

PIOTR CHMIELOWSKI.

PIOTR CHMIELOWSKI

CZYTELNIA

DZIEJE
KRYTYKI LITERACKIEJ
W POLSCE

Qui parce laudat, parcius vituperet.
Mistrz Wincenty.

DLA UCZCZENIA 35-LETNIEJ DZIAŁALNOŚCI AUTORA
JAKO PISARZA I PEDAGOGA
WYDANE STARANIEM JEGO PRZYJACIÓŁ I KOLEGÓW

Z PORTRETEM AUTORA

I Z PRZEDMOWĄ

BRONISŁAWA CHLEBOWSKIEGO

WARSZAWA
NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA
KRAKÓW — G. GEBETHNER I S-KA
—
1902

77784
884(091)
nauka o lit

Дозволено Цензурою.
Варшава, 16 Іюня 1902 года.

D.W.MIECZKOWSCY

Piotr Chmielowski, jako krytyk.

Dzieje nauki polskiej przedstawiają, jako wydatną a smutną cechę, brak ciągłości, zarówno w pracy następujących po sobie pokoleń, jak i w usiłowaniach jednostek, oddających się pewnej gałęzi wiedzy.

Dorywczość i przypadkowość znamionują ogromną większość podejmowanych u nas robót.

Długosz i Kopernik wieki musieli czekać na następców. Pomimo odrodzenia się i zorganizowania nauki polskiej w początkach wieku XIX, ciągłość i łączność w pracy uwydatnia się na niektórych tylko polach. Ludzi, którzyby systematycznie i owocnie poświęcali życie całe jednej gałęzi wiedzy, moglibyśmy na palcach policzyć.

W tem szczupłem gronie najpracowitszych i najsystematyczniejszych zdobył sobie zaszczytne miejsce, jako krytyk i historyk literatury polskiej, Piotr Chmielowski, zaznaczający obecnie 35 lecie swej niezmordowanej działalności: „Historyą krytyki literackiej w Polsce."

Dzieło to, skreślone przez uczonego, który pracą swą krytyczną ogarnął całą niemal literaturę polską, a przedewszystkiem całą produkcyę literacką wieku XIX, wymaga, jako koniecznego dopełnienia, zarysu działalności i stanowiska samego autora.

W zarysie tym postaram się scharakteryzować stanowisko Chmielowskiego względem zjawisk literackich i związaną z tem stanowiskiem metodę badania krytycznego.

Treściwy pogląd na ewolucyę krytyki literackiej przed Chmielowskim oraz jej stan w chwili pojawienia się r. 1867 pierwszych prób młodego pracownika—pozwoli uwydatnić jego stosunek do poprzedników i wartość nowo wniesionych przez niego czynników.

Uzdolnienie do trafnej oceny otaczających nas przedmiotów i zjawisk zdobywa sobie człowiek przez wielowiekową pracę.

Jeżeli sądy nasze o przedmiotach, podpadających pod zmysły, były przez lat tysiące powierzchowne, ogólnikowe, dalekie od prawdy, to cóż dziwnego, że, wraz z całą sferą zjawisk duchowych, utwory literackie oceniano w ciągu wieków całych ogólnikowo i ze strony formalnej jedynie, że arcydzieła czekać musiały setki i tysiące lat, dopóki pogłębienie i rozszerzenie życia duchowego nie uzdolniło późnych pokoleń do lepszego zrozumienia, odczucia i oceny pozostawionej przez praojców spuścizny.

Ewolucya, jaką przechodzić musiała krytyka u wszystkich ludów, stojących na wyższym szczeblu cywilizacyi, polega na stopniowem przechodzeniu od odczuwania nieświadomego, prostaczego, do coraz pełniejszego uświadomienia i coraz subtelniejszego wyczuwania wewnętrznej i formalnej wartości i piękności utworów literackich.

Uświadamianie to polega na stopniowem poznawaniu pierwiastków składowych ocenianych dzieł i czynników indywidualnych, warunkujących nasz sąd o tych dziełach.

Utwory Kochanowskiego jeszcze za życia poety budziły w czytelnikach podziw i zachwyt, które odbijały się w ogólnikowych, uczuciowych sądach i ogólnikowych porównaniach z poetami starożytnymi. Na czem jednak polegało to podobieństwo z Horacym, Tybullem lub Sofoklesem, co go różniło od starożytnych, czem był wyższy od współczesnych wierszopisów polskich, czem chwytał za serce czytelników, tego nikt

nie umiał wyjaśnić. Znano wprawdzie zdawna już reguły, sformułowane przez Horacego, czytywano poetykę Skaligera, lecz stosować tych zasad do oceny polskich utworów nikt nie próbował. Literatura zostawała u nas przeważnie na posługach życia praktycznego, wymagania estetyczne pojawiały się w wyjątkowych duszach jedynie, i to w dość słabym stopniu. Taki stan rzeczy trwa niemal do połowy wieku XVIII. Pogardliwy sąd Opalińskiego Krzysztofa (we wstępie do „Satyr“) o współczesnem piśmiennictwie wypłynął z oburzenia na moralne i myślowe ubóstwo wydawanych wtedy książek. Jednocześnie jednak Łukasz Opaliński w swoim „Poecie“, ogłoszonym dopiero w sto lat później, wypowiada myśli, tyczące się treści i formy utworów poetyckich, świadczące o zaznajomieniu się z postępami, osiągniętymi na tem polu w piśmiennictwach Zachodu. Wpływ francuski, szerzący się z dworu królewskiego od połowy w. XVII, sprowadzi stopniowo dość żywe zainteresowanie się sztuką i literaturą na dworach pańskich w ciągu w. XVIII. Jednocześne odradzanie się piśmiennictwa polskiego wywoła znowu w kołach, wykształconych na literaturze francuskiej, nieuniknione porównania i oparte na nich sądy. Mimo tak szybko zdobytej przez Krasickiego sławy i popularności, dostrzegano już drogą zestawienia z Francuzami usterki i zaniedbania w formie u tego „książęcia poetów polskich.“

Sądy Załuskiego o Drużbackiej i dawniejszych poetach niczem się jeszcze nie różnią od sądów Klonowicza, Miaskowskiego i Kochowskiego o Kochanowskim. Odczuwa on piękność i wartość przekładu „Jerozolimy“ przez Piotra Kochanowskiego, lecz nie umie swego sądu wyrazić inaczej, jak nazywając ten utwór „rex polonorum poematum.“ Dwór Czartoryskich dopiero stanie się ogniskiem dążeń, zmierzających do rozbudzenia „smaku“, i większej dbałości o stronę formalną. Wyrazem tych dążeń będzie wymuskana przeróbka wierszowa bladego oryginału francuskiego, owa niesłusznie ośmieszona „Świątynia Wenery“ (r. 1777), która pozyskała licznych czytelników (4 wydania) i zjednała Szymanowskiemu takie

pochwały gorące ówczesnych krytyków. Jednocześnie też pojawi się wierszowana poetyka Dmochowskiego (r. 1788), ciesząca się przez pół wieku wielką powagą i popularnością. Arcydziełami tego dążenia pozostaną „Zofiówka“ i „Barbara“. Kierunek powyższy da początek krytyce literackiej, która za swe zadanie uważać będzie ocenę nowo pojawiających się utworów, ze stanowiska zasad poetyki i wymagań „dobrego smaku.“ Powstanie stałego teatru, prasy peryodycznej, zawiązanie Towarzystwa Przyjaciół Nauk, otworzy dla krytyki szerokie pola i pozwoli odgrywać doniosłą rolę w ówczesnem życiu umysłowem.

W miarę tego jak potrzeby życia narodowego i umysłowego pobudzały do pogłębiania źródeł poezyi, w której znajdą ujście gorące uczucia, idealne dążności młodego pokolenia, musiała i krytyka oprzeć się na głębszych podstawach i zająć wyższe stanowisko. Znikną teraz z widowni wierszowane traktaty „o sztuce poetyckiej“, a pojawi się estetyka, oparta na filozofii niemieckiej, kryteryum „dobrego smaku“ ustąpi miejsca „duchowi narodu“, którego wyrazem powinien być każdy utwór literacki. Literatura przestanie służyć za ozdobę i uprzyjemnienie życia dworskiego i salonów, a stanie się wedle Mochnackiego czynnikiem budzącej się samowiedzy narodowej, objawem uświadamiania się społeczeństwa. Stanowisko i zadanie krytyka wznosi się i rozszerza niepospolicie. Krytyka stanie się, obok poezyi, jednym z czynników, pogłębiających życie duchowe narodu.

Późniejszy rozwój krytyki w czasie od r. 1830 do 1865 polegać będzie na pogłębieniu i dalszem rozwinięciu podstaw, na jakich opierał się Brodziński i Mochnacki. Przedewszystkiem, miejsce ogólnika „duch narodu“ zajmą realne czynniki życia narodowego w przeszłości, uwidoczniane przez rozwijające się współcześnie poszukiwania i studya na polu dziejów politycznych, historyi literatury, języka, kultury itp. Obok tego rozszerzy się i pogłębi znajomość literatur starożytnych (Małecki, Kaszewski) i współczesnych (Siemieński, Grabowski, Klaczko, Spasowicz). Trzecim czynnikiem będzie bliższe

zetknięcie się z filozofią niemiecką i próby utworzenia narodowej. Ten czynnik największą rolę odegra w działalności krytycznej Tyszyńskiego. Rozwój pracy od 1840 r., powstanie poważnych miesięczników, ułatwi i pobudzi działalność krytyczną, choć inne mniej przyjazne warunki utrudniać będą swobodę sądu i ocenę najważniejszych pojawów rozkwitającej po za krajem poezyi. Przedewszystkiem nizki stan umysłowy społeczeństwa na obszarach, które wydały cały zastęp poetów, lecz utraciły po r. 1831 zarówno swe instytucye naukowe, jak najlepsze siły umysłowe, nie sprzyjał rozwojowi krytyki.

Dopiero wstrząśnienie sprowadzone przez wypadki lat 1861—1864 wywołało w umysłach młodszego pokolenia pracę myśli, która zachwiała bezgraniczną ufność i wiarę w idee i ideały, głoszone przez wielkich poetów, i pobudziła do poszukiwania nowych podstaw postępowania i sądzenia.

Gdy poezya zawiodła, omyliła, zwrócono się ku wiedzy, która swą objektywnością i kosmopolityzmem dawała rękojmię stosunkowej stałości i należytego oparcia dla przekonań i dążeń. Do niewielkiej liczby tych, co z pobudek społecznych przeważnie, najgorliwiej i najkorzystniej przyswoili sobie rezultaty ówczesnej nauki, należał właśnie Chmielowski, odbywający swe studya z kolei w Szkole Głównej, Uniwersytecie warszawskim i lipskim w latach od 1867 do 1874.

* * *

Stanowisko, jakie zajął młody pracownik w rozwoju krytyki polskiej, było w ścisłym związku ze zwrotem, jaki zaszedł w umysłach młodzieży, i z pobudkami tego zwrotu. W dziewiętnastym roku życia, jeszcze jako uczeń kończącej wtedy swą egzystencyę Szkoły Głównej, wypowiedział on w rozprawie, odczytanej w kole rwących się już do działalności literackiej kolegów, zdanie, iż „w wieku rozwinięcia rozumu i poezya winna nosić cechę tegoż rozumu, bo inaczej będzie pustym, oderwanym i nic nie przemawiającym do nas dźwiękiem.“ Tej rozumnej podstawy sądu o utworach li-

terackich szukać on będzie w rezultatach ówczesnej nauki. Dwuletnie studya w Lipsku, do których przygotowany był już przez rozległe oczytanie, zapoznały go ze stanem tych gałęzi wiedzy, które najwięcej mogły dostarczyć wskazówek dla należytego rozumienia życia duchowego i jego objawów w literaturze i sztuce. Psychologia, językoznawstwo, mitologia porównawcza, historya fiiozofii i historya literatury wchodziły wtedy na nowe tory i z pomocą nowych metod rozjaśniać poczęły ewolucyę duchową ludzkości. Rozpoczynając około r. 1870 swą działalność na polu krytyki, Chmielowski zna już zarówno najważniejsze dzieła literatur starożytnych i nowożytnych, jak i prace: Wundta, Helmholtza, Maxa Müllera, Bainee'a, Taine'a.

Współcześnie jego nauczyciel, Al. Tyszyński, poważny krytyk, filozof, wykładający w Szkole Głównej historyę literatury polskiej, ogłosił: „Zasady krytyki powszechnej" (Warszawa 1870, 2 tomy), w których rozwija filozofię krytyki, opartą na właściwej polskim myślicielom, wykształconym na idealizmie niemieckim, illuzyi upatrywania w chwili obecnej i w przemagającym śród kół myślicieli systemie, objawu najwyższej dojrzałości umysłu ludzkiego i syntezy całego dotychczasowego rozwoju duchowego ludzkości.

Zdaniem Tyszyńskiego, ludzkość przebyła już dobę swego dzieciństwa i młodości, a obecnie wstępuje w wiek męski. W dobie pierwszej wzniosła i wyraziła swoją zbiorową pamięć, w następnej zbiorową fantazyę, w obecnej wznieść i wytworzyć musi jeden zbiorowy sąd, który ma być przewodnikiem w dążeniu ku celom ludzkości. Od łączności i zgodności w sądzie zależeć będzie łączność w działaniu, a więc urzeczywistnianiu celu najwyższego,

Chmielowskiemu, obeznanemu z teoryą Darwina i przewrotem, jaki we wszystkich gałęziach wiedzy dokonywał się przez wprowadzenie idei ewolucyi, rozwój duchowy ludzkości przedstawiał się, jako odwieczny proces różniczkowania się form, pojęć, instytucyi, proces, którego początki są niepochwytne, a dalsze przyszłe fazy nie dają się przewidzieć i oznaczyć.

Podstawą sądu więc, odnośnie do utworów literackich, musi być nie przyszłość ludzkości, nie ideał niepochwytny, jak tego pragnie Tyszyński, lecz rezultaty wiedzy i obecne potrzeby moralne, społeczne i estetyczne, przy uwzględnieniu dotychczasowej ewolucyi. To też trzy pierwsze większe rozprawy Chmielowskiego mają za przedmiot takie kwestye, jak: „Artyzm i artyści" (1873), „Die Bedingungen der Enstehung des Willens" (Lipsk 1874) i „Geneza fantazyi" (Warszawa 1873).

Żaden z krytyków polskich nie przygotowywał się tak gruntownie i tak systematycznie do swej działalności i żaden się tak wyłącznie i wytrwale nie oddał temu zawodowi.

Jeszcze jako student „Szkoły Głównej", r. 1867 pomieszczał w „Przeglądzie Tygodniowym" sprawozdania z literatury niemieckiej. Od r. 1868 do 1871 zasila dział sprawozdań krytycznych w „Bibliotece Warszawskiej", gdzie między innemi ogłasza gruntową ocenę wydanych wtedy przekładów polskich Cycerona i Horacego tudzież sprawozdania z całorocznej produkcyi powieściopisarskiej i dramatycznej. Od r. 1872 zostaje współpracownikiem i członkiem redakcyi dwu organów „Młodych", a mianowicie świeżo założonej „Niwy" i przekształconego „Opiekuna Domowego". Zdobywając sobie coraz większe uznanie, rozszerza coraz więcej działalność krytyczną i pomieszcza w najpoczytniejszych czasopismach warszawskich swe rozprawy i oceny, a między innemi w świeżo założonym miesięczniku „Ateneum" w którym od r. 1880 zajął stanowisko redaktora. Przez lat 18 prowadzi dział literacko-krytyczny, ogłaszając tu cały szereg studyów i niezliczoną ilość drobniejszych ocen i sprawozdań, obejmujących niemal całą współczesną produkcyę belletrystyczną i literacko-krytyczną.

Z pomieszczonych w olbrzymiej ilości po różnych czasopismach ocen i rozpraw krytycznych część tylko została ogłoszona w oddzielnych książkowych wydaniach. Rozbiory utworów dawniejszych autorów weszły w skład zbioru p. t. „Studya i Szkice", (Kraków 1886 r. 2 tomy). Następnie ukazały się zebrane w jedną całość krytyczne oceny współczes-

nych pisarzy: „Nasi powieściopisarze“ (dwie serye, Kraków 1887 i Warszawa 1894, „Współczesni poeci polscy“ (Petersburg 1895), „Nasza literatura dramatyczna“ (2 tomy, Petersburg 1898), „Henryk Sienkiewicz“ (Lwów 1901); wreszcie dwie ostatnie prace, oceniające najświeższe objawy twórczości modernistów naszych: „Najnowsze prądy w poezyi naszej“ (Warszawa, 1901) i „Dramat polski doby najnowszej“ (Lwów 1902). Prócz tego liczne prace Chmielowskiego z zakresu biografii literackiej i historyi literatury mieszczą w każdym niemal rozdziale rozbiory utworów omawianych w nich pisarzów.

Usunięcie się od redakcyi „Ateneum“ i opuszczenie Warszawy nie osłabiło działalności krytycznej Chmielowskiego. Zmuszony dla złego stanu zdrowia swego mieszkać stale w Zakopanem, nie przestaje brać najżywszego udziału w życiu naukowem i literackiem. W tem podtatrzańskiem ustroniu powstała, obok długiego szeregu dzieł i rozpraw, ostatnia praca Chmielowskiego: „Historya krytyki w Polsce.“

Podstawą sądu krytycznego u Chmielowskiego jest, jak to już wskazałem, pogląd na świat, oparty na rezultatach współczesnej nauki. Na dzieła sztuki i utwory literackie patrzy on okiem myśliciela, uczonego, analizującego i oceniającego je za pomocą rozumu jedynie. Widzi on w nich zjawiska, wynikłe ze współdziałania czynników, które nauka zdolna jest wykryć i ująć w pewne prawa. Piękno formy rozumie on więcej, niż odczuwa. Zgodnie ze stanowiskiem naukowem stara się o możliwie ścisłą objektywność swej krytyki. Metoda, jaką się posługuje, jest prosta nadzwyczaj. Odczytuje on, z uwagą i sumiennością uczonego, obserwującego nowe zjawisko, utwór oceniany, rozpatrując go na podstawie wymagań rozumu, wspartego na nauce, i uznanych przez ten rozum zasadach estetycznych, mających swe źródło w organizacyi duchowej człowieka. Streszcza następnie odczytany utwór, rozważając charaktery osób, przebieg akcyi, czy też pochód myśli lub polot fantazyi autora, podznaczając wydatne właściwości w treści i formie. Sąd swój formułuje z wielką oględnością

i spokojem, ożywiając się wtedy jedynie, gdy wchodzą w grę względy społeczne, stanowiące najsilniejszy i najdrażliwszy z czynników uczuciowych duszy uczonego krytyka. Stanowiskiem swem, tym naukowym podkładem, o ile różni się wybitnie Chmielowski od współczesnych mu krytyków polskich z podkładem estetyczno filozoficznym, literackim, politycznym, o tyle zbliża się do Taine'a, którego metodzie i stanowisku jest pokrewny.

Wielki myśliciel francuski w młodzieńczej epoce życia, w liście do jednego z przyjaciół, rzekł o sobie, iż „myślą tylko pojął sztukę a piękno jedynie z pomocą filozofii i analizy.“ Pełen wiary w potęgę nauki chciał on stworzyć filozofię, dorywnywującą ścisłością geometryi, a dzieła sztuki i utwory literackie rozłożyć na pierwiastki składowe ze ścisłością, zbliżoną do analizy chemicznej. Rozczarowany do życia politycznego, po upadku rzeczypospospolitej z r. 1848, szuka on w nauce i zdobywaniu dla nauki świata nietykanych przez nią zjawisk artystycznych i literackich, ziszczenia swych idealnych aspiracyi. Mając na celu postęp nauki jedynie, szuka stwierdzenia swych pojęć i zastosowania swej metody w literaturze angielskiej, sztuce włoskiej czy holenderskiej. Dopiero w końcu zawodu, zgnębiony klęską r. 1870, pragnie przez naukowe zbadanie epoki rewolucyi i cesarstwa dać własnemu społeczenstwu wskazówkę dalszej drogi.

Chmielowski znowu, pod wpływem wstrząśnień politycznych, jakich był świadkiem w młodości, szuka w nauce nietylko idealnego świata, ale przedewszystkiem środka oddziaływania na własne społeczeństwo, podstaw oceny i kontroli pokarmu duchowego, który to społeczeństwo ma krzepić i odradzać. Nie artystyczne popędy, nie sama miłość literatury i nauki, ale społeczne uczucia i cele były tu niewątpliwie głównym bodźcem, który nadał kierunek pracy Chmielowskiego i wzbudził w nim tę niespożytą energię, z jaką przez cztery niemal dziesiątki lat pracuje tak owocnie na raz obranem polu.

Jakkolwiek stanowisko, z jakiego patrzy Chmielowski na świat, i metoda oceny utworów literackich dziś, po latach 35 pracy, w istocie swej pozostały te same, to jednakże drogą powolnej ewolucyi uległy one wielu modyfikacyom, naturalnym wynikom zarówno ciągłej pracy myśli, jak bogacenia się wiedzy i doświadczenia życiowego.

Wiernym nauce i opartemu na niej poglądowi na świat, jak był w młodości, tak i pozostał dotąd Chmielowski. W bankructwo wiedzy nie zdolnym jest uwierzyć choćby na chwilę. Przekonał się jedynie, że postępy nauki nie mogą być tak szybkie i potęga jej nie tak rozległą, jak mu się mogło wydawać w latach młodzieńczych, że stosowanie sposobów badania, zapożyczonych od nauk przyrodniczych do wyjaśniania zjawisk duchowych i faktów historycznych, przedstawia bardzo poważne trudności. Jeżeli wnętrze duszy jest dotąd niedostępne dla nauki, to i uczony, nie zrzekając się nadziei zdobycia odpowiedzi w przyszłości na wiele doniosłych pytań, musi być oględnym w wydawaniu sądu o zjawiskach świata ludzkiego. Z drugiej strony przekónał się Chmielowski przez doświadczenie życiowe, jak słaby wpływ wywiera szerzenie wiedzy przez książki i szkoły na umoralnienie ludzi, jak niewspółmierność rozwoju umysłowego z moralnym szkodliwe sprowadza skutki, to też stał się z latami coraz wrażliwszym na stronę moralną ocenianych utworów. Nie waha się spokoju swego objektywizmu naukowego zakłócić protestem gorącym, gdy spotyka poniewierkę lub spaczenie zasad moralnych. W najświeższym studyum „O dramacie polskim“ oświadcza, po scharakteryzowaniu stanu umysłowego młodego pokolenia słowami jednego z wybitniejszych przedstawicieli młodzieży, A. Górskiego: „znaczną część poglądów, wyrażonych przez młodzież, podzielam całkowicie“. (str. 93). Zarzuca jednak młodym „brak prostoty i miłości“ i w tem widzi przyczynę zdenerwowania, niepokojów i apatyi współczesnego pokolenia. Rzecz naturalna, iż wzgląd na dobro społeczne wywołuje zawsze gorącą interwencyę krytyka, nie krępującego się wtedy wymaganiami metody. W pojmowaniu zaś interesu społecznego, w ideale stosunków ludzkich, ukrytym w głębi duszy krytyka, zaszła powolna, naturalna ewolucya, która pozwoliła dawnemu bojownikowi z koła „młodych“ zająć stanowisko bezstronnego obserwatora i sędziego ścierających się pojęć i kierunków, a nawet sympatyzować z nową generacyą „Młodych“, zajmujących stanowisko wprost przeciwne temu, na jakim stali „Młodzi“ z r. 1868.

Oddając się przez lat wiele nauczaniu, Chmielowski kieruje się często w swej krytyce względami pedagogicznymi, zarówno w stosunku do czytelników, jak i do młodych, poczynających autorów. Czytelników stara się przygotować do pożytecznego odczytania omawianego utworu, do zrozumienia i osądzenia trafnego książki, autorów młodych zaś drobiazgową a życzliwą oceną pierwszych prób zachęcić do dalszej pracy i wskazać drogę postępu. Stanowisko, z jakiego patrzy na utwory, i metoda, jaką się posługuje, nie pozwalają na wybuchy zapału czy oburzenia, to też przemawia on zawsze nie do uczuć czytelnika, ale do jego rozumu przedewszystkiem, wykłada prosto, jasno, spokojnie.

Znając trudności, jakie przedstawia naukowe traktowanie zjawisk życia duchowego, wiedząc, jak analizy czy ogólnienia tych samych faktów muszą się różnić u rozmaitych badaczów, a więc być dość dalekiemi prawdy, stara się Chmielowski zachować zawsze przy możliwej ścisłości w faktach jak największą oględność w sądach i wnioskach, a dla osiągnięcia najwyższej objektywności usuwać z czynników oceny swe osobiste sympatye i upodobania.

„Oględnie chwalić, a jeszcze oględniej ganić“ oto zasada, której stale się trzyma w swych ocenach. Publiczność czytająca pragnie przeważnie, by krytyk udzielał jej swych zachwytów czy oburzeń, by ułatwiał jej przejmowanie się wrażeniami, jakie utwór dany może wywoływać, dla tego też Chmielowski, który wybornie tłómaczy, uczy, a mało wzrusza, cieszy się raczej szacunkiem, uznaniem mniejszego koła myślących, niż szeroką popularnością.

Pomimo jaskrawego kontrastu, zachodzącego między objektywizmem krytyka a nieokiełznanym subjektywizmem, cechującym najnowszy zwrot w rozwoju poezyi polskiej, krytyk nie cofnął się przed obowiązkiem rozważnego rozpatrzenia i bezstronnego ocenienia wybitniejszych pojawów tego zwrotu. Ta przewaga fantazyi, naigrawającej się nieraz z wymagań rozumu, ten chorobliwy mistycyzm, wybujały egotyzm, te próby posługiwania się w poezyi środkami, przejętymi z muzyki lub malarstwa, razić musiały zarówno upodobania estetyczne, jak i rozumowe wymagania krytyka. Mimo to dwie ostatnie prace: „Najnowsze prądy w poezyi“ i „Dramat polski doby najnowszej“ świadczą, iż Chmielowski z wysokości swego naukowego stanowiska patrzy na te pojawy spokojnie, a w części i sympatycznie, widzi w nich nowy moment w ewolucyi duchowej, wysiłek, zmierzający do odświeżenia poezyi zarówno przez odnowienie form, jak i wprowadzenie do jej treści nowych stanów duchowych, odcieni uczuciowych, wzlotów fantazyi.

Metoda, jakiej się trzyma krytyk, jest wyborną, gdy chodzi o scharakteryzowanie utworów, w których pierwiastek myś owy góruje lub przynajmniej równoważy się z uczuciem i wyobraźnią. Tam jednak, gdzie napór potężnych uczuć rozsadza ciasną formę pojęciową i wyrazową; gdzie polot wyobraźni odbija się w lotnych rzutach, mieniących się kształtach i barwach, a nastrój uwydatnia się więcej w brzmieniu, muzyce słów, niż ich znaczeniu, gdzie przedmiotowa analiza pojęciowej treści nie wystarcza do należytego pochwycenia i ocenienia właściwości utworów: tam przy całej bezstronności krytyka ocena staje się nieco jednostronną. Chmielowski z zasady i właściwości swej organizacyi umysłowej nie poddaje się poecie, nie pozwala mu się porwać, odczuwa spokojnie, nie tracąc na chwilę równowagi umysłu analizującego. Uwydatnia się wtedy pewna niewspółmierność między zjawiskiem a metodą jego badania, polotem poety a spokojem krytyka, potęgą uczuć w utworze a wynikami rozbioru.

Utrzymując sfarannie swą niezależność od ocenianego utworu, miarkując zarówno swe sympatye, jak i wstręty, krytyk dla względów naukowych i moralnych nie chce występować w roli pośrednika, udzielającego czy podsuwającego czytelnikowi wrażenia, wywoływane nastrojem uczuć i polotem wyobraźni poety, przeciwnie stara się go uodpornić, uzdolnić raczej do oceny trzeźwej, niż do upajania się pomysłami i wybuchami uczuciowymi autora.

Nie można żądać od uczonego więcej nad to, co może zdziałać przy danej metodzie, stanowisku zależnem od poglądu na świat i właściwościach umysłu. Miarą wartości i zasługi jest sposób, w jaki posługiwał się metodą, pobudki, zakres i rezultaty pracy, szczerość i stałość przekonań.

Pod każdym z tych względów Chmielowski wyróżnia się zaszczytnie w szeregu wybitnych krytyków polskich. Gruntowność i rozległość wiedzy, ścisłość w stosowaniu metody, niewzruszoność zasad, czynią go najwybitniejszym przedstawicielem *krytyki z podkładem naukowym*. Ogromem dokonanej pracy, ogarniającej całą niemal produkcyę literacką polską ubiegłego stulecia, przewyższył wszystkich poprzedników i współczesnych. Szczerością i stałością przekonań, niepokalaną czystością pobudek, gorliwością o dobro społeczne nadał swym pracom i zawartym w nich sądom piętno moralnej powagi, dopełniającej godnie ich wartość naukową.

Bronisław Chlebowski.

PRZEDMOWA.

Sam napis dzieła wskazuje, do jakiego zakresu ograniczyłem badania moje w pracy niniejszej. Nietylko krytyka nauk specyalnych: teologicznych, społecznych, przyrodniczych i t. p., ale także krytyka działów wiedzy najbliżej spokrewnionych z literaturą piękną, a więc filozofii, filologii, historyi politycznej, a nawet historyi piśmiennictwa, o ile w niej pierwiastek estetyczny nie zajmuje wydatnego miejsca, nie weszły do zamierzonych przeze mnie Dziejów. Niech więc nie dziwi czytelnika, że na kartach książki obecnej nie spotka takich nazwisk jak: Michał Wiszniewski, W. A. Maciejowski, Julian Bartoszewicz, Karol Mecherzyński, ani też nazwisk autorów, którzy w monografiach życiorysy poetów skreślili, lub poszczególne ich utwory poddawali analizie historyczno - literackiej, niewiele się zajmując estetyczną ich oceną. Mówiłem o nich w swojej „Metodyce historyi literatury polskiej“ (1900).

Co więcej, chociaż literatura piękna w ścisłym zostaje związku z innemi sztukami pięknemi, to przecież z powodu posługiwania się odmiennym środkiem wcielania pomysłów, jej zasady znacznie się w zastosowaniu wyróżniają od zasad, służących za podstawę malarstwu, rzeźbie, a tem bar-

dziej architekturze i muzyce. Uwzględnienie więc krytyki artystycznej wogóle wydało mi się rzeczą niezmiernie trudną, tak że wyjątkowo jedynie o niej wspominam, kiedy się w dziejach krytyki literackiej wpływ innych sztuk pięknych silniej zaznaczył, lub gdy krytyk literacki zajmował się także krytyką artystyczną.

Wykluczyłem również sprawozdania teatralne. Powstają one wśród odmiennych warunków, aniżeli literackie. Krytyk zazwyczaj poprzestać musi na swoich wyłącznie wrażeniach, na które, prócz dzieła sztuki, oddziaływa gra aktorska i całe otoczenie teatralne. Inaczej odbierane wrażenia do innych też prowadzą sądów. To samo dzieło, czytane w ciszy i samotności, inaczej się nieraz wydaje, aniżeli gdy się je słyszy tylko i widzi wśród atmosfery widowiskowej. Dzieje krytyki teatralnej są bardzo ciekawe i pouczające; ale musiałyby inaczej być obrobione, aniżeli historya krytyki literackiej.

Co się tyczy tego właśnie obrobienia, to przedewszystkiem starałem się nie naciągać faktów do jakichś formułek z góry upatrzonych, ale przedstawiać je jak można najwierniej. Dostrzegłszy w dziejach krytyki, tak samo jak w innych objawach, prawo ewolucyjne różniczkowania pojęć, usiłowałem je uwydatnić; lecz nie pomijałem ani prób syntezy, ani też przykładów uwstecznienia.

Ile możności, dbałem o przedmiotowość wykładu; streszczenia podawałem zazwyczaj słowami samych autorów, w przekonaniu, że tracą swoją barwę indywidualną, gdy się je na inne zamieni. Zdań własnych krytycznych umieściłem jak najmniej, bo najprzód sam rozwój historyczny pojęć jest dostateczną krytyką jednej fazy przez drugą, a powtóre, nie chciałem rozciągać dzieła, które i tak przybrało znaczne rozmiary. Poprzestawałem zazwyczaj na krótkiem zaznaczeniu swojej opinii, pozostawiając czytelnikowi możność wyrobienia sobie własnej na podstawie przedstawionego przeze mnie obrazu.

O dowiedzenie tezy żadnej mi nie chodziło, lecz tylko o uświadomienie przejść, jakim objawy krytyki w ciągu wielowiekowego rozwoju u nas ulegały. Uświadomienie to może choć w części przyczynić się zdoła do rozjaśnienia tego zamętu pojęć estetycznych, jaki obecnie znowu w literaturze naszej zapanował.

Piotr Chmielowski.

Zakopane, 22 grudnia 1901 r.

WSTĘP.

Wielce rozległy zakres obejmuje pojęcie krytyki. Nie cenimy człowieka, który nie ma „swego zdania“ o jakiejś sprawie. Bez krytyki nie mogłoby żadne udoskonalenie przyjść do skutku, gdyż poprzestawanoby na tem, co i jak już było. Wszystko, co stanowi tętno życia społecznego, w najobszerniejszem znaczeniu wyrazu, jest i musi być przedmiotem sądu, oceny, ażeby to, co dobre, utrzymać, to zaś, co złe, starać się usunąć. Im słabsze są przejawy takiej oceny, tem lichsze, nędzniejsze, przykrzejsze, podobne do wód stojących są fakta samego życia; przeciwnie, wzrost i spotęgowanie się krytyki, jako dowód wzmożenia się świadomości narodowej, prowadzi za sobą odświeżenie wód owych nowym, rwącym prądem, zrzucenie z nich pleśni niemiłej i szkodliwej.

Sprawdzić to można wszędzie i zawsze. Wieki i chwile bujniejszego rozwoju, słusznie nazywane czasami postępu, obfitowały w umysły, nie zadawalające się tem, co przed nimi było, i wskazujące nowe widnokręgi; wieki zaś i chwile gnuśnego zastoju, kiedy się wytwarzały wszelakie grzybki zaraźliwe, odznaczały się wygodną a zarozumiałą rutyną. Każdy świeży okres w dziejach cywilizacyi rozpoczyna się od krytyki przeszłości, bo wpierw musimy pomyśleć o potrzebie zmiany jakiejkolwiek, zanim się postaramy o jej urzeczywistnienie.

I u nas, odkąd samodzielniej myśleć zaczęliśmy, odkąd żywioł świecki poczuł się na siłach w dziedzinie ducha, widzimy cały szereg mężów, śmiało uderzających na zastarzałe błędy czy to w życiu politycznem, czy też w nauce i religii. W wieku XV Jan Ostroróg wygłasza idee wprost przeciwne średniowiecznemu ustrojowi; w wieku XVI Kopernik odrzuca mniemania, całemi stuleciami upoważnione, a duży zastęp myślicieli w sferze polityki i teologii staje na czele wielostronnego a ożywczego ruchu, jakiego przedtem nigdy u nas nie było. A gdy ich zabrakło, gdy rutyna zawładła duszami, widzimy smutne, bolesne objawy albo martwoty, albo nierozumu, dopóki znowu reformatorowie XVIII wieku nie podnieśli wołania o odnowę społeczną.

Jeżeli jednak w niektórych sferach nie daliśmy się, względnie do naszego bardzo późnego wejścia w grono narodów ucywilizowanych, zbytecznie uprzedzić Zachodowi, to na niwie krytyki literackiej niezmiernie późno zaczęliśmy być czynni.

Nietylko przysłowiowa „draźliwość wieszczów“ stała na przeszkodzie rozwinięciu się tej gałązki olbrzymiego drzewa krytyki, ale nadto nasza specyalna draźliwość, spokrewniona z niezmierną próżnością, nasz temperament sangwiniczny i nasz indywidualizm z jednej strony wyrabiały u nas pochopność do sądów porywczych, a z drugiej nie dozwalały nam wypowiadać swobodnie i szczerze ocen naszych, dotyczących wytwórczości literackiej; zazwyczaj tak bywało, że chwaliliśmy w oczy, a obgadywaliśmy za oczy; jeżeli zaś przyszło do jawnego wypowiedzenia zdań o swoich opiniach literackich, to zamieniało się ono w spór namiętny i osobisty, choćby o rzecz błahą. Przytem obok ogromnych zdolności brak ochoty do badań oderwanych, do uogólnień systematycznych, w połączeniu ze znanem zamiłowaniem do „wynalazków cudzych“, sprawiły, że lubo posiadaliśmy i posiadamy pierwszorzędne talenty krytyczne, lubo w szczegółowych badaniach i wywodach wypowiadano u nas myśli genialne: to przecież w wytworzeniu zasad nie wzięliśmy w przeciągu całych stuleci

czynnego udziału, lecz przejmowaliśmy mniej więcej biernie te, jakie się na Zachodzie wytrwałą pracą pokoleń wyrabiały, lub też z natchnienia jednostek niepospolitych wypłynęły.

Do oryginalności, do samodzielności pobudzaliśmy się wprawdzie wzajem niejednokrotnie, w różnych okresach rozwoju, lecz świetnego w tym względzie wyniku nie potrafiliśmy osiągnąć dotychczas. Brak tradycyi naukowej, jak w innych gałęziach wiedzy tak i w krytyce, zmuszał każde niemal pokolenie do podejmowania pracy nanowo, bez należytej znajomości pojęć, wygłoszonych przez poprzedników, opierając się natomiast na głosach, przychodzących zza granicy, czasami nawet niezupełnie dobrze rozumianych. To też nieraz zachwycano się u nas pewnemi myślami i poglądami jako zupełną nowością, gdy one były tylko tak lub inaczej zabarwioną odmianą dawniejszych, w pewnej dobie rozwoju wielce rozpowszechnionych.

Dzieje krytyki, zbliżając do siebie objawy, w różnych czasach uwydatnione, oprócz spełnienia właściwego sobie zadania, t. j. przedstawienia szeregu faktów w ich prawdzie i w ich związku przyczynowym, uświadomić mogą także potrzebę odbicia samorodnej, oryginalnej cechy w naszych poglądach na piękno, wyrażone za pomocą słowa.

Rozwój dotychczasowy naszych pojęć literackich rozpatrzę w sześciu okresach, kiedy zostawały kolejno pod wpływem: scholastyki, humanizmu, pseudoklasycyzmu, romantyzmu, realizmu i modernizmu.

To, co pod tymi obcymi wpływami można najogólniej nazwać wynikiem temperamentu narodowego, oznaczam mianem praktycznego (t. j. nie teoretycznego) indywidualizmu, dającego się w mniejszym lub większym stopniu odczuć i wykazać już w samych początkach naszego duchowego rozwoju. Przytłumiały go w różnych okresach coraz to inne hasła, lecz zagłuszyć nie zdołały. Obecnie silnie się on uświadomił i może się stać podwaliną naszych własnych poglądów krytycznych.

ROZDZIAŁ PIERWSZY.

ŚREDNIOWIECZE.

I.

Starożytni mistrzowie krytyki. Scholastyka.

Wszystkie wyrazy, którymi sztukę tworzenia w dziedzinie pięknego słowa oznaczamy, są pochodzenia grecko-rzymskiego: poeta, poezya, wiersz, wierszopis, rym, rymopis, rytm i t. d.

Nie dowodzi to, jakoby u nas przed przyjęciem cywilizacyi grecko-rzymskiej za pośrednictwem kościoła katolickiego nie tworzono przynajmniej pieśni. Analogia z narodami, w stanie t. zw. dzikim zostającymi, a w dodatku wzmianka Gallusa, iż po śmierci Bolesława Chrobrego wobec powszechnego smutku zamilkła i „piosnka dziewczęca“ *(cantilena puellaris,* Kronika, ks. I, roz. 16), nie pozwalają nam wątpić ani na chwilę, że tego rodzaju twórczość poetycka istniała i u nas. Ale jaką ona była pod względem formy, o tem najmniejszego pojęcia mieć nie możemy, gdyż zabytków pisanych nie posiadamy z tak odległych czasów, a z zachowanych do dziś pieśni ludowych wniósku pewnego wyciągnąć niepodobna, gdyż one, przechodząc z ust do ust przez szereg wieków, ulegały ciągłej stylowej i językowej przemianie.

Co więcej, znajdują się dzisiaj uczeni, którzy, wbrew romantycznym mniemaniom o wielkiej starożytności pieśni ludowych, utrzymują, że są one stosunkowo późnego pochodzenia, a to głównie z powodu *rymów,* które, zdaniem tych uczonych, dopiero pod wpływem rymowanych wierszy łacińskich w wiekach średnich mogły się wytworzyć wśród klasy wykształconej, a zastosowane do języków narodowych, dość późno chyba przeszły do twórczości ludowej [1]).

Nie moją rzeczą wdawać się tu w rozbiór takiego twierdzenia; to wszakże zaznaczyć winienem, że owe nazwy techniczne, dotyczące twórczości poetycznej, dowodzą niezbicie, iż *uświadomienie* środków twórczych przyszło do nas zzewnątrz, nie było wytworem naszego własnego duchowego rozwoju. Wyrazy bowiem, którymi dzisiaj posługujemy się dla zastąpienia owych grecko-rzymskich, takie, jak *wieszcz, pieśniarz, gęślarz,* są albo nowotworami, odnoszącymi się tylko do pewnego rodzaju twórczości, albo też, lubo dawniej powstałe, nie miały tego, co dzisiaj znaczenia; wieszcz np. do XIX wieku był jednoznaczny z wieszczbiarzem. Terminu zaś polskiego na określenie: *wiersza i rymu* nie mamy do dziś dnia, tak jak go nie mają inne narody, wykształcone przez tę samą cywilizacyę grecko-rzymską.

Toż samo powiedzieć można o początkach naszej krytyki. Na jakimkolwiek stopniu cywilizacyi człowiek się znajduje, nie może się obejść bez wydawania zdań, sądu o tem, co sam robi lub co robią inni. Istniały więc niewątpliwie i sądy o pieśniach, z których jedne się podobały, a drugie nie; ale gdy te sądy przyszło sformułować na piśmie, to prócz zdrowego rozsądku, doświadczenia, znajomości rzeczy, musiano się uciekać do pomocy autorów grecko - rzymskich, którzy albo wyłożyli teoryę tworzenia dzieł pięknych, albo też dawali wzór w wypowiadaniu zdań krytycznych. Do tej pory nie za-

[1]) Maksymilian Kawczyński: „Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes" (Paryż, 1889); — „O początkach poezyi polskiej" w Kwartalniku historycznym 1889.

stąpiono greckiego wyrazu krytyka żadnym innym narodowym [1]); dowód to zależności od starych klasyków — i w tym także względzie.

Jacyż to byli ci mistrzowie krytyki?

Najczęściej czytanym, najbardziej rozpowszechnionym, nawet w wiekach średnich i u nas, był Horacy, który w liście do Pizonów czyli w tak zwanej „Sztuce poetyckiej" *(Ars poëtica)* w sposób swobodny, zręczny i dowcipny, nie krępując się wcale systematycznością, przedstawił swoje poglądy na kształty poetyckie i rodzaje stylu, szczególniej na tragedyę, wraz z krótkiemi wskazówkami metrycznemi i ciętą krytyką lichych wierszopisów. Zalety formy, mnóstwo zdań trafnych, a zwięźle i pięknie wyrażonych, pogodna ironia, przenikająca ogół jego krytycznych spostrzeżeń, uczyniły poemacik ten wielce ulubionym.

Z wszelką pewnością możemy twierdzić, że u nas przynajmniej w początkach XIII wieku był on już znany wykształconym. Mistrz Wincenty (Kadłubek) w Kronice swojej przytacza w różnych miejscach (ks. II, 14, 18; ks. III, 26) trzy z niego wiersze, a raz (w ks. IV, 23) robi wyraźną alluzyę do wyrażenia Horacyusza *(Acutius enim ferrum exacuit cotis asperitas,* u Hor. Ego fungar vice *cotis, acutum* reddere quae *ferrum* valet, exsors ipsa secandi). Nie przytaczał on tych wierszy dla wyrażenia myśli estetycznych, ale tylko jako maksymy moralne i rozumowe; w każdym razie dowiódł, że mu *Ars poëtica* dobrze była znana, bo najprawdopodobniej cytował z pamięci. Rękopismu „Sztuki poetyckiej" biblioteki nasze nie przechowały, pewnie dlatego, że poemacik sam był stosunkowo wcześnie wydrukowany w Krakowie (1505), a potem nieraz w druku powtórzony, mianowicie w wieku XVI. Długo nie tłómaczono go na polski, poprzestając na oryginale; tak że pierwszy przekład, dokonany przez Onufrego Korytyńskie-

[1]) W XVI wieku nazywano niekiedy krytyków „szacunkarzami", ak jak taksatorów, ale i to wyraz nie polski.

go, ukazał się dopiero w r. 1770; później tłómaczyli go jeszcze: Jacek Przybylski (1803), Marcin Fiałkowski (prozą, 1818), ks. Antoni Moszyński (1835) i ks. Adam Stanisław Krasiński (1835); drugie wydanie 1887.

O wpływie tego poematu Horacyusza na umysłowość naszą wogóle, a na sądy estetyczne w szczególności, świadczą bardzo liczne z niego cytaty, liczniejsze niż z innych pism poety rzymskiego, tak dalece, że wiele zdań ze „Sztuki poetyckiej" stało się poprostu zdawkową monetą literacką, kursującą nie tylko w pismach, ale i w rozmowach [1]); a powtóre fakt, że jedna z naczelnych zasad kunsztu pisarskiego, wyrażona słowami: *Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,* stała się także hasłem naszej literatury, wygłoszonem przez Krasickiego w wierszu: „Szczęśliwy, kto wdzięk wraz z pożytkiem złączył".

Drugiem źródłem wiedzy estetycznej, chociaż mniej znanem, mniej wyzyskiwanem u nas, była „Poetyka" Arystotelesa, której i Horacy się radził. Dochowała się ona do naszych czasów ułamkowo; zawiera, prócz wstępu o poezyi wogóle, szczegółowy wykład zasad tragedyi, a pobieżnie tylko epopei. Trafne, na dokładnej znajomości utworów, napisanych przez spółziomków, uwagi o wątku (bajce, *mythos),* o charakterach, o dykcyi, głębokie spostrzeżenia o znaczeniu poezyi (że jest filozoficzniejszą od historyi), o jej oddziaływaniu na umysły (nauka o *katharsis,* t. j. o oczyszczającym, chwilowo, wpływie

[1]) Pozwolę sobie przytoczyć najważniejsze (w porządku, w jakim idą w poemacie): Risum teneatis, amici? — Pictoribus atque poëtis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas — Decipimur specie recti — Versate diu quid ferre recusent, quid valeant humeri — Quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi — Adhuc sub iudice lis est — Sesquipedalia verba — Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi — Difficile est proprie communia dicere — Fidus interpres — Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus — In medias res — Laudator temporis acti — Oculis subiecta fidelibus — Vos exemplaria graeca nocturna versate manu, versate diurna — Scribendi recte sapere est et principium et fons — Aut prodesse volunt aut delectare poëtae — Nonumque prematur in annum — Sit ius liceatque perire poëtis i t. p.

na namiętności) wywołały gdzieindziej całe stosy broszur i książek, do dziś dnia jeszcze zwiększające się. U nas zadawalano się ogólnikami. Że rozprawę tę znano, dowodzi rękopism Poetyki z końca XIV wieku, przechowujący się w bibliotece Jagiellońskiej (Nr. 503 w katalogu Wisłockiego), zawierający jej przekład łaciński, dokonany z arabskiego, a opatrzony komentarzem słynnego filozofa arabskiego Averroesa. Potem atoli nie znajdujemy śladów jej znajomości, ani wydań w Polsce, ani tłómaczeń, kiedy inne filozoficzne, zwłaszcza logiczne traktaty Arystotelesa doczekały się mnóstwa edycyi i objaśnień. Dopiero Krasicki w dziele „O Rymotwórstwie i Rymotwórcach" (wydanem po jego śmierci, 1803) dał króciutkie streszczenie Poetyki Arystotelesa, zagajając je następnemi słowy: „Nie jest rytmem pisane to dzieło, ale jest źródłem, z którego wszystkie następne względem prawideł rymotwórskich pisania wyszły; z tego więc powodu treść onego tu się umieszcza". Na polski przełożył Poetykę dopiero St. Siedlecki roku 1887.

Retoryka Arystotelesa, również pierwszorzędne źródło dla wszystkich dalszych europejskich w tej mierze wywodów, częściej się w rękopismach naszych spotyka. W bibliotece Jagiellońskiej prócz wskazanego już powyżej, w którym mieści się i Poetyka i Retoryka, znajduje się pięć innych (Nr. 681, 1937, 1995, 2001, 2525 w katalogu Wł. Wisłockiego). W druku raz tylko u nas ta Retoryka wyszła w przekładzie łacińskim Karola Sygoniusza (r. 1577).

Nie bardzo ją tedy studyowano.

Dodawszy do tego dzieło Kwintyliana[1]): „Nauka wymowy" *(Institutiones oratoriae),* a zwłaszcza księgę jej dziesiątą,

[1]) Twierdzenie to nie ma dostatecznego poparcia w dochowanych u nas rękopismach, ani w drukach; gdyż jedne i drugie są późne; w bibliotece Jagiellońskiej jest rękopism utworu Kwintyliana dopiero z XVII wieku; a wydanie jedyne jego dzieła wyszło w Warszawie dopiero 1757. Jedna wszakże okoliczność upoważniła mię do wciągnięcia pracy Kwintyliana w ten szereg źródeł najdawniejszych, a mianowicie zaznaczona przez

obejmującą przegląd porównawczy literatury greckiej i rzymskiej, wraz z krótkiemi ocenami ważniejszych autorów; wyczerpalibyśmy główne źródła naszych wiadomości estetyczno-krytycznych aż do XV wieku.

Zastosowania tych wiadomości w praktyce, t. j. w krytyce jakiegokolwiek poetycznego czy krasomówczego utworu dzisiaj jeszcze wskazać nie potrafimy, chociaż może się kiedyś wykryje; bo że takie sądy istniały, to nie może ulegać wątpliwości; wolno tylko przeczyć, iżby je zapisywano, wobec wielkiego przejęcia się zagadnieniami i metodą filozofii scholastycznej, którą się u nas zajmować zaczęto już w wieku XIII, jak świadczą dochowane z tego stulecia rękopismy najgłośniejszych scholastyków.

Te studya wyparły autorów klasycznych w drugiej połowie XIII i w XIV stuleciu, z wyjątkiem oczywiście „Organonu“ Arystotelesa, i wycisnęły znamienne piętno na umysłowości owych czasów, ponieważ już w szkołach, w t. zw. „trivium“ obok gramatyki i retoryki mieściła się „dyalektyka“, dająca w syllogizmie podstawę do wszelkich rozumowań, a więc i do wygłaszania sądów o wszystkiem, nie wyłączając oczywiście literatury.

II.

Przykłady sądów krytycznych.

Krytyka w wiekach średnich ma właściwą sobie cechę w uleganiu „powadze“, którą stanowi przedewszystkiem Pismo św., a potem jego objaśniacze, Ojcowie kościoła. Od czasu rozwinięcia się filozofii scholastycznej przybyła „powaga“ innego rodzaju, lubo z tamtą ściśle zespolona, t. j. logiczne i metafizyczne dzieła Arystotelesa wraz z całym orszakiem większych i mniejszych komentatorów.

Objaśniając i wykładając Pismo św., przyzwyczajono się do upatrywania w każdym utworze, w każdem zdaniu niemal potrójnego znaczenia: literalnego, moralnego i allegorycznego. Do poznania sensu literalnego służyła gramatyka i retoryka, do wydobycia sensu moralnego stosowano etykę, w zgłębianiu sensu allegorycznego uciekano się do dyalektyki. Im kto lepiej, subtelniej umiał robić owe rozróżnienia, tem za głębszego uchodził myśliciela.

Z naszej literatury średniowiecznej znam trzy sądy krytyczne, które do pewnego przynajmniej stopnia mogą być poczytane za literackie, a są bardzo znamienne.

Pierwszy z nich mieści się w liście biskupa krakowskiego Mateusza do opata klarewalleńskiego Bernarda, pisanym około roku 1150. Biskup, błagając świętobliwego opata, by przybył do krajów słowiańskich dla utwierdzenia mieszkańców w wierze katolickiej, powołuje się na podanie greckie o Orfeuszu i Amfionie, tłómacząc allegorycznie wpływ ich śpiewu na kamienie i dzikie zwierzęta. „Jeżeli — powiada— i tracki Orfeusz i tebański Amfion rozgłośną sławą do nieba i gwiazd się wznieśli, czczeni jako talenty wieszcze i żyjąc po śmierci w pieśni za to, że jeden i drugi lasy i kamienie, to jest *ludzi leśnych i kamiennych (sylvestres et lapideos homines)* łagodził głosem lutni i zniewalał do ulegania prawu; — to o ileż bardziej my możemy mieć nadzieję, że ludy dzikie i okrutne święty opat zjedna dla Chrystusa, gdyż jest i heroldem ewangelii i latarnią w domu bożym, i woli boskiej tłómaczem, oraz lepszym nad Orfeusza, jako sławny ze wzniosłej nauki i niebiańskim obdarzony rozumem i darem, a łaską wszystkich prawie błogosławieństw odznaczony!...“[1]). Toć po-

---

Aug. Bielowskiego w wydaniu Kroniki mistrza Wincentego alluzya do pewnego miejsca w księdze retora rzymskiego. Jest to ustęp Kroniki ks. II, 28, przypominający treścią swoją zdaleka Institutiones oratoriae ks. V, roz. 10, § 23. Ponieważ nie jest to cytata, można tedy powątpiewać o trafności zestawienia, ale możliwości to nie wyklucza.

[1]) Monumenta Poloniae historica, wyd. A. Bielowskiego, t. II, 16.

dobnego wykładu a zastosowania i dziś nie odrzucilibyśmy podobno, a stylizacyę uznalibyśmy za bardzo umiejętną.

Już nie sąd pojedyńczy, ale cały szereg zdań krytycznych znajdujemy w świetnej przedmowie mistrza Wincentego (Kadłubka) do jego Kroniki. Prawdopodobnie pisał tę przedmowę w początkach wieku XIII. Kreśli tu najprzód w sposób obrazowy poważne i trudne zadanie historyka: „Nie w kole dziewcząt pośród Muz w chórach Dyony [1]) swawolić, lecz przy stolicy świetnego senatu stanąć mamy; nakazano nam nie przyciemnione bagniste sitowia, lecz złote ojczyzny filary; nie gliniane lalki, lecz ojców naszych żywe postaci z łona zapomnienia wydobyć i ze starożytnej słoniowej kości wyrzeźbić; co więcej, bożego światła świeczniki w królewskim kazano zawiesić nam pałacu, a śród tego wojennym zagrzać się zgiełkiem".

Następnie tłómaczy się z pobudek podjęcia takiej pracy: „Nie powoduje mną żądza pisania, ani mnie podnieca chciwość rozgłosu, ani podżega zapamiętała namiętność korzyści, bym po tylokrotnych przygodach na morzu, po tylekroć zaledwie uratowawszy się z rozbicia, znów miał pragnąć w tych samych wirach na szwank się narażać. Nie, boć tylko podniebieniu osła lepiej smakuje oset niż sałata, i tylko zgoła nierozumny daje się uwieść słodyczy ckliwej" (nisi prorsus *insipiens* suavitate capitur *insipida* — tej igraszki słów niepodobna oddać w przekładzie).

Ale ponieważ król (Kazimierz Sprawiedliwy) polecił mu pisanie dziejów dla nauki potomnych („bo wszystko, co wielkie i zacne, w przykładach przodków jakgdyby we zwierciadłach zwykło się odbijać"), nie wolno mu uchylać się od spełnienia rozkazu. Choć więc uważa się za „trzcinę łomliwą, za podporę z sitowia, za pigmejczyka, zmuszonego do dźwigania świata jak Atlas", bierze się do dzieła w tem przekonaniu, iż rzecz sama przemówi za siebie, bo „połysk złota

[1]) t. j. Wenery.

i blask drogich kamieni w ręku niewprawnego rzemieślnika równie nie blednieje, jak nie czernieją gwiazdy, chociaż je Etyop czarnymi wskazuje palcami".

Pomimo jednak zaznaczonej tu skromności, mistrz Wincenty wie, że dokonał dzieła ważnego, i domaga się w końcu, żeby go tacy tylko sądzili, co się odznaczają nauką i wytwornym smakiem, i żeby sąd wydawali dopiero po dokładnem zapoznaniu się z dziełem: „O to nareszcie prosić mi wypada wszystkich, by nie wszyscy o naszej pracy wyrokowali, lecz ci jedynie, których umysłu wytworność *(ingenii elegantia)* lub świetność wyższej ogłady *(urbanitatis claritudo)* zaleca; oraz by się nikt do *lekceważenia* nas nie kwapił, póki jak najstaranniej wszystkiego nie *rozważy* (ne cui nos prius liceat *despicere,* quam perdiligentissime *dispexisse);* nikt bowiem smaku imbieru nie dojdzie, póki go nie zżuje; nie godzi się też sądzić o rzeczy, nie rozpatrzywszy się w niej należycie. A kto skąpo chwali, niechże jeszcze skąpiej przygania *(qui parce laudat, parcius vituperet"* [1]).

Allegoryczny sposób mówienia, ożywiony oryginalnemi i trafnemi przenośniami, nie zaszkodził trafnym uwagom mistrza Wincentego, ani co do zadania dziejopisa, ani co do stosunku materyału i obrobienia, ani co do żądania, żeby krytyk odznaczał się rozumem, talentem i wykształconym smakiem. Ostatnie zaś zdanie, poczerpnięte podobno z dzieł Seneki, o skąpem chwaleniu i skąpszej naganie, można śmiało wielu krytykom do pilnej rozwagi zalecić.

Całkiem suche allegorye, bez wdzięku wyobraźni, ale z metodycznością scholastyczną wyłożone, spotykamy w mowie ks. Stanisława ze Skarbimierza (Skalmierza) przy otwarciu w roku 1400 odnowionej Akademii krakowskiej, której on został pierwszym rektorem. Zamierzył w niej sobie uwydatnić znaczenie Akademii, jako przedstawicielki Kościoła w Polsce, jak niemniej znaczenie i doniosłość czterech składających ją wydziałów.

[1]) Monumenta Poloniae historica II, 249 — 251.

Za tekst wziął ustęp z Objawienia św. Jana: „Z onego tronu wychodziły błyskawice i gromy i głosy; a wszystkie one zwierzęta każde z osobna miało sześć skrzydeł wokoło, a wewnątrz były pełne oczu. I nie miały odpoczynku we dnie i w nocy, mówiąc: Święty, święty, święty Pan Bóg Wszechmogący, który był i który jest i który ma przyjść". Tronem boskim jest Akademia krakowska; zwierzętami, każde o sześciu skrzydłach, a pełnemi oczu, są profesorowie, w dzień i w nocy nauczający. Mówca usiłował wykazać tę analogię i w całości nauk akademickich i w każdym wydziale poszczególe. Przytoczę tylko ustęp, dotyczący wydziału sztuk i nauk wyzwolonych, jako mieszczącego w sobie i literaturę.

„A teraz przystępuję z kolei do magistrów nauk wyzwolonych, którzy zakładają podwaliny nauk przez *gramatykę;* ozdabiają przez *retorykę;* prawdę od fałszu rozeznawać uczą przez *logikę,* rozmierzają niebo i ziemię przez *geometryę;* dziwne i trudne rzeczy obrachowują przez *arytmetykę;* zgadzają głosy przez *muzykę,* tajemnic niebieskich dociekają przez *meteorologię;* gwiazd wschód i zachód, znaków niebieskich kształty poznają, czuwają nad wpływem planet przez *teorykę*[1]), naprawiają przez *monastykę,* podnoszą przez *ekonomię,* pomnażają przez *politykę.* Są to wielkie zwierzęta pełne oczu... Przez ten fakultet iskrzyć się będzie mądrość, przyozdobi się cała społeczność, a niecnota pójdzie na wygnanie... Znaleźli na górach świętych złoto mądrości, srebro wymowy, sól roztropności, bursztyn sprawiedliwości, ołów wstrzemięźliwości, ziemię męstwa. Mówię więc, że z tronu boskiego wynikają błyskawice, głosy i grzmoty, a w obliczu jego dzień i noc

[1]) *Teoryką* nazywano w wiekach średnich naukę przewidywania rzeczy przyszłych, głównie na twierdzeniach astrologii opartą.—*Monastyka, ekonomia* i *polityka* stanowiły trzy części etyki; a mianowicie: *monastyka* uczyła obowiązków względem siebie, *ekonomika* — obowiązków względem rodziny i bliźnich wogóle, wraz z pieczą o majątek; *polityka* wreszcie zalecała, jak się wyraża Stanisław ze Skarbimierza, „każdemu oddać, co sprawiedliwość nakazuje".

wrzeszczą zwierzęta, po sześć skrzydeł mające... Co się tylko stać mogło z łaski Tego, który z górnych niebios na nas pogląda. Bo oto w małym domu tego kolegium mądrość całego świata jest zamknięta" [1]).

Mowa ta jest najlepszym bodaj przykładem u nas scholastycznego poglądu i sposobu rozumowania.

[1]) M. Wiszniewski: „Historya literatury polskiej", t. IV, 242—252.

ROZDZIAŁ DRUGI.

CZASY HUMANIZMU
OD ROZKWITU DO ZWYRODNIENIA.

I.

Ruch humanistyczny.

Poglądy na zadanie poezyi, twórczość i wzory.

Niedługo trwało zapomnienie o pisarzach klasycznych. Jak w całym przebiegu dziejów umysłowości naszej, tak i obecnie próba zmiany prądu nie dała na siebie czekać. Ledwie scholastyka się ugruntowała i w odnowionej Akademii krakowskiej bujnie krzewić się zaczęła, już na Zachodzie, a mianowicie we Włoszech, gorąco i namiętnie rzucono się do szerzenia haseł humanizmu, rozpowszechnianych przez wędrownych entuzyastów. Wprawdzie zmierzały one ku oczyszczeniu tylko i odświeżeniu dawniejszych grecko - rzymskich natchnień; ale jeżeli nie w samej treści poglądów, to przynajmniej w sposobie ich stosowania do zjawisk zarówno starych jak nowych na polu literatury, wytwarzały świeży czynnik ruchu umysłowego.

Humaniści wrogo występują przeciwko scholastykom, głównie z powodu, że ci mówili i pisali stylem i językiem bar-

barzyńskim, dalekim od Cycerońskiej poprawności i kwiecistości. Zamiast filozofii scholastycznej zaczęto gorliwie zalecać poezyę i wymowę (rozumie się grecko-rzymską, a szczególniej rzymską), jako najdoskonalsze środki wykształcenia pod każdym względem: i filozoficznym i moralnym i estetycznym. Powtóre, przeciwstawiono klasyczny ideał życia: zdrowa dusza w zdrowem ciele, ideałowi średniowiecznemu, ascetycznemu, nakazującemu ciało umartwiać, ażeby duch był swobodniejszym i mógł się łatwiej udoskonalić. Przejmując się coraz bardziej pojęciami pogańskiemi, zaczęto powoli usuwać w głąb, najprzód wyrażenia chrześcijańskie, a potem same pojęcia. Do poezyi wkroczył Olimp starożytny i już Bóg nazywał się gromowładnym Jowiszem, a Matka Boska — Junoną. Z czasem zaniechano nawet bóstwa chrześcijańskiego pod przebraniem klasycznem; ponieważ w literaturze starożytnej prawie stale mówiono o bogach *(dii)*, a nie o jednym — jedynym Bogu, więc i humaniści tę terminologię przejęli, chcąc się wyrażać poprawnie, klasycznie.

Do nas humanizm przyszedł z Włoch dosyć rychło, bo w samych początkach wieku XV; lecz nie doznał szybkiego rozwoju; starano się bowiem pogodzić go i ze scholastyką i ze ściśle wyznawaną religią katolicką. Stąd w całym w. XV istnieje u nas ogromna mieszanina pojęć, stylów i wzorów języka łacińskiego. Ten sam uczony, który przepisywał humanistyczne rozprawy czy powiastki Poggio Bracciolinigo, Leonarda Aretyna, Wergeryusza, Wawrzyńca Walli, Eneasza Sylwiusza Piccolominiego, tuż obok mieścił scholastyczne komentarze do dzieł Arystotelesa, lub którego z mistrzów średniowiecznych: Tomasza z Akwinu, Duns Scota i t. p.

Za wzór języka i stylu klasycznego brano pisma znakomitego mówcy rzymskiego, Cycerona, zwłaszcza retoryczne. Najwięcej rękopismów i najwięcej wydań miała u nas książka pseudo-cycerońska, tak zw. „Retoryka do Herenniusza“ w 4 księgach; w bibliotece Jagiellońskiej jest jej kilka rękopismów z XV stulecia; w wieku XVI drukowano ją aż jedenaście razy (poczynając od roku 1500); a i później jej nie zaniedbano.

Drugi stopień rozpowszechnienia miało już prawdziwie Cycerońskie, ale podrzędne pismo „O podziałach krasomówczych“ *(Partitiones),* drukowane w wieku XVI trzykrotnie. Dzieła zaś najważniejsze: „O wynalezieniu“ i „Orator“, prócz rękopismów, miały tylko po jednem drukowanem wydaniu. Natomiast rodzaj historyi wymowy rzymskiej p. t. „Brutus czyli o sławnych mówcach“ dwa razy w XVI wieku był odbijany, a w XIX nanowo przez Groddka w Wilnie przedrukowany. Na język ojczysty dopiero w XVIII i XIX stuleciu zaczęto te rozprawy retoryczne przekładać: Józef Boreyko („O podziałach“ 1763, 1783, 1806), Klemens Żukowski („O wynalezieniu retorycznem“ 1840); a wszystkie przetłómaczył starannie Erazm Rykaczewski („Dzieła Cycerona“, t. IV, Poznań, 1873).

Pisma Cycerona wpłynęły przeważnie na wyrobienie naszej retoryki; możnaby nawet powiedzieć, że rozwlekłość i gadatliwość naszej wymowy w części przynajmniej z tego źródła wypłynęła; lecz nie należy też zapominać, iż staranność w budowie okresów, dbanie o piękność wyrażenia również w części zawdzięczać mu wypadnie.

Jeżeli czysto retoryczne rozprawy Cycerona oddziaływały na wymowę, to pismo „O sławnych mówcach“ było wzorem krytyki krasomówczej, ucząc obok rozumnych i trafnych spostrzeżeń także pewnej przesady w pochwałach dla znakomitości, lub dla takich, co w danym czasie za znakomitych uchodzili.

Greccy retorowie, jak wogóle greccy pisarze, z wyjątkiem Arystotelesa, nie znaleźli u nas, nawet w wieku XVI, kiedy stosunkowo najwięcej się jeszcze u nas zajmowano greczyzną [1]), znacznego rozpowszechnienia. Można tylko wymienić rozprawę Demetryusza Falerejskiego (z IV / III wieku przed Chr.) „O wysłowieniu“ jako u nas dobrze znaną, bo dwukrotnie a równocześnie na język łaciński przez Polaków przetłó-

[1]) O studyach naszych nad językiem i literaturą grecką w wieku XVI, zob. M. Wiszniewskiego: „Hist. lit. pols.“, t.VI, 175 — 216.

maczoną, raz przez Franciszka Masłowskiego *(De elocutione liber,* Padwa, 1557), drugi raz przez Stanisława Iłowskiego, z dodatkiem rozprawek Dyonizyusza z Halikarnasu (Bazylea, 1557).

* * *

Istniał w wieku XV-ym właściwie jeden tylko u nas człowiek, który i w poglądach i w życiu był humanistą w pełni, na wzór włoski; to głośny Grzegorz z Sanoka. Lubił on żarty, wesołe, dowcipem okraszone biesiady, zwłaszcza z Włochami, miał, lubo arcybiskup, swobodny pogląd na kwestyę rozwodów, przyjmował niektóre teorye przyrodnicze Epikura, karcił surowo księży za złe wymawianie łaciny, polecał kapłanom czytanie starych Ojców kościoła, piszących dobrym językiem, nie zaś średniowiecznych kaznodziejów i ascetów. Jak prawdziwy humanista lekceważył scholastykę, nazywając ją „snem czuwających na jawie“, a wysławiał medycynę, szczególniej zaś wymowę i poezyę, które nazywał tak potrzebnemi jak pokarm; tych, którzy do innych nauk się brali, nie wyćwiczywszy się wprzódy w tamtych, porównywał do ludzi, coby do miasta wskoczyć chcieli przez mur, zaniechawszy bramy. Miał umysł krytyczny, zachęcał do samodzielnego myślenia, dawszy pokój Arystotelesowi.

Inni znakomici ludzie XV wieku przejmowali z humanizmu głównie dbałość o poprawność języka i stylu łacińskiego, a w poezyi szukali przyjemnej nauki.

Niewątpliwie mając na myśli uwagę Horacyusza:

> Aut prodesse volunt aut delectare poëtae,
> Aut simul et *iucunda* et *idonea* dicere *vitae* [1]),

[1]) „Poeci pragną albo nauczać albo bawić, albo też przedstawiać rzeczy równocześnie i miłe i do życia przydatne“.

słynny XV wieku biskup i kardynał Zbigniew Oleśnicki, jeden z pierwszych u nas zaszczepców stylu humanistycznego, w liście do głośnego humanisty Eneasza Sylwiusza Piccolominiego (późniejszego papieża Piusa II), w liście, pisanym w roku 1453, te o poezyi zamieścił spostrzeżenia: „Wiadomo, że poeci, którym nigdy obcą nie była znajomość wszystkich wielkich rzeczy i sztuk, ku temu głównie zmierzali, iżby, podając w utworach swoich cośkolwiek bajecznego *(fabulosum)*, uwydatnić mogli jego związek czy z filozofią moralną, zaprawiającą życie ludzkie do cnoty, czy z fizyką, opowiadającą tajemnice przyrody; albo też by wspaniałemi pochwałami cnót, wyprowadzonemi z życia mężów sławnych, lub stosownemi naganami występków, obrzydzanych myśli naszej wystawieniem zgubnych obyczajów ludzi nikczemnych, przywabiali ku sobie dusze czytelników, a oczy słodyczą rozkoszy napawali. Jeżeli tedy bystrzejszym rozumem zechcemy wniknąć do rdzenia zmyśleń poetyckich *(poëticae fabulae)*, to się przekonamy, że wynaleziono je na to, by opowiadaniem już to zjawisk przyrody, już to obyczajów chwalebnych, już to wybornych historyi jakąś znakomitą nauką napoić“ [1]).

I można śmiało powiedzieć, że zawarta w tem obszernem omówieniu myśl o pożytku, wypływającym z pięknie, przyjemnie opowiedzianej baśni, czy wogóle poezyi, była wyrazem najgłębszego przekonania zarówno Zbigniewa Oleśnickiego, jak i naszych pisarzów wogóle przez ciąg wieków długi. Jest to ten utylitaryzm, któryśmy przejęli od Rzymian, stosując go, tak jak i oni, również do literatury.

Ci, których uczucie religijne było żywsze, protestowali przeciwko mitologii w poezyach, mających za przedmiot sprawy chrześcijańskie, ale zazwyczaj nawet sami nie mogli wytrwać w postanowieniu, a cóż dopiero skłonić innych do zaniechania muz, bogów i bogiń grecko-rzymskich. Paweł z Krosna, piszący poezye łacińskie na początku wieku XVI, wymownie wołał[1]), że głupie bóstwa pogańskie, „przewrotne potwory ustąpić winny miejsca prawdziwemu Bogu chrześcijańskiemu i świętym Pańskim; że tryumfów Chrystusa nie zdołałby wyśpiewać ani Homer ani Wergiliusz; więc precz z całym przyborem mitologicznym! Ale w innych swoich poezyach wcale nie poszedł za własnem wezwaniem i owszem pojęcia i wyobrażenia chrześcijańskie często przyoblekał w szaty pogaństwa grecko-rzymskiego.

[1]) Codex epistolaris saeculi XV — tom I. str. 316, 317 (wyd. roku 1876)

Wytrwalszym okazał się Rudolf Agrykola młodszy, jego uczeń. W hymnie na cześć świętego Stanisława męczennika, zapowiedziawszy, iż poeta chrześcijański powinien wzgardzić nędznemi bóstwami starożytnych, a zwracać się zawsze i wszędzie do Trójcy Przenajświętszej, Bogarodzicy i świętych, pozostał wierny swemu oświadczeniu [2]).

Niewielu, bardzo niewielu poszło w jego ślady, podobno tylko Jan Hussovianus i Grzegorz z Sambora w poezyi łacińskiej, a Rej w polskiej; inni, najznakomitsi nawet, nie wyłączając Jana Kochanowskiego, zwracali się do muz i bóstwa pogańskie wspominali chętnie, nawet tam, gdzie mówili o tajemnicach wiary chrześcijańskiej, jak np. Kacper Miaskowski. Trzeba było czekać dwa przeszło wieki, aż znowu głos przeciwko mitologii podniósł Krasicki i Karpiński; a i to również prawie napróżno. Mitologię stanowczo wyrzucili dopiero Woronicz i romantycy. Woronicz zastąpił ją bóstwami starosłowiańskiemi, romantycy — duchami wszelkiego rodzaju i stopnia, bo jeszcze August Wilhelm Schlegel utrzymywał, że

[1]) Pauli Crosnensis Rutheni... Carmina, ed. Br. Kruczkiewicz, Kraków, 1887. Pieśń na cześć św. Barbary zaczyna słowami: „Saecula formosas cessent iactare puellas Prisca et falsidicas nobilitare deas, Mendax quas olim summos traduxit ad orbes Graecia turicremis concoluitque focis, Atque illis sacras pario de marmore sedes Erexit vanas fudit et usque preces“.

[2]) Przytoczony przez W. Bruchnalskiego w rozprawce: „Pojęcie i znaczenie poezyi u poetów polskich XVI wieku“, Lwów, 1900.

bez jakiegokolwiek pierwiastku mitologicznego poezya obejść się nie może.

W tworzeniu wyróżniano, za przykładem Cycerona i Horacyusza, dwa czynniki: dar przyrodzony (talent), najrozmaiciej nazywany, i naukę. Horacy w „Sztuce poetyckiej" tak się w tym względzie wyraził: „Zastanawiam się nad tem, czy dobry wiersz *(laudabile carmen)* jest dziełem natury czy sztuki? Ja przynajmniej nie widzę, coby potrafiła zrobić nauka bez bogatego daru przyrodzonego *(studium sine divite vena)*, lub też nieukształcony talent *(rude ingenium)*; jedno wymaga pomocy drugiego; jedno z drugiem najściślejszą przyjaźnią się łączy *(alterius sic altera poscit opem res et coniurat amice)*". W terminologii humanistycznych poetów ów dar przyrodzony nazywał się zazwyczaj łaską Feba-Apollina i dziewięciu cór Mnemozyny t. j. muz, świętym zapałem, nagłym wybuchem, szałem, albo — jak u satyryków — oburzeniem.

Niekiedy czytamy, że tylko miłość lub nawet wino uczyło tworzenia. „Mnie — powiada Jan Kochanowski w latach młodzieńczych *(Elegie,* ks. I, 1) — nie Muzy zrobiły poetą, jeżeli nim jestem; nie pomnę też, bym kiedy zaszedł do groty w Aonijskiej skale. Sama Miłość nauczyła mnie słodkie składać wiersze i śpiewać na wzór Kallimacha starego [1]). Bóg bowiem Miłości porusza leniwe umysły, zimne serca i nieczułe dusze". Albo też, jak mówi w epigramacie do Piotra Myszkowskiego: „Fraszki to pewnie, mój Piotrze, i bajki istne, co starzy poeci o źródle skrzydlatego rumaka (t. j. Pegaza) gwarzą; wino tylko stwarza poetów i wdzięczne poddaje piosenki; a kto wodę pije, temu Muza niczego udatnego nie nasuwa. Ja sam najlepiej to poświadczyć mogę; gdym trzeźwy, na nic się nie zdam, a tylko namyślam się i zębami paznogcie, co nic nie zawiniły, ogryzam. Lecz gdy sobie trochę podchmielę, a duch winem się zagrzeje, wtedy czuję zaraz, jak

[1]) T. j. elegika greckiego (zarazem wielkiego uczonego) z III wieku przed Chr.

w głębi piersi niezliczone szeregi wierszy budzą się i rwą do lotu. A jak tylko je wypuścić, hurmem walą jak pszczoły, które po mrozach zimowych łąki kwiatami zasłane i wiosenne nęci ciepło".

Rozumie się, że to tylko objaw wesołego, żartobliwego humoru; bo kiedyindziej Kochanowski złoży piękną pieśń na cześć cór Wdzięcznej pamięci („Muzy").

Za jeden z warunków swobodnego tworzenia poczytywano też zabezpieczenie bytu materyalnego, dającego poecie potrzebny spokój i myśl od trosk ziemskich wolną, jak to najdobitniej wypowiedział Klonowicz w „Żalach nagrobnych":

Ja, kiedy się nad prosty gmin ku niebu na chwilę
Do Febusa wychylę,
Wnet frasunek zazdrościwy jakiś wróg przytoczy,
Który mię zaś w gmin tłoczy.
Trzeba bowiem *animuszu niezamarszczonego*
Do wiersza uczonego.
Kiedyby się gdzie nad rzeczką *włóka* mogła dostać,
Mogłoby się co sprostać.
Siła-ć więc jeden Mecenas naczyni Maronów,
Nie szczędząc swych zagonów.
Słyszę młynik nie zawadzi, choć owo tarkoce
Przy szumiącym potoce;
Kiedy od brata Neptuna Ceres ususzona
Bywa więc pokruszona;
Kiedy od częstego mlewa często w kamień twardy
Krzeszą skalne oskardy.
Roi się też ingenium, gdy się pszczółki roją,
I kiedy krówki doją...

Nie pierwszy to raz w naszej poezyi (tak samo w humanistycznej wogóle) podniósł się głos biedaka, nie mającego kawałka własnej ziemi i widzącego przemoc szlachty, o ciężkich warunkach bytu i pisania, lecz pierwszy tak silny, z głębi uciśnionego serca płynący. Nie dziwmy się, że według Klonowicza jeden Mecenas może wielu „naczynić" Maronów, bo takie było nietylko wówczas, ale i później powszechne w Eu-

ropie złudzenie; wobec małej pokupności utworów literackich, trzeba było istotnie mecenasów, coby przynajmniej na koszta druku łożyli.

Nie zapominajmy przytem, że poeta humanistyczny to był przedewszystkiem uczony, pilnie studyujący literaturę rzymską przynajmniej. Na potrzebę nauki dla poety kładziono też nacisk bardzo wielki, jak to już widzieliśmy w liście Oleśnickiego. Bo też istotnie, przypomnijmy sobie, że praca-to była nielada doskonałe wyuczenie się języka martwego, przyswojenie sobie jego tajemnic składniowych, stylowych i wersyfikacyjnych. Większa część poetów naszych piszących po łacinie, tak samo jak i gdzieindziej, byli to ludzie wykształceni, którzy mozolnie frazeologię, wziętą z poetów rzymskich, stosowali do zdarzeń czy osób spółczesnych. Mówić o ich „natchnieniu" byłoby nadużyciem wyrazu. Oni w pocie czoła zazwyczaj wyrabiali swe wiersze, sprawdzając Horacyuszowskie: *sudavit et alsit* (pocił się i ziąbł). A i u tych, co mieli talent rzeczywisty, praca, studya odgrywały rolę bardzo wielką. Sarbiewski kilkadziesiąt razy odczytał Horacyusza i Wergiliusza, nie mówiąc już o całem przygotowaniu szkolnem.

To też humaniści, zbrojni w naukę, lub nią się przechwalający, mieli bardzo wysokie pojęcie o swojem dostojeństwie i o znaczeniu a doniosłości pieśni swoich. „Tylko pisarze nadają nieśmiertelność dziełom bohaterów i królów!" Takie przekonanie u nas było wypowiedziane, o ile wiem, po raz pierwszy roku 1502 w humanistycznym liście królowej polskiej Elżbiety „O wychowaniu królewicza", a później powtórzone powielekroć. Dość będzie przypomnieć słowa Kochanowskiego, gdy wysławia „Muzy":

Z was ma cnota zapłatę; a dzielność milczana
Ledwe nie toż jest, co i gnuśność pokonana.
Nie sama od przyjaciół, ni od matki z łona
W obce kraje Helena morzem uniesiona;
Nie jeden Menelaus o żonę się wadził,
Nie pierwszy Agamemnon tysiąc naw prowadził,

Nieraz Troja burzona przed Hektorem; siła
Mężnych było, którym śmierć przy ojczyźnie miła;
Ale *wszyscy w milczeniu wiecznym pogrążeni,*
Że *poety zacnego rymy przebaczeni* (t. j. nie wspomniani).

Albo jak zwięźlej i piękniej wyraża się w dedykacyi „Proporca":

Zacny koronny hetmanie!
..... weźmi też odemnie —
..... proporzec pięknie tkany
I z Helikonu podany
Od córek Wdzięcznej Pamięci (Mnemozyny),
Bez których łaski i chęci
Hetman, niech jaki chce wstanie,
Sławy trwałej nie dostanie...[1]).

II.

Zdania o utworach obcych i swojskich w XV i XVI w. Polemika.

Zdania humanistów, wydawane o dawnych i nowych pisarzach, miały charakter ogólnikowy, więcej się odnosiły do osoby pisarza, do jego talentu, niż do dzieł jego, więcej miały na widoku stosunkową ważność wątku i wysłowienie, aniżeli budowę, kompozycyę. Ulubione w języku łacińskim superlatywy (stopnie najwyższe) nadawały zazwyczaj tym zdaniom mocno przesadną cechę. Do wzorów Cycerona i Kwintyliana przybyły w wieku XV wzory włoskie. My, na podstawie przechowanych w bibliotekach rękopismów, możemy stwierdzić napewno, że nietylko czytano, ale i przepisywano u nas rozprawki Franciszka Petrarki (między innemi: *Sententiae de*

[1]) Por. podobne myśli u Wespazyana Kochowskiego w wierszu „Muzy potrzebne Marsowi" (Lyrica polskie, ks. I, 8).

Terentii vita), dyalog Leonarda Aretyna, poświęcony porównaniu pisarzów nowszych ze starożytnymi *(Dialogus... in quo de modernis quibusdam scriptoribus in comparationem ad antiquos disputatur),* pisma Wawrzyńca Walli i t. p.

Ze zdań, wyrzeczonych przez naszych pisarzów, możnaby, od XV wieku poczynając, ułożyć dość spory rejestr; niewieleby on nas jednak pouczył o zasadach krytycznych, bo ogólnikowość znamionuje owe zdania. Przytoczę więc tylko niektóre dla przykładu, a częściowo dla charakterystyki.

Najdawniejszy może z dochowanych sąd literacki o obcych dziełach zawdzięczamy Janowi Długoszowi, który w swej znakomitej Historyi polskiej, mówiąc pod r. 1477 o śmierci Grzegorza z Sanoka, tak o nim pisze: „Mąż to szczególnej nauki, a mianowicie nadzwyczaj wykształcony w literaturze starożytnej *(in studiis humanitatis apprime eruditus)*... Mąż to nader miły Muzom *(vir Musis amicissimus)* i zarówno w poezyi pieryjskiej, jak w wierszu, jak i w innych naukach, oraz w przemowach do ludu, godny pamięci *(memorabilis)*".

Z XVI wieku zwrócę uwagę na niektóre sądy Reja, Bezimiennego, Kochanowskiego, Klonowicza, Szymonowicza, Januszowskiego, Rotunda. Stwierdzą one charakterystykę podaną na początku.

Mikołaj Rej w 8-wierszu sławi 32-letniego Jana z Czarnolasu:

Przypatrz-że się, co umie poczciwe *ćwiczenie,*
Gdy *szlachetne* przypadnie k'niemu *przyrodzenie;*
Co rozeznasz z przypadków i postępków jego,
Tego Kochanowskiego, szlachcica polskiego,
Jako go przyrodzenie z ćwiczeniem sprawuje,
Co jego wiele pisma jaśnie okazuje.
Mógł ci umieć Tybullus piórkiem przepierować,
Lecz nie wiem, umiał-li tak *cnotą* zafarbować.

„Przyrodzenie" znaczy tu to samo, co „ingenium", a „ćwiczenie" to „studia", nauka; „cnota" —to dążność moralna, o którą szło głównie. Wreszcie zestawienie z rzymskim elegikiem Tybullem, którego Kochanowski najprzód w łacińskich elegiach, a potem i w polskich pieśniach często naśladował, stanowi

niewidoczny niemal początek bardzo potem rozpowszechnionego zwyczaju porównywania polskich poetów ze starożytnymi.

Bezimienny autor „Proteusa" (1564) skarżył się wprawdzie, że „w Polszcze przyjaźni poetowie nie mają", a za przyczynę podawał, iż oni mówią „prawdę"; Polacy bowiem, „póki im fraszki piszesz, to radzi czytają; pisz-że co statecznego, srodze się gniewają". Jednakże w zakończeniu swego utworu z radością wspominał swoje wzory, a szczególniej Kochanowskiego, którego „Satyr" był mu pobudką i przykładem do utworzenia „Proteusa":

Tym się niziuchno kłaniać mnie się teraz godzi,
Z których zdrojów czerpają poetowie młodzi.
Tego zacnego pocztu jest starszym hetmanem
Sławny Rej, godzien iście być i radnym panem.
Przyrodzonym dowcipem wielkiej sławy dostał,
I któż przed nim tu w Polszcze kiedy temu sprostał?
Wodza żadnego nie miał a trefił do skały,
Z której płyną strumienie nieskończonej chwały.
Za nim idzie Trzycieski, w leciech dobrze młodszy,
A wżdy *język u niego i nad cukier słodszy,*
Ojca znamienitego znamienite plemię
Trefiło na złe czasy i niewdzięczną ziemię.
Tych dwu się nie chcę puścić, choć idzie przed nimi
Kochanie wieku tego, bo strunami swymi
I uczonym śpiewaniem tak się popisuje,
Że też przeszłemu wieku [1]) mało ustępuje.
Wiem, że chwały nie pragnie; jemu to nie miło,
Tak go *wielkim baczeniem* niebo obdarzyło.
Niech już milczą Grekowie, niech już milczą Włoszy;
I cóż mają lepszego nad polskie rozkoszy?
Pirwej się rozgniewawszy Eolowe wiatry,
Obalą skały twarde i wysokie Tatry;
Pirwej tam wznidzie słońce, gdzie jest późna zorza,
Pirwej ku górze Wisła wróci się od morza,
Niż zgaśnie jego sława na tej nizkiej ziemi,
Gdy spólnie będzie w niebie z duchy szczęśliwemi.

[1]) To znaczy: wiekom starożytnym, Grekom i Rzymianom.

Czego na znak wdzięczności, gdy jemu winszuję,
To czynię z powinności, a nie pochlebuję:
Bo jeśli w moich rymiech będzie co chwalnego,
Z *nieba* naprzód, a potem mam to *z łaski* jego...

Kochanowski odpłacił Rejowi pięknem za nadobne, zaszczytnie go wspominając w 13 elegii księgi trzeciej pomiędzy swymi poprzednikami na polskim Parnasie: „Nie pierwszy też ja wdzieram się na te skały: przede mną już Rej tą samą szedł drogą, nie bez łaski Boga *(nec renuente Deo)* i chwałę sobie wysłużył, czy to smutno opłakując, jak małego Józefa zawiść braci ledwie że o śmierć nie przyprawiła, czy też za przykładem muzy Palingena [1]) śpiewając, co mężom przystoi a co nie przystoi. Trzycieski [2]), znakomity znawca trzech języków, śpiewał hymny miłe bogom *(superis);* to, co Mojżesz o świata początku napisał, pragnie on, by i jego ojczyzna wiedziała [3]). Nie ujmę też sławy Górnickiemu, co pieśni godne liry Orfeusza składa, co do spraw Marsowych liryczną nawiązując strunę, opiewa w srogiej walce Niemcy pokonane [4]). I mnie, zwolna w wasze idącego ślady, Sarmacya niech do wieszczów *(vatibus)* swych zaliczy, gdy ni zazdrość *(livor),* ni zbytnia ufność w słabe pióro, lecz tylko słodka miłość ojczyzny piersią mą włada".

To skromne o sobie wyrażenie zastąpiła później świadomość swego talentu i znaczenia na przyszłość. Już Horacy dał przykład takich przepowiedni o nieśmiertelności swej sławy, a humaniści śmiało w jego wstąpili ślady. Kochanowski,

---

[1]) Palingenius Stellatus, włoski poeta XVI wieku, piszący po łacinie. Poemat jego „Zodiacus vitae" był dla Reja wzorem przy układaniu „Wizerunku" (1558).

[2]) Znany biograf Reja.

[3]) Alluzya do udziału Trzycieskiego w przekładzie Biblii (1563).

[4]) Wzmiankowany tu utwór Górnickiego nie dochował się. Niektórzy, opierając się na tym ustępie, przypisują Górnickiemu autorstwo pieśni znanej p. t. „O pruskiej porażce" (bitwa pod Grunwaldem).

uskarżając się na brak uznania wśród współczesnych, na przeklętą zazdrość, posądzającą go o szukanie zysku ze swoich utworów, odsuwa się od tłumu jak Horacy *(Odi profanum vulgus et arceo)* i obiecuje sobie, że kiedyś ziomkowie, a nawet obce narody oddadzą mu sprawiedliwość:

Sobie śpiewam a Muzom; bo kto jest na ziemi,
Coby serce ucieszyć chciał pieśniami memi?
Kto nie woli tymczasem zysku mieć na pieczy,
Łapając grosza zewsząd?...
A poeta, słuchaczów próżen, gra za płotem,
Przeciwiając się świerczom, które nad łąkami
Ciepłe lato witają głośnemi pieśniami.
Jednak mam tę nadzieję, że przedsię za laty
Nie będą moje czułe [1]) nocy bez zapłaty;
A co mi za żywota ujmie czas dzisiejszy,
To po śmierci nagrodzi z lichwą wiek późniejszy.
I opatrzył to dawno syn [2]) pięknej Latony,
Że moich kości popiół nie będzie wzgardzony.
. . . . . .
O mnie Moskwa i będą wiedzieć Tatarowie
I różnego mieszkańcy świata Anglikowie,
Mnie Niemiec i waleczny Hiszpan, mnie poznają,
Którzy głęboki strumień Tybrowy *pijają*...

Dodać potrzeba, że to wyliczanie narodów, którym imię poety będzie kiedyś znane, jest tylko przetworzeniem odpowiedniego ustępu z wiersza Horacego *(Non usitata nec tenui,* ks. II, 20), gdzie występują: *Colchus, Dacus, Geloni, Hiber Rhodanique potor.*

W dwu epigramatach, na cześć Petrarki napisanych, Kochanowski sławił głównie jego miłość do Laury, której przedwczesny zgon opłakując, „i ją i siebie unieśmiertelnił". W epigramacie na Buchanana, którego łacińskie tłómaczenie Psałterza na wzór wziął sobie, więcej pomieścił pierwiastku literac-

---

[1]) na czuwaniu przepędzone.

[2]) Febus Apollo.

kiego: „Ty, Buchananie, od kłopotu i od długich mozołów uwolniłeś wszystkich tych, co miano wieszczów posiąść pragną, by się napróżno nie kusili pienia króla jerozolimskiego do dźwięcznych strun łacińskiej lutni przystosować; albowiem, którzy kiedykolwiek przystąpili do tej pracy, tych, o Buchananie, na taką odległość wyprzedziłeś, że, jak się zdaje, i wieki przyszłe z rąk twoich tego zaszczytu nie wydrą“ [1]).

Jeden z najwybitniejszych rysów krytyki humanistycznej — zestawianie i porównywanie poetów dzisiejszych ze starożytnymi — uwydatnił Klonowicz w lichych zresztą „Żalach nagrobnych na śmierć Jana Kochanowskiego“ (1585). Wyczerpał on tu cały niemal zasób możliwych zbliżeń, oczywiście wszędzie podnosząc znakomitość albo wyższość poety „świętego“, „boskiego“ i t. p.:

Nasz polski Homerus umarł...
Homerus pisał pod Troją, jako Greki rządził
Agamemnon, i Ulisses jako długo błądził,
Jako Achilles Hektora włóczył do Trojej,
Jak doznał Ulisses wstydu Penelopy swojej.
Nasz zasię poeta lacki, poeta ze wszytkim,
Nie bawił się w piśmie swoim bałwochwalstwem brzydkim,
Z Królem i z Prorokiem śpiewał dobroć nieprzeżytną
Boga Zastępów, brząkając w arfę dziesięćnitną.
Uczył chwalić językiem swym sarmackie mieszczany [2])
Boga swego; i napierwej słowieńskie Kameny [3])
Śmiał napoić w Pegazowym zdroju wiekociecznym
I za cnymi poetami torem iść bezpiecznym.
Ten jest polskim Sofoklesem, ten jest Kallimachem,
Eurypidowi podobien i wszem równym Lachem.
Leśnomowny Teokritus i on zbożodarnej
Ziemie oracz, Hezyodus, oracz gospodarny;

[1]) Przytoczenia z łacińskich poezyi Kochanowskiego podałem w zmienionym tu i owdzie przekładzie Teofila Krasnosielskiego (w pomnikowem wyd. „Dzieł“ Kochanowskiego, 1884).

[2]) mieszkańców Polski.

[3]) Muzy.

Ten łaciński Maro [1]) grzmotny, ten jest Nazo [2]) snadny,
Ten jest Flakkus [3]), w obyczajach i w wierszach przykładny,
Ten, kiedy chce, starodworski jest też Marcyalis,
Acz rzadko, ale też dotknie, jako Juwenalis.
Ten Propercyus miłosny i polski Tibullus,
Też czasem Lesbii śpiewak, jak rzymski Katullus;
Czasem też na chciwych łoniech grzeje Kupidyna,
Pobudza łucznego matki pianorodnej [4]) syna.

Retoryczna przesada w zestawianiu z Homerem, Hezyodem, a choćby z Wergiliuszem, bije w oczy, tak samo jak z Sofoklesem i Eurypidesem (z powodu „Odprawy posłów“). Co do liryków greckich i rzymskich, to Klonowicz nie chciał pamiętać, a przynajmniej zaznaczyć, że oni stanowili wzory, a Jan z Czarnolasu szedł tylko za nimi.

Najszczegółowsze zdanie o twórczości Kochanowskiego wogóle, jak i o poszczególnych jego pismach, wydał w XVI wieku uczony drukarz krakowski a jego przyjaciel, Jan Januszowski, w przedmowie do pierwszej zbiorowej edycyi dzieł poety. Czytamy tu między innemi: „Gdzie kiedy w polskim narodzie, albo rzekę śmielej, w północnym kraju wszytkim był taki poeta zacny? Gdzie kiedy w Polszcze śmiał się kto zetrzeć z onymi poety tak greckimi jako i łacińskimi, co rymy swemi bogi z nieba zwabiali, jako ten? Gdzie kiedy który zrównał z nimi? albo coby ze wszytkim tak być miał, jako ten? Było za czasów naszych poetów dosyć znacznych w Polszcze, tak jest, ale przed się, acz z tych każdy miał i ma swą pochwałę; ten jednak wszytkich, z pochlebstwa nie mówię, rzeczy tu same świadczą: przeszedszy *swe* godnością, i *obcych* dosiągł; a z nim coby zrównać mógł, jeszcze go wieki nasze nie podają. Ten tedy wielki i zacny poeta polski, iż za żywota swego nie mógł rzeczy swych do tego końca przywieść, jako chciał

[1]) Wergiliusz.

[2]) Owidyusz.

[3]) Horacy.

[4]) Afrodyty, Wenery.

i umiał, aby przedsię wiekom przyszłym żył wiecznie, zostawił po sobie choć niewiele, jednak tyle, ile wszytkim dosyć, a podobno i rzec mogę, *więcej niż owi, co pisali wiele.* Zostawił Lyrica, Elegias, Foricoenia łacińskie; zostawił Aratum i Psałterz Dawidów przekładania swego, nad co co może być sztuczniejszego i piękniejszego? Zostawił Treny; lekkie — rzeką podobno; ja nie wiem; afektu ojcowskiego przeciw dziatkom w tej mierze upatruję, którego nie widzę, by kiedy kto lepiej wyrazić mógł i umiał. Nuż insze rzeczy: Odprawę posłów greckich, Drias Zamchana, Zgodę, Satyr, Szachy, aza w tych nie nalazł każdy, coby godnie pochwalić mógł? Mym zdaniem, co kto weźmie, gdzie wejźrzy, najdzie się czemu podziwić i z czego się ukochać. Wydał też był mniemaniem ludzkim i rzeczą samą Fraszki, w których niektóre są barzo potrzebne, a drugie podobno barzo bezpieczne [1]). To prawda: nieboszczyk samże długo o tym myślił, jeśliże wszytki wydać miał albo nie. Bo do tego i to przystąpiło było, żem i ja sam, z którego drukarnie wyniść miały, z nim o to mówił; nietylko, ale i nawet, kiedy się już do druku podać miały, pisałem o to do niego, na co potym odpisał mi w te słowa: Wyrzucać co z Fraszek nie zda mi się, bo to jest jakoby dusza ich. *Si quod pruriat, incitare possunt* [2]). A tak proszę przepuść im teraz W. M. etc.

„Te są słowa jego. Oględował się na to, że złość ludzka każdemu złemu jest wrodzona, a dobremu i nagorsza rzecz nie zawadzi; mając zwłaszcza przykłady innych ludzi godnych, którzy rzeczy bezpieczniejsze na świat wydawali, za któremi przedsię u ludzi prze insze zacniejsze sprawy to sobie jednali, że ich przez to nie potępiali. Co iż u mądrych miejsce miało, nie wiem przeczby i te, chociaż fraszki, uść także przy drugich nie miały; obejźrzawszy się zwłaszcza na lata te, w które

[1]) swobodne, nieopatrzne.

[2]) „jeśli co zaświerzbi, mogą jeno do szybszego ruchu pobudzić" słowa wzięte z Katulla, 17.

to pisał, nie w które to wydał, a osobliwie i na to, że przy statku czasem żarty być muszą. Ale puściwszy na wolą i zdanie każdego, gdyż oraz dogodzić wszystkim trudno, gdzieby się kto wszystkiemi fraszkami bawić nie chciał, otoż insze rzeczy ku tym, co już przed laty wyszły. Są Phaenomena, są Musae, jest Monomachia Parisowa z Menelausem, jest Dziewosłąb, jest Broda, są Pieśni, są rzeczy insze, z których zosobna każde mym zdaniem dodadzą dosyć uciesznej każdemu zabawy; co gdzieby się komu nie podobało, mym zdaniem człowiekiem-by nie był".

Roztrząsać tego sądu oczywiście nie będę. Dyktowało go serce, ale ponieważ odnosił się on do prawdziwej znakomitości, nie było w nim panegiryzmu. Ogólnikowość wyjaśnia się i powszechnym XVI wieku zwyczajem, i miejscem, w którem został podany.

Wobec tego sądu, byłoby rzeczą zbyteczną szeregować mnóstwo innych, jakimi przyjaciele zaopatrywali na wstępie utwory różnych poetów. Gdybyśmy się na tych sądach oparli, musielibyśmy XVI wiek zapełnić wielką liczbą nadzwyczajnych talentów. Zresztą znaleźć je można w pierwszej próbie historyi literatury naszej, jaką wydał r. 1625 Szymon Starowolski, ogłaszając swoją „Setkę pisarzów polskich" *(Scriptorum polonicorom Hecatontas),* a r. 1628 Pochwały mówców polskich *(De claris oratoribus Sarmatiae).* Charakterystyki jego nie odnoszą się do dzieł, lecz do autorów, najczęściej przyrównywanych do pisarzów starożytnych, klasycznych; panegiryzm widnieje nie tyle w „Setce", gdzie głównie dodane przez trzech rymopisów (Vitelliusa, Stosława i Mikołaja Żórawskiego) epigramata grzeszą przesadą, — ile w książce „O mówcach".

Pomijając atoli pochwały, nie mogę zamilczeć o naganie, danej pisarzom polskim XVI wieku przez znakomitego prawnika - humanistę, wójta wileńskiego, gorliwego katolika, Augustyna Rotunda (Mielliesius'a, Mieleskiego).

Wprawdzie słowa jego odnoszą się głównie do prac, w zakresie prawno-politycznym ogłaszanych przez Polaków,

łatwo je wszakże było zastosować i do ogółu autorów. Pisząc roku 1571 list do swego przyjaciela, chociaż kalwina, głośnego w dziejach reformacyi naszej Andrzeja Wolana, i wychwalając sposób obrobienia przedmiotu w jego dziełku „ O wolności“ (De libertate), nadesłanem sobie w rękopiśmie, zaznacza to przedewszystkiem, iż Wolan nie poszedł za pospolitym u nas zwyczajem *(non vulgari nostratium more hanc disputationem institueris et tractaveris)* niedbalstwa w wysłowieniu. „Z niewielu wyjątkami — mówi Rotundus — piszący w tych przedmiotach mało zazwyczaj dbają, jakiemi słowami *(quibus verbis efferant)*, byle tylko wyraźnie i przejrzyście *(distincte ac perspicue)* wszczepić przekonanie i naukę, gardząc doborem wyrazów *(delectum verborum)*, ozdobami oraz wytwornym układem *(ornatum elegantemque compositionem)*, jakby jakiemi barwiczkami i pięknszydłami zalotnic *(ceu quaedam lenocinia et pigmenta)*; ale ty poszedłeś, jak widzę, za tymi autorami dawniejszymi i nowszymi, którzy w podobnym rodzaju dzieł założyli to sobie, aby czytelników nietylko pouczać rzetelnemi radami i opiniami, lecz także zachwycać czystością i blaskiem słów, oraz zręcznem a trafnem (pięknem) ich rozmieszczeniem *(sed etiam verborum puritate et nitore, aptaque et concinna collocatione delectarent)*.

„Bez pochlebstwa śmiem twierdzić, że mało jest Polaków, których pisma zdarzyło mi się widzieć i czytać, a którychbym w tym rodzaju pisania z tobą mógł zrównać *(qui in hoc scribendi genere tecum conferantur)*; tak przejrzyście i jasno wypowiadasz rzeczy nie tyle ciemne, ile dalekie od pojęć tłumu *(a vulgi opinione remotas)*, a przedmiot, obrabiany w ustawicznych rozmowach i rozprawach, czy to w zwykłem obcowaniu ludzi czy na zebraniach, tak roztrząsasz i wyjaśniasz, iż języka nie plamisz zgoła pospolitymi brudami słów *(ut nullis vulgaribus verborum sordibus orationem inquines)*, a mimo to zrozumiałym jesteś nietylko dla tych, co przywykli czytać piszących czystą łaciną, ale i dla tych, co zgoła nie znają literatury wytworniejszej *(qui elegantium literarum sunt rudes)*“

(„Zob. „De dignitate ordinis ecclesiastici Regni Poloniae. Authore Augustino Rotundo Mieliesio“. Kraków, u Łazarza, 1582).

Sądów o mistrzach klasycznych mamy także sporo, oczywiście w wyrazach bardzo ogólnych. Na zaznaczenie zasługuje porównanie Wergiliusza z trzema poetami greckimi, jakie uczynił Szymon Szymonowicz. Wspominając w dedykacyi Sielanek swoich (1616), że i Wergiliusz (Maro), „co męże, co wojny, co zbroje śpiewał“, najprzód rozgłosił imię swoje Bukolikami (sielankami), „pracą cienką“, ale niełatwą, bo według Szymonowicza, Maro w Eneidzie dorównał Homerowi, w Ziemiaństwie (Georgikach) przewyższył Hezyoda (Askrejczyka), lecz w Bukolikach daleko pozostał za Teokrytem, greckim twórcą tego rodzaju literackiego:

Lubo Homera rymem głośnym wyrównywa,
Lubo przed Askrejczykiem górą wylatywa,
Gdy mu przyszło (mym zdaniem) na sykulskie Muzy,
Nie dogania pasterza pięknej Syrakuzy.

Trzeba naturalnie zaprotestować przeciwko dwom pierwszym zdaniom, chociaż niewątpliwie Ziemiaństwo jest najdoskonalszem dziełem Wergiliusza; lecz przyznać należy zupełną słuszność wywyższeniu Teokryta i zaznaczyć to jako dowód i bystrości umysłowej i smaku Szymonowicza, że nie dał się uwieść powszechnemu niemal w XVI wieku głosowi, przyznającemu Wergiliuszowi wyższość.

* * *

Znajdowali się i niezadowoleni z nadmiernego rozszerzenia się wierszopistwa, zwłaszcza w początkach w. XVII. Gdy w r. 1564 bezimienny autor „Proteusa“ z pewnem radosnem zadowoleniem mówił o poetach polskich, to już w r. 1609 Stanisław Witkowski w swojej „Złotej wolności“ narzekał:

Siła nas takich, co rytmik piszemy,
Lecz wiersza mądrze nigdy nie stawiemy;

My rymołowcy, tamto poetowie,
Znać ich po mowie.

A Józef Bartłomiej Zimorowicz w połowie XVII stulecia goryczą zaprawił swe słowa (w sielance: „Winiarze"):

Pełna niedoszłych nasza poetów ojczyzna,
Że miary zawierszona nie ma już polszczyzna;
Lada partacz wyrwie się z pospolitych ludzi,
To wiersze niepoczesne natychmiast paskudzi.
Przedtym rzadki kto Muzy jak świętości ruszył,
Tylko kogo swym duchem Cynthius[1]) napuszył;
Teraz lada kto z niemi swata się poprostu;
Jeszcze nie umie kozie zawiązać i chwostu,
A już słowom ogony zwięzuje, na rzeczy
Nie znając się, jak sroka koło płotu skrzeczy.
Przetoż mądre panienki, które tylko w trudnych
Wertepach i jaskiniach mieszkają nieludnych,
Brzydzą się nimi, że ich tajemnice skryte
Objawiają i czynią wszystkim pospolite.
A chociaż-że który z nich poniewolną weną
Sili się nad niechętną ku sobie Kameną,
Chociaż i cudzej prace na pomoc zasiągnie,
Przecież nic krom *podmiotnych bęsiów* nie wylągnie,
Które albo w pieluchach zła chwila podusi,
Że żaden z nich potomnej sławy nie zakusi,
Albo jeśli do cudzych wpadną kiedy ręku,
W pogardzie ostatecznej zostaną bez wdzięku[2]).

Różnorodność gustów jednostkowych, a stąd i zdań o tem, co się podoba lub nie podoba w literaturze, zastanawiała już wcześnie naszych pisarzów; ale poprzestawali na stwierdzeniu faktu, pocieszając się myślą, że znajdą przecież czytelników, co i ich prace pochwalą, „gdyż *oraz dogodzić wszystkim trudno*" — jak to powiedział Jan Januszowski w przedmowie do poezyi Jana Kochanowskiego.

[1]) Jeden z przydomków Apollina.
[2]) bez wdzięczności.

Najprościej i najnaiwniej wyraził to nieznany nam autor ogromnego poematu religijnego: „Nowe niebo duchowne" (z wieku XVII), mówiąc:

Będą mnie różni czytać i młodzi i starzy;
Lecz któż wie, jak się komu moja Muza zdarzy?
Jedni będą ją chwalić, a drudzy zaś zganią,
Bo jeden lubi Pana, a drugi zaś Panią.
Owemu się *koncepta* nie upodobają,
Temu *rytmy* do smaku nie poprzypadają;
Innym się zdadzą *słowa* niepolitycznemi
I będą ich dożymać kłami krytycznemi...
Komu co się podoba, niechaj zdrów zażyje,
A kto ochotą gardzi, niech ciągnie za szyję[1]).

* * *

Polemik w XVI i XVII w. nie brakło; ale dotyczyły one głównie teologii, czasami spraw wychowania; a miały zawsze charakter bardzo osobisty i bardzo gwałtowny. Jedna polemika zostawała w związku, choć nader dalekim, z krytyką literacką; dotyczyła najzewnętrzniejszej strony utworów piśmienniczych — budowy okresów. Przedstawię ją słowami kompetentnego znawcy, prof. Kazimierza Morawskiego, który pierwszy zbadał ją do gruntu i jasno zobrazował.

Benedykt Herbest, „typ humanisty ruchliwego", żyjącego w ciągłych wędrówkach, popisującego się przesadną, ale „miodopłynną swadą łacińską", wykładał r. 1561 w uniwersytecie krakowskim o listach Cycerona i treść tych wykładów w osobnej książce ogłosił. Rozwinął tu poglądy, dotyczące retoryki, odmienne od zasad, które drugi humanista i gruntowny badacz Cycerona, Jakób Górski, wyznawał. „Chodziło mu mianowicie o definicyę peryodu, rzecz dosyć

[1]) Przytoczone przez Aleksandra Brücknera w rozprawce: „Skarby dawnej poezyi polskiej" (Biblioteka Warszawska, 1899, czerwiec, str. 416).

błahą, która jednak potrafiła rozognić dwóch zapaśników do piorunującej polemiki, ożywić interes publiczny i wciągnąć do walki osoby znaczące... Herbest mianowicie rozróżniał okresy *gramatyczne* i *retoryczne:* okres gramatyczny jest według niego i co do myśli i co do składni skończony, gdy tymczasem mówca w okresie retorycznym jedynie liczbę zgłosek i miarę uwzględnia. Górski także dwa rodzaje peryodów przyjmował, lecz tem je odróżniał, że według niego zarówno retoryczny, jak gramatyczny peryod skończonej i pełnej myśli wymaga, a retoryczny prócz tego rytmem się odznacza. Główne przeciwieństwo polegało na tem, że w Herbesta definicyi pełność myśli nie należała do koniecznych warunków i znamion okresu retorycznego. Ta różność zdań stała się zarzewiem walki, wywołała turniej literacki, w jakich humaniści włoscy przedewszystkiem celowali. Spór był dosyć jałowym, bo o drobną i jałową rzecz się toczył. Po stronie Górskiego była oczywiście prawda i słuszność; ale z drugiej strony przyznać musimy, że w formie polemiki miał Herbest wyższość spokoju, który korzystnie odbija od gwałtownych i namiętnych Górskiego wystąpień. Obraziła Górskiego mniemana ze strony Herbesta niewdzięczność, którego on, jak twierdzi kilkakrotnie, życzliwie popierał i profesorom uniwersytetu polecił; oburzało to, że przez nauki Herbesta studya humanistyczne, które Górski wszelkiemi siłami popierał i krzewił, na szwank, błędy i upadek były narażone. Zarzucał Herbestowi jakiś faryzeizm w tonie, w powoływaniach się na charakter kapłański i Chrystusa, którego w przenajświętszej ofierze pożywa.

„Argumentami ustnymi i książkami walczono ze sobą. Dysputa publiczna miała pierwotnie spór rozstrzygnąć. Odbyła się ona 31 października 1561 roku w murach akademii. Górski wystąpił tu nader gwałtownie, a jak Herbest się uskarżał, walczył raczej wyzwiskami *(convicia),* niż argumentami.

Skierniewickie[1]*) mrzonki* Herbesta chciał on jednym zamachem rozwiać i napiętnować. Druga dysputa nie przyszła już do skutku. Herbest zachorował, a jak Górski twierdzi, udał chorego ze strachu. Napisał tymczasem książkę p. t. *Periodica disputatio* (1562) i razem z książką wyszedł dopiero z swego zacisza. Rzecz więc przeszła na pole książkowej polemiki. Górski niedługo ociągał się z odpowiedzią. W maju r. 1562 była ona już gotową i ukazała się p. t. *Disputationis de periodis, contra se a Ben. Herbesto (si dis placet) Neapolitano editae, refutatio.*

„Jeżeli Herbest zarzucał między innemi Górskiemu, że niejasnym pisze językiem, że źle rozdziela zdania i fałszywą interpunkcyą zepsował pisma Orzechowskiego; to przyznać trzeba, że tu do niego Górski przemówił łaciną jasną, dobitną i może zbyt dosadną. Książka cała, poświęcona Filipowi Padniewskiemu i przedłożona jego sądowi, napisaną jest w nastroju namiętnym, czasem przekraczającym prawa i warunki naukowej polemiki i dobrego smaku. *Księciem neapolitańskim* nazywa Górski Herbesta, bo on miejsce swe rodzinne Nowe miasto, zwyczajem ówczesnym, na Neapolis przechrzcił; straszy go mękami w Tartarusie, nie szczędzi mu najtwardszych zarzutów.

„Zapowiedziane tu już inne z obozu przyjaciół Górskiego występy, wspomniany Orzechowski, którego ta sama Roxolania (=Ruś Czerwona), która była ojczyzną Herbesta, wydała. W końcu dodano epigramaty uczniów Górskiego, przeciw Herbestowi zwrócone, jak: Wawrzyńca Goślickiego, Jana Górskiego (synowca Jakóba).

„Herbest kilkakrotnie odpowiadał jeszcze na te gromy. Tymczasem inna wielka powaga owych czasów wmieszaną została do walki. Herbest mianowicie wystosował list do Stanisława Orzechowskiego, prosząc go na stanowisko rozjem-

---

[1]) Herbest był rektorem szkoły w Skierniewicach, założonej przez prymasa Przerębskiego.

cy. Orzechowski tymczasem zamiast jemu odpisać, przesłał Górskiemu pisemko, przeciw Herbestowi wymierzone, pod nazwiskiem Wawrzyńca z Sieradza, pod którem bez wątpienia sam Orzechowski się ukrył. Górski teraz, mając taką powagę po swojej stronie, ogłosił tę *Dissertatio Laurentii Siradiensis* w r. 1563 w Krakowie, a był tyle szczęśliwym, że mógł przy tem dołączyć zdanie Padniewskiego w szacie wierszowej, w którą je nie kto inny oblókł, jak sławny już Jan Kochanowski. Szala więc zwycięstwa stanowczo się przechyliła przeciw Herbestowi; wierszyk Kochanowskiego wspomina też już o ustąpieniu pokonanego przeciwnika z Krakowa [1]). Stało się to już w r. 1562. Herbest, widząc i przeczuwając przegraną, udał się do Poznania, gdzie go wezwano na nauczyciela do szkoły Lubrańskich. Tak się zakończył ten spór, w którym było wiele hałasu, jeżeli nie o nic, to w każdym razie o rzecz bardzo drobną. Zakłócił on spokój Górskiego, a w uniwersytecie wywołał grzmoty dosyć jałowe, bez błysków i połysków prawdziwego światła" [2]).

Obok tego na pół przynajmniej literackiego sporu, możnaby jeszcze przytoczyć liczne i długotrwałe kłótnie o prze-

[1]) Przytaczam epigramat Kochanowskiego w całości: „Tu nawet, gdzie Iłża na pola żyzne spoziera, tu przez bystre potoki i przez skały nieprzebyte doszła, o Górski, wieść, głosząca twoje czyny. Gdy bowiem za Cycerona porwałeś się do błyszczącej broni i śmiało wystąpiłeś w szranki, gdy przeciwnika przy pomocy i przychylności tegoż Cycerona walką długą i sztuką rzymskiej wymowy na ziemię powaliłeś i palmę sławy słusznie odniosłeś: natenczas przeciwnik, zgryzotą niezmierną przenikniony, nie chcąc już wzroku i oblicza zwycięzcy oglądać, wyniósł się gdzieś daleko nad brzegi Warty, podobny do byka, co w walce pokonany z połamanymi rogi z placu milczkiem ustępuje i w ciemnych kryjówkach dzikich zwierząt się chowa, a stado za zwycięzcą postępuje. Wybornie, mój Górski, twoja sława do nieba sięga. Jakim bowiem był Alcyd po zwyciężeniu Buzyrysa, jakim był po przepłoszeniu trójgłowego stróża Orku dymiącego się; takim ty jesteś teraz, kiedyś Helwidyusza i poetę przezornego zarówno siłą twego umysłu jak wymową pokonał".

[2]) Kazimierz Morawski w Encyklopedyi Wychowawczej art. o Jakóbie Górskim, t. V, str. 16 — 18.

kład Pisma św. pomiędzy luteranami, kalwinami, aryanami, katolikami i ortodoksami kościoła wschodniego toczone, ale z uwagi, że w nich, jeżeli nie o samą wierność względem oryginałów, to tylko co najwyżej o język, nie o styl chodziło, muszę je tutaj pominąć, chociaż przedstawiają wiele interesu i są bardzo znamienne. Obchodzą one atoli historyę języka, lecz nie historyę krytyki literackiej. Poprzestanę więc na wzmiance, że najciekawsze są przedmowy do przekładów, dokonanych przez Szymona Budnego, Marcina Czechowicza i Jakóba Wujka.

Stwierdzić tedy należy, iż takiej polemiki, któraby podobną była do tej, jaką wywołała we Francyi słynna „Obrona i Uświetnienie języka francuskiego" (1550: *Défense et illustration de la langue française),* napisana przez du Bellay'a w porozumieniu z innymi członkami Plejady, — nie mamy u nas ani śladu. Zaprzątnięcie umysłów sprawami politycznemi i teologicznemi, brak ochoty do dyskusyi, wydającej się z pozoru bezużyteczną, mała liczba uzdolnień prawdziwie artystycznych, sprawiły, że nawet za czasów Kochanowskiego i Szymonowicza, dwu najznakomitszych, a raczej jedynych w owej dobie poetów - artystów, nie zajmowano się u nas szczegółowemi zagadnieniami, dotyczącemi sztuki tworzenia, wyboru tematów, rodzajów kompozycyi, stylu poetyckiego i t. p. Poprzestawano na ogólnikach klasycznych i humanistycznych, a nawet nie zgłębiono ich należycie, zadawalając się wymaganiem, żeby wiersz był „uczony", t. j. zaprawny na wzorach, przeważnie rzymskich.

III.

Przepisy wymowy i poezyi. Sarbiewski. Łukasz Opaliński.

Przepisów, dotyczących wymowy, nie brakowało u nas, poczynając od wieku XV. Układano je powszechnie na wzór Cycerona, a nieraz nawet jego słowami. Nie mogą jednak nas

tu zajmować, gdyż trudno na nich wykazać stopnie rozwoju; mało się one do dziś dnia zmieniły i w dziejach krytyki literackiej nie zdobyły sobie wydatnego miejsca. Znacznie ciekawsze i ważniejsze są teorye poetyckie, gdyż w nich wybitniej występują cechy smaku w różnych epokach. Z tego, com dotychczas o przejawach krytyki literackiej powiedział, łatwo wywnioskować, że i w dziedzinie teoryi poetyckiej przez całe wieki zajmowano się wyłącznie najzewnętrzniejszą stroną twórczości, t. j. układem wierszy i to łacińskich tylko. Rzeczywiście obok bardzo rozpowszechnionego w wiekach średnich „Doctrinale“ Aleksandra de Villa Dei, gdzie w 3-ej części mowa była o prozodyi łacińskiej, mamy już w XV wieku oryginalny poemacik, dystychami pisany przez Marka z Opatowca, p. t. „Metrificale“, wykładający głównie zasady układania heksametru i pentametru [1]). Podobnych a coraz obszerniejszych podręczników szkolnych widzimy sporo w XVI wieku, ale sądzę, że zbyteczną byłoby rzeczą wymieniać je tutaj. Polskich reguł wierszowania dotychczas nie odszukano.

Z poetyk, obejmujących już teoryę rodzajów poetyckich, dwie z XVI wieku były w Europie najgłośniejsze. Jedną z nich napisał Hieronim Vida († 1566); a ponieważ autora tego u nas znano, chociażby z przeróbki poematu jego o grze w Szachy przez Jana Kochanowskiego, przypuszczać wolno, że i jego „Ars poëtica“, na Horacyuszu oparta, nie pozostała obcą naszym uczonym i poetom. Drugą, daleko sławniejszą, wielokrotnie przedrukowywaną i wielce wpływową ogłosił roku 1561 Juliusz Cezar Skaliger, p. t. „Poëtices libri septem“, dzieląc ją na 7 części: Historicus, Hyle, Idaea, Parasceve, Criticus, Hypercriticus, Epinomis. Autor odznaczał się skłonnością do ścisłych definicyi, klasyfikacyi, a każde prawidło popierał mnóstwem przykładów z autorów starożytnych. Oczywiście

[1]) Poemacik ten, 148 wierszy obejmujący, ogłosił z rękopismu Aleksander Brückner w rozprawie: „Średniowieczna poezya łacińska w Polsce“ (tom XVI, 314 — 318 Rozpraw Ak. Um. wydziału filolog. 1892).

i on nie wglądał w głąb rzeczy, zadawalając się pochwyceniem cech zewnętrznych, uderzających na pierwszy rzut oka; łacińscy pisarze są dla niego wyżsi od greckich, bo okazują więcej sztuki, więcej ogłady [1]).

Niewątpliwie i ta poetyka Skaligera była u nas znana, bo w XVI wieku wszystko, co miało rozgłos gdzieindziej, znajdowało czytelników i w Polsce. Jan Mączyński, filolog, znał się ze starszym Skaligerem [2]); Szymon Szymonowicz ulegał wpływowi młodszego Skaligera, Józefa[3]); nie będzie rzeczą hazardowną twierdzenie, że i dzieło Juliusza studyował. Śladów atoli wyraźnych oddziaływania poglądów, zawartych w Poetyce, dotychczas nie udało mi się odnaleźć co do w. XVI.

Czy u nas wogóle nie wytworzono sobie żadnej w XVI wieku teoryi w sprawie twórczości poetyckiej? Trudno oczywiście odpowiedzieć stanowczo na to pytanie; jeżeli atoli zważymy, że i przez dalsze dwa wieki niedużo pod tym względem dokonano, że jak w wielu innych rzeczach, tak i w tej, samo wykonywanie więcej ceniono od teoryzowania, że badawczość abstrakcyjna nie leżała wogóle w usposobieniu naszem i była, jak w filozofii scholastycznej, płonką sztucznie zaszczepioną i pielęgnowaną: to nie bardzo dziwić się wypadnie, jeśli istotnie teoryi poetyckiej na własną potrzebę nie wyrobiliśmy, poprzestając na odczytywaniu Listu do Pizonów Horacego (co jest rzeczą pewną), lub poetyk obcych (co również stwierdzić można). Twórczość wydatniejszych poetów nie jest wprawdzie szablonowa; jest w niej dużo rozmaitości, ale brak jej artyzmu; nikt świadomie nie rozmyślał nad sztuką tworzenia i nikt nie uogólniał.

[1]) Ferd. Brunetière: „L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature“, 1890, str. 45 — 51.

[2]) M. Wiszniewski: Hist. lit. pols., t. IV, 137.

[3]) Zob. Dr. Korneli Heck: Szymon Szymonowicz, jego żywot i dzieła, Kraków, 1901, str. 33 — 38. Z tym Skaligerem korespondował także Jan Zamojski. Zob. J. Kallenbach: Les humanistes polonais. Index lectionum Univ. Friburgensis, 1891.

Zdarzy się, że jakiś poeta nie chce iść za przepisami, dajmy na to epopei na wzór starożytnych, że odrzuca baśnie mitologiczne, bo ma wieścić prawdę, jak to zrobił Samuel Twardowski, zaczynając swego „Władysława IV“ słowami:

. . . . . Precz baśni i owe
Nadludzkie Meończyki! chwały Achillowe!
Nie stare to Miceny, nie przyśnione Troje,
Ale słońce dzisiejsze tchną wnętrzności moje; —

ale z takich i tym podobnych odezw nie wyrasta nowa jakaś teorya; pozostaje to okrzykiem jeno, mającym na celu stwierdzenie, że samej prawdy historycznej niech od poety oczekują czytelnicy. Bez wezwania Muz, cór Jowiszowych, które nam „ducha posyłają z góry“, nie obejdzie się oczywiście tenże sam Twardowski.

Pierwszą u nas obszerną Poetykę w języku łacińskim, ale z licznemi cytatami polskiemi (z Jana Kochanowskiego) ułożył słynny w Europie Horacy polski, Maciej Kazimierz Sarbiewski, wykładając ten przedmiot w całym zakresie najprzód w Połocku (1626 — 1627), a potem w Wilnie. Wykłady jego spisał jakiś słuchacz i dał je do przejrzenia profesorowi, który częściowo przynajmniej tego dokonał w r. 1630. Rękopism p. t. „Praecepta poëtica“ znajduje się w bibliotece Czartoryskich w Krakowie; treść jego i charakterystykę podał dokładnie ks. Romuald Koppens (w VII Sprawozdaniu zakładu naukowo-wychowawczego OO. jezuitów w Bąkowicach pod Chyrowem r. 1900). Według tej pracy podaję o dziele Sarbiewskiego poniższe wiadomości.

Poeta nasz znał książkę Skaligera, odwoływał się do niej, ale poddawał ją pewnej krytyce, zarzucając, że prawie wcale nie dotyka sprawy pomysłów (inwencyi), rozkładu (dyspozycyi) i wysłowienia (elokucyi) i zaznaczając swoją samodzielność, gdyż nie chciał, jak powiada, zapożyczać się u nikogo. Tak samo atoli, jak Skaliger, zajmował się niemal wyłącznie formalną stroną poezyi. Najdłużej mówił o epice, bo

sam w owym czasie zamyślał o „Lechiadzie“; tragedyę natomiast zbył bardzo pobieżnie; z lubością natomiast zatrzymał się na liryce, poprzedzając wykłady o niej rozprawą o wytworności i dowcipie *(de acuto et arguto)*, składając hołd temu wyszukanemu wysłowieniu, które we Włoszech Marini, uwielbiany także przez Sarbiewskiego, rozpowszechnił. Igraszce słów *(lusus verborum)* osobny rozdział poświęcił nasz profesor. Zbyt daleko jednak w tym „wydwarzanym“ kierunku nie poszedł, przenosząc nad obce wzory, pieśni Jana z Czarnolasu.

„Sarbiewski rozczytywał się — powiada ks. Koppens — z zamiłowaniem w dziełach liryków tak włoskich jak francuskich i hiszpańskich: znał Dantego, Petrarkę, Mariniego, Ronsarda; cenił ich, zwłaszcza ostatniego, ale nie przeceniał; raziła go, zapewne w Petrarce i Marinim, owa miękkość i zniewieściałość, przeciw której tak często piorunował w swych odach patryotycznych... Natomiast korzył się w duchu przed męską siłą i energią duszy autora Odprawy posłów greckich, przed klasyczną lapidarnością jego stylu i języka; podziwiał jego rozum, jasność, ład i porządek w układzie, pewną wytworność trzeźwą i podziwienia godną powagę, złączoną z ogładą i wdziękiem poetyckiej dykcyi; ze czcią i przejęciem patrzał na wielką głębię i prawdę uczuć, jakie opiewał twórca nieśmiertelnych Trenów, tłómacz Psałterza. I to przynosi mu zaszczyt, bo i my po trzech wiekach nic lepszego, nic prawdziwszego nie możemy i nie umiemy powiedzieć na chwałę polskiego mistrza i rodzica poetyckiego naszego języka. Sarbiewski cytuje Kochanowskiego ciągle, często nad wszystkich innych, nawet nad swego mistrza Horacego przenosi, wpadając niekiedy w prawdziwy zachwyt nad tajnikami sztuki, jakich się w jego poematach dobadał“ [1]).

[1]) Przytoczę tu najobszerniejsze Sarbiewskiego zdanie o Kochanowskim w oryginale: „Hic ego non dedignor vernaculi Horatii nostri exemplo uti, cum et ceteri auctores externi suorum Italorum, Gallorum Hispa-

Tak więc w tej pierwszej naszej Poetyce [2]) już uwzględniono utwory polskie, zestawiając je z odpowiednimi łacińskimi; ale rozważano je głównie ze stanowiska stylu, pod względem użycia przenośni i figur krasomówskich, tak zresztą jak to było w owych czasach wszędzie.

---

norumque poëtarum, qui lingua patria scripsere, exemplis utantur in latinis suis praeceptionibus, certeque illis Joannes Kochanovius non modo non inferior, sed et (quantum potui ex lectione Marini, Guidonis, Cassorii, Francisci Petrarchae, Dantis Italorum et Ronsardi, Galli lyrici praestantissimi, colligere) urbanitate sermonis Polonici, gravitate sententiarum, inventionis praecipue obliquae praestantia, nervo demum quodam superior sit. Illi enim blandi plenique et plus venusti quam fortis stili sunt, quodsi ad antiquitatem respicias, exuberantis omnino stili, ne dicam puerilis; hic vero vim et energiam antiqui stili felicissime eorum consecutus est; neque revera invenio in omni antiquitate, quod ad raram dispositionem, ad sobrie elegantem et fusam elocutionem spectat, quod non egregie expresserit".

[2]) Podaję tu króciutki przegląd zawartości tego dzieła, według rozkładu ks. Koppensa:

Liber I: (brak — prawdopodobnie był tu wstęp, określenie poezyi i ogólne jej zasady).
„ II: de inventione et dispositione *epica*.
„ III: de universalitate et unitate analogica fabulae.
„ IV: de universalitate analogica ad actiones pertinente.
„ V: de unitate, magnitudine, integritate fabulae.
„ VI: de encyclopaedia fabulae: 1. directa, 2. obliqua.
„ VII: de suavitate fabulae (de varietate, admirabilitate, probabilitate).
„ VIII: de *pathos* fabulae.
„ IX: de tragoedia et comoedia et de imperfectis heroicae poëseos speciebus (jako to: de satyra, de silvis, de Margite et bucolicis).

De acuto et arguto (sententiae aliorum de acuto refelluntur; natura acuti definitur; natura acuti exemplis illustratur; obiecta diluuntur; fontes acuminis monstrantur; discrimen inter argutias et acumina insinuatur; lusus verborum quid sit explicatur).

Characteres lyrici (de inventione lyrica; de dispositione lyrica; de elocutione lyrica; de vitiis et virtutibus carminis elegiaci).

Nie mogę rozstać się z dziełem Sarbiewskiego, nie podawszy tu w streszczeniu jego charakterystyki Polaków, w której i wpływy terytoryalne zaznaczył. Otóż Polacy — mówi on — posiadają zdolności umysłowe do objęcia wszelkich nauk; lecz jak umysł ich z jednej strony jest podatny i wszelką wiedzę ludzką ogarnąć zdolen, tak z drugiej strony jest wiotki i niestały; mają coś z natury piorunów, które łacno się zapalają, ale w jednej chwili też gasną. Wiele rzeczy zaczynamy z zapałem, ale mało co doprowadzamy do skutku. Ogółem biorąc, chętnie wynosimy pod niebiosa to, co obce, choćby miernej wartości, a natomiast to, co swoje, choćby lepszem było, mamy w pogardzie. Pragnienia i żądze nasze sięgają zawsze poza krańce rzeczywistości; stąd nigdy nie jesteśmy z siebie zadowoleni. Aby cokolwiek mogło nas pociągać i w oczach naszych za rzecz wielką uchodzić, wprzód musimy to utracić... Wyróżniamy się usposobieniem naszem wpośród wszystkich narodów: Hiszpana przewyższa Polak porywczością *(impetu)* swej natury, Francuza większą stałością, Niemca wspaniałomyślnością duszy, Portugalczyka rączością, Włocha siłą i energią... Jak język nasz i mowa lubuje się w powolnem tempie, tak i działanie!... Wolność słowa jest naszą znamienną cechą: jak Hiszpan rodzi się teologiem, Włoch myślicielem, Francuz poetą, Niemiec historykiem, tak Polak — mówcą. Ale zbytnie zamiłowanie wymowy wyradza się w nim często w nieznośne gadulstwo... Przez całe życie swe Polak bywa jednakim *(aequabilis);* Włoch — bystry w młodości a na starość tępy, Niemiec przeciwnie, Francuz dopiero w sędziwym wieku, a Hiszpan w męskim; Polak zaś od lat młodzieńczych przez całe życie zarówno zdolny bywa... Wspaniałomyślnie postąpił sobie z nami los: rzucił nas na pograniczе czterech mocarstw... nie dawszy nam żadnej naturalnej przed niemi obrony. Innych chronią przed napaścią fale morza lub pasma olbrzymie gór; nas Polan *(campestres)* piersi własne!

Nieprzyjaciele, otaczający nas zewsząd, to wał nasz, który gnuśnieć nie pozwala. Sam nasz kraj, otwarty zewsząd

i płaski przeważnie, jest obrazem duszy narodu prostej, szczerej, bez obłudy. Słusznie to bowiem zauważono, że narody, zamieszkujące równiny, mają umysł i serce przystępne dla wszystkiego, co szlachetne i uczciwe, co wzniosłe: takimi są Lombardowie we Włoszech, Bawarowie w Niemczech, Burgundowie we Francyi, Polacy w Europie, a Mazurzy w samej Polsce! (Zob. ks. Koppensa wspomnianą rozprawę: „Anecdota Sarbieviana“ w VII Sprawozdaniu gimn. chyrowskiego, str. 44 — 46).

Dzieło Sarbiewskiego pozostało nieznanem ogółowi i wpływu na wyrobienie poglądów literackich zgoła mieć nie mogło. Treść jego dopiero w ostatnich latach nam udostępniono. Nie mamy dowodu, żeby w szkołach nawet jezuickich niem się posługiwano, gdyż w nich, przynajmniej w XVIII wieku, królowała Poetyka jezuity Dominika de Colonia, zwanego u nas Dekoluniuszem, jak świadczy Mickiewicz w przemowie do krytyków i recenzentów warszawskich.

W języku polskim dopiero około połowy XVII wieku (po r. 1652) możemy wskazać pierwszą, bardzo skromną próbkę teoretycznych nad poezyą rozmyślań — w dziełku Opalińskiego.

Łukasz Opaliński († 1662), marszałek nadworny koronny, autor kilku dzieł treści etycznej lub polemicznej, po łacinie pisanych, chcąc pod koniec życia okazać, że i on przecie do grona „pisorymów“ zaliczonym być może, skreślił króciutki dydaktyczny poemacik p. t. „Poeta“ (drukiem ogłoszony dopiero około r. 1780), prawie wyłącznie stronie *wewnętrznej* traktowanego przedmiotu poświęcony.

Znamienną jest rzeczą, że autor większy jeszcze, niż poeci XVI wieku, kładzie nacisk na n a u k ę; nie wierzy, jakoby zdolność poetycka prostym była tylko *darem;* sądzi on przeciwnie, iż „za pracą Bóg dawa wszystko“ *(dii laboribus omnia vendunt)* —

Chyba żeby ten miał być pisorymem,
Co sobie głupiej fantazyi dymem

Głowę zaraził, i już tak rozumie,
Że wiersze pisać bardzo dobrze umie;
A on nieborak płonne chwyta słowa,
Z których pochodzi próżna sensu mowa;
Jedno się zgoła drugiego nie dzierzy,
Choć *wiersz nierówny niemal nicią mierzy*
I acz *na palcach sylaby rachuje,*
Próżno się jednak biedzi i morduje,
Próżno łeb drapie i coraz zębami
Strzyże paznogcie nad złymi wierszami,
Bo co przypisze, to zmaże, to kréśli,
A nic godnego przecie nie wymyśli.

Ażeby zostać poetą, potrzeba *rozumu* i *wiedzy.* Można tu przypomnieć słynny wiersz Horacego: *Scribendi recte sapere est et principium et fons* (Początkiem i źródłem dobrego pisania jest należyta znajomość rzeczy, mądrość). Poezya nie polega ani na liczeniu zgłosek, ani na rymach, ani na potoczystości wiersza, ani wreszcie na dowcipie, który utworzyć może zgrabną fraszkę, lecz nie zdoła nic większego, „nic długiego“ wykonać. Jakież są tedy warunki dobrej twórczości? Oto opinia Opalińskiego:

Ten jest poetą moim rozumieniem,
Co doskonałym rzeczy uważeniem
Przenika wszystko, a co chce prawdziwie,
Gładko, łagodnie, miękko i szczęśliwie
Wymówi albo tak ładnie wyleje,
Że z czytających każdy się zdumieje,
I nietylko się uznawa wzruszonym,
Ale już prawie niemal zachwyconym,
Którego d o w c i p lub j a k i ś w y s o k i
D u c h rzecz swą pędzi z uwagi głębokiéj,
Który afekty, jakowe chce, sprawi,
Gdy czytelnika słodkim rymem bawi,
A bawi długo, bo dyskurs prowadzi,
Lub chwali, szydzi, strofuje i radzi.
Podaje koncept p e ł n a r z e c z y g ł o w a,
Za tym posłuszne następują słowa,

Które zaś tak są potrzebnie sadzone,
Że nie może być żadne opuszczone
Bez zguby sensu i tyle rymowi
Służą, wielkiemu ile rozsądkowi.
Bo to ustawnie ma na dobrej pieczy,
Aby ile słów, tyle było rzeczy.
Zgoła cokolwiek przedsięweźmie pisać,
Nie potrzeba mu ni szukać, ni chwytać;
Samo przychodzi snadnie i tak miło,
Że się zda, jakoby się to urodziło.

Przypominając nadto Horacyuszowskie (błędnie zresztą, jak przez większość, rozumiane) *ut pictura poësis,* Opaliński zaleca, iż rym dobry ma być „jak malowanie“ i tak myśl swą rozwija:

Jako to (malowanie) bowiem żywemi farbami
Naturę, tak on własnemi słowami
Istotę rzeczy powinien wysadzić,
Nigdzie nie uwiązć [1]), nigdzie nie zawadzić,
A tak i pędzel i pióro tęż mają
Własność, gdy dobrze swą powinność znają,
I *ten sam*[2]) może godnie imię nosić
Poety, który uczyniwszy dosyć
Temu, com wspomniał, pisze tak udatnie,
Że się na żadnym słówku ani zatnie.

Po rzuceniu tych kilku ogólnych uwag o zaletach, mających odznaczać prawdziwego poetę, Opaliński zastanawia się trochę szczegółowiej nad czterema rodzajami wierszy, króciutko zbywając *miłosne,* szerzej rozwodząc się nad *rycerskimi,* a jeszcze szerzej nad *satyrycznymi* i *dydaktycznymi.* Nie podaje on prawideł; chce tylko wpoić w piszącego to przekonanie, iż cokolwiek tworzy, powinien trzymać się *prawdy,* kreślić ludzi i stosunki tak, ażeby wywołać w czytelniku mniemanie, iż na wszystko patrzy własnemi oczyma, zniewalać serca,

[1]) zapewne: *uwięznąć.*
[2]) ten tylko.

gromić występki i prowadzić do znajdowania szczęścia nie w omylnym i obłudnym świecie, lecz w Bogu, bo „trunna pomiarem rzeczy, a światowe szczęście się wali w ciemności grobowe“.

We wszystkich uwagach autora widać to, co sam najwyżej cenił, — r o z s ą d e k, ale wyższego polotu nigdzie się nie znajdzie. Mówiąc o wierszach satyrycznych, ostro powstaje na próżną gadatliwość w izbie senatorskiej, a zwłaszcza poselskiej, gdzie „niesforne serca, stąd mowy i swary uporne, głosy przewrotne albo chytre zdania pretekstem prawdy pełne oszukania; wrzkomo praw strzeże i swobód pilnuje, a skrycie dobro swoje upatruje“. Z oburzeniem wspomina „cne *nie pozwalam,* co stróżem wolności przedtym bywało, teraz przewrotności jest instrumentem, gdy człek niecnotliwy przedawa głos swój i język zdradliwy“. Wykrzykuje z boleścią:

Zgoła obrona Rzeczypospolitéj
Na dyskrecyi jest *posła z Upity*
I na zgubę jej dosyć jeden głupi,
Lubo przewrotny, gdy go kto przekupi...

Rozsądek, ale nie fantazya, kierował jego piórem. Dowiódł swoim utworem, że przy pracy i staraniu można napisać dużo wierszy, którym słuszności odmówić niepodobna; zarazem jednak okazał, że sama „praca“ nie może utworzyć poety.

Poemacik jego zresztą, pozostawiony przez wiek z górą w rękopismach, nie mógł mieć znacznego wpływu na rozwój pojęć krytycznych u nas, chociaż czytali go niektórzy w rękopiśmie, jak np. Stanisław Herakliusz Lubomirski, który w „Rozmowach Artaxessa i Ewandra“ (1694) przytacza z niego mały wyjątek.

IV.

Zdania o pisarzach w XVII wieku.

Naśladowców oczywiście Opaliński mieć nie mógł. Trzeba będzie czekać wiek z górą, zanim się znajdzie drugi wierszopis, podający zasady twórczości poetyckiej. Tymczasem obywano się bez teoryi. Zdań o poezyi i autorach szukać trzeba głównie u samych poetów.

Jeden z nich, w drugiej połowie XVII wieku piszący i drukujący, zasługuje w tym względzie na uwagę. Jest to Wespazyan Kochowski. Ogłosił on „Apologię za Janem Kochanowskim, poetów polskich wodzem", przeciwko napaściom tych, co go za heretyka poczytywali, dlatego że dworował sobie z nagannych obyczajów biskupa, legata czy papieża. Wystąpił w obronie wesołej poezyi, pisząc wiersz „Za Muzami do skrupulantów":

Dobrež, choć staroświeckie, Polaków zwyczaje,
Przy posiedzeniu słyszeć skrzypce, szałamaje;
Lub domowy zaśpiewał, kto umiał, przy dudzie,
A miejsca nie bywało fałszom i obłudzie.
Toż gdy rzędem stanęły niewinne dziewoje,
Jednakim tonem głosy moderując swoje,
Których widząc i słysząc goście zadumieli,
Mniemali, że z postaci i z głosu anieli.
Lepszaż jest pod pokrywką zła obłuda, czyli
Przy wesołej uprzejme serce krotochwili?
Często lód przezroczysty kałużę przykrywa,
Pod płaszczem nabożeństwa hypokrysis bywa.

Jak mnóstwo innych pisarzów tego wieku, tak i Kochowski zastrzega się przeciw krytyce, nie drukowanej naturalnie, bo tej nie było, ale ustnej:

Muzy me...
Któraż was od niechętnych paiża zasłoni?...

Gdy niejeden rzuciwszy krytyk wzrok ponury,
Katonowe nad wami wykona cenzury.
Pełen świat nienawistnych Zoilów nauce;
Apellesowy biedny szwiec przymawia sztuce.
Będą tacy, co wami pogardzając gwizną,
Będą, co Teonowym [1]) zjadlym zębem gryzną.
Nie zejdzie na tetrycznych stoikach, co rzeką:
Rozpustne z parnaskiego strugi źródła cieką.
Tytuł książki [2]), styl polski, wiersze różną modą
Na sztych zjadłych przymówek was, Muzy, przywiodą.
I niejedną przekreślą poematą glozą [3])
I nietylko gębką, lecz ogniem wam pogrożą.

On przecież zdrożnych, lubieżnych scen nie opisywał; pozwalał sobie tylko niekiedy na niewinną wesołość. Wyraża to oczywiście przez porównania, wzięte z literatury lub historyi greckiej i rzymskiej:

Nie stroiłem ja lutni przy lezbickiej cytrze,
Co nieuków miłości płochej uczy chytrze,
Anim strun od sulmońskiej [4]) pożyczał bandory,
Na której sobie szkodne grał tam ktoś amory.

Anim z Anakreontem ja kuliga chodził,
Anim do Lukrecyi Tarkwiniego wodził.
Nie przy mnie byk [5]) za morze sprawił przenosiny
Europie, bym te o nich pisał festenniny [6]).

Wszakże, ile przystojność nie broni uczciwa,
Dla tych wesołym tonem lutnia się odzywa,
Co światu poświęcili swobodne humory,
Milczenia nie przysiągszy trzymać Pitagory...
Bo inszać-że w klasztorze i westalskim cieniu,

---

[1]) Teon, malarz z wyspy Samos, znany ze złośliwości.
[2]) „Liryka polskie w niepróżnującym próżnowaniu napisane" 1674.
[3]) gloza, od tego *wygluzować*.
[4]) Owidyusz Nazo był rodem z Sulmony.
[5]) Alluzya do mitu o porwaniu Europy przez Jowisza w postaci byka.
[6]) właściwie: fescenniny = komedye rzymskie, wielce rozpasane.

Brzęczeć na klawikordzie i lichym grzebieniu
Nucąc; jest zdrada w świecie; tu zaś gdy się zéjdą,
Zabawny z krotofilną Bach siostrą Cyprydą,
Gdy wilkom [1]), gdy kolejna zagrzeje im czuby,
I nie stawiana każe wypaść w taniec luby...

Dobra myśl serc ochłoda, ta z muzyki roście,
Kiedy melancholią otrząsnąwszy goście,
Wezmą w rękę tokaju puhar przezroczysty,
Coraz padwany [2]) skoczne słysząc wokalisty...

On też wierszem wysławiał „Poetów polskich świeższych i dawniejszych", jak ich dostrzegł na „dworze helikońskim". Opis tego dworu na Parnasie jest konwencyonalnym, po części naśladowanym z opisu pałacu Słońca w Przemianach Owidyusza:

Dwojwierzcha góra mądrego Parnasu
Wszystka cedrami okryta dla wczasu
Uczonych bogiń; po blizkiej dolinie
Peneusz szemrząc po kamykach płynie.

Na tymże źródło kastalskie jest groncie,
Nogą wybite twą, Bellerofoncie,
Gdzie dla kąpieli pieryjski chodzi
Fraucymer, i tam pod wieczór się chłodzi.

Pałac misterny, z chryzolitu mury,
Nad nim niebieskiej dach architektury,
Od złota ściany i nieporównanie
Piękniejszy *dentro* [3]), niż na Watykanie.

Niezwykłą oczy ozdobą zdumiałe
Trwożą się blaskiem...

W sali mieszczą się cudnie „potrafione konterfety", tak że Kochowski sam nie wiedział, czy to osoby żywe czy martwe.

[1]) powitanie.
[2]) pieśni wesołe, miłosne *(padovana)*.
[3]) wyraz włoski = wnętrze, wewnątrz.

Hetman polskiego grona poetów, Jan Kochanowski, „bluszczem okrył skronie", tuż obok niego Piotr Kochanowski, któremu „dają jego rymy z odwetowanej dank Jerozolimy". Potem idzie Miaskowski, Rej, Trzycieski wraz z Klonowiczem (Acernem) i Jagodyński, „Rusi chwała swojej". Jest i Petrycy, co będąc w więzieniu w Moskwie, „w polski ton stroił lirę Horacego"; także Żebrowski, „co go tłómaczem Przemian Nazo kładzie". Z wielu innych „znaczniejszy widać obraz Samuela z Skrzypnej (Twardowskiego), nowego Sarmatów Marona". Poza galeryą, mieszczącą te „konterfety" już zmarłych, znajdował się „gabinet tak przeźroczysty, jako we zwierciedle, w którym rzemieślnik, w tym kunszcie nieprosty, odnawiał świeżej roboty pokosty". Ten tedy artysta, w gabinecie owym

Sadzi Morsztyna w senatorskiem krześle
Z Skarszewskim, obu biegłych w tym rzemieśle;
Tamtego wdzięczna Psyche [1]) i Xymena [2]),
Tego moskiewska zaleca Kamena [3]).
Więc senatory tym żeby znać czynem,
Pod tymże z nimi stoją baldakinem,
A z Lubomirskim Lacki [4]), sobie wszędzie
W wierszów pisaniu równi i w urzędzie.

Poniżej byli jeszcze młodsi *„ad vivum* wyryci"; pomiędzy innymi Wacław Potocki, któremu autor robi wyrzut, że się zbyt „długo pieści ze swą Argenidą (z Barklaja przerobioną), zazdroszcząc jej świata, chociaż *dziewiętne* minęły jej lata", jak to zalecał Horacy *(nonumque prematur in annum)*. Wreszcie znajdowali się tam „Gawiński z Glinką, inszych jeszcze siła, których malarska ręka nie skończyła".

[1]) Psyche, przeróbka z poematu Mariniego.
[2]) przekład Cyda Kornela.
[3]) Poemat ten nie wyszedł, zdaje się, drukiem.
[4]) Jerzy Lubomirski, marszałek koronny, tłómacz „Pasterza Wiernego" Guariniego; Aleksander Teodor Lacki, marszałek litewski, tłómacz ascetycznych wierszy Hugona Hermana p. t. „Pragnienia duszy pobożnej".

Przypatrując się tym „konterfetom“, zapałał Kochowski żądzą nieśmiertelności:

Z nieutrzymanej tamże krzyknę chęci:
Szczęśliwi mężе! co w wiecznej pamięci
Imię trwa wasze, że dowcipy swemi
Sławyście pięknej dostali na ziemi.
O piękna lutni, której dźwięk tak śliczny,
Trój-pot nagrodzi pracy ustawicznéj;
Gdzieżby to można, by mnie też tyrona [1])
Od ciebie doszła z wawrzynu korona.

Chociaż wyznawał, że niepodobna zrównać wielkim wzorom rzymskim w poezyi („nie mogą gęśli polskich być te tony, aby z Kalabra wyrównały strony; w trop iść jego, jest woskowemi pióry wzlecieć do góry“); to przecież z chlubą zauważył, że znany powszechnie Sarbiewski i mniej głośny Inez (jezuita, o polskich rzeczach łacińskim wierszem piszący w XVII wieku) do tej ceny pieśń liryczną podnieśli, że się im sam Rzym zdziwił.

Co więcej, lubo taki czciciel starożytności, jakby przeczuł późniejszy o lat kilkanaście spór między Starożytnymi a Nowożytnymi w Paryżu, i w wierszu na cześć znakomitego filologa belgijskiego, Justa Lipsiusa, ośmielił się powątpiewać nieco o wyższości dawnych wieków nad nowymi. Wprawdzie „ucznie nie będą nad swe mistrze“; „lecz próżne starych wieków dumy, że nie są nad ich już rozumy; ale na hardą darmo każą; młodszy się z nimi potrzeć ważą“. Następują argumenty, ale nie z dziedziny poezyi czerpane, tylko z postępu w wynalazkach i naukach. Dzielnym jest ustęp, prawdziwie nowatorski, w którym autor do śmiałych przedsięwzięć zachęca:

Stare okręty w porcie stoją,
A ludzie się w nich pływać boją;

[1]) t. j. ucznia, kształcącego się dopiero.

Nowy galeon bez kotwice
W samej się oprze Ameryce.

Kto z starych w słońcu widział skazy?
Liczbę gwiazd większą po dwa razy?
Coraz leniwszy pojazd Feba?
Insze sekreta tajne nieba?

Kto druk wynalazł? kunszt piśmienny?
Strzelby aparat kto wojenny?
O czem się starym i nie śniło,
To jest konceptu młodszych dziełо.

A za szczegółowy przykład podaje działalność Lipsiusa: „by dawne mędrce dziś ożyli, miejscać-by pewnie ustąpili, wiecznej pamięci godny Joście“; świadczą o tem dzieła jego „dowcipu“, któremi Europa „się pieści“; ale on sam był niezmiernie skromny, tak że wątpliwość zachodzi, czy był mędrszy czy skromniejszy. Kochowski, w chwili gdy wznoszono pomnik Lipsiusowi w jego ojczyźnie, uczcić go zapragnął w imieniu Polski, przynajmniej wierszem:

Więc jeźli-ć Antwerp grobsztyn daje
I mego wiersza na to staje;
Belgowie-ć stawią głaz bogaci,
Moi cię rymem czczą Sarmaci:

Marmor chrześcijańskiego ten kryje Senekę,
Którego mądrość cudem świata — śmiele rzekę.
Belgika ród z nauką, a ta cnotę żyzną,
Cnota sławie została obfitą puścizną.
Umierając te swoje pięknie dzieli włości:
Sława na ziemi kwitnie, cnota w niebie gości.

Kochowski był jednym z tych niewielu, co w XVII wieku utrzymywali jeszcze jakiś, choć bardzo luźny związek z rozwojem umysłowym Europy zachodniej.

Do tegoż grona zaliczyć należy dwu Morsztynów: Jędrzeja i Stanisława, którzy pierwsi u nas starali się zaznajomić z nową, na starożytnej niby urobioną, ale mającą

właściwe sobie cechy narodu i czasu, tragedyą francuską i to w dwu najznakomitszych a różnych od siebie jej przedstawicielach: Kornelu i Rasynie. Jędrzej Morsztyn pięknym wierszem przełożył „Cyda“ (granego w Warszawie r. 1661, więc w 24 lata po napisaniu), a Stanisław mniej udatnie przetłómaczył jedno z arcydzieł Rasyna: „Andromachę“ (napisaną w roku 1667). Przekłady te nie zwróciły na siebie powszechnej uwagi; wydrukowane zostały późno (około r. 1689) i na rozwój pojęć literackich nie wpłynęły zgoła. Prawie całe stulecie minęło od wystawienia w Warszawie „Cyda“, zanim nanowo i niezależnie od przykładu Morsztynów zwrócono się do wzorów francuskich.

V.

Przestrogi, dotyczące zepsucia języka, stylu i wymowy.

Uwagi innych pisarzy XVII wieku odnoszą się do języka i stylu. Ponieważ zaczęły się coraz więcej zagęszczać makaronizmy, powstał przeciw nim Krzysztof Opaliński w swoich Satyrach (wydanych po raz pierwszy r. 1650), chociaż sam je nieraz i to w tejże satyrze („Na tych, co się sobie mądrymi i uczonymi zdadzą“) popełniał.

Połączył on tę przestrogę z wytknięciem wad wymowy:

Oracya nie będzie żadna bez konceptu
Wziętego z herbu, albo tam z miesiąca, albo
Z podkowy, z krzyżów, z mieczów, z Nałęcia lub z Łodzi.
Już też dość o tym, przebóg; nie żegluj po morzu
W tej łodzi, byś zaś jako nie utonął brzydko.
Znamy już te koncepty, daj im *tandem* pokój,
A tak mów, jako sławni mówią *oratores*,
W których nie więcej słów jest, niż rzeczy...
Ale tam ani kształtu, ani *artificium*,
Ani porządku będzie, ni elokucyej,

Tylko ni to ni owo, i dźwięk próżnobrzmiący...
Naśmieszniejsza, gdy owo łacinę mieszają
W polski język, i głupie, i źle, i niewcześnie,
Nie pomniąc, że tam tylko łaciny potrzeba
Zażyć, gdzie polskie słowo niema tej i takiej
Energii, jak trzeba. U nich to namędrsza
Macaronice mówić, a siać solecyzmy
Z barbaryzmami oraz.

Na ustępstwo Opalińskiego, że tam można używać wyrazów łacińskich, gdzie polszczyzna nie wystarcza, nie godził się Andrzej Maksymilian Fredro, który choć sam szerzył zasady fałszywej, zepsutej wymowy (w „Vir consilii“), dbał przecie wielce o czystość mowy naszej, przekonanym będąc, że ona wszystko wyrazić może, niekiedy nawet lepiej niż łacina.

W przedmowie do swoich „Przysłów“ (z r. 1659) powstając na makaronizmy, pisał: „Bez pochlebstwa cenę ważąc i w głębszą się rzeczy uwagę wpuściwszy, prędzej łacinnikowi nie dostarczy wykładu, niżeli się Polakowi uskąpi co wymowy. Nie czyń tedy krzywdy, niemowny Polaku, polskiej wymowie, nie pochlebuj tak bardzo mniemanej obfitości obcego języka, abyś co uwłaczał twojej polszczyźnie, która-ć tak bogato do wymowy dostarczy, jako sam pochopno usiłować zechcesz albo opuścisz... Weź jeno trochę namysłu przed się, nieznający dobra twego Polaku! a poradź się z uwagą; nie tylo-ć nie dostarczy, ale zbywać nadto będzie słów polskich i wyboru... Większą ohydę, niż ozdobę, polska wymowa bierze, gdy ją gęstemi łacińskiej mowy natykają słowami, aniżeli kiedyby się swą własną udawała polskich słów wspaniałością“...

W trzydzieści kilka lat potem, w r. 1694 Stanisław Herakliusz książę Lubomirski, Salomonem polskim zwany, w swoich „Rozmowach Artaxessa i Ewandra“, zaprotestował przeciwko „niepotrzebnym makaronizmom“, przeciwko napuszonej kwiecistości (florydacyzmowi) i wogóle przeciwko „stylowi szkolnemu“ wśród „statystów“ mianowicie.

Starał się te wady ośmieszyć, wykazując, że są one właściwe narodom nieukształconym, wschodnim: Turkom, Arabom, Persom. „Ludzie godni — powiada — nie mieliby [1]) takich spampanat[2]) ani pisać, ani mówić; bo oto widzimy, że wszystkie grube narody, co do nas albo od Wschodu albo od Północy przyjeżdżają, przynoszą ramoty [3]), nadziane takimi peryodami, że ledwo zostają się na papierze. Tylko tego czekać, żeby litery, wziąwszy duszę, albo skakały jeszcze po arkuszu, albo z tym w tykwy poszły [4]), co je czyta". I podając przykład tych „ramot", z początku trzyma się Lubomirski stylu wschodniego, lecz nieznacznie przechodzi do takich wyrażeń, jakie w kraju własnym słyszał niejednokrotnie, gdy chodziło o amplifikacyę: „Jeźli wpadną w słońce albo gwiazdy, to już ledwie w piętnastym wierszu z jasności się wyciemnią. Jeźli w ogród, to tam i róże i lilie i patery i cyprysy i cedry, ledwo nie od palmy aż do samego czosnku, tej deskrypcyej nawąchamy się. Jeżeli zaś w przykłady, to tam i błazen stanie się Cyceronem, i Seneka żołnierzem, i Aleksander arcykapłanem, i Sardanapalus filozofem, tak będzie właśnie i podobne i przyrównane"...

Lubomirski atoli, sam często łacinę do polszczyzny mieszając (lubo w zupełnie oddzielnych zdaniach), i sam skłonny do używania przenośni niezwykłych, nie odczuwał, że smak z każdym niemal rokiem w drugiej połowie XVII wieku pogarszał się; owszem mniemał, że ludzie jego czasów „dosyć wypolerowali dowcip", by się wad grubych ustrzedz mogli; tylko do „doskonałości stylu" jeszcze potrzeba było wiele. Gniewa go mianowicie zbyt częste przytaczanie zdań autorów dawnych, chociaż temu zwyczajowi i on sam silnie

[1]) nie powinniby.

[2]) spampanata, od włoskiego słowa *spampanare* (= wysławiać), oznacza nadętą mowę pochwalną.

[3]) ramota = gramota, pierwotnie znaczyła dokument, pismo.

[4]) w tykwy pójść = zacząć bójkę.

ulegał. „Nie dosyć to imitować autorów — powiada — lepiej być samemu autorem". Kogoż naśladowali starożytni? „Rozum ich a rozsądek służył im za autorów". A teraz „leda kto już sentencyjkami nadrabia", tak że wielu „godnych ludzi już nie śmie wypaść z sentencyą nigdy, bo już tak są niemal wszystkie potoczone, że leda kto to powie, coby potym największemu człowiekowi wstyd było po nim wymówić".

Nie znaczy to jednak, iżby nie należało czytać autorów; tylko trzeba wiedzieć, „czego z nich i jako zażyć, i styl sobie umieć bez afektacyej obrać wedle potrzeby".

Stąd wywiązuje się rozprawa o stylu (Rozprawa III-ia), który proponuje nazwać „piórem", bo się narzędzie pisania zmieniło („pięknym to piórem napisano", „dobrego to pióra księga"). Wzory starożytnych są najdoskonalsze: „Nic nie mamy nad dawnych więcej, jako we wszystkim, tak i w nauce piśmiennej. Tamtym przyrodzony i własny z rozsądkiem dowcip był mistrzem pisania; my zaś co naśladujemy, to umiemy, że się rzec może, iż najmędrsze teraźniejszego wieku pismo jest biegłe tylko potrafienie dawnego. Tą drogą idąc, którą nam starożytność pierwej określiła, nie możemy mieć nagany, i jest jakaś powaga i poszanowanie nadane dawnym pismom i autorom tak dalece, że się zda być lekkością jakiegokolwiek onych zgánienie. Tak nam ten słuszny respekt przeciwko dawniejszym rozumom jeszcze pierwsze lata prawie jak z ręki do ręki podały, żeśmy im winni jakieś poszanowanie, i owszem naśladowanie... Nic nie mamy sami z siebie; i dawniejsze pisma są nam zwierciadłem i wizerunkiem teraźniejszych; z nich pochop bierzemy, z nich się uczymy, słowa do słowa stosując podobieństwem, energią, która się po polsku jakąś piśmienną żywością, raczej pióra każdego duszą nazwać może, sens tak miarkując, że ani krótkością, ani rozwlekłością oddalić się powinien od przedsięwziętego stylu, ale w równej mierze, nie pożyczanemi słowy, ale własnemi swemi, idzie torem autora tego, którego naśladuje. Jeźli poważny, poważnie; jeźli zwięzły, zwięźle;

jeźli obfity, obficie; jeżeli łagodny, łagodnie; jeźli śmiały, śmiele".

Rodzaj stylu zależy najprzód od „upodobania i przyrodzenia dowcipu każdego człowieka", bo jaki kto „ma geniusz albo humor, taki i styl lubi". „Nie może się tedy rzec, żeby jeden styl był lepszy nad drugi, bo każdy jest dobry, kiedy jest sposobny do wyrażenia tej materyej, o której się rzecz traktuje, albo wypisuje". I to jest druga okoliczność, rozstrzygająca o rodzaju stylu; bo „kto niezgodnym do swej materyej stylem pisze, grzeszy przeciw rozsądkowi, który jest duszą, żywiołem i temperamentem każdego pisma". Kto np. o gospodarstwie albo ogrodnictwie pisze stylem oratorskim, postępuje niewłaściwie, gdyż „figury i koncepty, panegirykom, nie ogrodowi służące, przydał... nie rzecz albowiem tego, co i w słowie pięknie leżeć powinno, w bawełnę uwijać". Natomiast „ktokolwiekby rzecz wysoką i chwale pospolitej służącą tępo i nie żywym stylem podjął się traktować, nie czyniłby zaprawdę dosyć swej intencyej, bo pochwała — wymowy potrzebuje, wymowa zaś dowcipnych konceptów i energiej do wyrażenia rzeczy i ukontentowania rozsądnego czytelnika".

Przechodząc do szczegółów, walczył Lubomirski przeciw rozwlekłości i gadatliwości w sprawach błahych. „Jako każda rzecz — pisał — tak i styl powinien mieć swoję zwięzłość; nie tak, jako czynią owi, co owo jeden peryod albo sens rozciągnąwszy na dwadzieścia wierszów; a potem ścisnąwszy go, nie wyciśnie go z niego i jednej kropelki erudycyej i nauki; w jakim stylu siła jest słów wyszukanych, właśnie jako owo w lesie gęstym siłę drew drobnych i gałęzistych, z których i jedno nie znidzie się do budynku, choć ich powierzchownie siłę się widzi. A cóż po takich stylach, które więcej słów niż rzeczy zamykają; zdobią ich (!) wrzkomo słowa, a sens i nierozsądne prowadzenie szpeci je. Są nie inaczej jako szpetna postać w pięknym odzieniu. A to wszystko sprawuje, że tacy pierwej dowcipu, niż rozsądku, poradziwszy się, porywczo mają się do pióra, i choć nie ważno, byle często i siłę mówili, albo pisali, kontentują się. Rozsądek wszystkim naukom

panuje, którego dowcip jest sługą; jeźli mu tamten źle ordynuje, nie dziw, że i ten źle sprawi. Kto tedy uda się na to, aby co pisał, wprzód uważyć musi, o czym ma pisać, aby słowa rzeczy, jako krój suknie według proporcyej wynalazł i przysposobił".

Mówi następnie o stylu historycznym, krasomówczym, listowym i powieściowym. Z powodu wymowy powiada, że tu styl można stosować do rzeczy „wedle rozsądku i inklinacyej wrodzonej"; „bo jako język jest tłómacz serca i umysłu, tak i słowa, które przezeń wynikają, do pobudzenia albo ucieszenia umysłu mają swój cel założony, tak jednak, że i słowa i przykłady i figury i ciekawe wymysły, i peryody, i sceny, nawet i akcenty, przy równym i rozsądnym pomiarkowaniu mają być wolne, nie mniej się uprzedzać, przeważać, aby nie urazić, ani stesknić[1]) ucha, albo umysłu, co je uważa... Najmilszy według siłu zdania jest styl niedbale łagodny, aby się zdało, gdy się czyta, że się nie siliło nad nim przyrodzenie, bo przez to znać defekt, który nie może być tylko znakiem niedoskonałości". Wystrzegać się szczególniej należy natłoczenia erudycyi: „Co albowiem po owych dowcipach, co tylko szkolną i nieokrzesaną wymowę upornym swym wyrozumieniem nad insze przekładają, że się im zda, że nikt nad nich lepiej napisać nie może, utopiwszy się w materyą, z której wybrnąć niepodobna, słów się niezmiernych chwytając, nie bez niebezpieczeństwa pospolitego pośmiewiska wychodzą... Zaczym najdoskonalsza jest rzecz... być rządcą swych figur, swych wymysłów, i swych słów... mieć styl w ręku, żeglując po mądrości. Nie mówię, aby opuściwszy naukę, prostym tylko pisać stylem, bo wiem dobrze, że nauka jest ozdobą wszystkiego. Ale też nią rzeczy nie przeładować, aby z poważnego mówce nie uczyniła śmiesznym. Mądrze jednak i roztropnie sens związać jest skutek nauki bardziej niż natury, dlatego przyłożyć prace koniecznie

[1]) = znudzić.

potrzeba... Zgoła krótko, dowcipnie, a węzłowato sens swój prowadzić i nie mniej wybornemi, jak uważnemi słowy rzecz swą udać, to grunt".

Ustęp o *powieściach,* jako pierwszy w naszej literaturze, przytaczam w całości. Rozważa je autor oczywiście tylko pod względem stylu: „W zmyślonych historyach, co się *romaniami* nazywają, tak łacińskim jako i pospolitych języków stylem różni znacznie słyną. Barklajusz w Argenidzie i Euformiej siłę uczy i oraz delektuje, gdy od swej zwięzłości nic nie odstępując, łagodnie zabawia. Cóżby o innych mówić, których jest tak wiele włoskim i francuskim językiem napisanych: Cyrus, Eromena, Stratonica, Coloander, Dionea, Taliclea, Klelia, Cleopatra, Pharamond i innych, których dla wielkości liczby na pamięć wyliczyć niepodobna. Te wszystkie księgi dla niczego nie są napisane tylko dla polerowania stylu i wymowy. Jakoż we Włoszech i we Francyej osobliwie najwięcej takich ksiąg ludzie znaczni u dworów, same nawet panny i damy pospisowały, które uczonym stylem i dowcipu swego (nad męski czasem) pamiątką życzyły sobie być sławne".

O stylu poetyckim dość ciekawe są uwagi, choć niekiedy zawile wyrażone. Poeci „do składu miary i symetryej niewolić dowcip muszą, tak jednak, aby przy składach i epitetach (to jest przydawnych słowach) nie odstępowali od wolnego i nieprzymuszonego, ale rzecz przyrodzonym sposobem w klubie zamierzonej słów liczby wiedli i zdobili, coś muzyce podobnego mając, której także wszystka piękność na rozmierzonym w głosy sensie muzycznym zawisła. Dlatego Włoszy powiadają, że Muza i Muzyka były dwie siostrze rodzone, z których jedna poezyą, druga muzyczną naukę wymyśliła. Wszystka tedy stylu poetycznego, łacińskiego lub polskiego, chwała na tym się zasadza, aby misternej poezyej kunsztem jako najprzyrodzoniej, bez afektacyej, a uczenie i krótko zamierzonego konceptu treść własności i istotę wyrazić; nie tak jako owo niektórzy, nic nie dbając na rzecz, w samych słów nierozsądnych liczbie wierszów swych piękność zakładają".

Pomieszanie poezyi z wymową jest u Lubomirskiego takież samo, jak u pierwszych humanistów i jak u teoretyków francuskich XVII wieku. Oto jego słowa: „Styl poetyczny ma konjunkcyą wielką z oratorskim. Owe piękne i żywe transpozycye, gęste erudycye, rozsądne wedle miary słów przybranie akcentów i afektów, zgodne pomiarkowanie wszystkiego, zgoła w jednę krótką doskonałość złączenie: cóż nad to milszego czytać się może? tak dalece, że styl poetycki złożony, rozłożony do wszystkich stylów przydać się gotów. I owo co mówią: *Poëtae nascuntur, oratores fiunt* [1]),—ja rozumiem, że jedno bez drugiego być nie może. I kto chce być w stylu doskonały, potrzeba, aby tak tym jako i tamtym, wedle potrzeby, szafować umiał; podobnym będąc owej ciekawej i pracowitej pszczółce, która ze wszystkich kwiatów i ziółek, lubo od natury rozlicznie opatrzonych, nawet i z gorzkich, do jednego miodu wszystkę rzecz wiedzie i wie, gdzie wosk podzieć, nie pomiesza, nie opuści, nie zapomni, wszędy pilna, wszędy ostrożna, wszędy rozsądna..." Jest ona wzorem „wielkich krasomówców i pisarzów, którzy i najmniejszej konsyderacyej i najprostszej obserwacyej nigdy sobie lekce nie ważyli, bo trafia się czasem, że i perły znajdą się po śmieciach a najuboższa rzecz, na swoim miejscu dobrze położona, często ozdobi; tak z najmniejszego pochopu znaczne i z podziwieniem innych wywodzą koncepty i energię. To zaś poetowie mają w sobie, że w krótkości swojej są obfitymi, a z najmniejszej rzeczy gruntowne koncepty do przedsięwziętej materyej wdzięcznie i uczenie prowadzą".

Tak pojmując poezyę, Lubomirski nie mógł się pokochać we wspaniałej prostocie Greków; to też ani jednego poety helleńskiego nie wspomniał. Z łacińskich ci mu się najbardziej podobali, którzy dużo pięknych sentencyi i patetycz-

---

[1]) poeci się rodzą, mówcy stają się (wyrabiają się).

nego tonu zażywali; a więc w poezyi „heroicznej“ najpiękniejszym ze wszystkich wydaje mu się nadęty Lukan, który „wojnę domową rzymską przy politycznych konsyderacyach uczenie, smacznie i poważnie w sobie zamknął“. A że Lubomirski był nadzwyczajnym wielbicielem Tacyta, na cześć którego w młodości *sonet* napisał, więc największą jego pochwałą dla autora „Farsalii“ jest, iż on „tylo w poezyej dokazał co Tacyt w historyej, tak dalece, że obaj, i ten Tacytem poetów i tamten Lukanem historyków może się nazwać“. Drugim ulubieńcem jego jest Klaudyan, który „oratorską profesyą dziwnie pięknie do wiersza akomodował; miły bardzo w czytaniu autor i krasomówcom za zwierciadło służyć może“. W Horacyuszu podziwia głównie łatwość („zda się, że nie myśląc pisał, co pisał“), oraz zręczne użycie figur i „affektów“. Wergiliusz „w deskrypcyach jest szczęśliwszy niż w erudycyej“. Sarbiewski „z Horacyuszem w stylu i żywości wiersza certuje i między godnymi poetami może mieć miejsce“.

Z poetów, którzy „pospolitemi narodów językami“ pisali, najpierwsze miejsce przyznaje Mariniemu, a zatem onemu pocie, od którego Włosi okres upadku swej twórczości rozpoczynają. Przypominam, że w XVII wieku Marini, nietylko w swojej ojczyźnie, ale we Francyi i u nas wielkie miał poważanie. Lubomirski szczególniej wysławia jego poemat o Adonisie, z którego, jak wiadomo, Andrzej Morsztyn wziął swoją „Psychę“. Zdaniem Lubomirskiego niema żadnej księgi, którąby z „Adonisem“ porównać się mogła pod względem „wdzięczności stylu, obfitości konceptów i piękności słów bogatych i żywych“. Po Marinim dopiero kładzie Tassa, „co go Gofredem Kochanowski tytułował i z włoskiego przetłómaczył“. Aryost „także pięknie rzecz swoję i obficie poezyą ozdobił“. Dawniejsi zaś, jako to: „Petrarcha, Dantes, Martola i inni nie tak dalece wybornym stylem, jako przykładem i starożytnością pamiętni“. O francuskich, angielskich, a nawet polskich poetach, oryginalnie po polsku piszących, ani słowa.

Raz jeszcze kładzie Lubomirski nacisk na potrzebę zwięzłości i na znaczenie starożytnych: „Teraz — powiada — nie słychać tylko próżne zbytki niesmacznych i niesytych słów, z których mało smaku, a mniej pożytku i nauki wyczerpnąć się może. Ale starożytne sensy, choć proste, przecie mają coś w sobie jako orakula albo wyroki, że i w jednym słowie zdumienie jakieś i powagę jednają, a to dlatego, że nic nad potrzebę nie kładąc, własne i zgodne rzeczy swej słowa w sobie zamykają“.

Kończy zaś swą rozprawę przypomnieniem, że wszelka praca winna się na pożytek kraju dokonywać, a więc także wymowa i poezya: „Ale nie mniejsza jest mądrości, w stylu-li, w rzeczy-li, fortuna: umieć jej zażyć tam, kędy potrzeba, i nie tylko wyniosłym i nadętym stylem, jako wiatrem jakim, bez uwagi unosić się; ale na to go obracać, aby go przy cnocie na usługę ojczyzny swojej aplikować nie ciężko było... W tym zaprawdę zawisła prawdziwa mądrość i ta jest najdoskonalsza nauka“ [1]).

„Rozmowy Artaxessa i Ewandra“ były w XVIII wieku dwukrotnie przedrukowane; dowód to, że je czytano; ale, niestety, rozumnych uwag o makaronizmach i beztreściowej szumności nie brano do serca.

VI.

Zupełne zepsucie smaku za Sasów.

Nie pomogły przestrogi światlejszych. Coraz głębszy zanik talentów, coraz większa przesada i naciąganie w przenośniach, coraz zawilszy styl, coraz niesmaczniejsza mieszanina łaciny z polszczyzną rozpościerały swoje panowanie w Pol-

---

[1]) Jak wspomniałem, Lubomirski często przytacza łacińskich autorów w oryginale, a greckich w przekładzie łacińskim, ale tak, że można

sce. Za smutnej pamięci czasów saskich w początkach XVIII wieku, zepsucie języka, stylu i smaku, rozpowszechniwszy się i ugruntowawszy wśród narodu, przechodzi ze zwyczaju w *prawo,* przenosi się z ambony, izby obradnej, sądowej lub jadalnej do *szkoły,* i tam od najwcześniejszej młodości zaszczepia się w umysły, jako najpiękniejszy wykwit głębokiej nauki i dobrego gustu.

Nie było to jeszcze rzeczą rozpaczliwą, kiedy Wojsznarowicz, wbrew przekonaniu własnemu, pomieszczał w swym zbiorze mowy, makaronizmami zeszpecone; albo nawet kiedy Danejkowicz i jemu podobni, uległszy powszechnemu prądowi, zapełniali swoje „Swady“ i swoich „Oratorów“ mizernemi i niesmacznemi elukubracyami; bo tacy autorowie powiększali tylko ilościowo cyfrę złego, które już się rozpanoszyło. Ale wtedy, gdy to złe uważa się za dobre; gdy makaronizmy zaleca się młodzieży jako dowód erudycyi i rozumnego, wyższego sposobu mówienia; gdy napuszoność przedstawia się uczniom jako wzniosłość: wówczas to zepsucie zwiększa się jakościowo, bo zagnieżdża się w umysłach najwrażliwszych, które w przyszłości nie potrafią się już otrząsnąć z nałogu zaciągniętego w pierwszej młodości z tem przekonaniem, że nałóg ten jest i uprawniony i zbawienny. Ludzie tak wychowani będą potem najwytrwalszymi reform wszelkich, a więc i stylowych, wrogami i na długo przeciągną nieszczęsny zwyczaj popisywania się makaronicznymi frazesami na sejmach, a zwłaszcza sejmikach.

Wiemy, że przez wieki całe nie uczuwano potrzeby wykładu retoryki w języku polskim; zarówno prawideł jak i wzorów uczono po łacinie. Ale kiedy Andrzej Temberski w swojej „Via Appia ad eloquentiae lauream“ (Poznań, 1712) zwrócił uwagę na postępowanie nauczycieli w zadawaniu

---

te cytaty opuszczać, bez nadwerężenia budowy zdań. I tu np. jest wtrącona po łacinie pochwała, oddana Helvidiusowi Priscowi przez Tacyta, za jego naukę, skierowaną ku dobru Rzeczypospolitej.

ćwiczeń, odtąd nie przestano wprawdzie pisać retoryk wyłącznie w języku łacińskim, lecz zrozumiano konieczność podania zarówno dla nauczycieli jak i dla uczniów takiej książki, któraby im za wzór przy zadawaniu i pisaniu ćwiczeń służyć mogła.

Pierwszą, o ile dotąd wiadomo, tego rodzaju książką było dziełko ks. Kazimierza Wieruszowskiego, jezuity, o którym jeszcze później wypadnie mi wspomnieć. Dziełko miało napis: „Fama polska, publiczne stany i młódź szlachetną informująca“ (Poznań, 1720) i doczekało się pięciu wydań. Mieści sto listów, z których parę w języku łacińskim, reszta zaś w polskim, najokropniej makaronizmami skażonym. Ta jednorodność wzorów, do jednego tylko kształtu piśmienniczego zastosowanych, sprawiła zapewne, że pomimo wielkiej sławy autora, książeczka jego nie mogła zostać jedyną w nauce stylu przewodniczką.

Ks. Wojciech Bystrzonowski wydał w Lublinie roku 1730 podręcznik niewielki, który bardzo długo miał swych „uwielbiaczów“, jak świadczy Krasicki w artykule „o listach“, a w szkołach jezuickich powszechnie przez lat co najmniej 20 był używany, jak dowodzą różne jego edycye, ogłaszane w Warszawie, Lublinie, Wilnie, Poznaniu, Kaliszu, Krakowie, a zatem we wszystkich głównych kolegiach jezuitów. Ma on znamienny napis: „Polak sensat w liście, w komplemencie polityk, humanista w dyskursie, w mowach statysta, na przykład dany szkolnej młodzi“. Zawiera zatem czworakiego rodzaju wzory: na listy, uprzejme oświadczenia, rozmowy i oracye, pod względem stylu i języka niczem się nie różniące od „Famy polskiej“ Wieruszowskiego. We wszystkich listach, we wszystkich komplementach i dyskursach brak najzupełniejszy uczucia szczerości, przy ciągłych o niej zapewnieniach w słowach wyszukanych, tem właśnie i niesmacznem naciąganiem świadczących, że nie szły autorowi z serca, ale były mozolnie wysmażone. Wszędzie czuć torturowanie umysłu, ażeby przy pomocy komunałów moralnych, przenośni zdaleka ściąganych, erudycyi pozornej, wydać jakiś

utwór, któryby najmniej zawierał w sobie treści, a najwięcej wyrazów. Charakterystycznem jest jedno *monitum,* które daje rozmawiającym, gdyż sam autor grzeszy w wyrażeniu prawidła przeciwko temu, co w innych potępia. Radzi on: „żeby nic lekkiego i lichego do poważnego dyskursu *jak pięść do gęby* nie przykładać, coby się jedno drugiego nie trzymało".

W czwartej części swej książki przedstawił Bystrzonowski „Sejmik boni ordinis", na którym jedną z najobszerniej rozbieranych kwestyi jest sprawa zrywania sejmów; mamy tu mowy za i przeciw. Argumentów autor nie szczędzi, używa dosadnych wyrażeń i określeń; rzecz widocznie wzięta z żywego wzoru, odznacza się większą energią i lepszą obrazowością słowa, aniżeli inne części książki. Przeciwnicy liberum veto utrzymują, że szczęście kraju już „do ruiny nakłonione", że postronne narody nazywają sejmiki polskie *„magnum nihil"* (wielkiem nic), że „jesteśmy Słowacy, ale nie słowni, cale *de verbis quantum vis,* ale *de opere nihil"* (słów ile zechcesz, ale sprawy nic), radzą określić *severo laudo ruptores* obrad (surową uchwałą na rwących sejmy) i *„frenum imponere* (nałożyć wędzidło) nie tak wolnym jak zbytkującym językom w tamowaniu obrad", boć „jako człowieka jedynie *distemperies* i *pugna* humorów (= niezgodność i walka soków żywotnych), tak na *corpus* ojczyzny i województwa nic być nie może fatalniejszego jako humorowata niezgoda". Na to trzech ze szlachty stanowczo przeciw takiemu „zamknięciu gęby" protestuje, nazywając przeciwników „Pitagoresami".

Nie kończę tego streszczenia; przytoczyłem parę zwrotów, ażeby pokazać, jak wygląda *najlepsza* część „Polaka sensata"; można stąd mieć pojęcie, co za babilońskie pomieszanie języków i obrazów istnieje w częściach gorszych.

I z takich to książek młodzież uczyła się stylu polskiego! A myśli nie były ani jaśniejsze, ani rozumniejsze.

ROZDZIAŁ TRZECI.

CZASY PSEUDO-KLASYCYZMU.

I.

Stanisław Konarski i Franciszek Bohomolec.

Wśród długiej posępnej nocy panowania dwu Sasów w Polsce pojawiały się kiedy niekiedy mniejsze lub większe światełka, zwiastujące, że świadomość smutnego położenia budzić się zaczęła w duszach jednostek wyjątkowych; ale światełka te nie mogły rozproszyć otaczających ciemności, lecz zazwyczaj same po pewnym czasie tonęły w mroku.

Nareszcie zajaśniała wielka pochodnia, oświetlająca drogę wszystkim ludziom dobrej woli, wskazująca nowe widnokręgi dla życia narodowego. W roku 1700 urodził się mąż, co tę pochodnię zapalił, wytrwale ją przez lata całe niósł przed społeczeństwem, energią i szlachetnością charakteru zjednywał sobie współpracowników, dokonał wiele, doczekał się chwili, kiedy już znaczne grona ludzi w duchu jego nietylko myśleć, lecz i działać poczęły, przyznając mu publicznie w medalu na cześć jego odbitym, że on pierwszy wśród nich „ośmielił się być mądrym" *(Sapere auso),* jak to zalecał Horacy.

Stanisław Konarski († 1773) należy nie do najbardziej utalentowanych, ale do najzasłużeńszych i najwpływowszych wychowawców nietylko młodzieży, ale narodu całego; rozpoczął bowiem nanowo jego edukacyę od najpierwszych, elementarnych podstaw nauki szkolnej, aż do najwyższych wiązań gmachu życia publicznego, prowadząc ją rozważnie krok za krokiem, z nieznużoną i niczem zrazić się niedającą cierpliwością. A tem większy budzi w nas podziw ta jego reformatorska działalność, że on sam musiał z sobą przedewszystkiem stoczyć walkę, gdy swoje przyzwyczajenia i upodobania myślowe, w dobie młodości nabyte pod wpływem powszechnego zaniku myśli i zepsucia smaku, trzeba było poddać gruntownej i stanowczej przemianie.

Zgromadzenie księży pijarów, do którego młodo wstąpił, było tak samo, jak jezuici, oszołomione panującemi wyobrażeniami i nałogami i nie celowało bynajmniej w sprawie wychowania wogóle, a w sprawie języka i smaku w szczególności. Wiersze i mowy Konarskiego, pisane w 20-ym roku życia, grzeszą temi samemi wadami, jakie w ówczesnej literaturze naszej grasowały. Wyszukane przenośnie, napuszyste wyrażenia, dziwaczne allegorye pstrzyły jeno treść, a nie upiększały jej; a treść ta, panegiryczna, błaha, była wytworem niezamożnego w pomysły ducha, chociaż znarowionym uszom spółczesnych podobać się mogła.

Pierwsza podróż za granicę, a mianowicie do Rzymu, gdzie Konarski jako jeden z najzdolniejszych pijarów miał wydoskonalić swe wykształcenie teologiczne w Kolegium Nazareńskiem, nie pozostawiła wyraźniejszych śladów w życiu umysłowem młodego księdza. Domyślać się tylko można, że się tam nauczył trochę lepszej, niż w kraju, łaciny, i pozbył się częściowo nienaturalnej, wymuszonej i przesadnej kwiecistości stylu [1]).

[1]) Domysł ten opieram na przytoczonym przez Konarskiego w dziele „De emendandis eloquentiae vitiis“ (str. 266 — 271), liście przyjaciela z Rzymu, zawierającym poprawę błędów, popełnionych przez autora w łacinie i w poglądach na zalety stylowe. Konarski przyjmuje te poprawki; niektóre tylko swoje wyrażenia obronić się stara.

Dopiero zaznajomienie się ze Stanisławem Leszczyńskim, jednem z owych światełek rozjaśniających mroki czasów saskich, a zwłaszcza długi pobyt we Francyi po roku 1733, wyrobiły w Konarskim pojęcia i przekonania, bardzo odmienne od tych, jakie do owej pory wyznawał.

Rozczytywanie się w literaturze francuskiej, zarówno dawniejszej, z epoki Ludwika XIV, jak i w nowszej, reprezentowanej wtedy przez Fontenelle'a, Monteskiusza i Woltera; przypatrzenie się urządzeniu szkół francuskich i poznanie poglądów pedagogicznych Rollin'a, zwróciły jego uwagę przedewszystkiem na dwa nader ważne zagadnienia: literackie i wychowawcze.

Porównywając niezdarne i niesmaczne wyroby spółczesnej sobie literatury polskiej z utworami klasycznej poezyi i wymowy francuskiej, odznaczającymi się jasnością, przejrzystością, prawidłowym układem, rozległą wiedzą i zręcznym dowcipem, zrozumiał olbrzymi między obu przejawami odskok i postanowił przyłożyć starania, by przymioty, podziwiane w piśmiennictwie francuskiem i we wzorze tegoż — dawnem łacińskiem, mogły zdobić dzieła ojczyste.

Wróciwszy więc do kraju i objąwszy zarząd prowincyi polskiej pijarów, ogłosił w roku 1741 pamiętną książkę: *De emendandis eloquentiae vitiis* („O poprawie wad wymowy“), pierwszy utwór prawdziwie krytyczny na większą skalę w literaturze naszej. Przekonany, że krytyka jest „kamieniem probierczym talentów“ i że bez niej „sztuki i nauki muszą popaść w zgrzybiałość i zdziczenie *(ubi non viget critice, ibi artes scientiaeque omnes consenescere ac squallere oportet)*, dowodził tu szeroko i szczegółowo, poddając drobiazgowej krytyce utwory panegiryczne, rzeczy prostej i napozór nie potrzebującej dowodzenia, że jasność i ścisłość wyrażeń, że czystość

i poprawność mowy są pierwszemi i zasadniczemi zaletami stylu, oraz że wszelkie naciągane ozdoby, niesmaczna i niewczesna erudycya, rozwlekłość kwiecista, porównania naciągane nie mogą wcale uratować rzeczy błahej, ale stanowią zakałę wymowy. Domagał się, żeby wymowa była „silna, jasna, ozdobna, *zgodna w zupełności z naturą* i *rozsądkiem,* obfita we wszelkiego rodzaju wiedzę, jędrna i świetna, prawdziwie łacińska, nie płocha, nie nadęta, nie ciemna, nie wydwarzana (nie afektowana), nie przepełniona wyrazami cudzoziemskimi“ [1]).

Z tego punktu widzenia poddał ocenie rozmaite wstępy do mów [2]), listy, powinszowania, napisy, opowiadania historyczne, wykazując ich nielogiczność i śmieszność. Ażeby nikogo nie urazić, nie przytaczał niczyjego nazwiska; chcąc zaś innym osłodzić sprawioną przykrość, poddał takiejże ostrej krytyce swoje własne elukubracye, pisane na lat 20 lub 18 przedtem, kiedy jeszcze pozostawał całkowicie pod wpływem stylu modnego i zalecanego w szkołach. Zepsucie naszej wymowy datował mniej więcej od r. 1660 (judicia... de novo quodam dicendi genere, Italiam olim prius, Galliam Germaniamque pervagato, inde vero magna jam parte expulso; ab his autem regionibus ad nostras oras ante *annos fere octogenos* delapso. De emend. el. vit., str. 4).

Zdawało się, że Konarski uczynił wszystko, co było można, by jak najmniej zadrasnąć miłość własną krytykowanych.

---

[1]) Aio, eloquentiam debere esse solidam, claram, ornatam, *naturae iudicioque plane conformem,* omni doctrinae genere abundantem, robustam et nitidam vereque latinam, non levem, non tumidam, non obscuram, non affectatam, non peregrinis scatentem vocibus (De emend. el. vitiis str. 16, 17). „Natura i rozsądek“ to Horacego hasło, przejęte również przez Boileau.

[2]) Orationes integras transcribere superfluum esset. *Exordia* aliquot, nam in his vim ingenii et eloquentiae maxime intendi oportet, aliqui praeterea illustriores loci proposito meo satisfecerint. Parvis enim speciminibus constat de natura et valore vini, lanarum, frugum (De em. el. vitiis, str. 26).

Zdawało się także, iż jego wymagania, dotyczące wymowy, tak były rozsądne, że dość je było wypowiedzieć, ażeby zostały przyjęte. Dzisiaj każdy chyba zgodzi się na nie i co najwyżej zaprotestuje przeciwko zbyt stanowczemu potępieniu fantazyi w krasomówstwie; ale w owej dobie skażonego smaku wywody krytyka nie odrazu trafiły do przekonania. Czuli się nimi upokorzeni przedewszystkiem nauczyciele wymowy, zalecający w podręcznikach, przez siebie wydanych, właśnie to wszystko, co Konarski stanowczo potępiał. Ich zdaniem, autor radami swojemi przyczyniał się do poniżenia krasomówstwa, wyśmiewając to, co według nich na podziw i uwielbienie zasługiwało, i zachwalając prostotę wyrażenia, kiedy właśnie sztuka krasomówcza na tem jakoby polegać miała, żeby rzecz jasną jak najzawilej i w mniemaniu tych nauczycieli jak najozdobniej przedstawić. Miłość własna i nałóg nie dawały się łatwo rozbroić.

Dwaj jezuici: Adam Malczewski i znany już nam Kazimierz Wieruszowski wystąpili przeciw Konarskiemu. Pierwszy w obszernych rozprawach: „Eloquentia propugnata et brevitas studiorum impugnata“ (1747), „De vera eloquentia dissertatio“ (1748) dowodził, że Konarski kwitnącą wymowę napowrót do stanu dzikości doprowadzić pragnie, przyczem powstawał także na jego reformy wychowawcze wogóle. Drugi w książce p. t. „Listy przyjaciela“ *(Litterae amici ad auctorem libelli, cui titulus: De emendandis vitiis Eloquentiae,* 1741) natarł nader gwałtownie, posługując się środkiem, który w zmienionej nieco formie do dziś dnia bywa używany, t. j. nie tyle roztrząsał dowody przeciwnika, ile czernił jego osobistość: zarzucił księdzu pijarowi — nietylko zawiść, lekkomyślność, zarozumiałość, pychę, ale nawet i... ducha heretyckiego.

Wrzaski rutynistów nie wywarły wielkiego wrażenia; nie skutkowało oskarżenie o mniemaną herezyę; Konarski zwyciężył; lepszy, czystszy styl zaczął rugować powoli napuszoną makaroniczną gadaninę. Wśród światlejszych ludzi duchownych i świeckich znalazł nasz znieważony reformator uznanie

i poparcie. Oto ich nazwiska, jak je sam Konarski w odpowiedzi Wieruszowskiemu wyliczył. Z pomiędzy biskupów: Lipski, Grabowski, Teodor Czartoryski, Dębowski, Załuski, Sierakowski, Sapieha; z pomiędzy dostojników świeckich: Lubomirski, Poniński, Tarło, August Czartoryski, Wacław Rzewuski, Poniatowski, Franciszek Potocki, Czapski, Franciszek Bieliński, Scipio, Mniszech, Hilzen, Jabłonowski, Wielopolscy (Karol i Jan).

Konarski doznał i tej pociechy, że Franciszek Bohomolec († 1784), jezuita, ale z młodszego pokolenia, w dziesięć lat po ogłoszeniu dzieła „O poprawie wad wymowy" wydrukował po łacinie swoją rozprawę o języku polskim, którą w r. 1758 uczeń jego, Ksawery Leski, przerobił na „Rozmowę o języku polskim", prowadzoną między Kochanowskim, Twardowskim i Makarońskim [1]). Zręcznie i dowcipnie wyśmiano tu napuszoność stylu, jak niemniej makaronizmy, i to nie łacińskie już tylko, lecz i *francuskie*, wdzierające się do rozmowy i do listów.

Za pośrednictwem szkół, zreformowanych przez Konarskiego, styl prosty, jasny, liczący się z wymaganiami „natury i rozumu", rozpowszechnił się po kraju; a chociaż jeszcze w czasie sejmu czteroletniego znajdowali się mówcy z zakątków prowincyonalnych, grzeszący napuszystością i makaronizmami, to przecież większość przywykła była do pewnej precyzyi i czystości wysłowienia.

Chcąc nietylko krytycznie przeciwdziałać, ale i dodatnio współdziałać poprawie wymowy, Konarski ułożył i wydrukował r. 1767 swoją retorykę. Tytuł jej jest bardzo znamienny; uprzedza on z góry, że źródłem dobrego stylu jest dobra znajomość rzeczy i logika, jak powiedział Horacy, albo, jak to wyraził Boileau: „Avant donc que d'écrire, apprenez à penser"; brzmi tedy: *De arte bene cogitandi ad artem dicendi bene necessaria* (= O sztuce dobrego myślenia niezbędnej do sztuki dobrego mówienia). To też kwestyi t. zw. „wynalezienia" *(inventio)* retorycznego, t. j. gromadzenia zasobu myśli, poświęcił więcej, niż trzcią część całej książki, w tem przekonaniu, że niepodobna lepiej poprawić wymowy, jak kiedy młodzież przywyknie do rozsądnego i dokładnego myślenia i rozumowania; doboru słów i ozdób nauczy doświadczenie i zastanowienie. Zamyślał jeszcze Konarski napisać dzieło o stylu polskim, lecz pracy tej nie dokonał.

[1]) Zob. Zabawki poetyckie niektórych kawalerów Akademii Szlacheckiej Warszawskiej Societatis Jesu... zebrane przez Fr. Bohomolca, Warszawa, 1758, atr. 384 — 433.

W dziedzinie poezyi nie utworzył nasz krytyk teoryi, ale w praktyce wykazał dążność do zaszczepienia zamiłowania w klasycznej literaturze francuskiej. Od r. 1744 zaczęto w szkołach pijarskich dawać przedstawienia tragedyi Kornela, Rasyna, Woltera w tłómaczeniach lub przeróbkach polskich. Już to sam Konarski, już to młodsi pijarzy dokonywali tych przekładów. Po Morsztynach, teraz na nowo wrócono do literatury francuskiej i to już na czas dłuższy.

Konarski dał także pierwszą oryginalną u nas próbę tragedyi w smaku francuskim, pisząc dla szkół „Epaminondasa" (1756). Talentu poetyckiego tu nie znaleźć, ale mnóstwo zdań rozumnych, styl jędrny i język czysty, chociaż bezbarwny. Rzecz ciekawa, że choć autor trzymał się wogóle wzorów francuskich, że choć starał się iść za „naturą i rozumem"; niezupełnie poszedł za poetyką francuską, — nie zachował jedności miejsca; może już znał wywody Houdarda de La Motte, walczące przeciwko skrępowaniu twórczości dramatycznej. Czy Konarski znał „Sztukę rymotwórczą" Boileau-Despréaux, stwierdzić napewno nie można; lecz powoływanie się na „naturę i rozum" upoważniać się zdaje do przypuszczenia, że tak, bo ta formuła u teoretyka francuskiego się znajduje, lubo myśl w zasadzie przejętą była od Horacyusza.

Boileau był w swoim czasie (w drugiej połowie XVII wieku) także reformatorem smaku; zwalczał przesadę i wykwint *(préciosité)*, igraszki słów i wyszukane przenośnie „marynistów" i „gongorystów", a nawet zbyt koturnową patetyczność

Kornela, wielbiąc przedewszystkiem Rasyna, do ukształcenia którego przyczynił się wielce, jak sam sobie pochlebiał. Miał on wrodzoną nieufność do wszystkiego, co nie jest jasne, chociażby mu zostać przyszło wskutek tego powierzchownym, dużo pewności siebie i wiary w smak własny, filozofią nie bardzo się zaprzątał, stąd umysł jego był trochę ciasny, ale odważny w wypowiadaniu zdań, śmiały w wytykaniu wad, a nawet niekiedy opryskliwy. Zdrowy rozsądek, poczucie piękna, mianowicie piękna formalnego, były głównymi z początku czynnikami jego krytyki; potem przyłączyło się rozumowanie, szukanie zasad i znalezienie ich w pilnem studyowaniu natury, lecz natury ogładzonej, ucywilizowanej przez dobre wychowanie i obycie ze światem, wreszcie we wpatrywaniu się we wzory starożytne, mianowicie łacińskie. W tym duchu napisał „L'art poétique" (1674), pełną trafnych i dowcipnie wyrażonych uwag i przestróg, ale też zbyt ufną w skuteczność reguł, zbyt formalistyczną.

II.

Wacław Rzewuski.

Gdy ta „Sztuka rymotwórcza" nam znajomą być zaczęła, już w samej Francyi reguły, prawidła, nie zachowały pierwotnej swej surowości; już słynny Spór między Starożytnymi a Nowożytnymi osłabił w samym Boileau pierwotną wiarę w niezachwianość kanonu piękna; już Houdard de La Motte ostro wystąpił przeciwko trzem jednościom (akcyi, miejsca i czasu) w tragedyi; już Wolter wołał (1727): „Prawie wszystkie sztuki przygnieciono ogromną ilością prawideł, które w większej części są nieużyteczne lub fałszywe... Tyle rzekomych reguł, tyle więzów może tylko być zawadą wielkim mężom w ich pochodzie, a słabą daje pomoc tym, co nie posiadają talentu. Na wyścigach trzeba biegać, a nie wlec się na kulach" [1]).

Wprawdzie te porywy krytycyzmu nie doprowadziły Francuzów do reformy smaku, zaszczepionego za Ludwika XIV; ale zachwiały nadmierną ufność, pokładaną w regułach. W takim stanie krytyka pseudo - klasyczna przedostała się do nas.

Pomiędzy tymi, co stanęli w obronie Konarskiego, czytaliśmy także nazwisko W a c ł a w a R z e w u s k i e g o († 1779). Był on autorem dwu tragedyi i dwu komedyi w smaku francuskim, był także teoretykiem, rozprawiającym „O nauce wierszopiskiej" (1762), zgrabnemi oktawami, ogólnikowo wprawdzie, lecz ujmująco. Oto treść jego poemaciku:

Wszystko w naturze brzmi wierszem:

Nietylko ludzie, lecz liczne i gminne,
Nie zaszczycone rozumem stworzenia,
Za życie tylko Niebu wdzięczność winne,
Mają przyjemne piosnki do wabienia;
Jedne się cieszą, a żalą się inne,
Insze przed śmiercią smutne nucą pienia,
Są, które pary utratę z rozpaczą
Płacząc śpiewają, a śpiewając płaczą...

Co do przepisów dla poezyi powołuje się na Horacyusza, a następnie mówi:

Powiem, co czyni wiersz bez skaz i wady.
Naprzód myśl piękna i wyborne słowa,
A potym dobre, bez przygany składy,
Przednia, lecz r ó w n a i c z y s t a o s n o w a,
Pienie wydane gładko, bez zawady,
Rzadko myśl cudza, a częściej *myśl nowa;*
Kto to zachowa, ten z Muzami w rzędzie,
Po lewej ręce Apollina siędzie.

---

1) Ferd. Brunetière: L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature, 1890, str. 93, 146 i in.

Początek z końcem, a środek z obiema
Niechaj się łączą i jednoczą składnie,
Niech sporu z sobą i sprzeczki wiersz nie ma,
Jedno z drugiego niechaj idzie ładnie;
Jeśli co c emnym wierszopis być mniema,
Niech się objaśni, lub z dzieła wypadnie;
A jeśli pewnym chce być, że nie zbłądzi,
Dowcipem jego niech r o z s ą d e k rządzi.

Niech się zbyt w górę z orłami nie wzbija,
Niech się z żółwiami nie czołga po ziemi,
Niech i upadki i ulgnienie mija,
Niech z lekka dąży drogami średniemi.
Laur dla *mierności* Apollo uwija[1]).
Zbytkami gardzi i brzydzi się niemi,
Kto nie leniwy wierszopis ni skory,
Ten bram Parnasu zastanie otwory.

Wiersz powinien być „pięknym obrazem“ *(ut pictura poësis)*, ludzi przedstawiać jakby „widomych, jawnych“; — na podobieństwo Homera poeta „martwym osobom niech użyczy duszy“.. „Staraj się panem być serca słuchacza“; „a to miej za cel dzieł twych i roboty, byś w sercach zbrodnie burzył, wszczepiał cnoty“.

Jedni do s e r c a piszą wiersz przyjemny,
Drudzy wiersz mądry piszą do r o z u m u,
Pisz do obojga, byleś nie był ciemny,
Byleś uniknął myśli i słów tłumu. — —
Pieśń zamęconą zbytnim myśli gminem
Znienawidziły Muzy z Apollinem.

Przeciwnikiem mitologii nie jest:

Mieść c z a s e m w wierszach twych o bożkach baśnie,
Lecz ich naciskiem nie bądź uszom nudny,
Bo ci w pośrodku pieśni słuchacz zaśnie,
Niezrozumiany słysząc wiersz lub trudny.

---

[1]) Tu się Rzewuski, zgodnie widać ze swem usposobieniem, rozszedł stanowczo z Horacym, który powiada wyniośle, że m i e r n o ś c i

O metaforach powiada:

Tych skromnie zażyj, nie rzucaj pociskiem,
Niechaj się żadna raz po raz nie dwoi — —
Wszak nie kupami rosną śliczne kwiatki
Na łonie łąki, rodzącej je matki.

Mówi następnie o tragedyi i komedyi, które wogóle „igraszkami“ zowie.

Z powodu przepisów Horacego, dotyczących tragedyi (mianowicie, że powinna mieć pięć aktów), powiada, że przecież „Wolter w *trzech aktach* śpiewał Śmierć Cesarza“ (t. j. Juliusza Cezara), a prócz tego:

Tragiczne w ludnym igrzyska Londynie,
Choć nie są według praw Horacyusza,
Jednak na cały świat chwała ich słynie,
W pięknych dam oczach łzy rzewne porusza;
Myśl w nich jest przednia, gładkość słów w nich płynie,
A wdzięk ich czuje i serce i dusza;
Nic to, że z dawnych praw scena wykroczy;
Dobra jest, kiedy łzy wyciska z oczy (!).

Doradza zwięzłość („krótko a dobrze pisz“):

Wierszopis cudem jest, widzianym rzadko,
Który wiersz śpiewa i długo i gładko.

Nie trzeba się wysilać w początkach pieśni, by zachować moc na dalszy wątek:

Pięknie się wznieca i świeci się jaśnie
Ogień, gdy wyda wprzód dym niż płomienie,
Gdy zaś wprzód płomień niż dym wyda, gaśnie,
A czarne dymu zatłumią go cienie.

---

nie dozwalają poetom ani ludzie, ani bogowie, ani nawet spisy księgarskie: *Mediocribus esse poëtis non homines, non di, non concessere columnae.*

Każe strzedz się nadętości: „chędogą skromność zachowaj w twej pieśni"; uszczypliwości: „nie żółć, lecz wdzięczną słodycz miej w języku; boją się Muzy hałasu i krzyku".

Trzeba dbać o nowość słów niby o „szaty nowomodne"; szczęśliwy poeta, jeśli nowe jego wyrazy „przyjmą ludu głosy zgodne"; obcych atoli unikać należy, „milsze ojczyste są"; „lecz wszystkie ujdą, którym się poszczęści *w uszach dam,* świata najpiękniejszej części".

Zaleca staranność w wykonaniu: „dzień pisz, a trzy dni poprawiaj":

Myśl, że Apollo czyta ci swe prawa,
Myśl, że cię Muzy otaczają wkoło,
Myśl, że ci w oczach nieśmiertelność stawa;
Dla jej nagrody trudy znoś wesoło,
Żebyś miał w zysku prac laurowe wieńce,
Nie szpetne hańby i wstydu rumieńce.

Jeżeli wiersze idą ci oporem,
Wytchnij, a czekaj pomyślniejszej chwili.
Muza, jak dama, raz gniewnym pozorem
Zmartwi, drugi raz wdzięcznie się przymili.
Czytaj tymczasem wiersz godny być wzorem,
Może być, że cię swą mocą zasili.

Jeźli zaś dusza twa nie wierszopiska,
Porzuć wiersz, nimbyś miał pójść w pośmiewiska...

Rozsądek zatem, wiedza, doświadczenie, niezbyt wielkie przywiązanie do reguł, a przedewszystkiem talent istotny: oto najlepsi przewodnicy w dziedzinie twórczości poetyckiej.

Jasność, dobór słów, gładkość i potoczystość wiersza — to największe zalety formalne.

Rzewuski napisał także rozprawę „O nauce krasomówskiej", w której w sposób przeważnie przykładowy, praktyczny, mówił o czterech znakomitych częściach tej sztuki: „o piękności myśli, o wyborze słów, o roztropnym słów ułożeniu i o roztropnym myśli ułożeniu". Jako wzór dla początkujących podaje swoją „Mowę o pochwałach cnoty", dzieląc

ją na części, przez retorykę wskazane. Potępia oczywiście napuszoność i makaronizmy, już zanikające [1]).

III.

Monitor. Reguły dramatyczne.

Do rozpowszechnienia poglądów i dążności reformatorskich nadzwyczaj silnie przyczyniło się pismo, z początku raz, niebawem atoli dwa razy na tydzień przez lat dwadzieścia na wzór słynnego „Spektatora" angielskiego wydawane w Warszawie. Tytuł jego: „Monitor". Zaczął wychodzić w końcu marca r. 1765. Redaktorem był przez cały czas jego istnienia wspomniany już poprzednio jezuita, Franciszek Bohomolec, a spółpracownikami: Konarski, Krasicki, Albertrandi, a podobno i sam król Stanisław August. Kwestye moralne, sprawy ekonomiczne, społeczne i polityczne zajmowały w nim miejsca najwięcej; lecz nie skąpiono go i dla zagadnień literackich. Krytyki wydawnictw świeżo ukazujących się nie zamieszczano wprawdzie; lecz czyniono uwagi nad stylem, językiem, smakiem, teatrem.

Ponieważ powierzchowni zwolennicy oświaty, a zwłaszcza mody francuskiej, których się wkrótce namnożyło dużo, zaczęli wypaczać pierwotną myśl Konarskiego i innych inicyatorów poprawy literatury, i wyłącznie tylko hołd składali wszystkim nowościom, pojawiającym się w Paryżu, „Monitor" przeto nieraz bardzo dobitnie karcił tę płochość i nierozsądek i zalecał wzorowanie się na pisarzach starożytnych, jako na pierwotnem źródle, z którego i Francuzi sami

[1]) Zarówno rzecz o wierszopistwie jak o krasomówstwie nie znajduje się w zbiorze „Zabawek wierszem polskim", wyd. w Warsz., 1760, dopiero w ponownem ich wyd. p. t. „Zabawki wierszopiskie i krasomówskie" r. 1762 w Poczajowie. Oba wydania pod im. *Józefa* Rzewuskiego ogłoszone.

czerpali, zastosowując je do swego charakteru i swoich narodowych potrzeb.

Pisarzów greckich zaniechano u nas przez wiek cały, tak że „Monitor", stając r. 1767 (Nr. 96) w obronie Starożytnych przeciwko modnym zarzutom, mógł słusznie napisać: „Mijam greckich autorów, którzy w tym wieku naszym (co zaiste nie jest z wielką onego chwałą) tak mało są znajomi, iż o nich źle nawet mówić nie można".

Tem usilniej tedy zachęcał do rozczytywania się w pisarzach łacińskich, dając sam dobry przykład, bo za dewizę każdego numeru wybierał jakieś jędrnie wyrażone zdanie poety lub prozaika rzymskiego. Z pomiędzy poetów najczęściej przytaczał Horacyusza, podając niektóre jego utwory w przekładzie polskim; z prozaików największymi względami cieszyli się Cyceron i Seneka.

W rozprawkach o stylu i smaku „Monitor" trzymał się tych zasad, jakie Konarski i Bohomolec przed laty wygłosili, rozszerzając je oczywiście i wytykając zdrożności zauważone w świeżo wydawanych pismach.

I tak: „Monitor" r. 1766 (Nr. 24) upominał: „Każde pismo powinno być jasne, w pojęciu łatwe, w ułożeniu porządne, bardziej *wrodzone, niż sztuczne,* niedbale pilne, samo dobrowolnie wypływające, a w tym naturalnym smaku i piszącemu sławę i czytającym korzyść przyniesie. Te zaś wykwintne stroje, które przyrodzoną piękność zatłumiają, są nakształt owej lwiej skóry, w którą chciał kiedyś osioł się ubrać... Słowa nadęte i nieznajome ćmić tylko myśl umieją. Długie i rozwlekłe określania (oprócz zwyczajnej *tęskności)* tłumią przenikanie ludzkie i czytającego w uprzykrzony wprowadzają niesmak. I tak ten i ów autor, niż mi kraju swego zacznie określać własności, wprzód mnie po Indach i Garamantach włóczy, i niźli do osnowy rzeczy przystąpi, prowadzi przez dziwne kołowroty, a dla upodobanego słowa, do którego myśl nadciąga, trudni pojęcie moje, bo trefunkowym śladem układa swoje przysady".

Igraszki wierszowane, jako przeciwne prostocie, surowo potępiał: „Nie wybaczam i tym rymotwórcom, co w pocie czoła swojego nie Minerwę, jak drugi Jowisz, ale jakieś niepojęte widowiska na świat wydają, kiedy w wymyślnych wierszach swoich z tego tylko szukają chwały, aby trudnej rzeczy dokazać; i tak zdarzyło mi się widzieć wiersze tym sposobem ułożone, że się i wspak w jednakowych słowach czytać dały [1]). Jaki cel takowej pracy? nie wiem: są słowa... Wiersze, które od *echa* czyli od głosu nazwisko swoje biorą, częstokroć muszą tracić swoję naturalność, bo tak mocnem nadciąganiem prostej, że tak rzekę, wybitności dzieje się krzywda. W wierszu trzeba się jak najusilniej starać *o łatwe wyłuszczenie przedsięwziętych myśli,* z przymuszonych zaś odgłosów zawiłość się rodzi. Dobrze tych wykwintnych rymotwórców Horacyusz na widok wystawia, kiedy o jednym mówi: *proiicit ampullas et sesquipedalia verba* [2]); bo ta mozolna robota ani pożytku czytającym, ani piszącemu istotnej sławy nie przynosi, bo cóż za treść takowego pisma, jeśli nie same słowa sztucznie dobrane, w brzmieniu podobne, w odgłosach jednakowe, żadnej jednak osnowy nie sprawujące, materyalne, bo puste i ducha nie mające; wiele pracy i mozoły (!) kosztują, a przedać się żadną miarą nie dadzą i są podobne do pająka siatki"...

W Nr. 26 z tegoż roku starał się wyjaśnić, na czem się zasadza gust literacki. Dobry smak „jest to owa potrzebna roztropność i porządne pomiarkowanie, umiejące chętnie odcinać w myśleniu, w mówieniu i w pisaniu nawet samę choć piękną ozdobę, kiedy nie służy do rzeczy i zbytnią się być wydaje. Potrzeba zawsze hamować myśli, ale bez niewoli, poskramiać dowcipu porywczość, ale bez przytłumienia, powścią-

[1]) Wiersze takie, oddawna znane, mają swą osobną nazwę: *versus cancrini.* Kochanowski napisał jeden taki udatny wierszyk p. t. *Raki.*

[2]) Wyrzuca nadęte i półłokciowe wyrazy: „De arte poëtica" w. 97. Ściśle wnikając w myśl tekstu Horacego, trzebaby przetłómaczyć *proicit* przez *odrzuca.*

gać wolność i zbytek w wyrażeniach, ale bez oschłości i wycieńczenia onychże; być jasnym i łatwym bez podłości, wesołym bez nieprzystojności, poważnym bez surowości, zgoła przyjemnym bez uszczerbku zniewalającego przekonania, a zniewalającym bez umniejszenia przyjemności... Piękne przymioty rozumu, choć są z siebie chwalne, gasnąć koniecznie muszą, kiedy rozsądnym smakiem i wyborem w rzeczach miarkowane nie są, żeby wiedzieć, gdzie, przed kim, co i kiedy wymówić. To będzie kawałek bardzo świetny, ale psuje ułożenie pisma, bo jaśnieć nie w swoim miejscu jest to być błyskawicą a nie słońcem. Tam jest żywość myśli, ale swym natężeniem całe wyrażenie wątli. To jest określenie dosadne i wybitne, maluje rzecz do oka, lecz rozumu nie przezwycięża. Tu jest myśl głęboka, ale srodze niewydatna, bo ją tylko głośno brzmiące ogłaszają słowa. Tam jest myśl łatwa i prosta, ale srodze podła; wesoła, ale lekka; wspaniała, ale nadęta; wysoka, ale zuchwała; ostra, ale oschła; tęga, ale przykra; nowa, ale wykwintna. Tych wszystkich wad inaczej uniknąć nie można, tylko z pilnego czytania ksiąg najlepszych nabywając dobrego smaku, roztropnego wyboru i braku, nietylko w obieraniu, ale w zażywaniu nauk, pilnej od owej pszczółki ucząc się roboty,

„Która rozsądnie o swym miodzie radzi,
I co wybierać potrzeba, pojmuje,
Co jest zdatnego, to sobie gromadzi,
Od niepotrzebnych kwiatów odlatuje,
I swą robotę czyni w składnej mierze,
Z pokrzywy żądło, z róży słodycz bierze"...

W rok potem (1767, Nr. 69) znowu „Monitor" przestrzegał przed zbyt wyszukanym stylem, jako przeciwnym dobremu smakowi: „Owe myśli nakształt szkiełek szlifowanych świecące się, owe ucinki ciemne do zrozumienia, owa wytworność w dobieraniu słów próżnych, u wielu już są w modzie i szacunku. Chcemy przez jakąś skrytą pychę wynosić się nad innych krasomówców tym nienaturalnym stylu rodzajem.

Szacujemy bardziej piękny niż dobry dowcip, pozorną wymowę niż gruntowną, dziwną i nadzwyczajną niż prawdziwą i przyrodzoną. Wolimy mówić do imaginacyi, niż do rozsądku, ułudzić słuchających rozumy, niż je przekonać, wymódz przez obłudę sobie pochwałę, niż na nią zasłużyć. Zabieżenia temu niema inszego sposobu jako *czytanie łacińskich wieku złotego autorów,* których zawsze poczytano (!) za najdoskonalszych nauczycielów i szafarzów dobrego w naukach gustu".

Narzekanie na to, że wolimy mówić do imaginacyi, niż do rozsądku, jest bardzo znamienne i warte zapamiętania. Konarski żywo powstawał na stosowanie stylu poetyckiego w krasomówstwie; teraz widzieć można już dążność do wyrzucenia zbyt śmiałych metafor z samej poezyi, tak żeby ona w gruncie rzeczy niczem się innem od wymowy nie różniła, jak tylko wierszem. Dążność ta wynikała z zamiłowania jasności, przejrzystości czysto rozumowej i rozumowanej w przeciwstawieniu do zawiłych i ciemnych, niekiedy zagadkowych przenośni. Jako oddziaływanie przeciwko niesmacznej kwiecistości i zawiłej budowie zdań w mowach i poezyi czasów saskich była ta dążność uprawnioną i potrzebną, ale też gotowała na przyszłość zanik obrazowości i plastyki, a wybujanie ogólnikowych, nieraz abstrakcyjnych określeń, że w tych latach, kiedy w Anglii i w Niemczech zaczęto się upominać o lekceważone prawa fantazyi, u nas usiłowano zaszczepić jasny, lecz suchy racyonalizm. Szczęściem, nie było u nas skłonności do teoryi krańcowych; to też wyjałowienie wyobraźni dopiero znacznie później odczuć się dało.

Umiarkowanie cechowało „Monitora"; widzimy to najlepiej w sprawie teoryi dramatu. Tu bowiem, w „Monitorze", pojawiły się prawidła, obowiązujące autorów dramatycznych, jak niemniej protest przeciwko osławionym „trzem jednościom". Ponieważ są to pierwsze u nas w tym przedmiocie wyraźnie sformułowane reguły, a zarazem zasady krytyczne, pozwolę je sobie przytoczyć w całej niemal rozciągłości, nadmieniając, że autor ich powołuje się na powagę nie Boileau,

ale Horacyusza i cytatami z niego stwierdza słuszność swoich wymagań; cytaty te oczywiście opuszczam.

„Że reguły komedyi — czytamy w Nr. 63, 64 *Monitora* z r. 1766 — nie są wszystkim równie wiadome, w krótkich słowach niektóre ustawy, do doskonałej komedyi służące, przełożyć umyśliłem. Wiadomość ich nietylko dla piszących komedye, ale dla słuchających lub czytających jest potrzebna, aby się zapatrując na to prawidło, mogli doskonale i jak się należy sądzić o dobroci lub defektach sztuk teatralnych, na które patrzą.

„Komedya i tragedya na jednych prawie ustawach fundamentalnych zasadzają się; ta tylko jest między niemi różnica, iż w tragedyę wchodzą osoby znaczne, jako to: monarchowie, książęta, rycerze; do komedyi zaś — niższego stanu ludzie. Tragedya za cel bierze dzieło jakie wielkie i poważne; komedya — zwyczajne i niższemu ludzi stanowi przyzwoite. Tragedya powinna mieć i styl i myśli wysokie i wytworne; komedya zaś zażywa stylu zwyczajnego i do tej rzeczy, którą traktuje, przyzwoitego. Tragedya układa intrygi smutne, komedya — wesołe. Tragedya nakoniec wzbudza w słuchaczach litość nad cnotą nieszczęśliwą; komedya śmiech wznieca i prowadzi do obrzydzenia przywar, cnotom towarzyskim przeciwnych [1]). Są wprawdzie i w komedyach czasem osoby pierwszej godności i traktują się w nich dzieła wielkie, tragedyom służące, ale podług Plauta takowe komedye *tragikomedyą* nazywać się powinny.

„Powinność komedyi jest pokazać piękność cnoty, a występku lub przywary jakiej szpetność godną śmiechu i obrzydzenia, to zaś nie tak naukami i zdaniami moralnemi (lubo i te powinny się znajdować), jako żywem wyobrażeniem osoby tak cnotliwej jako i przywarom podległej. Kto np. *łakomego* w komedyą wprowadza, powinien tak jego przyrodzenie opisać, żeby wszystkie mowy i postępki jego tchnęły łakomstwem. Przeciwnie *łaskawego* lub *miłosiernego* człowieka wszystkie postępki powinny być pełne miłosierdzia i łaskawości.

„Tak komedyi jak i tragedyi fundamentem jest *jedność*, a jedność trojaka, t. j. *jedność czasu, jedność miejca* i *jedność rzeczy* albo *akcyi,* którą tragedya lub komedya ma wykładać.

„Przez *jedność czasu* to się ma rozumieć, iż ta rzecz, którą komedya opisuje, powinna się dziać i kończyć *najdalej we trzech dniach.* Drudzy autorowie nie pozwalają więcej na tę jedność czasu jak tylko *24 godzin* i ta reguła *teraz w powszechnyu zwyczaju jest.* Nie byłaby tedy doskonała komedya, gdyby np. autor w pierwszym akcie wyprawiał lichwiarza w podróż z Warszawy do Lwowa, a w trzecim lub piątym już przybyłego ze Lwowa do Warszawy pokazał, gdyż ta droga z jazdą i powrotem żadną miarą w trzech dniach, a tymbardziej w 24 godzinach odprawić się nie może.

„Przez *jedność miejsca* rozumieją autorowie, iż ta rzecz albo akcya powinna ze wszystkiemi swojemi intrygami tak być rozłożona, żeby się na jednym miejscu i działa i kończyła. W tej także jedności miejsca nie ze wszystkim się zgadzają ci, którzy przepisy komedyi kładli. Jedni jaknajszczuplejszy wymiar miejsca akcyi naznaczają, t. j. jeden dom, jeden ogród, jeden obóz, jedną ulicę; drudzy zaś i dom i ulicę razem pozwalają albo i ogród do tego domu należący; *zdanie takowych w teraźniejszych czasach stwierdzone używaniem.* Są takowi, którzy i całe miasto w odmianach scen nienadwerężające jedności miejsca twierdzą. Dla tych, które wyżej wspomniałem, przyczyn, kładą przy komedyach autorowie, iż scena odprawuje się w domu lub ogrodzie, w Paryżu lub Warszawie.

„Przez *jedność rzeczy* albo *akcyi,* która jest celem komedyi, to się rozumieć ma, iż wszystkie scen akcye i intrygi do tej pierwszej powinny się ściągać i z nią być tak ściśle złączone, iżby jedne z drugich wypływać zdały się i zawżdy do tej pierwszej, która jest celem wykonania, pomagać. Ta jedność w komedyi jest *najtrudniejsza;* bez niej nazwiska swe-

[1]) Zupełnie tak jak w Poetyce Skaligera. Zob. Brunetière: L'évolution des genres, str. 47—49.

go nosić nie może. Nie byłaby to np. komedya, żeby autor, za cel wziąwszy łakomstwo Piotra, wyprowadzał Pawła rozrzutnego, nie pomagającego przez swoją rozrzutność do pokazania obrzydliwości łakomstwa. Możnaby w takiej komedyi wyprowadzić i Pawła rozrzutnego, ale tę rozrzutność tak trzeba ułożyć, żeby się zdawała wpływać do celu zamierzonego t. j. do pokazania i objaśnienia Piotrowego łakomstwa.

„Do tej pryncypalnej akcyi potrzeba przydać *intrygi,* ale takie, któreby zdawały się naturalnie do niej wpływać. Intrygi zaś nic innego nie są jako niejakie zamieszanie i odmiany rzeczy, które przez rozmaite obroty umysł słuchaczów zawieszony utrzymują i wzbudzają w nim ciekawość poznania, jak się ta rzecz zakończy. Zrazu np. cnotliwy człowiek cierpi umartwienie, a złemu się dobrze powodzi, przez co wzbudza się w sercach słuchaczów litość nad jednym a gniew ku drugiemu; ale nakoniec niespodzianie cnota odnosi nagrodę, której szukała, a występek karę lub zawstydzenie, którego się nie spodziewał. Bez tych intryg, które są *duszą* teatralnych kompozycyi, komedya byłaby *dyalogiem* t. j. rozmową prostą aktorów.

„Ponieważ koniec i cel komedyi na tym zawisł, aby pokazać cnoty zaletę a występku obrzydliwość, więc starać się potrzeba, aby wszystkie mowy i uczynki aktorów były *jaknajuczciwsze,* aby nic takowego w niej ani mówiono, ani czyniono, co może być cnocie przeciwnego lub obrażać uszy słuchacza, albo podpadać pod jakieżkolwiek mniej uczciwe tłómaczenie. Inaczej czyniąc, autor każdy zamiast poprawy obyczaje zaraża i psuje, uweselić dostatecznie nie potrafi, gdyż nieuczciwych [1]) prostota tylko gminowa wdzięczna, ludzi zacnych i godnych dostatecznie ucieszyć nie może.

„Są jeszcze i inne uwagi autorów, do doskonałości komedyi służące, jako to:

„1. Lubo w jednej scenie może się znajdować osób cztery lub więcej, *nie może jednak w niej osób więcej rozmawiać*

[1]) *nieuczciwi* znaczy tu grubijańscy, nieobyczajni.

jak cztery [1]). Wyłącza się jednak od tej reguły ostatnia komedyi scena, w której wszystkie osoby mogą być rozmawiające.

„2. Starać się trzeba, *żeby teatrum nigdy nie było próżne.* Nazywa się zaś wtenczas próżne, kiedy wszystkie osoby, w jakiej scenie znajdujące się, razem z teatrum ustępują, a nowe potym nadchodzą. Tak tedy trzeba układać osnowę komedyi, żeby choć jedna osoba z przeszłej sceny została na scenę następującą.

„3. Wystrzegać się każą autorowie wprowadzenia takich widoków na teatrum, któreby albo zawstydzić uczciwych ludzi mogły albo przykrość i obmierżenie przynieść, np. ukazując zwłoki umarłych ludzi, wprowadzając na scenę męczarnie. Jeźli jednak taka materya będzie tragedyi, iż w nią wchodzi ścinanie, uduszenie lub jakiegokolwiek rodzaju śmierć, tak rzecz ułożyć trzeba, żeby się to stało niby za sceną, a dopiero potym druga osoba opowiedzieć może, co się z tamtą stało [2]).

„Te ustawy tragedyi i komedyi nie są wymyślone z upodobania i woli autorów, ale z samej natury, iż tak rzekę, wyczerpnione. Przetoż przez tyle wieków w nienaruszonym były poważeniu; greccy i łacińscy *komedowie* zachowywali je ściśle. Molier ów sławny, którego z dawnych żaden nie przewyższył, a z teraźniejszych żaden nie doszedł, miał sobie za przestępstwo i zgwałcenie przykazań Parnasu wykroczenie przeciw najmniejszej z pomienionych ustaw. Teraźniejszych wieków teatralni autorowie zaczynają ustępować z toru utartej tylu wiekami prawdziwej komedyi: *jedności czasem nie są ściśle zachowane, intrygi rzadkie i czasem oziębłe, dźwięk słów i moralne, nazbyt czasem powtarzane nauki zastępują miejsce żywego malowania* przymiotów osób, do komedyi służących.

[1]) Jest to rozszerzenie przepisu Horacego, który ostrzegał: „nec *quarta* loqui persona laboret" (De a. p. w. 192).

[2]) Horacy wyraził to słowami: „Multaque tolles ex oculis, quae mox narret facundia praesens. Ne pueros coram populo Medea trucidet".

„Może *stwarzającego umysłu człowiek wzbić się nad reguły,* które żywość imaginacyi wybornej zdają się więzić; ale takowym przykładom bardziej się dziwić niźli je naśladować należy".

Mimo tak wyraźne zastrzeżenie, „Monitor" bezpośrednio po niem wydrukował w Nr. 65 z r. 1766 list, sprzeciwiający się temu uznaniu reguł, mianowicie co do jedności miejsca i czasu. Nieznany nam autor, ukrywający się pod pseudonimem *Theatralskiego,* spoufalony widocznie z literaturą angielską, z niej właśnie, a nie od Houdarda Antoniego de La Motte, czerpał argumenty przeciwko „jednościom". Mianowicie w roku 1765 wyszło nowe wydanie dzieł Szekspira, poprzedzone przedmową Samuela Johnsona, który prócz oceny wielkiego dramatyka, zbijał tu teoryę francuską. Nasz Theatralski streszcza w krótkości ten ostatni ustęp. Rzecz polega głównie na wykazaniu, że dla wyobraźni przenoszenie się z miejsca na miejsce, przeskakiwanie znacznych nawet odstępów czasu nie sprawia trudności. Posłuchajmy tego pierwszego u nas wyraźnego protestu przeciwko zbyt ciasnym regułom dramatycznym; boć Wacław Rzewuski robił tylko ustępstwo dla tragedyi angielskiej, przemawiającej i „do serca i do duszy".

„Ustawa zachowania jedności czasu i miejsca pochodzi *z mniemanej potrzeby, ażeby akcya dramatyczna znalazła u słuchaczów wiarę.* Krytycy mają za rzecz niepodobną, ażeby akcya, potrzebująca miesięcy albo lat kilka, mogła się zdać odprawować w przeciągu trzech godzin, albo żeby słuchacz mógł mniemać, iż wtenczas kiedy on siedzi przy teatrum, posłowie przyjeżdżają i odjeżdżają, wojsko się ściąga i fortec dobywa, wygnaniec się błąka na swym wygnaniu i z niego do ojczyzny powraca etc. Takowa, jako oni mówią, jawna nieprawda, przeszkadza rozumowi do wierzenia. Szczupłe czasu granice — mówią dalej — wyciągają szczupłości miejsca. Słuchacz, który akt pierwszy widział w Aleksandryi, nie może mniemać, iż się podczas drugiego znajduje w Rzymie; wie albowiem, iż on miejsca swojego nie odmienił.

„To jest zdanie krytyków, na które, *przy powadze Shakespeara,* odpowiada się im, iż mają fundament niepojęty i przeciwny rozumowi. Nie jest to prawda, ażeby reprezentacya dramatyczna mogła być od kogo poczytana za akcyą rzeczywistą. Zarzut, fundujący się na niepodobieństwie przepędzenia pierwszej godziny w Aleksandryi, a drugiej w Rzymie, rozumie, że słuchacz po odsłonieniu teatrum jest w Aleksandryi i że idąc do komedyalni, odprawił drogę do Egiptu, a żyje za czasów Kleopatry i Antoniusza. Ktoby miał tę fałszywą imaginacyę, mógłby ją zapewne i dalej pociągnąć. Jeśli bowiem może mniemać, że tej godziny znajduje się w pałacu Ptolomeuszów, czemuż nie może mniemać, iż za pół godziny znajduje się u portu w Actium? Jeźli słuchacz raz sobie może wyperswadować, że się dawno zna z Aleksandrem i Cezarem; jeźli salę oświeconą może mieć za równinę farsalską albo za brzegi Graniku, trzeba, żeby był w niejakimści zapomnieniu siebie samego, niepodlegającym rozumowi i prawdzie: niema przyczyny, dla którejby rozum tak wyniesiony myślił o liczeniu minut, albo żeby mu jedna godzina nie mogła się zdawać wiekiem. Ale w rzeczy samej tak jest, że słuchacze są przy swoich zmysłach i rozumieją, że teatrum jest teatrum, a aktorowie są aktorami tylko. Przychodzą słuchacze, aby słyszeć, co aktorowie mówią. Ta akcya, którą oni udają, musi być na jakimkolwiek miejscu, ale intrygi różne, które się do niej przydają, mogą być w odległych od siebie krainach. Cóż tedy w tym za przestępstwo być może rozumieć, że to miejsce, które jest teatrum, raz reprezentuje Ateny, a drugi raz Lacedemon?

„Jako miejsce" tak i *czas* myśl ludzka według upodobania swojego może rozciągnąć. Największa część czasu między aktami upływa; jeźli przygotowanie na wojnę przeciw Mitrydatowi w 1-ym akcie czyni się w Rzymie, wojny koniec w ostatnim akcie może być reprezentowany w Poncie, Bitynii lub Kappadocyi. My to znamy, że niemasz ani wojny ani przygotowania, że nie jesteśmy w Rzymie, ani w Poncie, że ci, na których patrzymy, nie są ani Mitrydates, ani Lucullus.

Drama nam pokazuje rzeczy jedne po drugich idące, czemuż nie może i tej akcyi, która *w kilka lat była potym, reprezentować w czasie jednego widowiska,* jeżeli te wszystkie do jednego celu zmierzają i są z sobą złączone, choć je czas rozłączył? Imaginacya ludzka najłatwiej czas obejmuje; *przeciąg wielu lat równie się w niej mieści jak przeciąg kilku godzin.*

„Ale — rzecze kto — jak może drama interesować, jeźli nie jest podobne do wierzenia? Odpowiedam na to, iż będzie podobne do wierzenia i będzie tak interesowało, jako dobre malowanie rzeczy jakiej, jako pokazujące słuchaczowi to, coby go dolegało, gdyby się w tym stanie znajdował, w którym są osoby dramatyczne. Jeźli się serce nasze porusza, to czyni nie dlatego, jakbyśmy patrzyli na prawdziwe nieszczęście, ale dlatego, że my sami jesteśmy mu podlegli; jeźli jest jakieś omamienie, tedy nie jest to, jakbyśmy mniemali, że aktorowie, na których patrzymy, są nieszczęśliwi, ale że my samych siebie mamy przez ten moment illuzyi za nieszczęśliwych. Nie to nas porusza, że widzimy nieszczęście, ale iż to nieszczęście może się i nam przytrafić. Czytanie tragedyi lub komedyi równie nasz umysł porusza jako i reprezentacye onychże. Jawna tedy rzecz jest, iż tego, co się reprezentuje, nie mamy za akcyę rzeczywistą; a za tym idzie, że *jako czytelnik historyi nie uważa ani na jedność czasu, ani na jednośc miejsca;* tak i słuchacz mniej to waży, będąc przy reprezentacyi akcyi dramatycznej".

Motywy rozumowania Theatralskiego zadowolić nas dzisiaj nie mogą; przy rozbiorze uczuć, budzonych w nas przez dramat, pragnęlibyśmy widzieć więcej uwzględnione czynniki altruistyczne, niż samolubne; — ale pomijam takie uwagi i stwierdzam tylko, że od owego czasu, w którym Theatralski wystąpił, aż do romantyków naszych wahali się u nas ciągle teoretycy między uznaniem dla reguł dramatycznych, albo ich odrzuceniem częściowem: liczba jednych i drugich jest prawie jednakowa; można nawet powiedzieć, że ci teoretycy, którzy się największem u nas cieszyli uznaniem, byli za daniem swobody poetom. Nasz indywidualizm buntował się przeciwko zbyt wielkiemu uciskowi prawideł.

IV.

Książę Adam Kazimierz Czartoryski.

Równocześnie z tymi artykułami „Monitora" ukazują się pierwsze prace wielkiego miłośnika teatru, Adama Kazimierza Czartoryskiego († 1821), który stał się także wpływowym krytykiem literackim. Wystąpił on naprzód w r. 1766 jako tłómacz i dopełniacz dzieła Carlancasa „O naukach wyzwolonych", które miało służyć za podręcznik w Szkole Kadetów, zostającej pod opieką księcia. W książce tej mamy szereg zdań króciutkich o naszych pisarzach z dziedziny poezyi, wymowy, dziejopisarstwa. W kilka lat potem, wydając swoją komedyę „Panna na wydaniu", rozwiódł się Czartoryski szeroko nad historyą i prawidłami dramatu, podzielając poglądy klasycyzmu francuskiego, chociaż znał i cenił Szekspira, jak wogóle literaturę angielską.

Winienem zwrócić uwagę na niektóre szczegóły, zawarte w tej ważnej przedmowie, gdyż one dobrze charakteryzują przekonania autora. Otóż naprzód podaje określenie „geniuszu", o którym to wyrazie Czartoryski sądził, że go pierwszy wprowadził do naszego języka, powiadając, że „czas i zażywanie ucho z nim oswoi". Wiemy, że nie był on pierwszym, bo już u Stanisława Herakliusza Lubomirskiego spotkaliśmy się z „geniuszem"; ale to prawda, że dopiero od Czartoryskiego przejęli go inni i ucho się z nim rzeczywiście oswoiło. Oto owo określenie, przyczem pamiętać należy, iż „dowcip" w starej polszczyźnie znaczy tyle co talent: „Geniusz różni się bardzo od dowcipu. Dowcip iskry, geniusz zaś płomień wydaje, który większy okrąg oświeca. Dowcip do pojmowania rzeczy wynalezionych nam pomaga, geniusz zaś nowe wynajduje. Jest to to *tworzące natchnienie,* które wielkich ludzi w każdym gatunku prowadzi. Często zrywa ich z toru zwyczajnego; uprząta wszystkie przeszkody, uprzedzenia najulubieńsze wywraca, drze się przez nie, parwdy szuka-

jąc, i szybkim podskokiem pędzi tych ludzi wybranych do mety. Geniusz ogarnia razem i rzecz samą i cokolwiek do niej się ściąga. Nauk losy i kunsztów stanowi przez poetów i filozofów, losy narodów — przez statystów i wodzów: *rara avis in terris*" (rzadki to ptak na ziemi).

Pomijając uwagi o teatrze starożytnym u Greków i Rzymian, o włoskim, hiszpańskim, angielskim i francuskim, i parę słów o początkach polskiego, zatrzymam się nieco nad wywodami autora co do wyboru treści w tragedyach i komedyach. I tu Czartoryski jest naturalnie zależnym od teoretyków francuskich, mianowicie od księdza Jana Dubos († 1742), autora znakomitych „Reflexions critiques" (1719), gdzie po raz pierwszy podobno wśród nowożytnych był wykazywany wpływ klimatu i wogóle przyczyn fizycznych na wzrost sztuk i nauk, czem się później w lat 30 tak wsławił Montesquieu [1]), — ale wprowadzał do poglądów tych pewne zmiany, małego, co prawda, znaczenia.

Otóż wedle Czartoryskiego, ponieważ tragedya musi przedstawiać charaktery bohaterskie, brać je winna z *czasów odległych,* bo „łatwiej wprowadzić nas w poszanowanie dla tych osób, które nam są tylko z historycznej powieści znajome, jak dla tych, którzy żyli za czasów tak blizkich naszego, że świeża jeszcze tradycya uwiadomić nas mogła o wszystkich okolicznościach życia ich. Dochodzą nas wieści o ułomnościach wielkich ludzi, na których albo patrzaliśmy się, albo których rówiennicy nasi znali, które ich tak przysuwają do zwyczajnych ludzi, że trudno nam mieć dla nich tę weneracyę, z którą zwykliśmy poglądać na wielkich Rzymu i Grecyi mężow: *audita visis laudamus libentius* (chętniej chwalimy to, cośmy słyszeli, niż to, cośmy widzieli)". Jest to owa obawa spółczesności, wyśmiana przez Mickiewicza u klasyków warszawskich, kiedy pytał ich, ile lat czekać trzeba, „nim się

[1]) Ferd. Brunetière: L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature, 1890, str. 144, 145.

przedmiot świeży, jak figa ucukruje, jak tytuń uleży", i przytaczał zdanie jednego z literatów: „I proszę, jak opiewać spółczesne wypadki? Zamiast mitologii, są *naoczne świadki?...*" Czartoryski atoli nie chciał ograniczać tragedyi do przedstawiania tylko bohaterów starożytności. „I owszem — powiadał — jest to moje zdanie, że przypadki wzięte z historyi narodowej, wielcy ludzie krajowi wprowadzeni na scenę, domowe przykłady poruszą, przywiążą, skutkować bardziej będą na umyśle spektatora jak obce; to jedynie wyrazić chciałem, że punkt oddalenia ten być powinien, w którym wielkie czyny ludzi, mających w nas admiracyę wzbudzać, widzieć dobrze, drobne zaś ich skazy dla odległości już dostrzedz nie można".

W komedyi natomiast należy wybierać treść z chwili spółczesnej, jeżeli się chce wpływać na poprawę obyczajów. Karci Czartoryski „grubijaństwo", które wkradać się zaczynało u nas „w najzacniejsze kompanie"; jako zwolennik wytworności salonowej, narzekał z żalem: „Zdarzało mi się słyszeć nieraz słowa z ust młodych nawet kawalerów wypuszczone, którychby *pod wiechą* ledwo Bartek pomocnik do Magdy pomywaczki zażył; a cóż, gdyby mi przyszło wyliczać gburowatość *w trzymaniu się* na uczciwych posiedzeniach, w obchodzeniu się z tą płcią, której wdzięki, gracye, powaby do hołdów naszych prawo jej dają. Nasza poprawa pod jej władzę podpada. Do niej się obracam i prośby niosę moje, żeby nas w ten polor, w tę wprawiła *dworność,* do której przez chęć podobania się jej nas tak prędko zwabić może".

Cudzych komedyj nie radził Czartoryski tłómaczyć całkowicie, ale je do naszych obyczajów przystosowywać. Tej rady chętnie usłuchano — i otrzymaliśmy w ostatniej ćwierci XVIII i znacznej części XIX wieku mnóstwo przeróbek, pokostem swojskim pociągniętych, ale nie wzbogacających ani literatury, ani też skarbca wiadomości naszych o obyczajach danej chwili u nas. Nie jest to zapewne winą Czartoryskiego, bo on miał na myśli tylko przygotowanie się do pracy samo-

dzielnej za pomocą przeróbek, nie zaś zapełnianie literatury samemi przeróbkami.

W sędziwym już wieku nakreślił Czartoryski w sposób trochę gawędziarski, ale bardzo rozsądnie: „Myśli o pismach polskich, z uwagami nad sposobem pisania w rozmaitych materyach, 1801“[1]). Zaczął od bardzo niestety trafnej uwagi, że ci z nas, „co się wybierali do świątyni pamięci gościńcem nauki, starali się zawsze *jak najtaniej i jak najmniejszym kosztem pracy i przypilnowania* odbywać tę podróż, woląc brać za godło: byleśmy mieli pozór, żeśmy coś zrobili, niż zastanawiać się nad tem: do jakiego stopnia ważną to jest rzeczą puszczać dzieło jakie między ludzi“. A stwierdził doniosłość tej uwagi krytycznym przeglądem naszych dziejopisów, biografów, szczególniej zaś tłómaczów, pomiędzy którymi znalazły się także nazwiska głośnych poetów. Prawie wszystkie spostrzeżenia jego są trafne, sąd bywa niekiedy aż nazbyt surowy; chociaż wiemy skądinąd, że w ocenie prac ludzi, którym sprzyjał, okazywał się zanadto pobłażliwym. Bolał nad zubożeniem i zepsuciem języka za swoich czasów, słusznie utrzymując, że „liche narzędzia lichą zawsze wydawać będą robotę“. Mówił on: „Taić sami nie możemy przed sobą, że od lat kilkunastu coraz bardziej wyradza się nasz język i że w tej mierze krok trzyma z haniebnem a powszechnem zrzeczeniem się kształtów stroju, zwyczajów narodowych, których miejsce zastępuje podłe małpienie obcych narodów, wyśmiewających nas z pogardą i sądzących, żeśmy warci byli rozproszenia naszego, kiedy mniej czuli na sławę pochodzenia ze krwi, przez tak długi wieków przeciąg wielkimi i bohaterskimi uzacnionej czynami, własnowolnie przemieniamy się w zgraję bezimienną, która mieszając słowa i wyrazy, wnet stanie się niezrozumianą sobie i drugim“. Niestety, sam Czartoryski, pomimo staranności w pisaniu, nie uniknął zarzuconego in-

[1]) Na tytule tego dziełka wyrażony jest rok 1801; powątpiewano o istnieniu tej edycyi, opierając się na samej treści; ale niesłusznie; później wyszło ono jeszcze dwukrotnie (1810, 1812) za życia autora.

nym błędu i niejeden zwrot, galicyzmem trącący, w pismach swoich pomieścił.

Nie mogę wreszcie pominąć uwag Czartoryskiego, dotyczących wstrętu względem krytyki literackiej. „Przyczyny odrazy — powiada on — którą czuje dotąd naród nasz do używania krytyki końcem upowszechnienia bardziej prawego sposobu pisania, innej nie widzę krom tej, że autor prawie każdy tak się zistacza z dziełem swojem, tak się z niem spaja węzłem miłości własnej, iż przyjść nie może do odłączenia pisma swego od osoby, dlatego też bierze najmniejszą uwagę, najmniejsze dowodzenie błędu albo omyłki jakoby za znieważenie krwi swojej w płodzie zaszczyconym jego imieniem; a ta dotkliwość tak jest w nim subtelną, że gotowym się znajdzie zawsze do odważenia się na wszelkie ostateczności dla powetowania mniemanej swej krzywdy, i gotowym przekładać zagrożenie ładunkiem nad odpisanie, albo nad korzystanie z światłej rady. Takiemu właśnie służyćby mogła odpowiedź łacińskiego krytyka, dana rozsrożonemu na siebie pisarzowi: ja z tobą iść chcę na rozum, ty zaś ze mną chcesz na kułaki...“

Ale gdybym chciał wszystkie trafne uwagi Czartoryskiego przywodzić, nie rychłobym skończył; wolę więc urwać, radząc każdemu, zajmującemu się literaturą, pilnie odczytywać te jego „Myśli“ (przedrukowane roku 1860 w Bibliotece polskiej“ Turowskiego).

D.W.MIECZKOWSCY

V.

„Listy krytyczne“.

Książę Adam Czartoryski nietylko sam zajmował się krytyką, ale też pobudzał innych w tym kierunku. Z jego inicyatywy zawiązało się około roku 1778 towarzystwo z kilku osób złożone, z zamiarem wydawania pisma peryodycznego, któreby dzieło każde, wychodzące z pod prasy, osądziło i zda-

nie swoje „wraz z przyczynami“ (t. j. motywami, argumentacyą) wypisało „formą cudzoziemskich żurnalów“, ponieważ „gościniec wiodący do przybytku gustu i w nim zachowane obrządki były dotąd Polakom nieznajome“; geniusz „twardym u nas jeszcze snem uśpiony leży“. Redaktorem zamierzonego czasopisma miał być ex-jezuita, ks. Grzegorz Piramowicz († 1801), wielce zasłużony i zacny pedagog. Zamiar nie został wykonany; ale niektóre rozprawki, przeznaczone do niedoszłego wydawnictwa, ogłoszono roku 1779 jako dodatek do komedyi jednoaktowej Czartoryskiego p. t. „Kawa“. Umieszczono je tutaj pod ogólnym napisem: „Listy krytyczne o różnych literatury rodzajach i dziełach“.

Poprzedza je „Obwieszczenie wydawcy“ t. j. Piramowicza, który zagaił rzecz króciutką rozprawką o krytyce wogóle.

Dzieła pisarzy z geniuszem — mówił — wyższe są nad krytykę, bo są „wyższe nad prawidła, dając im raczej początek, niż idąc za ich skazaniem“. I w samej rzeczy — ciągnął dalej — uważono (?) statecznie, iż w czasach rodzących się lub odradzających nauk najwięcej takich bywało autorów, kiedy niewiadomość powszechna wolność lotu i śmiałość postępowania im zostawiała“. Lecz geniuszów nie może być wiele, a mierniejsze zdolności, naśladując „zbyteczną wolność“, nie mając „rozeznania pewnego“, przywarami dzieła swe oszpecają. Trzeba więc krytyki, któraby, naprowadzając na prawą drogę, poprawiała pisarza.

Krytyka rozciągać się może i do dzieł geniuszów, „bo co się im godziło, nie godzi się zawsze naśladowcom“. Prawdziwy krytyk, „wyższy nad ów pospolity i nienawistny gmin małych krytyków, ma przed oczyma takie zdań i sądów swoich prawidła, których doskonałość, piękność i pewność nie może być nieuznana, nieuczuta od każdego zdrowego umysłu“. Z tego wszystkiego, „co natura, co naśladownica natury sztuka po swoich dziełach najpiękniejszego rozrzuciły, zbiera on i kształci wzór myślny, wzór wyższy i doskonalszy, niżeli jest w jakimkolwiek rodzaju szczególny przykład; — i do takiego to myślnego wizerunku stosować nowe roboty

będzie, z niemi znosić i porównywać; bo na tym się zasadza czynność krytyki“.

Co do moralnych przymiotów krytyka, to „ludzkość, grzeczność i obyczajność zawiadywać piórem i sądem jego będzie“. Krytyk „założy sobie za nieprzestępne prawo i za istotną chwałę dawać przykład obyczajów i kształcić serce, kierując umysł i służąc naukom. Daleki od stronności i od grubijaństwa, od poniżających nagan i szydzenia, starać się będzie, aby, wytykając błędy pisma, zachęcał pisarza, aby, ostrzegając potrzebujących jeszcze czasu i ćwiczenia autorów, zarobił sobie u nich na wdzięczność za gorliwość o ich sławę. Dopieroż z pośpiechem i radością chwyci się wszelkiej okazyi wychwalania, za wzór stawiania i potomności zalecenia, cokolwiek pięknego, dobrego i użytecznego w pismach znajdzie“ [1]).

Po tem „Obwieszczeniu“ idą same „Listy krytyczne“, nie dotykając dzieł poszczególnych, ale poruszając zagadnienia ogólniejsze.

Najmniejszą z nich wartość ma list pierwszy: „O geniuszu“, napisany przez Michała Mniszcha († 1806); bo jest to tylko deklamacyjne wysławianie geniuszu, w najrozleglejszem (nie tylko poetyckiem) wziętego znaczeniu.

Niewiele też nowego daje króciutki list IV pióra księcia Czartoryskiego „o dramatyce“. Zamierzał on tu mówić o kompozycyi sztuk teatralnych, o „udawaniu“ t. j. grze aktorów i o „spektatorach“; ale zamiaru tego nie spełnił, napisawszy tylko wstęp do rozprawy. Podnosi tu ważność przedstawień jako szkoły obyczajów, przyczem powołuje się na Diderot'a, który „głęboko nad materyą (t. j. nad dramatem) i filo-

[1]) Piramowicz napisał później podręcznik p. t. „Wymowa i poezya dla szkół narodowych“ (1792); ale go nie wydrukował w całości; w tem, co wydał, mówił tylko o prozie, głównie krasomówczej; pomieścił dużo uwag rozumnych, dotyczących raczej charakteru i umysłu mówcy, aniżeli stylu.

zoficznie medytował; zaleca szczególniej list jego do Grimma, skąd, jak zapowiada, wyczerpnie największą część tego, co powie. W utworze dramatycznym dwie są rzeczy główne — „osnowa“ (planta) i dyalog. „Niech to — powiada — za nieprzestępne prawo przyjmie piszący, żeby nigdy niepozwolił sobie i jedną w rozbiorze myśl rzucić na papier, nim plantę ułoży“. Przyczyna wad wielu utworów w tem leży, że autorowie „plantę dla scen ułożyli, gdy należało sceny skrawać do planty“. Daleko więcej się znajdzie sztuk „dobrze dyalogowanych, „niż dobrze wyprowadzonych“. Jak należy „plantę formować?“ Zamiast odpowiedzieć na to pytanie, autor urwał swój list, powiadając: „Piękną w tej mierze myśl znajduję w Arystotelesa Poetyce; ale nie chcąc cierpliwosci Wać Pana użyć do uprzykrzenia, w przyszłym liście moim przełożyć mu tę myśl nie omieszkam“. Ponieważ jednak czasopismo nie doszło do skutku, nie możemy się dowiedzieć, jaką to myśl co do „planty“ Czartoryski z Arystotelesa wydobył.

Dwa wreszcie listy (II i III): „O guście“ nakreślił Józef Szymanowski (1748 — 1801), kasztelan rawski, wychowaniec Konarskiego, jeden z największych ulubieńców jenerała ziem podolskich. Pisano o nim przesadnie, że „obdarzył, zbogacił, dopełnił język ojczysty, otworzył nowe pola literaturze polskiej, a bystrym geniuszu lotem uniesiony, dosięgnął szczytu wynalazku swego“.

Józef Szymanowski wsławił się swoim przekładem „Świątyni Wenery w Knidos“, przetłómaczonej z prozy Montesquieu'go na gładki wiersz polski (1777). Przechwalenie tego przekładu przez Czartoryskiego i Potockiego, najdoskonalej nam objaśnia stan owoczesnej krytyki literackiej. Poemat jest nudny i po przeczytaniu, prócz wrażenia płochości, nie zostawia wspomnień trwalszych; tłómaczenie jest gładkie i potoczyste, ale mdłe, nużąco jednostajne. Zdawało się ówczesnym sędziom, że Szymanowski pierwszy u nas nagiął język do wyrażania delikatnej tkliwości; zapominali chwilowo nie tylko o dawniejszych naszych sielanko-pisarzach, ale nawet o spółczesnym sobie Karpińskim. Zachowanie prawideł rymotwór-

czych wystarczało im najzupełniej i ogłosili tłómaczenie Szymanowskiego za arcydzieło, rozwodząc się nad niem dłużej, aniżeli nad poematami oryginalnymi innych autorów; samego zaś tłómacza ogłosili za wybornego znawcę „gustu“. Dwa jego „Listy o guście czyli smaku“, przywodzono na dowód trafności i delikatności spostrzeżeń, dotyczących literatury.

W pierwszym liście roztrząsał pytanie, co to jest gust, a w drugim, jakim się sposobem psuje i doskonali. Dobroć smaku polega na czułości (t. j. wrażliwości), delikatności i trafności. „Bez czułości nie można napisać dzieła, któreby czytelnika przywiązywać mogło; bez delikatności trudno za tę mierną wystąpić dobroć, która ckliwości może nie sprawia, ale zadziwić pewno nie zdoła; bez trafności niepodobna nawet oszacować przedsięwzięte dzieło, ani przeto wiedzieć, w jakim go wystawić kształcie“ .

Podając te trzy przymioty zarówno twórcy jak krytyka, sam siebie Szymanowski najlepiej odmalował; nie wspomniał bowiem nic ani o natchnieniu, ani o wiedzy, ani o sile. W odpowiedzi na pytanie, jak się smak doskonali i jak psuje, autor poprzestał na ogólnikach, mówiąc, że trzeba go kształcić „stałym *pilności* dołożeniem“, że potrzeba rzeczy widziane i czytane ciągle porównywać z wymarzonym „doskonałości wzorem“, że potrzeba strzedz się, „żeby chcąc w najwyższym punkcie subtelnej dopiąć delikatności, w próżną nie wpaść wykwintność,“ że potrzeba przyzwyczajać rozsądek do pilnej nad każdem dziełem uwagi i t. p.

Z pomiędzy tych ogólników wyróżnić należy jedną trafną przestrogę, o której klasycy czasem zapominali, a którą romantycy aż nazbyt często na pierwszym kładli planie. Streszcza się ona w zdaniu, że pierwej powstały doskonałe dzieła, zanim utworzono prawidła, że te prawidła były wyprowadzone właśnie z dzieł doskonałych. Stąd wniosek, że można ustalone choćby przez Arystotelesa prawidła przekroczyć, a jednak utworzyć rzecz piękną. Zdaniem Szymanowskiego, „rozsądek, powtarzaną zwłaszcza zmocniony uwagą“, wskaże niezawodnie okoliczność, w której można z takiej wolności skorzy-

stać; bo „zbytnia skrupulatność jest nikczemnością smaku i w tych pospolicie znajduje się ludziach, którzy brak przymiotów, od natury sobie odmówionych, pracowitą chcąc zastąpić nauką, mniemają, że wyborne doskonalą dzieło, kiedy najmniejszego w niczem nie uchybili przepisu". Nie robiąc tu nacisku na rozsądek, który jakoby mógł wskazać, gdzie można zaniechać prawideł, gdy to robi zazwyczaj geniusz lub wielki talent, można twierdzić, że ostatnią uwagę o bezowocnem zachowywaniu reguł, jakkolwiek bynajmniej nie nową, Szymanowski pierwszy u nas tak silnie uwydatnił.

VI.

Krasicki i Karpiński.

W kolei chronologicznej niepodobna pominąć najznakomitszego naszego poety tych czasów, Ignacego Krasickiego († 1801), który nietylko w „Monachomachii" wydrwił znakomicie napuszone mowy panegirystów i szkolne dowodzenia zapóźnionych scholastyków, ale napisał także pierwszą naszą (bardzo skromniutką) historyę literatury powszechnej („O rymotwórstwie i rymotwórcach") i dwa artykuły o „Krytyce".

W jednym z tych artykułów mówi wogóle o krytyce, w drugim o krytyce naukowej. W obu punktem wyjścia dla określenia zadań krytyki jest porównanie jej z „sądem", raz z dodatkiem, że to „sąd polubowny". „Doskonały sędzia — są słowa Krasickiego — odrzuca względy wszelkie w sądzeniu na osoby majętne lub ubogie, blizkie siebie lub dalekie, przyjazne lub zawistne; jest obowiązany do rozeznania dostatecznego sprawy, do wiadomości praw, do których stosuje sprawy, i o nich gotowy z tychże praw wydaje dekret. To samo sprawiedliwy krytyk zachować powinien: bezwzględność na osoby, poznanie dostateczne dzieła autora, wiadomość nauki, w której ten autor pisał, przystosowanie do niej tegoż

pisma; same tedy tejże nauki prawidła wydadzą mu wyrok w tem dziele, który on ogłosi". To o krytyce naukowej wogóle; a co do krytyki artystycznej („kunsztów wolnych"), to, ponieważ dzieła sztuki „po większej części są rządzone od *gustu*, więc *przez przyrównanie dzieł podobnych* krytyk sądzi o tem, które jest podane pod sąd". Idea zatem *krytyki porównawczej* tkwi już zarodkowo w tem zdaniu Krasickiego, tak samo zresztą, jak u Piramowicza i Szymanowskiego.

Z poszczególnych uwag, warta zanotowania następna, choćby dlatego, że i dziś jeszcze, tak samo, jak i przed wiekiem, może znaleźć zastosowanie. „Dosyć jest sądzić o piśmie w tem, *co jest*, jeżeli dostateczne *podług zamysłu autora;* ale zakładać defekt na tem, czego nie przydał i przydać nie chciał, ani tem opuszczeniem zaszkodził dziełu *podług swego zamierzenia*, — nie byłaby krytyka sprawiedliwa. Kto odrzuci górnika, przynoszącego *drogi kruszec*, dlatego, że nie oddaje *złota gotowego?*"

A i zdanie Krasickiego o poezyi, wypowiedziane w „Zbiorze potrzebniejszych wiadomości" (1781) zasługuje na pilną uwagę; odznacza się żywością i polotem wyrażenia, jakich w dziele „O rymotwórstwie i rymotwórcach" szukać napróżno; wyróżnia *rymowanie* od prawdziwej *poezyi* i, bodaj po raz pierwszy u nas, podaje *pieśni ludu* jako początek wszelkiej twórczości poetyckiej. Z tych względów przytoczenie tych bardzo mało znanych i nie uwzględnionych dotąd opinij księcia-biskupa wydaje mi się niezbędnem.

„Słowo polskie rymopistwo — powiada on — nie obejmuje całego obrazu, który się w myśli wznieca przez słowo greckie: poezya; *rym* być może *bez poezyi*, kiedy albo rzecz niepoetycka, albo niepoetyckim duchem i językiem śpiewana... Poezya jest w naturze człowieka. Młodzieniec w wieku kwitnącym myśl ma bujną, namiętności wrzące i porywcze; z nich którakolwiek nad inne górująca zajmuje jego serce, mieścić się w nim, iż tak rzekę, nie może, wydobywa się na wierzch, wylewa się z brzegów; jej duchem natchniony, jej mocą zachwycony, śpiewa przed ludem to, co czuje, nie dla-

tego, żeby lud pociągnął do swego przeświadczenia (to jest dzieło oratora); ale dlatego, żeby dał poznać wszystkim stan swojego serca. Śpiewanie lepiej go wynurza, niż proste mówienie; spadki głosów malują uszom chwiejącą się namiętność; wszystko, cokolwiek wyraźniej pokazać może jego tkliwość, wolne mu jest; bajki same, kiedy są obrazem prawdy, przystoją jego młodości; nuci je równem czuciem, jak prawdy najpewniejsze; *śpiewanie jego jest poezya, jaką natura człowiekowi wlała.*

„Pieśni ludu prostego, jakie codziennie słyszymy w rozmaitych językach, pokazują nam z jednej strony skłonność przyrodzoną, którą ma człowiek w poruszeniu serca do śpiewania; z drugiej strony dają nam poznać, jakie początki miała poezya. W grubych pieśniach pospólstwa śpiewane były pierwsze chwały bogom, pamiątki ludziom znakomitym, żale, kochania, tęsknoty, gniewy i inne dotkliwości poruszonego serca. Religia, wejrzawszy z niebios na ziemię, podniosła serca wiernych wysokością objawienia nadprzyrodzonych tajemnic i podała w nich najwyższe materye wyrazem tkliwej poezyi; hymny, kantyki, psałterze, proroctwa, wyroki, zachwycenia porywają dziś prostotę czytelnika w zadumienie wspólnością ducha i języka poetyckiego...“

Gdyby Krasicki, po takiem przedstawieniu początków poezyi, był dodał, że należy dalej pierwiastki te rozwijać i doskonalić, mielibyśmy już u niego wskazany jeden z najważniejszych czynników ruchu romantycznego. Ale ksiądz biskup był wychowańcem „wieku oświeconego“ i, choć o naturze mówił, zawsze oczy zwracał ku sztuce, a sztuki tej wzory niedoścignione widział u Greków i Rzymian. To też bezpośrednio po przytoczonym wywodzie, dodał: „Wszystkie te jednak płomyki dowcipu, które z zapalonego ducha a z serca tkliwego wybuchały, *nie mogły być wzięte za model sztuki poetyckiej do naśladowania*“. Nie podaje przyczyny, dlaczego te naturalne poruszenia duszy nie mogły stać się wzorem dla sztuki poetyckiej, ale, choć znał poezyę różnych narodów, choć utrzymywał, że nic stale podobać się nie

może narodom i wiekom, nic istotnie pięknem nie jest, „coby nie było naśladowaniem natury“; to przecież, jako zwolennik jednego kanonu piękna, zwraca swą myśl ku sztuce starożytnych, bo „przed innymi greckie dowcipy“ tę prawdę o naśladowaniu natury postrzegły, a „natura natychmiast stała się ich mistrzynią i właśnie jakby im twarz swoją odsłoniła, ażeby ją w dziełach swoich udawać potrafili“. Grecy „w nią wpatrując się z *dowcipem* i *wyborem,* z niej zbierając wzory wydatniejszych ozdób, jej uważając *prostotę* i *porządek* w rozłożeniu całości, bogactwo, rozmaitość, wyraźność w częściach i szczególnościach, formowali w sobie *gust prawdziwy* i dokazali tego na sobie, iż dzieła ich, kopie natury, stały się *źródłem zdrowego gustu* i *modelem* naśladowczej potomności. Homer, Pindar, Anakreon, Sofokles, Eurypides, Arystofan i inni w rozmaitych rodzajach poezyi pierwsi ministrowie, otaczają dotąd to nieśmiertelne źródło gustu, które mocą dowcipów swoich otworzyli i wzywać do niego uczniów potomnych nigdy nie przestaną. Odtąd poezya wzięła *postać pewną, w jakiej podobno trwać ma nazawsze* i stała się sztuką udzielną“.

Rzecz godna uwagi, że Krasicki, lubo sam kształcił się głównie na poezyi łacińskiej, ani jednego nazwiska rzymskiego w wyliczeniu wielkich twórców nie pomieścił, snać uważając Rzymian tylko za naśladowców. Jeżeli go w tym względzie zestawimy ze Starożytnymi i Nowożytnymi w owym głośnym sporze francuskim, to teoretycznie przynajmniej do pierwszych zaliczyć go wypadnie; w praktyce atoli lepiej znał i oceniał, tak samo zresztą, jak wszyscy jemu spółcześni, poetów rzymskich; na nich najczęściej się powoływał.

Krasicki przechodzi następnie do teoryi poezyi czyli „Poetyki“, którą również pierwsi Grecy wytworzyli, roztrząsając pilnie dzieła swoich mistrzów. Na pierwsze nastręczające się pytanie, co jest poezya? odpowiedź, „zebrana w krótkie słowa“, że jest „sztuką naśladowania natury w rymach“, nie może, jak słusznie Krasicki zastrzega, dać poznać poezyi temu, kto jej nie zna; a kto ją zna, temu określenie jest niepotrzebne.

„Trzeba być poetą, żeby umieć ją dać poznać; ani Horacyusz, ani Despréaux (t. j. Boileau) nie zadawali sobie tego pytania; lepiej uczynili: *pokazali poezyę* w swoich dziełach".

Jaki jest cel poezyi? „Umieć ludzi rozkosznie zabawiać, podobać się wszystkim"; ale nie tak łatwo to osiągnąć, jak się wydawać może „ludziom małego smaku". Potrzeba na to wielkiej znajomości serca. „Najwyższe dowcipy musieli (!) serce człowieka, wszystkie do niego podchlebne przystępy, wszystkie jego tajemne skłonności z gruntu poznać, żeby wiedzieć, co wchodzi w tę przyprawę, z którą wpływa w serce człowieka *smak, słodycz* i *rozkosz*... Najwięksi poetowie wybierali pieśniom swoim materye takie, jakie rozumieli, iż najlepiej do smaku słuchaczów, dla których śpiewać mieli, przypadną".

Jaki jest stosunek prawdy do zmyślenia poetyckiego (fikcyi)? „Człowiek *z przyrodzenia kocha prawdę;* właśnie z tej przyczyny *bajki,* które dowcipnie prawdę znaczą i które jej noszą podobieństwo, są mu miłe i przyjemne; zabawiają go rozkosznie tem najbardziej, iż utrzymują w czekaniu jego ciekawość, podając mu *łatwą i słodką pracę domyślania się.* Jest to piękność, która, przez cienki rąbek widziana, drażni ciekawość oka i przez to staje się powabniejszą. Poetowie zamnożyli zmyślonemi postaciami nieba, ziemie, wody i powietrza; dali *osobistość* rzeczom, pod zmysł niepodpadającym, martwym nawet i nieżyjącym, utworzyli, iż tak rzekę, *nowy świat bajeczny.* Poezya bez bajek, bez cudów, bez przemian nadprzyrodzonych byłaby czczą i próżną, nie miałaby czem bawić słuchacza i wprawiać go w słodkie zadumienia. Rozmaite poruszenia serca, cnoty, występki umykałyby się z pod pióra najdowcipniejszego, byłyby prędko w opisaniach wyczerpnione, gdyby poezya nie uroiła różnych postaci do znaczenia ich, nie dała im czynności, które w obrazach przed oczy czytelnika stawićby mogła. *Skrzepłaby miłość w poezyi;* ten tak śliczny i tak żywy sentyment serca małoby się w swojej mocy i piękności mógł pokazać, *gdyby bogini z synem* nie stawali za wezwaniem poety; toż inne

rozmaite postaci do różnych materyj. *Dowcipne bajek wymyślenie i użycie są najpiękniejszą częścią poezyi.* Któż nie czuje wnętrznej rozkoszy, przypominając sobie trzy Gracye, które Piękność otaczają, pas Wenery z własnością wdzięków i przymilenia, Armidy z miłości i wyroków utkany, sieć stalową Wulkana, cyrkiel złoty w ręku boskich, którym okrąg świata zarysowany, i inne tym podobne dowcipu płody, któremi dzieła poetów jaśnieją".

Ta mieszanina żywej plastyki i chłodnej, suchej allegoryi doskonale maluje naturę umysłu Krasickiego, który sądził, że bez postaci Wenery i Amora nawet miłość „skrzepłaby w poezyi..."

A jednak ten sam Krasicki, jeżeli mamy wierzyć J. E. Minasowiczowi, napisał na 9 lat przedtem i wydrukował w „Monitorze"[1]) (r. 1772, Nr. 68) artykuł, wymierzony stanowczo przeciwko posługiwaniu się mitologią, jakby mimowoli wskrzeszając tradycyę Pawła z Krosna i Rudolfa Agrykoli, a idąc najpewniej za głosem niektórych krytyków francuskich czy angielskich (ze Spektatora). „Pobożny jest wielce i przykładny zwyczaj — czytamy w Monitorze — przed zaczęciem każdej pracy wzywać na pomoc imienia bożego. Ichmość poetotowie zachowują go po części, ale cóż się dzieje? Zamiast prawego Boga udają się do Apollina, do Muzów (!) i innych bożyszczów (!). Jeżeli chwalą walecznego rycerza, nazywają go Marsem; niewiastę doskonałą — Minerwą albo Palladą; kształtną i piękną damę — Dyaną, Wenerą; zgoła czyli to w moralnych czyli w historycznych, czyli potocznych okolicznościach, pominąwszy wszystkie inne źródła, sam tylko Owidyusz, Horacyusz, Homer, Wirgiliusz jest u nich wyrokiem. Nie ganię ja tego, iż za cel naśladowania wystawują sobie tak

---

[1]) Minasowicz w egzemplarzu „Monitora", znajdującym się w Bibliotece Krasińskich, podopisywał nazwiska autorów. Zob. Wł. Smoleńskiego: „Pisma historyczne", t. II, str. 44; należy atoli poprawić rok Monitora ręki Krasickiego z 1773 na 1772.

wyborne oryginały, ale przenieść na sobie nie mogę, żeby inaczej tych wielkich poetów naśladować nie można, jak przejęciem na siebie ich zabobonnej religii. Hymn na cześć Jowisza był u nich pieśnią pobożną, ale u nas w pobożnej pieśni położony Jowisz byłby bluźnierstwem. Wolność poetycka poszła w przysłowie; prawda: ale każda wolność, gdy granic nie zna, chwalebną być nie może. Zwyczaj dawny preskrypcyi nadać nie może, gdy nieprzystojny jest. Nie mogą zaś mówić, iż bez użycia mitologii straciłoby rymotwórstwo okrasę; dali albowiem przeciwny przykład wielcy teraźniejszych wieków poetowie: Milton, Voltaire, Polignac etc. Nie poezyą więc, ale szczupłość umysłu niepłodnego oskarżają ci, którzy rozumieją, iż poezya bez dawnych bajek obejść się nie może".

Jakże rozumieć mamy tak sprzeczne zdania? Zdaje się, że widzimy tu podobne zjawisko, jak na początku wieku XVI, kiedy Paweł z Krosna zakładał protest przeciw mitologii, a sam jej używał. Prócz tego, Krasicki nie w tem tylko pewne okazał wahanie. Jeżeli w roku 1772 bardzo wyraźnie potępiał mitologię, to w roku 1781 stał się dla niej pobłażliwszym. Ale artykuł w „Monitorze" nie pozostał bez wpływu; dojrzymy go niebawem w głosie Karpińskiego.

Wracam do artykułu o poezyi w „Zbiorze potrzebniejszych wiadomości".

Poza fikcyą, nad którą szerzej się rozwiódł, Krasicki mówi jeszcze króciutko o dobrze oddanych „charakterach" i o „obrazach", które „w słowach rzeczy malują tak wyraźnie, jak też są w swojej prawdzie". Nazywa obrazy „największą *ozdobą*" poezyi: „Czytelnik przeniesiony myślą na miejsce, w którem go stawi poeta, zapomina i o sobie, i o poecie; zdaje mu się, że patrzy na rzecz, o której czyta; nic w czytaniu nie napada, coby go ostrzedz miało o słodkim błędzie i obudzić z omamienia; dusza jego zajęta tem, co się w jej oczach dzieje, znajdzie się w stanie miłego zachwycenia, a ten jest stan rozkoszy jak najżywszej".

Krasicki w całej tej rozprawce nie użył ani razu słowa: wyobraźnia, imaginacya, fantazya, choć, jak widzieliśmy, jej czynności (w „bajkach" i „obrazach") opisywał; mówił tylko o sercu i „dowcipie" (t. j. talencie). Potrzeba atoli wyróżnienia imaginacyi od dowcipu, który zaczął już przybierać znaczenie dzisiejsze, skłoniła pisarzy do ustalenia terminologii.

Widzimy to w krótkich uwagach „O wymowie w prozie albo wierszu" (1782) Franciszka Karpińskiego. Sam tytuł wskazuje, że „poeta serca", idąc torem, w XVIII wieku powszechnym, utożsamiał w bardzo znacznej mierze krasomówstwo z poezyą; są jednak w jego rozprawie trzy punkty, w których wyróżnił się od ogółu teoretyków. Mitologia starożytna, zgodnie z artykułem „Monitora" z roku 1772, żadnych już łask nie ma u Karpińskiego. „Niech tak będzie — powiada — że fikcya do poezyi wchodzić koniecznie powinna; przecież i na to nam zawsze zgodzić się potrzeba, że ta tylko słodycz nam sprawować zwykła, która bliżej do prawdy przystępuje... Kiedy Homer albo Wirgili nieśmiertelne swoje pisali księgi, oni do swoich bożków sprawiedliwym zwrotem uciekali się... Ale my—po co tych Muz, tych Apollinów w naszych wzywamy poezyach? o których próżności aż nadto przeświadczeni jesteśmy! A tym jeszcze sposobem odbiegamy od jednej z pomiędzy własności tak poezyi, jako i pisma każdego: ażeby powszechnie rozumiane były, jak były rozumiane poezye starych... Prócz umiejących mitologią, których proporcya może jak jeden do dziesięciu tysięcy będzie, kto, proszę, zrozumie wielu naszych poetów dzieła?" Do argumentu „Monitora" dodał tedy Karpiński jeszcze wzgląd na zrozumiałość i popularność poezyi.

Drugi punkt ciekawy u Karpińskiego to zalecanie odczuwania i malowania *piękna przyrody*. Do tego potrzebne „czułe serce" i „imaginacya", którą należy rozbujać widokiem rozwalin miast starych, „okropnym zacieniem lasów" i tym podobnymi przedmiotami, a szczególniej „sworną i piękną muzyką". Szczęśliwy, kto nad wszystkiem pilnie się zastanawiał i rozmyślał! „Dla niego widowisko natury otwarte jest,

ażeby, samemu sobie zostawiony, w milczeniu rozpamiętywając piękności jej, głośnemi je potem przez czułe wyrazy czynił. Dla niego uśmiecha się przyjemna łąka, niedostępne zasępiły się skały, w gruzach własnych niedobyte kiedyś zamki dawnej swojej siły i piękności płaczą... Dla niego szumią nawalne wody, porzuciwszy dawne koryta swoje — płyną swobodnie po fundamentach jeszcze pozostałych miast, kiedyś poniszczonych; potężny sroży się wicher i... w puszczę, nietkniona siekierą, zakradłszy się, wyniosłe powalił dęby, pod którymi przy silnym korzeniu ich drzewka młodociane i kwiat leśny ubity poległ“ i t. d.

Po trzecie. Lubo Karpiński uznawał potrzebę wzorów, zarówno łacińskich i greckich, jak i nowszych, polecał je atoli głównie dla naprawienia sobie smaku albo ocucenia „ociężałej myśli“, przestrzegając wyraźnie przed ślepem naśladownictwem: „Ślepe naśladowanie autorów — pisał — znakiem jest niedowierzania siłom naszym, a podobno *zagrodą wzrostu wymowy,* która, jak woda, ażeby zdrowa była, *z wolnością płynąć lubi;* naśladowanie zaś, trzymając ucznia przy wzorze jego, gnuśnieć mu na miejscu każe wtenczas, kiedy honor i pożytek narodowi zapewne nie kopije, ale same zrobić mogą oryginały“.

Głos Karpińskiego, mdły w ogólności, nie wywarł wielkiego wrażenia.

VII.

Filip Neryusz Golański.

Na wytworzenie pewnych określonych pojęć w dziedzinie estetycznej wpływ miała książka szkolna, trzykrotnie przedrukowana, przez lat conajmniej trzydzieści we wszystkich zakładach naukowych używana, po raz pierwszy obszernie w języku polskim wykładająca teoryę różnych rodzajów literatury. Wydał ją Filip Neryusz Golański (1753 † 1824), pi-

jar, w roku 1786 p. t. „O wymowie i poezyi“ [1]). Z jej treścią i duchem zaznajomić się musimy trochę szczegółowiej.

Golański nie był to umysł bystry i lotny, poglądów oryginalnych nie miał; lecz to, co sobie przyswoił, jasno potrafił wyłożyć, a odznaczając się wielką pracowitością, wykształcił się wielostronnie i wyrobił sobie umiejętne władanie zarówno prozą, jak wierszem. Pobierając nauki w czasie, gdy idee „wieku oświeconego“ u nas szerzono, przyjął je w tej złagodzonej postaci, w jakiej się one ukazały w Polsce, zaszczepione ręką księży-reformatorów. Był zatem przez cały niemal bieg swej działalności wielbicielem zdrowego rozsądku, dobrodziejstw oświaty i postępu, a przeciwnikiem fanatyzmu, bigoteryi, scholastyki; wieki średnie poczytywał za epokę barbarzyństwa, a jutrzenkę lepszych czasów dla Europy widział w humanizmie; potępiał objawy ciemnoty u nas od drugiej połowy XVII do drugiej połowy XVIII stulecia; wynosił zasługi Konarskiego, Komisyi Edukacyjnej i dobroczynne dla oświaty rządy Stanisława Augusta. Dopiero pod koniec życia, gdy się reakcya ogólno-europejska przeciwko liberalizmowi coraz gwałtowniej zwracać zaczęła, Golański starzejąc się, mrocznie patrzył na przejawy zepsucia moralnego, a z miłością spoglądał wstecz, w lepsze czasy minione; w nowych pokoleniach dostrzegał częściej „naśladostwo niezdolnych naśladowania przykładów, aniżeli cnotliwych i chwalebnych“; cierpko powstawał na „ufną w samej sobie czasów naszych oświatę“, która bojaźń bożą za „staroświecką ciemnotę“ poczytywała; piorunował przeciw rewolucyi francuskiej; „o zbytniej mnogości“ książek potępiająco się odzywał, twierdząc, że ona „daleko bardziej prawdziwemu oświeceniu szkodzi, aniżeli pomaga...“

---

[1]) Nie mogąc dostać pierwszego wydania tej książki, posługuję się drugiem z roku 1788 i trzeciem z roku 1808. Wszystkie trzy wydania drukowano w Wilnie.

Co do pojęć estetycznych był naturalnie Golański wychowańcem klasycyzmu, mianowicie rzymskiego, ponieważ na nim gruntowało się wykształcenie szkolne; jednoczył go wszakże z przepisami klasycyzmu francuskiego, który silnie wpływał na wyrobienie jego poglądów i zamiłowań w dobie dojrzalszej. Pojęcia jego o pięknie opierają się na krasomówczych rozprawach Cycerona, na dziele Kwintyliana o Wymowie i na Sztuce poetyckiej Horacyusza; dopełnia je tylko i rozszerza spostrzeżeniami, które u Boileau'a, u krytyków francuskich XVIII stulecia, a szczególniej u Marmontela *(Poétique française* 1763, *Eléments de littérature* 1787) wyczytał, nie gardząc także uwagami Krasickiego.

A więc. Dzieło sztuki jest naśladowaniem natury upiększonej; utwory imaginacyi mogą nie być kopiją rzeczywistości, ale muszą odznaczać się prawdopodobieństwem („ani się może rycerz, zemstą pałający, dwie godziny po śmierci za nieprzyjacielem uganiać, jakoby tego nie postrzegł, że był zabitym"). „Imaginacya", będąca „zasadą poezyi", czerpać może „i z natury i ze sztuki, i z prawdy i z baśni *nawet,* byle znalazła dla siebie wiarę przesądu i mniemań, chociaż minęły". Imaginacya „nie wmawia bynajmniej, żeby tak było w istocie, jak w bajce stawia, owszem tłómaczy prawdę pod przyjemną postacią dla ludzi, a nie wprawia ich w błędy; wie ta bogini, żeby jej wymysły były wzgardzone bez prawdy; lecz i sama prawda byłaby zimno bez jej bóstwa przyjęta. A chociaż to niby jest zaczarowany pałac, w którym długo mieszkać nie można; można jednakże na moment użyć w nim dobrej chwili... Fikcya *duszą* jest poezyi; atoli jednak fikcya nie rażąca prawdy". Za Krasickim, którego przytacza, powtarza wywód początku poezyi, wspominając i pieśni ludu prostego; tak samo, jak Krasicki, każe się uczyć sztuki u starożytnych. Reguła główna dla poety, żeby się trzymał *natury* i *prawdy.* Inne reguły mają tylko względne znaczenie, bo „imaginacya nie lubi przymusu, sprzyja wolności wszystkich stworzeń, a lubi patrzeć na ich ruch, jako znak życia". Nie gardzi wszakże regułami, nawet bardzo krępującemi;

uznaje zasadność wymagania „trzech jedności" w tragedyi, lubo z należnym szacunkiem wymienia „Szakspira" w rzędzie znakomitych dramatyków europejskich (po Kornelu, Rasynie, Wolterze). Idąc prawdopodobnie za teoryą Diderota, uzasadniającego uprawnienie dramatu mieszczańskiego, walczy z prawidłem, nakazującem brać do tragedyi tylko ludzi „najwyższych stanów". Jeżeli tylko chodzi o przepych i okazałość, to niech tak będzie; lecz, jeśli tragedya sprawić ma także „tkliwe uczucie", to się znajdzie bohater i wśród stanu niższego. „Stopnie też jednejże godności dla największych i najpodlejszych dusz jednakowe; lubo co do chwały są różne. Jeden jest, czem być nie wart, drugi — czem musi. Częstokroć przypadki, najpiękniejszej tragedyi godne, trafiają się w najmierniejszych stanach. Alboż więc tylko wysokiego stanu przygoda do łez ludzkich ma prawo? pomierna kondycya interesować na teatrze nie może?... Nie byłożby pokrzywdzać natury ludzkiej, rozumiejąc, że tragicznej akcyi trzeba koniecznie okazałych tytułów na wzruszenie litości serca?..." Idąc za przepisami teoretyków francuskich, które z pisarzów naszych XVIII wieku najlepiej spełniał Trembecki, nie sądził Golański, żeby dobrze było, „kiedy sens w wiersz nie wpada, ale się na początek następującego przenosi, tymbardziej kiedy się przenosi na wiersz, do inszego rymu służący". Dopuszczał atoli prozę w dramatach. Prawdziwa bowiem poetyczność zasadza się „na nieustannych prawie obrazach, podobieństwach i porównaniach, na częstych a śmiałych przenośniach, na wyrazach mocnych i dosadnych"; a stąd konsekwentnie Golański, podobnie jak Krasicki, nie widział poezyi w wierszach, nie mających obrazów poetyckich; przeciwnie zaś do dziedziny poezyi liczył „dzieło, acz prozą ułożone, ale całe w pięknej imaginacyi poetycznej, a przy wyrazach dosadnych", jak np. dobre romanse lub dobre dramata (aczkolwiek wiersz w dramatach „mocniejszy pospolicie i przyjemniejszy ton daje"). W 3-em wydaniu swojej książki wystąpił ostro przeciw rozpowszechnionym, z niemieckiej zazwyczaj literatury wziętym, a prozą pisanym melodramatom. Odzywało się w Go-

lańskim poczucie piękna natury; wielką więc wagę przywiązywał do „opisów“ i, prawdopodobnie za przykładem Karpińskiego, nakreślił sam dość udatny, choć ogólnikowy i szematyczny, obraz różnych widoków przyrody.

W traktowaniu Wymowy Golański kładł główny nacisk na treść, na myśl, wychodząc z tej zasady, wygłoszonej u nas silnie przez Konarskiego, że, kto jasno i porządnie myśli, kto ma obfity zapas wiedzy, nie będzie w kłopocie o słowa i sposób wyrażenia. W długim swoim wykładzie reguł prawie żadnych nie podał, tylko starał się wpoić w czytelnika przeświadczenie, że obszerna i wielostronna nauka, logiczne myślenie i cnotliwe życie są najważniejszymi warunkami na dobrego mówcę. Golański pisał swoje dzieło pod wpływem kierunku, wyśmiewającego i potępiającego owe sztuki i sztuczki, zapomocą których dawni retorowie chcieli urobić przyszłego szermierza słowa; nie chciał więc ściągnąć na siebie zarzutu zacofania, tak dalece, że nie umieścił w swej książce szczegółowego wykładu o tropach i figurach retorycznych, chociaż je Konarski w swej Retoryce dość obszernie uwzględnił. Czuł Golański potrzebę tej nauki; ale ponieważ ona była „po największej części dostatecznie wyłożona“ w gramatyce Kopczyńskiego i przypisach do niej, uważał się więc za zwolnionego od obowiązku. Większą część traktatu o Wymowie wypełniają przykłady, brane najczęściej z autorów łacińskich i Pisma św., rzadziej z greckich, francuskich i polskich.

Autor zachęcał ciągle do czytania i odczytywania dobrych wzorów; prawidła z tego głównie powodu za pożyteczne poczytywał, *iż mogą uchronić od błędów,* chociaż wymownym uczynić nie zdołają. Ogólne swe w tej mierze stanowisko wypowiedział słowami Cycerona: „Ani więc tak się trzymać mamy prawideł, jako ci, którzy całą wymowę nie dobrze zasadzają na sztuce; ani też jej (sztuki) zgoła odrzucać możemy, jak zwykli niektórzy, twierdzący, jakoby żadnej sztuki w mówieniu nie było, a natura wszystko czyniła. Bo jeżeli do dobrej natury sztuka przystąpi, rzecz wyborna być musi... Ani może być kto w tem wymownym, czego nie umie, ani choćby

najlepiej umiał, a nie znał sposobu i składu robienia i wykształcenia mowy, może się wymownie z tego, coby umiał, tłómaczyć“ („O wymowie i poezyi“, powtórne wydanie, 1788, str. 119).

VIII.

Franciszek Ksawery Dmochowski.

W tym samym roku 1788, kiedy się ukazało drugie wydanie dzieła Golańskiego, wyszła też (w dwóch odrębnych edycyach) pamiętna w dziejach smaku literackiego u nas „Sztuka rymotwórcza“ Franciszka Ksawerego Dmochowskiego, która, jako ułożona wierszem, głębiej mogła się wyryć w pamięci młodzieży szkolnej, posługującej się nią często, jak wogóle w pamięci ludzi, zajmujących się literaturą. Autor jej, młodszy od Golańskiego o lat dziesięć (1762†1808), również ks. pijar, jak i on, znał już jego pracę z pierwszego wydania, powoływał się na nią, przyjmował niektóre jego poglądy; np. na osoby tragedyi, ale też i swoich pomysłów nieco dołożył.

Nie można go uważać za prostego tłómacza lub przerabiacza „Sztuki poetyckiej“ Boileau'a. Nie tylko bowiem dodał charakterystyki poetów polskich, nie tylko przemieniał porządek, w jakim pisarz francuski wykład swój zawarł, nietylko opuścił kilka rzeczy *(o sonecie, madrygale, wodewilu* i t. p.), ale także w niektórych zasadniczych kwestyach odstąpił od jego zapatrywań, że tu naprzód wspomnę osławioną sprawę „trzech jedności“ w dramacie.

Boileau zawarł swój stanowczy przepis w głośnym dwuwierszu:

> Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
> Tienne jusqu'à la fin le théatre rempli.

Dmochowski w pierwszem wydaniu swej „Sztuki“ przełożył ten dwuwiersz, ale doniosłość jego co do miejsca obniżył. Ganiąc wraz z Boilem (i niewątpliwie na jego wiarę) „rymopisa z za śnieżnej Pireny“ (Lope de Vega), iż u niego często „w pierwszym akcie bohater się rodzi, w następujących staje dojrzały mąż z laty, a w ostatnim już starzec wygląda brodaty“,—nie idzie za francuskim teoretykiem dalej, lecz trzymając się „rozumu nauki“, poddaje krytyce stosowany w tragedyach francuskich przepis i mówi:

Względem *miejsca* największą teatru jest wina...
Podobna-li do prawdy, aby Katylina
Tam o zgubie ojczyzny z spiskowymi radził,
Gdzie dopiero co konsul senat był zgromadził? [1])
Tam, gdzie się o złożenie namyślał korony
August, może-li knować Cynna rozjątrzony [2])
Zamach na życie jego? Póki nie zostanie
Tak ułożony teatr, że w każdej odmianie
Rzeczy odmiana miejsca będzie się stosować,
Trudno ściśle podobność do prawdy zachować.

Później rozciągnął Dmochowski swą krytykę i co do czasu trwania akcyi, zachowując tylko konieczne wymaganie jedności jej samej:

Przestańmy na tym czasu i miejsca zakresie,
Który głównych rozumu ustaw nie przestrasza,
A łatwo go obejmie wyobraźnia nasza.
Gdy skromna w tym swoboda, przestępstwem nie będzie.
Za to *jedność przedmiotu* miej na pierwszym względzie.
Sami tacy pisarze mierność swoją zdradzą,
Którzy tysiące przemian w sztuce nagromadzą;
A przez nawał wypadków i przez osób mnóstwo
Chcą zastąpić istotne talentu ubóstwo.
Obłąkani słuchacze w tym zamęcie zdradnym,
Widząc tysiące zdarzeń, nie zajmą się żadnym.

[1]) Jak to jest w tragedyi Woltera „Rome sauvée ou Catilina“.
[2]) Jak w tragedyi Kornela: „Cinna“.

Umiej przejąć prostotę Sofoklesa szczytną,
A nieśmiertelne laury dla ciebie zakwitną.

Podobnie zamiast trzech wierszy Boila, zalecających, żeby bohater pozostał do końca sztuki takim, jakim się ukazał na początku *(Et qu'il soit jusqu'au bout tel qu'on l'a vu d'abord)*, podstawia Dmochowski, zgodnie z Golańskim, daleko słuszniejsze wymaganie, by zmiana w usposobieniu bohatera była należycie wyjaśniona. Postać tragedyi —

Niech będzie z *sobą zgodna*, niechaj, jednakowa,
Od początku do końca charakter zachowa.
Niechęć zmieni się w miłość, lecz nie bez przyczyny;
Dzielnej wielce do tego potrzeba sprężyny.
Czyż może złość ku temu twarde chować serce,
Który dobrocią same oblewa morderce?
W tym razie czarna dusza, w swej zemście zaciekła,
Nie ludzkiego jest tworu, lecz wyziewem piekła.
Człowiek — dobry z natury, cnota go pociąga:
W rodzie ludzkim takiego niemasz dziwoląga,
Coby, choć na natury głos zatyka uszy,
Żadnej czucia iskierki ku niej nie miał w duszy.

Boileau był stanowczym zwolennikiem mitologii grecko-rzymskiej w poematach treści świeckiej *(la poésie épique... se soutient par la fable)* i półgębkiem tylko przyznawał, że w poemacie o treści religijnej *(en un sujet chrétien)* byłoby niedorzecznością, gdyby autor był bałwochwalcą i poganinem. U Tassa nie pokonanie Szatana zachwyca go, lecz dzielne czyny bohaterów i bohaterek. Dmochowski, może pod wpływem prądu, ciągnącego się od sporu Starożytnych z Nowożytnymi, lubo nieśmiało, stara się przecież ograniczyć użycie mitologii, bo nasze pojęcia religijne są zupełnie inne od pogańskich; powołuje się na przykład Tassa i Miltona; a przyznając, że Grecy i Rzymianie mieli rzeczywiście wielką dla poezyi pomoc w plastycznych postaciach bóstw swoich, sądzi, że i bez nich można dobry napisać poemat:

Jednakże rozum zdrowy, religia czysta,
Wielki serca charakter, niezłamane męstwo,
Odniesione w zapale nad sobą zwycięstwo,
Cnota zawsze wysoka, ufność w Bogu szczera
Może u nas wielkiego zrobić bohatera.

Potępia tylko stanowczo mieszanie pojęć chrześcijańskich z mitologicznemi, jak to mianowicie zrobił Włoch Sannazar (XVI wieku) w poemacie łacińskim „O narodzeniu Chrystusa"; Dmochowski rozwodzi się nad tem dość szeroko.

Wreszcie, pomijając różnice drobniejsze, winienem zauważyć, że Dmochowski potępia tak samo, jak Boileau, tłuste żarty i płaską komiczność, lecz oddala się od niego w pojęciu celu komedyi, która, jego zdaniem, powinna nie tylko ośmieszać wady, ale wzruszać. Widocznie oddziałała nań „komedya płaczliwa", jak ją przeciwnicy jej nazywali. Boileau lubił takiego przyjemnego komedyopisarza, który podoba się przez sam rozsądek i nigdy przeciw niemu nie wykracza *(„qui... plaît par la raison seule et jamais ne la choque");* Dmochowski nie tłómaczy tego zdania, lecz przeciwnie rozwija myśl odmienną:

Śmiech prędko niknie, czułość wskroś serca przenika...
Ten, co wydał człowieka, którego dotyka
Ludzkość, że jest człowiekiem, i przez to poklaski
Wzbudził całego Rzymu [1]), nie dbał o te wrzaski,
O te śmiechy, co tylko puste serca łechcą...
Innego, prócz wzruszenia, czucia dobrzy nie chcą.
A jeśli pospolita rzecz będzie porządna,
W ułożeniu swem kształtna, w zdaniach swych rozsądna,
Może się powszechności widoku nie lękać:
Nie będzie się pospólstwo na nią z śmiechu pękać,
Lecz zdrową da naukę i młodym i starym,
Co pierwszym ma być zawsze poety zamiarem.

W ogólnych uwagach o poezyi Dmochowski trzymał się Boila stosunkowo najwierniej (mianowicie w pieśni pierwszej,

[1]) Terencyusz, komedyopisarz rzymski.

gdzie mówił o formie poezyi, o wierszach i rymach, o języku i stylu; — atoli bez niewolnictwa. Od poety wymagał oczywiście przedewszystkiem talentu („nic sztuka bez natury,—praca nadaremna"), ale zalecał mu też usilną pracę zarówno nad zdobyciem wiedzy i znajomości świata, jak i nad opanowaniem formy („na tym sztuka największa — ukryć sztukę gładko"). Nie kazał atoli trzymać się sztuki, „jak pijany płota"; a zamiast pobieżnej uwagi Boila, że umysł dzielny *(un esprit vigoureux),* zbyt ściśnięty przez sztukę, niekiedy przestępuje ustalone prawidła i od samej sztuki uczy się przekraczać ich granice *(et de l'art même aprend à franchir leurs limites),* umieszcza obszerny ustęp o prawach geniuszu i o możności dorównania Starożytnym:

Czyliż wszystko w okresie swym sztuka zamknęła?
Górny geniusz, lotne rozpuściwszy skrzydła,
Za nieprzestępne sztuki wyleci prawidła:
Pójdzie, gdzie zapęd myśli niesie go wysokiéj,
Nowe stworzy rodzaje, nowe da widoki...
Czyż wszyscy podlegamy prawidłu jednemu?...
Nowość, co, jako światło niespodziane bije,
Co w sobie sztukę dotąd niepoznaną kryje,
Razi umysły, w ciasnym zamknięte okresie,
Ale z czasem chwalebne zwycięstwo odniesie.
Godni naśladowania dawni autorowie;
Oni są nasze wzory, oni sztuk twórcowie...
Lecz ma-li to być grzechem, że nowych dróg szuka
Geniusz twórczy, nie chcąc iść gościńcem bitym?...

Za przykład daje Miltona i Younga, których lubił i tłómaczył. Dodajmy nawiasem, że już w pierwszem wydaniu „Sztuki rymotwórczej" pomiędzy wielkimi dramatykami wspomniał Szykspira. Zachęcał do krytycznego zapatrywania się na piękności i wady dawnych autorów, bo

Kto w ciasnym wad autora nie czuje rozumie,
Ten pewnie i piękności jego czuć nie umie.

Ostrzegał, że nie należy pokładać „zabobonnej wiary“ w Starożytnych:

Czyż to już doskonałe ma być z każdej miary,
Co pisze Starożytność? Możnaż większą czynić
Krzywdę naturze ludzkiej, sądząc ją tak płochą,
Że dawnym była matką, a dla nas macochą?...
Nie dajmy się przesądu zaciemniać powłoką:
Rzućmy nieuprzedzone na dzisiejsze oko
Dzieła sławnych pisarzów; a pewnie uznamy,
Że wiele równych bogactw Starożytnym mamy.

A zwracając się do spółrodaków, zachęcał ich do oryginalności:

Ufajmy więcej sobie, znajmy swe przymioty...
Czyż tak rzekła natura, że tylko dopóty
Posuniesz dzielność twego, człowiecze, rozumu,
Jak Bóg powiedział morzu: ta granica szumu
Twego zuchwalstwo wstrzyma? Niemasz tego prawa:
Wszelką nam wolność daje natura łaskawa;
Niech tylko w nas niedbalstwo dowcipu nie morzy,
Wnet ze swych skarbnic talent nowe cuda stworzy...

Jeżeli tu Dmochowski szedł za kim, to nie za Boilem, ale za Nowożytnymi.

W przeciwieństwie do Boila, który miał ciągle na widoku Paryż i dwór królewski *(étudiez la cour et connaissez la ville)*, Dmochowski, lubo nieraz wspomina Warszawę i Stanisława Augusta, uwydatnia przecież bardzo silnie nasze rodzime przywiązanie do wsi, jako „matki dobrych myśli“. W I-ej i IV-ej pieśni dał piękne obrazki powabów przyrody wiejskiej, z lubością się nad nimi rozwodząc (w czem przypomina i Karpińskiego i Golańskiego):

W niej się zielenią lasy, w niej się łąki śmieją,
Grzmią pioruny...
Idą w pole rolnicy, ciągną w jarzmo woły;
Ci orzą, tamci zwożą snopy do stodoły...

. . . . . Tu powietrze czyste
Jak w ciele, tak i w duszy, skutki oczywiste
Dzielną mocą sprawuje: a pod chmurą brudną
Miasta ciężko oddychać, jakże myśleć trudno!...

Główne obowiązki krytyka, jako rzetelnego sędziego (strony formalnej głównie) skreślił Dmochowski według Boila; czerpał też nieco z przestróg Horacyusza; od siebie dodał uwagi o zbyt wielkiej surowości w ocenie, a nadmiernej chęci wytykania błędów:

Najłatwiej, wziąwszy na nos krzywe okulary,
Ostrym wzrokiem po książkach wyśledzać przywary,
Ślepym być na ozdoby, a wady postrzegać...
Ostry krytyka urząd nie każdego zdobi,
Niech ten sądzi o drugich, który sam co zrobi... [1]

Sądy Dmochowskiego, podane w „Sztuce Rymotwórczej“, o naszych i obcych poetach są bardzo ogólnikowe i dotyczą stylowej i wierszowej przeważnie strony, ale są, bądź co bądź, szczegółowsze od sądów Boila o poetach francuskich; a były wypowiedziane jasno i zwięźle[2]). Później Dmochowski

---

[1]) Nie mogę się zgodzić na zdanie dra Tadeusza Grabowskiego („Ludwik Osiński i ówczesna krytyka literacka“, 1901, str. 13), jakoby Dmochowski był mniej liberalnym od Golańskiego i jakoby jego poemat przyczynił się do zacieśnienia horyzontu artystycznego, do wytworzenia „formalizmu klasycznego“. Powyższe przytoczenia dostatecznie, jak sądzę, wykazują niesłuszność takiej opinii. A co do tego, że przeróbka Dmochowskiego, zatraciła wszelką subtelność, precyzyę, ton oryginału“, to stwierdzić tylko mogę, że nasz autor nie posiadał takiego dowcipu i takiej zwięzłości jak Boileau, że niektóre świetne określenia (np. „la rime est une esclave et ne doit qu'obéir“) bardzo dużo utraciły w jego przekładzie, że wreszcie wogóle trochę za rozwlekle się wyrażał; lecz są i u niego bardzo szczęśliwe zwroty, jak np. „Natenczas ma zupełną dzieło doskonałość, Gdy i części w nim piękne i piękna z nich całość“.

[2]) Pierwszą szczegółową ocenę literacką podał u nas ks. Ignacy Włodek w VIII rozdz. swojej książki „O naukach wyzwolonych“ (1780), roztrząsając na dwu stronicach 7-my Tren Kochanowskiego.

podał niejedną dokładniejszą charakterystykę naszych autorów, pisząc życiorysy i pochwały zmarłych pisarzów. Arcydziełem jego jest pochwała Ignacego Krasickiego, wypowiedziana roku 1801.

Książę Czartoryski takie o „Sztuce Rymotwórczej“ Dmochowskiego, o tem „wybornem dziele“, dał zdanie, które powszechnie wtedy za słuszne uznano: „Dmochowski stopił zręcznie dzieła owych trzech wierszopistwa prawodawców: Arystotelesa, Horacego i Boileau. Własne jego przydatki zwiększają wogóle wartość tej produkcyi; a gdy prawidła spaja, łączy w wierszu gładkim wzory z nauką. Darować mu można pochwały zbyteczne, któremi pod niebiosa wynasza bez ekscepcyi wszystkich poetów polskich, ulegając ułudzeniom i zagorzeniu krajo-miłości: wszak tak i matki dzieci swoje psuć zwykły. Radzę wszystkim, co się poezyi poświęcają, częste wertowanie tego dzieła, nie zawadziłoby nawet uczenie się go na pamięć; mając je bowiem przytomnem, karniej i ostrożniejby się pisało, i umniejszyłby się odbyt *poetycznego podpiwka,* którym tak obficie (choć nie wezwani od Muz, ani Apollina) po kraju naszym różni częstują“. Usłuchano rady Czartoryskiego; wyjątków ze „Sztuki Rymotwórczej“, wprowadzonych do stylistyki, uczono się na pamięć jeszcze za moich lat młodych; ale to nie zapobiegło zbyt obfitemu częstowaniu nas „poetycznem podpiwkiem“...

Nie zapobiegł też temu słynny wiersz Aleksandra Pope'a, tłómaczony czterokrotnie na nasz język „O krytyce“ (naprzód roku 1790 przez Jacka Przybylskiego, z tekstem oryginalnym obok), jak nie zapobiegnie żadna chyba rozprawa czy poemat. To też potrzeba uświadamiania prawdziwego smaku estetycznego nigdy ustać nie może.

ROZDZIAŁ CZWARTY.

OKRES PRZEJŚCIOWY
(1801 — 1830).

I.

Wpływy obce.

Przechodząc do zarysu krytyki literackiej w początkach XIX stulecia, trzeba się przedewszystkiem zatrzymać chwilę nad nowym ruchem umysłowym i estetycznym, jaki się mniej więcej od połowy XVIII wieku w Anglii i Niemczech dokonywał, gdyż dzieła, przez ten ruch wywołane, odbiły się silniej lub słabiej na krytyce naszej, czy to hołdującej jeszcze ciągle klasycyzmowi francuskiemu, czy pragnącej nowe już torować drogi.

Pierwsze lat 30 wieku XIX przedstawiają mieszaninę pojęć estetycznych, przypominającą, w pewnym stopniu, ten stan umysłów, jaki się u nas w XV stuleciu dał widzieć, kiedy, pomimo brzasku humanizmu, większość ukształconych trzymała się jeszcze scholastyki, lubo niektóre nabytki nowe usiłowała sobie przyswoić, godząc je jako tako z dawniejszymi. Podobne zjawisko widzimy i w początkach wieku XIX; klasycyzm

jest prądem panującym; lecz sami klasycy zmuszeni są zaznajamiać się ze świeżymi nurtami myśli, usiłując je jakoś zharmonizować z tymi, którymi ich napoiło wykształcenie szkolne; młodzi wchłaniają świeże powiewy z Anglii i Niemiec, lecz długo nie śmieją głośno wystąpić; dopiero, gdy w samej Francyi znaleźli się nowatorzy, zaczynają podnosić głowy i w końcu, dzięki geniuszowi Mickiewicza, odnoszą świetne nad starymi zwycięstwo.

Dla wyjaśnienia tego stanu przejściowego, musimy tedy poznać choć najogólniej cechy nowego zwrotu w ich ojczyźnie.

Klasycyzm francuski uznawał, jak wiadomo, jeden tylko wzorzec, jeden kanon piękna, zawarty w utworach Greków, a szczególniej Rzymian, że zmianami naturalnie, jakie do niego wprowadziły: zamiłowanie do krasomówstwa, dworszczyzna i galanterya Francuzów. Dokładniejsze *estetyczne* badania nad dawną literaturą hebrajską, mianowicie liryczną (od Lowtha i Wooda poczynając), poznanie poezyi arabskiej, perskiej, induskiej (sanskryckiej), jednem słowem wschodniej, musiały doprowadzić do wniosku, że ów kanon piękna nie mógł być jednym-jedynym, boć przecież i w tych wschodnich utworach odczuwano również rzeczywistą piękność, a przedstawiała się ona i wyobraźni i uczuciu i rozwadze całkiem inaczej, niż piękność grecko - rzymska, a tembardziej francuska. Spostrzeżenie takie wiodło znowuż do przekonania, że prawdziwie oryginalna literatura powinna mieć cechy narodowe, że naśladownictwo wzajemne w dziełach piękna jest szkodliwe, że należy się zwrócić do natury i obyczajów danego kraju, ażeby z nich, a nie z wzorów obcych, czerpać materyał i barwy do tworzenia. Stąd poszło poszukiwanie pierwiastków twórczości rodzimej w pieśniach ludu, które troskliwie zbierać, spisywać i drukować zaczęto (poczynając od roku 1763).

Anglicy poczynili pierwsze kroki w tym kierunku; Niemcy, korzystając z ich przykładu, ujęli luźne spostrzeżenia w pewne teorye.

Winckelmann z niesłychanym zapałem zajął się badaniem sztuki greckiej i utworzył pierwszą znakomitą „Historyę sztuki u starożytnych“ (1764). Lessing wystąpił z silnymi argumentami przeciwko tragedyi francuskiej w „Hamburgische Dramaturgie“ (1767/9), a w „Laokoonie (1766) przeciwko opisowości poetyckiej, wyznaczając rozumne, głęboko ugruntowane granice malarstwu i poezyi. Herder entuzyastycznie wysławiał Szekspira i twory Osyana, które uważał za autentyczne, zebrał pieśni ludowe różnych narodów („Die Stimmen der Völker“, 1779), położył wielki nacisk na potrzebę narodowych pierwiastków w literaturze i na konieczność wyprowadzenia pojęć estetycznych z historycznego rozważania poezyi. Za tymi wodzami poszły całe zastępy teoretyków, aż Emanuel Kant w Krytyce władzy sądzenia *(Kritik der Urtheilskraft,* 1790) dał nowy pogląd na piękno, spopularyzowany przez Schillera w kilku rozprawach estetycznych.

W ostatniej ćwierci XVIII wieku poezya niemiecka całkiem się odnowiła (Goethe, Schiller, Jean Paul), nadając uczuciu i wyobraźni dominujące w twórczości stanowisko, wchłaniając w siebie pierwiastki rodzime i uwydatniając silnie indywidualizm poetów. Zaczęto z innego, niż dawniej, punktu widzenia zapatrywać się na poezyę Greków, podnosząc w niej czynniki ludowe i cechy narodowe; powstała hipoteza Fryderyka Augusta Wolfa o stopniowem wytwarzaniu się epopei greckich (Iliady i Odysei) z pieśni rapsodów, oddzielnie tworzących.

Nacisk, kładziony na fantazyę i uczuciowość w przeciwstawieniu do rozumu analitycznego i reguł, przemienił się w krańcowe dla nich uwielbienie; niemiecka „szkoła romantyczna“, z Tieckem i Novalisem na czele, pogrążała się w marzeniu i mistycyzmie, wzdychając, wbrew „wiekowi oświeconemu“ do średniowiecza z jego żarliwą wiarą, fantastycznem rycerstwem, czcią dla kobiet i pieśni. Utalentowani krytycy tej szkoły: Fryderyk, a szczególniej August Wilhelm Schleglowie, z uwielbieniem mówiąc o poetach greckich, patrzyli lek-

ceważąco na rzymskich i francuskich, a podnosili wysoko Dantego, Szekspira i Kalderona.

Oczywiście znaleźli się i umiarkowani zwolennicy nowych myśli, nowych poglądów, starający się je dopasować do potrzeb czy to szkoły, czy też klas wykształconych wogóle. Głośniejszym z pomiędzy nich wśród Anglików był Hugo Blair († 1799), wśród Niemców Sulzer († 1779) i Eschenburg († 1820). Historykiem literatur nowożytnych, a zarazem umiarkowanym estetykiem-eklektykiem był Fryderyk Bouterweck († 1828).

I we Francyi nowy duch, pod wpływem już to Anglików, już to Niemców, przejawił się w twórczości Chateaubrianda, który cierpienia duszy, miotanej nieokreślonemi namiętnościami, wyraził w „Reném", a uczucie religijne, stłumione przez racyonalizm, starał się ożywić przez „Ducha chrystyanizmu" i „Męczenników". Pani Staël w książce o Literaturze (1800) wykazywała (za przewodem Dubos'a czy Monteskiusza) wpływy na nią ustroju religijnego, społecznego i politycznego; a zaznajomiwszy się z literaturą niemiecką, głównie za pośrednictwem Augusta Wilhelma Schlegla, w dziele o „Niemczech" (1813) zaznajomiła ogół europejski z nową poezyą niemiecką, od Klopstocka poczynając; nadała jej ona ogólną nazwę „romantycznej", ponieważ nie odróżniała jej faz rozmaitych. Niebawem, bo w roku 1814, przetłómaczono na francuski świetne Odczyty o literaturze dramatycznej, miane przez A. W. Schlegla w Wiedniu (1809 — 11). A prawie równocześnie Jan Karol Sismondi, znawca literatur romańskich, w sądach swoich umiarkowany, wydał Historyę literatur południowych (1813), w których porównawczo omawiając poezyę prowansalską, włoską, hiszpańską i portugalską, wprowadzał praktycznie w umysły pojęcie o różnicach narodowych w twórczości, a zarazem ochładzał zbyt namiętny zapał dla Kalderona.

Wiadomości o tych nowych pojęciach i kierunkach dochodziły do nas głównie za pośrednictwem miesięczników naukowych, takich: jak „Pamiętnik Warszawski" (1801 — 1805, 1809 — 1810, 1815 — 1823), „Dziennik Wileński" (1805 —

1806, 1815 — 1830), „Pamiętnik lwowski" (1816—1819), a po części za pośrednictwem tygodników i gazet.

Śmierć mianowicie znakomitych pisarzy, jak Herder, Schiller, w początkach XIX stulecia dawała powód do krótszych lub dłuższych wzmianek i ocen. Przyjmowano atoli te wieści zazwyczaj biernie tylko, nie wchodząc w rozbiór myśli lub talentu danego pisarza; a jeżeli zdarzyła się niekiedy ocena, np. Schillera, to, przyznając mu wielkie u narodu swego zasługi, dodawano, że powszechnego znaczenia tragedye jego zyskać nie mogą i muszą ustąpić pierwszeństwa tragedyom Rasyna [1]).

Były naturalnie jednostki, znające rzecz dokładniej; ale i one nie wyciągały wtedy wszystkich możliwych wniosków, jakie z danej teoryi wyciągnąć było można. Tak np. znakomity filolog klasyczny, Gotfryd Ernest Groddeck († 1826), profesor uniwersytetu wileńskiego, znał i wyłożył szczegółowo teoryę Fr. A. Wolfa o epopei greckiej[2]); znał i rozwijał poglądy Herdera (przejęte od Dubos'a czy Monteskiusza, lecz oryginalnie rozszerzone) o wpływach religii, stanu politycznego i obyczajowego na przejawy twórczości poetyckiej; zastosował jej nawet częściowo w swojej „Historyi literatury greckiej" (1811, drugie wyd. 1821 — 22) po łacinie napisanej; ale dalej w wywodach nie poszedł.

Franciszek Wężyk znowuż, umiejąc po niemiecku, czytał w oryginale Lessinga, Schillera, znał świeżo wówczas ogłoszone odczyty Schlegla o literaturze dramatycznej, za ich przewodem przejął się uwielbieniem dla Szekspira, a zaczął dostrzegać ważne błędy w tragedyach francuskich, poddając mianowicie „Atalię" Rasyna, uważaną za arcydzieło, szczegółowemu rozbiorowi; ale w ostatecznym wyniku, pisząc rozprawę

---

[1]) Dziennik Wil. 1805, III, 302—307: „Wiadomości o życiu i dziełach Schillera" przez J. S.

[2]) Dziennik Wil., 1805, I i II: „Wykład nowego mniemania względem poematów Iliady i Odyssei, Homerowi przypisywanych".

„O poezyi dramatycznej“, w żądaniach swoich reformatorskich, żeby można było czas trwania akcyi przedłużyć do tylu dni, ile tragedya ma aktów, i tyleż razy zmieniać miejsce, okazał się mniej śmiałym i rozważnym, niż Franciszek Ks. Dmochowski w swojej „Sztuce rymotwórczej“. Mimo to rozprawa jego nie znalazła uznania w gronie Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie, a autor nie śmiał jej bez takiej aprobaty drukować i nie ważył się zastosować proponowanych przez siebie zmian we własnych tragedyach.

Julian Ursyn Niemcewicz znał literaturę angielską, podobały mu się ballady w niej znajdowane, przyswoił z nich niektóre językowi naszemu (Alonzo i Helena, 1803, Malwina, 1815) lub pisał na ich wzór oryginalne. To jednak zgoła go nie skłoniło do zarzucenia nabytych w młodości poglądów i nałogów pseudo-klasycznych, które zachował nawet wówczas, kiedy już Mickiewicz dokonał stanowczej w literaturze reformy.

Jan Paweł Woronicz, przeniknięty pięknością liryki hebrajskiej i głęboko zbolały losem narodu, w rozprawach „o Pieśniach narodowych“ (1803 i 1805) z niezwykłem wśród klasyków uniesieniem akcentował znaczenie wyobraźni i serca w poezyi (Pisma J. P. Woronicza, t. IV, 81 — 139); swoje atoli utwory układał według kanonu starego, tylko je silniej uczuciowo nastrajał.

Wobec takiego stanu rzeczy zrozumieć łatwo, że teoretycy, chociaż znali to i owo z literatury angielskiej i niemieckiej, woleli się opierać na powadze francuskich pisarzy; a że Jan Franciszek La Harpe († 1803) wydał właśnie na początku wieku obszerny kurs literatury powszechnej pod nazwą „Lycée“, z niego więc czerpano wiedzę najobficiej; gdy zaś szło o podręczniki szkolne, korzystano z M. Domairon'a, autora „Poetyki francuskiej“ (1814).

Z Anglików tylko Hugo Blair, którego wykłady *(Lectures on rhetoric and belles-lettres)* były już przełożone na francuski, cieszył się powagą. Miało to dzieło w sobie pewne świeższe pierwiastki; autor obstawał za wyrazistym indywidu-

alizmem, domagał się plastyki nawet w sielance; Wergiliusza, jako refleksyjnego poetę-naśladowcę, sprowadził na właściwe stanowisko, dalekie od Homera [1]). Wywody jednak swoje formułował łagodnie, a wypowiadał w sposób retoryczny; więc mógł nie bardzo razić klasyków. Można stwierdzić, że po La Harpe'ie bywał on najczęściej u nas cytowany.

I trzej najgłośniejszy krytycy klasyczni z początku XIX wieku znają niemieckie i angielskie utwory, częściowo nimi się posługują, lecz na ogół są klasykami w smaku francuskim. Mówię o Potockim, Osińskim i Słowackim.

II.

Krytycy pseudo-klasyczni.

Stanisław hr. Potocki († 1821) był wielbicielem Szymanowskiego, retorem o płynnej swadzie, nazywanym przez spółczesnych „książęciem mówców“; nowych myśli o krytyce nie wygłosił, choć napisał dwie o niej rozprawy (w r. 1811 i 1816); poprzestał tylko na zsumowaniu i rozszerzeniu tego, co powiedzieli: Czartoryski, Krasicki i Szymanowski. Krytyka tedy jest „logiką dobrego smaku“, dąży do udoskonalenia dzieł piśmiennych, porównywa jedne piękności z drugiemi i „właściwe im stopnie naznacza“. Krytyk powinien postępować, jak prawy sędzia, nie roszcząc sobie prawa do rozstrzygania wszystkiego; ma roztrząsać zarówno wewnętrzną, jak zewnętrzną stronę dzieła, bo „słowa są kształtem, myśli — duszą“, ale, „jako dostojna uroda ciała uprzedza nas na pierwszy widok, nikczemna odraża; tak też w dziele każdem styl jego naprzód nas przywiązuje lub odpycha; lecz, jako przymioty duszy nie są koniecznie przywiązanemi do kształtności ciała; tak też nie zawsze dokładność

---

[1]) H. Hettner: Historya literatury angielskiej. Warszawa, 1879, str. 308, 309.

i dobór myśli towarzyszy ujmującemu stylowi". Rozważając tedy dzieła, krytyka daje pierwszeństwo tym, „w których słowa z myślami, to jest styl z rzeczą, są w tym doborze i harmonii, jaką połączenie piękności fizycznej z moralną sprawuje, a innym właściwe po nich naznacza miejsce, czyli styl jest celną ich ozdobą, czyli głębokość myśli przeważną zaletą". Krytyk powinien mieć dokładną znajomość przedmiotu, o który idzie, „doskonały rozsądek i wielką nawykłość rozbioru". W literaturze, wyjąwszy scenę, wieki nasze nie przeszły dawnych, a w wielu razach nawet im nie wyrównały; stąd zarówno dla twórcy, jak i dla krytyka, potrzebna jest dokładna znajomość wielkich pisarzy starożytnych. Człowiek, „do nich nawykły, ich duchem przejęty, z nimi wszystko porównywając i na ich mierząc stopę, nie obłąka się w sądach swoich, a zapewnione ich prawidła zmienią się dla niego, przez długie nawyknienie, w niemylne uczucie smaku dobrego".

Sama teorya krytyki nie wyda się tak bardzo złą, lecz jej zastosowanie w rozbiorach naszych pisarzów przez Potockiego było nader słabe. Wychodząc z tej niesłusznej zasady, że „te jedynie dzieła warte są krytyki, które zasługują na pochwałę", zapełnił swoje analizy dzieł znakomitych, między które zaliczył także „Świątynię Wenery w Knidos", hiperbolicznymi, a ogólnikowymi dowodami uwielbienia, co zręcznie potem wyszydził Mickiewicz w słynnej przemowie „do krytyków i recenzentów warszawskich".

Atoli, zaznaczając te słabe strony Potockiego, nie wolno zapominać o dodatnich. Należał on do liczby tych, co, przejąwszy się w młodości zasadami wieku XVIII w tej łagodnej, wielce zmodyfikowanej formie, jaką one u nas przybrały, pozostał im wierny do zgonu, lubo w sferach, z których pochodził i w których przebywał, zupełnie inny wiatr powiał.

Wróg wszelkich przywilejów, przeświadczony, że możnowładztwo nasze, wskutek swego samolubstwa i współubiegania się o pierwszeństwo, zadało największe klęski krajowi, pragnął zrównania stanów przez udzielenie mieszczaństwu praw obywatelskich, przez usamowolnienie włościan. Wszystkie humanitarne idee i dążności wieku XVIII przyjął za swoje i starał się nie tylko za pomocą pism, lecz i praktycznie, już to w majątkach swoich, już to przez odpowiednie rozporządzenia jako wysoki urzędnik, w czyn wprowadzić. O rozszerzenie oświaty zarówno elementarnej, jak uniwersyteckiej, dbał nadzwyczajnie.

Miał dar mówienia bez przygotowania. Jak mówił, tak i pisał z niezmierną łatwością, wziąwszy sobie za wzór stylistów francuskich; często posługiwał się antytezami i omówieniami; chętnie przeplatał ton poważny lekkim, żartobliwym, dowcipnym. I, gdyby umiał dobrze, poprawnie pisać po polsku (jak do tego żarliwie zachęcał innych), możnaby go nazwać jednym z lepszych stylistów w smaku pseudo - klasycznym.

Wypowiadał nieraz zdania bardzo płytkie, ale obok nich, mianowicie w zakresie spraw, dotyczących wychowania, oświecenia, stanu społecznego i politycznego, głosił myśli, świadczące nietylko o zacnych dążeniach, lecz i o głębszej rozwadze.

Wreszcie on pierwszy z naszych literatów łączył znawstwo sztuk pięknych z wiadomościami literackiemi. Krasicki zbierał wprawdzie obrazy i rysunki, jak kilku innych w XVIII wieku, ale w dziełach jego amatorstwo to nie pozostawiło głębszych śladów. Potocki nie tylko gromadził dzieła sztuki w galeryi wilanowskiej, lecz przełożył (co prawda stylem odejmującym entuzyastyczną siłę i świeżość oryginałowi) i po swojemu dopełnił słynną książkę Winckelmanna: „O sztuce u dawnych"; ogłoszono ten przekład w 4 tomach roku 1813 do 1815 w Warszawie. Nie wywarła ona takiego wpływu, jak w Niemczech, bo warunki cywilizacyjne były nie po temu.

Ludwik Osiński († 1838) uchodzi powszechnie za klasyka najczystszej wody, czciciela wyłącznego teoryi i twórczości francuskiej. Niezupełnie tak było w rzeczywistości. Wielbił on poezyę grecką i rzymską, lecz nie był zaślepionym jej chwalcą; uznawat postęp, przywiązał się do literatury francuskiej, której arcydzieła dramatyczne na język nasz przekła-

dał, lecz już w roku 1808, w mowie na cześć Franciszka Ksawerego Dmochowskiego, w Towarzystwie Przyjaciół Nauk wypowiedzianej, przyznawał, że „poeci angielscy, dalecy od naśladownictwa, pełni często oryginalnych obrazów, a w samych zboczeniach z ubitego śladu *wielcy i nieporównani,* zdolni byli pociągnąć do siebie całą moc żywego umysłu".

W Towarzystwie Ixów, które po wspólnych naradach dawało sprawozdania o sztukach teatralnych od roku 1814 do 1819, znane były odczyty Augusta Wilhelma Schlegla o literaturze dramatycznej, a chociaż Osiński do towarzystwa tego, jako dyrektor teatru, nie należał, mógł się przecie zarówno z rozmowy, jak z recenzyj, dowiedzieć o tych odczytach, poznał je i w prelekcyach swoich o literaturze powszechnej, miewanych w uniwersytecie warszawskim od roku 1819 do 1831, bardzo dużo z nich, i to jawnie, wymieniając nazwisko autora, korzystał.

Jakkolwiek szanował prawidła, ale tak samo, jak inni nasi teoretycy, „płonnem" nazywał ich zachowanie bez daru twórczego. „Sztuka bez geniuszu — mówił — nie wyda znakomitych utworów, lecz geniusz nie może się obejść bez pomocy sztuki, bo ona sama dziełom jego ostateczne znamię doskonałości nadaje". Za dowód tego twierdzenia „najjawniejszy" uważa Szekspira. Podziwia jego geniusz, szeroko się rozwodzi nad celniejszymi jego utworami, lecz twierdzi, że, gdyby Szekspir znał sztukę, *„doskonałość* byłaby niewątpliwym jego udziałem".

Występował też przeciwko mniemaniu Jana Śniadeckiego (nie wzmiankując go imiennie), jakoby dzieła Szekspira były „szkołą potworów i dziwactw", a ostateczną swą ocenę formułował bardzo przychylnie, jak na zwolennika klasycyzmu francuskiego, przychylniej, niżeli Wolter: „Szekspir, porównany z czasem, w którym żył, zadziwia; czytany obok hiszpańskich pisarzów, jest nadzwyczajnym człowiekiem; oceniony obok Kornela, nie utraca wzniosłości geniuszu".

Nie był to zatem tak zakamieniały w raz przyjętych poglądach umysł, jak jego przyjaciel Kajetan Koźmian, robił

ustępstwa na rzecz nowych myśli; trudnoż go winić, że nie przyjął ich całkowicie. Pisał pięknie, nieraz dowcipnie; jego krytyka tragedyi „Gliński" Wężyka dziśby jeszcze mogła być powtórzona bez zmiany wyrazów, gdyby sztukę tę na scenie wznowiono.

W swoich poglądach na literaturę powszechną oryginalnym nie był; korzystał najwięcej z „Liceum" La Harpe'a, często powoływał się na Hugona Blaira, znał Sismondego, a krytycy włoscy nie byli mu obcy [1]).

Euzebiusz Słowacki († 1814) najlepiej ze wszystkich naszych krytyków pseudo-klasycznych znał literaturę staropolską i najwięcej pozostawił rozbiorów pisarzy z owej epoki; nie były to co prawda krytyki systematyczne, raczej uwagi, czynione mimochodem przy czytaniu; autor baczył pilnie na język, styl, figury retoryczne, lecz nie zaniedbywał bynajmniej strony wewnętrznej dzieła, spełniał w rzeczywistości to, co Potocki teoretycznie innym zalecał. Znał on także teorye estetyczne Niemców (mianowicie Sulzera i Eschenburga) i niejedną z nich myśl przeniósł do swoich pism i wykładów w uniwersytecie wileńskim.

On to, idąc może w ślad za Karpińskim i Woroniczem, położył nacisk na znaczenie uczucia, połączonego z imaginacyą, chociaż bynajmniej nie odrzucał rozwagi i rozsądku. On podobno pierwszy u nas opisał „widzenia" poetyckie (halucynacye), mówiąc o geniuszu: „Wszystko, co go otacza, mocniejsze na nim czyni wrażenie, wszystko go zapala i unosi. Gdy się czem zatrudnia, nie przypomina sobie rzeczy, *ale je widzi;* nie przestaje na ich widzeniu, *ale się niemi wzrusza i zachwyca;* wpośród milczenia i osobności swego mieszkania *widzi* wesołe i kwieciste pola, bujnym płonem okryte, albo posępne i głuche pustynie, czarne skały i niebu grożące góry;

[1]) Zob. T. Grabowski: „Ludwik Osiński i ówczesna krytyka literacka" (Kraków, 1901). Autor jest zbyt surowym, a nawet niesprawiedliwym względem Osińskiego.

słyszy przyjemne ptaków śpiewania, albo zachwycającą harmonię niebieskiej muzyki, lub świst przeraźliwy wichrów, grzmoty piorunów i ryczenia morskich bałwanów. Imaginacya człowieka pospolitego wystawia mu wprawdzie te wszystkie obrazy, ale geniusz tylko *widzi je* odbijające się w głębi swej duszy, *cieszy się nimi, trwoży, weseli albo zasmuca*". Słowacki też pierwszy u nas użył słowa „wzór *idealny*", czyli jak my dziś mówimy o ideale piękna, który się dawniej pod nazwą „doskonałości" albo „wzoru myślnego" ukrywał.

Uznawał „smak", uznawał jego prawidła, ależ i zagorzali nawet romantycy mówili przecie o poczuciu i „zasadach" piękna. Zapewne jest różnica w użyciu odmiennych wyrazów, lecz gruntu rzeczy to nie zmienia. Smak, według Słowackiego, jest „uczuciem wewnętrznem, obudzonem przez działanie zmysłów, którego zaród w nas się może i powinien doskonalić przez ćwiczenie, naukę i nałóg porównywania; jest władzą duszy, złożoną z imaginacyi i rozwagi. Smak bowiem nietylko się przywiązuje i odstręcza od dzieł sztuki dla tych własności, które się rzeczywiście w nich znajdują, *ale nadto czuje te, które z niemi imaginacya połącza.* Składa się jeszcze z rozwagi; bo chociaż sąd jego jest szybki i prawie jednoczesny ze zmysłowem pojęciem, niepodobna jednak, aby go krótka nie poprzedziła rozwaga".

Co jeszcze osobliwsza, Słowacki pod wpływem estetyków niemieckich, był blizkim hasła *sztuka dla sztuki;* nie wygłosił go, bo go praktyczna polska natura powstrzymała; ale w określeniu piękna poszedł za niem całkowicie, gdy mówił: „pięknem jest to, co się nam podoba przez swój kształt, postać i własności bądź zewnętrzne, bądź wewnętrzne, *chociażby przedmiot nie miał w sobie nic takiego, coby go w innych względach pożytecznym czynić mogło* i choćby nam prócz wewnętrznego ukontentowania żadnej innej nie obiecywał korzyści".

W określeniu znamion krytyki powtórzył Słowacki za Szymanowskim znane już nam trzy właściwości „smaku", uwydatniając atoli pierwiastek *indywidualny:* bo, jak powiada, „krytyka, która za prawo bierze mniemania i przykład drugich, prowadzi nas do uwielbienia nie tego, co jest prawdziwie godnem, ale tego, co jest nowem i wziętem"; krytyk więc musi mieć w sobie samym „pewne i nieomylne prawidło", to jest smak wyrobiony.

Z tego przeglądu krytyki pseudo - klasycznej widzieć można, jak ona powoli dochodziła do coraz wyraźniejszego uświadomienia głównych czynników twórczości: uczucia, wyobraźni i nastroju indywidualnego. Mówiąc wciąż o prawidłach, usuwała kolejno ich podstawy, zawarte w stężałych i przestarzałych już przepisach.

III.

Kazimierz Brodziński.
Pierwsza faza sporu o klasyczność i romantyczność.

Książki pani Staël, zwłaszcza dzieło „O Niemczech" (1813 r.), zaznajamiając ogół europejski z nową literaturą niemiecką, silnie oddziałały i na pojęcia nasze. Pobudzony i ośmielony przez nią, Kazimierz Brodziński († 1835) złożył wynik swoich rozmyślań, zasilonych czytaniem głównie autorów niemieckich, w słynnej rozprawie „O klasyczności i romantyczności" (r. 1818 w „Pamiętniku Warszawskim" [1]). Stwierdził on, idąc za Herderem, że „poezya jest zwierciadłem *każdego wieku i narodu,* stosownie jak każdy pod *innem* niebem odmiennych jest obyczajów, *różne* ma wyobrażenia o Bogu i *wielorako* rządzony bywa". Stąd miał i mieć musiał uznanie dla każdej oryginalnej literatury, a więc i dla niemieckiej „romantycznej", ale nie mógł być wcale apostołem tego niemieckiego romantyzmu, gdyżby się to sprzeciwia-

---

[1]) Szczegółową ocenę tej rozprawy podałem w zarysie o Brodzińskim. Zob. „Studya i szkice", 1886, t. II, str. 134 — 140.

ło przyjętej przezeń, a słusznej zasadzie; z jego stanowiska wypłynąć mogło tylko hasło bardzo rozumne, które na zawsze utrwali jego pamięć w literaturze naszej, hasło wymowne: „nie bądźmy echem cudzoziemców".

Jako wychowaniec czasów pseudoklasycyzmu, cenił i on przepisy, ale w większym jeszcze stopniu, niż inni, geniuszowi pozwalał je przekraczać, a zachowanie samych prawideł bez talentu uważał za rzecz czczą, bez wartości. Stąd wypłynęła jego oględna, co prawda, krytyka poezyi francuskiej, rozwiniętej, jak powiadał, przez sztukę, a nie przez naturę. Rozhukania namiętności i wyobraźni nie cierpiał, bo to było przeciwne jego usposobieniu, które przenosił na usposobienie całego narodu; dlatego zalecał i w poezyi polskiej uczucia łagodne, imaginacyę swobodną, nie zaś przerażającą. Pieśni ludu podawał za „źródło najpiękniejszej poezyi, z którego czerpali wszyscy prawdziwie wielcy poeci".

Swoje najserdeczniejsze marzenia wypowiedział w „Myślach o dążeniu polskiej literatury", drukowanych roku 1820. Nie waham się z tej rozprawy podać dłuższych wyjątków; one bowiem najlepiej charakter Brodzińskiego, jako człowieka, pisarza i krytyka odmalują.

Powinnością każdego pisarza — mówi on — jest „poznawać i zgłębiać przymioty i potrzeby swojego narodu, poznać, jakim jest, aby był takim, jakim być może i powinien, żywić i posuwać, co dobre, wykrywać i tępić, co złe, oglądać się na postęp i korzyści światła w postronnych narodach, mierzyć je ze stopniem swojego kraju, zważać, co mu najpotrzebniejsze i najwłaściwsze, zgoła być uczniem i radcą swojego narodu, kochać go razem ojcowską i synowską miłością, a ta będzie jedynie niewyczerpanem źródłem, z którego natchnienie czerpamy".

„Przy obecnem rozwinięciu oświaty, niepodobna już jak dołączyć się do ogółu i razem nad osiągnieniem jednego celu pracować. Płody dzisiejszych pisarzów są, jak małe strumyki, które wyschną, zabłąkane w przestrzeni, jeżeli nie wpłyną do innych, aby z nimi do jednego morza zdążyły; tam, chociaż równie, jak inne, z imieniem zaginą, ale w ogóle żyć będą".

Jakiż to cel wspólny? Oto najściślejsze połączenie ze sobą religii, filozofii, polityki i narodowości, tych „czterech zasad szczęścia i godności ludzkiej", co były dotąd „tylko elementami moralnego świata wzajem się burzącymi", bo „religia z narodowością żywiła przesądy i nienawiść dla reszty ludów", jak u Rzymian; religia znów złączona z narodowością i polityką, jak u Żydów, chroniła lud ten od zniszczenia, nawet po utracie niezależności; ale ponieważ nie może się tam przedrzeć „światło filozofii, ani postęp moralny innych narodów", stan owego ludu „jest nieszczęśliwym, pogardy godnym i społeczeństwu szkodliwym"; wreszcie w XVIII wieku, a zwłaszcza podczas rewolucyi francuskiej, „sprzeczności między religią, narodowością, filozofią i polityką" ściągnęły na społeczeństwo skutki przerażające.

„Wszelka jednostronność rodzi przesądy i fanatyzm. Wszelkie opinie, równie jak wszelkie kasty, sobie nieomylność lub udzielność przypisujące, są tyranami światła i ludzi. Męski umysł, czyste serce i rozum spokojny... czynami, przykładem i rozszerzaniem czystego światła zbliżą z czasem opinie do siebie. Jawna i czysta emulacya narodów, wyznań, stanów o moralne doskonalenie się, to jest najpewniejsza droga do szczęścia spólnego. Jest to marzenie, ale j e ż e l i ć n i e m j e s t w s z y s t k o, kochajmy się przynajmniej w marzeniach najgodniejszych człowieka. Ileż się marzeń ziściło, ile niepodobieństw powszechnemi się stało"!

Smuci Brodzińskiego brak zgodnej dążności w literaturze ojczystej, więc chciałby spory zażegnać. „Gust francuski, niemiecki, angielski, starożytny rozdziela wszystkich. Chcemy narodowości, ale to jest *duch,* o którym wszyscy mówią, a który się nigdzie w swojej postaci nie pokazuje... Sama starożytność nie zbawi nas w literaturze, bo z duchem wieku musimy postępować. Spory o gust klasyczny czyli romantyczny na nic nieprzydatne; klasyczność chce starego rozumu, romantyczność, a raczej tegoczesna literatura, chce nowych wyo-

brażeń. Szanujmyż stary rozum, ale mu nie poświęcajmy tego, w czem dzieje oświecenia od Kwintyliana postąpiły... Nie o to nam iść powinno, abyśmy licznymi skarbami biblioteki uposażyli, ale o to, aby w rychły bieg poszły, aby wszyskich potrzeb dosięgły, *aby ich cząstka rąk ostatniego wyrobnika dojść mogła.* Nad tem, mówiąc wyraźnie, pracować mamy, abyśmy się o jeden gust, o spólne dążenia z czasem ugodzić mogli, aby społeczność porządne przynajmniej zakłady następnemu pokoleniu przekazać mogła... Myślmy *jednako* (t. j. jednakowo) o sobie, dla siebie, po naszemu, a będziemy oryginalnymi... Polacy, których napaści żadne obce brzegi nie znały, których ziarno tylko znane po cudzych ziemiach,— światło tylko na obcych dobywają narodach...

„Nie trzeba nam mnóstwa okazałych, albo zadziwiających sprzętów przy gospodarstwie nauk, niech tylko będą narzędzia najpotrzebniejsze. Nie życzyłbym nigdy narodowi mojemu ani mnóstwa filozofów Grecyi, ani erudytów niemieckich, ani wierszopisów paryskich; niech ma kiedyś imię jako naród zamożny i moralnie wykształcony; mniejsza o to, chociaż jego uczeni nie będą zadziwiać postronnych... Nie uczeni, ale skutek ich pracy jest rzeczą narodu. Są to górnicy, którzy ludowi nie znającemu pieczar, jakie przekopują, czyste kruszce wynoszą. Sądzę, że, im nauki więcej wzrastają, tem bardziej się ułatwiać i upowszechniać, a nie wikłać i utrudniać powinny. Drzewo, ukryte w ziemi, rozpuszcza swoje korzenie, przedziera się w głąb ciemności, aby się wzmocniło, aby soków nabrało, ale na jawie rozgałęzia samą piękność, owoce i ochłodę. Czemuż się od tej myśli uwolnić nie mogę, że przyjdą szczęśliwe czasy, iż *te ogromne literackie fabryki kiedyś ustaną;* że kiedyś szczęśliwy lud, osiągnąwszy z nich tę ostatnią wynikłość: praktyczną mądrość, prostotę, miłość pokoju i oszczędności, uwolni się od tego ogromu nauk, których rozstajne drogi odrywają towarzystwu spółpracowników od najpierwszych jego potrzeb, i lud raz niewieścim, drugi raz fanatycznym czynią.

„Wszystkie te ogromne księgi, komentarze, spekulacye filozoficzne, wszelkiego rodzaju spory uczone zaginą kiedyś

zaniedbane, jak owe zbroje rycerskie, których ogromowi teraz się po starych zamkach dziwimy. Równie jak fizyczne, ustaną te umysłowe walki, lud w uspokojeniu wróci do przyzwoitszych mu zatrudnień i zabaw, czerstwość fizyczną i swobodę moralną niosących, użyje owoców oświaty, nie znając jej ceny nieprzepłaconej...

„Niechże dziś u nas filozofia, religia, polityka i narodowość jednym tchnie duchem, jeden ma cel — posuwać naród do rzetelnej oświaty. W takowem tylko zjednoczeniu tkwi powaga, umiarkowanie i owoc najpewniejszy. W takowem zjednoczeniu staniemy najprędzej, najprościejszą drogą u brzegu, do którego inne narody, dopiero wszystkie drogi oceanu przemierzywszy i burze przetrwawszy, dojść mogły".

Jak z tych przytoczeń widnieje, Brodziński, sam będąc spokojnego usposobienia, pragnął widzieć spokój i jedność wśród innych. Utylitarystą w nauce i sztuce był większym, niż Euzebiusz Słowacki. Indywidualizmu z jego pretensyami zgoła nie uznawał, pragnął wszystkie jednostki zaprządz do spólnej, zgodnej pracy, mając użytek ogółu na celu i ciche jego szczęście. Tak jest, ciche szczęście; ideał ten wyraził w „dziecinnem" swojem, jak je sam nazwał, marzeniu, wyrzeczonem następnemi słowy: „Ten naród będzie kiedyś szczęśliwy, który ani okropności tragicznej, ani satyry, ani heroizmu, ani zbrodni nie będzie widział na scenie, gdzie cnoty domowe, dziecinne igraszki, śmieszność nieporozumień, powszechna ludziom niedoskonałość, błędy wieku ludzkiego i nałogi pędzlem dziecinnej, wesołej prostoty malowane będą, kiedy ludzie powtarzać będą śmieszności dobrych ludzi, jak rodzina i poufali przyjaciele malują sobie nawzajem niewinne nałogi, lub smutne i wesołe zdarzenia".

Kiedy takie poglądy wygłaszał w Warszawie serdeczny Brodziński, w uniwersytecie wileńskim suchy, lecz dowcipny Leon Borowski († 1846), którego słuchaczem był Adam Mickiewicz, rozwijał swoje „Uwagi nad poezyą i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy" (1820). Jego zdaniem, poezya i wymowa mają w stanie natury niezaprzeczone z so-

bą podobieństwo; w stanie sztuki zaś rozdziela je coraz większa różnica w miarę postępowego doskonalenia się ludzkości. Zgodnie z poglądami, przypisującymi warunkom rasowym, klimatycznym i historycznym ogromny wpływ na rozwój literatury, Borowski przebiegł dzieje poezyi i wymowy u rozmaitych narodów starożytnych i nowożytnych. W obrazie literatury nowożytnej poszedł nietylko co do planu, ale i co do szczegółów za dziełem niemieckiego uczonego Bouterweka (Geschichte der Poesie und Beredsamkeit). Poezyę francuską potępił daleko ostrzej, niż Brodziński; powiedział po prostu, że Francya nie wydała wcale prawdziwego poety, gdyż „zbyt geometryczny porządek myśli i wyobrażeń uwięził swobodne skrzydła imaginacyi, ograniczył bystrość natchnienia i zniósł panowanie myśli nad mową".

Tym sposobem poezya i proza ujrzały we Francyi wytknięty sobie podobny zawód: „obie w postępie swoim zarówno stały się jasne, obie poprawne, obie pełne smaku; lecz poezya utraciła właściwe sobie prawa, mianowicie prawo władania mową podług potrzeby i woli, czego ona tem szczęśliwiej używa, im wyższe i niezwyczajniejsze są krainy, w które się imaginacya i czułość unosi".

W dopełnieniu tego wyroku występował Borowski przeciw potępieniu, rzuconemu przez jednostronnych krytyków francuskich na poezyę hiszpańską i angielską, Poezyi polskiej, wbrew Brodzińskiemu, odmówił cechy narodowości, wykazując wpływy obce, pod jakimi się ona w ciągu wieków kształciła. W radach na przyszłość jest bardzo podobny do Brodzińskiego: nie trzymać się ślepo smaku francuskiego, korzystać, za przykładem Jana z Czarnolasu, ze wzorów starożytnych, nie bawić się na podobieństwo romantyków „oburzaniem imaginacyi i czułości", wystawianiem okropnych zbrodni albo straszeniem obrazami duchów i upiorów, a natomiast zwrócić się do pieśni gminnych własnego narodu.

Tak to Brodziński i Borowski, nie będąc wcale apostołami romantyzmu, uprzątali jednak przed nim zawady, wykazując jednostronność smaku francuskiego i zalecając zwrot do

twórczości ludu, dla nadania poezyi polskiej cech narodowych. Obaj uznawali przepisy sztuki, lecz nie byli ślepymi ich hołdownikami.

W obronie przepisów Arystotelesa, Horacego, Boala i Dmochowskiego powstał matematyk i astronom z zawodu, mąż skądinąd rozumny i wielce dla oświaty naszej zasłużony, lecz wróg metafizyki i poezyi niemieckiej, Jan Śniadecki († 1830). Przyzwyczajony do ścisłych wywodów w ulubionych naukach swoich, rad był znaleźć podobne w zasadach poezyi i krytyki estetycznej.

Zdawało mu się, że je ustalił raz na zawsze Horacy w sławnym „Liście do Pizonów", i że, jeżeli kiedy wynalezione zostaną jakie nowe prawidła, to one nie będą mogły być przeciwne podanym przez poetę rzymskiego. Romantycy nie wynaleźli nic nowego, wprowadzając na scenę „schadzki czarownic, ich gusła i wieszczby, duchów chodzących i upiorów, rozmowy dyabłów i aniołów". Toć przecie „wszystkie baby wiedzą dawno o tych pięknościach i mówią o nich ze śmiechem pogardy". „Te niedorzeczności i brednie — dodawał Śniadecki — przywołane z wieków grubiaństwa, łatwowierności i zabobonu, mogąż bawić i uczyć w XVIII i XIX wieku nie tylko ludzi dobrze wychowanych, ale nawet nieokrzesane pospólstwo"?

Romantycy gardzą rozsądkiem, lecz niesłusznie, bo „śmiałe przedsięwzięcia mogą się udać bez rozsądku, ale się bez niego utrzymać, ani wielkich i dobroczynnych skutków wydać nie mogą". W literaturze „nierozsądna piękność albo jest przemijającą i znikomą, albo żadną; jest to błyskotka, która nas swoją nowością albo pozornością wtedy tylko uwodzi, póki jej rozsądek nie rozproszy i nie zgasi". Ze wszystkich potęg ducha ludzkiego „imaginacya jest najdzielniejszą, ale też, bez wędzidła, najniebezpieczniejszą i najszkodliwszą: wszystkie wymysły bezbożności, wszystkie sprosności zabobonu w fałszywych religiach, wszystkie dziwactwa i niedorzeczności w filozofii — są to dzieła rozpasanej imaginacyi". Stąd wniosek: „radzić ludziom na sztukę pisania imaginacyą

rozpasaną, bez wodzy i prawidła, prawie na jedno wychodzi, co przepisywać rozpuszczone namiętności za prawidło życia moralnego i zrobić świat tak umysłowy, jak towarzyski polem burzy, gwałtów i spustoszenia". A więc „uciekajmy od romantyczności, jako od szkoły zdrady i zarazy"!

Tak wołał Śniadecki w rozprawie „O pismach klasycznych i romantycznych", ogłoszonej roku 1819 z powodu poglądów Brodzińskiego, którego posądzał o zbyt wielką dla romantyków niemieckich względność. Atoli w czasie, kiedy się ta rozprawa drukowała, w „Dzienniku Wileńskim", dawał „Pamiętnik Warszawski" miejsce artykułom, dopominającym się o prawo tworzenia rzeczy n o w y c h.

Bezimienny autor rozprawy „O potrzebie i zamiarach krytyki sztuk pięknych" *Pam. Warsz.,* 1819, styczeń) wyraźnie i dobitnie oddał pierwsze miejsce rozbiorowi treści, przedmiotu dzieła, w drugim dopiero rzędzie stawiając wykonanie. Rozróżnia trzy rodzaje krytyków: „Jednego zajmuje to tylko, co właściwie do samej sztuki należy; rozważa zatem, *jakich użyto sposobów* do wystawienia rzeczy i *jak dalece przepisy teoryi są zachowane.* Inny, oprócz samej sztuki, *patrzy* jeszcze *na zamiar dzieła;* ocenia jego smak i wartość wewnętrzną, a uważając je tak, jak jest teraz, porównywa z takiem, jakieby zgodnie z naturą swoją być powinno, oznacza stopień doskonałości, odkrywając w dziele to, co jest dobre i złe, i *umie na wszystko przywieść dostateczne powody.* Inny jeszcze uważa dzieło tylko podług pierwszego wrażenia, jakie sprawiło.

„W pierwszym razie postrzegacz jest tylko sztukmistrzem, który przez długie ćwiczenie się w sztuce oswoił się z jej prawidłami i nabył umiejętności wydoskonalenia mechanizmu dzieła. Drugi jest znawcą, który obok żywego uczucia przedmiotów, na niego działających, ma jeszcze smak, długiem wykształcony doświadczeniem, i umie zgłębiać naturę i istotę dzieła. Trzeci jest tylko miłośnikiem, który jest zdolny dość żywo uczuć przedmioty w dziele wystawione".

Pierwszy i trzeci rodzaj krytyki poddaje autor ocenie surowej. Mistrz, choćby doskonały, nie zawsze może być dobrym sędzią dzieła, gdyż bywa jednostronnym i uznaje za dobre to tylko, w czem sam celuje. Miłośnik chwali lub gani to, co się jemu podobało lub nie podobało: „taki sposób krytykowania, jeżeli nie jest szkodliwy, to przynajmniej dla pięknych sztuk bezużyteczny, tę tylko przynosi korzyść, że chcący krytykować dowiedzie, iż umiał uczuć to pierwsze wrażenie, które na nim sprawiła rzecz, chociaż się nad nią nie zastanowił; i gdyby ta była tylko zasada dla krytyki, musielibyśmy przypuścić tyle oddzielnych przepisów doskonałości dzieł i dobrego smaku, ilu jest pojedyńczych widzów, słuchaczów i czytelników..."

A więc tylko prawdziwy znawca, zarówno z treścią, jak i ze sposobem wykonywania dzieł sztuki spoufalony, może być właściwym ich sędzią. Zalety jego tak opisuje: „Prawdziwa wiadomość znawcy gruntuje się na pojęciu istoty i zamiaru pięknych sztuk wogóle. Prawdziwy znawca nie sądzi o dziele, jako o rzeczy, która tylko zabawić i przyjemność sprawić, albo wykonaniem swojem zadziwić powinna; ale je uważa jako przedmiot, *na pewne cele przeznaczony,* dlatego sądzi o jego duchu, oznacza stopień użyteczności, rozważa, czyli się stosuje do czasu i miejsca, jakie skutki działać może i powinno; *a znając smak różnych czasów i narodów,* umie rozróżnić w dziele, co ogólnym [t. j. powszechnym] uczuciom, a co tylko przemijającym obyczajom przypisać należy; słowem znawca pięknych dzieł powinien być znawcą ludzi i obyczajów i dlatego, rozróżniając stopnie piękności i doskonałości, *nie o wszystkiem podług jednego prawidła sądzi,* a zważając w każdem dziele naprzód n a d u c h a i s i ł ę w y o b r a ż e ń, nie nazwie dzieła doskonałem dlatego tylko, że w niem wszystkie przepisy sztuki są zachowane, ale rozważy jeszcze, na jaki użytek dzieło to służyć może i powinno. Jeżeli taki znawca ma jeszcze wiadomości przepisów sztuki tak, że mu tylko zbywa na zręczności ich wykonania, ażeby sam mógł być twórcą dzieła; natenczas będzie właściwym sędzią tego, co do

doskonałości dzieła należy. Taki krytyk, jako znawca, sądzi o istotnej wartości dzieła, a oprócz tego wie, jakimi sposobami twórcą jego cele swoje otrzymał; zna wszystkie środki wydoskonalenia dzieła, odkrywa najbliższe przyczyny jego niedokładności, i nie są mu tajne trudności wykonania; dlatego, wykazując uchybienia, podaje oraz sposoby, przez któreby złemu zaradzić można... Wogóle, gdy każde dzieło do pewnego celu zmierzać powinno, pierwszą miarą ocenienia jego wartości będzie skutek, jaki na umysłach sprawuje, a gdy autor i sztukmistrz, zajęty wykonaniem samego dzieła, nie dość ma czasu, a częstokroć przywiązany do jednej części, nie dość jest usposobiony do ogólniejszej rozwagi: natenczas krytyk, skoro tylko ma geniusz mistrza, nie trudniąc się samem wykonaniem, większą ma sposobność sięgania dalej, aniżeli sam autor; i wątpić nie można, że taki postrzegacz właściwym jest sędzią pięknych sztuk, a krytyka jego nie może być bezpożyteczną".

Ta tyle uwag rozumnych zawierająca rozprawa, z której kilka poglądów do dziś dnia nie straciło swojej doniosłości tak, że je śmiało wobec „impresyonistów" i „subjektywistów" w krytyce powtórzyć można, nie zwróciła, jak się zdaje, w swoim czasie należytej na siebie uwagi; nie wywołała dyskusyi, któraby mogła wpłynąć na oswobodzenie się od ucisku „prawideł", na ocenę dzieł literackich w związku ze stanem społecznym, którego one są wyrazem, wreszcie na rozszerzenie widnokręgu sądów o pięknie przez porównywanie różnych literatur. Mimo przestrogi Brodzińskiego liczono wciąż na cudzoziemców i w sprawie reformy „smaku". Sam „Pamiętnik Warszawski" musiał dawać gościnę głosom obcym.

„Uwieńczoną" rozprawę Villemain'a (1790 † 1870) „O korzyściach i nieprzyzwoitościach krytyki" przełożył, haniebnie co prawda, Jan Nowicki i odczytał ją na posiedzeniu Towarzystwa Naukowego Krakowskiego 15 marca 1820 roku (druk. w *Pamiętniku Warsz.* 1820 r., sierpień). W niej, obok wymagania od dobrego krytyka miłości przedmiotu, bezstronności, dobrego smaku („stronnictwo i namiętność są udziałem tylko złego smaku"), obok potępienia właściwości, tamtym przeciwnych, można było posłyszeć radę z naciskiem wypowiedzianą, żeby smak jednego narodu nie stawał się wyrocznią dla krytyka. Villemain za grunt dobrego smaku poczytywał oczywiście utwory starożytnych Greków i Rzymian, ale w rozbiorze utworów nowszych zalecał bacznie rozważać stan obyczajów i oświecenia, które nas zbliżają do starożytności lub od niej oddalają. „Otóż smak wzorowy — wołał — niech będzie mądry bez bojaźliwości, dokładny bez ograniczenia, niech przebiegnie szkoły mniej czyste niektórych obcych narodów *dla oswojenia się z nowemi wyobrażeniami,* dla wzmocnienia swych mniemań albo otrząśnienia się z przesądów; niech próbuje, że tak rzekę, swych zasad *na wielkiej rozmaitości przedmiotów,*—przez to lepiej pozna ich trafność; a wyszedłszy z pewnej dzikiej trwożliwości, *nie będzie się oburzał na to, co mu się zdaje być nowem,* niesłychanem, nieużywanem, zbliży się do tego, a czasem potrafi się dziwić".

Villemain pisząc to, nie był jeszcze tym umysłem, co w roku 1828 miał rozpocząć głośny swój kurs „Literatury francuskiej w XVIII wieku", gdzie czynnikowi biograficznemu oraz porównawczym zestawieniom z literaturami obcemi (mianowicie z angielską) tyle dawszy miejsca, uczynił ważny krok w rozwoju krytyki literackiej; ale już i w rozprawie owej odrzucił bałwochwalczą cześć dla „prawideł", wytknął słabe strony krytyki La Harpe'a (brak śmiałości i głębokości, brak wniknięcia w duszę człowieka, nieuwzględnianie historyi w objaśnianiu zjawisk literackich i t. p.), domagał się od krytyka pewnego „twórczego talentu".

Takie i tym podobne uwagi zachwiewały wyobrażeniami nawet zwolenników klasycyzmu, którzy dla uratowania samej nazwy zaczęli dowodzić, że przecież klasycyzm znaczy „doskonałość", że się go więc obawiać nie można, i wołali, jak H. Kaliński (w „Astrei" r. 1821): „I któż każe trzymać się ślepo martwych przepisów? Któż każe z Arystotelesem, Horacym lub Boalem w ręku, ważyć na szali szkodliwości(?), czyli ta

lub owa scena wrażenie na sercu i duszy czynić powinna? Kto z prawdziwych znawców sztuki utrzymywać może, że starożytne jedynie przedmioty obrabiać należy; że form dawnych udoskonalać i nowych, ale i przedmiotowi właściwych, ale na powszechnej zasadzie rozsądku opartych form tworzyć nie wolno"?

Zabrał znowu głos Brodziński (w styczniowym zęsz. „Pam. Warsz." na r. 1822) i w „Listach o literaturze" (Sieciecha do Żelisława i Żelisława do Sieciecha) usiłował swój pojednawczy sposób widzenia przeprowadzić. Wyznając otwarcie, że nie jest stronnikiem ani klasyków, ani romantyków, występował przeciwko ślepemu naśladownictwu, rozkoszował się utworami istotnie wielkich poetów dawnych i nowych, zalecał rodzimy pierwiastek, wzmożony twórczością ludową całej Słowiańszczyzny.

„Jeżeli naród który — czytamy tu — ślepo przejmuje obyczaje drugiego, gdy go we wszystkiem naśladować pragnie, gdy nawet wszystkie prawa jego bez zastosowania żywcem przejmuje: wtenczas ledwo jest narodem. Gdy poezya jego, w rzeczy i w formie naśladowcza, tylko, jak pupka, za swoją ochmistrzynią postępuje, nie jest jeszcze prawdziwą, narodową i czerstwą, ale szkolną poezyą. Jak są główne i powszechne prawidła moralności i rządu, których się wszystkie oświeceńsze narody trzymają; tak są jedne, ogólne i niezmienne prawidła poezyi i smaku. Jak każdy naród, tak każda poezya ma przytem coś miejscowego i sobie właściwego... Jakim jest wiek i naród, takim i poezya... Jak Niemcy i Anglicy zawiedli się, chcąc naśladować gust, lekkość i elegancyę Francuzów; tak Francuzi staną się niewłaściwymi naśladowcami, jeżeli nie Rasyn i Molier, ale Szekspir i Byron będzie ich ubóstwieniem".

Jakaż dla poezyi polskiej najwłaściwsza droga? „Bałbym się — powiada Brodziński — o los poezyi naszej, gdybyśmy, dotąd za Francuzami postępując, mieli znowu do nowej szkoły dopiero za nimi zboczyć. Gust i obyczaje wieków średnich w krajach południowych więcej nam są obce, niżeli dawni Rzymianie i Grecy. Dlatego, ażebyśmy z obudwu stron naśladownictwem zagrożeni nie byli, czy nie lepiejby było tak, jak się germańskie narody do dawnych swoich wieków wróciły, szukać nam źródła w dziejach niezliczonych plemion słowiańskich? Ich gust i obyczaje odrębne, ich język w ozdobach poetycznych równy starożytnym, ich wieki heroiczne tyle podobne do wieków bohaterskich Homera, wszystko to jest źródłem prawdziwej poezyi. Jest to moje marzenie i niejakie poczucie o naszej literaturze, którego skutku nie tak się rychło spodziewam".

Czytając powyższe słowa o poezyi słowiańskiej, trzeba pamiętać, że oprócz samego zwrotu do rodzimości, podnoszonego już przez Woronicza, a następnie przez Zoryana Dołęgę Chodakowskiego i Krystyna Lacha - Szyrmę, oddziałała na Brodzińskiego rozgłośna sława pieśni serbskich, ogłoszonych przez Karadzicza, oraz rzekomych zabytków staroczeskich (rękopismu Królodworskiego i Zielonogórskiego), wydanych przez Hankę.

Co do formy artystycznej Brodziński wyśmiewał teraz swobodniej ciasnotę reguł francuskich, ale wzory nieśmiertelne sztuki widział w tworach Greków i Rzymian, jak nie mniej i nowszych poetów, rzetelnie wielkich. „Zadość uczynić — mówił — i rozsądkowi i imaginacyi nie jest rzeczą niepodobną, i owszem, to połączenie dopiero stanowi doskonałość... Dlaczegożby trudno było do nowych pomysłów użyć starożytnych i wiekami zatwierdzonych prawideł, albo im właściwych tajemnic sztuki?... Przecież, gdy niezawsze niewolnicze dopełnienie przepisów rozsądek oznacza; gdy geniusz sam utworzył pierwsze prawidła i nowe utworzyć jest w stanie: wolę zawsze, gdyby mi przyszło wybierać, gdy człowiek pisze dla człowieka, niżeli gdy trwożliwy poeta dla krytyków pracuje... Boli mnie, gdy cokolwiek smaku oraz łatwa znajomość prawideł chce sobie obok zimnej mierności przypisywać wyższość i z pogardą mówić o geniuszach, które nowe tajemnice natury i serca ludzkiego wyśledziły i tylko szkoły naszych krytyków nie znały".

Ostatecznie sądził, że poezya nasza, chociaż się odświeży co do treści, w formie nie zapomni prawdziwego klasycyzmu (t. j. starożytnego): „Aby być poetą, nietylko potrzeba znać wzory poezyi i krytykę, ale zgłębić obyczaje i charakter narodu i człowieka w szczególności“. Spory literackie o klasycyzm i romantyzm powinny nas przekonać, iż „porównywanie literatury różnego smaku do naszego własnego nas wróci: nie porzucimy Jowisza i Amorka, abyśmy się upiorów i czarownic chwycili, abyśmy nieszczęśliwy feudalizm opiewali; ale daj Boże, abyśmy przez zgłębienie dziejów naszych i poznanie istoty poezyi, do dawnej, Grekom podobnej, prostoty i smaku wrócili“.

Przewidywania Brodzińskiego nie spełniły się. W tym samym roku 1822, kiedy te Listy drukował, wyszedł pierwszy tom poezyj Mickiewicza, pełen upiorów, duchów i czarnoksięstwa.

IV.

Adam Mickiewicz.

Mickiewicz wystąpił otwarcie pod sztandarem romantyzmu, ale zanadto miał dzielności umysłu i zanadto cenił piękno utworów grecko-rzymskich, by chciał popierać te krańcowe teorye, jakie się w szkole romantycznej niemieckiej Tiecka wyrobiły. On poszedł tym samym torem, co wielcy twórcy nowożytnej poezyi niemieckiej, Goethe i Schiller, ceniący zarówno harmonijny umiar w twórczości starożytnych, jak powaby fantazyi i wybujałej uczuciowości u poetów średniowiecznych.

W przedmowie do pierwszego tomiku „Poezyj“ swoich (r. 1822 w Wilnie) nie poszedł on dalej w potępieniu smaku francuskiego nad swego profesora, Borowskiego; plastyczniej tylko, niż on, wyraził swoje zdanie, mówiąc: „Strój francuski zbyt jest prosty i jednostajny; zarówno służy bohaterom, radcom stanu i tancerzom, drobnemi tylko rozróżniony ozdóbkami. Do zatrudnień życia towarzyskiego najstosowniejszy i dlatego powszechnie przyjęty, sztukmistrzom wszakże okazał się niewygodnym. Artyści dramatyczni i mówcy w ubiorze francuskim muszą swoje poruszenia i akcyę zewnętrzną bardzo miarkować, gdyż każdy giest gwałtowniejszy, draperyą nie zgładzony, wyda się zbyt ostrym i rażącym. Rzeźbiarz i malarz nie śmie posągu lub obrazu po francusku ustroić; wszelka albowiem piękność składu i proporcyi ciała pod tym ubiorem zakryć się i zniknąć musi.

„Też same są właśnie przymioty i niedostatki mowy francuskiej; można w niej wydać każdą myśl i uczucie, byleby niezbyt śmiałe i gwałtowne, gdyż dla niedostatku odmian w składni i wyrażeniach wszelkie niepospolitości nadto uderzają; poprawna i jasna w wykładzie umiejętności ścisłych, w rozmowie potocznej łatwa i wygodna, a stąd upowszechniona, jest znowu dla zbytniej regularności nadto niewolniczą i zawsze jednostajną, czyli się nią rozum czy serce tłómaczy... Pienia Greków ożywiał duch publiczny, romantyków — rycerski, poetów Ludwika XIV-go — dworactwo. Pierwsi przemawiali do całego oświeconego narodu, drudzy do wojowników i gminu, ostatni mieli na celu zabawę klasy oświeceńszej tylko. Grecy wykształcili mowę poetyczną do najwyższego stopnia doskonałości; poèci romantyczni język nieokrzesany zdobili śmiałą imaginacyą i gorącem uczuciem; francuska poezya w zewnętrznych ozdobach wynękana, nie miała właściwego stylu, była zawsze *prozaiczną*“.

Uznając poezyę za wytwór ducha narodowego i czasu [1]) Mickiewicz umiał oczywiście cenić jej objawy u wszystkich

---

[1]) Wypowiedział to również poetycznie w wierszu „do Lelewela“ (1822):

Człowieku, sługo wieczny! bo nie tylko zmysły
Ale i sądy twoje od drugich zawisły.
Pierś dziecinną ojcowskie napełniają czucia;
Gdyś młody, uciskają zwyczajów okucia.

narodów i we wszelkich epokach. Domagał się więc od krytyki, ażeby unikała stronniczej natarczywości w wytykaniu błędów sztuki jednego rodzaju, uwzględniając zawsze okoliczności, wśród których dzieła powstały. Dla krytyków — pisał — rozważających sztukę nietylko estetycznie, ale też historycznie, filozoficznie i moralnie, wszystkie rodzaje zarówno uwagi godne będą: wszystkie są tworem ludzi, ze wszystkich wyczytujemy charakter rozmaicie wykształconego umysłu ludzkiego, a najwyraźniej z tych, które jedynie mają na celu człowieka, malują jego obyczaje i uczucia".

Jeżeli tak jest, jeżeli wszystkie rodzaje poezyi są jednakowo godne uwagi; to dlaczego Mickiewicz obrał sobie rodzaj romantyczny, „zostający pod klątwą"? Na to daje nam odpowiedź poeta, mówiąc, że w dzisiejszym stanie Europy utrzymało się wiele opinij, odzywa się jeszcze wiele uczuć z czasów rycerskich, średniowiecznych, kiedy romantyczność we właściwem znaczeniu tego wyrazu panowała. Ażeby te cechy, przekazane przez wieki średnie narodom nowożytnym w spuściźnie, zniszczyć, potrzebaby wprzódy „zmienić charakter narodów", co jest niemożebnością; nie można zatem przeczyć prawa spółczesnym poetom, by te cechy w dziełach swoich ujawniali.

Czy przedmioty, wzięte z wyobrażeń i uczuć świata romantycznego, dają się szczęśliwie w poezyi nowożytnej traktować? Przykłady wielu „wzorowych romantycznych sztukmistrzów" świadczą wymownie, że rozstrzygnięcie tej kwestyi twierdząco nie może ulegać wątpliwości by-najmniejszej. Wprowadzanie dyabłów, upiorów i t. d. nie stanowi wcale zasadniczego znamienia romantyczności, i ci, którzy z tego jedy-

---

Nieraz myślisz, że zdanie urodziłeś z siebie,
A ono jest wyssane w macierzystym chlebie,
Albo niem nauczyciel poił ucho twoje,
Zawżdy część własnej duszy mieszając w napoje.
A tak, gdzie się obrócisz, z każdej wydasz stopy,
Żeś z nad Niemna, żeś Polak, mieszkaniec Europy.

nie względu przeciwko niej występują, mają słuszność zupełną. Tylko niech nie utożsamiają wewnętrznych widzeń duszy, o których przecie już klasyk Słowacki tak pięknie pisał, z gusłami bab, gdyż wówczas poeta odpowie „mędrcowi" ze szkiełkiem w oku:

„Martwe znasz prawdy, nieznane dla ludu,
Widzisz świat w proszku, w każdej gwiazd iskierce,
Nie znasz prawd żywych, nie obaczysz cudu!
Miej serce i patrzaj w serce!...

„Łamanie prawideł" nie jest także znamieniem romantyzmu. Wprawdzie chcący „podług ułamku poetyki Arystotelesa wyrokować o Homerze, Aryoście, Klopstocku, Szekspirze, podobny będzie do sędziego, któryby podług praw Solona albo XII tablic stanowił w sprawie Greka, Włocha, Niemca i Anglika", — ale z tego nie wynika bynajmniej, iżby krytyka sztuk pięknych nie miała „pewnych i stałych zasad". Istnieją one niewątpliwie, tylko, jak w świecie moralnym są jedne prawa wrodzone sumieniu każdego poczciwego człowieka, w każdym czasie i narodzie; drugie, od prawodawców stosownie do okoliczności stanowione, za zmianą ducha czasu i obyczajów zmieniać się mogące: tak i w świecie imaginacyi są istotne i przyrodzone sztuki prawidła, które instynkt poetycki we wzorowych dziełach jakiegokolwiekbądź rodzaju zachować umie i powinien, kiedy dalsze przepisy krytyczne, z uwag nad dziełami wyciągnione albo wyciągnąć się jeszcze mające, ze zmianą usposobień umysłowych, a stąd i ze zmianą charakteru dzieł sztuki, zmieniać się i miarkować muszą".

Otworzył więc u nas Mickiewicz rozległe szranki dla wyobraźni i uczucia, lecz bynajmniej nie sądził, iżby one do nieskończoności rozciągać się miały; poczucie harmonii i wszechstronna rozwaga hamowały u niego rozpęd fantazyi.

To też pojęcia Mickiewicza o zadaniach krytyki są najzupełniej zgodne z tym rozległym poglądem na warunki powstania twórczości poetyckiej. Potępiał on stanowczo tę kry-

tykę „szkolną“, której się zdawało, że nie potrzebuje żadnych zgoła innych nauk i wiadomości, „oprócz dziesięciu kart Arystotelesa i Poetyki Boala“, i że może wyrokować „zuchwale“ o wszystkiem, co przypada lub nie do jej rozmiaru. Był natomiast zwolennikiem krytyki „historycznej“, wytworzonej przez teoretyków romantyzmu niemieckiego, a rozważającej dzieła poetyckie „pod względem narodu, gdzie one wzięły początek, czasu i okoliczności, wpływających na ich wzrost i dojrzewanie“, krytyki wreszcie, która, „oceniając talent pisarza według łatwości, jakie znalazł, albo trudności, jakie zwalczył, *nie stawia wyroku, ale pisze historyę sztuki*“.

Te myśli wypowiedział Mickiewicz w nieskończonej rozprawie swojej: „Goethe i Byron“, napisanej prawdopodobnie w Moskwie roku 1826. Wiadomo, że w kilkadziesiąt lat potem w takiż mniej więcej sposób określił zadanie krytyki estetycznej Hipolit Taine, znakomity twórca estetyki pozytywnej. Oczywiście nie brał on tej myśli od Mickiewicza, lecz przyszła mu ona z rozważania tego samego przedmiotu, t. j. dziejów sztuki wogóle, a poezyi w szczególności. Widząc, jak w różnych dobach rozwoju cywilizacyjnego panował smak estetyczny odmienny, rozważając mianowicie przemianę, dokonaną w pojęciach literackich i artystycznych przy końcu wieku XVIII, doszli oni do tegoż samego przekonania, że wyrokować „zarozumiale“ o bezwzględnej wartości dzieł sztuki jest rzeczą śmieszną, a przynajmniej niewłaściwą; należy raczej wyjaśniać, dlaczego taki właśnie, a nie inny smak estetyczny panował w pewnej oznaczonej epoce, warunkując sobą powstawanie dzieł sztuki.

Rozjaśnienie genezy dzieł sztuki poczytali oni i słusznie za rzecz daleko ważniejszą i bardziej interesującą, aniżeli ogłaszanie wyroku chwalącego czy potępiającego ten lub ów utwór. Nie znaczyło to bynajmniej, iżby należało się wogóle wyrzec wszelkiego zdania o wartości dzieł sztuki. Każda epoka i każdy naród może sobie wytwarzać takie lub inne w tej mierze zdanie, stosownie do swoich pojęć i potrzeb; stąd mogą te same utwory, rozpatrywane z odmiennych punktów widzenia, przedstawiać się rozmaicie różnym narodom i różnym chwilom dziejowym; bo każde pokolenie ma prawo rozpatrywać na nowo wszystko to, co mu przeszłość w dziedzictwie pozostawiła. Są to oceny, że tak powiem utylitarne; uprawnione niewątpliwie, ale nie jedyne; ocena zaś z historycznego stanowiska najlepiej spełni wielkie zadanie: *zrozumienia* utworu danego.

Nie w tym jednym tylko punkcie zeszedł się nasz wieszcz z wielkim teoretykiem francuskim, zupełnie od niego niezależnie, bo znacznie wcześniej. Mamy jeszcze drugą do zaznaczenia wspólność. U Taine'a wielką odgrywa rolę „zasadnicza“ cecha pewnego pisarza, pewnej epoki, pewnego narodu. I Mickiewicz był tego zdania (w odczycie „O duchu narodowym“), że, „jak w człowieku indywidualnym wszystkich jego działań, czy politycznych czy literackich, jest zasadą pewne uczucie, które lud wyraża ogólnym znakiem, nazywając jednego poczciwym, drugiego chciwym, trzeciego dumnym etc., i z tego nazwiska, jeśli jest słusznie nadane, można najlepiej wszystkie działania człowieka tłómaczyć; — tak i potrzeb i dążeń narodowych jest zasadą pewna myśl, pewne powszechne uczucie“.

Póki trwa ta myśl, póki to uczucie ożywia wszystkich, póty narody żyją i rosną. „Takiem uczuciem Rzymu było ciągłe podbijanie świata, i, skoro interes jednego człowieka położył granice rozwijaniu się tego uczucia, Rzym upadać zaczął. Takiem uczuciem Turcyi była propaganda Koranu, a w Rewolucyi francuskiej — propaganda rewolucyjna i wojna z monarchami; słusznie historyk jeden powiedział, że „pierwsze układy z królem były symptomatem śmierci rewolucyi“.

Że od krytyki literackiej przeszliśmy aż do olbrzymich zagadnień cywilizacyjnych, rzecz to bardzo naturalna, gdy się wspomina myśli wielkich mężów, gdyż oni nie potrafią się zamknąć w szczupłych granicach zagadnień powszednich, lecz orlim lotem wznoszą się na niedoścignione niemal okiem wyżyny. Mickiewicz należy do tych mężów całą istotą swoją,

umiejąc zawrzeć w kilku słowach treść, pobudzającą do myślenia godzinami całemi. Rozumiał on znaczenie i wartość rozpraw literackich, lęcz łączył je z wielkiemi zagadnieniami duszy ludzkiej i świata całego; a zarówno w teoretycznych wywodach swoich, jak i w twórczości poetyckiej pozostawił nam karm posilną i zdrową, którą żywić się będą szeregi pokoleń [1]).

Wystąpienie Mickiewicza w literaturze rozpoczęło nową epokę rozwoju nietylko twórczości poetyckiej, ale umysłowości naszej wogóle. Jego wpływy i oddźwięki jego poglądów znajdować będziemy wciąż w dalszym rozwoju krytyki literackiej u nas.

V.

Pierwsze zdania o poezyach Mickiewicza. Grzymała. Dmochowski.

Wielkie utwory poetyckie stają się zazwyczaj powodem wypowiadania nowych poglądów krytycznych. I u nas poezye Mickiewicza wywołały ten skutek, ale nie od razu i w niezbyt wielkiej obfitości. Zawzięci zwolennicy poetyki francuskiej patrzyli na świeżą twórczość lekceważąco, wypowiadali swe zdania tylko poufnie w rozmowaeh lub listach;—umiarkowani, z początku po ukazaniu się pierwszego tomiku poezyj Mickiewicza w roku 1822, milczeli z porady ostrożności; — a krytyków śmiałych, w nowym duchu myślących, nie było zgoła.

Rzeczą wielce zastanawiającą jest, że Brodziński, który w roku 1822 i 1823 był jednym z redaktorów „Pamiętnika Warszawskiego“, ani drobnem słówkiem nie odezwał się w tem

[1]) Dokładny obraz poglądów krytycznych naszego wieszcza starałem się zawrzeć w książce p. t. „Estetyka Mickiewicza“ (1898, Lwów).

piśmie literacko - naukowem o świeżej przędzy natchnienia poetyckiego, wysnutej na Litwie. Nie można go usprawiedliwiać tem, że, zostawszy wówczas profesorem historyi literatury polskiej w uniwersytecie warszawskim, pochłonięty był pracą obowiązkową i na postronne zajęcia nie miał czasu. Toć przecie umieszczał on w „Pamiętniku“ inne swoje artykuły, chociaż istotnie w niezbyt wielkiej ilości. Ważniejszym powodem milczenia mogło być, iż Brodzińskiemu podobało się wprawdzie wiele w poezych Mickiewicza, lecz widział w nich też dużo takich czynników, które według jego przekonania musiały uchodzić za wady; ceniąc talent młodego poety, nie chciał może mu szkodzić wytykaniem usterek.

W znanych już nam „Listach o literaturze“ (1822 r.) oświadczył, że, rozpatrzywszy się w utworach romantyki średniowiecznej, nic nie znalazł, „coby dla nas, Polaków, powabnem i wzorowem być mogło“, gdyż odraża w nich „galanterya przesadzona, pieściwość trudna do pojęcia obok rycerstwa; miłość i jedynie miłość opiewana, nie domy i stosunki rodzinne, ale dworskość, mało wyższych pojęć moralności, okropny wreszcie feudalizm, powierzchowna pobożność i szkodliwsze, niż Greków, zabobony“. Odrzucił więc trubadurów i minnezengerów, a szukał poetów chrześcijańskich, którzyby podobnie, jak Homer, z drobnych pieśni, wśród ludu rozpowszechnionych, zdołali ułożyć poematy, mogące się mierzyć z utworami Greków i Rzymian. Szukał i odszukał Dantego, Petrarkę, Tassa, Miltona, Klopstocka, Szekspira, Osyana. „Wszędzie — powiada — znalazłem dotąd mi nieznaną naturę, moc i świeżość; napojony trwożliwością francuskich autorów i surowością przepisów, żałowałem występków moich nowych towarzyszów; ale co mię, jako znawcę, raziło, to jako do człowieka mówiło do mnie silnie i tkliwie. Jakże — mówiłem — ci ludzie byliby wielcy, gdyby im oświecenie nie było światła krytyków zajrzało? Ach! (wspomniałem sobie) czemżeby był Achilles, gdyby go nowy, *mniemany* klasyczny poeta z sentencyami o honorze i z dworską etykietą wystawił!... Tak nowe zrobiwszy odkrycie, pomyślałem o szafce moich

klasyków, a zachowując starożytnym *ich dawne pierwsze miejsce,* moich Anglików, Włochów i Niemców pomieszałem z klasykami Francuzów, którym ta liberalność naszego wieku bardzo się zdała przystojną. *Odtąd nazwałem sobie klasykami tych, co mię zajmowali,* a odmówiłem tego zaszczytu tym, którzy tylko na formalnościach do niego swe prawa opierają. Co mi inny w smaku uchybił, to mi Francuz nagrodził; co Francuzowi zbywało na sercu i prawdzie, tom znalazł w pełności w moich adoptowanych klasykach i byłem spokojny o mój dawny jakikolwiek smak i rozsądek".

Brodziński przechylał się bardziej na stronę serca i natchnienia, niż na stronę reguł i przepisów; ale nie widział, jak wiemy, niepodobieństwa, iżby do wyrażenia nowych pomysłów nie można było użyć „starożytnych i wiekami zatwierdzonych prawideł, albo im właściwych tajemnic sztuki". Przytem, pamiętny swego hasła: „nie bądźmy echem cudzoziemców", pragnął widzieć w poezyi naszej pierwiastki swojskie, bo „jakim jest wiek i naród, takim i poezya".

Takiemu usposobieniu i takim przekonaniom mogły przypaść do smaku „Warcaby", „Grażyna", „Pierwiosnek", „Dudarz", „Świetezianka" i tym podobne utwory, oparte na rozsądku albo wysnute z dziejów i podań narodowych; ale wstręt do „upiorów i czarownic" musiał Brodzińskiemu przesłaniać oczy na piękności „Dziadów" i innych poezyi, gdzie fantazya gorąca i namiętna mąciła spokój i prostotę, ulubione śpiewakowi „Wiesława".

Nie odzywał się więc Brodziński o pierwszych poezyach Mickiewicza. Wychodziła wtedy w Warszawie pod redakcyą Ad. Chłędowskiego „Gazeta literacka", wyłącznie tylko krytyce poświęcona, zaznajamiająca także nasze społeczeństwo z obcemi literaturami; ale i w niej zaznaczono tylko wyjście dwu tomików wileńskich, rozbioru ich atoli nie podawano póty, aż Gazeta wychodzić przestała.

Wziął to Gazecie za złe znawca literatury niemieckiej, wielbiciel Schillera, lecz jako nauczyciel przyzwyczajony do poprawiania ćwiczeń, czuły na uchybienia gramatyczne,

Franciszek Grzymała († 1871), wydawca czasopisma p. t. „Astrea", bardzo nieregularnie wychodzącego w Warszawie od roku 1821. W trzecim jego tomie roku 1823, podając wyjątki z owych dwu tomików, poprzedził je króciutkim wstępem, gdzie przedewszystkiem też uskarżał się na brak czujności krytycznej u nas. „Podobne rzadkie zjawisko (jak poezye Mickiewicza) — pisał — w literaturze niemieckiej lub francuskiej ściągnęłoby liczne rozbiory i recenzye; lecz nasze pisma krytyczno-literackie, obznajmiając nas z dziełami hiszpańskiemi, szwedzkiemi, duńskiemi i t. d., nie poczytały za obowiązek zwracać uwagi na wiele dzieł narodowych, a między innemi nic nie wyrzekły o pismach Mickiewicza".

W rozbiorze pobudek tego postępowania, okazuje, że poezye Mickiewicza, jako pisane otwarcie w duchu „okrzyczanego" romantyzmu, na lekceważenie bynajmniej nie zasługują; więc „albo gorliwi stróże smaku, kształconego na wzorach klasyczno-francuskich, powinni mu (t. j. Mickiewiczowi) wydać otwartą wojnę i w samym zarodzie stłumić niebezpieczną zarazę; albo umiarkowani, szukający jakiejś średniej drogi, pragnący pojednania stronnictw rozjątrzonych, powinni bezstronnie ocenić wartość pism jego, w rzetelnem świetle wystawiając zalety i wady".

Sam Grzymała jednak odłożył na czas dalszy obszerniejsze wytłómaczenie się z myśli swoich w tej mierze, krótko tylko zaznaczył, że, uważając pisma młodego poety „pod względem języka i wersyfikacyi, możnaby w niektórych miejscach znaleźć wady, przeciwne prawidłom nauki językowej, można dostrzedz niekiedy zaniedbania, sprzecznego z dzisiejszą wytworną dykcyą rymotwórczą, zarzucićby mu także należało, że niezawsze jest panem bujnej swojej imaginacyi, i że wreszcie, starając się ciągle o prostotę i naiwność, może być w kilku miejscach obwiniony o *niejaką gminność* w wyrażeniach". Wytknąwszy te usterki, Grzymała, powodowany „ścisłą bezstronnością i sprawiedliwością", uznaje, że natura obdarzyła Mickiewicza „wszystkimi przymiotami, które są poecie niezbędnie potrzebne, to jest: ma mocną, żywą i obfi-

tą imaginacyę, jest czułym, tkliwym, i tę czułość i tkliwość we wszystkich tworach swoich stara się rozlewać; najczęściej przebija się łatwość, zręczność i rozmaitość w wyrażaniu myśli i uczuć". Sąd swój Grzymała streścił krótko, mówiąc: „Słowem, o ile p. Mickiewicza nie można podawać *bezwarunkowo* za wzór do naśladowania młodzieży, rozpoczynającej zawód poetyczny; o tyle odmówić mu nie mogą najdojrzalsze umysły *prawdziwego talentu:* i, jeżeli, jako prawdziwy talent, dalekim zostanie zawsze od zarozumiałości; jeżeli w trudnym zawodzie dążyć stale będzie do ostatecznego wydoskonalenia: Polska ujrzy w nim wkrótce *prawdziwego* i *oryginalnego poetę,* czego jej właśnie w tych czasach potrzeba".

Było to, jak widzimy, zdanie oględne, lecz wypowiedziane z przekonaniem; Grzymała nie stał się wielbicielem zapalonym Mickiewicza, lecz przyznawał mu talent prawdziwy i rokował świetną przyszłość.

Zapał uwielbienia spotykamy w druku dopiero w r. 1824, i to po niemiecku. We Lwowie dr. Aleksander Zawadzki wydawał czasopismo „Mnemosyne"; pomieścił w niem Franciszek Pol przekład „Świtezianki"; do tego przekładu dodano następną wzmiankę o jej twórcy: „Adama Mickiewicza jednogłośnie uznają teraz za jednego z najznakomitszych poetów Polski. W czarownym ogrodzie poezyi chowa on niezbyt bujne, ale za to tem wyborniejsze kwiecie. W dziełach jego, co do objętości małych, co do treści nieskończenie bogatych, odzwierciedla się naiwność i wdzięk powabny, połączony z siłą i mocą w sposób zadziwiający. Mistrz w języku i stylu, daje on zwykłemu czytelnikowi zajmującą, romantyczną lekturę, myślącemu zaś — głębokie i bystre prawdy. Tak, ballady jego są dla bezpretensyonalności dziecinnej i pięknego, romantycznego kolorytu, który je zdobi, arcydziełem liryki. W powieści „Grażyna" kreśli on obraz starego rycerstwa, — stary wajdelota zdaje się śpiewać przed nami. To samo trzeba też powiedzieć o „Dziadach", dziele, co do oryginalności myśli i głębokości uczucia znakomitem, przez które autor wywiera już i wywierać będzie wielki wpływ na literaturę polską. Już

też wyżej przywiedzione utwory tego polskiego Scotta wystarczają, by potwierdzić sąd nasz w zupełności" (Wilhelm Bruchnalski: „Pierwsze utwory Mickiewicza, naśladowane w literaturze galicyjskiej 1822—1830", Lwów, 1894).

W uwielbieniu tem mało autor zajmował się jego uzasadnieniem. Znalazła się próba takiego uzasadnienia w rozprawie Franciszka Salezego Dmochowskiego (1801 † 1870), redaktora i wydawcy „Biblioteki Polskiej", ogłaszanej w Warszawie z początkiem roku 1825. Dmochowski, syn tłómacza Iliady i autora „Sztuki rymotwórczej", sam wprawdzie długo studyował i przekładał tylko autorów francuskich, ale, uczęszczając na wykłady Brodzińskiego w uniwersytecie warszawskim, stał się zwolennikiem jego poglądów, usiłował odczuwać poetów, przenosić się na ich punkt widzenia i uznał to nawet za główne prawidło krytyki estetycznej, mówiąc: „Kto chce sprawiedliwie ocenić autora, ten *nigdy przeciw niemu iść nie powinien;* trzeba postawić się w jego miejscu, wyrozumieć, jaki miał cel, i wybadać, czyli go osiągnął. Jeżeli tego dokazał, jeżeli zajął wyobraźnię i serce wzruszył, nie pytajmy go się, dlaczego tą, a nie inną poszedł drogą... To jest cechą prawdziwego talentu i geniuszu, że nie chce iść drogą naśladowania, że sam dla siebie tworzy nowy rodzaj, a z dzieł jego krytycy i naśladowcy wyprowadzają nowe prawidła".

Dmochowski bardzo trafnie i podobno pierwszy raz u nas zwrócił uwagę na analogię postępowania romantyków z pojęciami ludowemi o duchach, a postępowaniem poetów greckich, co tak samo posługiwali się wyobrażeniami mitologicznemi swojego narodu, — i wyprowadził stąd wniosek, że, jeżeli jednym poczytuje się to za zaletę, to nie można jej odmawiać i drugim. Uznawał on zupełną słuszność hasła: „Miej serce i patrzaj w serce" i bardzo dobrze odkrywał we wrodzonem usposobieniu duszy ludzkiej źródło upodobania w świecie rojeń fantastycznych.

Pomimo to jednak tkwiło w Dmochowskim dużo jeszcze pierwiastku krytyki formalistycznej, a brakło mu bystrości

zmysłu estetycznego. W ocenie pierwszych poezyj Mickiewicza ustrzegło go od popełnienia błędu powszechne uwielbienie młodzieży; ale, gdy mu przyszło następnie w roku 1826 wydać samoistny sąd o „Maryi“ Malczewskiego, potknął się okropnie, nie potrafił ani uchwycić wątku całości, ani też odczuć piękna obrazów; ukazał się tylko, jako stylista i wersyfikator, podkreślający błędy wyrażenia i wiersza. Podobnie stało się w roku 1827 z krytyką „Sonetów“ Mickiewicza. Zanim jednak przejdę do kwestyi „Sonetów“, zaznaczyć winienem pierwsze kroki pierwszego krytyka romantycznego.

VI.

Pierwsze wystąpienie Maurycego Mochnackiego.

W czerwcu roku 1825 zaczęło wychodzić w Warszawie nowe czasopismo literacko-naukowe p. t. „Dziennik Warszawski“. Jednym z założycieli i współredaktorów był 21-letni Maurycy Mochnacki (1804 † 1834). Pomimo młodego wieku, przebył on już ciężką szkołę doświadczenia. Rodem z Galicyi, prywatnem kształceniem się zdobył sobie wiedzę, wymaganą w najwyższej skali gimnazyalnej, poczem wszedł do uniwersytetu. Umysł miał zapalny, ognisty, fantazyę żywą i przemagającą inne potęgi duchowe. Znał dobrze łacinę i niemiecki. Pisał jędrnie, dobitnie, obrazowo. Zaznajomiwszy się z poezyą i filozofią niemiecką, przejął od mistrzów romantyzmu niemieckiego, braci Schleglów, główne swoje pojęcia estetyczne, ale nie powtarzał ich niewolniczo, umiejąc wywodom swoim nadać barwę własną. Jako młody a gorący, łatwo ulegał wrażeniom i łatwo przemieniał, a przynajmniej modyfikował swoje poglądy; dlatego historycznie tylko można je przedstawić.

W pierwszym artykule swoim, drukowanym w lipcowym zeszycie „Dziennika Warszawskiego“ w roku 1825, myśli jego, jakkolwiek wyrażone jasno, a nawet świetnie, były jeszcze

bardzo niepewne i nietrwałe. Artykuł ten ma napis: „O duchu i źródłach poezyi w Polsce“. Dokonał w nim Mochnacki tego, czego się Brodziński najbardziej dla literatury naszej obawiał, t. j. związku twórczości poetyckiej z zaciekami metafizycznemi; wyznawał bowiem przekonanie, że „rozumowaniu, teoryi i krytyce większa część narodów Europy winna jest lepszy kierunek, wydatniej odcieniowany charakter, a poniekąd i utwór nowożytnej literatury“; że „metafizyczne pomysły“ odkryły sąsiedzkim narodom „źródło odwiecznych prawd w poezyi i w sztuce“.

Zastosowując te „metafizyczne pomysły“ do określenia poezyi i jej zadań, doszedł do przekonania, że nie zwykłe, powszednie zjawiska mogą być żywiołem duszy poetycznej, lecz tylko natchnienia, świat idealny, kraina cudów i złudzeń i „to eteryczne dążenie, w którem indywidualność poety stopniami niknie i stopniami jednoczy się z wszechogromem“. A stąd wypływa, że „tylko te połyski geniuszu, ten wylew myśli, to wezbranie uczuć, ten uroczysty ton, którym coraz wyższe, coraz wspanialsze, coraz mocniejsze uniesienia duszy do najwyższego jej działalności kresu malujemy, jest prawdziwą poezyą“. Czyli, innemi słowy, prawdziwą poezyą jest ta, „która, *wypływając z uczuć nieskończoności,* nadaje zmysłową, dotykalną barwę wewnętrznym spirytualnym zjawiskom; idealny porządek przeistacza na materyalny i tłómacząc bliższe powinowactwa umysłu z przyrodzeniem, jeżeli nie rozwiązuje, to przynajmniej czyni mniej zawiłą i wątpliwą najwyższą bytu zagadkę; nie tylko nie wynika ze stosunków towarzyskich, lecz owszem, uważana historycznie, poprzedza ich wykształcenie; dlatego żyje w świecie pamiątek, w dziedzinie znikłych wieków lub w przyszłości, umajonej kwiatami twórczej imaginacyi, albo raczej żyje w myśli i w tęsknocie“.

Utożsamiwszy w ten sposób poezyę z metafizyką, dziwnym trochę skokiem logicznym, Mochnacki przechodzi do twierdzenia, że poezya, z tego stanowiska uważana, jest „niezaprzeczonym utworem romantyczności czyli zasad chrześcijanizmu, połączonych z duchem rycerstwa, uczuciami honoru

i szacunku dla płci pięknej". Nazwałem to przejście skokiem logicznym, boć chyba każdy spostrzeże, iż od nieskończoności, którą miała wyrażać poezya, do ducha rycerstwa i kultu dam jest trochę zadaleko, że krytyk, zakreśliwszy koło natchnień bardzo dużym, nieskończonym promieniem, zwęził je następnie nadmiernie. Ale ten skok był mu potrzebny do dalszych wywodów, gdzie chciał wykazać, iż poezya polska z trzech źródeł czerpać może i powinna, a mianowicie: ze starożytności słowiańskiej, z mitologii północnej i z ducha wieków średnich.

Pierwsze z tych źródeł—starożytność słowiańska, w której mieściły się już pieśni i podania ludu, — było wtedy powszechnie już uznane, a przez Brodzińskiego stale uprawiane przez wydawanie przekładów z zabytków twórczości ludów słowiańskich. Mochnacki, podobnie jak Woronicz, nie tyle przecie kładzie nacisku na znaczenie poezyi ludowej dla twórczości artystycznej, ile raczej na jej doniosłość w wykształceniu samego ludu, powiada bowiem: „Poezya gminu więcej może od ustaw i instytucyj naukowych przyczyniłaby się do wydoskonalenia mowy i wykształcenia uczuć ludu wiejskiego, a tem samem zachowałaby nieskażone obyczaje tej najliczniejszej i najużyteczniejszej klasy towarzystwa... Wystawmy sobie wiejskie uroczystości, połączone ze śpiewami, które długo brzmiały w ustach prostoty, a którym teraźniejszy polor języka dodaje nowego uroku i wdzięków. Tenże sam, który prawidła wiary i moralności wpaja w umysły, mógłby powierzyć pamięci ludu, tłumem niepotrzebnych lub szkodliwych wiadomości nieobciążonej, tajemnicę najwyższych piękności w poezyi. Instytucya ta stałaby się najpomyślniejszą. Pamiątki przeszłości, opiewane wieszczym rymem, usposobiłyby wiejską młodzież do cnót w każdym rodzaju; a jeżeli to prawda, że uczucia są wstępem do myśli, więc poezya ludu, wpływając na obyczaje i charakter prostoty, roziskrzyłaby w siedliskach wiejskich pochodnię cywilizacyi, od tylu wieków zagrzebanej w pomroce niewiadomości".

Nad tematami, jakich starożytność słowiańska mogłaby dostarczyć poezyi polskiej, krótko się zastanawia Mochnacki, poświęcając przeważną część swojej pracy rozpatrzeniu bogactwa pomysłów, jakie z mitologii skandynawskiej i z ducha wieków średnich wziąć będzie można.

Skąd Mochnackiemu mogła przyjść na myśl mitologia skandynawska, jako jedno ze źródeł poezyi polskiej, myśl, która nam się tak dziwaczną wydaje? Oto, na początku wieku XIX-go Czacki starał się wykazać w prawodawstwie naszem i w niektórych zwyczajach ślady wpływu Normandów. A że w poezyi romantycznej niemieckiej budziły się także wspomnienia skandynawskie i ponieważ, zdaniem A. W. Schlegla, poezya bez mitologii obejść się nie może; Mochnacki pochwycił wątłą niteczkę, przez Czackiego ukazaną, i doradzał „przedłużyć wątek poezyi słowiańskiej i plon, z ojczystych pamiątek zebrany, pomnożyć smętnemi podaniami północy". Myśl ta oczywiście nie przyjęła się wcale w poezyi naszej i została jeno śladem młodocianych, niedowarzonych poglądów Mochnackiego, który je niebawem sam porzucił.

„Najpiękniejszym żywiołem poezyi romantycznej" są, ówczesnem zdaniem naszego krytyka, wieki średnie, jako „czasy osobistego męstwa, dzieł rycerskich, idealnej miłości i religijnego zapału". Pomijając złudzenie, powszechne naówczas wśród młodych romantyków, co do zalet wieków średnich, muszę zauważyć, że Mochnacki, nie bacząc na słuszne, a wielokrotnie powtarzane przez Brodzińskiego przypomnienie, iż nasze wieki średnie stanowczo się różnią od tej epoki na Zachodzie, iż nasze rycerstwo nadzwyczaj mało przedstawia wspólności z rycerstwem zachodniem,—przenosił dowolnie rysy znamienne innego ustroju społecznego na grunt polski i kazał poetom opiewać rzeczy, u nas nie istniejące.

Jak mógł umysł, bądź co bądź jasny i dzielny pomimo przewagi fantazyi, popaść na takie bezdroże? W odpowiedzi na to pytanie, można dwie przytoczyć okoliczności. Najprzód, Mochnacki zgodnie z romantykami niemieckimi utrzymywał, że „udziałem sztuki nie jest rzeczywistość, że zatem i poeta

może zupełnie swobodnie tworzyć sobie krainy idealne, odpowiadające jego uczuciu, będącemu „niedocieczoną zagadką". Powtóre, ażeby oderwać od naśladowania francuszczyzny, Mochnacki wolał raczej, iżby Polacy naśladowali Niemców. Utrzymywał on wprawdzie, że poezya każdego narodu powinna być oryginalną, ale w ostateczności zgadzał się na to, że w braku oryginalności lepiej jest naśladować to, co się bardziej zbliża do wymarzonej krainy idealnej, niż to, co było odbiciem życia powszedniego, konwencyonalnego. Oto własne jego w tym względzie słowa: „Dopóki pod imieniem stronników klasyczności będziemy tłómaczyć lub naśladować dzieła mistrzów francuskich i nie uwolnimy się od szkodliwego wpływu ich języka i literatury; dopóki, idąc za zdaniem mniemanych klasyków, to wszystko za niewczesny płód poczwarnej imaginacyi poczytywać będziemy, co nosi niezaprzeczone piętno geniuszu, dzikich lub przerażających piękności: dopóty nie będziemy mieli oryginalnej poezyi i narodowej literatury. Jeżeli już powołaniem naszem jest we wszystkiem unikać oryginalności, dlaczegoż nie mamy raczej naśladować naszych sąsiadów Germanów w poezyi romantycznej, która, wzgardzona na dworze Fryderyka W., wracając do mglistych dolin, połączyła swój głos z głosem wietrznej harmonii, z wiejskiego zacisza przebiegła krainę pamiątek, a utworzywszy dla siebie ojczyznę w myśli, nakształt cieni Osyana wzniosła się pod obłoki"?...

Nie był to niewątpliwie zwrot szczęśliwy, podawał bowiem broń przeciwnikom, iż chodziło tu jedynie o zmianę wzoru do kalkowania; grunt atoli myśli był słuszny; Mochnackiego i młodzieży gorącej nie zadowalały marzenia Brodzińskiego o cichej, idyllicznej poezyi; pragnęli oni rozszerzenia widnokręgu i pogłębienia uczuć, biorąc sobie za przykład poetów niemieckich; nie umieli jeno wypowiedzieć tego należycie. Sam Mochnacki nie potrafił sobie przez lat kilka zdać dokładnej sprawy z charakteru, jaki przybrać miała poezya polska, i wojował raczej frazesami, aniżeli myślami.

W drugiej rozprawie swojej, również z roku 1825 pochodzącej, a wymierzonej przeciwko pismu Jana Śniadeckiego o klasyczności i romantyzmie, rozwijając myśl, że udziałem poezyi nie jest rzeczywistość, za główne wady literatury naszej od drugiej połowy XVIII stulecia uznał *„świętokradzki* związek poezyi z duchem wieku, powinowactwo czucia i imaginacyi ze stosunkami towarzyskimi, zależność natchnień i twórczego zapału od pospolitego rozsądku i zbyt prozaicznej rzeczywistości, jednem słowem brak idealnej cechy, wydatnego kolorytu i umysłowego wzoru, obok niezaprzeczonej wyższości pod względem mechanizmu rymowanej dykcyi i czystości języka". Chwilę zaś, bezpośrednio poprzedzającą wystąpienie Mickiewicza, tak odmalował: „Nie było żadnej potrzeby uskarżać się na zbytnią obfitość piszących, uśmierzać wybujałą ich imaginacyę i obawiać się wezbrania rzeki, której wody, pożyczone ze źródła nawpół już osuszonego, nie płynęły, lecz sączyły się spokojnie, bez szumu, wzburzenia się i fali, odwilżając zaledwie poziome łożysko. W literaturze ojczystej panowała cisza, podobna do owej, jaką stworzyła niegdyś polityka Filipa II. Grobowe milczenie zaległo obszerną krainę czucia i imaginacyi; wszystko było mierne, wyczerpane, pożyczone, jałowe i czcze. Pamiętne cnoty i klęski publiczne, nieuczczone i błąkające się cienie kolosalnej przeszłości, tyle olbrzymich wspomnień, tyle łez uronionych, czyliż nie wzywały natchnionej lutni i narodowej literatury? Wątła zaś tkanina, twórczym duchem nieożywionego, a Sylfami, Faunami, Amorkami, Kupidynkami i nadwiślańskiemi Nimfami podsycanego szału odlewania wierszy (za pomocą „Sztuki rymotwórczej" księdza Dmochowskiego), które—*credat posteritas*?—[1]) nazwano poezyą klasyczną, czyliż mogła uczynić zadosyć tej ważnej potrzebie? Nie, zaiste, i ten był główny powód do rewolucyi w smaku, ta pierwsza przyczyna, że młodzież nasza, porzuciwszy drogę martwego naśladownictwa, zaczęła większe

[1]) Czyż uwierzy potomność?

znajdować upodobanie w poezyi romantycznej, tłómaczów tragedyj i komedyj nadsekwańskich mniej cenić, nakoniec wyśmiewać stronników francuszczyzny i lekkiego dowcipu".

Po wydrukowaniu dwu ciągów tej niedokończonej rozprawy, Mochnacki milczał przez półtora roku; ozwał się dopiero w roku 1827, pisząc w nowym organie romantyków naszych, w „Gazecie Polskiej", szumny a mętny artykuł o Sonetach Mickiewicza, gdzie, wyróżniwszy wierszopisów od poetów, utrzymywał między innemi, że „poeta wyrzeka się samego siebie, o istniejącem pokoleniu, o jego języku i zwyczajach zapomina", że „obce mu być powinno wszystko, co go otacza i co przed nim rozprawiają", że „się wydziera z krańców widomego zakresu, porusza miliony niewidzialnych światów, w nieskończoność się zamienia"...

Ta niesforna plątanina myśli wywiodła z cierpliwości spokojnego Brodzińskiego i skłoniła do napisania i wydrukowania jedyny raz w życiu odprawy polemicznej, ironią, a niekiedy sarkazmem nabrzmiałej. Odprawa ta wyszła roku 1827 w „Gazecie Korespondenta Warszawskiego i zagranicznego" (Nr. 71 i 72 z końca marca). Brodziński połączył w niej rozbiór Sonetów przez Mochnackiego z dawniejszą jego rozprawą o źródle i duchu poezyi w Polsce, przedrwiwając zarówno myśli jak i wyrażenia.

Wspominając o dziwacznych zdaniach, głoszonych przez młodych recenzentów w sprawie poezyi, buńczucznie sobie przyznających słuszność dlatego, że żaden z przyjaciół klasyczności ani słowa im odpisać się nie ośmielił, Brodziński podaje swoje uwagi, ażeby się nie zdawało, iż podobne twierdzenia o poezyi są zdaniem powszechnem. „Z przeproszeniem — powiada — najprzód wyznać muszę, że i ja miałem nieszczęście kiedyś rymować, ale, gdym się nauczył, że do poezyi wcale rozumu nie potrzeba, miałem go jeszcze tyle, żem się cofnął w zawodzie moim. Śpiewam sobie tylko po cichu smutną dumkę, jak ów słowiański chłopek, któremu romantyczni rycerze pole najechali i na skrzydlatych koniach w bitwach i turniejach się gonią". Przytacza następnie różne miejsca z rozpraw Mochnackiego i poddaje je ostrej i dotkliwej krytyce. Dwa szczególniej zasługują na przytoczenie.

Jedno z nich dotyczy znanego zdania, że zimna rozwaga, tłumiąc iskry zapału, szkodliwą jest twórczości poetyckiej. „Jest więc — mówi Brodziński ironicznie — interesem wszystkich dobro narodu kochających, dać pokój wszelkiej rozwadze, ażeby tak delikatnie uorganizowanych zdobywców Olimpu nie spłoszyć... Prawda, że Homer i Wirgiliusz tłumy recenzentów przetrwali, że im zimny rozum dotąd nie zaszkodził, ale ci nie mieli tak delikatnej kompleksyi; nasi poeci znajdą zapewnie sposób uniknienia nie tylko oka, ale i ucha tych niegrzecznych ichmościów (recenzentów), aby ich napowietrznej harmonii nie zadmuchnęli; inaczej trudna będzie do potomności przeprawa".

Drugie miejsce odnosi się do zalecenia mitologii skandynawskiej, a mianowicie do zdania, że „krainy olbrzymów lodu obszerniejsze zakreślą granice wymysłom i natchnieniom poezyi, zbyt długo u nas więzionej w ciasnej sferze rzeczywistości i stosunków towarzyskich, a przez naśladowanie—dawniej Greków i Rzymian, — teraz Francuzów zlodowaciałej i prozaicznej". Na to Brodziński odpowiada: „Jeżeli godzi się mniemać, że autor skutku tych rad zbawiennych nie tak prędko się doczeka, radziłbym bliżej się nad tymi lodami zatrzymać, a może uniesienie jego ostygnie, może wtenczas nie pogardzi stosunkami towarzyskimi, które mimo pewnych zboczeń, zawsze przecie są milsze i uczą umiarkowania potrzebnego, jeżeli nie dla poetów, to dla krytyków i pisarzów, dających nauki i rady. A jeżeli nam lepszych środków oryginalności nie wskaże, niechże zamiast do skał lodowatych, wyśle nas przynajmniej na góry i wyspy greckie; i tam upadł tron grzeczniejszych nieco bogów, tam milej będziemy dumać nad znikomością wszystkiego. Godzi się mniemać, że krytyk, te i tym podobne zdania głoszący w niezmiernościach idealnych krain, nie przewiduje skutku, jaki na umysły młodzieży mieć mogą; inaczej niepodobna, aby tak źle życzył własnej ojczyźnie. Uniesiony myślą często powtarzaną, że wstrząś-

nienia literackie zbawienne wydają owoce, trząsa wszystkiem bez braku, chce wyraźnego nieładu i szału, jakby się nie chciał zastanowić, że podobną smutną chorobę wszystkie narody przebyły, że Muzy polskie od połowy XVII wieku przez sto lat w podobnej gorączce się trzęsły i wpadły w zupełny letarg".

Ponieważ Brodziński pisał swą rozprawę z powodu artykułu o Mickiewiczu, niepodobna mu było pominąć zdania o samym poecie. Oddając należyty szacunek jego talentowi, pisał: „Boli go zapewnie, że płody jego mają otworzyć źródło podobnym zdaniom o sztuce, że je niektórzy tak czynią podejrzanemi, iż mówią: nie patrz, nie sądź, ale tylko wierz na nasze słowo, że to wszystko jest cudowne, piękne i t. p. Nie stronnictwa, ale całej publiczności poklasków życzę p. Mickiewiczowi... Dla tego narodu poświęci p. Mickiewicz piękne swoje uczucia i nie zważając na łudzące odgłosy, ku doskonałości sam postępować będzie. Coraz zapewne więcej przekonywać się zacznie, że do hojnych darów natury potrzeba łączyć sztukę, która sama jest własnością człowieka i która prawdziwego poetę stanowi, że poeta nie jest ślepem narzędziem natchnienia, że ludzie, dla których pisze, nie tylko czują, ale i myślą, że poeta tylko przez myśli może w nich przelać swoje uczucia. Nie pójdzie nigdy za tem osobliwszem zdaniem o jego poezyi, że w niej jak pośród ruin starożytnych pamiątek wszystkiego dorozumiewać się trzeba i z najdrobniejszych ułamków o okazałej wnosić całości. Bo na co nam nowe gruzy budować? Lepsza zawsze budowa porządna, mocna, przez prostotę ozdobna, a nadewszystko *jasna*. Gdyby się nawet bardziej podobała gotycka, niżeli klasyczna grecka lub rzymska, i ta powinna mieć pewny plan i rozkład i odpowiadać położeniu swojemu".

Z niewielu poszczególnych zdań o utworach Mickiewicza, najobszerniejszą stosunkowo jest krytyka „Dziadów" ze znanego już nam stanowiska polsko-słowiańskiego. Powiada Brodziński: „Może podanie ludu litewskiego, które dało przedmiot do poematu *Dziady* godne było usiłowań, aby

z niego porządną utworzyć całość, ażeby mu nadać koloryt słowiański, więcej czucia niż fantazyi. Chociaż bowiem duch, a nawet duch cierpiący pomieszanie zmysłów jest bohaterem tego poematu, nie idzie jednak za tem, aby i poema musiało być mieszaniną, choćby kruszców najdroższych. Posępność i wszelkie wrażenia, które autor zamieszał, mogłyby być wydane *bez niemczyzny,* i cała treść jego poematu nastręczała obrazy piękne, rzecz nową, serce każdego zająć mogącą; potrzeba tylko, aby poeta był panem swojego natchnienia. Zwłaszcza też nie należało brać piosnek Goethego, kiedy stokroć właściwsze miał autor u tego samego ludu, któremu osnowę poematu jest winien".

Zresztą Brodziński zostawiał Mickiewicza samemu sobie, przekonany, że bez cudzej pomocy trafi na drogę właściwą; chodziło mu głównie o to, ażeby „opaczne mniemania o poezyi, ażeby egzaltacye metafizyczne nie były stawiane w miejsce wyobrażeń, zgodnych z naturą ludzką, ze smakiem i doświadczeniem". Wprawdzie przyznawał on, że w sprawie uczuć „pożądańsze są nawet uniesienia, aniżeli zimna obojętność, że rozsądny dostrzegacz wiele tych uniesień przebaczać powinien", ale bardzo pragnął, ażeby one nie przybrały „fałszywego kierunku" [1]).

Rozsądny, lecz słaby głos Brodzińskiego lubo wpłynął częściowo na Mochnackiego, nie zdołał powstrzymać coraz namiętniejszego wylewu uczuć i coraz gwałtowniejszego domagania się swobody bezwarunkowej w dziedzinie twórczości artystycznej. Przez cztery blizko lata (1827 — 1830) najdonośniej huczały nowe hasła, a wystąpienia umiarkowanych podniecały tylko zaciekłość nowatorów. Nie zamierzam kreślić całości tego wrzenia umysłów; dotknąć atoli muszę kilku przynajmniej szczegółów, gdyż w owej dobie poruszono mniej lub więcej wyczerpująco wszystkie niemal zagadnienia naczel-

[1]) Zob. B. Gubrynowicz: „Artykuł Brodzińskiego o Mickiewiczu" (1892, Lwów).

ne o stosunku sztuki do społeczeństwa, jakie w następnych czasach aż do chwili obecnej zajmowały i zajmują ogół myślący.

VII.

Mochnacki jako spółpracownik „Gazety Polskiej". Jan Ludwik Żukowski.

Głównym organem romantyków naszych w Warszawie była od roku 1827 „Gazeta Polska", a przedmiotem, który pobudził do pisania licznych artykułów, stały się „Sonety" Mickiewicza, wywołujące i w innych pismach długi szereg recenzyj. W samej sprawie „Sonetów" umieściła „Gazeta Polska" w ciągu roku 1827 i na początku następnego aż dziewięć rozprawek wierszem i prozą, roztrząsających już to same „Sonety", już to zdania o nich wyrażone zarówno w „Gazecie", jak i gdzieindziej. Nie myślę ich streszczać, gdyż pod względem pojęć są one ubogie; chciałem tylko silnie zaznaczyć wpływ „Sonetów" na roznamiętnienie opinii w sprawach literackich. Odtąd korzystano z każdej sposobności, ażeby dążność do rozszerzenia i pogłębienia natchnień mocno uwydatniać, a zarazem wykazywać jednostronność, płytkość i powierzchowność poglądów dotychczasowych. Rozbiory dzieł nowych, artykuły w czasopismach zagranicznych dawały pochop do rozwijania zdań bardzo rozległych.

Gdy Brodziński w przedmowie do wydanych przez siebie tłómaczeń pieśni słowiańskich (1826) potępił „olbrzymie wyskoki, niepokój żądz i myśli", widniejące w poezyi niemieckiej i angielskiej, a zalecał malowanie uczuć spokojnych i łagodnych, jako odpowiednich usposobieniu Słowian, znalazł się ktoś w „Gazecie Polskiej" i napisał obszerne odparcie tego twierdzenia p. t. „Czy obudzanie uczuć spokojnych i łagodnych ma być jedynem poezyi dążeniem" (1827, Nr. 160, 161). Być może, iż odpowiedź ta powstała pod wpływem listu Mickiewicza do Odyńca, listu, dziwiącego się ciasnemu poglądowi Brodzińskiego, którego zdania krytyczne wielki nasz poeta zwykł był cenić. Wiadomo, że to zdziwienie podyktowało w kilka lat potem owe znane w III-ej części „Dziadów" wiersze, gdzie to jeden z literatów warszawskich powiada:

„Nasz naród się prostotą, gościnnością chlubi,
Nasz naród scen okropnych, gwałtownych nie lubi;
Śpiewać naprzykład wiejskie chłopców zalecanki,
Trzody, cienie... Słowianie, my lubim sielanki".

Było to istotnie najsłabszą stroną uogólnienia charakteru polskiego przez autora „Wiesława" i krytyka jej stała się dla niego dotkliwą, lecz nieskuteczną; Brodziński pozostał przy swojej opinii do końca życia.

Trwałe spółpracownictwo Maurycego Mochnackiego w „Gazecie Polskiej" nastąpiło dopiero w roku 1828. Pisał wtedy bardzo wiele; najważniejsze atoli są dwie rozprawy obszerne, jedna p. t. „Myśli o literaturze polskiej", druga p. n. „Artykuł, do którego powodem Zamek Kaniowski Goszczyńskiego". W pierwszej rozwinął swój pogląd na sztukę wogóle, a poezyę w szczególności, w drugiej na zadanie krytyki. Oto ważniejsze twierdzenia:

Trzeba do badań nad sztuką i literaturą zastosować prawdy, zdobyte przez filozofię, rozumie się niemiecką. Naturę należy rozważać jako siłę czynną w stanie działalności i jako produkt tej działalności, co dawni filozofowie wyrażali słowami: *natura naturans* i *natura naturata*. Sztuka jest naśladowaniem natury produkcyjnej. Natura jest wizerunkiem ludzkiego umysłu i nawzajem. Natura tworzy nie wiedząc o tem. I poeta czasem tworzy, nie wiedząc o tem, w chwilach uniesienia, wieszczego zapału. Sprawy tego natchnienia muszą być równie znamienite, jak sprawy natury. „W natchnieniu tylko pojąć ją i naśladować, a raczej jak ona tworzyć możemy". Myśl tę uważał Mochnacki za nową, swoją własną, choć była przetworzeniem tylko poglądów filozofa niemieckie-

go Schellinga. Potrzeba nam przejść „od naśladowania zewnętrznych form w niemej naturze i sztuce do naśladowania produkcyjnej siły, sprawującej, że te formy egzystują i takie a nie inne mają wejrzenie“. Łatwo zgadnąć, że będzie to właściwie nie naśladownictwo, ale „proces twórczy, produkcyjny, życiodajny“ Jeżeli sobie przyswoimy taki tryb tworzenia, to „nie będziemy potrzebowali szukać wzorów dla siebie bądź we Francyi, bądź w Anglii, bądź w Niemczech, ani gonić za napowietrznemi ideałami“. Z tych założeń wyprowadza wnioski następne:

1) Że jak świat materyalny wyobraża myśl Niepojętej Mądrości, a rzeczy w nim zawarte są poniekąd wyobrażeniami duchowemi, którym natura z rozkazu boskiego zmysłowe nadaje postaci i kształty produkcyjną siłą swoją; tak też w poezyi i sztuce toż samo prawo rządzi i pilnie przestrzegane być musi.

2) Że natchnienie, przechodzące wszelką mądrość ludzką, wspierać powinno i posiłkować w robotach kunsztownych te władze i siły umysłu ludzkiego, których poruszenia mogą być przez nas samych obserwowane i do pewnego celu skierowane.

3) Że natchnienie w sztuce i poezyi odrazu stwarza duszę z ciałem, myśl wiąże najściślej z formą, albowiem niemasz w niem przedziału; przedział tylko w czasie i przestrzeni być może, a natchnienie umieszczone jest za ich granicą.

4) Że wreszcie myśl jest zasadą, a natchnienie najogólniejszym początkiem sztuk pięknych; przez natchnienie tylko możemy nadzmysłowe wyobrażenia w zmysłowych kształtach ukazywać.

Z tych zasad wyprowadzał Mochnacki przymioty moralne, mające znamionować artystę. „Wiara w objawione prawdy, pobożność, czystość obyczajów i myśl niepokalana są najgłówniejszemi warunkami do wszelkiego kunsztownego misterstwa. Umieszczając początek sztuk pięknych i poezyi w natchnieniu, a samo natchnienie w niebie, czyliż nie dowiedliśmy ich ścisłego związku i spowinowacenia z religią

prawdy, z religią miłości i wszelkich cnót społeczeńskich? Poeta niedowiarek i sztukmistrz materyalista nie czynią zaszczytu swemu powołaniu. Lecz hańbi je i okrywa sromem rozwięzłość, fałsz i niecnota“.

Wielkich tedy przymiotów moralnych wymagał Mochnacki od artysty; jeszcze wtedy hamulec etyczny pod wpływem wzniosłego idealizmu w pojęciu o zadaniach sztuki był bardzo silny i cyganerya artystyczna nie weszła jeszcze w modę.

Co do zadań krytyki, Mochnacki załatwia się najprzód krótko z dawniejszym formalistycznym jej kształtem, nazywając go „kłamliwą wyrocznią literacką, która bez mała nie przyniosła zginienia naszemu piśmiennictwu“. Cóż ona robiła? „Oto prawiła do uprzykrzenia o guście, a w niej samej pełno niesmaku było. Roztrząsała skrupulatnie małe przywary, małe zalety wielbiła. W sądzie o rzeczach naukowych nie dostawało jej gruntowności; w ocenieniu rzeczy poetyckich i kunsztownych — uczucia tego wszystkiego, co jest prawdziwe, piękne, wzniosłe; w pochwałach — entuzyazmu zesłanego z nieba na ziemię ku czci znamienitych talentów; w naganie— przyzwoitej skromności i pobłażania. Nie uczyła, lecz zawstydzała... Najbardziej zaś o to ją winujemy, że nie zgadując ducha i nigdy nie wnikając w całość, z szczegółów, z pojedynkowych drobnostek wartość dzieł szacowała... Krytyka literacka nie była umiejętnością, na pewnych zasadach wspartą, którejby znajomość, tak jak wszelkich innych nauk, długiego ćwiczenia się i pilnych starań wymagała, ale poniekąd z natury nadanym przywilejem, każdemu wstępującemu w zawód piśmienniczy na ogłaszanie zdań dowolnych, upodobanych“.

Nie potrzebuję rozbierać tej oceny krytyki pseudo - klasycznej; dodam tylko, że niektóre jeno rysy są w niej trafne.

Ważniejszą jest rzeczą poznać zdanie Mochnackiego o krytyce nowej jako „umiejętności“. Opiera ją on na estetyce, jako na filozofii sztuki. Przyznaje, że istota piękna jest niezbadana, ale że główną jego zasadą jest „ruch“; istoty uczuć, wywołanych przez piękno, nie możemy wprawdzie

przeniknąć, tylko „opisać i oznaczyć ich rozliczne modyfikacye, zmiany i stopnie"; zrażać to nas jednak nie powinno, gdyż „niepewność" znajduje się na początku „ledwo nie wszystkich wiadomości naszych"; zaleca więc „pokorę rozumu", gdyż „szukając prawdy, grzeszymy nieraz zuchwałością rozumienia wszystkiego". Tymczasem „wszystko, co jest piękne, wzniosłe, straszne i wielkością swoją przerażające w naturze fizycznej i moralnej, zasłona tajemnicy na wieki pokryła. We względzie estetycznym przyrodzenie ledwo nie z samych składa się hieroglifów i zagadek. Tajemniczość ta przysparza wdzięku piękności i może jest jedyną przyczyną rozlanego w niej powabu... Estetyka, mówiąc słowy Jean Paula, jest transcendentalną i niby matematyczną dźwięku teoryą, która tony lutni poetyckiej na pierwiastki rozkłada, toż je wyraża liczbowemi znakami i oznacza stosunki między niemi zachodzące".

Estetyka staje się *krytyką*, „kiedy roztrząsa płody kunsztownego dowcipu według prawideł teoretycznych", zatem krytyka jest estetyką zastosowaną. „Kto pierwej nie zgłębi i myślą nie pojmie filozoficznej teoryi kunsztu, ten umiejętnym krytykiem płodów cudzego dowcipu być nie może". Nie znaczy to jednak, iżby teorya ta podawała *przepisy* tworzenia. „W dzisiejszym wieku niemasz poetyki, ponieważ poezya jest natchnienia sprawą i emanacyą ducha... Teorya podaje pod rozwagę naszą zewnętrzne tylko formy sztuki, ukazuje plac, toż niejako pracownię, warsztat i narzędzia ducha, zakreśla rozliczne sfery i granice, wewnątrz których ten duch działa; lecz samej rzeczy kunsztownego procesu, zależącej na naśladowaniu natury jako siły produkcyjnej, na wyobrażeniu życia i ruchu w widomych postaciach i kształtach, nikogo nauczyć nie może".

W określeniu powołania krytyka, Mochnacki przeczuwał o wiele późniejszą teoryę Hipolita Taine'a, który zresztą przetwarzał w sposób ściśle naukowy pogląd A. Wilhelma Schlegla. Według Mochnackiego „wyrozumieć, zgłębić, w tworze bądź poetyckim, bądź malarskim, bądź muzykalnym szczególniejszą dyspozycyę i przemożność artysty; okazać, jak myśli, jak czuje i co ma do siebie właściwego; rozważyć pilnie jego sposoby i sprawność naśladowczą; nakoniec przyrównać treść i osnowę dzieła do prawdziwych w naturze wzorów i wydarzeń społecznych: oto są trudne, ale zaszczytne krytyka obowiązki... Nie tak, jak się nam zdaje, nie tak, jak się zdaje przyjaciołom naszym lub jakiejkolwiek koteryi literackiej; ale tak jak sam autor rozumiał, według jego wyobrażeń i uczuć, z jego stanowiska sądźmy, oceniamy pracę, którą na widok publiczny wydaje". A co do właściwości moralnych, nie złość, nie uszczypliwość, ale „szczerota dobrego serca" i entuzyazm dla piękna powinny kierować krytykiem, co „przenikniony zapałem, częstokroć postrzega piękności, o których duch poety - sztukmistrza, w twórczym momencie, żadnej nie miał wiedzy".

Jak z powyższego widać, Mochnacki w tej drugiej dobie zawodu krytycznego nadał większą określoność swoim porywom metafizyczno-estetycznym, nie gardził, jak dawniej, duchem czasu i stosunkami towarzyskimi, odtwarzanymi w poezyi, i, chociaż mówił o nieskończoności, przybierającej w artyzmie formy skończone, nie radził gonić za „napowietrznymi ideałami". Stale jednak utrzymywał, że bez metafizyki żaden estetyk i krytyk, żaden myśliciel prawdziwy obejść się nie może. Nie przestawał więc twierdzić, że Jan Śniadecki, gwałtując na metafizykę i na Kanta, wichrzył tylko i mącił naukę „nigdy niewysławionego mędrca królewieckiego, o której krawędź narożną zaledwie otarł się". Nie przestawał upominać, żeby tego przesądu przeciwko metafizyce, jako szkodliwego nauce, pozbyć się. Nie przestawał narzekać, że u nas naprawdę nie było najazdu ze strony filozofii niemieckiej, sposobiono się przecież do odporu, budowano warowne zamki i twierdze. „Nie zbywało — powiada — i na ochocie ostrażenia granicznej miedzy dla tem większego bezpieczeństwa, aby zaraza umysłowa skądinąd nie zaleciała... Te rady dzielnie skutkowały. Ledwo nie każdy żak i żaczek miał u siebie

za wielką prawość a obywatelską cnotę, obruszać się i oburzać przeciwko temu, czego się nie nauczył, co przenosiło jego pojętność, wyobrażenia i szczupły zapas wiadomostek. Poczytywano nawet za zaszczyt i chwałę nie dać się zwieść ze statecznego przedsięwzięcia *nieumienia zbyt wiele,* niezapuszczania się w głębsze roztrząsanie lub pojmowanie rzeczy ogólniejsze i rozleglejsze; słowem, postanowiono spaniałą myśl: *niepoznania nigdy tego, co dotąd nie było znajome...* Nie mędrkujmy, nie rozumkujmy, nie filozofujmy, za nic miejmy to wszystko, o czem nas zmysły nie przeświadczają, czego doświadczenie nie stwierdza: — otóż całe systema [1]) naszych empiryków i realistów, naszych stylistów i gramatyków... Kto, poznawszy ojczyste dzieje, zastanawiał się nad charakterem Polaków, zna to dobrze do nich, że od zapadłych czasów sławni z męstwa, szczerości i roztropnego we wszystkiem umiarkowania... nigdy, w żadnej dobie swego bytu, nie byli, jak Niemcy, ludem, z przyrodzenia skłonnym do metafizyki i spekulacyi nadzmysłowych. Myśl nasza, jak u wszystkich w ogólności Słowian, nigdy nie unosiła się do ostatecznych kończyn owego napowietrznego przestworu tak zapamiętale, żeby aż gwałt czynić należało hamowaniem i powściąganiem... Oderwane wyobrażenia, mylne czy prawdziwe, krzywe czy proste, ogólnością swoją bezwzględną krzepią i posilają umysł, nadają mu pewną gruntowność, pewną głębokość, pewną łatwość w przenikaniu do pierwszych początków i przyczyn rzeczy. A chociażby nawet wiecznie zatajone i ukryte przed nami miały być owe pierwsze przyczyny (o czem jednak wątpić potrzeba), już sama usilność osiągnienia tak odległego celu, samo pasowanie się i zwyciężanie trudności, spotykanych na tej drodze, dziwnie pomaga do prędszego rozwinięcia władz i sił umysłowych, czyni je zwinniejszemi, sprężystszemi... Wszystko prawie, co za naszej pamięci zdziałano znamienitszego.... zdziałane zostało w skutku *zarazy umysłowej...* już jest *zboczeniem z toru,* zboczeniem od zasady *nieumienia zawiele*".

[1]) „Systema", według pochodzenia, jest rodzaju nijakiego; tak u nas powszechnie przed r. 1830 mówiono, podobnie jak: „to poema".

Doradzając miarę i w tem podniosłem dążeniu, gorąco i dzielnie zagrzewał Mochnacki do postępu, a te jego odezwy bardziej zapewne pobudzająco działały na umysły, niż jego wywody teoretyczne, nie dla każdego przystępne. „Przebiegając rozmaite koleje publicznego u nas oświecenia—wołał—postrzeżemy skutki dyktatury w myśleniu i pisaniu tych magów literackich, tych mędrców nadętych, a wewnątrz czczych, jak powietrzna bańka, mimo wszelkich zasług, jakie wreszcie położyć mogli w ojczystej literaturze. Wiek nasz olbrzymim krokiem naprzód postępuje. Ludzie u oświeconych narodów myślą, rozumują, ćwiczą swój rozum, łamią przeszkody, nowe torują drogi, zarosłe skrzętnie wypielają z chwastów i niepożytecznych ziół, wynajdują sposoby i środki, nie przestając na dawnem. Myż tylko, my, od natury tak hojnie uposażeni, w niczem nie upośledzeni, mamy obyczajem bobrów i żółwiów rządzić się w naukowym świecie naszym podawnemu, za przykładem poczciwych wprawdzie mistrzów naszych, ale których umysł albo przytępiony zestarzałymi nałogami w myśleniu, albo, że tak powiem, okopcony wonią kadzideł literackich, już nie jest zdolny otrząsnąć się z uprzedzeń i nawyknień wyśmianych albo potępionych w obliczu prawdziwej filozofii? Pierwszą zasadą naszych usiłowań naukowych niechaj będzie maksyma: nie gardźmy i nie pomiatajmy zuchwale tem, czego nie pojmujemy, ale starajmy się poznać wprzódy, poznawszy rozważyć, a następnie dopiero przyjąć lub odrzucić. Kto inaczej mniema, ten źle życzy swemu narodowi".

W rozpowszechnianiu pojęć o sztuce ze stanowiska estetyki niemieckiej dopomagał Mochnackiemu w „Gazecie Polskiej" Jan Ludwik Żukowski, dziś zupełnie zapomniany, a w swoim czasie bardzo ceniony dla swych przymiotów osobistych i niezwykłej nauki. Podlasianin, cichy, potulny, zajmował się gorliwie zbieraniem pieśni ludowych nad Pilicą, wygotował rzecz o „Pańszczyźnie w Polsce", drukowaną do-

piero w roku 1830. Pisał ciężko, zawile, abstrakcyjnie, czyli, jak to po przyjacielsku objaśniał Mochnacki, nie pisał „dla leniwych umysłów, co prócz francuskich romansów, modnych żurnalów, afiszów i obwieszczeń na rogach ulic przybijanych, nic innego nie czytają i pożywniejszej nie szukają strawy".

W „Gazecie Polskiej" Żukowski umieścił między innemi obszerną rozprawę „O sztuce", 1828, Nr. 98—102). W pierwszej części wypowiadał tu zdania, zgodne z poglądami Mochnackiego lubo niezależnie od niego wyrobione; w niektórych tylko różnił się, poczytując np. twory sztuki za wyższe od tworów przyrody. W określeniu sztuki znajdował się na dawniejszem stanowisku Mochnackiego, kiedy ten gardził zewnętrznością i stosunkami towarzyskimi. Oto słowa Żukowskiego: „Uzmysłowienie myśli w jednej wykończonej całości, wystawiającej prosty lub złożony zmysłowy obraz, ożywiony pięknością, jest przedmiotem sztuk estetycznych... Sztuka estetyczna wystawia obraz umysłu, działającego wewnątrz, *bezwzględnie na byt i świat zewnętrzny,* i stąd zostaje w bezpośrednim związku z duszą, jak jej odbicie się na tle zmysłowem, które *to tło, a nawet same formy są w tej mierze niczem,* i odbicie podobne nie traci związku ze swem źródłem, jak promienie słońca, odbijając się o rozmaitą powierzchnię ciał".

Te i tym podobne zdania, a zwłaszcza ich zawiłe wyrażenie sprawiły, że wśród niewiele myślącego ogółu o mało nie odsądzono autora od zdrowego rozsądku. Ujął się za nim Mochnacki, szeroko się rozwodząc nad zbijaniem dwu rozpowszechnionych u nas maksym: 1) że, co niezrozumiałe, to nie jest godne poznania, i 2) że w rzeczach sztuki każdy bez przygotowania może być sędzią. Pierwszą z tych maksym uważa za rodzaj komory celnej, na myśli i pisma postanowionej, albo za system zakazowy, tamujący wolny obieg jednych i drugich. „Śmieszność i satyra otóż stróże i dozorce tego systematu, które zdaje się być wynalezione dla rozpostarcia zarodów trętwości i stagnacyi umysłowej w wywijającej się z pieluch niemowlęctwa literaturze naszej". Wymaga więc Mochnacki od czytelników, ażeby się zaopatrzyli w zapas wiadomości, by módz podążyć za autorem, by nie byli tylko ciągle uczniami, lecz zarazem sędziami i krytykami dzieła, które czytają.

Wśród zatęchłej atmosfery trzeba nowatorów, coby nadzwyczajnymi poglądami przerwali sen miałkich umysłów. „Paradoksa i nadzwyczajne myśli bywają najczęściej niebezpieczne. Ale tonący i brzytwy się chwyta; a podobno żeglarz nigdy nie żałował tego, że, wybrnąwszy z morskiej topieli, na przepaścistej, odludnej i nieżyznej opoce choć chwilowego dopadł schronienia. Te paradoksa i nadzwyczajne myśli oburzają; jaki taki zerwie się do wykrycia piórem, w żółci maczanem, ich omylności. Upór i miłość własna obstają przy swojem. Tym sposobem ścierać się muszą zdania. Polemika roznieca ostatnią iskierkę życia, rzeźwi literaturę, posila i krzepi, dopóki poważna a roztropna myśl, jako piękny płomień, nie pociągnie ku górze. Co skoro nastąpi, wszystko pójdzie swoim porządkiem".

Słowa te pisał Mochnacki w przeddzień niejako wielkiego wybuchu polemiki, wywołanej w roku 1829 ukazaniem się Przemowy Mickiewicza do krytyków i recenzentów warszawskich.

VIII.

O krytykach i recenzentach warszawskich. Odpowiedź Dmochowskiego.

Słynną „Przemowę" Mickiewicza wywołały głównie krytyki jego „Sonetów", uznane przezeń „za głupie jedna w drugą". Podrażniony drobiazgowemi przyczepkami recenzentów, poeta nie myślał bynajmniej o spokojnem i przedmiotowem zbijaniu zarzutów, lecz postanowił ośmieszyć zarówno chwalców, jak przyganiaczy, dowcipnem strawestowaniem ich sądów. Dokonał tego z wielką werwą i śmiałością, choć nie

jednego w tej ogólnej chłoście pokrzywdził. Nie była to odpowiedź, ale pean zwycięski nad pokonanymi wrogami romantyzmu.

Nie poprzestał na tem. Sięgając nieco dalej w przeszłość, cały okres rozwoju literatury naszej od początku wieku XIX oskarżył o bezpłodność i nieuctwo. Oszczędzał trochę poetów, ale dla „retorów" był nieubłagany. Słowa jego, charakteryzujące działalność epoki Towarzystwa Przyjaciół Nauk, wzajemne pochwały i wymiany zdań, przechodzących z jednej książki do drugiej, przez długi bardzo czas uważano za wyrocznię. Dopiero od jakich lat 30 zaczynamy się otrząsać od tych sądów i wymierzać sprawiedliwość potępionym przez Mickiewicza ryczałtem. Nie możemy dzisiaj utrzymywać, żeby poeta nasz znał dokładnie ten okres pracy piśmienniczej, który tak nielitośnie wyszydził; a stąd nie możemy przyjmować jego sądów bez odwołania się do lepszych od niego pod tym względem znawców. Z „Przemowy" jego nie czerpiemy już barw do odmalowania ogółu działalności pisarzów naszych z pierwszych dziesiątków stulecia naszego, ani też do zobrazowania uzdolnień poszczególnych. Pomimo to i dziś jeszcze przyznajemy tej „Przemowie" nie tylko doniosłe *historyczne* znaczenie, jako przełomowemu objawowi w dziejach naszej krytyki, lecz także cenimy ją, jako protest przeciwko rutynie, mogący mieć wartość w każdej dobie rozwoju.

Mickiewicz całą potęgą swojego geniuszu stanął po stronie „nowatorów", niezadowolonych z istniejącego w danej chwili zasobu pojęć estetycznych, lecz zdążających do wzbogacenia tego zasobu świeżemi zdobyczami umysłu ludzkiego, gdziekolwiek ich dokonano. Każdy, kto nie jest wielbicielem martwych stojących wód, co w bagna niebawem zamienić się mogą; każdy, kto ruch i życie ceni więcej, aniżeli spokój grobowy, choćby nawet wielce szanowny; każdy, kto jest przekonany, że nie w przeszłości, ale w przyszłości mieści się ideał dobra i piękna,—będzie wdzięczny naszemu wielkiemu poecie, że jędrnem swem słowem utorował u nas drogę takiemu usposobieniu i takim przekonaniom. „Krzyki retorycznych

alarmistów — pisał Mickiewicz — wzmagają się peryodycznie w epoce wielkich odmian literackich. W Niemczech, w pierwszej połowie przeszłego wieku literatura ledwie nie tak, jak u nas, ubogą była. Gottsched, sławny podówczas gramatyk lipski, wierszopis gładki bez talentu, retor krótkiego wzroku i ciasnego pojęcia, uważał naśladowniczą szkołę poetów śląskich za klasyczną; wiersze zaś samego Gottscheda miały być właśnie najwyższym utworem klasyczności i narodowości niemieckiej. W duchu jego szkoły Lessing, Klopstock, Goethe, należeli do nieumiejętnych i zuchwałych nowatorów. Ta walka mniemań utrzymała w pamięci imię Gottscheda, o którego dziełach już nie słychać. Teatrem podobnych sporów była daleko dawniej Hiszpania, kiedy szkoła włoska wprowadziła do tego kraju nową poezyą. Podobneż spory ukończyły się przed oczyma naszemi w Anglii, a dotąd toczą się we Francyi. Wróżby więc o blizkim upadku literatury i smaku w Polsce zdają się bezzasadne; przynajmniej nie ze strony romantycznej zagraża niebezpieczeństwo. Dzieje literatury powszechnej przekonywują, że upadek smaku i niedostatek talentów pochodził wszędzie z jednej przyczyny: z zamknięcia się w pewnej liczbie prawideł, myśli i zdań, po których wytrawieniu, w niedostatku nowych pokarmów, głód i śmierć następuje. Tak upadła literatura bizantyńska, dziedziczka najbogatsza pomników Grecyi; bo zarówno odgrodziwszy się od Franków i Arabów, z postępem wieku nowych form przyjąć nie chciała... Powszechna ciemnota pochodziła nie z wprowadzenia obcych nauk, ale z ich pilnego strzeżenia się"...

Takie i tym podobne myśli, domagające się wszechstronnego kształcenia, pogłębiania swej duszy i szukania dróg nowych, nadają przemowie Mickiewicza wiecznotrwałe w dziejach umysłowości naszej i krytycyzmu znaczenie; czynią ją dokumentem krytycznym pierwszorzędnej wartości; uświęcił nim niejako poeta nasz te d o d a t n i e przejawy, jakie w działalności krytycznej Mochnackiego się znajdowały.

Na razie oczywiście nie ta strona interesowała czytelników, lecz to, co w przemowie miało cechę chwili bieżącej, t. j. wycieczki przeciw osobistościom w niej obrobionym. Najboleśniej czuł się dotkniętym Franciszek Salezy Dmochowski, który, jak wiemy, nader przychylnie ocenił pierwsze dwa tomiki Poezyj Mickiewicza i dopiero w krytyce Sonetów wypowiedział kilka spostrzeżeń, ostrzej ujemne strony wytykających. A ponieważ i ojciec jego, tłómacz Iliady, nienajświetniej się przedstawiał w ogólnym obrazie działalności literatów warszawskich w początkach wieku XIX, syn podjął rękawicę i napisał kilkuarkuszową „Odpowiedź na pismo p. Mickiewicza“ (Warszawa, 1829, str. 118).

Przedrukował tu naprzód samą przemowę w całości, opatrując ją przypiskami, prostującymi zdania, przez poetę wyrażone; następnie zaś poddał szczegółowemu rozbiorowi niektóre ogólniejsze poglądy Mickiewicza, a zakończył szkicowym „obrazem dążności literatów polskich od panowania Stanisława Augusta aż do naszych czasów“. Dmochowski mniemał, iż dostatecznie udowodnił sześć następnych uchybień: 1) Mickiewicz wszędzie niewiernie, a przynajmniej z największą nierozwagą, nieprzebaczoną piszącemu, przytacza zarzuty recenzentów swoich; 2) nie znał wcale, jaki duch ożywiał uczonych za Stanisława Augusta i tych, którzy po nich nastąpili; 3) bezzasadnie ubliżył Warszawie, uważając ją za gniazdo obskurantyzmu literackiego; 4) nie zgłębił pism Piramowicza i Dmochowskiego ojca, i o ich pracach i zasługach jak najniesprawiedliwsze zdanie wynurzył; 5) również z mylnego punktu oceniał działanie późniejszych literatów warszawskich; 6) cała jego przemowa tchnie zarozumiałością, do najwyższego stopnia posuniętą, i tem wyobrażeniem, że on sam jest jedynym w literaturze polskiej pisarzem, którego nikt sądzić i oceniać nie ma prawa...

W szczegółach musimy przyznać słuszność Dmochowskiemu, jak to już zresztą z ogólnej mojej oceny wystąpienia Mickiewicza wynika. Winienem atoli tu sprostować własną omyłkę, popełnioną w książce „Estetyka Mickiewicza“, gdzie

broniąc literatów warszawskich, przypuściłem, że wyrażenie o „kordonie zdrowia“, ażeby przypadkiem nauka nie wkradła się z zagranicy, było pomysłem samego poety. Przekonałem się, że tak nie jest. W Nr. 334 „Gazety Polskiej“ z rokn 1828, jakiś bezimienny wydrukował rzeczywiście artykuł przeciwko bezwzględnym wielbicielom niemczyzny, a w nim pomieścił ten ustęp: „Są tacy, co nic nie widzą nad Niemców, co ich szperania, ich uniesienia na sarmacką sprowadzając ziemię, chcą naród, innym przenikniony duchem, zarażać. Niech raczej *łańcuch zdrowia* rozciągną, niech się bronią przeciw wpływowi obcej literatury; niech rozwiną własną samodzielność i nie dadzą w ręce obce oręża, który o tyle ostry, o ile go się lękają“. Wprawdzie redakcya „Gazety Polskiej“ zaraz w przypisku się zastrzegła przeciwko takiemu chronieniu się literatury niemieckiej, twierdząc, że od naszej siły moralnej zależy jej pożyteczność lub szkodliwość na narodowość naszą; wprawdzie w Nr. 350 pomieściła cały artykuł Żukowskiego, poświęcony zbijaniu zdań bezimiennego, dla okazania, że „niemal wszystko, co jest dobrego w dzisiejszem duchowem ukształceniu narodów, Niemcom przyznać należy“; ale bądź co bądź, Mickiewicz miał podstawę do twierdzenia, że o łańcuchu czy kordonie zdrowia umysłowego drukowano w Warszawie.

Zastrzegłszy to, wyznać musimy, że zarzuty Dmochowskiego, w pierwszych pięciu punktach zawarte, były usprawiedliwione; punkt natomiast szósty, przedstawiający Mickiewicza, jako zarozumialca, całkiem się nie zgadzał z rzeczywistym charakterem przemowy. Mickiewicz czuł swoją wyższość nad recenzentami, bo świadom był swojego talentu, ale zarozumiałości dopatrzyć w nim trudno. Spółczesnym mógł się ton przemowy nie podobać, mógł ich nawet razić; ale dla nas dzisiaj, kiedy osobistości, w przemowie wzmiankowane, są już bladem jeno wspomnieniem wydaje się on silnym tylko wyrazem przekonania, bez chęci zapewnienia sobie literackiej nietykalności. Dla nas przemowa ta nie jest „dziwną zagadką“, jak dla Dmochowskiego. Nie będziemy pytali „dlacze-

go, w jakim celu, jakim względem powodowany, wydał ją na widok publiczny". Dmochowski mniemał, że ona nie przyłoży się do „postępu i wyjaśnienia teoryi szkoły romantycznej". My dziś wiemy, że się przyczyniła do ostatecznego zwycięstwa tej teoryi u nas. Dmochowski twierdził, że to pismo Mickiewicza „będzie nazawsze smutną pamiątką jego lekkości, zapomnienia się i zarozumiałości". My, chociaż nie podzielamy zdań poszczególnych, w piśmie tem wypowiedzianych, uważamy je w całości jako świetną pamiątkę niepospolitego dowcipu, rozległych poglądów i mocnego przeświadczenia o potrzebie reformy estetyczno-krytycznej.

„Odpowiedź" Dmochowskiego, z powodu zainteresowania się sporem romantycznym, była czytana i w bardzo krótkim czasie rozkupiona, tak, że autor sporządził w roku 1830 drugie jej wydanie, pomnożone przedrukowanymi z „Biblioteki Polskiej" swymi artykułami o pierwszych dwu tomikach poezyj Mickiewicza i o Sonetach.

Wystąpienie wielkiego poety rozżarzyło zapał polemiczny. Do 1 grudnia 1829 roku w „Gazecie Polskiej", następnie zaś w „Kuryerze Polskim" zwolennicy romantyzmu z coraz większą śmiałością i natarczywością dogryzali klasykom, egzaltując się coraz bardziej, pomiatając „prawidłami twórczości", nazywając romantykę „wysoką alchemią poezyi, zachwycającą fantasmagoryą sztuki" („Kuryer Polski", 1830, Nr. 91) i głosząc ideę „sztuki dla sztuki", bez względu na jakikolwiek bezpośredni „pożytek" twórczego słowa. Dla poparcia swoich poglądów zaczęto tłómaczyć i drukować dzieła obu Schleglów; ukazał się wówczas pierwszy tom „Obrazu literatury starożytnej i nowożytnej" Fryderyka, a także pierwszy tom „Kursu literatury dramatycznej" Augusta Wilhelma.

Klasycy mało oddziaływali. Po „Odpowiedzi" Dmochowskiego, z wydawnictw książkowych zaznaczyć można tylko „Myśli dorywcze o romantyczności i romantykach", drukowane bezimiennie w Kaliszu roku 1830. Autor był zaciętym nieprzyjacielem nowego kierunku poetycznego, i przytaczając dawniejsze słowa Mochnackiego, że „rozsądek rozbraja taliz-

man poezyi", dodaje: Zaprawdę Dziady, Zamek Kaniowski, Marya i niektóre tym podobne poemata były zapewne według tej doktryny napisane" (str. 6). W innem miejscu nazywa „Dziady" i „Sonety Krymskie" — „klęską nowoczesnego piśmiennictwa polskiego".

W rozmowach przesadne wyrazy niechęci wzajemnych przybierały, jak to bywa zazwyczaj, jaskrawsze jeszcze zabarwienie; chaos pojęć dochodził punktu kulminacyjnego i musiał dojść do nowego przesilenia. Wyrazem tego przesilenia stały się rozprawy Brodzińskiego i Mochnackiego, ogłoszone w roku 1830.

ROZDZIAŁ PIĄTY.

KRYTYKA W OKRESIE ROMANTYZMU.

I.

Ustalenie poglądów krytyki romantycznej przez Mochnackiego.

Łagodny, spokojny i rozważny Brodziński nad dwoma głównie bolał objawami w rozwoju nowego kierunku: nad lekceważeniem rozsądku i smaku oraz nad wybujałością pierwiastku uczuciowego. W rozprawie „O krytyce“, wziąwszy za dewizę dwuwiersz Goethe'go, że rozumkowanie *(das Vernünfteln)* wygania poezyę, ale rozum *(das Vernünftige)* jest z nią w zupełnej zgodzie, starał się historycznie udowodnić, że, jeżeli prawidła i przepisy dobrego smaku, wyciągnięte z rozważania dzieł znakomitych, nie mogą utworzyć nowych talentów, to utrzymują przynajmniej „czyste o poezyi wyobrażenia“ i „działają odpornie przeciwko złemu“. Prawidła takie nie powinny dopuszczać „mody, uprzedzeń i przywidzenia“, lecz powinny być „oczywiste i stałe, jak prawidła logiki i moralności“. Skreśliwszy następnie pokrótce dzieje przemiany pojęć estetycznych głównie w Niemczech i w Polsce;

wskazawszy, że u nas krytyka znajdowała się przez czas długi w stanie dzieciństwa, przyznaje, że za jego czasów „mimo nadużycia nowych wyobrażeń, co z początku zawsze być musi“, literatura nasza „przybiera cechę powagi, bezstronnego sądu, godzenia mniemań, szanowania zbawiennych, zdobiących uczuć, które albo namiętności skaziły, albo rozum, zimny zawsze, gdy dumny, przytępił“. Ale ten charakter piśmiennictwa zawichrzony został przez młodych krytyków, „niezrozumiałych i siebie nie rozumiejących *metafizyków,* unoszących się nad wszystkiem, czego dobrze nie pojęli“, co, „ledwo dorwawszy rózgi którego z niemieckich profesorów, zapędzają całą publiczność do jego szkoły, każą uczyć się metafizyki każdemu, kto chce sądzić o wartości ballady albo sonetu“.

Nie był Brodziński bezwarunkowym przeciwnikiem filozofii, zastosowanej do sztuki, ale uważał, że u nas grunt do takich zaciekań nie jest jeszcze należycie przygotowany. Badania filozoficzne sztuki są „rzeczą zbytkową“, następują wtenczas dopiero, gdy bliższe zadania filozofii zostały już rozjaśnione. „Estetyka — pisał — jest dotąd najtrudniejszą, najmniej ugruntowaną częścią filozofii. Niemożna więc tej naprzód części upowszechniać, która najmniej ma poważnego interesu i skutków. Dobrze jest w duchu filozoficznym rozbierać utwór, który na to zasługuje, ale sprawiedliwie przyjęty zwyczaj i względność nie każą występować ze wszystkimi aparatami, które zwykły odstraszać. Filozof więcej dostrzega w poezyi tak jak w naturze, niż człowiek pospolity; lecz jak tamten nie jest filozofem dla samej poezyi, tak temu nie potrzeba wprzód uczyć się filozofii, aby czuł poezyę“.

Brodziński miał słuszność, utrzymując, że u nas nie były jeszcze umysły przygotowane do rozbiorów literackich na tle filozoficznem; dowiódł tego późniejszy rozwój naszej krytyki, która, pomimo usiłowań Mochnackiego, bardzo mało korzystała z rozwoju estetyki filozoficznej; tak, że te dwie gałęzie umiejętności rosły niezależnie prawie od siebie. Sam zresztą Mochnacki, jak zobaczymy, nie przeprowadził ich zjednoczenia w głównem swem dziele krytycznem.

Druga rozprawa Brodzińskiego z roku 1830: „O egzaltacyi i entuzyazmie“, wymierzona była przeciwko *udanej,* naśladowanej wybujałości uczuć zarówno w życiu, jak w tworzeniu poetyckiem, przeciwko coraz bardziej grasującemu bajronizmowi. Nie myślmy, iżby Brodziński, zalecając wszędzie rozsądek, nie znał słabych stron jego; owszem, nikt może z naszych pisarzów nie umiał tak trafnie i tak dobrze wskazać wad jego, jak i zalet; nie sądźmy, iż prawdziwie wzniosłych uczuć nie cenił, owszem, szlachetna jego dusza otwarta była na przyjęcie wszystkiego, co wielkie; on powstawał tylko na podrzeźnianie entuzyastycznych uniesień, na zimne częstokroć zagorzalstwo w słowach bez odpowiedniego nastroju w sercu i bez gotowości na czyn poświęcenia. Taką sztuczną hodowlę gwałtownych uczuć widział Brodziński w naśladowcach Byrona: „Poczęli młodzi poeci gwałcić swoje pogodne uczucia, nosić w sercu sami nie wiedzieć jakie tajemnice i gorzko marzyć, szukać tego, co właśnie w pełności mają. Niknie w nich poetyczna naiwność, wiosnę życia szpecą nie naturalnie, ale od zarazy pożółkłym liściem jesiennym; miasto tkliwego udziału ze światem, który ich nęci do siebie, kłócą się z nim, wyszukują starannie, aby tęsknić do czegoś, rozbierają swoje uczucia i w przeciwieństwie z własną naturą poezyę chcą znaleźć. Inni same dary przyrodzone marnują w nieładzie i rozrzutności“.

Ponieważ takie „genialne natury“ miały być wedle romantyków wolne od zwykłych przepisów moralności i dobrego smaku, Brodziński robi uwagę, że „poezya samej imaginacyi i namiętności, bez wodzy rozumu, byłaby tylko gminnem widowiskiem szaleństwa albo pijaństwa“. Poeta powinien wznieść się na takie stanowisko, aby „nie tylko czujący, ale i *myślący* człowiek mógł z nim uczucia podzielać“. Egzaltowanie młodzieży, „której sam wiek aż do zazdrości jest poetyczny“, uważał „za nadużycie sztuki, za chwałę prędko przemijającą“. Według niego, „zawsze w poezyi to najwięcej zajmuje, co moralne zaspokaja uczucia“. Stąd nie mógł być zwolennikiem „sztuki dla sztuki“. Poezya „nie powinna służyć

ani samolubnym rachubom, ani próżności, ani panującym namiętnościom i narzucającym się opiniom“, ale nie mogą być dla niej obojętne „najwznioślejsze starania i dążenia ludzi“. „Żaden prawdziwy tragik, czy Eurypides czy Szekspir, nie przerażali serca napróżno, nie przerażali napróżno widokiem nieszczęść i walk człowieka, jak zwierząt dzikich i osobliwych, a tem mniej malując namiętności, do namiętności wzbudzali. Nie sądzi inaczej filozofia, ani prawdziwa poezya; ci tylko tak twierdzą, którzy filozofii nie rozumieją, poezyi nie czują“.

Uwagi Brodzińskiego nie przypadły do smaku rozgorączkowanej młodzieży; rozprawa „O egzaltacyi i entuzyazmie“ wywołała parę namiętnych krytyk, na które śpiewak „Wiesława“ wbrew swojemu zwyczajowi widział się zmuszonym odpowiedzieć, by fałszywie słów jego przeciwko entuzyazmowi nie tłómaczono. Z czasem dopiero, po uspokojeniu się umysłów, poglądy Brodzińskiego zwolna i pocichu wsiąkać zaczęły do krytyki i wogóle umysłowości naszej; zwolna i pocichu utrwalało się przekonanie, że, choć nie genialny, był on pierwszym, prawdziwym krytykiem naszym, łączącym delikatne poczucie poetyczne nie tylko z rozsądkiem i dobrym smakiem, ale także z głębszym rozmysłem filozoficznym.

Inny był los dziełka Maurycego Mochnackiego „O literaturze polskiej w wieku XIX“ (1830, Warszawa). Trafiło ono odrazu do przekonania młodych wielbicieli poezyi; zdania, w niem wypowiedziane, stały się na długo ewangelią naszej krytyki; powtarzane w recenzyach i podręcznikach historyi literatury przeszły niejako na własność narodową. Dotyczy to wszakże tytko określenia literatury i sądów o walce klasyków z romantykami, o Malczewskim, Mickiewiczu, Bohdanie Zaleskim i Goszczyńskim, — filozoficzna zaś strona pozostała martwą.

Mochnacki, zanim dał określenie literatury jako „uznania się narodu w jestestwie swojem“, czyli inaczej, po dzisiejszemu mówiąc, jako wyrazu samowiedzy narodowej, przeszedł rozległy krąg roztrząsań na wzór niemieckich filozofów natury

(Schelling, Oken, Steffens), o stopniowem budzeniu się świadomości w przyrodzie: poczynając od kamieni, a kończąc na człowieku: „*Mika* reprezentuje w granicie i jest niejako hieroglificznym prorokiem działu roślin"; a „*feldspat* uważaćby można w granicie, jako przesłannika i hieroglificznego proroka państwa zwierząt" i t. p. Mochnacki wierzył „w podziemną astrologię, w związki czarnoksięskie, moralne i chemiczne, w powinowactwo, żadną mocą nierozerwane, natury anorganicznej z organiczną, w związki i powinowactwa kamieni, metalów z istotami rozmyślającemi, a bardziej jeszcze dumającemi". Objawy „magnetyzmu zwierzęcego" były dla niego nader pożądanymi dowodami tego związku, i protestował przeciwko tym, co, gromiąc mistycyzm i zabobony, zacierali „wszystkie wrodzone zdolności pojmowania natury bez doświadczeń i sztucznych aparatów, toż rozkazywania jej najmocniejszym siłom samem chceniem lub uskramiania takowych natchnieniem".

Łatwo stąd wywnioskować, że był on przeciwnikiem samej doświadczalnej wiedzy i ubolewał nad tem, iż umiejętnościami przyrodniczemi zajmują się wyłącznie praktycy i matematycy, rzadko kiedy wnikający w istotę rzeczy dla braku wykształcenia filozoficznego. Nie przeczył on korzyści, wynikających z doświadczeń praktycznych, lecz nie uznawał ich za środek zbudowania czyli raczej „stworzenia" nauki prawdziwej. Wszelka nauka prawdziwa wynikać ma jedynie z myśli ludzkiej; bo, jak powiada Mochnacki, „kto zna myśl swoją, zna to wszystko, co myślą myśleć i ogarnąć zdoła". Prawdziwa nauka, prawdziwa filozofia musi być tak samo „twórczą", jak poezya — i stąd ścisłe powinowactwo wiedzy i twórczości artystycznej. Braki naszej oświaty wywodził Mochnacki stąd, że zarówno w estetyce, jak i w nauce, panował empiryzm, wiedza doświadczalna, zacieśniająca widnokrąg myśli, przywodząca pojęcia do stanu „skamieniałości". Romantyzm w połączeniu z filozofią starał się przez wprowadzenie pierwiastku twórczego, przez wlanie w umysł nieprzepartej żądzy ruchu, skamieniałość tę uprzątnąć, a wszędzie wywołać życie oryginalne, pierwotwórcze. Pierwsi Niemcy postrzegli, że „natura nie dla samych tylko farbiarzów i garbarzów jest stworzona, ale także dla filozofów", i wskazali, że człowiek tak tworzyć powinien, jak tworzy natura. U nas romantycy przyjęli tę prawdę i zastosowali do życia narodowego; oni to dopiero doprowadzili naród „do uznania się w jestestwie swojem", do zrozumienia i rozwinięcia sił sobie właściwych.

Otóż tylko ten ostatni wynik wywodów Mochnackiego przyjęto u nas powszechnie, ale cały szereg rozumowań o stopniowem dochodzeniu przyrody do refleksyi pominięto, ponieważ wydawał się on zbyt hazardownym i niezbyt łatwym do pojęcia.

D. W. MIECZKOWSCY

W uwagach o poszczególnych utworach poezyi romantycznej Mochnacki nie posługiwał się już prawie wcale terminologią filozoficzną; wziął z niej tylko — o ile mi wiadomo, on pierwszy u nas — rozróżnienie twórczości podmiotowej (subjektywnej) od przedmiotowej (objektywnej) i na tem rozróżnieniu oparł „architektonikę idealną w systemie poetyckiej literatury polskiej". Oczywiście, rozróżnienie to przyjęło się, jako bardzo dogodne w rozpatrywaniu rozmaitych właściwości twórczych, i trwa do dziś dnia. Jest to jeden z najistotniejszych nabytków naszej krytyki w dobie romantyzmu. Ze szczegółów podnieść należy tę okoliczność, że Mochnacki najdzielniej i najskuteczniej się przyczynił do wykazania piękności „Maryi" Malczewskiego i jej spopularyzowania.

W sposobie wypowiadania sądów swoich o tworach poetyckich był Mochnacki subjektywistą i indywidualistą, przejętym do głębi zagadnieniami narodowemi i społecznemi. Jakkolwiek bowiem dużo mówił o „zasadach" estetyki, w krytyce przecież na nie się prawie wcale nie powoływał, kreślił tylko, jak sam parokrotnie zauważył, to jedynie, co mu przy czytaniu utworów na myśl przychodziło, czyli, inaczej mówiąc, wrażenia, wywołane przez dane dzieło, i spostrzeżenia, których ono stało się powodem.

Nie był on bezwzględnym chwalcą wszystkiego, co wydał nasz romantyzm: samemu Mickiewiczowi robił zarzuty, mia-

nowicie za „Konrada Wallenroda“; wielbił to, co go unosiło i co z dążeniami społeczno - narodowemi było zgodne; potępiał zaś to, co miało charakter egoistyczny, zbyt miękki, nie nie odpowiadający wzniosłemu nastrojowi. Względem poetów doby Stanisławowskiej okazał się niesprawiedliwym, odmawiając im nazwy narodowych; ze spółczesnych sobie, nie romantyków, podniósł jeno Niemcewicza i Woronicza, rozważając Brodzińskiego tylko jako estetyka i krytyka, nie zaś jako poetę. Przyznać trzeba, że w sądzie o Brodzińskim nie dał się powodować małostkowym względom osobistym i postawił go wysoko, jako pierwszego u nas, co „zaczął mądrze, głęboko rozmyślać o poezyi“. Ta bezstronność Mochnackiego jest dowodem niepospolitej, szlachetnej jego duszy.

Jeżeli rzecz Mickiewicza o krytykach i recenzentach warszawskich była tryumfalnem ogłoszeniem rozpoczynającego się panowania romantyzmu, to dziełko Mochnackiego stało się jakby kartą konstytucyjną tego panowania.

II.

Krytyka romantyzmu przez romantyka (Goszczyński).

W pięć lat po wyśpiewaniu przez Mochnackiego wspaniałego peanu na część romantyczności polskiej, ukazała się surowa jej krytyka, i to nie ze stanowiska pseudoklasycznego, tylko *ludowo-narodowego*. Autorem jej był twórca „Zamku Kaniowskiego“ i „Sobótki“, gorący ludowiec od samego niemal początku zawodu swego, Seweryn Goszczyński (1801 † 1876). Po roku 1831 przebywał on w Galicyi, przenosząc się z miejsca na miejsce, zapuszczając się w Beskidy i Tatry, żyjąc z góralami, zapoznając się z kółkiem młodych poetów czerwono - ruskich, w których gronie umocnił się w swojem przeświadczeniu o potrzebie poezyi rodzimej, na uczuciach i wyobrażeniach ludu opartej, a dopełnionej i rozszerzonej znajomością tworów wyobraźni wszystkich plemion słowiańskich. Z tego punktu widzenia skreślił on swój pogląd na znaczenie i wartość poezyi naszej, zwanej romantyczną, i ogłosił go w miesięczniku, wydawanym od kwietnia roku 1835 w Krakowie: „Powszechny pamiętnik nauk i umiejętności“. Ogłosił go bezimiennie, nadając rozprawie swojej tytuł: „Nowa epoka poezyi polskiej“. Rzecz ta miała rozgłos ogromny i w 15 lat potem była prawie w całości przedrukowana przy drugiem wydaniu dziełka Jana Majorkiewicza: „Historya, literatura i krytyka“ (Warszawa, 1850).

Stosunek swej rozprawy do książki „O literaturze polskiej w wieku XIX“ określił Goszczyński następnemi słowy: „Mochnacki, według swojego zamierzenia, pokazał nam jedynie *dobrą stronę* polskiej literatury, utworzył arystokracyę, że tak powiem, polskich poetów, nie troszcząc się o resztę. Systematu jego nie można ganić, ale go można nie przyjąć, i z pobudek równie ważnych, jak były pisarza o literaturze polskiej. Codzień słyszymy, codzień się przekonywamy, że, oprócz wymienionych przez Mochnackiego, naród nasz ma więcej poetów, których czyta, których uwielbia i kocha. W tym względzie uległem powszechnej opinii, nie potrafię tem wzgardzić, co ona szacuje, ani obojętnie pominąć, co ją zająć zdołało, a nadewszystko potakiwać milczeniem jej błędom. Wszakże niechaj nikt nie mniema, jakobym miał jedynie na celu dopełniać dzieło Mochnackiego; spodziewam się, że daleki od chęci oryginalności tam, gdzieby jej prócz chęci nic nie usprawiedliwiło, *nie zostanę nigdzie jego powtarzaczem;* najpewniej, że nasze pisma, oprócz przedmiotu, *w niczem* się nie zetkną ze sobą; *mojem tylko będzie moje przekonanie, bom się po nie do własnej duszy zapuszczał;* moim będzie sąd o pisarzach polskich, bom go oparł na zasadach, z tego przekonania wywiedzionych“.

I dotrzymał przyrzeczenia. Jego zdania o poetach naszych z onego czasu noszą na sobie tak wybitną cechę odrębności, że ich z żadnemi innemi zestawiać niepodobna. W ich wypowiadaniu, liczył się on, jak sam powiada, z opinią pu-

bliczną, ale jej bynajmniej nie ulegał; opierał je wszystkie na pewnych zasadach, wyrażonych w obszernym wstępie do przeglądu twórczości poszczególnych poetów.

Ażeby zasady te we właściwem ukazały się świetle, musimy poznać pogląd Goszczyńskiego na poezyę i jej znaczenie. Nie dochodził on *istoty* poezyi i natchnienia, sądził bowiem, tak samo, jak Brodziński, że to przechodzi możność ludzką; ale starał się wskazać, czem jest poezya dla ludzkości wogóle, a dla narodów poszczególe. Posłuchajmy jego pięknych słów: „Najpierwsza piastunka i nauczycielka narodów, mądrość z natchnienia, filozofia filozofii, towarzysząca prostemi, jak przyroda, pieśniami bytowi człowieka, od rozwinięcia mu życia w kolebce, aż do ukołysania śmiercią w grobie i przeczucia zaziemskiego bytu; piętno duchowe na doczesnych przedmiotach, dla upiększenia i razem dla okazania znikomej ich wartości; miłość najczystsza, język wiary, duch niewidomy, prorokujący o bóstwie, i najwznioślejsza, najrzeczywistsza prawda, odziana tajemniczością i urokiem niebieskiego początku, dotykalna prawie, a przytem niepojęta: oto jest drobna cząstka z szeregu tych postaci, pod któremi poezya objawia się światu, w których przeznaczono myśli ludzkiej wiecznie ją zgadywać i nigdy nie pojąć". Inaczej mówiąc, „poezya jest to strefa niewidzialna pomiędzy materyą i duchem, w której spływa się i łączy ze sobą wszystko, co tylko w duszy ludzkiej może być zmysłowego, a w zmysłowych przedmiotach —ulotnego i czystego, jak dusza; poezya jest to żywioł istoty anielskiej, rozlany we wszystkiem, cokolwiek wyszło z rąk Twórcy, na znak przymierza między nim a stworzeniem". Poezyę wszyscy odczuwają, ale tylko niektórzy umieją „postrzedz jej żywioł tak wyraźnie, ująć tak silnie, aby go innym objawić"; są to poeci, będący takimi samymi *przewodnikami* żywiołowej siły moralnej, jak są przewodniki ciepła, elektryczności, magnetyzmu. „W poetę spływają się niejako *myśli wszelkich istot, tak organicznych, jak nieorganicznych,* jednem słowem, myśli całego stworzenia; albo inaczej, dusza poety porozumiewa się bezpośrednio z ich duszami,

o których reszta ludzi domyśla się tylko przez pewną, niepojętą sympatyę, póki ich pośrednictwo poety wyraźniej uczuć nie da". Poezya nie może być ani prostą rozrywką, ani jakimś zbytkiem, lecz *potrzebą życia duchowego,* szlachetniejszą o tyle od potrzeb zmysłowego, o ile dusza szlachetniejsza jest od ciała. „W pieśniach poetów — mówi Goszczyński — widzę nie chęć naśladowania dźwięków lub obrazów zmysłowej przyrody, nie potrzebę chwilowego wynurzenia chwilowych wrażeń, ale konieczność daleko nieprzepartszą, dążność daleko szlachetniejszą, a obie, wypływające z istoty człowieka, uważanego jako dziecię boskie i cząstka nieśmiertelności; obie zgodniejsze z jego całem życiem, z jego chęciami, nadzieją i wiarą; w krótszych słowach: konieczność i dążność przetworzenia w nieśmiertelność wszystkiego, co go napełnia i otacza; inaczej, popęd zachowania bytu w najszlachetniejszej cząstce człowieka, na drodze najszlachetniejszej, w myślach na drodze myśli, tworzy objawienie poezyi, czyli poetów". A zatem utwory poetyckie „nie są indywidualnem uświęceniem indywidualnych uczuć, ale wcieleniami b o s k i c h p r a w d, których mąż natchniony jest składem i *częstokroć ślepem narzędziem;* są olbrzymiemi *runami* [1]) najwyższej mądrości, posuwającej ludzkość nieznacznie, zwolna, ale wciąż do celów jej bytu, do najwyższego udoskonalenia, dotykalnemi ogniwami łańcucha oświaty, przedłużającego się z postępem czasu, wskazówką drogi, ubieżanej po przeszłości, i jej kierunku w przyszłość". Stąd poezya jest „konieczna w życiu ludzkości, a interes dla niej — nie chwilowe spółczucie indywidualnych wrażeń, ale widzenie w zachwyceniu owego światła, które ku bóstwu prowadzi".

Tak uważana poezya powinnaby być jedną na całym świecie, uniwersalną, jak żywioł duchowy, co stanowi jej podstawę; jakimże więc sposobem uzasadnić istnienie różnych

[1]) To jest wyroczniami (runa skandynawska jest literą i zarazem tajemniczym znakiem bogów, przepowiednią).

poezyj narodowych? Goszczyński, chcąc dać to uzasadnienie, wyróżnia poezyę „objawiającą“ i „objawioną“ czyli inaczej twórczość samą w sobie i kształty zewnętrzne, jakie przybiera.

Poezya, jako siła, tworząca poetów, „jest to samo, co dusza, nie wcielona jeszcze w rodzaj ludzki, jest całością, w której, równie jak w duszy, nie potrafimy wyobrazić żadnych odmiennych względem siebie części“. Poezya zaś, jako objawienie w kształtach zmysłowych, jest, „jak duszą, ciałem ludzkiem odziana, robi więc w pewnej części poświęcenie z niebieskich swoich przymiotów, przemienia się niejako na własność materyi, poddaje się jej ustawom i płynie potokiem ludzkości, którego falami jest nieskończona kształtów przemienność“. Jak dusze jednostek, mające z sobą pokrewieństwo, wytwarzają powoli odrębne narody przez skupienie ciał, tak i poezya „towarzyszka, powiernica, sługa duszy, nagina się do każdego jej ruchu, dla porozumienia jej z ciałem, przydaje urodzie swojej ozdoby, najlepiej przypadające do smaku masie, na którą ma działać, wchodzi z nią w bliższy coraz stosunek i ściska się niejako wewnątrz jej, umyka od zewnętrznych jej kresów i coraz dobitniej powstaje w wielką oddzielną część poezyjnej całości — w poezyę narodową“.

Język, kształt wiersza, układ zewnętrzny wyrazów, słowem tak zwany przez Goszczyńskiego „styl zewnętrzny“ — to strona cielesna poezyi: moc natchnienia, barwa myśli, przedmiot, cel i warunki moralne, czyli „styl wewnętrzny“ — to strona duchowa. Obie te strony muszą nosić na sobie cechę danego narodu, jeżeli poezya ma być naprawdę narodową. Najłatwiej to okazać na języku, będącym „najwymowniejszą, najjaśniejszą historyą stosunków, które wiążą człowieka z przyrodą, w obrębie jego bytu zawartą“. Wyrazy mogą być martwe; są one takimi, „kiedy wymieniają rzeczy nieznajome ludowi, kiedy uczucie nie spotyka w ich dźwięku uczuć tajemniczego pokrewieństwa z ich twórcami, kiedy mi nie malują przyrody, w której znam odwieczną piastunkę mojego plemienia, kiedy mi nie malują życia narodu, którego

harmonijną cząstką jest życie moje, jednem słowem, kiedy nie są ojczyste i o rzeczach ojczystych.

Nie tylko wszakże ta najzewnętrzniejsza strona twórczości poetyckiej, język, związany jest ściśle z narodowością, i strona wewnętrzna, pojęcie piękna również narodowem być musi. Prawda, że istota piękności „nie jest wieloraką, że, co piękne, to każdemu podobać się musi“, ale i to również prawda, że „przedmiot piękny *wczoraj* i *tam* niezawsze jest piękny *dziś* i *tu*“. Niema piękna „bezwarunkowego“, zależy ono od miejsca i czasu, od upodobań i wstrętów danego narodu. Jeżeli poezya jest „jakoby treść, wyciągnięta z przyrody“; to „któraż właściwiej zostanie przewodnikiem dla pewnej masy, jeżeli nie treść przedmiotów, związanych z nią odwiecznymi stosunkami, rozumiejących się przez odwieczną sympatyę, jakkolwiek tajemniczą i nieokreśloną? Któraż inna trafi lepiej w pojęcia rodzinne narodu? i naród czyż nie tę najlepiej zrozumie, która została uosobionem życiem jego najdawniejszych nałogów, najpowszedniejszych zatrudnień, znajomością najdrobniejszych znajomości, pomiędzy którą a nim biegną wspólne drogi, wiekami ścisłego spółżycia utarte, im tylko samym wiadome“?

Jak widzimy, Goszczyński, lubo w poglądzie swoim jest indywidualistą, wymaga jednak poezyi, któraby najbliżej się stykała z uczuciami, wyobrażeniami ogółu, żąda poezyi narodowej w najściślejszem znaczeniu tego wyrazu, to jest wolnej zarówno od wpływów cudzoziemskich, jak od wybitnych cech indywidualności pisarza. Dla niego poezya gminna jest prototypem poezyi narodowej; wszelkie zaś uchylenie się od niego piętnuje nazwą *koteryi*. „Skąd pochodzi — że lud, który tak czuje, pojmuje i kocha swoje pieśni i powiastki, gminnemi zwane, patrzy z taką obojętnością na owe zastępy rymów, rozbiegające się codziennie z drukarń? A przecie jest w nich talent, jest harmonia, łechcąca uszy, jest poezya iskrząca swymi kwiatami, jest wszystko, co się podobać powinno, a czego pierwszym w największej części brakuje... Skądże to pochodzi? Oto stąd, że literatura gminna wypływa z duszy poe-

tów, którzy się wychowali na łonie ludu i przyrody znajomej, pokrewnej ludowi, przesiąkli niemi przez spółżycie, wyciągnęli z nich treść swoich uczuć i oddali je z taką prostotą, wiernością i prawdą, że lud poznał swoje i dla siebie zrobione malowidło; — a przeciwnie, nasza dotychczasowa, drukowana poezya wypływa z natchnień pożyczonych, krąży wciąż około pewnej stałej liczby uczuć, wypolerowanych wprawdzie krociami tyrad, przechodzącemi niekiedy z wieku w wiek, ale jak martwe mumie, ale tak się mającemi do uczuć ludu, jak okazały kwiat sztuczny do woniejącego w samym rozkwicie pączka; kładzie na prostotę wykwintność, na prawdę przesadę, na piękność przepych, aż w końcu nie poznasz ich, jak człowieka, który na scenę wychodzi aktorem; poczyna się w gronie indywiduów, odstrychnionych całkiem od reszty narodu, i do tego jedynie grona dąży, jednem słowem: jest tylko poezyą koteryjną".

Za taką „poezyę koteryjną" uważał Goszczyński większość tworów naszego romantyzmu, nie wyłączając nawet Mickiewicza, przyczem objaśnić muszę, że, choć nasz surowy krytyk drukował swą rozprawę w roku 1835, nie znał jeszcze ani „Trzeciej części Dziadów" z roku 1832, ani „Pana Tadeusza" z roku 1834. Gdyby znał te poemata, niewątpliwie sąd jego o Mickiewiczu i o całym romantyzmie musiałby inaczej być wyrażony. On bowiem reformę romantyczną poczytał poprostu tylko za zmianę wzorów; po gallomanii pseudoklasycznej nastąpiły germanomania, anglomania i oryentalizm, t. j. pomysły i formy jak najdalsze od twórczości rodzimej, od wyrażenia pojęć, uczuć i ideałów narodowych. Zaledwie niektóre poezye Mickiewicza uznał za narodowe („Trzech Budrysów", „Czaty" i „Grażynę"); o ogóle zaś jego twórczości śmiało twierdził, że jest on tak polskim, „jak frak, zrobiony dla Polaka przez Polaka i z polskiego sukna, a podług wzoru, wyciśniętego przy którym z modnych europejskich żurnalów". Z innego powodu, mianowicie z powodu salonowości i trzymania się wzorów francuskich odmówił wszelkich niemal zalet komedyom Fredry i nie miał ich również za narodowe.

W twórczości natomiast Brodzińskiego, Bohdana Zaleskiego, Malczewskiego, Augusta Bielowskiego, Lucyana Siemieńskiego, pomimo robionych im zarzutów, widział zadatki prawdziwej narodowej poezyi, zasilonej poezyą słowiańską, przez którą rozumiał „albo pieśni starożytne, pomiędzy ludami słowiańskiego plemienia odszukane, albo też nowoczesne, natchnięte przez ducha powyższych".

Poezya tych pieśni słowiańskich powinna być wskazówką dla naszej: „bo jest wyczerpnięta z przyrody ukochanej, zrozumianej, bo jest prosta i serdeczna w objawieniu się swojem, a od moralnego wpływu wszelkiej obczyzny swobodna, bo przez pokrewieństwo przeszłości, języków, obyczajów, wyobraźni i t. d., przez jedność kolebki, a co wszystko z pokoleń słowiańskich tworzy tę samę rodzinę, poezya każdego z nich jest naszą. A więc poeci, którzy z zachowaniem odcieni, będących własnością li polskiego narodu, przyjęli ją za zasadę swoich utworów, wiodą nas po drodze czysto narodowej i są poetami oryginalnie polskimi". Takie pojęcie (bardzo zacieśnione, jak widzimy) sprawiło, że Goszczyński entuzyastycznie mówił tylko o pieśniach Tomasza Padury, dziś prawie zupełnie zapomnianych, gdy pierwszorzędne artystyczne lekceważąco traktował.

Swojemu własnemu utworowi, „Zamkowi Kaniowskiemu", przyznawał prawdę w malowidle uczuć i miejscowej przyrody, a w niejednem miejscu „życie rzeczywiste i siłę nienadsztukowaną"; ale zarzucał mu nagromadzenie okropności, zwalając ten grzech na nieszczęśliwy wpływ „czarnej fantazyi Byrona". Surowym będąc dla siebie, sądził Goszczyński, że ma prawo surowo występować przeciwko wszelkiemu naśladownictwu i z tego względu potępiać najznakomitsze nawet z artystycznego punktu widzenia poemata.

Przez pewną atoli niekonsekwencyę potępiwszy poszczególnych pisarzy, ogółowi poezyi naszej przyznał „wielkość", nie poczytując jej za niższą od poezyi nowoczesnych ludów, Anglię wyjąwszy; co więcej „pod wielu względami" przyznawał jej wyższość nad owoczesną francuską i niemiec-

ką. Za najwyższych poetów świata uważając Homera, Osyana i Walter - Scotta, życzył poezyi polskiej, ażeby miała takich twórców, ale własnych, oryginalnych.

Podejmując tedy hasło Brodzińskiego: nie bądźmy echem cudzoziemców, wołał do poetów naszych naśladowczych, jak do Don - Kiszotów: „Po co się rzucać w obce strony? Po co szukać tak daleko pani swoim myślom? i błąkać się i trudzić i cierpieć dlatego tylko, żeby wrócić do swojej wioski z bliznami poniewierki, z których żadna nie nosi piętna chwały lub korzyści powszechnej? kiedy tu, pod waszym bokiem, przed waszem sercem, przed waszą duszą, i kochanka taka piękna i trud nieprzepracowany i długowieczna chwała prawdziwego szczęścia i życia! Poeci rodacy! porzućmy tę drogę, *wyklnijmy wszelką obczyznę,* odłączmy z naszej literatury mieszaninę europejską, pakażmy tę literaturę światu w całym jej blasku rodzinnym... Przez wieki nie zdołamy wyczerpać naszych zasobów; stworzymy rzeczy większe, głośniejsze w poprzek świata nad to wszystko, co dziś takim podziwem razi nasze umysły u Anglików, Niemców lub Francuzów: staniemy na równi, a we właściwem sobie stanowisku, z klasycznymi Grekami, będziemy mieć prawdziwą poezyę".

Jak Brodzińskiemu zarzucić można było jednostronność w pojmowaniu charakteru narodowego, tak Goszczyńskiego wypadnie obwinić o zacieśnienie treści poezyi naszej przez chęć wyłącznego zawarcia jej w kole rodzimych natchnień, zasilonych jedynie słowiańszczyzną, i przez lekceważenie indywidualności twórców. Poezya, według jego programu, musiałaby spaść na nizki poziom piosenek, dumek, podań, klechd, wspomnień z przeszłości i nie mogłaby objąć całego obszaru i całej głębi pojęć i uczuć, wytworzonych przez cywilizacyę. Dumki Tomasza Padury na niedługo-by starczyć mogły narodowi. Ogólne atoli żądanie poezyi *narodowej,* od Brodzińskiego wyraźny swój rodowód wiodące, odpowiadało, jako oparte na gruncie rzeczywistości, prądowi powszechnemu, którego rzecznicy wymownie a rojnie w literaturze równocześnie występowali.

III.

Mistycyzm Mickiewicza.

Zarówno Mochnacki, jak Goszczyński, w poglądach swoich na źródło poezyi, na źródło natchnienia znajdowali się na skraju mistycyzmu, na tym punkcie, gdzie „graniczą Stwórca i Natura". Ścisły związek ducha ludzkiego ze światem nadzmysłowym i nadprzyrodzonym mógł być poczytany za możliwy do osiągnięcia za pośrednictwem uczucia, wewnętrznego widzenia (intuicyi) i wyniesienie się ducha po nad materyę (egzaltacyę). Takie pojmowanie tego stosunku wytworzyło się w duszy Mickiewicza i wyraziło się potężnie najprzód w słynnej improwizacyi Konrada (1832):

Ja mistrz!... Sam śpiewam... słyszę me śpiewy...
Boga, Natury godne takie pienie!...
Pieśń-to wielka! pieśń — tworzenie.
Taka pieśń jest siła, dzielność,
Taka pieśń jest nieśmiertelność.
Ja czuję nieśmiertelność, nieśmiertelność tworzę.
Cóż Ty większego mogłeś zrobić, Boże?
Patrz, jak te myśli dobywam sam z siebie,
Wcielam w słowa...

Z czasem, w okresie Towiańszczyzny i mesyanizmu, duma Konrada uchyliła czoła przed Stwórcą, lecz dążność do najściślejszego zjednania się z Nim i ze światem duchów wogóle za pośrednictwem intuicyi i egzaltacyi opanowała umysł wieszcza całkowicie.

Mickiewicz wyróżniał ducha i od rozumu, i od serca, w które mógł się wprawdzie wcielać, ale od których istniał odrębnie, niezawiśle. Jest on źródłem wszelkich czynności, a więc i artystycznych. „Niema nic bardziej względnego — mówił nasz poeta — bardziej zmiennego nad to, co nazywamy rzeczywistością, t. j. świat widzialny, to, co ucieka,

co mija, co ma nadejść, co nie ma chwili obecnej. Duch to jedynie ujmuje stosunki świata widzialnego, duch to je ustala i nadaje im tym sposobem niejaką rzeczywistość; duch to tworzy idee, instytucye, dzieła, jedyne rzeczy realne, jedyne rzeczy, stanowiące żywą tradycyę". Ducha zatem należy utrzymywać w ciągłem naprężeniu, ażeby zdolnym być pochwycić i zrozumieć natchnienia i wizye świata niewidzialnego. Nie dosyć atoli mieć natchnienia i wizye, potrzeba starać się o ich zastosowanie do życia, o ich zrealizowanie, i to nie tylko w dziedzinie sztuki przez wcielanie ideałów, ale przedewszystkiem i głównie w dziedzinie czynów, mających na celu udoskonalenie, podniesienie i uduchowienie człowieka, narodu, ludzkości [1]).

Zawtórował Mickiewiczowi Goszczyński, pisząc „Porównanie świata wewnętrznego człowieka ze światem zewnętrznym" *(Rok poznański,* 1843, VI, 117 — 125). „Ja człowiecze — czytamy tu — w świecie wewnętrznym jest to samo, co w zewnętrznym, tylko obrócone, że tak powiem, stroną wewnętrzną tak ciała, jak ducha, ku ognisku świata duchowego. Widokręgiem tego świata jest wiedza duchowa, słońcem idea religijna, księżycem serce, gwiazdami — myśli... W słońcu i księżycu są ciemne plamy, jakby w węzłach, łączących ciemność i światło, jakby piętno Twórcy świadczące, że na tej ziemi szczyt światła jest szczytem mroku, że, co oświeca, to i noc sprawić może; podobne plamy mają serce i duch i podobne skutki sprowadzić mogą... O ile mniej żyć będziesz fizycznie, o tyle wzmocnisz twoje życie moralne czyli życie, niekończące się z ciałem... Jest niebo drugie, różne od tego, które widzimy oczami ciała, widzimy je oczami ducha, jest to niebo ducha. Zdarza mi się nieraz chwila dziwnego uspokojenia, zadowolenia, swobody w piersiach, jasności w myślach, rzeźwości we wszystkich władzach. Wtedy świat zmysłowy nie robi

[1]) Szczegółowo rozwinąłem tę fazę pojęć wieszcza w książce: „Estetyka Mickiewicza" (1898, str. 184 — 217).

na mnie najmniejszego wrażenia; troski powszednie uciekają nie wiedzieć gdzie i od czego, a podnoszą się myśli czyste, pogodne, spokojne. Jestem duszą w innym świecie, pod innem niebem. Na całe wtedy życie poglądam pod blaskiem owych tajemniczych niebios... Chwile podobnego stanu są to chwile widzenia wyższego duchowego... Czujemy naszego ducha w każdej chwili, jak czujemy ciało; przywróćmy jemu całą jego potęgę właściwą duchowi, dajmy przewagę jego władzom nad wpływem władz cielesnych, wywalczmy ich niezależność od formy ziemskiej czyli wolność; przyprowadźmy ducha do hartu większego, jak ma ciało, przyprowadzimy go do stanu działania tak widocznego, jak widoczne jest dziś dla nas działanie ciała, będziemy tak wyraźnie żyli duchem, jak żyjemy dziś ciałem, będziemy tak jasno, tak zawsze widzieli niebo duchowe ze wszystkiemi jego zjawiskami, jak dzisiaj widzimy otaczający nas świat materyalny. Ale to wszystko dać może tylko związek z prawdziwym Bogiem przez przyjęcie Słowa Jego Prawdy". Ażeby ten związek osiągnąć, należy się wyrzec miłości własnej i oddać całkowicie Bogu, wciąż zadając sobie pytanie, „jakby też Bóg żył, gdyby mu się podobało zająć na chwilę po człowieczemu moje miejsce, bez wyzucia się z istoty boskiej"? *(Słowo o poświęceniu,* 1845).

Drogą, wskazaną przez Mickiewicza i Goszczyńskiego, niewiele poszło umysłów. Dopiero w czasach najnowszych i to nie wprost od naszych poetów, lecz od obcych przyjęto naukę o twórczości ducha — w przeciwstawieniu do robót rozumu, o bezpośrednim związku za światem niewidzialnym. Wyrazami: intuicya i egzaltacya posługiwano się wprawdzie bardzo często, ale nie nadawano im mistycznego znaczenia. Estetycy krzewili idealizm; ale trzeźwiejszy, praktyczny kierunek osłabił nawet hasła, głoszone przez Mochnackiego, coraz silniej uwydatniając potrzebę wytwarzania poezyi „narodowej", pojętej po ziemsku, realnie.

IV.

Michał Grabowski.

Za poezyą „narodową“ przemawiał gorąco od początku swego zawodu młodszy latami kolega Goszczyńskiego z Humania, Michał Grabowski (1805 † 1863), ale pojmował ją szerzej od niego. I on wprawdzie, podobnie jak Brodziński, spodziewał się bardzo wiele po pieśniach ludów słowiańskich, po obrazach życia rolniczego „gościnnych Słowian“, ale nie poprzestawał na tych źródłach orzeźwienia twórczości naszej, lecz widział je również zarówno w naszych dziejach, jak i w losach spółczesnego nam pokolenia. Od samego początku był nieprzyjacielem naśladowania wzorów obcych i samej nazwy „romantyczność“.

Mając lat 20, napisał z powodu nieszczęśliwych ballad Stefana Witwickiego rozprawkę o „szkole romantycznej w Polsce“ i pomieścił ją w czasopiśmie „Astrea“ (1825, kwiecień), wydawanem, jak wiadomo, przez Franciszka Grzymałę. Przyznał tu Brodzińskiemu zasługę, że „pierwszy zrobił w naszej literaturze krok stanowczy, krok olbrzymi, bo od dowcipu do myśli, od sentymentalności do czucia, od sztuki do natury“. Mickiewicz, zdaniem Grabowskiego, „uczeń szkoły niemieckiej, przyswoił nam jej piękności i błędy; śmiały w pomysłach, szczęśliwy w wysłowieniu, okupił *brak smaku* wzniosłym i sępnym geniuszem“. Ganił nadużycia świata fantastycznego przez lichych naśladowców Mickiewicza, jakkolwiek potrzebę tego pierwiastku pojmował. „Jest—powiada — pewna strona tajemnicza natury, są niepojęte skrytości serca; bywamy nieraz w stanie umysłu, kiedy zagadka istnienia silnie działa na nas, kiedy zatrwożeni czczością natury, która nam się w żałobnej niezmierności odkrywa, chcemy ją zaludnić widmami własnego serca i czujemy się w usposobieniu, że nadprzyrodzone zjawisko zaledwieby nas zadziwić zdołało. Poezya może korzystać z tych słabości duszy, może

niekiedy użyć własnej-że imaginacyi naszej do osiągnienia swego zamiaru; lecz wystawiać nam świat niewidomy w *gminnych lub płaskich obrazach* jest to psuć w samem źródle zaród wszelkiego złudzenia, wszelkiej cudowności, wszelkiej poezyi. Opisy nawet szczegółowe w tym razie są zbyteczne... raz wzruszoną wyobraźnię trzeba zostawić własnej działalności; jeden tu bowiem tylko wyraz niewłaściwy lub niezręczny zepsuje wszystko i obudzi śmieszność zamiast przerażenia. Przy najlepszem nawet jednak prowadzeniu, nie można być dość oszczędnym w użyciu nadprzyrodzonych środków, gdyż wtedy tylko cudowność odpowie przeznaczeniu swemu, kiedy wszystko, co jej wprowadzenie poprzedza, przygotuje już nas do przyjęcia wrażenia, które ma sprawić“. Wspominając zaś o sporach klasyków z romantykami, twierdził, „iż czas już byłby poznać, że klasyczność i romantyczność są *brzmienia próżne, same przez się nic nieznaczące*“.

W trzy lata potem, drukując swe „Myśli o literaturze polskiej“ w Dzienniku Warszawskim“ (1828, maj) z naciskiem powtórzył to zdanie, okazując, że jedyną epoką klasyczną literatury był wiek poezyi greckiej, a romantyczną — wieki średnie, że więc teraz nazwy klasyczności i romantyczności „używane są mylnie“, a z tak mylnego zastosowania „mylniejsze wynikają skutki“. A mianowicie fałszywem jest mniemanie, jakoby u nas nowa poezya brała początek „w obudzonych wspomnieniach i cofnięciu się ku przeszłości, wiekom rycerskim i feudalizmowi“. U Niemców było to możliwem i uzasadnionem, bo rycerstwo i feudalizm u nich kwitły; ale i oni w takich granicach nie zawarli swych pomysłów. „Nam więc dzisiaj szukać romantyczności w naśladowaniu miejscowych uczuć niemieckiej literatury, w poniewolnem nakręcaniu do naszych obyczajów — obcych nam zwyczajów feudalnych, w tem nawodnieniu *ballad* jest naprzód rzeczą niewczesną, potem błędem. Mickiewicz to uczuł i porzucił swoje ballady, jakkolwiek ich powodzenie mogło go z prawdziwej zbić drogi“... Naszym poetom nie cofać się do nieoświecenia dawnych wieków, im raczej trzeba wszystkie usiłowania łożyć, że-

by się wznieść i utrzymać na wysokiem stanowisku dzisiejszem. Te czasy i kształty tylko do nich należą, jak i cała puścizna przeszłości jest własnością myśli każdego oświeconego człowieka... Poezya, jakiej potrzebujemy, poezya, którą romantyczną nazywamy, jest *wynikłością kultury Europy w dzisiejszym stanie,* bez względu, co dało pierwszy popęd zdeklarowania się nowej reformy literatur. *Childe-Harold* Byrona, *liryczne poezye* Schillera, *Dziady* Mickiewicza nie mają w sobie nic gotyckiego, a jednak są arcydziełami nowej poezyi"...

W tej rozprawie (niedokończonej zresztą) wypowiedział też Grabowski ogólny swój pogląd na poezyę, na jej rozwój i na znaczenie krytyki literackiej. Poeta nie naśladuje „materyalnej natury", tylko wyraża swe „intellektualne pojęcia" za pomocą jej zmysłowych symbolów; wzory jego „kreacyi" [1]) są tylko w jego duszy; lecz ponieważ jest przywiązany do ziemi częścią fizyczną swojej istności, musi na niej szukać „znajomych kształtów, któremi-by odziane jego myśli mogły innym komunikować wrażenia według jego intencyi". Ze względu na swe źródło: swobodne natchnienie, poezya nie może mieć form stałych i niezmiennych. Lubo ideał natchnienia „zostaje zawsze jeden i ten sam", to jednak, ponieważ „głównym środkiem sił jego praktycznych" jest „myśl ciągle się kształcąca, zapatrywanie się na naturę tak różne z różnych punktów towarzyskiego ukształcenia, formy poufałe poecie, któremi swoje kreacye odziewa", poezya „musi być wolną i nieuległą żadnym jednostronnym prawidłom w wybieraniu sposobów, któremi mówi do imaginacyi i czucia, ona musi postępować razem ze stopniem oświecenia, kształceniem się charakterów, całym bytem ludów, w których powstaje; przebywa wszystkie epoki towarzyskiej cywilizacyi, przybiera wszystkie barwy miejscowości, i zostając zawsze jedna w swoim początku, w wydaniu swego ideału może ulegać tylu odmianom, ile jest modyfikacyj myśli, tyle przybierać kształtów, ile może być form poufałych poecie". Z tego punktu widzenia, formy, w które się wciela ideał, były dla Grabowskiego obojętne: „Goethe, prawdziwy Proteusz poezyi, tą rozmaitością kształtów, pod którymi objawia swój nieporównany geniusz, dobrze tłómaczy swoją pogardę i małą wagę, którą potrzeba przywiązywać do zewnętrznych form sztuki". Szkoda tylko, że Grabowski, powołując się na Goethego, nie dodał, że, jakąkolwiek formę obierze poeta, starać się powinien, ażeby była doskonałą, ażeby najlepiej odpowiadała treści, ażeby stanowiła piękną szatę dla myśli czy uczucia.

[1]) Grabowski pierwszy u nas podobno wprowadził ten wyraz od Francuzów przejęty i lubił się nim stale posługiwać.

W pojmowaniu zadania krytyki był Grabowski w owej dobie subjektywistą. Klasyfikowanie i prawidła „sztuki poetycznej" zostawiał tym, co mają jeszcze czas do tracenia „na dystynkcyach szkolnych", oraz tym, „którym mechanizm sztuki może się zdać na co". Ponieważ mamy się rozkoszować (Grabowski mówił: „nasładzać") utworami sztuki, radźmy się *tylko* uczucia i wrażenia, które odbieramy, w sądzie, jaki o nich dać mamy". Napomykając o krytyce pseudoklasycznej, zapatrzonej w prawidła i drobiazgi, powiada: „Mniej dbali o niewczesne teraz *wyroki szkoły,* to, co będzie mówić do serca, co potrąci strunę szlachetną i wielką duszy, bez wahania się miejmy za dobre i piękne—i nie omylimy się, bo przeznaczenie sztuk pięknych jest właśnie mówić do serca, rozwijać i ćwiczyć władze i pojęcia duszy. Jakiekolwiek kształty oblecze sztuka, jeżeli jej przewodnikiem będzie geniusz, przyjmujemy ją, jako niebieskiego gościa, który nam niesie orzeźwienie i ochłodę, część woni i światła swojej wysokiej sfery w nasze nizkie, powszednie życie. Fałszywy smak wierszopisarstwa, z którego się otrząsamy i gdzie wszystko prawie było w oderwanych sentencyach i antytezach, wraził nam złe przyzwyczajenie: i teraz jeszcze, mówiąc o płodach nowych naszych poetów, wybieramy z nich pojedyńcze miejsca, i te, bez względu na całość, ganimy lub chwalimy, żalimy się na jakieś nierówności lub gniewamy, że niektóre szczegóły nie są tak

oddane, jak być powinny. Takowy sąd o sztukach pięknych jest zupełnie błędny i niesprawiedliwy. Zalety lub wady szczegółów w kompozycyi są bardzo względne; one zależą od tego, jak harmonizują z całością; dlatego ganić je lub chwalić oderwanie jest zarówno niesłusznie. Poezya jest kreacyą. Szukajmy więc w niej *tej pierwszej myśli, tego zarodu inspiracyi,* którego cała kompozycya jest tylko rozwinięciem; poeta, tworząc swoje dzieło, ma ideał swojej kreacyi w duszy; wtedy on odżywia go kolorytem i formami według swojej intencyi; do tej pierwszej myśli, nie do czyichś dowolnych żądań, ma stosować wszystkie części obrazu. Co na pierwszy rzut oka, w całości lub częściach, może się komu wydać nierównością i dysharmonią, bywa nieraz koniecznem do nadania utworowi kształtów, w jakich go chciał widzieć poeta. Kto myśli, iż *Dziady* Mickiewicza mógłby według innego przetworzyć planu, lub z *Maryi* Malczewskiego jedne poodtrącać, drugie przerobić miejsca, a przez to *Dziady* i *Maryę* zrobić lepszemi, — daje dowód, iż nie rozumie, co to jest poezya, piętno pierwotne kreacyi, co to jest *indywidualność utworów sztuki.* Poznać błąd tej częściowej krytyki jest bardzo ważnem dla *chodu* (!) naszej literatury. Zróbmy krok w tem jeszcze: przestańmy uważać poezyę, *jako* (!) zbiór sentencyj, wznieśmy się do rozumienia ogółu, do pojmowania całości kompozycyi; wtedy sztuka, ze swoim posagiem rozmaitości, życia i prawdy, odkryje wdzięki dla uciechy, których się, trwając w tym guście deklamacyi i tyrad, ani domyślamy teraz".

Grabowski, nie uprzedzając się co do doskonałości tych lub owych kształtów artystycznych, obejmując myślą całość utworów, a prócz tego przeświadczony, że wszystko, co istniało lub istnieje, było lub jest konieczne, pierwszy wśród walki klasyków z romantykami nie wahał się przyznać, może pod wpływem odczytów Villemaina o literaturze francuskiej, ważnego znaczenia literaturom pseudo-klasycznym XVII i XVIII wieku, choć poezyę owych czasów uważał za „zabawę *rozumu* i skład mniej lub więcej szczęśliwych prób erudycyi i naśladownictwa". Kierunek ten, choć nie sprzyjał rozwojowi sztuki, był, zdaniem Grabowskiego, „pomyślnym dla ogólnego postępu myśli", był koniecznym stopniem do przejścia na stanowisko nowoczesne. „Kto wie — powiada — czy urok poezyj narodowych nie byłby na przeszkodzie takiemu rozczarowaniu przyzwyczajeń i uczuć (średniowiecznych), które jednak koniecznie upaść musiały, kiedy, przeciwnie, literatury takie, jak wtedy (st. XVII i XVIII) powstały, sprzyjały takowej robocie wieku i, przeznaczone być jedynie żywiołem krytycznego, wiele wymagającego rozumu, już samą wyłączną uprawą tej władzy ze szkodą innych, silnie działały w duchu i kierunku wtedy potrzebnym. Tak im wyższy osiągniemy punkt dla uważania łańcucha wieków i zdarzeń, tem jaśniej, wyraźniej pojmiemy jakiś rząd niezmienny, jakąś myśl wieczną, kierującą tym światem, która zawsze wybiera właściwe sposoby dla każdego celu i używa usiłowań człowieka do wypełnienia zamiarów, których on w momencie przewidywać nie może".

Wynikiem takiego stanowiska w zapatrywaniu się na bieg wypadków dziejowych i na związaną z nimi twórczość ludzką, musiał być przepis praktyczny, iżby krytyk nic nie narzucał poecie, lecz dzieła jego wyjaśnić się starał. Myśl tę rozwijał, jak wiemy, Mickiewicz i Mochnacki; u Grabowskiego pojawia się ona nie w artykule, dopiero co roztrząsanym, ale jako motto dzieła „Literatura i krytyka", którego tom I-szy ukazał się w Wilnie roku 1837. Czytamy tu na tytułowej karcie: „Dobrzeby było przekonać się, że krytyka się pisze nie dlatego, żeby poprawiać autorów, ale żeby pomnażać masę sprawiedliwych [t. j. słusznych] wyobrażeń estetycznych i literackich w biegu powszednim. Krytycy są to adwokaci, którzy wyjaśniają interes, *ale nie piszą dekretu.* Ten dekret pisze dopiero sąd przysięgłych, to jest naród. Jeżeli sędziowie byli ukwalifikowani, jeżeli dekret ich — opinia publiczna — sprawiedliwy, zostawia się autorowi poprawić z wad wykazanych".

Nie sądzę, ażeby zestawienie krytyków z adwokatami oddawało dokładnie myśl Grabowskiego, boć niewątpliwie nie chciał stawiać *stronności* jako zasady, lubo w praktyce mógł być i był rzeczywiście nieraz stronniczym, a powtóre nie zgadza się sama istota mowy adwokackiej, opierającej się na zastosowaniu pewnych praw i przepisów do danego wypadku, z głównem pojęciem Grabowskiego o małoważności wszelkich prawideł w rzeczach sztuki. Pomijając nietrafne użycie wyrazu, myśl Grabowskiego należy upatrywać jedynie w zdaniu, że krytyk nie pisze wyroku, co w zupełności odpowiada zdaniu Mickiewicza o tym samym przedmiocie.

Czy Grabowski był wierny tak określonemu zadaniu krytyka? W części tylko — i nic dziwnego. Choćby kto nie wiem jak się starał o przedmiotowość sądu, nie może uniknąć choćby w samem przedstawieniu rzeczy wyrażenia swej opinii, a tem bardziej, gdy ktoś z zasady, jak Grabowski, powierza się uczuciom i wrażeniom. Starał się on zawsze wyjaśnić rozbierany przez siebie utwór, ale nie mógł nie powiedzieć, że coś uważa za piękne, wzniosłe, genialne, a coś innego za liche i partackie. Nie unikał też klasyfikacyj, od których się w roku 1828 tak odżegnywał, i owszem zarówno w szczegółach, jak i w ogólnych poglądach, zaprowadzić je musiał.

W rozprawie „O poezyi XIX wieku", pisanej roku 1830 równocześnie z dziełem Mochnackiego, choć od niego niezależnie, a ogłoszonej częściowo dopiero w roku 1834 (w „Tygodniku petersburskim") i r. 1837 w I-ym tomie „Literatury i Krytyki", wyróżnił on poezyę od literatury wogóle i od literatury pięknej.

Poezya, jako „dążność do wejścia w harmonią z jakimś wielkim powszechnym ogółem, jako odpowiedniość czemuś nieznajomemu a jednak pewnemu", rozlana jest w całym wszechświecie zarówno, jak w dziełach ludzkich. Można ją uważać za równoznaczną z twórczością; mieści się tedy ona i we wszystkich sztukach pięknych. Poezya w szczuplejszem znaczeniu, jako jedna ze sztuk pięknych, „jest tylko ułamkiem albo odbiciem owej wielkiej poezyi świata". Jeżeli jakiś

człowiek zdolnym będzie pojąć mądrość nieskończoną, przejawiającą się w ładzie wszechświatowym, jeżeli potrafi wyrazić ją chociażby w najdrobniejszej cząstce, „odbić echo choć jednego dźwięku tej wiecznej harmonii"; to on, jako cząstkowy wyraziciel „ogólnej wysokiej mądrości", zostanie poetą. „Poeta musi-to być *rozum* swojego narodu i czasu".

Ażeby usprawiedliwić wyraz *rozum,* użyty przez siebie dla oznaczenia twórczości, Grabowski woła: „Co to za bezsens był, kiedy utrzymywano, że poezya może być oddzielna od wielkiego rozumu, gdzie poetów miano właśnie za ludzi lekkich i głowy słabe, gdzie pisano fraszki poetyczne, gdzie obok gadatliwej mądrości wyobrażano sobie błazeńską, trzpiotowatą poezyę". Prawda, że to było źle; słusznie Grabowski domagał się rozumu od poetów, ale pozostanie rzeczą nieuzasadnioną nazywaś poetę „rozumem" swojego narodu i czasu, gdyż nazwa ta słuszniej należy się filozofowi, a nie określa najistotniejszej właściwości poety, t. j. siły twórczej.

Spostrzega to naturalnie sam Grabowski i w dalszym ciągu mówi już o poezyi, jako o potędze kreacyjnej, tą zasadniczą cechą odróżniając jej utwory od dzieł „literatury pięknej"; poezya jest sama sobie celem, gdy literatura piękna ma na celu zabawę. „Literatura" w ogóle jest to „cywilizacya, wyrażona przez słowo". A jak cywilizacya „nie jest to sam przez się ani stan polityczny narodu, ani jego bogactwo handlowe, ani organizacya prawodawcza, ani ruch przemysłowy, ale razem to wszystko i wszystko inne, pośrednio lub bezpośrednio wpływające na wiek lub naród": tak też i literatura „nie jest toż samo co ta lub owa nauka kwitnąca w danem miejscu i czasie, nie jest to żadna szczegółowa umiejętność, lubo stosownie do niej częstokroć się modyfikuje; nie jest to żadne wyobrażenie moralne, lubo opiewając je musi przejąć ton i barwę; — ale jest to rezultat wszystkich gatunków wiedzy, wypadek ich prac pojedyńczych, zebranie się skutków moralnych".

Literatura może być tylko narodową; literatura „powszechna", „uniwersalna" jest pojęciem niedorzecznem. Przy-

czyna tego jasna: odkąd tylko znane są nam dzieje, „ród ludzki nie składał nigdy całości, a zawsze połączony był w towarzystwa większe i mniejsze, w których przetrwał różne peryody bytu oddzielnie, rozwijał się osobno, jednem słowem żył indywidualnie“, jako szereg narodów; a zatem literatura musi mieć tę indywidualną, narodową cechę. O takiej literaturze, któraby, bez cech narodowych, wypowiadała myśli i uczucia całej ludzkości, Grabowski nie marzy, nie wspomina jej nawet, gdyż dla niego literatura, pozbawiona indywidualności narodowej, jest to „cień, ułudzenie, nic“. Ale mówiąc o literaturze narodowej, nie zacieśnia Grabowski, na podobieństwo Goszczyńskiego, jej szranek przez wykluczenie żywiołu jednostkowego, owszem uwzględnia go wyraźnie, mówiąc, że „każdy z członków narodu może wyrażać siebie, a to zbiorowie lub reprezentacyjnie, wyraża także i naród“.

„Literatura piękna“ jest niższym stopniem poezyi, brak jej siły twórczej; czyni ona zadość potrzebie *„uciech* intellektualnych“ i wzrasta ze wzrostem cywilizacyi. „Różniąc się od wszystkich gatunków wiedzy ludzkiej tem, że nie miała żadnego innego zadania, tylko zabawę i przyjemność umysłu, najbliżej stanęła ona poezyi i, lubo, nie mając ani jej wysokiego natchnienia, ani szlachetnego źródła, nie mogła nią być, nią się jednak z wielu pozorów zdawała. Nie dziw więc, że w epokach, gdzie jakie przeszkody tamowały rozwijanie się poezyi i nawet prawdziwe o niej rozumienie zmieniały (np. wiek XVII i XVIII), ona powszechnie za nią uchodziła i w jej imię gorliwie uprawianą była. Państwo takowej literatury odkrywa nam rozległe i nie najmniej zajmujące władze umysłu ludzkiego. Na czele jego stoją dzieła pełne zalety, do niego trzeba podobno przyłączyć całe pokolenia poetów i literatów; do niego i my możemy odesłać nie jednego krajowego pisarza, którego w ostatnich czasach odsądziwszy od zaszczytów poezyi, nie wiedziano gdzie podziać, a któremu się wszelkiej sprawiedliwości nie ubliży, tam odsyłając, dla wzięcia miejsca stosownie do zasługi“. Literatura piękna, jako pozbawiona pierwiastku twórczego, zbliża się do rzemiosła. „Poemat

Odyńca jest względem poematu Bohdana Zaleskiego, jak robota pokojowego malarza do fresków Rafaela“.

Poezyę narodową nazywał już wtedy Grabowski „historyczną“, powiadając, że Walter Scott „natrafił na najszczerszy rodzaj poezyi naszego wieku“, pragnącej „zbliżyć do oczu naszych miejscowe fenomena bytu, wynieść na jaw historyę domową i odbić w zwierciedle sztuki wszystkie *dziedziczne* myśli, czucia i wspomnienia, na których się wywija indywidualność bytu narodowego“. Ale jeszcze wówczas nie nadawał pierwiastkowi historycznemu stanowiska naczelnego, jak później, jeszcze równoważył go pierwiastkiem chwili bieżącej, najnowszymi nabytkami cywilizacyjnymi. Powiadał bowiem, że poezya europejska pragnie wyrazić w kreacyach sztuki *najtajemniejszy swój żywot elementarny, całą skrytość swojego indywiduum,* przeszłość, ród, edukacyą historyczną, jednem słowem narodowość czyli narodowości swoje“.

Od chwili napisania rozprawy „ O poezyi XIX wieku“ do chwili jej ogłoszenia upłynęło lat sześć. W przeciągu tego czasu poglądy Grabowskiego uległy pewnej zmianie. Utwory lichych talentów, tworzących w imię swobody romantycznej, raziły smak jego; zaczął nieco żałować ścieśniających prawideł klasycyzmu, powiadając, że „w miejsce rozsądnej monarchii zdobyliśmy anarchię“, pragnął przejść ze „stanu rewolucyjnego emancypacyi do stanu organizacyjnego“.

„Czas porzucić — wołał (w II-ej części „Literatury i Krytyki“) — wstręt przeciw wszelkim teoretycznym prawidłom, a przyznać, że, jeżeli teorye *bywały* fałszywe, jeżeli przepisy były nieraz niewłaściwe, nie dowodzi to bynajmniej, że *niema* żadnych ogólnych praw ani prawideł poetycznej kompozycyi... Prawidła sztuki są to rezultaty wyrozumowanych wnioskowań z niej. W wiekach klasycyzmu jest przynajmniej ta korzyść, że zacytowaniem znanego prawidła oszczędza się mozołu wywodzić (!) długi ciąg rozumowań, którego to prawidło jest wypływem... Widok arcydzieł teraźniejszego geniuszu, tak w bród używającego swobody, mógłby przekonać, że nie zawadziłaby mu poręcz prawidła, uświęconego powszechnem

zezwoleniem. Dawne przepisy może w rzeczy samej przystać nam dzisiaj nie mogą; według więc nowego widoku rzeczy, według rozszerzonych pojęć i wiadomości, wypadałoby przeżuć dawne prawidła, zgłębić naturę sztuki, zbadać jej prawa i wyrozumowane stąd wnioski uznać za nowe nowej sztuki prawidła... Może być także, że, odrzuciwszy niejedno z tego, w co dawniej wierzono, pogodzilibyśmy się także z niejednem". Prawidła dla poety winny być tem samem, czem nauka rysunku, prawa perspektywy i światłocienia dla malarza; „kompozycya Rafaela i Michała Anioła, bez zachowania tych prostych reguł, byłaby bazgraniną malarza karczemnych okiennic..." Grabowski wyznaje, że poetyczna kompozycya podobno wyczerpała dotąd wszystkie możliwe kombinacye; trudno sobie pochlebiać, że możemy stworzyć nowy gatunek poezyi dotąd nieznanej; „możemy różne gatunki mieszać, krzywić, lecz trudno będzie coś zupełnie nowego s worzyć".

Za główną uważa zasadę: „jedność", która tem jest w utworze sztuki, czem indywidualność w człowieku; i z tego względu występuje przeciwko modnej wtedy mieszaninie najróżnorodniejszych żywiołów w dziele poetyckiem. Powiada więc: „Wielki poeta w chwili tworzenia swojej kreacyi pojmuje ją w zupełności i jedności, widzi wszystkie jej części w doskonałej harmonii indywidualizmu, rozświecone równem i jednobarwnem światłem; lecz taka chwila natchnienia przechodzi; w wykonaniu genialnie pojętego dzieła następują chwile zimniejsze, wciskają się wstawki, później wymyślone, wyrosłe, drugim nawrotem poczęte; — w dzieło, poczęte w zatopieniu się w najwznioślejsze uczucia melancholii i patryotyzmu, w utwór, wskrzeszający z prochu święte popioły, dawne zdarzenia, byt rozwiany, — późniejsza chwila humoru wsuwa figury i opisy ledwie Bałamuta [1]) warte; pomiędzy strofy Homeryczne — scenę komedyi Dmuszewskiego; a lenistwo, miłość ojcowska, podrzędne uwagi zestawiają te wstawki, nabawiające pstrocizny i miałkości dzieło nieśmiertelnej warte sławy. Na takie to chwile oziębienia i prozaizmu potrzebne są stałe prawidła, zbawienna jest rada rozumnej teoryi... Jedność jest jedyną rękojmią piękności w utworze sztuki. Bez niej niema prostoty, niema spokojności, niema gruntu, ogólniej powiem, bez niej niema organicznego utworu."

[1]) Jest to tytuł czasopisma „humorystycznego", wychodzącego po polsku w Petersburgu od r. 1830—33.

Widząc rozprzężenie artystyczne w twórczości młodych wichrowatych romantyków, coraz bardziej zaczął nastawać na potrzebę ładu i porządku, a stąd i stronę formalną sztuki cenić coraz wyżej. Równocześnie wolnomyślność w rzeczach religii oraz idealizowanie zmysłowości, jakie zauważył w literaturze francuskiej po roku 1831 w pismach Wiktora Hugo, Balzac'a, George Sanda, Juliusza Janin'a i innych, wywołały gwałtowną filipikę, wypełniającą cały drugi tom „Literatury i Krytyki" (1838) a zatytułowaną na wzór jednego z publicystów francuskich „Literaturą szaloną" (*la Littérature extravagante*). Poddał ją ocenie przeważnie tylko pod względem treści i dążności. Autorom przyznawał talent literacki, nieraz wielki, lecz potępiał ich psychologię, niemoralność i bezreligijność. Już w tej rozprawie, pisanej żywo, bo namiętnie, wyszły na jaw świeżo w nim wyrobione, pod wpływem stosunków życiowych oraz pod działaniem odrodzenia katolicyzmu we Francyi, przekonania zachowawczo-arystokratyczne, oparte na wierze, przekonania, które następnie miały się stać barwą wszystkich poglądów Grabowskiego.

Zanim atoli ujawnił je w całej rozciągłości, ogłosił jeszcze tom 3-ci i 4-ty „Literatury i Krytyki", zawierające rzecz „O szkole ukraińskiej" oraz „Literaturę romansu w Polsce", obejmującą jego dzieje od Bernatowicza do pierwszych prób Kraszewskiego.

Dopiero gdy w roku 1840 zapoznał się z Henrykiem hr. Rzewuskim, uległ przewadze jego umysłu, stał się fanatycznym obrońcą ustrojú oligarhicznego przeszłości, zwątpił o sile rozumu ludzkiego, występował przeciwko filozofii niemieckiej,

której poprzednio był wyznawcą (co prawda bardzo powierzchownym, bo nie znającym jej należycie) i kazał się korzyć ślepo przed prawdami wiary. Takiemi myślami przepełniona jest dwutomowa jego „Korespondencya literacka“ (1841— 43, Wilno), poświęcona uwielbieniu dla pisarzy, kreślących swe utwory w duchu katolickim, przedewszystkiem zaś dla Henryka Rzewuskiego. Przed Rzewuskim nie było, jego zdaniem, „żywej i szczerej tradycyi narodowej“. Rzewuski to *„pierwszy genialny Polak“*, jakiego mu się widzieć zdarzyło. Wobec Rzewuskiego w kąt musiał iść Mickiewicz, bo ten w „Panu Tadeuszu“ usiłował „sąsiedztwo litewskie i zdarzenia niniejsze podnieść do majestatu starożytnego, a pomimo wielkich piękności częściowych, *natworzył fałszów i nierówności“* (Korespondencya, II, 170); tymczasem w „Pamiątkach Soplicy“, — „dawne ukształcenie, odrębny charakter narodowy, nasz sposób widzenia i czucia raz pierwszy znajdowały mowę i plastyczną formę sztuki“... To zaślepienie wobec talentu niewątpliwie znacznego, lecz mającego ogromne wady, to widzenie w Rzewuskim genialnego poety, wielkiego filozofa, polityka, historyka w połączeniu z klerykalno - arystokratycznymi poglądami, przyczyniło się do rozwiania aureoli, jaka otaczała Grabowskiego pomiędzy rokiem 1834 a 1840. Zaczęto spostrzegać coraz wyraźniej, że co było dobrego w dawniejszych jego pismach, to wziął z dzieł znanego krytyka francuskiego Villemain'a, z „Historyi cywilizacyi francuskiej“ Guizota i innych pism obcych, że jego własne opinie o pięknościach poetycznych były bardzo kapryśne, bo nie wychodziły z jakiejś zasady, lecz wypływały z chwilowego wrażenia, że wskutek tego plątał się nieraz sam z sobą w sprzeczności.

Sam Grabowski, gdy był szczerym, uznawał „wiotkość“ dotychczasowej swojej estetyki i zarzucił dawniejsze przechwalanie się, że ma swój „systemat literacki“, poprzestając na mniemaniu, iż czyni tylko „praktyczne“ uwagi nad dziełami piękna. Młodzi zwolennicy filozofii i estetyki Hegla powiedzieli mu wprost, że jest tylko „empirykiem“ w krytyce, co w ich ustach znaczyło zupełne odsądzenie od prawa zabierania głosu w rzeczach estetycznych. Grabowski uznał w duchu słuszność tej uwagi i, gdy mu Eleonora Ziemięcka, wydawczyni „Pielgrzyma“, zaproponowała napisanie zasad krytyki w duchu chrześcijańskim, odpowiedział jej bez wahania odmownie: „Bardzo mi się zdaje, że porządnej takiej rozprawy nie potrafiłbym napisać. Jestem raczej człowiek czynu, jak teoryi, i możebym łatwiej zdobył się na kawałek wzoru takiej krytyki, a nie na wyłożenie spokojne i zupełne jej prawideł“. Uważał zresztą, że taki kodeks krytyczny byłby bezowocny, gdyż pod jego bokiem „pisałby każdy krytyki potoczne, jakby umiał, jakby mógł i jakby chciał“ (*Pielgrzym,* 1843, II, 334). I on sam pisywał takie „potoczne krytyki“ z większą lub mniejszą werwą, stylem, urobionym na francuszczyźnie, z mnóstwem wyrazów obcych, ze składnią częstokroć nie polską, z gadatliwością, odbiegającą nieraz od rzeczy.

Nawet w obronie zasad zachowawczych niedługo już po roku 1843 był czynnym. Zamierzone przezeń czasopismo w duchu panslawistycznym nie przyszło do skutku. Coraz mniej pisywał, zwrócił się nawet od literatury do malarstwa i ogłosił swoje w tej mierze uwagi, wraz z całą korespondencyą, niemi wywołaną, w dziełku zatytułowanem: „Artykuły literackie, krytyczne, estetyczne“ (1849, Warszawa). Zajął się potem pracami historyczno-archeologicznemi, a gdy znów po kilku latach wrócił do krytyki literackiej i zaczął pisywać „Listy“ najprzód do „Gazety Codziennej“, potem do „Kroniki wiadomości krajowych i zagranicznych“, niczem już aż do zgonu nie zdołał na siebie zwrócić bliższej uwagi. Ceniono tylko dawniejsze jego prace, jako zabytek tej doby w rozwoju literatury naszej, kiedy zdanie jego wywierało wpływ na umysły;— ale od kierowania opinią bieżącą co do dzieł nowych usuwano go. Berło krytyki przeszło w inne ręce, mające więcej hartu, choć nie umiejące tak zręcznie władać piórem[1]).

---

[1]) Zob. Tadeusz Grabowski: „Michał Grabowski, jego pisma krytyczne i pojęcia polityczne“ (1900, Kraków). Mamy tu kilka ciekawych

V.

Aleksander Tyszyński.

Młodszy o lat kilka od Grabowskiego, zamiłowany w ponurych obrazach, myślą bardzo wcześnie zatapiający się w najskrytszą głąb wszechbytu, Aleksander Tyszyński (1811 † 1879) w 25-ym roku życia napisał, a w 27-ym wydał dziwną książkę, mieszaninę romansu i rozpraw, p. t. „Amerykanka w Polsce“ (2 tomy, 1837, Petersburg). Amatorowi romansu pozwalał on wypuszczać przy czytaniu rozdziały, poświęcone religii, historyi oświecenia, językowi i literaturze polskiej, stanowiące większą część książki, ale krytyk żleby zrobił, gdyby z tego pozwolenia korzystać zechciał. Do wyrobienia sobie pojęcia o poglądach autora zarówno potrzebna część romansowa, jak i dydaktyczna. Dwudziestopięcioletni młodzieniec był fatalistą, a jednak godził tę doktrynę z nauką kościoła katolickiego, którą szczerze, choć bez fanatyzmu, wyznawał, i bynajmniej nie czuł się zahamowanym w swojej energii, wcale się w biernem poddaniu, w biernej rezygnacyi nie pogrążał. Czuł tedy w sobie silnie odrębną indywidualność i przyznawał ją innym, praw jej bronił. „Było-li w ciągu wieków — pytał ustami swego bohatera — lice podobne mojemu, podobny mojemu umysł? Ja myślę *pierwiastkowo* [t. j. oryginalnie], i nie był żaden przedemną, któryby równie myślał. Gdy biorę pióro do ręki, sam dziwię się jego biegowi; nowe obrazy kreśli, nowe pomysły wciela i, jeśli w ciągu swoim postawi kiedy myśl obcą, to chyba jak jeden (!) utwór przypadkowego natchnienia. Ja lubię natchnienie obce; nieraz myśl jego podoba się mocno sercu, i pragnę ją wcielić we własne; pragnę, ale daremnie; ściska się ona, wypiera, nie

a nowych szczegółóww biograficznych; ale ocena działalności krytycznej nie jest przekonywająca.

może upatrzyć miejsca i wreszcie, jakby innego wychowania córka, opuszcza swe towarzyszki“.

Poezyę lubił ogniście, lecz i filozofię także; podobały mu się w poezyi myśli filozoficzne, ale nie żądał bynajmniej, by poeta koniecznie podawał nowe, nigdy przedtem nieznane tematy — i w tem się stanowczo wyróżnił od Grabowskiego, ceniącego przedewszystkiem siłę twórczą, „kreacyjną“. Tyszyński sądził, że obrobienie w poezyi ma doniosłość ważniejszą od pomysłu, od inwencyi; tak swój pogląd uzasadniając: „Znakomitsze epopeje rycerskie wszystkie prawie są naśladowaniem Iliady. Mnóstwo było we Włoszech poematów o Orlandzie, nim Aryost wydał swojego. Komedye Terencyusza i Plauta, w ogóle swoim, są żywcem komedye greckie. Treść bajek Lafontaine'a wszystka prawie z Ezopa i Fedra. Przedmioty dram wielkich Szekspira — brane lub ze sztuk obcych, albo z powieści włoskich, hiszpańskich, angielskich. To jednak wszystko jest *żadnem* (!) w porównaniu z piórem poety, bo w poezyi *raczej szczegół, niż ogół uderza,* raczej opowiadanie, niźli przedmiot jego“.

Prawdę względną zanadto zaakcentował Tyszyński i okazywał się zbyt pobłażliwym dla poetów, u których forma była gładka, potoczysta, lub też których styl obfitował w przenośnie i porównania. Stąd pochodziło przecenienie wartości takich pisarzów, jak Kniaźnin, Odyniec, Maurycy Gosławski. Od stylu, języka i wiersza wymagał Tyszyński dużo, niezawsze trafnie umiejąc wyrazić swe żądania. Tak np. powiadał: „Wszelki pomysł wyższy nad pospolite znajome oku obrazy i jego widoma szata, ze słów mowy ludzkiej związana, od potocznych języka wyrażeń daleka, budują ludzkiemu oku tę półzmysłową, półumysłową całość, którą poezyą zowiemy... Im dalej myśl utworzona uniosła wyobraźnię z pospolitego uczuć i wyobrażeń koła, im bardziej szata, która ją wydaje, odległa jest od prozy potocznych wyrażeń; tem owa myśl, owo jej wydanie poetyczniejszemi być muszą. Ich niepowszedniość, ich układ dają nam poetyczną budowę“.

Ze słów tych możnaby było przypuszczać, że młody krytyk, lubując się tylko we wzniosłości, nie potrafi odczuć poezyi prostoty, gardzić będzie obrazkami życia powszedniego, zechce lekceważyć wesołość, komizm. Przypuszczenie okazałoby się zupełnie fałszywem. W rozbiorze poetów, zarówno dawnych, jak i nowszych, Tyszyński okazuje się bardzo wszechstronnym, ceni wzniosłość i polot, lecz wielbi także prostotę i naturalność Szymonowicza, Zimorowicza, Kniaźnina; uznaje zasługi Zabłockiego, Bogusławskiego, Kamińskiego, Niemcewicza w dziedzinie komedyopisarstwa, gani zaś i potępia wszelką przesadę i napuszoność. Nie umiał tylko jeszcze wówczas zawrzeć w ogólnem określeniu różnorodności przejawów natchnienia poetyckiego.

Ceniąc formę, czułym był wielce na poprawność i gładkość wiersza. „Są — powiada — którzy utrzymują, iż dosyć jest, aby część wewnętrzna poezyi nie była bez zalet, o powierzchowność jej mniejsza; mnie się jednak nie zdaje. Wierzch i jego budowa jest sztuką, pięknością, swe oddzielne przymioty, oddzielne swe prawa mającą; może zatem poeta całkiem go odrzucić, nie użyć, jeśli wypracowywać nie pragnie; ale skoro go użył, niech przykrem szaty wrażeniem nie miesza wrażenia myśli; i piękna kobieta w prostej zapewne odzieży podobać się oku może; ale gdy strojną pragnie wdziewać szatę, niechaj pomni, że plamy i dziwny krój lub rozdarcie, jeśli im zapobiedz nie może, więcej zapewne jej straty, aniżeli wdzięku, dodadzą".

W ocenie obszerniejszych utworów zawsze podawał Tyszyński treść ich mniej lub więcej szczegółową, ażeby okazać, jak ją zrozumiał; do streszczeń wplatał znamienne wyjątki, ażeby dać poznać czytelnikom, co go szczególniej uderzyło, a dopiero w końcu krótko, zwięźle sąd swój przedstawiał. Nie bawił się w owe długie wywody, w które obfitowały pisma Grabowskiego, nie grzeszył nigdy gadatliwością, i możnaby mu nawet zrobić zarzut, że nie rozwijał dokładnie myśli swoich, że je szkicował tylko w bardzo grubych zarysach, nie wdając się w ich cieniowanie. Był subjektywistą umiarkowanym, wypowiadał swoje wrażenia, co tem stosowniejsze było, że rozprawom swoim krytycznym nadał formę listów; na zasady ogólne się nie powoływał; w drobiazgową krytykę nie wkraczał; szczerze i gorąco wynurzał swój zachwyt, a krótko i jakby od niechcenia tylko zaznaczał wady i usterki. Chciał czytelników zająć obrazem dawnej i nowej poezyi polskiej; o klasycyzmie i romantyzmie zgoła już nie wspominał; szukał tylko wszędzie piękna i, gdzie je znalazł, rozkoszował się niem swobodnie.

W poezyi polskiej XIX wieku wyróżnił cztery „szkoły": *litewską* (z Mickiewiczem na czele), *ukraińską* (Malczewski, Goszczyński, Gosławski, Zaleski, Zaborowski), *puławską* (Szymanowski, Niemcewicz, Kniaźnin, Karpiński, Zabłocki, Woronicz, Tomaszewski, Tański), *krakowską* (krakowiaki, Wojciech Bogusławski, Jan Nepomucen Kamiński, K. Brodziński). O Juliuszu Słowackim taką zapisał uwagę: „Syn słodkiego prozaisty, poeta paryski, Słowacki, stylem szkoły litewskiej przedmioty ukraińskie opowiadać się stara. Budowa wiersza w poematach jego wspaniała i harmonijna. Obrazy i myśli pospolicie poezyi pełne. Ale tak w ich układzie, jak w układzie całości, brak pospolicie trafnej, uderzającej harmonii; w samym zaś stylu rozwlekłość, lubo wystawna".

Nie sądził, żeby można było wykazać istotne przyczyny różnic między poetami, bo „natchnienia piszącego są niewyliczone, jego powody, źródła nader głęboko są skryte; te szkoły, które dzisiaj tak są odrębne, oddzielne, mogą się wiązać dalej (za przykład podaje właśnie Słowackiego), w nowe się przeobrażać barwy"; ale nie mógł nie wyrazić zdziwienia, „dlaczego powody owe dla wielu stron kraju były dotąd tak skąpe; dlaczego główne ziemie: Kraków, Mazowsze, Poznań, z których każda oddzielną jaśniećby winna poezyą, nie mają żadnego prawie narodowego poety? dlaczego tak romantyczne i najprędzej z całej Polski okolic silnie mogące natchnąć niebotyczne Karpackie góry przez całe cztery wieki, przez które śpiewają w Polsce, żadnego nie natchnęły śpiewaka? Mogą mieć zatem nadzieję, że to wszystko nastąpi kiedyś, a może

i wkrótce. Mogą mieć nadzieję, że wszyscy wymienionych szkół polskich żyjący poeci coraz ogromniejszego i wspanialszego gmachu budować nie poprzestaną...“

W obydwu tych nadziejach krytyk nasz się nie zawiódł.

W dalszym ciągu działalności swojej Tyszyński pozostał wiernym zarówno myśli zasadniczej, jak i szczegółowym poglądom, wypowiedzianym w „Amerykance“, tylko je wciąż rozszerzał i pogłębiał.

W roku 1837 pomieścił w „Tygodniku Petersburskim“ (Nr. Nr. 55, 56) artykuł p. t. „Dwaj ostatni krytycy w Polsce“, którym zapoczątkował szczuplutki dotychczas dział historyi pojęć estetycznych u nas. Mówi tu króciutko o Mochnackim, nie doceniając jego znaczenia i wpływu: powiada, że nie był oryginalnym, że przejął myśli zasadnicze od Schellinga i jego szkoły, że zdań krytycznych własnych wypowiedział niewiele. Obficiej rozwiódł się nad Grabowskim. Krytykował jego zbyt obszerne pojęcie poezyi, jako obejmujące wszystkie sztuki piękne, kiedy później zacieśnił to pojęcie aż do uznawania tylko poezyi „narodowej“, utożsamianej z „historyczną“. „Poezya polska — powiadał — jak język, nowych dla swych określeń wymaga prawideł i nie może być rozważaną według ogólnych krążących w Europie ustaw“. Naród bowiem polski wcielił w siebie kilka narodów innych; stąd i poezya w różnych prowincyach różny przybrała charakter.

Różniąc się od Grabowskiego i w pojęciu poezyi i w sposobie jej traktowania, zaznaczył w swoim artykule, że rozumowania autora „Literatury i Krytyki“ są „po większej części wypływem pism i pojęć Herdera i nowej fatalicznej (!) historyków szkoły“, przyczem dodał, że Grabowski „żadnej krytycznej teoryi nie stworzył, żadnej dawnej, jakiej się trzyma, jeśli się jakiej trzyma, nie objawił“, że obrał mylny cel, nie spełnił go, ale dużo myśli ważnych wypowiedział.

W parę lat potem, rozbierając jedną z powieści Grabowskiego, wytknął mu, że pierwsze dwa tomy „Literatury i Krytyki“ są po większej części „odbiciem i przerobieniem części szczególnych z Kursu Literatury Villemaina, dzieła Guizota

o Cywilizacyi i rozpraw w Edinburgh Review“; że w dwu następnych widać „pośpiech, w zdaniach dowolność“; ale zarazem przyznał mu „rzetelne poświęcenie krytyczne“. Mimo bowiem zależności od obcych, pośpiechu i dowolności, we wszystkich jego czterech tomach głównego dzieła, myśl i teorye własne autora nieraz są napotykane; w wielu owszem rozdziałach znajdujemy nader znakomite szczegóły, pomysły i wykład“. Różnicę w pojmowaniu poezyi między sobą a Grabowskim wyraził wówczas temi słowy: Grabowski „przez poezyę rozumie nie lot fantazyi, lecz rzeczywistość“. Rzeczywistość atoli „jest wprawdzie wszędzie warunkiem, lecz rzeczywistością poematu jest właśnie poezya“. Rzeczywistość, której wymaga Grabowski, „jest to suchość i drobiazgowość szczegółów praktycznego życia“, a więc „proza“.

Od roku 1841 pomieszczał w nowo wtedy założonej „Bibliotece Warszawskiej“ dużo sprawozdań i roztrząsań, nie tylko z działu poezyi i powieści, ale także historyi i lingwistyki, estetyki, a wreszcie filozofii. Krytyki te, pisane starannie, często głębokie, lecz nie odznaczające się stylem łatwym i potoczystym, doznawały wielkiego poważania, ale nie cieszyły się popularnością wśród szerszego ogółu. Główniejsze z nich zebrał autor i wydał w trzech tomach p. t. „Rozbiory i krytyki“ w roku 1854 (w Petersburgu), poprzedziwszy je wstępem o „Celu krytyki“. Nie należy ten wstęp do rzeczy najjaśniejszych, jakie napisał Tyszyński. Przejęcie się owoczesne zagadnieniami filozofii i religii, dążność do zbadania przyszłości, nadały mu cechę bardzo oderwaną, lubo autor starał się o przystępność wykładu. Zasadnicze w nim myśli są następne:

Gdybyśmy znali ostateczne wyniki, do których dojdzie ludzkość nie tylko w umiejętności, ale w całem życiu swojem; tobyśmy mieli najlepszą miarę do ocenienia wszystkich objawów czasowych, wszystkich dzieł, dokonywanych obecnie, gdyż wiedzielibyśmy, w jakim one są stosunku do ideału doskonałości. Ponieważ jednak przyszłość ową przeczuwać jeno

możemy i zaledwo w bardzo ogólnych zarysach na podstawie religii i filozofii sobie przedstawiać, musimy poprzestać na mniej zadowalającej miarce, która się wyraża w *szczerości* naszych poglądów, uczuć. „Kryteryum prawdy w nauce i piękna w sztuce w nas samych jest".

Tyszyński wyróżniał w człowieku trzy pierwiastki: ciało, myśl i ducha, będącego łącznikiem między dwoma pierwszymi. Za główny przybytek ducha w człowieku poczytywał *serce:* „Z serca płyną takie lub inne myśli, takie lub inne uczynki. Jest na dnie serc ludzkich *duch ogólny,* który w jednostce każdej ma jednostkowy swój odcień, lecz w gruncie jeden jest. Ten sprawia, iż każde zdanie myśli, które jest prawdą, dla każdego widzi się prawdą; iż co rzetelnie jest pięknem, dla każdego widzi się piękne... To jest z pewnością prawdą, z pewnością piękne, co sami przed sobą mamy *rzetelnie* za prawdę, mamy za piękne".

Tyszyński wiedział, że ogółowi wyda się kryteryum takie — lichem; mniemał jednak, iż jest ono istotnem, tak zdanie swe uzasadniając: „Samolubstwo, zawiść, nienawiść, pycha, cel zysku, sławy chwilowej i t. p., sprawiły lub sprawiają co chwila w sądach, tak sądach oceniających, jak i tworzących, niepamięć lub raczej zacieranie z umysłu owego kryteryum. Źródła te, zrazu najmniejsze, zrodziły jednak, wydały te wszystkie rozrosłe fałsze, ohydy, szpetności, drogi wsteczne i błędne, owszem nieraz zbrodnicze, w gałęziach sztuk, nauk, związków społecznych i t. p., które świat kształcą".

Ten indywidualizm i subjektywizm sądu ograniczył jednak Tyszyński wymaganiami wielkiemi, jakie względem ukształcenia krytyka postawił. Nie każdy, kto o sąd się kusi, ma ku temu uprawnienie naukowe; bo krytyka ma oceniać dzieła „nie tylko pod względem ich formy czyli gramatyki, nie tylko pod względem pierwiastku w nich piękna czyli estetyki, nie tylko pod względem ogólnego znaczenia czyli idei, ale zarówno pod każdym z tych względów"; ma oceniać dane dzieło, czyn, przedmiot, „nie tylko w odniesieniu do siebie, do jego chwili, ale też w odniesieniu do *całej gałęzi, której*

jest cząstką, w odniesieniu do innych gałęzi, w odniesieniu do ostatecznych celów tak danej, jak wszystkich gałęzi"; jednem słowem krytyka ma być „kierowaniem i posuwaniem owych rozpadłych gałęzi w każdym kierunku, które wymieniliśmy, do ich jedności, czyli zbliżania tak każdej wszczególe, jak wszystkich wogóle, do stanów ich kwiatu".

Ażeby tak rozumianą krytykę uprawiać, nie dosyć jest mieć smak czyli poczucie piękna choćby najsubtelniejsze, nie dosyć pragnąć dojść prawdy jak najszczerzej, ale potrzeba mieć rozległą wiedzę i wielkie doświadczenie życia, a te wpłynąć z konieczności muszą na sam sposób odbierania wrażeń a następnie na sposób wypowiadania o nich swego sądu. Indywidualne uczucie i pragnienie zasilone będzie uczuciami i pragnieniami mnóstwa innych umysłów. „Rzetelny krytyk— wedle Tyszyńskiego — winienby znać nie jedną tylko gałąź z rozwić ludzkości, lecz wszystkie. Znać winien wszelkie rodzaje pojęć i dzieje ich; wszelkie rodzaje uczuć i dzieje ich; znać przeszłość, znać obecność, znać owszem przyszłość. Musząc w sobie być takim, jakimi zdziałać ma innych, winienby nad to i przedewszystkiem: *wiarę* mieć w siebie i umieć zaprzeć się; *nadzieję* mieć i poddanie się; świat *kochać* i nawidzić go".

Osiągnięcie ideału takiego zapewne trudnem jest, a bodajże i niepodobieństwem; ale zbliżanie się ku niemu stanowi miarę doskonałości sądu, doskonałości krytyki.

Pod koniec życia ogłosił Tyszyński owoc dwudziestoletniej pracy, uważany przez siebie za najważniejsze swe dzieło, p. t. „Pierwsze zasady krytyki powszechnej" (1870, Warszawa). Chciał tu niejako złożyć dowód swego wielostronnego przygotowania w zawodzie krytycznym, streszczając ogrom erudycyi w dwu niewielkich tomach. Pojmując krytykę, jako sąd o wszystkiem, co tylko jest myślą, uczuciem, ideałem, uczynkiem, przebiegł całe dzieje cywilizacyi ludzkiej, zajrzał w przyszłość—i z tej dopiero perspektywy i wyżyny zwrócił się do chwili obecnej, ażeby wskazać jej obowiązki, ażeby wykryć zasady krytyki ogólnej. „Ludzkość to pewna Jedność.

Wyszła ona z jednych łącznych początków i zdąża do łącznych celów. Jest to Zbiorowy Człowiek, który, jak w swem życiu zewnętrznem, tak i w życiu wewnętrznem, takież przebywa doby i takież rozwija siły, jak i Pojedyńczy. Przebyła ona niegdyś dobę swego dzieciństwa, dobę młodości, a dzisiaj w wiek swój męski wstępuje. W dobie pierwszej wzniosła była i wyraziła swoją zbiorową *Pamięć,* w następnej zbiorową *Fantazyę,* w obecnej, jak musi wznieść, tak i mieścić jeden zbiorowy *Sąd.* Sąd ten jest i właśnie ma być przewodnikiem do owych jej celów *łącznych,* musi więc mieć i jakąś skrytą *łączność* w swoich zasadach. W jego kierunkach różnych, kierunkach sprzecznych, tkwić musi i pewna jedność, a w jej tle i owa zgodność z *ostatnim celem.* Idzie tylko o ujęcie tych zasad, rozróżnienie ich i oznaczenie".

Niepodobna mi oczywiście przebiegać wraz z autorem całego pasma dziejów cywilizacyi, wypełniających większą część dzieła; nie będę też streszczał tego obrazu doskonałości ducha, myśli i ciała, jaka nas według pojęć religijnych czeka przed sądem ostatecznym, zatrzymam się tylko nieco nad wnioskami, dotyczącymi chwili obecnej, a zarazem nad zasadami krytyki powszechnej.

Rozważanie przeszłości i spojrzenie w przyszłość doprowadziły autora do przeświadczenia, że, pomimo rozmaitości dróg, jakiemi ludzkość kroczyła, zawsze zmierzała ona ku pewnej łączności, zbliżającej wszystkie nauki i dzieła człowieka do prawdy bezwzględnej, oraz że przewodnikiem w codziennem naszem postępowaniu powinna być religia chrześcijańska. W zastosowaniu tych wniosków do ducha, myśli i ciała, wynikają prawidła, że *duch* powinien się ukazać wolnym od wszelkiej złości, a będzie *czystym,* że *myśl* powinna wzrość w *mądrość czynną,* a ciało czyli *uczynki* winny się kierować zasadą *miłości.* Ażeby być czystym, „człowiek każdy, jak Chrystus ewangeliczny, powinienby młodo jeszcze odbyć walkę z czartem i zwalczyć czarta, a w dalszym ciągu życia w każdej chwili módz rzec: kto mi dowiedzie grzechu?" Pod względem myśli, nabywszy w młodości wykształcenia, powinien następnie „nauczać lud" czy to przez przenośnie i przypowieści (dziełami Sztuki) czy jasnem słowem (dziełami Umiejętności), gromić próżnych i pysznych, cieszyć prostaczków, przepowiadać i mnożyć ilość przepowiadaczy Nowiny Dobrej. Wreszcie co do uczynków „każdy z ludzi winienby umieć i żyć sam z sobą, na puszczy, poszcząc i modląc się, i żyć śród świata, — jadać z ludem na polu i za stołem bogaczów, — żyć w gronie doktorów i z grzesznikami, — dzielić ciężary życia i gody, — umieć uniżać się i, gdzie wypada, przewodzić, — ucząc prawdy, nie trwożyć się ani gminu, ani doktorów, — znosić równie chwałę i cios, — i nie cofnąć się od uczynków prawdy i od słów prawdy do straty życia".

Wyrażając zaś owe przepisy słowami religii chrześcijańskiej: *wiara, nadzieja* i *miłość* winny być trzema rozdziałami kodeksu, określającego zasady sądu czyli krytyki powszechnej. A mianowicie: „Podstawę jego ma odznaczać *wiara* (wiara już dzisiaj skądinąd prawie z poznaniem złączona), że pośród dróg ludzkości i nauk ludzkości najbliższemi bezwzględnej prawdy są: nauka chrześcijańska i droga chrześcijańska".

„W jego treści, kierunku i szczegółach celów, zgodnie z nauką tej wiary, ma tkwić *nadzieja,* iż to księstwo fałszów i cieniów, śmierci i złości, którego władza wokrąg dziś kuli ziemskiej tyle (lubo znikających stopniowo) objawia śladów, już osądzone jest, i że się urzeczywistnia w gruncie, krzewi i zbliża, wyłącznie dla ziemi i ludzi: królestwo Dobra".

„W jego wreszcie szczegółach wszelkich (wszelkich, że tak powiemy praktycznie: rozumowaniach, teoryach, pismach krytycznych, artykułach) nie powinny mieć miejsca wcale ślady owego księstwa, jako np. gniew, zawiść, wzgarda (choćby jakiej gałęzi naukowej), dobrowolny fałsz, osobistość, złość słowem wszelka;—ale równie w formie zewnętrznej, jak w celach wewnętrznych, tkwić winna *miłość*".

„Na takich zasadach wsparty, w takich ramach idący sąd nasz ma też mieć głównie na oku *wiek ów zbliżony,* do którego bezpośrednio wejść mamy... Z bliższego więc lub dal-

szego stosunku danego pisma lub dzieła sztuki do ideału tego oceniać się i wskazywać musi ich żywotność, ich strony dodatnie, albo ich braki. W krytyce danej gałęzi warunkiem też naturalnie być musi: szczególne zgłębienie istoty i historycznej uprawy tej gałęzi; — lecz pamięć na ów wiek przybliżony i na te ramy sądu, o których dopiero rzekliśmy, to są Pierwsze Zasady krytyki powszechnej".

Niewątpliwie, są to zasady bardzo ogólne i odnoszą się raczej do osobistości, do umysłu, serca i charakteru krytyka, aniżeli do samego wydania sądu. Cecha ta wszelako łatwo się wyjaśnia dwiema okolicznościami: 1-o, że Tyszyński miał na oku nie tylko literaturę, lecz wszystkie wogóle przejawy życia duchowego i materyalnego na świecie; 2-o, że, rozważając człowieka w całości, mówił o zaletach, jakie ma zdobyć, by mógł być dobrym sędzią, ponieważ sądy takiego człowieka muszą być z konieczności słuszne, muszą odpowiadać najwyższym wymaganiom, jakieby względem nich postawić było można.

W wielu pojęciach, w wielu poglądach, Tyszyński zgadzał się z Mickiewiczem, wyprzedził zaś Leona Tołstoja, który tak samo, jak on, żąda przedewszystkiem wewnętrznego przetworzenia, udoskonalenia człowieka, ażeby dzieła jego mogły odpowiadać i potrzebie społecznej, i ideałowi dobra wogóle. Pojęcie zaś „ducha" człowieka jest w pewnym względzie bardzo zbliżone do tego, co symboliści dzisiejsi rozumieją przez związek ze światem nadzmysłowym. Istotnie „duch" Tyszyńskiego jest źródłem niespodziewanych natchnień, źródłem pomysłów i uczuć, przychodzących niespodziewanie, a rozświetlających, jak błyskawica, tajne zakątki duszy naszej, źródłem wogóle wszystkiego, co się rozumem rozbiorczym wyjaśnić nie daje, a co wszakże jest niewątpliwym faktem.

Przytoczę tu objaśnienie samego autora, w którem psychologowie doświadczalni dopatrzą opisu t. zw. „bezwiednej cerebracyi", a mistycy wszelakiego odcienia — opisu wytworów duszy w odróżnieniu od wytworów mózgu. *„Myśl —*

powiada Tyszyński — jest to wprawdzie pojęcie, ale w swojem rozwiciu tak jest poddaną dobom rozwicia ciała, iż prawie uważać się może za jego wykwit, nie może więc być uważaną za *duch,* ale właściwie jest to tylko ta *cząstka pojęcia ducha,* która stanowi punkt jego związku z ciałem, a będąc ograniczona ciałem, *jest pod wpływem organów jego.* Że nadto co innego jest myśl, a co innego jest duch, dowodem najprzód jest to, iż cząstka nie jest to całość, — dowodem powtóre jest to, iż są stany tak zwane psychiczne, w których to wszystko prawie, co jest w myśli podległe rozwiciu, jako pamięć, sąd, rozum i t. p., jest w człowieku razem z ciałem uśpione, a ma miejsce lub samo bujanie obrazów, lub obecność pojęcia nieograniczonego więzami ciała, t. j. czasu, przestrzeni i t. p. (jak np. w somnambulizmie, lunatyzmie, jasnowidzeniu), — i wreszcie dowodem najwybitniejszym jest to, iż są nieraz wypadki, w których jednocześnie co innego działa *duch,* a co innego *myśl.* Wypadków takich jest wiele, a dosyć dla objaśnienia tu wspomnieć na stany *artyzmu, proroctwa* i t. p. Wieszcz i prorok nieraz co innego myśli wyrażać, a co innego wyraża... Każdy owszem, który bliżej obcuje z myślą, czuje różność tych dwu pierwiastków. Oto np. jakiś miłośnik myśli ukształcił nauką pojęcie, uczynił plan pisma, zebrał pomoce i siada, aby je kreślił; mimo jednak skłanianie myśli, kreślenie, dzieło nie kreśli się, — co się kreśli, są to tylko jakieś cząstki bez siły i szyku, — nic nie pomaga trud, przerabianie, zawsze w końcu wychodzi mu tylko zbiór myśli, zbiór materyałów jakichś, nie dzieło; — innym razem usiada, a od ręki płyną mu harmonijne myśli i karty, powstaje utwór. Podobnych faktów, t. j. działania pierwiastku ducha niezależnie od pierwiastku myśli, pełne jest owszem życie każdego człowieka, lubo w różnych rodzajach i stopniach. Pierwiastek to ducha np. sprawia, iż w tem dziecku dopiero rosnącem tkwią już takie, nie inne *upodobania,* takie, nie inne *tło uczuć:* dobroć lub krnąbrność, bojaźliwość lub śmiałość, ludzkość lub dzikość i t. p. Duch to sprawia, iż to dziecko, które zaledwie mieć zaczyna poznanie, odróżnia już, co jest złe, a co dobre, kiedy mu mówią

prawdę, a kiedy żart i t. p. Duch ów sprawia, iż dalej kiedy wyrasta jednostka ludzka, takie, nie inne, czuje powołanie, iż nieraz co innego zamyśla mówić, a co innego mówi, iż innego coś spełnia, niż to, co już, stawszy się mężem, zamierzał rozumem". (Pierwsze Zasady Krytyki Powszechnej, t. I, str. 61 — 63).

W pojęciu tedy działania zaświatowości na człowieka Tyszyński, zgodnie z innymi naszymi filozofami, znacznie wyprzedził dzisiejszych symbolistów i mistyków, a w zastosowaniu tego pojęcia o wiele od nich był wyższym. Chociaż bowiem *ducha* cenił najwyżej, nie pomiatał bynajmniej *myślą*, rozumem, nie kazał słuchać jedynie i wyłącznie natchnień „ducha". Bo wogóle nic on ani z potęg duchowych człowieka, ani z przejawów cywilizacyjnych ludzkości nie wykluczał, lecz wszystko w swoim ogólnym poglądzie objąć się starał, jako kolejne lub równoczesne stopnie rozwoju. Przekonany najmocniej, że ludzkość — to jedność, że wszystkie wypadki, wszystkie dzieła ludzkie mają cel jakiś, zmierzający do sprowadzenia kiedyś harmonii powszechnej, nie odrzucał, nie potępiał nauk, ze swoją własną najbardziej nawet niezgodnych. Lubo był szczerym katolikiem, jawnie zaznaczającym wszędzie swe stanowisko, nigdy się nie łączył z tymi, co, postępu nienawidząc, wszelką nową teoryę sprzeczną ze swymi poglądami, piętnowali mianem bezbożności. Dwa wybitne przykłady okażą to najjaśniej.

Gdy pod przewodem hr. Rzewuskiego utworzyła się koterya, wyśmiewająca dążenia postępowe, zalecająca bierną rezygnacyę w imię religii, koterya, do której należał i Michał Grabowski, chwalca wszystkich pisarzów tego kółka; wówczas Tyszyński silnie przeciwko jej dążnościom zaprotestował, a protest ten miał tem donioślejsze znaczenie, że wychodził właśnie od człowieka religijnego. Przytoczeniami z pisma św., ojców kościoła, zbijał on twierdzenia tej koteryi, jakoby mądrość, nauki, rozum były to rzeczy zgubne lub też zabawki tylko, jakoby ewangelia nakazywała nam, *nic złego nie czyniąc*, oczekiwać spokojnie tych losów, jakie mają przyjść kiedyś na ludzkość. „Zdaniem naszem — pisał Tyszyński — cnota ewangeliczna nie jest *bezczynność*, ale jest czynność. Cnota ewangeliczna to miłość, to przynoszenie owoców, to uprawianie darów, od Boga nam udzielonych. Głównym darem, który otrzymuje człowiek na ziemi, jest bezwątpienia rozum. Wszelka zmiana, która się dzieje śród ludzi, dzieje się przez duch ludzi. Ten rozum — to duch — narzędzie i duch kierownik... Wiar jest wiele, ale jedną tylko rozróżni i jedną zatrzyma rozum. Nauk wiele, lecz je rozwinie, posunie i połączy nie nierozum zapewne, lecz rozum; w stosunkach są różności i krzywdy, lecz urządzi je, przeodzieje, ustali nie nierozum zapewne, lecz rozum. Świat jest walką prawdy i fałszu, lecz go poczęła prawda i wygra prawda. *Działać* — to cel przyśpieszać, to wiek wygranej przybliżać".

A jak w roku 1846 występował przeciwko biernej rezygnacyi i lekceważeniu rozumu, tak w r. 1873, kiedy teorya Darwina, szerzona przez młodzież postępową, stała się przedmiotem drwin i wyklinań ze strony zachowawców, Tyszyński nie dojrzał w niej nic przeciwnego religii ani moralności i nie wahał się twierdzić wobec napastników, że, jak teoryę Kopernika Kościół w końcu przyjął, tak może przyjąć i teoryę Darwina.

Wierząc w postęp, do ostatniej chwili kształcił się i zapoznawał Tyszyński ze wszystkimi nowszymi kierunkami. A w krytykach swoich był wyrozumiałym, łagodnym, zawsze starającym się wykryć strony dodatnie w rozbieranych dziełach. Nie można twierdzić, iżby w sądach swoich nie kierował się niekiedy uprzedzeniem, ale takie wypadki (np. ocena „Kollokacyi" Korzeniowskiego) były nadzwyczaj rzadkie; Tyszyńskiego słusznie miano za najsprawiedliwszego z krytyków naszych. Jako profesor historyi literatury polskiej w Szkole Głównej Warszawskiej, od roku 1866 do 1869 pozostawił najmilsze wspomnienie w sercach słuchaczów; sam dawał im wzór sumienności i pilności, godzinami całemi przesiadując w bibliotece, by raz jeszcze starannie wystudyować pisarzy, o których miał mówić. Wymowy nie posiadał, męczył się

nieraz przy formułowaniu swych myśli, ale pomimo lat już podeszłych takim gorzał zapałem, gdy mówił o naszych wielkościach, że niepodobna było zapału tego nie podzielać.

VI.

Krytyka idealistyczna.

Tyszyński był nie tylko filozoficznie wykształcony, ale posiadał głębszą znajomość i dziejów „nauki nauk", jej systemów i metod; złożył tego obfite dowody w rozbiorze „Początków filozofii krajowej" (1850) i w „Pierwszych zasadach krytyki powszechnej" (1870). W ocenach atoli swoich wychodził, jak sam wielokrotnie zaznaczył, z „praktycznego" stanowiska, by się stać zrozumiałym dla jaknajwiększej liczby czytelników; „spekulacyi filozoficznej nie lubił". Najrozgłośniejszy w czasach jego młodości system „filozofii bezwzględnej" (absolutnej) Jerzego Hegla nie zadowolił go; występował więc przeciwko niemu zarówno wogóle, jak w zastosowaniu do estetyki; hasło „sztuka dla sztuki" odrzucał stanowczo i w rozbiorze „Listów z Krakowa" (1843) Kremera szeroko i dobitnie nad niedorzecznością hasła tego się rozwiódł („Artysta, wydający sztukę dla sztuki, bez celów dalszych, jest to twór, równie zapewne ohydny, jak jego dzieło").

Filozofię Hegla wysoko cenili, lecz przy jej zastosowaniu do oceny literatury na cele społeczne nacisk kładli dwaj młodo zmarli entuzyaści, którzy równocześnie z Tyszyńskim w Warszawie krytykę po r. 1840 uprawiali gorączkowo i namiętnie: Dembowski i Majorkiewicz.

1. Edward Dembowski († 1846), entuzyasta, demokrata, krańcowy postępowiec, wykształcony na filozofii niemieckiej, przejąwszy z niej metodę dyalektyczną, próbował uzupełnić braki, jakie dostrzegł w systemacie Hegla, przez wprowadzenie uczucia i twórczości, „które jednoznaczne z myślą i z sobą, są zarazem jednoznaczne z bytem i tworzą w swojej potrójności jedność, a są istotą wszystkiego". Niespokojny, niezmiernie ruchliwy, nie miał czasu do przetrawiania nasuwających mu się gromadnie myśli, więc je tylko wyrzucał z siebie, nie dbając o ich szczegółowe, systematyczne udowodnienie. Cenił utwory literackie o tyle jedynie, o ile w nich znajdował myśli filozoficzne, uczucia rozległe obejmujące naród i ludzkość, o ile zresztą z jego radykalnymi poglądami społecznymi zostawały w zgodzie.

Zarówno literaturą powszechną, jak swojską się zajmował, umieszczając przez półtrzecia roku (1842—1844) w „Przeglądzie Naukowym", przez siebie w Warszawie założonym, mnóstwo artykułów ze wszystkich prawie dziedzin wiedzy. Wyjechawszy z Warszawy, zasilał pracami swemi czasopisma poznańskie: „Tygodnik literacki", „Dziennik domowy", „Rok". W tem ostatniem pomieścił rzecz „O dramacie w dzisiejszem piśmiennictwie polskiem", gdzie wyraził przekonanie, że dramat ma być przedewszystkiem „obrazem walki zdań i stronnictw społecznych", mając za swe jądro „czyn wyrobionego charakteru". Dramat ma być wykonywany „z gwałtownością i uniesieniem, z miłością wrzącą postępowej sprawy". Jako urzeczywistnienie tego ideału dramatu, wielbił „Nieboską komedyę" Krasińskiego.

Ten namiętny, wrzący charakter, ten umysł rzutki, obejmujący szerokie widnokręgi myślowe, nie zdołał stworzyć w krytyce nic, coby miało trwalsze znaczenie; lecz rozbudzał ludzi z drzemki duchowej, nasuwał tematy do poważnych rozmyślań, rozpłomieniał serca do ideałów wielkich, odrywających duszę od poziomych, powszednich stosunków.

2. Jan Majorkiewicz (1820 † 1847) był tak samo wychowańcem filozofi niemieckiej, jak i Dembowski, tak samo interesował się wielu przedmiotami naukowymi, tak samo znał literaturę powszechną i pisał o niej, jaśniej i poprawniej zapewne, lecz również śmiałymi rzutami raczej, niż konsekwentnem rozwinięciem jednej mysli celując. W poglądzie filozoficznym tem się różnił od Dembowskiego, że za najwyższą potęgę ducha ludzkiego uważał nie wolę (twórczość), lecz

uczucie, które według niego (może za przewodem Filozofii serca Fryderyka Schlegla) było „ześrodkowaniem myśli i woli, dobra i prawdy". Uczucie wyraża się w literaturze, której „najwyższem zagadnieniem jest życie, ale życie ześrodkowane, spromienione, t. j. zebrane w uczuciu piękna".

Nie należy jednak mniemać, jakoby literatura była jedynym wyrazem uznania się narodu w jestestwie swojem (według wyrażenia Mochnackiego); bo to wypowiada się również w życiu politycznem, religijnem i t. p. Jest ona wszakże wyrazem pierwszorzędnym, pełnym życia i treści. „Jest to, rzec można, słońce, przyświecające żywotowi społeczeństwa, ognisko jego myśli i uczuć, źródło, bijące w górę wodą żywą piękności i prawdy i odbijające zarazem prawdę i piękność życia tego, dla dobra i szczęścia społeczeństwa".

Krytyka literacka, „ceniąc twory estetyczne, bezstronnie sądzić je powinna, t. j. uważać głównie jako wypływ całego życia, usposobienia wewnętrznego, powstającego w nas w skutku połączonej działalności teoretycznej i praktycznej, wyrobionego przez myślenie i życie, pod których wpływem staliśmy się tem, czem jesteśmy". Wyrozumieć dzieło artystyczne jest pierwszym i głównym obowiązkiem; chwalenie lub potępianie jest rzeczą zupełnie podrzędną.

Tylko Grecya „twórczo się rozwijała i kształciła tak samodzielnie, że nie czuć prawie związku cywilizacyi Grecyi ze Wschodem". Inne narody, choć miały swą pierwotną rodzimą cywilizacyę, rozwinęły się pod wpływem obcym. Polska wraz z całą Europą zachodnią należała do systematu chrześcijańsko - łacińskiego, lecz rozwinęła się „najoryginalniej", ponieważ w samem życiu, w swoim ustroju politycznym, wykazała „twórczość artystyczną", przez ześrodkowanie wszechwładztwa w szlachcie, przez swą „odśrodkowość miejscową", nie kosmopolityczną. W literaturze atoli uległa silnemu wpływowi obcych piśmiennictw i dopiero mniej więcej od połowy XVIII wieku zaczęła kroczyć samoistniej, wyrabiając „wszechstronność wyobrażeń".

Myśli te zawarte są w dziele głównem Majorkiewicza, wydanem na krótko przed śmiercią p. t. „Historya, literatura i krytyka" (1847, drugie wyd. 1850 [1]).

3. Nową teoryę poezyi, ze stanowiska romantyzmu i filozofii niemieckiej, napisał u nas Hipolit Cegielski (1815 † 1868) w dziele p. t. „Nauka poezyi" (1845). Sztuka o tyle jedynie naśladuje utwory przyrodzone, o ile te są „odwzorami tego samego ducha", co i duch artysty; ale stwarza ona rzeczy „czystsze i piękniejsze", aniżeli utwory naturalne, gdyż dzieła artystyczne „samą są istotą i samą pięknością", które stanowią „najwyższy i jedyny cel sztuki". Sztuka „stwarza obrazy prawdziwe i piękne zarazem, przedstawia prawdę i istotę rzeczy w piękności obrazach". Że zaś „istota rzeczy jest niejako myślą, ideą" sztuki; więc też w jej dziełach *szukamy idei*, „a utwór, pojęty i wykonany według tej idei, t. j. według prawdy i istoty, oczyszczony zatem z wszelkich przypadkowości, noszący w sobie wszystkie warunki piękności, tworzący całość w sobie skończoną, rozmaitą, ale do jedności sprowadzoną, nazywamy *ideałem*"; a zatem „stwarzanie ideałów jest najwyższym i jedynym sztuki celem". „Cel ten w niej samej leży, podobnie jak wszystkie umiejętności same sobie są końcem i celem, jakim jest Prawda. Atoli obok Prawdy, którą sztuka przedstawia, ma ona jeszcze Piękność drugim koniecznym pierwiastkiem i warunkiem, i tem właśnie wyróżnia się od innych umiejętności, a mianowicie od filozofii. Jak bowiem filozofia prawdy swoje w ścisłych, logicznych, abstrakcyi tylko doścignych rozumowaniach przedstawia: tak sztuka podaje je w żywych i pięknych obrazach. Wszystkie inne cele są obce sztuce. Sama nawet moralność może i powinna być skutkiem sztuk pięknych, ale nie jest ostatecznym ich celem; koniecznym ich skutkiem o tyle jest, o ile

---

[1]) Szczegółową ocenę tego dzieła napisał A. Tyszyński. Zob. „Rozbiory i krytyki", t. II, 233—272.

wszystko, co jest prawdziwe i piękne, podnosi i uszlachetnia uczucie człowieka".

Ażeby módz tworzyć dzieła sztuki, trzeba mieć Intuicyę. „Jest to dar wtajemniczenia się w naturę i życie, w zewnętrzną i wewnętrzną rzeczy postać, dar czytania w tajnikach przyrodzenia i serc ludzkich, dostrzegania każdego pojawu i ruchu, przestawienia się w każde położenie i ducha obcego, dokładnego zdejmowania fizyonomii świata fizycznego i moralnego i zlania tego wszystkiego w jedną całość pięknego obrazu". Stan ducha, „wyżej nastrojonego, widzącego wszystko w blasku i uroku niepokalania, uniesionego w świat ideałów, jest Natchnieniem; a czynność tegoż ducha, stwarzająca obrazy piękności idealnej, jest Fantazyą czyli Wyobraźnią. Wyobraźnia „jest twórczą siłą, jakgdyby czarodziejską laską sztukmistrza, pod którą się wszystko w obrazy ideału zamienia".

Wyróżniwszy bierną od czynnej, powiada o tej drugiej: „stwarzając obrazy nowe i nadzwyczajne, nie ma pewnych form gotowych i stałych, mając początek swój i żywioł w duchu sztukmistrza, prześciga formy zwyczajnej rzeczywistości i na skrzydłach natchnienia ulata w sfery wyższe, świat ducha i własnych ideałów; niemasz dla niej form, ogarniających jej wybujałość i duchowość; i dlatego często jest w walce z formą zewnętrzną, która jej nie wystarcza". Stwarza ona obrazy „dla ducha raczej, niż dla zmysłów". Klasycyzm posiadał pierwszy głównie rodzaj wyobraźni, romantyzm — drugi. „Klasycznej wyobraźni, jako władnącej swym przedmiotem i gotową formą, zależy więcej na wykończeniu obrazu, któryby rzeczywistość idealizował; romantycznej zaś, jako nadzmysłowej, na składaniu uczuć i pomysłów w piękny obraz, któryby sztukmistrza ideały urzeczywistniał. Głównym więc celem klasycyzmu jest zmysłowa piękność i zmysłowe wykończenie obrazu, tak iżby cała rzeczy istota w pięknych kształtach na wierzch wyszła i rozpostarła się wobec zmysłów człowieka; zadaniem zaś romantyzmu jest obrazowanie wytężonych uczuć i wypieszczonych pomysłów, ideałów,

za którymi, ponieważ ich forma nie obejmuje, wyobraźnia nasza gonić, zdążać musi, aby obrazu dokonać. W klasycyzmie stanowi rzecz i forma jedną zgodną i dotykalną całość; w drugim przelewa się pełność uczuć i myśli poza krawędzie formy. Stąd też wyobraźnia klasyczna siłę swoją i energię w piękność formy zmysłowej składając, grzeszy często próżnią treści i płaskością pomysłów. Natomiast wyobraźnia romantyczna, wystrzelając wysoko i rozlewając się pełnością swoją, prześciga często szranki formy, która jej objąć nie zdoła; z krainy rzeczywistości wybiega często w nieokreślony przestwór marzeń i grzeszy wybujałością i fantastycznością". Stąd wynika konieczność pogodzenia tych przeciwieństw. Cegielski zawarł to wymaganie w króciutkim ustępie: „Wyobraźnia prawdziwego sztukmistrza, panując nad namiętnością uczucia i godząc świat swój idealny ze światem rzeczywistym, stwarza ideę i piękność razem, zlewa obiedwie w jeden obraz rzeczywisto-idealny tak, iż przez piękność obrazu przegląda cała istota rzeczy czyli idea, a ta znów idea doskonały daje obraz piękności. Zadaniem sztuki nowszej jest nadanie romantyczności charakteru i formy klasycznej".

Cegielski pominął zupełnie sztukę „symboliczną", która u Hegla stanowiła pierwszy człon trójki dyalektycznej (symbolizm, klasycyzm, romantyzm), a szukał natomiast syntezy w zjednoczeniu romantyczności i klasyczności; gdyby myśl tę był rozwinął i przeprowadził przez całe dzieło, możnaby go uważać za pierwszego u nas zwiastuna estetyki realno-idealnej. Ale u niego myśl owa nie została rozwinięta.

VII.

Przejście od krytyki filozoficznej do publicystycznej.

Tutaj wypadałoby z kolei pomówić o dwu znakomitych krytykach, rodem, jak Cegielski, z W. Ks. Poznańskiego, zwo-

lennikach filozofii Hegla w początkach swego zawodu, przedstawicielach „krytyki naukowej“, usuwającej subjektywizm, t. j. o Cybulskim i Małeckim; ale ponieważ wpływowe ich dzieła ukazały się dopiero po roku 1860, zajmę się innymi, po części młodszymi wiekiem, którzy jednak wcześniej działalność swoją na większą skalę rozwinęli.

Za ogniwo pośrednie pomiędzy zwolennikami estetyki niemieckiej a tymi, którzy znów do Francuzów się zwrócili, mogą być uważani: Fryderyk Henryk Lewestam i Julian Klaczko.

Lewestam (1817 † 1878), wykształcony w uniwersytetach niemieckich w czasie panowania na nich filozofii Hegla, zaznajomił się z jej wynikami, zwłaszcza w dziedzinie estetycznej, którą zajął się specyalnie, łącząc z nią poznanie rozwoju literatury powszechnej. Wprawdzie estetyki, którą już w roku 1842 zapowiedział i z której drobne wyjątki pomieścił w „Bibliotece Warszawskiej“, nigdy drukiem nie ogłosił, chociaż ją czasowo przez jedno półrocze w roku 1865 mglisto i abstrakcyjnie w Szkole Głównej wykładał; wprawdzie i historyę literatury powszechnej, zapowiedzianą równocześnie z estetyką, tylko w sposób kompilacyjny, a w końcu po plagiatorsku wykonał (r. 1863 — 1867); ale było to skutkiem przeróżnych wpływów życiowych, a między innemi i pewnego rozleniwienia duchowego. Bądźcobądź w początkach swego zawodu wnosił on do dziedziny literackiej głębsze przygotowanie filozoficzne, oparcie się na pewnych zasadach estetycznych i niepowszednie oczytanie w zakresie literatury powszechnej, a mianowicie niemieckiej, z której przetłómaczył „Listy o estetycznem wychowaniu człowieka“ Schillera i inne jego drobniejsze rozprawy.

Wskrzeszając tradycyę dawniej chwilowo u nas istniejących organów krytycznych („Gazeta literacka wileńska“, wydawana roku 1806 przed G. E. Grodka; „Gazeta literacka“, ogłaszana w Warszawie roku 1821 i 1822 przez Adama Chłędowskiego), zaczął on w roku 1841 redagować „Roczniki krytyki literackiej“ i prowadził je przez pięć kwartałów. W znacznej części zapełniał je sam, dając już to zarysy owoczesnego stanu literatur obcych, już to rozbiory dzieł polskich. Wykazał w nich i znajomość rzeczy, i sąd bystry, ale zarazem i skłonność do szyderczego dowcipu, którym dotykał niemiłe osobistości, — wreszcie słabe władanie językiem polskim, zeszpeconym germanizmami.

Zawiesiwszy wydawnictwo, prowadzone pod koniec niedbale, przez lat kilka nic nie ogłaszał; dopiero od roku 1851 w „Dzienniku Warszawskim“, a następnie jako spółredaktor „Gazety Codziennej“ od r. 1854 nanowo czynność swoją krytyczną rozwijać zaczął, której już odtąd nie porzucił, drukując swe recenzye literackie i rozbiory w różnych dziennikach i tygodnikach, od r. 1865 głównie w „Kłosach“. Cząstkę rozbiorów swoich ogłosił w osobnym tomie p. t. „Obraz najnowszego ruchu literackiego w Polsce“ (Warszawa, 1859). Ten „obraz“ posłuży mi do naszkicowania poglądów Lewestama na krytykę i jej zadanie.

Jako wychowaniec estetyki niemieckiej, był oczywiście Lewestam zwolennikiem teoryi, że sztuka sama sobie jest celem; w praktyce atoli bardzo często od tego zdania odstępował, dopytując się wciąż o ideę utworu i twierdząc, że „misyą“ sztuki jest „sprowadzanie błędnej ludzkości *drogą piękna* do dziedziny *prawdy, która ze wszystkich jest najszczytniejszem pięknem*“. Potępiał „tendencyę“ w sztuce, t. j. dopasowywanie ludzi i zdarzeń do myśli, z góry powziętej, ale dalekim był od mniemania, jakoby w dziele sztuki nie stało miejsca dla wszystkiego, co ludzi najgłębiej porusza, co rozwija i podnosi myśl, co uszlachetnia charaktery. Nie nazywał sztuki prostem naśladowaniem natury; żądał w niej tchnienia poetycznego, ale zarazem nie cierpiał tych utworów, w których wyobraźnia lekceważyła objawy życia realnego i czerpała swe pomysły wprost z głowy. „Indywidualność poetyczna — pisał — gorące uczucie, zapał dla wzniosłych końców człowieczeństwa nieraz wprawdzie podnoszą tam, gdzie powszednia realność ściąga umysł w głębokość prozy; ale kto wie, czy stąd znowu inne nie grozi niebezpieczeństwo? czy się z ta-

kiej idylli codziennego życia nie wyrodzi idylla utopii, której postacie ani w żywą krew i ciało, ani w blask niebiańskiego światła nie są obleczone?“ (str. 178).

Zadanie krytyki dwukrotnie szerzej skreślił Lewestam, i to z odmiennego cokolwiek punktu widzenia: raz ze stanowiska historyka literatury, a drugi—ze stanowiska estetyka, głoszącego, że sztuka sama dla siebie jest celem.

„Krytyk — czytamy w zagajeniu recenzyj, pomieszczanych w „Gazecie Codziennej“—powołanie swoje dobrze rozumiejący, nie jest niczem innem, jedno historykiem literatury, bądź to w danym jakim, do teraźniejszości odnoszącym się zakresie piśmienniczym, bądź w pojedyńczym pisarzu, bądź nakoniec w szczegółowym jakim utworze. Poznać związek, zachodzący pomiędzy płodami bieżącej literatury z obecną chwilą, *a rozwojem idei* w sztuce i społeczności, naznaczyć płodom właściwe stanowisko, wykazać, o ile wymaganiom ogólnego (!) wieku odpowiadają lub nie odpowiadają; nakoniec zaś, i w tem główna zasługa, *przewidzieć, jaką wartość mieć będą w oczach krytyki już nie współczesnej, ale naówczas, kiedy wejdą w dziedzinę historyi,* kiedy stanowić będą drobną i częstokroć zaledwie dostrzegalną cząstkę całości: oto, co nazwiemy godnem i należytem wywiązaniem się krytyki z danego założenia. Założenie to wprost byłoby chybione, gdyby krytyk, zasiadający do rozbioru dzieła, do tyla zajął się tym szczegółem, iżby myśl swoją od ogółu, od całości chciał oderwać. Koniecznym wynikiem podobnej pracy byłaby krytyka stronnicza, conajmniej jednostronna, bo posługująca jednemu punktowi widzenia, bo uchodząca z ogromnego obszaru działalności powszechnej w ciasne zakątki pojedyńczych faktów. Dwoistą jeszcze pod tym względem określić możemy czynność krytyczną. Jedną z nich, która ma na oku postęp ku lepszemu, która przekonanie swoje radaby wlać w pisarza i, przedstawiając cel ostateczny, do jakiego zmierzać powinien (jeśli może), zachęca go do osiągnięcia tego celu; drugą, która, nie roszcząc sobie prawa do podobnego wpływu, chyli czoło przed wyższością wybranego talentu, albo

poznaje nicość umysłu niepowołanego, — która jedynie ustalić chce lub prostować sąd rozważnego czytelnika, a dla której przedmiot traktowany i autor, jakim się zajmuje, mają już tylko znaczenie faktu spełnionego. Pod tę ostatnią kategoryę, która widoczniej od wszystkich innych wchodzi w zakres historyi literatury, podpadać będą także nasze artykuły, ruchowi literackiemu poświęcone; niekrótkie bowiem przekonało nas doświadczenie, jako na niczem pełzną najszlachetniejsze zamiary krytyki wpływania na *scriptorum genus irritabile*“ („Obraz“, str. 7, 8).

Istotnie, zajmował się Lewestam utworami, jako faktami spełnionymi, bardzo rzadko tylko puszczając się w przewidywanie, „jaką wartość będą miały one w oczach krytyki wówczas, kiedy wejdą w dziedzinę historyi“. Inaczej mówiąc, po krótkiem streszczeniu utworu, robił uwagi nad jego kompozycyą, nad charakterami, wypowiadał sądy ganiące lub chwalące, albo je uzasadniając, albo nie, i na tem poprzestawał. Jeżeli zaś wyraził kiedy zdanie o przyszłej wartości; jeżeli stawał na stanowisku historyka literatury: to robił to nie co do poszczególnych dzieł lub pisarzy, lecz co do pewnych gałęzi literackich, np. powieści, gawędy. Do jego zasług policzyć należy, że, jeśli nie pierwszy, to jeden z pierwszych wystąpił przeciw luźności kompozycyi w tak popularnych wówczas „gawędach“ Pola, Syrokomli, a zwłaszcza ich lichych naśladowców.

Chociaż się zarzekał dawania rad pisarzom, nie wytrzymał jednak w przedsięwzięciu i nieraz je zwracał nawet do najsławniejszych, np. do Kraszewskiego. Uprawnienie zaś ku temu uzasadnił w drugiem określeniu znaczenia krytyki, podanem ze stanowiska estetyki. Zrobił to mianowicie przy ocenie poezyj Pola, mówiąc:

„Ktoś powiedział, że poeta to dziecię bogów, a krytyk jakoby jego był nauczycielem. Może w tem jest nieco prawdy, tylko, że pedagogikę dla takich dzieci niebiańskich niezmiernie trudno wynaleźć, a w każdym razie nie jest ona powszednią i zwyczajną. Niejedno pożyteczne prawidło życia

u nich przepada, bo pożytek—to rzecz dla nich ze wszystkich najmniej ważna; niejednej dobrej nauki moralnej nie dosłyszą, bo oni wcale różną znają moralność od naszej suchej, gospodarskiej i zalecać im, dowodzić, wyginać i prostować ich na różne strony i boki—to praca po wielkiej (!) części bezskuteczna, bo oni umysłowo także z wewnątrz tylko wyrastają na zewnątrz. Cóż więc, pomimo takiej bezsilności, pozostanie obowiązkiem krytycznego pedagoga? Oto zamiast teoryi pożytku, powinien zastosować do nich teoryę piękności, powinien zasłaniać ich jedynie od płaskości, owej właściwej niemoralności geniuszu, a gdzie ta się ukaże, tam nieubłaganym powinien być jej prześladowcą. Powinien starannie wyłączać wszystko, co nie odpowiada pierwotnej ich naturze, t. j. prawdziwej, czystej naturze człowieka w bóstwie, albo bóstwa w człowieku, a zarazem *wynajdywać prawa,* które stosownemi są dla jej rodzaju. Sam poeta jest naturą nadzwyczajną i odrębną; powinna go tedy krytyka sprowadzać napowrót do natury wogólności; jej bowiem niewolno tak jak jemu popisywać się jakąś oznaczoną właściwością. *Wara jej od każdej szczególnej predylekcyi,* chociażby jej cele były najchwalebniejsze! Nie powinna też krytyka być policyą, *która wszystkiego zabrania, co jest nieprzystojnem, albo też coby złym przykładem wywołać mogło jakowe zgorszenie.* Wobec bóstwa *krytyka powinna brać na się rolę panteizmu,* dla którego toż bóstwo i natura, sztukmistrz, dzieło sztuki i sama sztuka nierozdzielną stają się jednością. Sztuka sama dla siebie jest celem; krytyka tedy powinna przestrzegać artystę, jeżeli zechce użyć tej sztuki, jako środka, jakkolwiek nie służy jej prawo wmuszania weń innego celu, poza nią leżącego, chociażby takowy był najmoralniejszym i naczystszym“ (str. 223).

I takie zadanie, bardzo rozległe i podniosłe, częściowo tylko spełniał sam krytyk. Wolnym nie tylko od „szczególnych predylekcyj“, ale nawet od uprzedzeń osobistych względem pisarzy nie był on zgoła; i nieraz folgował im aż zanadto. „Roli panteizmu“ nie brał na siebie nigdy w ocenie autorów; przestrzegał ich wprawdzie przed użyciem sztuki, jako środka, lecz nie wahał się podsuwać im tematów, któreby obrabiać powinni, zamiast tych, jakie obrobili. Roztrząsając np. Kraszewskiego „Dwa światy“ i twierdząc, że napisał je autor „w przystępie kwaśnego humoru — nie zidealizował jednej połowy swoich bohaterów, a w błocie zszarzał drugą“; doradzał mu napisanie powieści, „traktującej o rzeczach bóstwa, duszy, sztuki“, gdzieby podzielił się z nami istotnie „tem, co ma najskrytszego w swojem sercu poety, co częstokroć jemu samemu wydać się może tylko czczem marzeniem, ale na uosobienie czego potrzeba mu tylko silnej woli“. W końcu dodawał: „A jeżeli koniecznie mają być *dwa światy,* niechże to będą światy myśli i ducha, światy nie tak *ograniczone,* jak obecnie przez autora przedstawiony, ale świat korony cierniowej dla wszystkich, jak dla wszystkich jaśnieje nadzieja wszechwiedzy i ostatecznego przejrzenia“ (str. 221). W takich radach i wskazówkach jakże to oddalił się krytyk od „roli panteizmu“, dla którego „bóstwo i natura, sztukmistrz i dzieło sztuki stają się nierozdzielną jednością!...“

Jeżeli jednak takie i tym podobne właściwości Lewestama pominiemy; to przyznać mu wypadnie sąd zazwyczaj trafny. Większą siłę okazywał zawsze w wynajdywaniu stron ujemnych utworu, aniżeli w wystawieniu dodatnich, jak tego dowodzą jego rozbiory „Lilli Wenedy“ i „Balladyny“ (1859 r. w „Gazecie Codziennej“) lub „Komedyj Aleksandra Fredry“ (Warszawa, r. 1876). Uwielbienie swoje dla rzeczy pięknych wyrażał zazwyczaj ogólnikowo, posługując się tylko przytoczeniami, ale nie dowodząc ich piękności na podstawie jakiejś zasady; usterki natomiast, przez siebie wykazywane, umiał zazwyczaj motywować dobrze.

Pod koniec życia więcej się zajmował sprawozdaniami teatralnemi, niż literackiemi; i, dodać należy, wpływ niemi wywierał, gdyż budził zajęcie, wywoływał rozprawy, niechęci, oburzenie lub pochwały.

VIII.

Julian Klaczko.

Julian Klaczko (ur. 1825) już w trzynastym roku życia napisał i ogłosił drukiem zbiorek wierszy p. t. „Moja pierwsza ofiara“ (Wilno, 1838), następnie tłómaczył na język hebrajski niektóre ballady Mickiewicza oraz „Mnicha“ Korzeniowskiego. Zajął się jego osobą zacny pijar, ks. Antoni Moszyński, i zwrócił nań uwagę literatów i publiczności czytającej artykułem, drukowanym w bardzo rozpowszechnionym wówczas „Tygodniku petersburskim“. Zaczęto dużo mówić o młodym talencie i życzyć, by się rozwinął i wykształcił wszechstronnie. W r. 1842 wyszedł w Lipsku zbiór wierszy hebrajskich Klaczki p. t. „Dodajim“ (Fijołki), a w roku następnym autor ich wyjechał za granicę na studya uniwersyteckie, najprzód w Królewcu, potem w Heidelbergu, gdzie stał się ulubieńcem sławnego historyka Gervinusa, przejął się zasadami „liberalnemi“, marząc o wolności powszechnej i w tym duchu pisując do czasopisma „Deutsche Zeitung“. Podczas „wiosny ludów“ w roku rewolucyjnym 1848 znajdował się w W. Ks. Poznańskiem, a przejęty zgrozą, że „naród myślicieli“, jak Niemców nazywano, deptał, wbrew głoszonym przez siebie ideałom, prawa narodowości, napisał ognistą broszurę, jako list otwarty do Gervinusa, p. t. „Die deutschen Hegemonen“ (Berlin, 1849).

Po upadku ruchów rewolucyjnych w Europie, przeniósłszy się do Paryża, zajmował się nauczycielstwem i pisaniem artykułów do wydawnictw francuskich i polskich.

W r. 1853 ukazują się dwie jego rozprawki, jedna po francusku, druga po polsku, jakby zapowiedź, że przez lat wiele będzie biegła działalność literacka Klaczki niemal równolegle w tych dwu literaturach, dopóki w końcu obca nie pokona polskiej w zupełności. W rozprawce francuskiej (drukowanej w „Revue contemporaine“) p. t. „Livres allemands

et slaves“ poruszył między innemi kwestyę dantejską, która miała długo jeszcze potem zajmować jego umysł, aż w „Wieczorach florenckich“ znalazła swe rozwikłanie; w rozprawce polskiej, pomieszczonej w „Pokłosiu“, książce zbiorowej, wydawanej przez lat kilka w Lesznie, w W. Ks. Poznańskiem, dał rys krytyki porównawczej, oceniając wartość estetyczną ballad: Bürgera „Lenory“ i „Ucieczki“ Mickiewicza.

Ta druga rozprawka („Lenora i Ucieczka“) zajmie nas tu wyłącznie, gdyż jest najlepszym objawem pierwszej fazy krytycyzmu Klaczki. Przepojony jeszcze silnie zasadami ówczesnej krytyki niemieckiej, traktuje on drobne utwory poetyckie z bardzo rozległego stanowiska, wyszukując starannie ich „idei“ i cech, odbijających znamienne rysy „ducha“ twórców. Z powodu dwu ballad wywołuje wielkie cienie Homera i Szekspira, rozprawia o refleksyjności i plastyce, o „nożu ironii“, rozpruwającym „złotą przędzę gminnego uczucia i gminnej wyobraźni“, o „ambrozyjnym uśmiechu“, obwieszczającym „wszystkie dzieła helleńskiej sztuki“, o charakterze protestantyzmu i katolicyzmu i t. d. Nie przeczę bynajmniej, iż kto potrafi dojrzeć cały *świat* „w proszku, w każdej gwiazd iskierce“, dowodzi wielkiego talentu kombinacyjnego i może w dziedzinie myśli wielkie porobić odkrycia; nie przeczę również, iż w krytyce i publicystyce odgadywanie charakteru i dążności pisarzów z najdrobniejszych nawet rysów stanowi wielką zaletę; mimo to mniemam, że taki sposób postępowania, zastosowany do zwykłych, codziennych objawów życia lub literatury, prowadzi prostą drogą do przeceniania drobiazgów, do naruszania równowagi sądu, do fałszywych alarmów, do wydobywania bagnetu dla zabicia komara.

W późniejszej działalności Klaczki nie brakło fałszywych alarmów; w pierwszym utworze krytycznym, po polsku napisanym, widzimy naruszenie równowagi sądu, gdyż słowa, coby odpowiedniemi były w ocenie „Konrada Wallenroda“, „Dziadów“, „Pana Tadeusza“, krytyk, uniesiony uniwersalno-historycznymi poglądami i uniwersalno-estetycznemi spostrze-

żeniami, zastosował do ballady, mającej niewątpliwe zalety, lecz dalekiej od doskonałości.

Któż dzisiaj, rozważnie patrzący na twory poezyi i znający rozwój geniuszu Mickiewicza, zgodzi się na domysł Klaczki, iż „Ucieczka“ jest „może pierwszym bezwiednym symptomem głębszego religijnego kierunku w psychologicznym i poetycznym rozwoju naszego wielkiego wieszcza“, i że „zdaje się w chronologicznym porządku bezpośrednio poprzedzać te utwory (Księgi Pielgrzymstwa, Arcymistrz, Rozum i wiara, Mędrcy, Rozmowa Wieczorna), których głęboki religijny charakter zna każden, a do których może ta ballada pierwszą, bezwiedną i *tajemniczą* stanowi przedgrawkę“? Któż w tem zestawieniu nie zauważy dziwnego pomieszania cudowności, w duchu ludowym pojętej, z religijnością duchową, wewnętrzną? Któż dzisiaj może bez uśmiechu odczytać ten dytyrambiczny zachwyt, jakim tchnie Klaczko, malując wymownemi słowy grozę i przerażenie przy czytaniu opisu jazdy nocnej upiora z kochanką? Ponieważ artykuł Klaczki mało komu jest znany, muszę tu ustęp ten, mimo jego długości, przytoczyć, ażeby czytelnik mógł o tonie krytyki własne wyrobić sobie zdanie.

„Gdy jeździec — powiada Klaczko—Ołtarzyk złoty spostrzega, każe tylko rzucić tę książkę; paciorki i szkaplerz już nazywa przeklętym sznurem i cackami; na samo zaś przeczucie najświętszego znaku Pańskiej Męki koń drży i staje; mnie i ciebie boli krzyż — powiada jeździec do rumaka w *strasznym swoją dwuznacznością sarkazmie;* ten znak ostry, jak strzała, twarz mu rani, skronie pali... i — precz mi, wreszcie woła, z tym ćwiekiem ze stali! Jakaż to *wspaniała klimaks* (!), i jakżeż mało z nią może iść w porównanie owo mnożenie strasznych zjawisk u Bürgera! A gdy jeszcze sobie *przywodzim* [! trzeba się domyślić: *na pamięć*] te wszystkie tak *porywające* i *przerażające,* a zarazem tak proste, tak bez żadnego sztucznego natężenia oddane drobniejsze szczegóły i wypadki fantastycznej podróży, które trzem owym główniejszym i stanowczym, z książką, z paciorkami i z krzyżem, towarzyszą;

gdy *przywodzim* (!) ten dziki krajobraz z wilczemi źrenicami po łozach, z wystraszonemi w suchych jodłach wronami i z błędnym ognikiem, przez grobowce przelatującym i którego błękitnym śladem leci jeździec; tę piekielną pogoń przez dziesięć skał, dziesięć rzek i dziesięć gór i nad przepaściami; ten zimny dreszcz dziewczyny, nierozumiejącej, biednej! ni drogi, ni jazdy, ni ruchów, ni czynów, ni słów, ni rozkazów swego kochanka; te rytmiczne napędzania konia w stałych, jednostajnych słowach jakiejś czarownej formuły i w tych jednozgłoskowych i jednodźwięcznych rymach, których *tajemniczy i magiczny charakter* już się nam przy zaklęciu objawił; te wreszcie *krwawe żarty* martwca o swoim domu na górze Mendoga, do którego się w nocy jedzie, o swoim zamku zamczystym, choć bez klamek, o swojej włości, do których pieszych gości nie wpuszcza, o tym murze, co jego zamków strzeże, a który jest cmentarzem, i o tych wieżach, które są krzyżami... *jakież wszechwładne i niewyczerpane nas wówczas opanuje przerażenie,* jakież zarazem podziwienie dla mistrza, co tak małymi środkami taki wielki umiał osiągnąć skutek!!!“

I my możemy podziwiać żywą i wrażliwą wyobraźnię krytyka, umiejącą sobie uplastycznić każdy szczegół, wyczytany w utworze, i doprowadzić go do olbrzymich rozmiarów; i my składamy hołd sile i obfitości słowa, które, choć czasem niepoprawne, nigdy czczem nie jest; ale równocześnie pytamy się, jakichby użył wyrażeń tenże krytyk dla odtworzenia scen zgrozy w III części „Dziadów“, albo spowiedzi Robaka w „Panu Tadeuszu...“ Zapewne, jest Klaczko zbyt potężnym władcą stylu, aby mu tenże nie starczył na wypowiedzenie wszystkiego; lecz prawda i to, że zapał dla „Ucieczki“ nie udziela się czytelnikowi, bo ten zapał w gruncie rzeczy jest chłodny, retoryczny tylko; bądźcobądź czyż to nie jest nadużyciem estetycznem, gdy o rzeczach, choćby prześlicznych, mówimy w takim tonie, jak o wielkich arcydziełach?

Jeżeli usuniemy na bok tę stronę rozbioru krytycznego, to w rozprawce Klaczki znajdziemy nie tylko gruntowną zna-

jomość literatury powszechnej, nie tylko oczytanie filozoficzno - estetyczne, ale także niepospolitą bystrość w odkrywaniu i ujmowaniu cech znamiennych oraz trafność w charakteryzowaniu rodzaju twórczości Bürgera i Mickiewicza.

Klaczko w tym artykule był estetykiem i psychologiem na wzór Gervinusa; miał jednakże już i teraz pewien cel uboczny, mogący się nazwać publicystycznym; chciał mianowicie wykazać wyższość „Ucieczki“ nad „Lenorą“, wyższość Mickiewicza nad Bürgerem. Dokonał tego bez trudu i przy końcu swej „skromnej paraleli“ wyznał, iż przy tej pracy ukontentowaniu estetycznemu wyrównało patryotyczne. Pierwiastek ten, małą tylko ilością uwydatniający się w pierwszej tej polskiej rozprawce, przybrał charakter zasadniczy w dalszych, choć nie zawsze dla sprawienia „ukontentowania“.

Klaczko zbliżył się w Paryżu z księciem Adamem Czartoryskim i jego otoczeniem, tak zwanym „hotelem Lambert“, i podzielił jego religijne i polityczne przekonania i dążenia. Nie mam bezpośrednich danych, wyjaśniających przemianę wolnomyślnego demokraty, a bodaj radykała, na religijnie nastrojonego zachowawcę; ale ubocznie wolno widzieć w jednym ustępie rozprawy francuskiej o Zygmuncie Krasińskim szkic tej wewnętrznej metamorfozy. Powiada w nim Klaczko o umysłach entuzyastycznych, pokładających bezbrzeżne nadzieje na ruchu europejskim z r. 1848, a zawiedzionych srodze późniejszą ogólną reakcyą. „My wszyscy — powiada — czyż nie byliśmy niegdyś upojeni czarodziejskimi snami o postępie nieskończonym i czyśmy się czynem albo życzeniami nie stowarzyszali z tymi, co w ciemnościach pracowali nad budową przyszłości? Był czas, kiedy każda nowa doktryna znajdowała u nas przyjęcie serdeczne, a każda utopia — uśmiech serdeczny. Nieomylność tłumów stała się dla nas dogmatem, organizacya pracy podobała się nam chwilami, socyalizm mógł mieć w sobie coś dobrego, a człowiek prawdziwie liberalny był dosyć blizkim zgodzenia się na kobietę wolną. Potem nadszedł dzień, kiedy te wszystkie duchy, długo wywoływane lub wielbione, nagle stanęły przed nami rozka-

zująco, groźnie, domagając się, byśmy spełnili swe obietnice i swe marzenia, kiedy motłoch zaczął się tarzać w tej szczęśliwości, którąśmy go wabili — a myśmy się cofnęli z przerażenia. Wówczas, dla ocalenia społeczeństwa zagrożonego, odwołaliśmy się do Boga osobowego, wcielonego, pomocnego i dotąd zbyt zapomnianego; pochwyciliśmy nawet broń, rdzewiejącą od wieków, i schroniliśmy się poza resztki tronów i ołtarzy, istniejące jeszcze na ziemi. Socyalizmowi przyszłości przeciwstawilismy socyalizm przeszłości; przejęliśmy się nagłą czcią dla wspomnień, instytucyj i nadużyć nawet feudalizmu, z uśmiechem słuchaliśmy, gdy mówiono o postępie. Postęp!— mówiliśmy, jak Henryk w Nieboskiej komedyi — i myśmy niegdyś weń wierzyli, ależ nie o to teraz już chodzi, dzisiaj chodzi już o stan zdziczenia! Niestety! w tej walce świętej i słusznej znaleźliśmy się tuż obok dziwnych pomocników i pod sztandarami również niekiedy dziwnymi, i wraz z niegodziwemi uroszczeniami mas barbarzyńskich odtrąciliśmy niejedno uprawnione domaganie się ludów ucywilizowanych... Wszelki opór przeciw uciskowi wydawał się nam wówczas wstrętnym, każdy krzyk wolności zdejmował nas strachem i mogliśmy doprawdy powtórzyć błazeńsko tragiczne wyznanie Falstaffa, żeśmy się stali tchórzami przez sumienność. Żadnego upokorzenia nie oszczędzono dumie naszej, żadnego odwołania dawnej wiary naszej, żadnego niepokoju, żadnego wyrzutu naszemu najwewnętrzniejszemu uczuciu...“

Nie takiemi zapewne słowy, ale w takim niewątpliwie duchu robił Klaczko rachunek sumienia, gdy przechodził pod sztandar zachowawczy. Dodać atoli zaraz winienem, że ówczesna zachowawczość hotelu Lambert nie była taka, jak konserwatystów dzisiejszych; miała przed sobą szersze widnokręgi, a w sobie — więcej wyrozumiałości i więcej serca. Katolicyzm jej nie przemieniał się w pobożność babki kruchcianej, ani też w skamieniały ultramontanizm; cześć dla przeszłości nie rugowała myśli o udoskonaleniu dusz i o polepszeniu bytu w przyszłości; co więcej, godziła się z zasadniczemi ideami wielkiej rewolucyi francuskiej; w stosunkach wewnętrz-

nych była gorliwą wyznawczynią myśli obdarowania chłopów własnością; w stosunkach zewnętrznych najdalszą się okazywała od biernej rezygnacyi.

Kiedy hotel Lambert w r. 1857 postanowił ożywić wegetujące pod sterem Feliksa Wrotnowskiego „Wiadomości polskie", powołał do spółpracownictwa w nich Waleryana Kalinkę i Juliana Klaczkę. Pod tym kierunkiem wychodziły one przez cztery lata i stały się jednym z najznakomitszych czasopism, jakie wykazać u nas umiemy. Świetnością stylu i ważnością poruszanych tematów celowały tu artykuły Klaczki, odbijane także osobno w kształcie broszur. Najważniejszymi z nich są: „Sztuka polska", „Krewni Korzeniowskiego", „Gladyatorowie Lenartowicza", „Katechizm nie rycerski", „Odstępcy", „Korespondencya Mickiewicza". Ten ostatni, najobszerniejszy wyszedł tylko osobno, ponieważ z początkiem r. 1861 „Wiadomości polskie" musiały być zwinięte.

Oczywiście nie o rozbiór tych artykułów iść tu może, tylko o uwydatnienie, o ile się da, stanowiska krytyka i sformułowanie główniejszych jego poglądów.

Przedewszystkiem podzielał on zdanie, że krytyka u nas długo jeszcze, bardzo długo musi kwestye czysto estetyczne na drugim pozostawiać planie, wysuwając na pierwszy dążność utworu, jego wartość społeczną. Nie o to dbać należy, czy jakieś dzieło jest skończenie piękne, ale o to, czy ono przyczynić się może do osłabienia czy też do wzmożenia ducha... Myślał tak i pisał Klaczko nie z głębi własnego usposobienia, lecz ze względu na dobro ogółu, na okoliczności, wśród których przyszło mu zdania swoje wypowiadać. „Niezupełnie nam obcą Arkadya — pisał — chociaż w niej ani naszej kolebki, ani praw obywatelstwa nie mamy, i nie byliśmy nigdy ślepi na barwy tej cudownej tęczy, którą między niebem a ziemią, na znak przymierza, snuje ideał. Potężnemu urokowi wielkich dzieł mistrzów umiemy tak dobrze ulegać jak szczytne zrozumieć ich powołanie i boskie odgadywać źródło; a wiemy nadto i doświadczyliśmy z rozkoszą, że, gdy wszędzie indziej drogi liść wprzód opadać musi, zanim nas

owoc ucieszyć może, sztuka jedna, szczęśliwa i uszczęśliwiająca, kwiat i owoc nam podaje zarazem. *Gdybyśmy na osobiste nasze pociągi, a nie na publiczne uważali potrzeby,* i z naszych indywidualnych zamiłowań — jak to łatwem i tak zwykłem w tych czasach — ogólne robili zasady, wtedyby obecni nasi przeciwnicy gorętszych może, niż teraz przypuścić zechcą, znaleźli w nas zwolenników własnej sprawy, i przychodziłoby nam tylko serdecznie przyklaskiwać, gdzie teraz rozważnie przestrzegać musimy".

Tak, był szczerym wielbicielem sztuki, ale uważał, że hasło sztuki dla sztuki jest nie tylko niedorzecznym, lecz i zgubnym *dla nas* obłędem. Przedewszystkiem nie dla nas sztuki plastyczne (architektura, rzeźba, malarstwo). Bo najprzód, „świat ideału, jak świat rzeczywisty ma swoje strefy i klimata, których ani dowolnie obierać, ani bezkarnie odmieniać nie można"; a nasza strefa i nasz klimat nie sprzyjały i nie sprzyjają rozwinięciu sztuk innych, prócz muzyki, a głównie poezyi. „Sztuka plastyczna u nas zawsze tylko pozostanie krzewem egzotycznym, w cieplarni amatorstwa mozolnie pielęgnowanym; nie będzie ona nigdy pełnym soków i ziaren owocem, samorodnie dojrzewającym na drzewie naszego życia... Synowie Północy, tylko w bogactwie myśli i ducha możemy znaleźć wynagrodzenie za nieodzowne nasze ubóstwo form i natury; Słowianie, jesteśmy i możemy tylko być mistrzami słowa!"

Powtóre, zamiłowanie i rozkoszowanie się artystyczne miękczy charaktery, a nam potrzeba hartu ducha.

Klaczkę i „Wiadomości polskie" wogóle przerażał ówczesny szał artystyczny, szczególniej w Warszawie zagnieżdżony, a przechodzący z literatury do życia. W charakterystyce ówczesnego nastroju tyle jest uderzającego podobieństwa z chwilą dzisiejszą, że nie waham się tu podać uwag Klaczki, gdyż w nich, ze zmianą nazwisk, możemy dostrzedz rysów, znamionujących obecne usposobienie „inteligentnego" tłumu.

„Uderzenie pędzla lub smyczka wydobywa cały zdrój wodnistych wyrazów z piersi, która dla wielu innych, dla wielu świętych rzeczy twardą zostaje opoką; a malarstwo, rzeźbiarstwo, muzyka są niewyczerpanym przedmiotem gwarnych rozmów w salonach i cichych dumań w poddaszach. Młodzież nasza, która dawniej za granicą chciwie oblegała katedry sławnych profesorów lub trybuny wielkich mówców, teraz z sumienną wytrwałością przyzwoitą liczbę godzin przeziewa w Luwrze, leci zdyszana od jednej malarskiej pracowni do drugiej, nie opuszcza ni razu koncertu jakiegoś maestra, studyuje mozolnie wszystkie techniczne termina dyletanckiego entuzyazmu, na myśl wystawy się ożywia i na samo wspomnienie o Alboni omdlewa; a *vedi Ristori, poi mori* jest dziś rycerskiem hasłem każdej u nas pięknej duszy!! Mamy teraz literalnie nowego rodzaju mesyanizm — mesyanizm sztuki! Polska, zaręczają nam, do wyższej teraz wznosi się potęgi: Adam i autor Irydiona wiek jej tylko przedstawiali młodzieńczy; malarze dopiero naród poprowadzą do męskości!!! Tamci, czytamy dosłownie, tworzyli tylko *poezyę słowa;* tym dopiero przeznaczono utworzyć *poezyę czynu!!!* Zaprawdę, gdy raz w natchnieniu i w przeczuciu wielkich zdarzeń wielki wieszcz Przedświtu kazał zaginąć pieśniom, a powstawać czynom, przed innymi-to zapewne myślał ustąpić mistrzami i nie pędzlami - to najeżone widział w duchu pole ojczyste... Do jakiego przerażającego stopnia doszło to prawdziwe *delirium artisticum,* o tem się każden przekona, co choć pobieżnem rzuci okiem na obecne piśmiennictwo krajowe... Dzienniki nasze, warszawskie szczególniej, przepełnione są artykułami, rozprawami i korespondencyami o sztuce! Rzec można, że żadne *ut* piersiowe nie wyleci z jakiegobądź śpiewającego gardła na świecie, aby o tem natychmiast, wszem wobec i każdemu zosobna, nie donosiły nasze czasopisma".

„Wyjazdy, przyjazdy, najdrobniejsze stąpania braci Kątskich, braci Wieniawskich i *tutti quanti fratelli* są tam notowane z sumiennością i ścisłością, z jaką sam tylko Monitor Pekiński zapisuje fakta i funkcye Syna Słońca. Każdą po warszawskim, żytomirskim horyzoncie przemykającą się, a zazwyczaj już spadającą zagraniczną gwiazdę, muzykalną czy teatralną, poprzedza u nas wielki ogon piór gęsich, które ostrzą ciekawość i łechtają nerwy zapału. A cóż dopiero, gdy przychodzi przywitać jakiś talent rodzimy! Jakaż to dziecinna, płocha wtenczas radość z naszych Petri, z naszych Fryben i naszych Dawisonów, w których powołaniu tyle polskiego, ile w ich imionach, z których np. ostatni, Davison, jest wistocie najpierwszym może aktorem — niemieckim! Ale czyż i *naszym* nie pokazał się nawet ów Kiss tak sławny? Kiss jest wprawdzie nadwornym rzeźbiarzem w Berlinie; jako *narodowe* swe dzieła, może wskazać posągi Fryderyka II i Fryderyka Wilhelma III i nigdy niezawodnie nie marzył o polskim indygenacie. Ale Kiss się urodził w Plessen, które po polsku podobno zowie się Pszczyną, a które leży w Górnym Śląsku; więc czytaliśmy ostatnimi czasy we wszystkich prawie pismach warszawskich, artykuł o tym *rodaku-rzeźbiarzu!!!* Tak to w tych latach mszczą się Maurowie, i w ten to sposób bierzemy z Niemców odwet za wynarodowianie Wielkopolski..."

„Po trzecie, dyletanckie lubowanie się w artyzmie wywarło nader szkodliwy wpływ na literaturę, nadwątliwszy naszą twórczość poetycką i nadawszy jej taki charakter, z którego ten chyba tylko się cieszyć i nad nim unosić potrafi, co już do żadnych wyższych ideałów i do żadnych dzieł wielkich mistrzów wznosić się (!) nie jest w stanie..."

Klaczko, zapatrzony w arcydzieła literatury powszechnej i w potężne twory naszego romantyzmu, z przykrością widział obniżenie ideałów, zapomnienie wysokich lotów, rozwodnienie poetyckiego słowa w reakcyjnej dobie między r. 1850 a 1860. W tym względzie każdy, znający dokładniej literaturę owych czasów, będzie musiał przyznać mu słuszność. Charakterystyka ówczesnej twórczości poetyckiej należy do najcenniejszych przyczynków krytycznych, jakich Klaczko nam dostarczył; więc jej poznanie jest niezbędnem dla wyrobienia sobie pojęcia o jego stanowisku i poglądach.

Zobaczmy tedy, jak Klaczko wykazuje rozkładowy wpływ sztuki na literaturę. „Elementa — powiada — malarskie i muzykalne, które w należnych sobie sferach nic samoistnego dotąd nie stworzyły u nas, wygórowały natomiast przemożnie w naszej pięknej literaturze i podkopują coraz bardziej wszystkie jej prawdziwe podstawy. W miejscu poważnych gatunków dramatu i epiki, mamy teraz już tylko te dowolne i luźne, żadną estetyczną ni etyczną kategoryą nieobjęte *obrazki, szkice, gawędy,* w których sama malowniczość, bez względu na moralne znaczenie i idealną wartość, jest tak jedynym motorem, jak celem; a w liryce zapanowała prawie wyłącznie ta muzyczna nieokreśloność i pieszczoność, która dźwięcznym doborem słów i rymów zapełnia ucho, ale i myśl zagłusza, łzami nie płacze, lecz *brzęka,* z ciągłego wzruszenia nigdy do ruchu i czynu nie przychodzi i w puch kwiatów, jak w bawełnę, obwija wszelką szorstkość ducha, która w Polsce same tylko widzi bławatki, a w chrześcijaństwie same tylko cacka i bawi się nieustannie gramatycznemi zdrobniałościami, które mają być ludowemi, a w gruncie tylko zdradzają, że owe dyminutywa języka wyrażają to, co Szekspir w jednem miejscu nazwał *dyminutywami natury.* Miękkość pędzla i tonów rozczynia w naszej literaturze wszelką poetyczną i moralną energię; nie względy ideału, ale potrzeby malowniczego efektu kierują wyborem przedmiotu i stanowiska, a przed prawami perspektywy ustępować nieraz muszą najwyższe prawa człowieka. Anegdota więcej waży od historycznej prawdy, koloryt więcej od rysunku, lokalne oświecenie więcej, niźli światło ducha; zamiast kreślić figury, pisarze nasi układają draperye, zamiast stałych konturów dają stare kontusze, a w miejscu charakterów przedstawiają — same oryginały. Bo też tylko charakter może tworzyć charaktery; gdy tymczasem do uklejenia oryginału nie potrzeba nawet i oryginalności; wystarcza tu pewna artystyczna skrzętność, która umie zbierać i sztukować i z różnych stron zachwycone rysy w jeden skupić obrazek. Bo też trzeba mieć serce, aby patrzeć w serca; do zrozumienia kostiumów dość mieć zmysł dekoratora... Aby

przedstawić nieświeskich Albeńczyków i spisywać naszych maniaków i zawadyaków z XVIII wieku, tak mało trzeba mieć wieszczego czucia ideału, jak obywatelskiego poczucia narodowych potrzeb, a wszelkie poczęcie tu tak jest bez miłości, jak i bez bólu rodzenie. Literatura nasza ma obecnie prawdziwą *epokę saską* — czasy próżniactwa przy wielkiej hałaśliwości, czasy panegiryków przy zupełnym braku zasługi, czasy zadowolenia przy najsłuszniejszych powodach do upamiętania się i poprawy — i nie bez pewnej konieczności święci ona przedewszystkiem podobną epokę i w naszej historyi... W gawędach naszych i historycznych powieściach zaleta długich wąsów okupuje prawie wszystkie niedostatki krótkiego rozumu, krzywość szabli prostuje wszelkie czyny wątpliwe, a kontusz dostatecznem jest pokryciem moralnej i estetycznej nagości bohaterów. Temu dziwnemu pociągowi przyszły dziwnie w pomoc nasze artystyczne zachcenia, i niejedna obraza zdrowego rozsądku, zdrowego smaku i zdrowej moralności znalazła swoją ekskuzę, swoją nawet apoteozę w obrazowości, w malowniczości przedmiotu, w rubaszności opisu. Fantazya artystyczna sympatycznie się tu spotkała z fantazyą szlachecką, moralny nierząd w naszych umysłach—z politycznym nierządem w naszych dawnych instytucyach. Między obecną naszą twórczością bez celu a przeszłowiecznem naszem życiem bez myśli zachodzi rzeczywista współmierność — w podwójnem tego słowa znaczeniu; między hulaszczem pisaniem najnowszych autorów a hulaszczem działaniem tej szlachty, którą oni nam, jako szczególnie sarmacką chcą przedstawić, a którą jednak już Pasek bardziej h i e r o z o l i m s k ą, niż polską nazwał, jest stosunek równie opłakany, jak naturalny; a węzeł łączący stanowi tu ten artyzm fałszywy, który z obojętnością dla treści goni tylko za ujętnością formy, który, zamiast o wartość czynów, o wartość tonów się pyta, zamiast sumienia tylko swego się radzi kelejdoskopu i, zamiast podnosić, chce tylko zabawić...“

Wobec tego surowego sądu o całej owoczesnej literaturze, nie mogą już dziwić lekceważące lub potępiające zdania

Klaczki o twórczości Pola, Syrokomli, Lenartowicza, Korzeniowskiego, Kraszewskiego, Chodźki, Odyńca. Nie będę ich przytaczał; muszę jednak uwydatnić choć parę szczegółowszych spostrzeżeń, odnoszących się do ogółu pisarskich pomysłów i form artystycznych.

Raziła Klaczkę w ówczesnych utworach nadmierna dbałość o tak zwany koloryt lokalny, dbałość, która, „zebrawszy skrzętnie archeologiczne szczegółki i drobiazgi, kostiumy i sposoby mówienia z pewnej epoki, dobrodusznie myśli, że już tem samem ułożyła obraz historyczny". Odróżniał on w poetycznem odtworzeniu przeszłości dwojakiego rodzaju prawdę i wierność: jedną „materyalną, mechaniczną", która „w gruncie bardzo małej albo żadnej jest wagi"; drugą „moralną, duchową, żywotną", która „rzeczywistą i jedyną stanowi wielkość i wierność kreacyi". Pierwszą może, zdaniem Klaczki, pochwycić każdy, „a dzięki szczególniej tak teraz upowszechnianym i licznym encyklopedyom, słownikom i podręcznikom uchwyci ją nawet bez wielkiego trudu i zachodu"; drugą zaś „odgadnie i ukształci tylko potęga geniuszu, natchnienie mistrza, intuicya wysokiego umysłu". O pierwszą też „mało dbali, bardzo nizką, nawet zbyteczną ją być mienili i nieraz wprost z niej urągali się wielcy słowa mistrzowie"; drugą natomiast „w najwyższej zachowali świętości i jej głównie swoją zawdzięczają nieśmiertelność". Twierdzenie to poparł powołaniem się na anachronizmy Eschylosa i Szekspira; przyznawał wprawdzie, że już dzisiaj takie niedbanie o koloryt miejsca i czasu nie uchodzi, ale mniemał, i słusznie, że druga owa, wewnętrzna prawda nieporównanie większe ma psychologiczne i artystyczne od pierwszej, zewnętrznej, materyalnej, znaczenie.

Raziło również naszego krytyka rozpowszechnienie się romansu, który „był zawsze tylko objawem i dowodem wycieńczającej się wyobraźni, usychającego natchnienia i rozbudzonej żądzy zabaw w miejscu dawnej poważnej potrzeby ideału". I tu także, jak wszędzie, Klaczko w imię zasad moralnych i narodowych potępił ten rodzaj literatury, gdyż przykłady, w nim dawane, ideały, w nich sławione, uważał za niebezpieczne i szkodliwe, dlatego, że są przystępne dla wszystkich. „Epopeja, tragedya — mówił on — tworzą nie tylko ludzi idealnych, ale i sferę idealną, którą ich od nas zbawiennie oddzielają, budzą w nas szlachetne uczucia podziwu, uwielbienia, nie wywołują chęci złego naśladownictwa. Romans, przeciwnie, na gruncie domowego życia, w powszedniem otoczeniu, wyprowadza figury wpółpoetyczne, wpółrealne, tak zwodnicze właśnie — dla wpółukształconych. Któż kiedy spotkał się w życiu z Makbetem lub Learem; a jakże często ujrzymy dobrowolne a nieszczęśliwe kopie bohaterów Sanda i Balzaka! Cóż dopiero, jeśli romans, jak u nas, staje się wyłącznym i powszednim chlebem czytającej powszechności, absorbuje wszystkie talenta i jedyny prawie głos publiczny zabiera?..."

Takie i tym podobne uwagi i przestrogi wygłaszał Klaczko przez lat cztery, stojąc na straży „sumienia" narodowego, wiele rozumnych wypowiadając myśli, ale rzadko się zapuszczając w czysto artystyczne szczegóły. Słowa jego pełne siły, a nieraz żrącego dowcipu, ułożone z wielkiem staraniem i wielką dbałością o efekt. Klaczko bowiem był pierwszym naszym prozaikiem XIX wieku, co nie tylko z natury miał dar stylu niepospolity, ale się także starał o najpiękniejsze jego wyrobienie. Mochnacki pisał dzielnie, zamaszyście, lecz się nie zagłębiał w tajniki stylowe; Klaczko przeciwnie, jakby się wciąż wsłuchiwał we własne frazesy i lubował ich dźwięcznością, ich okrągłością. Styl swój kształcił starannie na wielkich poetach naszych: Mickiewiczu, Słowackim, Malczewskim, Krasińskim; żaden też z pisarzy naszych nie posługuje się w tym, jak on, stopniu słowami i wyrażeniami tych mistrzów. To też dykcya jego ma zawsze cechy wielkości, wspaniałości, artystycznego wykończenia. Ma też i swoją jeszcze jedną właściwość, przejętą może od Francuzów, a może tkwiącą w rasowych głębiach — nadzwyczaj częste igranie słowami, czy to podobnemi z brzmienia i znaczenia, czy też przeciwstawnemi sobie („winniśmy przemówić za *oniemionych* i *onie-*

miałych"; „wyobraźnia dopełnić, ale rzeczywistość *spełnić* nie mogła"; „z *zapalną* imaginacyą pod *palącem* niebem, z *wyostrzonemi zmysłami* śród *ostrych* ponęt; w otoczeniu *ciał,* tak pięknych tak *cielesnych* i t. p., i t. p.); ustawicznemi ćwiczeniami i udoskonaleniami doprowadził on styl swój do nadzwyczajnej świetności, ale nie potrafił mu nigdy nadać ciepła, tak jak języka nie zdołał nigdy opanować w subtelniejszych jego tajnikach, zwłaszcza w użyciu czasowników dokonanych lub niedokonanych w trybie bezokolicznym.

Krytyki Klaczki wywierały wielkie wrażenie, ale donioślejszego wpływu na społeczeństwo nie okazały. Dlaczego? Pomimo podejmowania tematów niesłychanie ważnych, pomimo rozumnych myśli, pomimo czarodziejstwa stylu, nie mogły one opanować całej duszy, najprzód dla owego braku ciepła serdecznego, a powtóre dla wielkiej przesady w sądach. Choćby się przyznało najświetniejsze zalety rozprawie o „Sztuce polskiej", jeszczeby trudno się było zgodzić na bezwzględne orzeczenie, jakoby u nas nie mogła powstać jakaś narodowa szkoła w sztuce, a trzymanie zakładu przez śmiałego autora, „choćby i do greckich kalend" nie budziło zaufania; jakoż rzeczywistość bardzo rychło zaprzeczyła temu twierdzeniu. Sponiewieranie Korzeniowskiego za tendencyę „Krewnych" nie mogło przemówić do przekonania nie tylko tych, co znali autora „Karpackich górali" osobiście, ale i tych również, co beznamiętniej na treść i dążność powieści patrzyli. Lekceważące zdanie o Lenartowiczu wogóle, a o jego „Gladyatorach" w szczególności, mogło było umiarkować nadmierne pochwały, oddawane lirnikowi mazowieckiemu, gdyby krytyk nie był zastosował zbyt wielkiej miary do dzieła bezpretensyonalnego i gdyby nie alarmował niepotrzebnie ludzi widmem jakiegoś strachu. Odprawa, dana „Odstępcom", była zasłużoną; dziś to czujemy lepiej, aniżeli dawniej, — zagłuszyły ją atoli wypadki. Ostatnia wreszcie literacka praca Klaczki w języku polskim ogłoszona, najobszerniejsza i stosunkowo najspokojniejsza, o „Korespondencyi Mickiewicza", bardzo małe znalazła rozpowszechnienie, gdyż zjawiła się

w czasie, kiedy zaczęto myśleć zgoła o czem innem. Krytyczna działalność Klaczki wywarła wpływ na jednostki tylko, a między niemi najprzeważniejszy — na Stanisława Tarnowskiego, mianowicie w początkach jego zawodu.

Od r. 1862 Klaczko zaczął pisać prawie wyłącznie po francusku, gdyż w języku polskim ogłosił tylko w roku 1871 „Notatki z podróży", zawierające przepowiednię, dotychczas niesprawdzoną, iż rzeczpospolita we Francyi utrzymać się nie może. W języku francuskim natomiast wydrukował dużo artykułów i dzieł, które mu zapewniły wielki rozgłos za granicą. Przeważna część tych utworów ma charakter polityczny; nie należy więc do zakresu mojej pracy. Literatury polskiej dotyczą dwa artykuły, jeden w *Revue de deux mondes* p. t. „La poésie polonaise au dix-neuvième siècle et le poète anonyme"; drugi w *Revue contemporaine* p. p. „Étude sur Adam Mickiewicz: La Crimée poétique". Tego drugiego nie znam; pierwszy zaś jest świetnie skreśloną charakterystyką Zygmunta Krasińskiego, charakterystyką, przedstawiającą oczywiście dodatnie tylko strony jego życia i twórczości, z pewnem nawet poniżeniem Juliusza Słowackiego z powodu znanego wiersza „Do autora trzech psalmów". Klaczko rzucił w tym zarysie paradoksalne zdanie, powtarzane później niewolniczo przez długie lata, jakoby twórczość Krasińskiego, wbrew zwykłym przejawom u innych poetów, rozwijała się w sposób *zstępujący (la marche en quelque sorte descendante)* od zagadnień powszechnych, obejmujących całą ludzkość, do kwestyj narodowych i psychologicznych. Dzisiaj wiemy bardzo dobrze, iż tak nie było. Krasiński zaczął od powiastek historycznych, rozgrywających się w pewnem określonem miejscu i czasie, a dopiero później przeszedł do zagadnień ogólnych w „Nieboskiej komedyi". Rozwój jego umysłu był szybszy, niż u innych naszych poetów, lecz szedł po linii *wstępującej,* jak u innych. Ale, pomijając ten paradoks, znajdziemy w rozprawie Klaczki znakomite rozbiory głównych utworów Krasińskiego, na rozległem tle literackiem i społecznem przedstawione. Zauważyć jednak muszę, że i tu spostrzeżeń ściśle estetycznych jest niewiele.

Dopiero w czasach najnowszych folgował Klaczko przyrodzonemu usposobieniu swojemu, niehamowanemu już żadnemi względy na okoliczności i potrzeby narodowe czy społeczne; pisał bowiem dla całego świata cywilizowanego, czytającego po francusku, o sztuce i sztukmistrzach. Dwie jego prace w tym kierunku ogłoszone: „Causeries florentines“ („Wieczory florenckie“ w przekładzie polskim Stanisława Tarnowskiego“), „Rome et la Renaissance“ („Rzym i odrodzenie: Juliusz II“, w przekładzie Antoniny Morzkowskiej) są dziełami rozległego oczytania, wielkiego znawstwa sztuki, subtelnego psychologa, wytwornego estety i błyskotliwego stylisty. Wniknięcie w epoki przedstawiane, a szczególniej w wiek Odrodzenia, wczucie się w dusze artystów, umiejętność odmalowania swoich wrażeń w sposób pociągający, zdolność do szerokich, a nieraz i głębokich uogólnień: to są cechy tych utworów, dających się czytać, jak powieść, i nauczających więcej, niż gruba księga erudyta. Czy one wnoszą do badań krytycznych nad Michałem Aniołem i nad sztuką wogóle wiele nowych, nieznanych a udowodnionych prawd, nie moją rzeczą oceniać; stwierdzić tylko mogę, iż je przyjęto z wysokiem uznaniem.

Przestrogą, zwróconą przez Klaczkę do krytyków dzisiejszych, zakończę ten szkic o jego działalności, gdyż w niej mieści się i dla mnie pewne usprawiedliwienie: „Krytyka wpada w wielki błąd i w zły bardzo zwyczaj, kiedy żąda od poetów aktów i dokumentów legitymacyjnych na każdy ich pomysł i natchnienie i kiedy się raduje i chlubi, jeżeli którego z nich złapie na gorącym uczynku anachronizmu i wykaże sprzeczność między wierszami a dukumentami i datami. Krytyka w takich razach zapomina po prostu o tem, że sztuka nie tylko nic na tem nie traci, ale owszem zyskuje, bo oko duszy ma także swoje optyczne wymagania i warunki i potrzebuje pewnej odległości, żeby całość objąć mogło...“

Klaczko, rozpocząwszy zawód krytyczny od hołdowania nauce niemieckiej i liberalnym w niej poglądom, podporządkował następnie pojęcie „sztuki“ wymaganiom narodowym

i dążnościom „oświeconego“ konserwatyzmu, ażeby w końcu oddać się upajającym rozmyślaniom nad dziełami piękna na podobieństwo francuskich i angielskich „estetów“. O styl dbał zawsze niezmiernie [1]).

IX.

Lucyan Siemieński.

Ku francuskim wzorom, w duchu reakcyjnie konserwatywnym, o felietonową swobodę i lekkość ubiegając się, przylgnął starszy od Klaczki wiekiem, lecz w zawodzie krytycznym jego rówieśnik, Lucyan Siemieński (1809 † 1877). Wystąpił on na pole krytyki już jako mąż zupełnie dojrzały, czterdziestoletni. Poza sobą miał dwadzieścia lat pracy, i to pracy w różnych dziedzinach. Dał się poznać, jako poeta romantyczny, nawet w rozwichrzeniu, i jako tłómacz prostych, naiwnych pieśni ludowych lub też ludowi przypisywanych. Znano go także z wielu obrazków i powiastek prozą powabną kreślonych, jak nie mniej z broszur, w skrajnie demokratycznym, a po części mistycznym duchu tworzonych; rozchwytywano jego popularnie opowiedziane dzieje Polski („Wieczory w Ojcowie“). Wiedziano o nim powszechnie, że zna nie tylko płody literatur nowożytnych, ale i poezyi starogreckiej, że zabrał się do przekładu Odyssei, że jest świetnym stylistą, doskonale władającym mową ojczystą, pomimo iż przez długi przeciąg czasu czytywał przeważnie w językach obcych, a głównie francuskim.

Jakim sposobem ten zapalony demokrata, postępowiec, liberał, mógł w końcu r. 1848 zostać naczelnym redaktorem świeżo założonego przez konserwatystów dziennika: „Czas“, nie wiemy. Biografowie nie umieją lub nie chcą wskazać nam

[1]) Dziś ułatwia zaznajomienie się ze znakomitym stylistą książka p. t. „Juliana Klaczki Pisma polskie w układzie i z objaśnieniami Ferdynanda Hoesicka“, Warszawa, 1902, str. 305.

wewnętrznych czy zewnętrznych pobudek i okoliczności, wpływających na tak stanowczą przemianę dążeń... W pewnej tylko cząstce da się ona odnieść najprzód do rzezi galicyjskiej w r. 1846, co tak silnie na inne demokratycznie nastrojone osobistości podziałała, a następnie do uroszczeń socyalistycznych, jakie się w roku 1848 ujawniły we Francyi, a za jej przykładem w innych krajach, nie wyłączając naszego (wydawnictwo „Jutrzenki“ w Krakowie, „Postępu“ we Lwowie i t. p.).

Istotnie, pierwszy literacki głośniejszy protest Siemieńskiego to protest przeciwko rozkładowym pierwiastkom, tkwiącym w objawach socyalizmu. Nie przemawiał on tu, jako wróg wszelkich reform; owszem, krytykował postępowanie tych zachowawców, co radzili odporne jedynie trzymanie się względem gwałtownego ruchu. Zamiast tamy stawiać — pytał — „czyż nie lepiej budować statek, któryby pędził razem z falą i niósł w swem łonie wszystkie zarody i warunki nowej cywilizacyi? Czy stokroć nie lepiej i nie zbawienniej iść z duchem i potrzebami wieku we wszystkiem, co do poprawy warunków bytu i organizacyi społecznej, co do korzystania z darów, jakie Opatrzność wydzieliła każdemu krajowi? Ustępstwa sprawiedliwe nigdy nie narażają na szwank narodów, byle ustępstwa te nie przekraczały granic—wielkich, niewzruszonych podstaw społeczeńskich, jak: religia i prawo własności“. Wskazawszy, że Grecya i Rzym upadły w skutek nadwątlenia zasad religii i porządku społecznego, dodaje: „Przestroga ta o tyle tylko do nowożytnych czasów stosować się może, o ileby dzisiejsze zwulkanizowane społeczeństwo zachciało wyłamać się z pod prawd i obowiązków religii, a zastąpić takowe nowem bożyszczem ludzkości lub jaką inną filozoficzno-polityczną mrzonką. Sądzę jednakże, że dzisiejsze zachcenia socyalistów i czerwonych we wszystkich odcieniach są raczej ostatnim paroksyzmem konającej rewolucyi, niż brzaskiem zorzy, któraby miała zwiastować jakiś wielki dzień dla świata. Zasiew pustego ziarna nie może wydać żadnego plonu. Prawa człowieka i obywatela, bez powinności człowieka i obywatela, czemże są, jeżeli nie pustem ziarnem?...“

Równocześnie atoli z potępieniem krańcowości postępowej, nie pobłażał bynajmniej „konserwatyzmowi ciemnoty“ i „konserwatyzmowi podłości“. Doskonale widział i wytykał straszne skutki przewagi magnatów w ustroju b. Rzeczypospolitej, a Targowicę, uważając ją za objaw „żywiołu anarchicznego“, piętnował, z początku bardzo ostro, później dopiero nie co łagodniej, szukając dla niej okoliczności łagodzących.

Religię uznawał za najistotniejszy czynnik żywotności i potęgi państwa, bez względu na to, czy to była wiara pogańska, czy chrześcijańska. Czuł się oczywiście katolikiem, ale nie fanatycznym i nie ultramontańskim, kiedy mógł wielbić Jana Ostroroga nawet w kwestyi stosunku kościoła do państwa [1]).

Hasło porządku i ładu społecznego stało się przewodnią gwiazdą jego działalności.

Stąd i w literaturze z każdym rokiem wyżej cenić zaczął harmonię, dobrą kompozycyę, w końcu nawet poprostu prawidła, reguły. Z rozwichrzonego romantyka stawał się coraz bardziej — nie Grekiem wprawdzie starożytnym, ale literatem z czasów Odrodzenia, upatrującym w literaturze klasycznej wzory najdoskonalsze, niedoścignione. Winienem tylko zgóry nadmienić, że czcicielem samej pięknej formy nigdy nie został, ceniąc wysoko „idee“, byleby one nie miały na widoku przekształceń społecznych. Nie wykładał on poglądów swoich w związku, w skupieniu, lecz okolicznościowo tylko, i to zazwyczaj w walce z jakiemś dążeniem, nie wydającem mu się pożądanem. Stąd też przedstawienie jego krytycznych myśli musi być aforystyczne.

Na pytanie, co jest poezya, można znaleźć w dziełach Siemieńskiego wiele różnych odpowiedzi, ale najwymowniej-

---

[1]) Roztrząsania i poglądy literackie przez L. Siemieńskiego. Poznań, 1869, str. 29 — 295.

szą chyba jest ta, kiórą dał w studyum o Trembeckim: „Jeżeli tajemnicza moc czaru, jeżeli promienny wieniec, otaczający czoło wieszcza, jakby na niego ręką anioła włożony, ma jeszcze mieć urok i władzę; jeżeli poeci, którzy śpiewali światu przez tyle wieków, a świat dawał im się porywać, byli czemś więcej, niż prostą igraszką fantazyjnych złudzeń: w takim razie duch natchniony, bogactwo imaginacyi, gorąco serca i tryskające z niego słowo muszą się nazywać poezyą". Grobem prawdziwej poezyi jest zwątpienie — powiada nasz autor, choć umiał odczuć piękności Byronowskiego „Don Juana". Ale to swoją drogą, a swoją—chęć oddziaływania przeciwko wpływowi szyderstwa i sceptycyzmu XVIII wieku; moralista przytłumia na chwilę czciciela piękna. Czytamy więc: „Niechże sceptycyzm, zimny i urągliwy, wstrząśnie przekonanie, niech najgłębsze wierzenia w śmieszność poda, najpoważniejsze tradycye w proch zetrze, węzły, splatające społeczność i rodzinę, osłabi lub potarga, a umysłom odejmie zapał i światło, wiarę w przeszłość, pociechę w teraźniejszości, nadzieję w przyszłość:— natenczas człowiek, rzucony w ten odmęt, nie potrafi już stworzyć sobie idealnego świata, zaludnionego cudami swej myśli, wonnego uczuciami duszy kochającej. W chaosie, powstającym dokoła, już prawie miejsca niema na zaród wielkiej tworzącej myśli; był on więc gorszy od chaosu starożytnych, który miał w sobie jakiś ożywczy pierwiastek, czy to skutkiem pierwotnej powszechnej tradycyi, czy też z wrodzonego instynktu, usposabiającego do przyjęcia wielkich żywotnych prawd. Wolteryczny chaos, przeciwnie, wymarzony na zimno przez umysł suchy, sprzeczny, zaczepny, zarozumiały, kazał defilować przed sobą wszystkim ludom z całym pakunkiem wiar i obyczajów i plunął im w oczy pogardliwym wyrokiem: jesteście albo głupcy, albo fanatycy. Czarodziejstwo natury, będące dla starożytnych źródłem tylu poetycznych piękności, nie miało żadnego znaczenia i powabu dla swarliwego materyalizmu, przychodzącego chyba z tem, żeby przyuczać, jak chylić czoło przed brzemieniem upadku,

umysł ograniczyć mrokami, a serce rozbierać podobnie, jak anatom kraje trupa" [1]).

Z czasem Siemieński pójdzie dalej, potępi nie tylko „sceptycyzm zimny i urągliwy", ale nawet „ironię", która przecież u Greków i Rzymian tak kwitła, nic poezyi nie szkodząc. „Myli się—są słowa Siemieńskiego—kto mniema, że, wspiąwszy się na szczudła ironii, panuje tem samem nad tą ludzkością, którą rozdziera zębem nienawiści, podejrzewa każde uczucie, mieniąc je hipokryzyą; tymczasem sam jest największym hipokrytą, bo udaje tę wyższość, której nie ma, prosty podrzeźniacz Byrona lub Słowackiego. Nic to innego, tylko szamotanie się w poetycznej niemocy" [2]).

Nie przeszkodzi to Siemieńskiemu kiedyindziej zachwycać się ironią Horacego, satyrą i sarkazmem Trembeckiego, Kajetana Koźmiana, wogóle wszędzie tam, gdzie z poglądami lub dążeniami autora pozostaje w zgodzie; gdy, przeciwnie, z sarkastycznem lekceważeniem wspominać będzie o „kanikule romantycznej", kiedy to pojawiali się Giaurowie, Korsarze i „wszelkiego rodzaju ekscentrycy i szaleńcy".

Tak bywa często i z innemi twierdzeniami. Raz Siemieński utrzymuje, że zmyślenie poetyckie musi być piękniejsze od zjawisk bytu realnego: „Jeżeli fikcya nie jest piękniejszą, niż świat rzeczywisty, wtedy fikcya nie ma prawa do bytu. Wszystko to odleci kiedyś od prawdziwej literatury, jak plewa. Sztuka, zapominając o dawnej przestrodze: po za świątynią i ołtarzem ofiarnym nie pokazuj jelit — wychodzi ze swych granic i goni do upadku" [3]). Ale, kiedy mu przyjdzie pisać o „Don Juanie" Byrona, zaprzeczy najspokojniej sam sobie, mówiąc: „Jeden *Don Juan* wyłączał się od swoich młodszych braci tem szczególniej, że poeta wkroczył *w świat więcej rzeczywisty,* że się starł z życiem i *ludźmi nie wymarzonymi,*

---

[1]) Dzieła Lucyana Siemieńskiego, Warsz., 1880, t. IV, str. 210, 211.
[2]) Dzieła Lucyana Siemieńskiego, t. V, str. 4.
[3]) Tamże II, 298.

ale takimi, *na jakich patrzał codziennie.* Była to chwila przejścia z wiru namiętnych rojeń, z półsennych gorączkowych marzeń *w prawdę życia,* w aktualność, ale chwila, pełna gniewów i sarkazmów, płacąca światu uśmiechem zjadliwej ironii za to, że mu pogruchotał ideały młodości. Zżymał się pod naciskiem konieczności, ściągającej go z obłoków na ziemię i wywiódł na scenę bohatera przygód erotycznych i w opowiadanie swoje nadzierzgał złośliwych a często dowcipnych alluzyj do całego społeczeństwa współczesnych mu wielkości militarnych, rządowych, dyplomatycznych, literackich i t. p. Była to pierwsza zimna kąpiel, pierwsze zanurzenie się w morzu rzeczywistości, i dlatego wśród najtkliwszych zwrotek i najświetniejszych malowideł, usłyszysz jakby zgrzytanie, jakby dreszcz sceptycyzmu, co mrozem przeszywa serce, ale zarazem czujesz, że kąpiel ochłodziła go, bo trafny zmysł krytyczny trzyma się tam na równi z wyobraźnią. W *Don Juanie* wpadł on na trop sobie właściwy; w nim zajaśniał też bystrością rozumu i talentu — brakło mu tylko czasu, aby mógł był dojść do szczytu doskonałości. Poetycki jeniusz jego potrzebował przetrawić się w rzeczywistości, przerobić *zielone* i *kwaśne soki bujnej fantazyi* w płyn, podobny wonią i smakiem do starego tokaju, — słowem zdobyć mędrca dojrzałość"[1]).

I to także jest zdanie przygodne; — obok uwielbienia dla „Don Juana", dla „realizmu, spotęgowanego wysokiem uczuciem i pojęciem piękności", jako szczytu poezyi [2]); dla rzeczywistości, w której się przerabiać mają kwaśne soki bujnej fantazyi w płyn, podobny do tokaju,—znajdziemy niedwuznaczne pochwały dla Rasyna i tragedyi francuskiej czyli, inaczej mówiąc, dla twórczości wprost odmiennego stępla. Zbyt to znamienny szczegół, świadczący o przetwarzaniu się pojęć romantyka poprzez klasycyzm grecko-rzymski aż do pseudoklasycyzmu francuskiego, ażebym opinii Siemieńskiego w tej mierze nie miał przytoczyć. „Przyznawszy — powiada [1]) — że utwory ówczesnego piśmiennictwa są tylko odblaskiem wykwintnych obyczajów wersalskiego dworu, gdybyśmy nic nadto przyznać nie chcieli — natenczas byłby to przedmiot, godny ciekawości historyka, i nic więcej. Myliłby się, ktoby do tego poziomu chciał sprowadzić literaturę wieku Ludwika XIV. Przeciwnicy, rzucając na nią pioruny, zapomnieli, że dwa potężne wpływy wykołysały ją na *olbrzyma,* który przez parę wieków dawał ton całemu światu. Pierwszym z tych wpływów było chrześcijaństwo, które, wsiąknąwszy w naród w wiekach średnich, pozostawiło w umysłach skłonności, nawyknienia, zgoła całą sferę wyobrażeń. Człowiek zaczynał żyć nie samem zewnętrznem, ale głównie wewnętrznem życiem, badał się, roztrząsał, dochodził przyczyn namiętnych porywów; słowem, czując nad sobą oko sprawiedliwości bożej, robił ścisły z sobą rachunek. Stąd to widzimy, szczególniej w Rasynie, ogromną znajomość poruszeń namiętnych, subtelną i głęboką analizę serca, ową uczuciowość i tkliwość ciągle tłumione, a właśnie dlatego tak potężnie, tak burzliwie wyrywające się. Proszę mi w nowszych płodach, czy w dramatach czy w romansach, pokazać choćby jedno nowe motywum szczególniej z rubryki miłości, któreby się nie znalazło w Rasynie ujęte i wydane w tych delikatnych sytuacyach, zamkniętych u niego w *niedostrzeżonym*(!) gieście, w podniesionym lub stłumionym głosie? Dziś nic więcej nie zrobiono, mimo hałaśliwych przechwałek, tylko, że, co u Rasyna więziło się w słowie, w pompatycznie utrefionym aleksandrynie, teraz wyraża się przez akcyę, częstokroć tak nędzną i wyśrubowaną, że, mimo pretensyi do Szekspiryzmu, nie obstoi za parę pięknych wierszy klasycznej tragedyi... Drugi rodzaj wpływu szedł od starożytnoścl grecko-rzymskiej. Mylnie obwiniano wiek Ludwika XIV, że starożytnych niewolniczo naśladował; przeciwnie, był to grzech XVI, a nie XVII w.;

[1]) Roztrząsania i poglądy literackie, str. 378, 379, 381.
[2]) Kilka rysów z literatury i społeczeństwa, II, 432.

[1]) Kilka rysów z literatury i społeczeństwa, II, str. 351—354.

ostatni ten wziął tylko ze starożytności, co mu potrzeba było do wejścia na tor wielkich tradycyj; trzeba mu było parnaskiego kodeksu, i wziął: zdrowy rozsądek, czysty smak, harmonię i jedność w całości. Zastanowiwszy się spokojnym umysłem nad całą tą literaturą, znajdziesz tam naturalność, trafność i dobór cząstek składowych szczelnie spojonych — jest to spuścizna po Grekach i Rzymianach. Prąd religijny, wonny, rozgrzewający tchnie z tych utworów, a poznasz, że w sercu poety ma źródło i nie jest skutkiem refleksyi. Jedną jeszcze pozwolę sobie uwagę dla tych, co pomiatali Rasynem. Kto go czyta z uwagą, choć może uczuje dziś nudę, bośmy do innej strawy przywykli, przekona się, że tak Kornel, jak on, zarówno szukają źródła swej potęgi natchnień w naturze moralnej. Uważajmy, jak ich *mało obchodzi widok zewnętrznego świata, ruch materyalny na scenie i ten koloryt, jakiego dostarcza historya.* Ich obrazy nie są portretami, lecz typami; są to *pomysły, co z ich rąk dostały ciało i rysy.* Tragedya Rasynowska *nie wciąga* w siebie żywiołów *surowej rzeczywistości,* aby je przerobić na ideał, lecz przeciwnie chwyta myśl w zarodku i rozgrzewa ją dopóty pod sercem, dopóki nie zadrga życiem. Zapewne, z tej zasady wyrodziła się forma dla naszych czasów za nudna, wyrodziły się niepodobieństwa sceniczne; ale sama treść, jądro rzeczy — godne poszanowania, zwłaszcza w epoce, jak nasza, co tak się zżyma na materyalizm, a pozwoliła *grubemu realizmowi* wygodnie rozpierać się w literaturze".

Rozumiem zarówno chęć, jak umiejętność odnajdywania piękna pod najrozmaitszemi formami; od czasu, kiedy uznano, że nie tylko jeden jakiś kanon doskonałej piękności istnieje, oddanie słusznych pochwał temu, co pod pewnymi względami za doskonałe, a choćby jeno za dobre uważanem być może, jest najzupełniej uprawnione; potrzeba atoli zachować pamięć o innych utworach piękna, może wyższych od tego, który rozbieramy, ażeby nie popaść w jednostronność. Dość przeczytać to chłodne sprawozdanie, jakie Siemieński o „Juliuszu Cezarze" Szekspira napisał, by nabrać przekonania, że pomiędzy

uwielbieniem dla Rasyna a uznaniem dla Szekspira jest dziwna nieproporcyonalność, prawie nie dająca się wytłómaczyć w człowieku wykształconym, obeznanym ze wszystkiemi arcydziełami i umiejącym sądy swoje formułować.

Możeby należało szukać wyjaśnienia w idei „umiarkowania", którą Siemieński zarówno w polityce i moralności, jak i w estetyce zalecał. „Umieć oszczędzać siły — pisał on — głosu, talentu, dowcipu jest to powodować się użytecznemi prawidłami sztuki, i jedyny to sposób dojścia do doskonałości. Prawdziwa moc nie leży w szamotaniu się; silne muskuły nie dają jeszcze talentu. Podobnie, jak pogodne oblicze oświecone spojrzeniem, pozwalającem przenikać w głąb duszy, miłe sprawia wrażenie na naszych oczach i umyśle, tak samo utwór poety, tchnący spokojem umiarkowania, przykuwa nazawsze czytelnika. Nie mówię tu wszakże o umiarkowaniu, wynikającem z oschłości serca i ubogiego umysłowego funduszu, bo to nazywa się jałową niemocą, — ale o tem umiarkowaniu, które umie dobrze gospodarzyć obfitością przyrodzonych i nabytych nauką skarbów"[1]).

Tę zasadę umiarkowania stosował także Siemieński do formy utworów. Był on niewątpliwie zwolennikiem pięknej, doskonałej formy i, gdy znajdował uchybienia pod tym względem, karcić ich nie omieszkał. „Jedność w całości, a w jedności harmonia — pisał on [2]) — ma ten osobliwy a tajemny przymiot, że się daje ogarnąć, że czytelnik lub widz dopiero czuje się zaspokojonym, kiedy myślą panuje nad ograniczonym ogółem, kiedy mu się wiążą cząstki w całość, kiedy z konieczności wypływają następstwa, kiedy nakoniec sam odgaduje ideę poety z pochodu wypadków i z działania charakterów... W utworach poezyi wymawiają się nowatorowie, poróżnieni z formami dawnemi, że im nie idzie o formę, architekturę i organizm, tylko o ideę czyli ducha utworu; byle ją na

[1]) Dzieła L. Siemieńskiego, t. II, str. 314.
[2]) Tamże, t. II, str. 124, 125.

wierzch wysadzić, przy każdej sposobności potrącić, to już mniejsza, czy się cząstki logicznie i naturalnie trzymają z sobą, czy jeden wypadek jest następnego matką, kiedy górująca idea ma to wszystko związać, zeszyć i zesztukować. Nowoczesna estetyka przyszła do tych wygodnych rezultatów, że się obchodzi bez doskonałej formy, jak gdyby forma była czem innem, niż wcieleniem idei, jak gdyby skończona całość w jedności i harmonii organicznej nie była wynikiem głęboko pojętej, uczutej i przetrawionej myśli artysty. W utworach dzisiejszych aż nadto widać tę rewolucyę, zrywającą z warunkami kompozycyi. Stąd, o ile cząstki i szczegóły bywają misternie wyrobione, o tyle ujęcie ich w całość bywa zaniedbane, trudne do ogarnięcia. Takie wyłamania się od obowiązków tworzenia w jedności i harmonii wcale nie mówi na korzyść dzisiejszych zdolności kreacyjnych".

Ale nie tylko o całość, o dobry układ dbał Siemieński, kładł on także nacisk na potrzebę starannego stylu i narzekał na jego zaniedbanie. „Istotna sztuka pisania — powiadał — policzona przez nowatorów do pedanckich wymagań, ograniczyła się na oddawaniu obrazów i myśli, tak jak się cisnęły pod pióro, bez wyboru między lepszem a gorszem wysłowieniem, bez usilności oddania rzeczy w krótkiem a dobitnem słowie"[1]).

Nie stał się atoli rzecznikiem samej pięknej formy i, gdy zobaczył, że o myśl, o ideę zaczęto dbać mało, wystąpił z równym zapałem przeciwko sadzeniu się na formę, jak poprzednio przeciwko jej lekceważeniu i poniewieraniu; boć wszędzie należy zachować złote umiarkowanie. „Na nic nie przyda się — wołał — ta pretensyonalna jałowość, co dzisiaj sadzi się na rytmy i rymy wyszukane, *co ideę poświęca dla obrazu,* co anatomizuje naturę, zamiast ją malować z czuciem, co wreszcie zamiast jasnych i zdrowych pojęć sypie metaforami... Nowe pokolenie, przejąwszy w spuściźnie wyrobiony język poetyczny, zasypuje nas rymowaną gadaniną względnie tak udoskonaloną, że, choćby się odezwał jaki głos, prawdziwie poetycznie natchniony, zagłuszonoby go w tym gwarze, upędzającym się za nowym plonem dla poezyi, jakby to jej sfera nie była zawsze jedna i ta sama"[1]). Jeszcze bardziej drwił z zawiłych i umyślnie dla efektu przyciemnianych wyrażeń. „Uważałem — mówi — że ta wada nieraz na dobre wychodzi piszącym: ciemną ich zawiłość czytelnicy radzi brać za głębokość; ekscentryczne grymasy, humorystyczne wybryki, z których, żeby autora przycisnąć, nie umiałby zdać sprawy, za cuda fantazyi, za iskry geniuszu lub wybuchy wielkiej namiętności; w każdym razie pochlebia to czytelnikowi, że, kiedy się zmęczy nad dociekaniem ciemnej i zawiłej książki, staje się tem samem współpracownikiem głośnego autora; a jeżeli nie pochlebia, to go zdumiewa i każe mu wierzyć w prostocie ducha, że to musi być szczytne i bezdenne, kiedy się w jego zdrowym, gospodarskim rozumie pomieścić nie może"[1]).

Takie są ogólne spostrzeżenia Siemieńskiego, przygodnie wypowiadane; przyrzyjmy się teraz nieco sposobowi, w jaki oceniał dzieła poszczególne.

Wystąpił on w dziedzinie krytyki wówczas, gdy nieco starszy od niego, znakomity krytyk francuski, Sainte-Beuve, wchodził w ostatnią swą, najdoskonalszą fazę rozwojową. Znał go nasz autor, nazywał go „dowcipnym i oryginalnym sędzią utworów literatury", przejął od niego określenie krytyki: „jest to coś, co umie czytać i uczy czytać drugich"; wiele jego przymiotów, odrazu rzucających się w oczy, przyswoił sobie rychło, a jako człowiek utalentowany, umiał nadać im barwę własną; całej atoli ważności reformy, jaką Sainte-Beuve do krytyki francuskiej wprowadził, Siemieński nie zdo-

[1]) L. Siemieński: Kilka rysów z literatury i społeczeństwa, 1858, t. I. 228, 229.

[1]) Dzieła L. Siemieńskiego, t. V, str. 4, 5.
[2]) Tamże, t. V, str. 21.

łał objąć, a przynajmniej nie potrafił z niej skorzystać w praktyce.

I tak, wielką zasługą Sainte-Beuve'a jest podniesienie pierwiastku psychologicznego w rozbiorach dzieł i twórców. Pisma są dla niego dokumentami, świadczącymi o duszy piszącego; wydobycie z nich wszystkiego, co mogą nam powiedzieć o swoim twórcy, jest jednem z głównych zadań krytyki. Siemieński cenił psychologię, zalecał poetom i powieściopisarzom, żeby ubiegali się o malowanie raczej szczegółów duszy, niż strony zewnętrznej; sam w kreślonych przez siebie wizerunkach poetów starał się pochwycić istotę twórcy; ale, niestety, poprzestawał zazwyczaj na uwydatnieniu cech takich, których nie widzieć było niepodobieństwem. Miarą jego w tym kierunku wymagań jest uznanie dla psychologii Walter Scotta, który jakoby, zgłębiwszy uczucia i namiętności ludzkie, „dotarł do *prawdy absolutnej,* do prawdy serca ludzkiego“[1]). Zarzucał on ogółowi naszemu, iż zanadto miał pociągu do sądów ogólnych, a zamało chęci do „niepodległego“ roztrząsania, obiecywał szczegółową i spokojną analizę; niebawem wszakże okazało się, iż, z nielicznymi wyjątkami, i on również lubił raczej ogólniki, niż rozbiory, wnikające w szczegóły. Co więcej, zbyt wielkie zapędzanie się w kierunku analitycznym poczytywał za rzecz, poezyi szkodliwą. Podając treść „Boskiej komedyi“ Dantego i zwracając uwagę na niektóre szczegółowe jej piękności, dołącza takie refleksye[2]): „Radziłbym czytelnikom *Boskiej Komedyi* szukać w tym utworze wielkich myśli, prawd moralnych i obrazów, obleczonych w najcudowniejszą szatę poezyi, a nie tracić drogiego czasu w dociekaniu i rozwikływaniu ciemnych allegoryj i symbolów, z których w najszczęśliwszym przypadku niewiele się dowiadujemy; jest bowiem *przywiązana pewna kara do zbytniego anatomizowania*

[1]) „Pogadanki literackie“ przez L. Siemieńskiego, Kraków, 1855, str. 29.

[2]) Dzieła L. Siemieńskiego, t. II, str. 155.

utworów poezyi, — oto poezya ulatnia się w ręku naszych i zostaje suchy szkielet, niebogacący umysłu, niegrzejący serca. Przypomina mi to obchodzenie się tych uczonych archeologów, co, pragnąc dojść chemicznego składu miedzi korynckiej, zapominają, że ich eksperyment ma się odbyć na arcydziele sztuki starożytnej. W najlepszym wypadku dojdą, z jakich cząstek składa się materyał, ale któż wróci uszkodzony posąg?“

D.W.MIECZKOWSCY

Bardzo to zręczne i dowcipne, tylko nie daje się tak łatwo przystosować do krytyki literackiej, która przy najbardziej nawet drobnostkowym rozbiorze nigdy materyału popsuć nie może, co najwyżej znudzić zdoła czytelnika.

Drugą zasługą Sainte Beuve'a, zostającą w związku z poprzednią, jest uwzględnienie rasy, klimatu, otoczenia, dziedziczności na twórczość poetów; stąd bardzo pilne uwzględnienie biografii, opartej na szczegółach autentycznych, na listach, zeznaniach, pamiętnikach. I Siemieński lubił biografie, szczególniej gdy traf nastręczał mu nieraz bardzo cenny w tej mierze materyał, z którego nie omieszkał korzystać; i on mówił nieraz o wpływach, działających na duszę pisarza; ale obok tego tail się w głębi jego duszy romantyczny pogląd na samoistność twórcy, niezależnego od natury, od otoczenia, tylko od Boga. A więc pisze: „Jeżeli poeta ma w piersi iskrę boskiego ognia, każdy przedmiot, jakiego się dotknie, będzie miał prawo do życia, i *niepotrzebnieby się kłopotał, czy sprawie narodu lub ludzkości służy pożytecznie.* Wieszcz, natchniony poeta, *zawsze znajdzie się w prądzie opatrznościowym swojego czasu,* nie pcha się tam, nie powiada zgóry, że chce zająć to wysokie stanowisko, ale je zajmuje mimowiednie. Zaraz się da to widzieć, uczuć, odgadnąć po przenikającej prawdzie jego słowa, po wzruszeniu, które słuchaczów, jak prąd elektryczny, wstrząsa...“[1]). Ale niechno który ze współczesnych krytykowi zechce się spuścić na samo natchnienie,

[1]) Dzieła L. Siemieńskiego, t. V, str. 5.

zostanie zaraz zgromiony, z przypomnieniem, że studya, praca wcale nie zawadzą. Z drugiej zaś strony uwydatni, że i geniusze ulegają wpływom wychowania, religii, stanu politycznego. „I największy poetyczny geniusz — powiada raz Siemieński — choć wylatuje za szranki pojęć swoich współczesnych i nowe światy odkrywa, nie mniej nosi na czole piętno czasu, w którym żyje...[1]). Twórczość poetyczna zawsze była i będzie *skutkiem istniejących przyczyn,* a nie samą przyczyną, aczkolwiek przyczynia się do rozwinięcia onej[2]). Nie mniemam, żeby nasze nieszczęścia polityczne można przypisywać zgubnym wpływom poezyi, jak to niektórzy robią. Byłoby to jedno, co winić koguta lub śpiewające wilgi, że sprowadzają słotę lub burzę... Jeżeli w średnich wiekach każdy los, jaki spotkał króla lub prywatnego człowieka, przypisywano wpływowi złej lub dobrej konstelacyi, pod którą się rodził; to znowu w naszych bezprzesądnych czasach przeniesiono to na wpływy pióra, rządzące losami narodów. Mniemam jednak, że jak astrologia niebieskich aspektów była złudzeniem, tak i dzisiejsza astrologia literacka temuż obłędowi podlega". Pomimo tej rozsądnej uwagi, sam Siemieński nieraz mówił o wielkich wpływach, wywieranych przez poezyę na społeczeństwo, zarówno w dobrym, jak w złym kierunku, nie umiejąc znaleźć granicy pomiędzy wpływami literackimi a wszystkimi innymi.

W biografiach, kreślonych przez siebie, rzadko kiedy trzymał się zasady, która była jakby wyjęta z pism Sainte-Beuve'a: „Dyagnoza ducha czasu, zrobiona na pulsach ludzi, którzy żyli, myśleli, cierpieli i działali, w położeniach, odpowiednich ich stanowi, powołaniu, edukacyi, którzy szamotali się z losem w rozmaitych życia kolejach, więcej może rozświecić przeszłość, niż wszelkie rozumowania, wychodzące

[1]) Dzieła L. Siemieńskiego, t. V, str. 23.
[2]) Tamże, t. V. str. 18.

częstokroć z nieugruntowanych założeń"[1]). Dyagnozy takiej, choć pisał i o najznakomitszych poetach, zazwyczaj nie podejmował, zadowalając się zestawianiem szczegółów, zwłaszcza gdzie miał obfity rękopiśmienny materyał.

Skąd pochodzą te sprzeczności i te niedomagania niepospolitego talentu? Siemieński miał zdrowy rozsądek, smak wyrobiony, wielkie oczytanie i wielką znajomość dzieł sztuki — pozwalało mu to o danym utworze lub danym pisarzu wypowiedzieć trafne, rozumne uwagi; nie posiadał atoli filozoficznego wykształcenia, a co gorsza, miał wstręt do filozofii, zwłaszcza niemieckiej, idealistycznej, która w jego mniemaniu godziła na chrystyanizm; ta niechęć pomściła się na nim samym; umysł jego nie mógł robić uogólnień obszerniejszych, mogących w sobie zmieścić i pogodzić różnorodne pierwiastki, a następnie nie potrafił być ściśle konsekwentnym i, w miarę rozpatrywania zjawisk ze stron nowych, narażał się na wypowiadanie sprzecznych z sobą sądów. Siemieński był eklektykiem okolicznościowym. nie troszczącym się o to, ażeby jego zdania w pewnym logicznym związku zostawały z sobą, wiążąc się jakąś zasadą lub jakiemiś zasadami. Lubo nie tracił z uwagi czynników czysto literackich, często przemawiał tylko jak moralista lub publicysta, któremu idzie o oddziałanie na chwilowe zboczenia od tego, co za dobre lub pożyteczne w danej chwili uznawał. Pierwszy u nas pisał krytyki lekko, żywo, stylem feljetonowym, mającym na widoku ludzi niezbyt wprawnych w rozumowanie. Miało to swoje zalety wielkie, ale i wady także: powierzchowność, łatwe przeskoki od jednej myśli do drugiej, powierzanie się dowolnemu kojarzeniu pojęć; jeżeli ułatwiły niejednemu wyrobienie sobie sądu o pewnem dziele lub autorze, to równocześnie przyzwyczajały go do poprzestawania na ogólnikach, bardzo często zgoła nieupowodowanych.

[1]) Dzieła L. Siemieńskiego, t. II, str. 300.

Czy Siemieński był bezstronnym? Obiecał to w początkach swego zawodu krytycznego, karcąc ówczesnych panegirystów lub paszkwilantów literackich; obietnicy dotrzymał o tyle, o ile względy, czy to stronnicze, czy osobiste, nie sprowadzały go z drogi prawdy ścisłej. Oto wychodzi licha powiastka Maurycego Manna, „Szara godzina". Krytyk czuje, że o takim utworze wystarczałaby króciutka wzmianka; ale Maurycy Mann to kolega w redakcyi „Czasu", to znakomity polityk i filar konserwatywnego organu; jakże można bagatelizować nawet jego „Szarą godzinę", choć ona powieściopisarskiego talentu nie okazuje zgoła? Trzeba widzieć, z jakim zachodem, z jakimi przyborami, z jakiem wyrafinowaniem pisze Siemieński obszerny artykuł „O powieściach uczuciowych i o Szarej godzinie" [1]). Poruszył on tu wszystkie wielkie nazwiska, ażeby tylko Mann znalazł się w dobrem towarzystwie; a ujemne strony utworu tak zgrabnie wystawił, że niemal na zalety wyglądają. A ile tam słodkich wzmianek o „delikatności pióra", o „woni dobrego wychowania" i t. p.!

Inny przykład. Odyniec ogłosił w r. 1849 dramat „Felicyta", słaby, jako utwór dramatyczny, ale przepełniony religijnemi tyradami, bo rzecz wzięta z czasów prześladowania chrześcijan za cesarstwa rzymskiego. Siemieński podaje obszerne streszczenie utworu z licznymi wypisami z niego [2]), unosi się nad pięknością uczuć, myśli, obrazów, a sumienie swoje krytyczne rozgrzesza następną wzmianką: „Kończąc przegląd tego *znamienitego* utworu Odyńca, to tylko dodam, że, *jakkolwiek nie jest on ujęty w karby ścisłego dramatu,* mimo tego nie przestanie być wspaniałym szeregiem obrazów, przenoszących czytelnika w owe wieki walk duchowych, które mniej są od nas odległe, niż uczy chronologia, a więcej zrozumiałe i budujące, niż niejeden systemat, ulęgły w głowie świat przerabiającego pyszałka".

[1]) Zob. „Pogadanki literackie", str. 61—80.
[2]) „Kilka rysów z lit. i społecz., t. I, str. 51—130.

W dziesięć lat potem Odyniec wydał drugi dramat: „Barbara Radziwiłłówna". Siemieński już tu nie był krępowany względami religijnymi, a chociaż Odyńca wciąż jeszcze liczył do „pierwszego rzędu pisarzy", poddał surowej ocenie luźność nowego utworu, a swoje zachwyty nad „Felicytą" tak usprawiedliwiał: „Mówiąc dawniej o *Felicycie,* pominąłem warunki kompozycyi; *sztuka ze swojemi wymaganiami zdała mi się być profanacyą tych świętości,* jakie przedstawił wielki obraz męczenników kartagińskich. Uważałem nawet, że te względy światowe nie miały co robić tam, gdzie rzecz sama odbywa się w wyżynach ducha, gdzie słowa miały znaczenie modlitwy, a działanie szło krok w krok za tradycyą Kościoła..." [1]).

Czy można wypowiedzieć niedorzeczniejszy sofizmat estetyczno-krytyczny?

Wobec podobnych faktów, jak nie mniej wobec sprzeczności lub chwiejności sądów Siemieńskiego, niepodobna mi podpisać panegiryku, jaki mu poświęcił Stanisław Tarnowski: „Siemieński miał nie tylko ten rodzaj zdolności, który wiele pamięta, zatrzymuje, klasyfikuje i kataloguje, ale i ten wyższy, który naturę i wartość dzieła czy człowieka p r z e n i k a n a w s k r o ś, a poznawszy, zdaje z niego sprawę, zrozumianemu i rozłożonemu przywraca całość, jedność i życie... Jako znawca i sędzia dzieł literatury i sztuki, był pierwszym prawdziwym co do czasu, a przez smak i znajomość rzeczy jest i długo zostanie pierwszym co do wartości. To jest jego stanowisko i znaczenie w dziejach naszej oświaty, to jego rola i zasługa około tej cywilizacyi polskiej, której był w naszym wieku jednym z najlepszych dowodów i wyobrazicieli najwyższych" [2]).

Słuszniejszem wydaje mi się zdanie Adama Bełcikowskiego: „Kiedy odczytuję dzisiaj te zbiory, w których on celniejsze swoje artykuły krytyczne pomieścił, czuję w nich jakiś

[1]) Dzieła L. Siemieńskiego, t. II, str. 126.
[2]) Rozprawy i Sprawozdania, t. II, str. 220, 273.

brak głębszej treści, nie znajduję prawie nic, coby umysł podnosiło i rzuciło w duszę ten jasny promień światła, od którego wyobraźnia się zapala, a serce rozgrzewa... Brak filozoficznego poglądu, opinie, wywołane przez rozmaite uboczne względy, ze sztuką i estetyką nie mające nic spólnego, a wreszcie te czarne szkła, przez które tak często Siemieński na rzeczy patrzył: to są trzy kardynalne wady, które jego pismom krytycznym najwięcej szkodzą i wartość ich umniejszają" [1]).

Na razie, kiedy się rozbiory Siemieńskiego ukazywały, mogły się one nie tylko podobać z żywości i wdzięku słowa, lecz także i z uwag, będących na czasie; mogły istotnie dawać cenne wskazówki, co za piękne i dobre z pewnego stanowiska uważać należy; kiedy zostały następnie częściowo zebrane i w formie książkowej ogłoszone („Pogadanki literackie", 1855, „Kilka rysów z literatury i społeczeństwa", 1858, „Roztrząsania i przeglądy literackie", 1869), mało kto już je czytał, a dzisiaj zwracają się do tych zbiorów ci tylko, co nad szczegółowemi dziejami literatury pracują.

W czterech tomach „Portretów literackich" (1865—1875) mała tylko cząstka prac na miano to zasługuje w całej pełni (Kajetan Koźmian, Trembecki, Woronicz); znaczniejsza — to nekrologi, pisane pod świeżem wrażeniem zgonu, lub dorywcze charakterystyki na podstawie szczupłej ilości utworów ugruntowane; są tu wreszcie biografie, oparte na materyale nieznanym (Franciszek Morawski, Konstanty Gaszyński) lub zarysy stosunków literackich, osnute również na pierwszy raz przez Siemieńskiego ogłoszonej korespondencyi (Obóz klasyków). Prawdziwe „portrety" ze względu na swą robotę artystyczną, a biografie i zarysy literackie ze względu na świeży materyał, posiadają trwalszą wartość, choćby się na sądy krytyka wcale nie zgadzało. Już najżarliwszy chwalca Siemieńskiego (Tarnowski) zauważył, że pisząc „o największych i najznakomitszych" (Mickiewicz, Krasiński), nie był tak świetnym,

[1]) Biblioteka Warszawska, 1878, t III. str. 42.

jak kiedy ma do czynienia z mniejszymi". I na to przystać trzeba; w tym względzie dopełnia się podobieństwo z Sainte-Beuvem, który także trafniej malował i więcej lubił pisarzy drugorzędnych niż pierwszorzędnych [1]). Ale Sainte-Beuve napisał dzieło znakomite: „Port-Royal", a Siemieński nie utworzył nic podobnego; wpływ Sainte - Beuve'a na rozwój krytyki francuskiej był olbrzymi: wpływ Siemieńskiego oddziałał tylko na jednostki.—Zbiorowe wydanie „Dzieł" jego w 10 tomach (Warszawa, 1880) nie miało najmniejszego powodzenia; można twierdzić, że tylko przekłady, a zwłaszcza „Odysei", utrwalą nazwisko Siemieńskiego w pamięci ukształconego ogółu.

X.

Józef Ignacy Kraszewski.

Na francuskie też głównie wzory zapatrywał się i najznakomitszy powieściopisarz owej doby, zmieniający wciąż swój nastrój i poglądy, Józef Ignacy Kraszewski (1812 † 1887), który i w dziale krytyki pozostawił bardzo wyraźne i niezapomniane ślady, wpływając długo na opinię ogółu. Bez żadnej przesady powiedzieć można, że, jak w powieściopisarstwie nikt mu nie dorównał pod względem obfitości twórczej, tak i w dziedzinie krytyki liczba prac jego przewyższa o wiele liczbę prac któregokolwiek z krytyków naszych dawniejszych. Przytem dodać należy słuszne spostrzeżenie M. Grabowskiego, że z belletrystów nie było u nas nikogo, coby miał jego erudycyę, a z erudytów nikogo, coby miał jego talent [2]).

Jakiego rodzaju był krytycyzm Kraszewskiego, na jakich opierał się zasadach, czy zawsze tych samych — oto pytanie,

[1]) Por. F. Brunetière: L'évolution des genres, 1890, str. 225.

[2]) Zob. M. Grabowskiego: Korespondencya literacka, 1842, t. I, str. 196.

na które postaram się odpowiedzieć w ustępie niniejszym, odsyłając co do szczegółowej oceny poglądów naszego pisarza na różne zagadnienia lub też na różnych autorów do obszernej pracy Romana Plenkiewicza, pomieszczonej w „Książce jubileuszowej“ dla Kraszewskiego (Warszawa, 1880, str. 343—411). Nie wszędzie ja się zgadzam z wyrażonymi tam poglądami, w każdym razie jest to najszczegółowsza w tej mierze praca.

1.

Kiedy Kraszewski na widownię piśmiennictwa w r. 1830 występował, kierunek romantyczny otrzymał już był stanowcze zwycięstwo w umysłach młodych i zapalnych. Nic dziwnego zatem, że nasz młody autor, w którym skłonności szyderskie były żywo rozwinięte, do zwolenników klasycyzmu zaliczyć się nie chciał. Dziwniejszym natomiast będzie fakt, że i romantykiem być nie pragnął, odzywając się drwiąco o nowym zwrocie literackim w pierwszej swojej większej powieści p. n. *Pan Walery* (1831), a powtarzając te drwiny i w *Wielkim świecie małego miasteczka* (1832/3), gdzie np. powiada: Organista Gapiełło „głowę miał romansową i zawróconą; czułych i nadnaturalnych miejsc w książkach na pamięć się uczył, z tego względu był romantykiem“, albo gdy nie chce, żeby go nazywano poetą, a „tem mniej romantykiem“ i t. p.

Ze słów jego owoczesnych widać, że w romantyzmie uderzał nieprzyjemnie szyderczo nastrojonego młodzieńca gwałtowny wylew uczuciowości, połączony częstokroć z wydwarzaniem i przesadą. On zaś pragnął przedewszystkiem prawdy. W innem miejscu powstaje przeciwko nadmiarowi wyobraźni, oczywiście z zupełnie tego samego powodu. „Pomimo natężonych usiłowań — powiada on [1]) — niektórych

[1]) Prospekt na „Kilka obrazów towarzyskich“ w drugim dodatku do „Kuryera Litewskiego“, 1830, Nr. 76.

nowszych z powołania, a raczej z rzemiosła, pisarzy powieści, którzy chcą w nas wmówić, że jedynie *zdziczałe imaginacyi utwory* mogą zajmować czytelników, każdy zdrowo myślący i marzeniami tych ichmościów nie przejęty uzna, że daleko milej czytać się dają żywe i *wierne obrazy naszego pożycia*. Widząc tedy, że panowie wyżej wspomnieni... bredzą bez sensu i ładu i że *o poznaniu ludzi wyobrażenia nie mają;* wzdychając nad losem, który, jak szalonemu miecz w ręce, im dał pióro, nie dawszy głowy; siadłem pisać o czemkolwiek, przynajmniej jeżeli nie lepszem, to *podobniejszem do prawdy*“.

Na tem jednakże stanowisku trzeźwego obserwatora, ubiegającego się tylko o prawdę w odtwarzaniu widzianych scen i postaci, długo młodzieniec wytrwać nie mógł. Musiał zwrócić uwagę na to, że potępienie gorącej, namiętnej uczuciowości oraz wznoszącej się wysoko nad poziom fantazyi, zbliżałoby go do klasyków, którzy się podobnie trzymaniem na wodzy tych dwu zasadniczych żywiołów każdej prawdziwej poezyi odznaczali. Zaliczyć się zaś do zastępu pobitych i z placu ustępujących klasyków ambicya pozwolić mu nie mogła. Chociaż więc długo się jeszcze nie przyzna, że został romantykiem, powoli jednak robi ważne ustępstwa najprzód na rzecz fantazyi, a potem na rzecz namiętnego uczucia.

I tak: z fantazyą godzą go niemieccy pisarze: fantasta Hoffmann i humorysta Jean Paul. „Gieniusz Hoffmanna — powiada Kraszewski w r. 1832 — zdaje się wpół pijany, wpół obłąkany, wpół zapalony, pełen obrazów silnych, charakterystycznych, uderzających, czasem poczwarnych; ale *jego poczwary są zajmujące, straszą i wabią*. W jego powieściach, jak w pustej sali biesiadniczej, zapisanej skrwawionymi mieczami, gdzieniegdzie krwią zlanej i posypanej kwiatami, rozlega się szyderski śmiech rozpaczy, migają twarze piekielne, czarownice i młodzieńce, czarnoksiężnicy i dzieci. Hoffmann jest wesoły śpiewak na grobach, tancerz, który lekką nogą stąpa po kościach i popiołach cmentarza, z trupią głową w ręku, z wieńcem kwiatów na skroniach. Jego suknia nosi łaty arlekina i resztki żałoby; jego wieniec splata mirt, cyprys, ró-

ża i bławatek, dąb i pokrzywa. Śmiech jego rozlega się długo po naszej duszy, jak wir kręci się w niej długo, podpala głowę i otacza nas na chwilę urokiem fantastyczności. Lubimy pozostać w kole, zakreślonem jego czarnoksięską laską, otoczeni urojeniami; przelatując z najsprzeczniejszych uczuć do drugich i pochwyceni niejako pędem wyobrażeń, płyniem póty, póki nas ta woda niesie.—Nie śmiemy nic mówić o Jean Paulu Richterze, który tak mocno ujął się języka i narodowości niemieckiej, w którego dziełach skaczemy z nieba na ziemię, z tronu w kałużę... Słusznie mówią, iż Richter tak jest narodowym pisarzem niemieckim, jak Alpy są rodzinnemi górami Szwajcaryi, Tyber rzeką Rzymu. Listek tej niemieckiej rośliny, uszczknięty, nie wyda kwiatu na obcej ziemi, uschnie i zwiędnieje“ [1]).

Tak gorące uwielbienie dla tych dwu pisarzów, w młodzieńcu, szyderczo nastrojonym, wielce znamienne, musiało pociągnąć za sobą dążność do odtwarzania sytuacyj, które mu się szczytnemi wydały. Kraszewski wprawdzie nie chciał się przyznać do naśladownictwa, twierdząc stanowczo, że „źle czy dobrze, sam sobą się kontentuje“; ale kto uprzytomni sobie takie sceny, jak taniec sprzętów w *Wielkim świecie małego miasteczka,* pobyt Maryi w grobach w *Kościele S. Michalskim,* osnowę *Majstra Bartłomieja, Raju i Piekła, Leona Leontyny, Uczty żebraka* i t. p.: ten nie będzie chyba mógł się obronić myśli, że bez wpływu Hoffmanna nie byłyby one powstały. Kto znów zaznajomi się z takimi utworami, jak *Podróż po mojej szkatułce, Było nas dwoje, Życie po śmierci, Szatan i Kobieta,* oraz z licznymi ustępami powieści: *Poeta i Świat,* ten wpływu Jean Paula zaprzeć nie zdoła. Fantastyka, rozległe użycie kontrastów, ironia, zmieszana z uczuciowością, rzadko kiedy wprawdzie osiągają ten stopień siły i wyrazistości, co u niemieckich pisarzy; ale bądźcobądź we wzmian-

[1]) „Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem“ przy powieści „Dwa a dwa cztery“.

kowanych utworach istnieją, choćby jeno w stanie zarodkowym.

Uczuciowość serdeczna i tkliwa o wiele później znalazła uznanie w umyśle naszego autora, niżeli fantastyka; wszystkie większe utwory, poprzedzające wydanie *Poety i świata,* są nawskroś przeniknięte szyderstwem; w samym *Poecie i Świecie* ironia i uczucie tak są przemieszane, że prawdziwie czystego wyrazu rzewności tu nie znajdziemy i trzeba jeszcze poczekać lat kilka, aż do *Zygmuntowskich czasów,* zwłaszcza zaś do *Pamiętników nieznajomego,* ażeby go odnaleźć w stanie bujnego rozkwitu. Lecz gdy już się uczuciowość w duszy powieściopisarza osiadła, to trwałe w niej miejsce zajęła, a tymczasem fantastyka, do której nie było uzdolnienia w umyśle Kraszewskiego, pojawia się następnie w jego pismach tylko od czasu do czasu.

W każdym razie uznaje Kraszewski prawa fantazyi i uczucia w całej rozciągłości, a tym sposobem zbliża się do romantyków, jakkolwiek dosyć długo nie przyznaje reformie, przez nich dokonanej, u nas mianowicie, wielkiego znaczenia. Oto jeszcze w r. 1837 tak pisał w artykule „Literatura w Wilnie w początku XIX wieku“, pomieszczonym w „Tygodniku Petersburskim“ (Nr. 30), o nowym zwrocie w poezyi, wywołanym przez Mickiewicza: „Wilno dziwnym sposobem chwyciło się nowej szkoły; poeci tutejsi, po większej części, poszli za nowością, teoretycy za rutyną; kłócono się i zabijano (ale tylko piórami) *w tej walce ślepych,* póki w kilka znowu lat obie strony się nie postrzegły, że *biły się omackiem i nie wiedząc o co.* Mgła przeszła i zgoda nastała. To tylko istotnie dobrego z tych sporów wynikło, że *ożywiły nieco* literaturę, zmusiły do badań, rozpraw, roztrząsania teoryi, że sprostowały szkolarski sposób krytyki tutejszej, czepiającej się tylko w dziełach strony języka, a nigdy strony ducha“.

W tym czasie, gdy słowa te, tak obniżające doniosłość reformy romantycznej, pisał Kraszewski, był on niesłychanie wymagającym i surowym, jak to szczególniej widać z jego głośnego artykułu p. n. „Jak się robią książki nowe ze sta-

rych“ („Tyg. Petersb.“, Nr. 37, 1837). Wziąwszy za dewizę, iż żyjemy z rabunku, i okazawszy (jak mu się zdawało) dowodnie, iż większość płodów literackich — to proste plagiaty, wymienia szyderczo pięć sposobów zrobienia książki z książek: 1) najstarszy, ale dziś zarzucony: komentować i objaśniać doskonale zrozumiałe słowa; 2) pisać o rzeczy oklepanej, a cytować nad miarę wprzódy o niej piszących; 3) wziąć cudzą myśl całą, a obrobić po swojemu; 4) kraść co do słowa i taić, zwłaszcza z rzadkich ksiąg, z rękopismów; 5) cytować nie ze źródła, lecz na wiarę cytacyj. „Mój Boże — dodaje w końcu — iluż dzisiejszych erudytów możnaby zrobić z jednego erudyta XVII wieku! Między temi 5 sposobami jest może 50 odcieniów pośrednich, np. okradać z krytyką, gdzie zręczny plagiator obluzga tego, z którego korzystał... Kto może, niech jeszcze wierzy w oryginalność: będę mu tego mocno zazdrościł!“.—Mówiąc znów „o polskich romansopisarzach“[1]), zaznaczył ten „osobliwszy fenomen“, że, „jak w inszych rodzajach, tak i w tym, nie mamy żadnego genialnego pisarza, któryby albo w formach, albo w materyi zupełnie od otaczających był różny“.

Z tą surowością w sądzie o oryginalności pisarzów łączyło się wtedy u Kraszewskiego drugie paradoksalne zdanie, że, „chcąc pisać dobrze, dziś *koniecznie trzeba być jednostronnym*“ [2]).

Z tego punktu widzenia uspawiedliwia on ówczesnych romansopisarzów francuskich z czynionego im zarzutu, iż upodobali sobie w zbrodniach, w obrazach szkarad i okropności. Cechę tę wyjaśnia przedewszystkiem reakcyą przeciw nudnej, jednostajnej bladości utworów bezpośrednio poprzedzających, poczem dodaje, iż opis najokropniejszego nawet wypadku, jeśli tylko jest z talentem odmalowany, choćby był najszkaradniejszy, dowodem jest uzdolnienia artystycznego.

---

[1]) „Wizerunki i roztrząsania naukowe“, 1836, tomik 11, str. 94—122. [2]) Tamże.

Od Francuzów był wówczas Kraszewski wielce zależnym w poglądach, jakkolwiek przeciwko zepsuciu cywilizacyi zachodniej, a zwłaszcza francuskiej, bardzo gwałtownie powstawał. Poznał on dosyć wcześnie Henryka Beyle'a (Stendhala), czytał jego powieść: *Rouge et Noir,* przyswoił sobie jego określenie romansu, że jest to zwierciadło, przechadzające się po gościńcu; Balzaca studyował pilnie, nazywając go „najoryginalniej i najtrafniej piszącym“; Dumas, Sue i inni również obcy mu nie byli. Od Francuzów (nie od Niemców) przejął hasło „sztuka dla sztuki“, wolnej od wszelkiego utylitaryzmu, od wszelkiej dążności, hasło, któremu pozostał wiernym w teoryi (nie we własnej twórczości), mniej więcej do r. 1850, zmodyfikowawszy je atoli przez wyróżnienie *celu* utworu artystycznego od tendencyi. Około r. 1837 mówił tylko i wyłącznie o „pięknie“, kładąc nadzwyczajnie silny nacisk na f o r m ę, na wykonanie dzieła sztuki, a w dziesięć lat potem, prócz wykonania, którego bynajmniej i wtedy nie lekceważył, domagał się od utworu m y ś l i p r z e w o d n i e j, doskonale zlanej z osnową dzieła, ale różnej od tendencyi.

Ponieważ zagadnienie to mocno zajmowało Kraszewskiego; ponieważ przywiązywał do niego wielką wagę: musimy szerzej się nad tem zastanowić, roztrząsając artykuł „O celu powieści“. Zaznaczywszy, że minęły czasy, kiedy powieść była prostą zabawką dla pisarzy i dla czytelników, uznawszy domaganie się od niej celu poważnego za słuszne, tak dalej ciągnie nasz autor:

„Lecz są tacy, a do ich liczby najznakomitszych włączyć potrzeba, co chcieliby powieść, utwór przedewszystkiem artystyczny z natury swej i artystyczny cel mający przed wszystkimi, uczynić sługą myśli socyalnych, politycznych przekonań, wyrobnicą filozofii popularnej i t. p. Tu już zgodzić się na ich żądanie nie możemy i odtrącić musim rodzaj niewoli, w który nas zaprządz usiłują“.

I dlaczegóż to zgodzić się nie można? Nie zbyt jasno i nie zbyt przekonywająco odpowiada na to Kraszewski, jeżeli nie na wyrazy, lecz na rzecz samą zważać będziemy.

Bo oto najprzód zanadto indywidualne, podmiotowe, znaczenie przypisuje powieści, chociaż sam tak dużo w swoich utworach brał z rzeczywistości. Powieść, jego zdaniem ówczesnem, „jest i będzie zawsze wyrazem indywidualnego przekonania, które, odziane w szaty opowiadania i mniej więcej prawdopodobnej, a *wymarzonej rzeczywistości*, po sankcyą zawartej w sobie prawdy uciekać się musi do ogółu". Nie przeczy on wprawdzie, żeby w osnuciu wypadków powieści nie miał istnieć „pewien rodzaj logiki", lecz „losowi" przyznaje tak wielką rolę w powieści, że „wypadki, które mają być poparciem zdania, często wyglądają, jak proste skutki trafu". Na to odpowiedziećby można, że powieść, w której traf kieruje wypadkami, nie jest dobrą powieścią, gdyż nie tylko dzisiaj, ale i dawniej, domagano się, ażeby czyny i postępki człowieka, którego dzieje powieść opowiada, wyprowadzone były z jego usposobienia i charakteru.

Zrobiwszy to zastrzeżenie, idziemy dalej. Ponieważ, zdaniem Kraszewskiego, wypadki powieściowe wyglądają często, jak proste skutki trafu; więc też cel powieści nie może leżeć w jej treści, która, „dowolnie ułożona", niczego dowieść nie może, — ale w obrobieniu, w szczegółach, w obrazach czyli, innemi słowy, w tych częściach utworu, w których autor sam od siebie wygłasza jakieś myśli. Jest to konsekwencya konieczna fałszywego postawienia kwestyi! Jeżeli bowiem powieść nie przemówi do przekonania całością swoją, to już wogóle trzeba poczytywać jej cel za chybiony; poszczególne zdania czy obrazy mogą trafić do umysłu, ale to będzie już rzeczą drugorzędną, nie odnoszącą się do powieści, jako całości.

Kraszewski, zaplątawszy się w taką siatkę rozumowania, już z niej wybrnąć nie potrafił i nie dowiódł tego, czego dowieść zamierzał, lubo wypowiedział kilka zdań całkiem słusznych, jak to, że powieść, której cel na chłodno został obmyślany, którą dla pewnych powodów „rachunkowo" wyrozumowano i napisano, prawie zawsze na nic się nie zdała; lub to, że myśl wszelka powinna w utworze artystycznym przejść przez serce i wyobraźnię i wcielić się w obraz i t. p.

Ale Kraszewski nie mógł poprzestać na tych dodatkowych tylko częściach, w których jakoby jedynie cel powieści rozwijać się dawał; czuł on, że tu chodzi o całość, i dlatego w innym ustępie, lubo niezgodnie z pierwotnem założeniem, wypowiedział zdanie, które objąć może wszelką wogóle tendencyę. Oto jego słowa: „Cel nie w myśli, narzuconej zgóry, *w nadanem przez kogoś zdaniu*, ale w sercu pisarza być powinien. Kto sądzi, że cel nadać sobie można, *przyjąć od kogoś* i nim zlepić jakieś tam wypadki, podwatować powieść,— grubo się myli. Cel winien, jako krew, *płynąć w całej powieści* i ożywiać ją niewidoczny; *powinien najdrobniejsze naczynia jej wypełniać, drgać w każdym jej ruchu*, a nigdzie, chyba w rumieńcu uczucia, nie wychodzić na jaw. Gdzie ta krew rozlewa się i płynie, jak z rany rozciętego ciała, pisarz wstręt wzbudza i odpycha". Jak widzimy, jest to jedynie krytyka niezdarnie napisanych powieści, nie zaś zaprzeczenie możności przeniknięcia całego utworu jedną zasadniczą myślą. Kraszewski upiera się przy tem, że myśli społeczne, polityczne, filozoficzne zawsze będą się wylewać w dziele sztuki, jak krew z rozciętego ciała, ale takie twierdzenie bynajmniej uzasadnić się nie da samym charakterem tych myśli. Jeżeli bowiem autor tak się niemi przejmie, że one będą stanowiły jego istotę, jego duszę, to, wedle własnego poglądu naszego pisarza, przy umiejętnem ich artystycznem wcieleniu mogą one krążyć, jak krew w żyłach i arteryach. Nie takie lub inne myśli, lecz talent artysty rozstrzyga w tych razach zagadnienie.

Dodać potrzeba, że powodem do namiętnego wystąpienia przeciwko tendencyom społecznym, politycznym i filozoficznym w powieści były dla Kraszewskiego głównie romanse Eugeniusza Sue, a zwłaszcza „Żyd wieczny tułacz" i „Marcin podrzutek". Myśli, tu wyrażone, których Kraszewski nie podzielał, wywołały ten cały szereg argumentów nie jednakiej wartości i doniosłości, mający na celu wykazanie szkodliwego wpływu tendencyi na skład i wykonanie utworu artystycznego. W wielu punktach miał niewątpliwie słuszność nasz powieściopisarz, ale popełnił ten błąd zasadniczy, że nie rozpa-

trzył oddzielenie kwestyi myśli przewodniej i wykonania artystycznego, przez co popadał wciąż w sprzeczności z samym sobą. Maleńki przykład to objaśni: Czytaliśmy dopiero co, że cel utworu w sercu pisarza być powinien i wtedy nie tylko nie zaszkodzi dziełu, lecz, jak krew, krążąca w żyłach, nada mu życie. Posłuchajmyż teraz, co mówi o zagadnieniach społecznych: „Gdy wielkie kwestye socyalne tak zaprzątną ludzkość, że dotkną wszystkiego, czem ona żyje, *wpija się w najtajniejsze duchowego jej bytu narzędzia,* zdaje się dzikiem, zdaje się niepojętem, żeby jaka czynność umysłowa za obrębem kwestyj tych w obojętności pozostać miała". W myśl poprzednio wyrażonej opinii oczekiwalibyśmy, że Kraszewski uzna prawość takiej tendencyi. Tymczasem jest inaczej. Bezpośrednio po słowach powyższych czytamy: „Dziś w Niemczech poezyę, tę niepodległą i swobodną panią, uczyniono namiętności i myśli politycznych a socyalnych tłomaczem. *Nie powiemy, żeby to poszło na korzyść poezyi.* Heine, Freiligrath, Herwegh będą to dla przyszłości dokumenty historyczne, *ale nie poeci,* i zimny Goethe wyżej stanie od nich wszystkich. Tak samo w powieści zapewne. Romans utylitarny, romans, wojujący za społeczną teoryą, za namiętnościami politycznemi wieku, ciekawym będzie wyrobem dla wnuków naszych, ale obok Don Kichota, Tristrama Shandy, Gil-Blasa nie stanie. Cel czasowy, chwilowy, miejscowy, drobny, maleńki nie da życia utworom, które doń zastosowane zostaną, tylko chwilowe, miejscowe i drobne".

Istotnie, w tem ma słuszność najzupełniejszą Kraszewski, że cele drobne i przemijające nie mogą nadać dziełu trwałego znaczenia i, im utwór jaki sięgnie głębiej w duszę ludzką, tem dłużej w pamięci ludzkiej pozostanie — ale i tu znowuż przemienił nasz autor kwestyę, bo zamiast okazać, że tendencya filozoficzna, polityczna i społeczna szkodliwą jest utworowi dzieła sztuki, okazał tylko, że taki wynik sprowadza jedynie tendencya drobna, mała, chwilowa, przemijająca.

Konsekwencyę tę musiał Kraszewski uznać później, gdyż po r. 1850 bardzo często nastawał na potrzebę dążności w powieści i swoje utwory tendencyjnemi mianować się nie wahał. Poprzestanę na przytoczeniu wielce znamiennego ustępu z roku 1852: „Powieść stosuje się do większej liczby czytelników, działa na nich silniej przez formę dramatyczną, pozorem życia i prawdy, — wpada w ręce wszystkich, musi więc starać się o to, żeby nie była trucizną dla nikogo, Wolno zjeść trochę rzeczy szkodliwej w jakim przedsmaku, którego się bierze na końcu noża, ale w chlebie najmniejsza ilość *secale cornutum* sprawia okropne skutki, sprowadza gangrenę". Powieść, „będąc chlebem powszednim dla wielu, powinna, jak chleb, być zdrową... Zdaje mi się nawet, że powieść użytą być może wybornie do przygotowania, usposobienia czytających ku silniejszym, jędrniejszym pokarmom... Jest to obowiązek wszelakiej powieści, która coraz to więcej poważnych pierwiastków zawierać w sobie powinna. To zdaje mi się głównym, naczelnym celem. Co za środek przytem upowszechnienia zdrowych pojęć praktycznych, myśli wzniosłych, prawd zapomnianych, uczuć, których się zaczęto wstydzić, gdy właśnie chlubićby się niemi powinno!..." Wówczas cel czysto artystyczny musiał zejść na plan drugi. „Forma piękna — dodaje Kraszewski — styl staranny, język czysty, uczucie artystyczne w wykonaniu nie tylko jej (powieści) nie szkodzą, ale wysoko wartość utworu podnoszą".

W tem miejscu może najstosowniej będzie rozpatrzyć poglądy naszego powieściopisarza na kwestyę idealizmu i realizmu w sztuce.

Z początku był Kraszewski bezwzględnym zwolennikiem prawdy i rzeczywistości, przyjmując co do powieści znane orzeczenia Henryka Beyle'a (Stendhala). Czasami popadał nawet w jaskrawość rażącą, same strony brudne i przykre życia ludzkiego malując... Jedna z bohaterek *Czterech wesel* (1834), nakreślona całkiem realistycznie, wypowiada takie zdanie o dawniejszych powieściach: „Wszystko przesadzone — z nich takie można mieć wyobrażenie o świecie, jak z podróży Guliwera o zamorskich krajach. Niejeden pisarz *poświęca prawdę* dla stylu, *nakręca uczucie do poezyi,* wypadki do

liczby tomów i rozdziałów... Biednabym była, jak każda inna, gdybym, jak wiele moich towarzyszek, czekała od świata tego, co świat przez ręce niewiernych swoich apostołów obiecuje; zajrzałam pod uchylony rożek zasłony uroku i widziałam nagą rzeczywistość"... A jak w odtwarzaniu życia spółczesnego, tak w malowaniu przeszłości domagał się Kraszewski prawdy. „Chcąc malować wiek — mówi on w przedmowie do *Kościoła Ś-to Michalskiego* — jego zwyczaje, osoby i wypadki, trzeba być bezstronnym, trzeba nie tak pisać, jakby być powinno, *ale tak, jak było.* Inaczej obrazy historyczne byłyby marzeniami, i jabym ich pewno nie pisał, *nie chcąc głowy mojej wysmażonych płodów podawać za prawdy historyczne*". Z tego powodu nie mógł być wielbicielem bezwarunkowym Walter-Scotta, u którego historyczność wraz z opisami miejscowości za ozdobę jedynie, nie za istotę poczytywał.

Niebawem jednak do tego realistycznego poglądu przyłączył się pierwiastek idealny. Każdy utwór sztuki zaczął uważać Kraszewski za dzieło piękna, istniejącego w duchu twórcy, a opartego na prawdzie. „Wszelki utwór — pisał on w swych *Nowych studyach literackich*—gruntuje się na wziętych z postrzeżeń, dziejów, z jakiejkolwiekbądź rzeczywistości materyałach. Człowiek- twórca układa tylko *po swojemu* to, co zebrał w sobie — *tworzyć nie może właściwie nic.* Widzimy stąd, że zawsze *jakaś prawda musi być zasadą każdego utworu.* Zależy jednak zupełnie od twórcy wystawienie jej tak, aby się w pewnych warunkach nieprawdą lub prawdą wydała. Część prawdziwa, zmieszana z obcymi jej pierwiastki, niesympatyzującymi z nią rysami, straci swe barwy i zniknie. Prawda dwojaką jest w historycznym romansie: artystyczna i historyczna. Ta ostatnia nigdy w nim nie będzie zupełną, bo warunki sztuki cale się różnią od warunków historyi, a romans przedewszystkiem jest utworem sztuki. W nim więc zawsze *prawda dziejowa staje podrzędnie* i niejako narzędzie, środek, nie zaś cel. Żadna historya nie jest tak zupełną, nie daje nam tak spójnego, żywego obrazu, aby

on wcielić się dał, bez dodatków, do powieści. Romansopisarza więc zadaniem jest pole, w większej części białe, zapełnić, umarłych wskrzesić do życia, czynności ich wytłomaczyć, oblicze nam pokazać... Ale pisarz, chcący wystawić daną epokę, jeśli dla fantazyi swej pofałszuje fakta, nie będzie się pilnować wskazówek historycznych, narazi się nawet na nieprawdę artystyczną. Z tego względu poznanie historyczne głębokie wszystkiego, co się odnosi do epoki danej, do obyczajów, wypadków, ludzi i t. d., jest niezbędnym warunkiem, nawet dla pisarza-artysty. Tym sposobem przysposobiwszy się, autor starać się powinien dopiero poetycznie odtworzyć epokę najwybitniejszymi rysy. Nie pojmujemy, aby na tej drodze historya mogła mu być na przeszkodzie i aby dla ulżenia sobie potrzebował ją wykręcać. *Niema nic, nawet w świecie sztuki, prawdziwszego nad prawdę;* — oddalenie się od niej, odstąpienie jej czuć będzie fałszem".

Chociaż i w tych słowach możnaby upatrzyć pewne niezgodności, pomijając je atoli i zwracając uwagę jedynie na myśl zasadniczą, w nich wyrażoną, dojdziemy do przekonania, że w tej drugiej dobie Kraszewski starał się zaprowadzić zgodę pomiędzy podmiotowym idealizmem twórcy a przedmiotową prawdą rzeczywistości. Z biegiem czasu wszelako pierwiastek podmiotowy miał wziąć przewagę, jeżeli nie ilościową, to jakościową. W jednym ze swych listów do „Gazety Warszawskiej" autor nasz, mówiąc o powieściopisarstwie, wyraził charakterystyczne mniemanie, że „Dickens w Anglii, Balzac we Francyi, Gogol w Rosyi nową otworzyli epokę, nową szkołę powieści, opartej na obrazowaniu rzeczywistości". Zestawienie tych trzech nazwisk świadczy wyraźnie, że Kraszewski nie mógł mieć na myśli ściśle przedmiotowego odtwarzania świata zjawisk w przyrodzie i w duchu ludzkim, lecz tylko posługiwanie się przez artystę materyałem, wziętym wprost z życia rzeczywistego. Okazuje się to i z dalszego wywodu. Przytoczywszy określenie powieści przez Stendhala, dodaje: „Tej definicyi, która zwrot ku rzeczywistości znamionuje już, *brakło głównego* właśnie, *to jest oznacze-*

nia roli ideału w odwzorowaniu życia, o którym zapominać się nie godzi. Powieść jest tem w literaturze, czem obraz rodzajowy w malarstwie. *I tu i tam nie dosyć być wiernym:* potrzeba umieć wybrać przedmiot, *ubarwić stosownym kolorytem,* oblać światłem, *ustawić w pewne linie nadobne.* Wszystkie, w innych dziełach sztuki potrzebne, warunki i powieść zachować musi; nie dość jej malować, co napadnie, co pomyśli, malować nawet z talentem; potrzeba umiejętnie obmyśleć i ułożyć".

Właśnie niebawem potem, jak Kraszewski mówił o ubarwieniu materyału wziętego z rzeczywistości, o ustawieniu go w pewne linie nadobne, belletryści francuscy pod przewodem Gustawa Flauberta dążyli do jaknajwiększego ograniczenia podmiotowych wpływów na dzieło sztuki, nie tylko co do ubarwienia materyału, ale nawet co do układu części w całość, co do kompozycyi. Kraszewski bardzo długo nie znał tego kierunku, albo też nie zwracał nań baczniejszej uwagi. Dopiero, gdy naśladowcy Flauberta jaskrawością wystąpienia swego zmusili do mówienia o sobie, Kraszewski odezwał się z początku surowo: „Prawda, że pochlebcy tłumów, co malują, aby się sprzedawali, stworzyli realizm i szkołę prozy a śmiecia, malującą brudy żywota, ale sztuki kapłani wyrwać ją powinni z tej kałuży (*Kochajmy się,* 1870), — lecz rychło potem z właściwą sobie wyrozumiałością zaczął patrzeć na ten objaw, jako na konieczny przejściowy, pisząc z powodu realistycznych malowideł: „Realizm epoki mówi z płócien, i nie powinniśmy się tem gorszyć; przeciwko konwencyonalnemu krajobrazowi potrzeba było oddziałać, a silna reakcya musiała się objawić w sposób brutalny nieco. Przyjdziemy do równowagi. Tymczasem są to płótna, stworzone z niczego, z kawałka błota i płota, z suchych gałęzi i szarego nieba, cudowne prawdą, a co więcej — poezyą. Ten zwrot na łono mamy-natury nie szkodzi. Nigdy technika nie stała tak wysoko i nigdy nie było większego niebezpieczeństwa dla sztuki, aby środek celu nie zatarł, ale... jakoś to będzie! Są pewne prawa, które zawsze ducha ocalą, choćby już w niego wierzyć przestano

Naówczas duch wlezie w suchy kołek i z niego będzie mówił do ludzi o sobie" (w korespondencyi do „Bluszczu", 1872, Nr. 37).

Z przykładu belletrystów francuskich, z ich hasła: „sztuki nieosobistej" przyswoił sobie Kraszewski głównie zasadę przedmiotowego całkiem rozsnucia osnowy powieściowej, bez wtrącania własnych uwag, wylewów uczuciowych i t. p., jeżeli naturalnie opowiadanie nie było włożone w usta jakiejś osoby, jeżeli nie miało cechy spowiedzi czy autobiografii; ale i wówczas oczywiście zdania i rodzaj uczuć musiał być zastosowany do charakteru opowiadacza.

Okoliczność ta prowadzi nas do rozważenia poglądów Kraszewskiego na formę utworów artystycznych. Jakkolwiek sam, pisząc bardzo pośpiesznie, niezbyt wiele uwagi zwracał na wykończenie, na dobry układ całości, na styl, na budowę zdań; teoretycznie czuł wielką doniosłość tej zewnętrznej strony artyzmu i nie jedno trafne pozostawił w tym względzie spostrzeżenie. W „Studyach literackich" mianowicie, prócz szczegółowych uwag, odnoszących się do różnych rodzajów piśmiennictwa, mieszczą się dwa cenne artykuły: *Formy, Literatura jako sztuka.*

W artykule o *Formach* wystąpił Kraszewski przeciwko lekceważeniu przez krańcowych romantyków naszych kwestyi ucieleśnienia pomysłów. Ponieważ klasycyzm zbyt wyłącznie zaprzątał się sprawą zewnętrzną literatury, rozczochrani romantycy myśleli, że im wolno ją lekceważyć. Dlatego autor nasz mówi: „Kwestya form jest podobno w teraźniejszych literaturach najmniej rozważoną, najzaniedbańszą. Zjawiły się nowe myśli, nowy wcale pierwiastek, a ściśle wziąwszy, wieleż jest nowych form, którymby genealogii wypisać nie można od najodleglejszej starożytności? W stylu zwrócono się do prostoty, do naiwności, których i starożytni nie zapierali się zupełnie; w układzie przedmiotów największą nowością jest taż prostota, posunięta czasem aż do zaniedbania. Z niej wypływają, od niej początek biorą wszystkie nowe, a przynajmniej najużywańsze dziś formy w literaturze... Zbliżamy się

więc do form najprostszych, i dlatego samego zdawać się może mniej zastanawiającym, że sztuka przestała być sztuką i każdy potrafi być pisarzem. Tak nie jest... Forma utworu powinna się stosować do jego ducha. W *naturze rzeczy jest forma,* baczne oko dojrzy odrazu i nie rozminie się w wyrażeniu myśli z najdoskonalszym sposobem wyrażenia jej. Jeden przedmiot stowniejszy będzie do takiej, drugi do innej formy. Chcieć wszystko przerobić na dramat lub historyą uszyć tryoletami, byłoby to nie mieć uczucia formy. A kto nie ma go, ten pisarzem być nie może. Najdoskonalsi pisarze obdarzeni są *z przyrodzenia darem szczególnym, intuicyą* jakąś drugim wzrokiem, *do natrafiania na kształty.* Czujemy w ich utworach, że są tak, jak być powinny, że godzi się w nich duch, myśl, istota ze sposobem, w jaki się wyraża. Wyrażenie to też jest zupełne i doskonałe. Przy niestosownej formie, myśl zbolała, zwichrzona, nie objawi się całkowicie, nie ukaże się w całym swym blasku".

W artykule: *Literatura, jako sztuka* poprawia Kraszewski swoje dawniejsze orzeczenie, że pisarz intuicyą zgaduje formę najodpowiedniejszą, ostrzegając, że spuszczać się na natchnienie jest rzeczą niebezpieczną, że potrzeba nauki i pracy, gdyż literatura jest sztuką i, jak każda sztuka, wymaga pilnych przygotowań. „W dzisiejszej literaturze — powiada on — postrzegamy częstokroć przykłady ludzi, zaufanych w sobie, gardzących wszelką pracą i zastanowieniem, gardzących doświadczeniem wieków, z niepojętą zarozumiałością. Ich twory uderzają tem, że czujemy w nich przekonanie twórcy o doskonałości dzieła, a nie możemy go podzielać. Ci ludzie są to częstokroć genialni i utalentowani pisarze, którzy się postanowili brzydzić sztuką wszelką i pracą. Zdaje się im dostateczna uczuć, wymyślić, a wyrażenie uczuć i myśli zdają na los, ufając, że ciało przyjdzie samo, byleby była dusza... Ale praca — powiecie mi — zabije myśl i zapał. Takby było zaiste, gdyby wśród wcielania samego pracować było potrzeba. My tutaj przez nią rozumiemy usposobienie poprzednicze, opanowanie, przywłaszczenie sobie wszelkich środków, poznanie resursów, przyswojenie cudzego doświadczenia, słowem—naukę. Dziś bardziej, niż kiedykolwiek, nie dość wrodzonego talentu, nie dość wielkiego uczucia, aby być wielkim pisarzem. Geniusz tylko przeczuwa to, czego nie zna, i rodzi się, że tak powiem, z wiadomością wrodzoną wszystkiego; ale geniusz nie wie o sobie, że nim jest, a *ktokolwiek geniuszem swym wyłamuje się z prawideł powszechnych,* z potrzeby historycznego poznania przeszłości, *ten go nie ma*".

Wynikiem takiego poglądu być musiało zalecenie korzystania z doświadczeń wiekowych, z literatury przeszłości, ze wzorów artystycznych. Prawdziwej oryginalności takie studya nic zaszkodzić nie mogą, a uchronić zdołają od błąkań się niepotrzebnych lub szkodliwych, od dziecinnych lub potwornych sposobów kształtowania pomysłu.

Jak w kwestyi idealizmu i realizmu artystycznego, tak i w specyalnej kwestyi formy, Kraszewski trzymał się, jak widzimy, złotego środka, w różnych chwilach długiej działalności swojej przechylając się bardziej to na jedną, to na drugą stronę, ale — poza pierwotnymi utworami — nigdy w żadną nie popadając krańcowość.

2.

Co do pojęć Kraszewskiego o samej krytyce i jej zadaniu, były one w różnych czasach odmienne, stosownie do wrażeń, jakich doznawał od współczesnej literatury krytycznej. Z powodu nadzwyczajnej wrażliwości swojej częstokroć wady i usterki poszczególnych ludzi, trudniących się krytyką, przenosił na samą jej istotę, zwłaszcza gdy niemiłe, drażniące o własnych swoich utworach zdanie usłyszał. Przez całe tedy życie swoje to wywyższał, to poniżał już to krytykę wogóle, już to krytykę naszą, narzekając, że czas na nią jeszcze nie przyszedł.

Z początku zawodu swego, gdy sam, jako cięty krytyk, występował w „Tygodniku Petersbuskim", przyznał krytyce

wysokie znaczenie, twierdząc, że ona nadaje ruch i życie literaturze, domagając się od niej, aby była sumienna, otwarta, ostra, bezwzględna, aby była „krytyką dzieł, nie osób“, ażeby unikała bezimienności, aby dla „poczynających“ była „więcej pobłażającą“, ale dla tych, co już imię mają, „surową, nieprzebłaganą“. Ostro powstawał on przeciw tym, którzy w sądach swoich powodują się wszelkimi innymi względami, tylko nie sumiennem rozważaniem zalet i wad dzieła, którzy chcą stać się w świecie literackim postrachem. „Wyroby bezimienne — pisał Kraszewski — tandetowe, anonimalne satyry przeciw osobom, podszywające się w skórę krytyk w oczach świata i ludzi sumiennych, zostały naznaczone piętnem, na jakie zasłużyły. Czas jest wzbronić przystępu do pism peryodycznych tym zbirom, co, wstydząc się własnego zdania, nie śmieją się do niego przyznać i rzucają je, jak te odrodne matki dzieci swoje, na ulicę. Krytyk powinien się odkryć sam, gdy pisze o drugich, powinni wszyscy wiedzieć, czyje zdanie ma prostować, wpływać na ich zdanie o autorach. Imię odkryte daje powagę, znaczenie, ważność krytyce, nie dozwala osobistości i ugryzków płaskich a nieużytecznych. Z niem krytyka musi się stać godną, poważną, sumienną, wyrozumowaną“.

Gdy jednak doświadczył na sobie bolesnych razów krytyki surowej, której się tak gorąco domagał, zmodyfikował swe zdanie o znaczeniu i doniosłości krytyki, jako nadającej ruch i życie literaturze. W „Nowych studyach literackich“ mieści się artykuł p. n.: *Sąd krytyki i czytelników,* gdzie znajdujemy twierdzenia, będące niemal całkowitem zaprzeczeniem dawniejszych poglądów. „Krytyka — czytamy tu — nie idzie nigdy równym krokiem z całym ruchem umysłowym, z literaturą, ona się wlecze za nią, ciągniona przez nią, wlecze się powolnie, ociągając, oglądając w tył i wzdychając do przeszłości. *Krytykę wiedzie z sobą literatura, nie krytyka literaturę;* toż samo dowodzi, jak ona jest słabą zawsze prawie, jak małą gra rolę... Rzadko, nadzwyczaj rzadko, krytyka odważy się postąpić naprzód i proroczym zawołać głosem,

a wówczas natchniona, odbije się echem w potomności. Ale taką krytykę tworzą pospolicie wcale nie tak zwani z powołania krytycy“.

Stąd też, gdy poprzednio głosił, iż „krytyk nie ma zważać na wrażenie, jakie książka zrobiła na tłumie, na tem lub owem indywiduum“, lecz „powinien się spytać siebie, wyrozumować swe zdanie, a odebrawszy od dzieła wrażenie, z niego zdać sobie sprawę“ — to w *Nowych studyach literackich,* przeciwnie, lekceważy sąd indywidualny krytyka, a całą trafność zdania przypisuje ogółowi, t. j. najoświeceńszej części narodu. Potępiwszy krytykę, wychodzącą ze stanowiska przeszłości, mówi Kraszewski dalej: „Równie niedostateczną, nieskuteczną jest *krytyka indywidualna,* a tem może niedostateczniejszą, im wybitniejsza indywidualność, im sprzeczniejszy duch, co ją tworzy, z duchem ogółu, z usposobieniem powszechnem. Taka krytyka jest tylko ciekawym pomnikiem sposobu widzenia, postrzegania i sądzenia, ale miejsca nie ma w historyi literatury i ruchu umysłowego. Są dzieła, którym krytyka nic zarzucić nie może, nic nie zarzuca, owszem wychwala je, wynosi, wskazuje za wzory: a przecież nikt ich nie czyta, nie przypadły do serca nikomu, nie słychać o nich, tylko z tytułu znane, rodzą się w aureoli pochwał, i nie poznane, nie czytane, zamierają. Są inne, na które krytyka najzajadlej następuje, które z błotem miesza, których wady dobitnie wskazuje, które potępia i zabija; a jednak są czytane namiętnie, żyją i żyć będą, przeżywszy bezsilny głos krytyki. Czem się to dzieje? Tem właśnie, że krytyka nie jest i być nie chce głosem ogółu, tylko wyrazem zdania indywidualnego lub zdania partyi. Żaden krytyk nie pomyślał, czy ma to *współczucie z ogółem, które jedynie go poświęca* i zdolnym do tego powołania czyni; żaden nie spróbował się wprzód, nim zaczął pisać, nie zastanowił się nad tem, czy pierwsze jego zdanie przyjęte zostało, lub nie! Tymczasem *krytyk, jak pisarz,* winien być tylko organem ogółu, wyrozumowującym jego uczucie, winien podsłuchiwać głos ludu, i wypowiedzieć, co słyszał“.

Kraszewski nie określił, jakim sposobem ma krytyk podsłuchiwać głos ogółu, ponieważ ogół ten nie ma organu do wyrażenia swojej opinii, chybabyśmy wzięli poczytność pewnego utworu za miarę jego wartości, co, jak wiadomo, do zupełnie opacznych mniemań o znaczeniu dzieł literackich doprowadzićby musiało. Głosowanie powszechne, t. j. mówiąc ściśle, głosowanie dość szczupłej liczby osób, jak się to okazało z prób, czynionych w czasach najnowszych, nie może spowodować wyników, istotnie mogących zaważyć na szali krytyki. Dotychczas nie wynaleziono środka innej oceny dzieł sztuki, nad zdanie indywidualne krytyka, oparte na znajomości przedmiotu, na zasadach sztuki i wreszcie na delikatnem poczuciu piękna.

Autor nasz jednak, oszołomiony powodzeniem, jakiem powieści się jego cieszyły, przez lat kilka był wrogiem krytyki „indywidualnej“ i poniewierał ją strasznie. Najjaskrawszym w tej mierze przykładem iest artykulik, pomieszczony w drugim tomiku „Aktów babińskich“ (1844 r.), p. t. *Jak się piszą krytyki*. Twierdzi w nim, że „krytyka—rzecz zupełnie dowolna“, że „kto ma kropelkę dowcipu, trochę śmiałości, a mało sumienia, ten może wybornie podjąć się pisać całe życie krytyki“, że krytyka owoczesna to istota „rozczochrana, kusa, pijana, szalona i bez ceremonii wychodząca z cygarem w gębie i rękami pod boki“, że wreszcie „krytyki są wyborne do obwijania świec i innych domowych maleńkich użytków, więcej nic“.

Oczywiście, że te określenia małej wartości krytyki nie były ostatecznem sformułowaniem zdania Kraszewskiego; owszem poczytywać je raczej trzeba za wybuch rozgoryczenia, mającego swe źródło w nieprzyjemnościach, doznanych osobiście od recenzentów. Gdy sam nanowo zaczął pisywać sprawozdania, musiał oczywiście temu zajęciu sprawozdawcy i krytyka przywrócić jaką taką godność; ale gorycz, podsycana niemiłemi wrażeniami, niejednokrotnie jeszcze wylewała się z pod jego pióra, obrzucając wzgardą, jeżeli nie krytykę wogóle, to przynajmniej naszą własną. Wracał mu wówczas ciągle pomysł odwoływania się do sądu mas w przeciwstawieniu do zdania indywidualnego. I tak, na początku życiorysu Syrokomli, pisanego w r. 1862, czytamy: „Ma to do siebie ta niedowarzona krytyka nasza, dotąd nazwiska, o jakie się ubiega, nie warta, że prawie zawsze wbrew idzie poczuciu ogólnemu, czepia się chciwie i poniżyć usiłuje to, co wszyscy przyjmują serdecznie i oceniają wysoko; wywyższa i stara się podnieść to, co ma umrzeć i żyć nie jest godnem. Całą jej sztuką to walka kunsztowna z czytelnikami, których zdanie jest zawsze prawie trafne, a zajęcie dziełem dowodzi w niem jakiejś zalety, gdy arystarchowie nasi, na dobre zamknięte mając oczy, tylko wady dostrzedz umieją... Tego łatwego sposobu dokonywania krytyki trzymając się, pierwszy lepszy, który sam nic skleić nie potrafi lub lepi niedorzeczności, i to jeszcze cudzem je łatając, bierze się u nas do sądzenia o tych, którym Bóg dał siłę tworzenia, i chlubi się, gdy arcydzieło podziurawił chwilowo. Koniec końcem, cóż z tego? Otóż te krzyki sztuczne i wysilone, często najeżone pozorną umiejętnością, przechodzą cicho i zapadają w zapomnienie, gdy najsrożej napastowani pisarze żyją, więcej na nich zyskując, niż tracąc“.

Sam atoli autor, który się tak wymownie oburzał na indywidualny charakter krytyki, nie mógł przecież dać innej; wszystkie też sprawozdania, rozbiory i krytyki Kraszewskiego, mają bardzo wybitną cechę p o d m i o t o w ą. Jako twórca przedewszystkiem i głównie, celował oczywiście w zarysach syntetycznych, przedstawiających fizyognomię duchową pewnego pisarza, z właściwą umysłowi jego plastyką i żywością. Uznając atoli ten zasadniczy przymiot w jego pracach krytycznych, stanowiący największy ich powab, nie podobna przecież odmówić Kraszewskiemu i pewnych zdolności analitycznych, chociaż w tym wypadku opuszczał go zazwyczaj jego talent pisarski tak, że prace, w tym duchu kreślone, zmieniają się w dość suche sprawozdania, jak to możemy widzieć z artykułów jego o Stryjkowskim, o Klonowiczu, z rozbioru przekładu Hamleta przez Kefalińskiego i Dziejów literatury przez

Syrokomlę. Większość prac kryłycznych w każdym razie daje ogólny obraz działalności autora, charakterystykę jego talentu, określenie wartości i doniosłości pewnego dzieła, bez zapuszczania się w szczegółowy wykaz dodatnich czy ujemnych stron pisarza czy utworu, bez motywowania pospolicie sądu przez siebie wydanego.

Na czemże sąd swój opierał Kraszewski? Oczywiście na najogólniejszych prawach logicznych i zasadach estetycznych, na znajomości tej dziedziny literackiej, do której należała działalność pewnego autora, lecz ostatecznie i głównie na wrażeniu, jakie na nim wywarł autor czy dzieło. Jest on więc w krytyce gruntownie ukształconym impresyonistą, szczerze spowiadającym się z uczuć i myśli, jakie mu nasunęło czytanie dzieła lub przypatrywanie się obrazowi. Dlatego też w tylu jego utworach, pisanych w przeciągu lat pięćdziesięciukilku, nie trudno jest odnaleźć sprzeczność w sądzie o tych samych poezyach czy powieściach. Rzecz bowiem naturalna, że z wiekiem i zmianą okoliczności, z dopływem nowych wrażeń musiały się pierwotne modyfikować, zacierać, ustępować miejsca świeżym lub też wchodzić z nowemi w pewne kombinacye. Szczerość zaś w wypowiedzeniu tego, co Kraszewski czuł i myślał o człowieku czy o utworze, wszędzie jest widoczna; miał on niejednokrotnie odwagę wyrażenia niepochlebnego sądu o rzeczy, która ogólny chwilowo budziła zapał, jak np. w sprawie improwizacyj Deotymy; z początku, w młodości był on nawet w tej mierze bardzo odważnym, że nie powiem zuchwałym, później, przy wzroście wyrozumiałości i pobłażliwości, stawał się coraz oględniejszym. Na zimno nie entuzyazmował się nigdy, chociaż nieraz pochwalił coś nie zasługującego na pochwałę. Michał Grabowski zrobił w r. 1842 spostrzeżenie, że Kraszewski zazwyczaj gani trafnie, chwali na los szczęścia [1]). I jest w tem spostrzeżeniu dużo słuszności: autor nasz bowiem był wielce bystrym spostrzegaczem wad i śmieszności zarówno w życiu towarzyskiem, jak i w dziedzinie sztuki, stąd umiał też wytknąć strony ujemne z wielką słusznością.

[1]) „Korespondencya literacka", t. II, str. 13.

Czy nigdy nie powodował się jakimiś względami ubocznymi w wydawaniu sądu o dziele? Jest to pytanie nader drażliwe, które jednak zadać sobie potrzeba, starając się o odpowiedź sumienną i udowodnioną. Otóż, powołując się na fakta, w książce mojej o Kraszewskim przytoczone, stwierdzić mogę, że rzadko wprawdzie, ale bądźcobądź dawał się on unosić chwilowemu rozdrażnieniu lub też drobnej zazdrostce i wypowiadał niepochlebne, czasami drwiące nawet sądy o rzeczach i ludziach, którzy na to nie zasługiwali. Tak było np. co do Romualda Podbereskiego i całej jego działalności, tak było również co do pomniejszych powieści Korzeniowskiego i „Wędrówek Oryginała", wydanych w r. 1849. Ale Kraszewski długo zawziętości w sercu nie chował i chętnie zdanie swoje na korzyść pokrzywdzonego zmieniał.

Ponieważ Kraszewski w pracach swoich krytycznych obejmował różnorodne dziedziny działalności piśmienniczej, nie mógł być w każdej sędzią zupełnie kompetentnym. Jakkolwiek bowiem oczytanie jego było wielkie, a bystrość umysłu niepospolita; to przecie zalety te nie mogły wystarczyć tam, gdzie trzeba było studyów specyalnych. To też sądy jego, dotyczące np. filozofii, są wielce powierzchowne, a co do historyi bardzo często dowolne. W rzeczach piękna zdanie jego było oczywiście wielce ważnem i cennem, lubo ze względów, które poprzednio zestawiłem, nie miało ono tej doniosłości, ażeby wywarło jakiś ważny wpływ na wytwarzanie się u nas pojęć i zasad estetycznych. Do najtrafniejszych charakterystyk, jakie napisał kiedykolwiek, należy rzecz o Kazimierzu Brodzińskim z r. 1844.

Dwie są główne doby natężonej działalności krytycznej Kraszewskiego: jedna z nich związana jest głównie z „Tygodnikiem Petersburskim", druga z „Gazetą Warszawską".

Do „Tygodnika Petersburskiego" zaczął stale pisywać artykuły sprawozdawcze od r. 1837 i w bardzo krótkim prze-

ciągu czasu żywością i ciętością pióra pociągnął ku sobie czytelników. Był-to okres wojowniczy w jego życiu. Płatał wszystko i wszystkich, zarówno literaturę obcą, jak swojską, ostro, bezwzględnie. Do poznania temperamentu pisarza ówczesne prace jego są najprzydatniejsze. Trwał ten nastrój, pod koniec trochę spokojniejszy, do r. 1841, to jest do czasu przerwania serdecznych z „Tygodnikiem Petersburskim“ stosunków. Niektóre z artykułów, w tej dobie napisanych, dopełnione i rozszerzone oraz pomnożone świeżo nakreślonymi, wytworzyły książkę p. t. „Studya literackie“ (Wilno, Zawadzki, 1842). W rok potem wyszły w 2-u tomach „Nowe studya literackie“ (Warszawa). Druga ta serya więcej jest opracowana i zawiera w sobie zarysy, poprzednio w pismach peryodycznych nie umieszczane, prócz obszernej rozprawy o Klonowiczu, która pierwotnie ukazała się w „Wizerunkach i roztrząsaniach naukowych“ r. 1838. — Ślady polemicznego nastroju widać następnie w niektórych artykułach, drukowanych w r. 1849 i 1850 znowu w „Tygodniku Petersburskim“, z którym na chwilę w owym czasie autor nasz się pogodził.

Druga doba działalności krytycznej trwa od r. 1851 do 1859, kiedy Kraszewski pisywał „Listy do redaktora Gazety Warszawskiej“. Miało ich być rocznie 12, ale już w pierwszym roku ukazało się tylko 11, w następnych latach szczuplała ich liczba, ale rosła zato ich objętość, dopiero pod koniec określonego wyżej czasu stają się one i rzadkie i krótkie. Charakter główny tych listów jest informacyjny przeważnie; autor kiedy-niekiedy tylko folguje popędowi polemicznemu; zazwyczaj stara się rozbudzić zamiłowanie do czytania, więc rozpatruje książki i malowidła, warte poznania i kupienia; o wadach utworów mówi zwykle pobłażliwie, ażeby nie zniechęcać ani autorów, ani czytelników. Dlatego też listy owe są cennym materyałem dla historyka literatury; dają mu poznać stan ówczesnego bieżącego piśmiennictwa, nastrój umysłów, zamiłowania i wstręty czasowe, krążące wśród literatów opinie i t. p., a obok tego niejedno trafne zdanie o jakiemś ważnem zjawisku literackim, o poematach Syrokomli, o improwizacyach Deotymy, o powieściach Kaczkowskiego. Niektóre z tych listów znalazły pomieszczenie w książce p. t. „Gawędy o literaturze i sztuce“ (Lwów, 1857). Podobnież cechę informacyjną ma studyum obyczajowo-literackie, drukowane pierwotnie r. 1859 w „Gazecie Codziennej“, a w książkowej formie wydane w r. 1863 p. t. „Dziś i lat temu trzysta“ (Wilno); mieści się tu charakterystyka Mikołaja Reja.

Od końca r. 1859, objąwszy redakcyę „Gazety Codziennej“, pisywał jeszcze Kraszewski niejednokrotnie oceny dzieł, świeżo wychodzących, ale robił to zazwyczaj krótko, pobieżnie, tak, że te prace krytyczne, jakie się mieszczą w „Gazecie Codziennej“ (od r. 1861 „Polskiej“), nie mogą iść w porównanie, co do wartości, z dawniejszymi listami do „Gazety Warszawskiej“. Natomiast w redagowanym przez siebie „Przeglądzie Europejskim“ pomieścił pierwszy swój większy zarys biograficzno-literacki: „Władysław Syrokomla“, który też wyszedł osobno (Warszawa, 1863). Jest to rzecz pisana gorąco, z wielką miłością dla poety, osnuta w większej części na listach jego. Pod względem historyczno-literackim warto zaznaczyć, że Kraszewski rozpatrywał twórczość Syrokomli w ścisłym związku z okolicznościami życia, starając się rzucić światło na dzieła przez zwrócenie uwagi na to, czego poeta doznawał od ludzi i przyrody i co przetwarzał w swej duszy stosownie do swego usposobienia.

Po wyjeździe za granicę nadsyłał Kraszewski mnóstwo korespondencyj do pism czasowych. W nich literatura i sztuka lwią część zajmowały. Zmuszony atoli do krępowania się szczupłymi rozmiarami, jakie wyznaczał takim artykułom, notował tu zazwyczaj sumarycznie tylko swoje opinie, nie mając zgoła możności motywować ich szczegółowiej. Prócz tego, mianowicie co do literatury obcej, polegał sprawozdawca często na zdaniu cudzem, sam nie mając dzieła pod ręką. To też pod względem krytycznym korespondencye te nie przynoszą obfitego plonu. Natomiast dzieła, opracowane oddzielnie, są najdojrzalszymi utworami krytycznymi naszego autora. Do

takich należą: „Dante, studya nad Komedyą Boską“ (Poznań, 1869), a zwłaszcza: „Krasicki, życie i dzieła, kartka z dziejów literatury XVIII wieku“ (Warszawa, 1879). Tą monografią świetnie uwieńczył Kraszewski swoją działalność krytyczno-literacką.

XI.

Kazimierz Kaszewski i jemu spółcześni.

Do tej również doby odnosi się i pod analogicznymi wpływami rozwijała się pierwotna działalność pisarza, żyjącego do dziś dnia i krzątającego się niemal po młodzieńczemu, który rozważnie, spokojnie, oględnie, bez feljetonowej lekkości i lekkomyślności, oceniał powieści, poematy, komedye i tragedye, oraz dzieła i kierunki filozoficzne, jakie się owocześnie mniej lub więcej silnie uwydatniały.

Mówię tu o Kazimierzu Kaszewskim (ur. 1825). Zamiłowany w literaturze klasycznej, do której od wczesnej młodości poczuł pociąg szczególny, przyswajając sobie niełatwą wśród owoczesnych (między r. 1843 a 1850) naszych stosunków edukacyjnych znajomość greczyzny, tłómacząc nie tylko wiernie, lecz i pięknie przedewszystkiem tragików: Sofoklesa i Eschylosa, a potem i innych poetów: Hezyoda i Teokryta, kreśląc dzieje literatury greckiej, — „nowożytny ten Grek“, jak go nazwał Leonard Sowiński, był i jest od początku swego zawodu po dziś dzień jednym z najwytrwalszych i najbardziej wpływowych krzewicieli rozumnego poglądu na sztukę przez ciągłe zwracanie uwagi na jej europejskie źródło i na historyczny rozwój jej przejawów.

Jeżeli Antoni Małecki wystąpił pierwszy śmiało przeciwko uprzedzeniom anty-klasycznym, jakie się u nas wśród ogółu wytworzyły, nie za sprawą wielkich twórców i przedstawicieli romantyzmu, ale pod wpływem niedouczonych naśladowców lub jednostronnych zwolenników swojszczyzny; jeżeli

Siemieński próbami nowego tłómaczenia Odyssei i Eschylosa pierwszy w owej dobie zapoczątkował zwrot do lepszego, dokładniejszego poznania literatury greckiej: to Kaszewski swoimi prawdziwie *pięknymi* przekładami (w różnicy od wiernych filologicznie Zygmunta Węclewskiego) umożliwił poprostu czytanie wielkich tragików greckich dla tych wszystkich, którzy oryginału lub tłómaczeń w obcych językach poznać nie mogli. Umożliwił czytanie, to znaczy: nie zmuszał ich do zastanawiania się nad każdem wyrażeniem, ażeby jego sens i związek z poprzedniemi pochwycić, lecz, napawając rozkoszą estetyczną, czynił lekturę nie trudem i mozołem, ale przyjemnością, a tym sposobem spełnił znakomicie niezmiernie ważne zadanie uczynienia dawnej, różnej od naszej, poezyi i cywilizacyi zarówno zrozumiałą, jak powabną. Nie przeczył atoli, że, „chcąc ocenić poetyczne antyki, tak jak oceniamy artystyczne, potrzeba wżyć się w ich epokę i śledzić raczej ich wewnętrzne kształty, niż formę powierzchowną“ (Bibl. Warsz., 1859, II, 547).

Od popadnięcia w jednostronność i pedanteryę filologiczną chroniła druga, wielce przez Kaszewskiego umiłowana, w rozwoju swoim nowożytnym pilnie śledzona literatura, a mianowicie francuska, umiejąca wdzięk przelać nawet na najsuchsze przedmioty. Za jej pomocą lub pośrednictwem zaznajamiał się ze współczesnym ruchem umysłowym nie tylko w dziedzinie pięknoznawstwa i pięknotwórstwa, co było głównem jego zajęciem, ale także i w różnych innych, nieraz dość dalekich od estetyki i belletrystyki obszarach. I tu go, tak samo, jak w literaturze greckiej, najwięcej pociągał dramat, skłaniając do licznych przekładów lub przeróbek, zawsze pięknych pod względem wykonania. Następnie, studya estetyczne, spory o pojęcie piękna, o zagadnienia sztuki ściągały na siebie jego uwagę. Wszyscy wybitniejsi krytycy francuscy z Sainte-Beuvem na czele byli mu oczywiście dobrze znani.

Interesowały go atoli mocno i zagadnienia przyrodnicze, społeczne, a zwłaszcza filozoficzne. I to jest trzeci niezmier-

nie ważny czynnik w rozwoju umysłowości Kaszewskiego. Zajęcie się literaturą klasyczną poprowadziło go do napisania rozpraw o filozofii Seneki, o Epikureizmie i Lukrecyuszu; prace nad literaturą francuską skłoniły go do studyów nad Abelardem, Wolterem, Roussem, a następnie nad pozytywizmem. Chęć zdania sobie sprawy ze związku między rozmaitymi systematami filozoficznymi (w połączeniu z pamiątkową rocznicą) wywołała rzecz o Spinozie. A zagłębianie się w dzieje filozofii naprowadziło go na uwydatnienie filozofii żyda polskiego, Salomona Majmona. Oburzał go też wstręt, odczuwany u nas przez ogół literatów do filozofii w dobie reakcyjnej; wołał więc (z powodu pism Józefa Kremera) w roku 1859: „Filozofia to rzecz, która u nas niezupełnie jeszcze przestała trącić siarką i smołą; jedni od niej się odżegnywają, drudzy ją zaliczają do rzędu szarad i logogryfów; za tem idzie w literaturze płochość i powierzchowność, a deklamatorstwa nawał; ale, jak się kiedyś przekonamy nareszcie, że to wstyd powtarzać kilka razy na dzień wyrazy, których się nie rozumie, i że w wyrzeczeniu się, uczynionem na chrzcie, nie mieszczą się studya fllozoficzne; wtedy i prace Kremera okażą się w całem swem znaczeniu, zwłaszcza przy początkowym wykładzie“ (*Tyg. Ilustr.* Nr. 14).

Ale co na szczególniejszą zasługuje uwagę, wskazując w Kaszewskim umysł rozległy, nie zacieśniający się w jakiemś raz przyjętem kółku pojęć, to interes względem badań fizyologicznych w związku z psychologią. On bodaj pierwszy u nas — w każdym razie przed dziełem Szokalskiego: „Fantazyjne objawy zmysłowe“—zaznajomił wykształconych z wynikami studyów Flourens'a (i Debay'a) nad mózgiem, podając r. 1859 (*Biblioteka Warsz.*, t. I): „Kilka spostrzeżeń w dziedzinie pneumatologii i fizyologii“. To stosunkowo wczesne zapoznanie się z fizyologią mózgu usposobiło następnie Kaszewskiego do pewnej względności w ocenie pozytywizmu, a mianowicie jego metody.

Te zajęcia i zamiłowania musiały się odbić na krytyce, do której Kaszewski zwrócił się dopiero w wieku dojrzałym,

mając lat 30. Poezya grecka dała mu pewien ideał artystyczny—w zupełnem zlaniu i stopieniu się treści i formy; literatura francuska zrobiła go czcicielem jasności; studya filozoficzne chroniły od sądów płytkich, kazały się domagać pogłębienia psychologicznego. Postaram się udowodnić te ogólne twierdzenia; a zacznę od paru uwag o samej krytyce, wypowiedzianych przez Kaszewskiego przy sposobności albo też w umyślnie pisanej w tym celu rozprawie.

Nie miał on zrazu wysokiego pojęcia o skuteczności krytyki literackiej, pamiętając wybornie, że najwięksi twórcy greccy urodzili się i działali na wiele wieków przed ułożeniem pierwszych zasad krytycznych. To też powiada: „Kto ma duszę prawdziwie poetyczną, talent niezaprzeczony, ten kieruje się tajemniczymi poszeptami niewidzialnej Muzy, a bynajmniej nie uwagami krytyki; gromy jej go nie oniemią, oklaski nie ogłuszą, spostrzeżenia nie podniosą. Krytyka jest *tylko komentarzem* dzieła względem ogółu, nie zaś nauczycielką, rozumie się, w rzeczach natchnienia; co innego w rzeczach namysłu i rozumowej analizy. Nie łudźmy się tedy jakimś często, lecz bezzasadnie powtarzanym frazesem, że krytyka *wytyka kierunki w dziedzinie estetyki;* ideał bowiem nie jest to abstrakcya, wylęgła w jakiejkolwiek szkole, ale jest to żyjący dogmat religii piękna, promień objawienia powszechnego, tradycya odwieczna, którą sztuka w swobodzie swej poprawia, upięknia lub kazi; a zasługa i działanie krytyki polega tylko na tem, iż ona jest pierwszą, która, jako przednia straż umysłowa, *zdąża śladem twórców,* prowadząc za sobą mniej pośpieszny ogół, i sądzi to, na co patrzy, czego dotyka“ (*Bibl. Warsz.*, 1860, II, 491).

W dwanaście lat potem zmodyfikował nieco ten pogląd co do skuteczności krytyki (w *Tygdodn. ilustr.*, 1872, Nr. 210—216). „Przykłady dowiodły — pisał wówczas — że krytyka, o ile posunąć może nagle i raptownie postęp wyobrażeń, ułatwić rozpoznanie się w prawach umysłu ludzkiego (Lessing), o tyle też cofnąć lub zatrzymać może wyrabianie się pojęć lub kształcenie smaku (Wolter w zdaniach o Szekspirze)“. Nie

żądał nieomylności od krytyki, ale tylko „dobrej wiary i dobrego przygotowania“. Krytyka u nas „najczęściej spisuje wrażenia *swoje* i pojęcia *swoje,* na które bardzo często nie zgadza się ani autor, ani inny spektator lub czytelnik, a to dlatego, że pojęcia te (estetyczne) nie tak łatwo odnieść stopniowo i kolejno do zasady tak silnej, jak jeden a jeden są dwa, i związać je z nią tak, iżby dowodzenie błysnęło w innych głowach odrazu, jak słoneczna łuna, w sposób wyłączający wszelkie zaprzeczenie... Z takich zdań swobodnych, żadnymi szkolarskimi przepisami nieskrępowanych, mogą postępowo powstawać czynniki do pewnych zasad stałych, samą naturą rzeczy wskazywanych; może ktoś właśnie odgadnąć jakiś czynnik teoretyczny tak dobrze, jak twórcy odgadują środki wykonawcze“. Posługując się dziełem Stapfera: „Petite comédie de la critique littéraire“ (1866 r.), wykazywał bezwładność ludzką w ustaleniu sądów krytycznych; za przykład stawiał cały szereg zmiennych sądów o Molierze. Skłaniał się w końcu do żądania, żeby krytyka dawała raczej historyę rozwoju form, a nie ich dogmatykę. „Prawdziwa krytyka — mówił — odpowiada umiejętnemu zebraniu i ocenieniu pewnych zwrotów literackich w stosunku do życia społeczeństw, w jego dziejach wewnętrznych i politycznych, wykazaniu zależności pewnych odłamów literatury od tegoż życia ogólnego i wzajemnego ich na to życie oddziaływania... Gdy zwroty te objęte będą w krytycznym rzucie oka na podobne, pokrewne lub różne utwory rozmaitych pisarzy lub zawrą się w dziełach jednego pisarza i działalność jego wszechstronnie przedstawią, śledząc go w jego postępie, badając przyczyny różnych jego kierunków, doszukując się twórczości jego warunków: krytyka wtedy staje się obrazem myślącej jednostki i umysłu społeczeństwa, stanowić będzie sama przez się niejako cząstkę historyi piśmiennictwa“.

Jest to myśl ta sama, którą dawniej już wypowiedział Mickiewicz, potem Lewestam; lecz oczywiście zastosować ją było można głównie do dziejów literatury, albo do skończonej już twórczości jakiegoś poszczególnego pisarza:

w krytyce zaś bieżącej, która zajmuje się świeżo wychodzącemi dziełami albo twórczością autora w pełni życia i rozwoju, niepodobna zazwyczaj badać warunków kształcenia się umysłu pisarza i, co najwyżej, można zestawiać i porównywać jego utwory z podobnymi lub różnymi utworami innych, współczesnych czy dawniejszych autorów.

A zawsze pozostanie jeszcze pytanie, według jakiej miary, według jakiego kanonu czy według jakiego wrażenia oceniać mamy to, co się oczom i umysłowi naszemu przedstawia. Kaszewski uświadomił sobie to zagadnienie, bo ono z konieczności mu się narzucało, i tak je w sposób pytający sformułował: „Skąd wziąć zasadę do wyrzeczenia, czy życie prawdziwe, takie, jakiem ono przedstawia się w naturze, tak lub inaczej powinno się było odbić w tem ułudnem i czarującem zwierciedle natury, które zwie się sztuką lub poezyą? czy, pomimo ułudy, jest w niem prawda nieprzedawnialna, czy jej niema? czy utwór, słowem, z gruntu swego, z treści swej należy do dziedziny piękna i w jakim stopniu, czy też zachowuje tylko jego zewnętrzne pozory, które także są ułudą, ale trywialną, negatywną, względnie do istoty sztuki i poezyi?“

Na tak postawione pytanie, po długich wywodach i polemice z rozmaitymi estetykami, Kaszewski nie znajduje stanowczej zadowalającej odpowiedzi, bo uchwycenie istoty piękna jest wprost niemożliwe, a jego objawy są niezmiernie różnorodne. W różnych epokach i u różnych narodów co innego nazywano pięknem; a rozwój tego pojęcia nie odbywał się wcale w kształcie postępu prostolinijnego. Były wprawdzie epoki, kiedy uznawano jeden jakiś niewzruszony kanon piękna; lecz one nie należały do najświetniejszych i najoryginalniejszych w dziejach pięknotwórstwa. Musi tu być zatem pewna swoboda poglądów.

Kaszewski więc pisał:

„Postęp w sztuce jest względnym i ograniczonym — ogranicza go historyczny pierwiastek, który go stworzył... Sztuka i literatura w tem są rzeczywiście podobne do organizmów naturalnych: przebiegają okres istoty żyjącej; ale śmierć

jest tylko złudzeniem; życie, co wyszło z jednego indywiduum, przeniosło się w drugie; życie sztuki, co wyszło z jednego historycznego okresu, przeniosło się na drugi i znowu zaczyna naturalny przebieg. Objawy gdzieś mogą zmartwieć, ale zasada piękna, która je tworzy, nie zmartwiała, wybija się do życia, lecz w innych już warunkach; ona nic nie tworzy na gruzach, gruzy pozostają gruzami; ona wynajduje sobie grunt czysty...“

Ta objawów piękna rozmaitość w literaturze i sztuce sprawia, że zasadę piękna pochwycić trudno, a do niej dojść tylko po objawach można. „Nim człowiek uznał gdzieś piękno, musiał mieć wprzód zasadę do uznania go“. „Naukowe wyćwiczenie natury i zasady piękna powinny wydać dwa rezultaty: najprzód postawić każdego w możności zdania sobie sprawy według wyraźnych i niezaprzeczonych cech, czy dany utwór, bez względu na wszelkie pozory, jest pięknym w znaczeniu piękna specyalnego; — powtóre postawić każdego w możności porównania, który z dwóch lub więcej utworów danych, podobnego rodzaju, ze względu na większe lub mniejsze bogactwo warunków piękna, na większą lub mniejszą dokładność wykonania, posiada większą lub mniejszą wartość poetyczną lub artystyczną. Pierwszy z tych rezultatów nadaje pewność estetyczną, drugi nadaje pewność krytyczną i rozciągać się może do wszystkich, bodaj najdrobniejszych i najwzględniejszych szczegółów“.

Teorya piękna, „nie wyrzekłszy ostatniego słowa, nie stawszy się ani katechizmem, ani kodeksem ogólnie obowiązującym, jak matematyka, pozostawia każdego krytyka artystycznego i literackiego w wielu względach własnemu przemysłowi i samodzielności własnej. Z braku stanowczego wytłómaczenia pewnych praw, z różności zapatrywań powstaje też pewna niezgodność sądów o jednym i tym samym przedmiocie, ale to nas ani zniechęcać, ani dziwić bynajmniej nie powinno. Któreż to kwestye są dziś stanowczo załatwione i w czem kwestya krytyki artystycznej i literackiej ma być snadniejszą od innych?... Jest to także jedna

z kwestyj wielkich, a wszystkie kwestye wielkie są wiekuiste...“ (Nr. 216 Tyg. Ilustr. z r. 1872).

Po przedstawieniu tych prób określenia piękna wogóle można przejść do przeglądu poszczególnych sądów i myśli, w których przejawiło się owo prawo „samodzielności własnej“, myśli indywidualnej[1]).

„Myśl z formą powinny się zlewać w najściślejszem spojeniu atomów“ (1859, II, 527). Dzieło sztuki nie powinno iść w służbę *teoryom* innej dziedziny, bo „natchnienie poecie i artyście nie przychodzi na zaklęcie celu“. Świat uczuć, namiętności i pragnień duszy jest „jedynym, żywym i niewyczerpanym zdrojem, wiecznie zasilającym niezgłębiony ocean poezyi“ (tamże, str. 528). Nie znaczy to jednak wykluczenia myśli, celu, nawet tendencyi z zakresu twórczości poetyckiej, jeżeli ta myśl, ten cel, ta tendencya nie jest przyczepiona tylko zewnętrznie do dzieła, lecz wypływa bezpośrednio z jego wątku, stanowi jego integralną cząstkę.

Dlatego też Kaszewski nieraz wymownie bronił pewnych dążności, które silnie odczuwała szlachetna jego dusza, albo które za pożyteczne dla kraju w danym czasie poczytywał. W samym już początku swego zawodu krytycznego zapisał on te znamienne słowa: „Utwory sztuki, jakkolwiek z natury swojej nie są satellitami moralności, ale, jako objaw piękna, są tem samem zaprzeczeniem złego... W naszem przekonaniu namaszczenie na artystę jest tak silne, że, jak sakrament w piekle nawet, tak ono na ziemi zetrzeć się nie da; niemasz tak grubej warstwy błota, przez którąby nie przedarł się jasny promień wrodzonego geniuszu i nie odznaczył człowieka wśród innych“ (1856, IV, 639 — 651). Kiedyindziej starał się przemówić do lepszej strony serca dziedziców, żeby w chłopie, naówczas jeszcze pańszczyznianym, uznali człowieka. „Au-

[1]) W cytatach, chcąc uniknąć powtarzania wyrazów *Biblioteka Warszawska*, z której je zazwyczaj biorę, przestaję na podaniu w nawiasie roku, tomu i strony.

tor — czytamy — przedstawia tę czystą, bohaterską duszę chłopa naszego, która spotyka wprawdzie niedowiarków, ale którą każdy uwielbić i pokochać musi, kto tylko bliżej z nią się zapozna, a ma serce po temu, aby pod pokrywą prostoty dosłuchać się wielkich słów uczucia... Są ludzie praktyczni, którzy tylko pogardliwie ruszają ramionami, gdy kto za chłopem da dobrych słów kilka; ale są i inni jaśnie wielmożnego wykształcenia a chłopskiego serca, którzy znają i cenią tę bryłę złota wedle jej istotnej wartości" (1858, IV, 714, 715). A z powodu „Halki" Włodzimierza Wolskiego (i Moniuszki) pisał: „Ci, co patrzą przez szkło trywialnej rzeczywistości, ruszają ramionami na rozpacz i obłąkanie uwiedzionej wiejskiej dziewczyny i nie wierzą, aby zdarzenie tak małe i pospolite mogło robić tyle hałasu; nie czują wstydu, który stracili sami; nie czują wyrządzonej krzywdy, która dla nich stała się smacznym chlebem powszednim. Nie przeczym, byćby mogło, iż lud dla jakichbądź powodów stracił to uczucie godności, które zapala krew na wspomnienie hańby, co jednak nie jest prawdą; ale pozwólmyż, choć wyjątkowo, poecie odezwać się głosem sponiewieranej prostoty i słabości, za którą nie ma się kto ująć" (1860, II, 183).

Albo, gdy potępia formalne tylko wskrzeszanie przeszłości, zamiast odtwarzania jej ducha: „Aby wskrzesić i w ogniu poetycznym postawić jakąś odległą epokę, trzeba nasamprzód samemu umrzeć dla teraźniejszości, trzeba drogą umartwienia i skupienia się w siebie samego wyrabiać ducha i wzbijać go do jednego punktu, tak jak czynili ascetowie, którzy zamierali dla tego świata, aby jaśniej mogli wpatrzyć się w świat przyszły. Co oni czynili dla przyszłości, to poeta dla przeszłości uczynić winien, aby ją z grobów czasu do duszy swej przywołać, aby ona w sercu jego ożyła i ogrzała się krwi jego ciepłem" (w *Tyg. ilustr.*, 1860, Nr. 17 w art. o Kraszewskim z powodu „Anafielas").

Nawet w sprawie przemysłu, którego skromne zaczątki w dobie od r. 1850 — 1860 rozwijać się zaczęły i zaraz znalazły ostrych krytyków, nie zaniedbał podnieść głosu. Z początku i on sam w tej mierze zachowywał ostrożność; pisał bowiem w rozbiorze „Listów Cześnikiewicza": „Są pewne wskazówki wyższe, jako chęć, sposobność i zamiłowanie w połączeniu z analizą warunków tellurycznych, które ostrzegają o rodzaju pracy, właściwej pewnemu społeczeństwu. Owóż zdaje się, że należałoby naprzód dobrze się we wszystkich powyższych warunkach rozpatrzyć, nim przystąpimy do bardzo ryzykownej gry na przemysł i handel. Dzielą się co do tego zdania bieglejszych naszych ekonomistów; a pominąwszy strony moralne, to wszakże dosyć jasno pokazuje się, że dziś przynajmniej obu gałęziom pracy (rolnej i przemysłowej) nie poradzą na tak ogromnych przestrzeniach, przy niestosownem zaludnieniu i braku zasadniczej organizacyi pracy" (1858, IV, 209). Niebawem wszakże, stwierdziwszy, że „bez bogactwa, bez materyalnej podstawy duch nie ma się na czem oprzeć" (1859, IV, 217), zrobił zarzut Kraszewskiemu (w dopiero co wzmiankowanym artykule z r. 1860) z potępienia zabiegów ekonomicznych: „Nie możemy pominąć tej dziwnej jakiejś apologii pauperyzmu czy proletaryatu, która nieodstępna jest Kraszewskiemu, a koncentruje się w *Chorobach wieku,* przemawiając za patryarchalną stagnacyą i biedą przeciw wszelkiemu ruchowi przemysłowemu".

Wistocie zatem cel, dążność, myśl utworów bardzo zajmowały krytyka.

O ideę mu chodziło, o myśli nowe, o odbicie postępu czasu. „W poezyi żadne słowo nie może być zmarnowane, a takiemu ono ulega losowi, jeśli jest wyrazem samej formy" (1858, IV, 484). „Ustroń i cisza, jakkolwiek sposobi do poczciwej pracy i zasług, ale z drugiej strony służy ona i za schowanie dla tych, co chcą się odgraniczyć od walk i burzy, które choć jednego wędrowca pochłoną, za to drugiego zaniosą do nieznanych krain wielkości i cudu" (IV, 484, 485). Wolno obierać wszelkie tematy, „któż ma prawo stawać na drodze natchnienia poety i zwracać je w kierunku, którego najpierwszem prawem jest swoboda?" (IV, 708). „Biada artyście, który na ziemi poszukuje postaci, uzupełniających jego

ideały, kiedy ziemia zaledwie zdolna dać wzory zewnętrznych i materyalnych kształtów. Czyż jest co w naturze stworzonej, coby dało artyście wyobrażenie abstrakcyjnego świętości piękna? Jeżeli go on nie wymodli, nie przywoła siłą i czystością natchnienia, jeśli nie jest tak wielkim i namaszczonym kapłanem sztuki, że sam Bóg spuści nań objawienie formy tego, co tylko w duchu ma swe istnienie, to czyż istność stworzona może mu to dobrodziejstwo zastąpić?" (IV, 710).

„Od artysty-malarza nie żądamy portretu świętego lub świętej, nie żądamy widzieć w jego obrazie kształty (!) ducha niezmienne i nieskończone, których najdoskonalsza serya przedstawić nie może, które mistrz sztuki zaczerpuje tylko ze świata nieskończoności, jaki jest w nim samym" (IV, 710).

Innemi słowy, domagał się *prawdy* w poezyi, ale prawdy urobionej „wedle poetycznych serca wskazówek", przeprowadzonej przez ciepło uczucia artysty i zasilonej jego myślą (1859, II, 250); bo „najmniejsza iskierka twórczości i zapału ma swoją nieśmiertelność; a jeśli była dobrze użytą, to w tym razie sprawiedliwość podaje sądowi do rąk skalę względności" (1859, I, 754).

Pytał wciąż, co poeta przynosi indywidualnego, szczególniej w rozbiorze poezyi Odyńca (1860, I, 706 — 712), którego nazwał „kaznodzieją bez powołania".

„Poezya — pisał — potrzebuje koniecznie ciała i krwi, ażeby żyć życiem własnem, nie tylko życiem swego przedmiotu; ona śpiewa lub obrazuje; mówić nie jest jej powołaniem" (709). „Niech sobie poeta w czemkolwiek szuka natchnienia, ale niech słowo jego będzie muzyką dla duszy, nie zaś mumią sentencyj, któremi można wprawdzie szafować, bo nic nie kosztują, prócz ułożenia ich w rym..." „Jak praktyki kościelne same przez się nie stanowią jeszcze pobożności, tak też kombinacya mszalnych wyrazów i katechizmowych zdań nie daje obrazu religijnego uczucia, ani nie ma dostatecznej siły, aby przedrzeć się do serc, tęskniących za pociechą i nadzieją" (tż.). Równocześnie atoli poeta winien uwydatniać pojęcia i interesy społeczeństwa, dla którego tworzy. „Ażeby dostać się do

serca, trzeba mówić językiem, ogółowi wdzięcznym i zrozumiałym; wtedy, choć się coś i nie domówi, to się doczuje, i myśl błyskawicą rozbiegnie się po sercach, a komunał, choćby najpiękniejszy i najprawdziwszy, zwietrzeje na papierze" (710).

Wtedy dopiero zdoła poeta stać się kochankiem i nauczycielem narodu. „Nie każdy może—mówił Kaszewski—uznaje, jak ciekawą i nauczającą rzeczą jest rozbierać słowo prawdziwie natchnionych wieszczów; nie każdy dostrzega, ile w nich częstokroć spoczywa żywiołu cywilizacyjnego, materyału dla przyszłych systematów filozoficznych; to pewna wszakże, iż poeta namaszczony nie tylko jest dawcą rozkoszy, ale zarazem dawcą światła; nie tylko artystą, ale najwyższym mędrcem, wypowiadającym ogółowi wielkie i jakoby jemu tylko objawione prawdy, które następnie filozof rozszczególnia i systematycznie udowadnia. Działanie poety przyjmowane jest wprawdzie mniej świadomie; słowo, sercem wypowiedziane, wbiega wprost do serca, i, lubo, jak wyziew ziół leśnych, tajemnie odbywa przebieg swój w organizmie człowieka, nie przeto wpływ jego jest silnym i zbawiennym, choć drogi i kombinacye nie są jeszcze widocznie zdefiniowane. A działanie to, potęga wpływu, skąd przychodzi? Na to już doprawdy nie umiemy inaczej odpowiedzieć, jak pentametrem Owidyusza: *Est deus in nobis, agitante calescimus illo; Impetus hic sacrae semina mentis habet*" (1860, II, 177, 178 = „Jest w nas bóg; gdy on nas wzrusza, płoniemy; a ten poryw zawiera w sobie nasiona myśli świętej").

Żądając atoli ideału i natchnienia, rozumiejąc i pochwalając *artystyczne* zespolenia sfer ziemskich z nadziemskiemi (1860, II, 181), występował jednak surowo przeciwko zagadkowemu, tajemniczemu mistycyzmowi w poezyi, choćby to był „Król-Duch" Słowackiego, a cóż dopiero wytwory jego naśladowców! „O ile wyszliśmy — pisał on — z epoki hieroglifów i sfinksów, o tyle bylibyśmy za tem, ażeby myśli wszelkiej ułatwić publiczny obieg i nie obciążać jej ołowiem zagadki; w podobnem postępowaniu widzielibyśmy raczej pretensyo-

nalność lub chorobliwość, niż głębokość, którą przyznają drudzy, gorszący się tem, że są prostaczkowie na świecie, co nie mogą pojąć tak wzniosłej i zrozumiałej pieśni, jak np. *Król-Duch... Pana Tadeusza, Konrada, Grażynę* rozumieją wszyscy, a jednak autor ich nie należał do najbardziej płytkich umysłów. Po co to udawać i używać mowy na użytek, wskazany przez jednego dyplomatę? Już ta tajemnicza głębokość dostatecznie dowiodła wartości swej w księgach ostatniej filozofii niemieckiej. Unosili się nad nią ci, co najbardziej nie rozumieli; ci, co starali się rozumieć, milczeli; czas pokazał, kto miał słuszność. Obok niezaprzeczonego pożytku dla myśli, który dał się ująć w kilku zdaniach, w kilku znakomitych pomysłach, większa część tych ksiąg pokazała się zapełnioną czczymi manewrami dyalektycznymi. Pocóżbyśmy do poezyi naszej mieli przenosić ten system niemiecki, my, naród żyjący prostotą, otwartością i praktyką?“ (1861, I, 382).

Protest przeciwko mistycznej niejasności i rzekomej głębokości filozoficznej w utworach poetyckich nie jest równoznaczny z pobłażaniem dla powierzchowności, a tembardziej płytkości duchowej. W rozbiorach swoich domagał się Kaszewski zawsze konsekwencyi logiczno-psychologicznej i harmonijnej budowy, „boć przecie kompozycya zależy na tem, aby jedna część koniecznie wypływała z drugiej, a wszystkie organicznie wiązały się z sobą“ (1860, II, 182). Ganił utwory, w których charaktery słabo były rozwinięte, gdzie strona psychologiczna przedstawiała się ułamkowo, w drobnej mierze, a większą część dzieła zajmowała topografia, fizyognomia osób, ich ubranie, umeblowanie i tym podobne szczegóły czysto zewnętrzne (1859, III, 800; IV, 211). Prowincyonalizmy uznawał w drobnej jeno mierze, jak u Mickiewicza i Zaleskiego. „Powiatowe surowizny — mówił — nie koloryzują bynajmniej charakterystyki ludowej, ale przeciwnie są tylko zawadą estetycznego efektu dla tej prostej przyczyny, że ich czytelnik nie rozumie, więc, nim zajrzy do komentarza i znowu wróci do tekstu, to tymczasem zwietrzeje wrażenie,

jakie ma z całego ustępu spłynąć do jego duszy“ (1859, II, 254).

Najsilniej atoli oburzało jego estetyczne i moralne uczucia spodlenie teatru warszawskiego około r. 1860. Najwymowniejszy ustęp w jego krytykach temu właśnie poświęcony został przedmiotowi. „Dzisiaj — wołał — głuchną zwolna wszelkich mistrzów tradycye; styl barokko powraca, a z nim bezprawie i zamieszanie w sztuce dramatycznej. Może ta mieszanina humoru z melodramatem jest potrzebą wieku, może dogadza upodobaniom; ale bo też wiek ma czasem potrzeby i upodobania dziwnie niedorzeczne. Dziś, jeżeli człowiek, jakkolwiek estetycznie ukształcony, idzie do teatru, gdzie go poczęstują, nie powiem już takiemi sztukami, jak: *Uściskajmy się, Biała i Czarna* i t. p., które nawet do sensu pretensyi rościć nie mogą i zbyt jawnie świadczą o degradacyi sztuki dramatycznej, ale choćby na taką nawet, jak: *Biała kamelia* lub *Chłopiec okrętowy,* człowiek taki, powiadamy, widzi, że go chcą zabawić, podrażnić ciekawość; ale prócz języka i wykwintu, zdaje mu się, że wrócił do średniowiecznych przedstawień; taki tam jawny brak wszelkich istotnych dźwigni estetycznych, taki wyraźny zwrot do średniowiecznego chaosu. Degraduje to scenę, aktora, niszczy nakoniec stopniowo gust słuchaczów tak, iż po tem wszystkiem z *komedyi* zrobi się prawdziwy *komos;* jeszcze kilka podobnie figlarnych sztuczek, jak: *Jaki ojciec, taki syn,* a skutek będzie niezawodny. Przedstawienia tego rodzaju spaczyły zupełnie wyobrażenia publiczności o znaczeniu i powołaniu dramatu; dziś, jeżeli się ktoś dobrze uśmieje w teatrze, czy to z konceptów autora, czy z pociesznej miny aktorów (jemu to wszystko jedno), powiada: co to za wyborna komedya! Ale nie pytaj go, co stanowi rzeczywiste piękno komedyi; a ten jego uśmiech częstokroć prawdziwie pobudza do smutku; towarzyszy on zazwyczaj wraz z oklaskiem jakiemuś rubasznemu dowcipkowi, jakiemuś karykaturalnemu skrzywieniu, słowem, idzie najczęściej w ślad za grubo zmysłowymi środkami wówczas, kiedy sceny subtelniejszego a prawdziwie artystycznego komizmu prze-

chodzą obojętnie; — i to się nazywa, że się widz ubawił. Umieją się tak samo bawić na widowisku pod szopą... Po tem, co człowieka bawi, można domyślić się całkowitego jego ukształcenia, odgadnąć potrzeby jego duszy i wysokość umysłowego kamertonu. W tym stanie umysłów trudno dziś marzyć o komedyi wyższej czyli po prostu o komedyi; na to trzebaby wielkiej abnegacyi autorów, zdolnych do napisania czegoś lepszego od jowialnej farsy bez żadnego psychologicznego znaczenia... Dziś autor, chcąc być mile widzianym od publiczności, musi sobie podciąć wysokie koturny Menandra, a skurczyć się i upstrzyć, jak Scribe; poważny chód zmienić w efektowne koziołki. Pierrotyzm jest dzisiaj na dobie, jak wszystko, co pochodzi z Francyi; pomyślnie przyjął się on w naszych sympatyach; nie dziw więc, że go upodobaniem naszem przywołujemy na scenę" (1861, I, 158, 159).

Piękność samej formy wcale go nie przejednywała; stąd jego narzekania na lichych poetów romantycznych, u których „zazwyczaj więcej słychać wrzasku, niż talentu" (1859, I, 757); stąd ów protest przeciwko wierszopistwu sobie spółczesnemu: „już to, ktoby trafił na sposób zniechęcenia nas do pisania wierszy, miałby prawo niezaprzeczone do kilkuset dni odpustu; bo tych wierszy tyle się u nas rodzi, a przez nie tyle wyłazi na wierzch próżniactwa, marnotrawstwa czasu i tyle szkolnych egzercycyj, że, doprawdy, zachęta szkodliwszą byłaby od zniechęcenia" (1860, II, 490).

Jednostronność w malowaniu ludzi na czarno lub biało poczytywał za wielki błąd artystyczny. Oburzał się atoli mocniej na tych, co tylko brudy społeczne wywlekali na wierzch. Złe i brzydota ma oczywiście uprawnienie w poezyi. „Jak noc, mrok i cień nie mogą być wyrugowane z utworów pędzla, tak złe, szpetne i śmieszne nawet musi istnieć w utworach słowa, jako uzupełnienie życia natury i ducha; chodzi tylko o właściwe i umiejętne przedstawienie, o odpowiednie użycie. Złe i szpetne są pierwiastkiem nieestetycznym, jeżeli na nie zapatrujemy się zimno i abstrakcyjnie; nadajmy im charakter

grozy i przerażenia, które są uczuciami, ściśle wiążącemi się z estetyką, a w tej chwili pierwiastki te gotowe są wkroczyć w granice poezyi... Krzywizn moralnych, które grożą społeczeństwu, nie możemy wyłączać z utworów estetycznych, a zwłaszcza też w powieści, która może i powinna stać w szeregu dźwigni społecznych" (1869, II, 127, 128). „Są przykłady, nawet bardzo świetne, mianowicie w literaturze angielskiej, że złoczyńcy stanowią istotę całych poematów; to nie sprzeciwia się założeniu poezyi: szkaradzieństwo szatana może zachwycić w obrazie doskonałością w odbiciu myśli, trafnością ideału złego; ale ta swego rodzaju piękność zależy na wybornem przedstawieniu wnętrza przedmiotu, wszystkich odcieniów zgrozy duchowej, na wykazaniu rozmaitych sprężynek tej piekielnej maszyny, jaką jest dusza złego człowieka" (1860, II, 493).

Każdą krytykę Kaszewskiego (a napisał ich mnóstwo w „Bibliotece Warszawskiej", „Tygodniku ilustrowanym", „Kłosach", „Ateneum" i w dziennikach) znamionowała jasność, bezstronność, bo mu zawsze chodziło o rzecz, nie o osobę, umiarkowanie w sądach i ciągły wzgląd na dobro społeczne, obok pilnego strzeżenia zasadniczych cech piękna. Nie mógł rozwinąć rozległych myśli, bo nie przyszło mu pisać o arcydziełach; największymi poetami, których oceniał, byli: Wasilewski, Zmorski, Wł. Wolski, Syrokomla, Sowiński i Deotyma; największym dramatykiem —Korzeniowski, a największym powieściopisarzem — Kraszewski. Najlepiej, najtrafniej sądził utwory dramatyki i epiki; w rozbiorach utworów lirycznych bywał zazwyczaj lakonicznym i wyznał raz otwarcie (z powodu poezyj Mirona): „Powieść, epopeja, dramat mają jakieś więcej, że tak powiem, dotykalne kształty: jest w nich o coś zawadzić, to o intrygę, to o charaktery, to o akcyę, to o sposób przeprowadzenia myśli. Ale liryka to coś tak nieujętego, tak eterycznego; to głos sam, niejako muzyka myśli. Jeżeli poezya w ogólności jest najidealniejszą ze sztuk, to liryka jest najidealniejszą z odmian poezyi. Jak tu ująć

w regularne a zimne formy krytyczne to, co z natury swej tak jest nieujęte i lotne?“ („Pamiętnik Naukowy“, 1867, I, 599, 600).

Lecz umysł naszego krytyka doskonalił się wciąż, rozszerzał i pogłębiał swoje poglądy, jak to jeszcze zobaczymy w dobie następnej.

Obok Kaszewskiego występowało w „Bibliotece Warszawskiej“ wielu krytyków nie bez talentu; ale z pomiędzy nich wybieram tylko dwóch, których już spółcześni wyróżnili: Krajewskiego i Faleńskiego.

Aleksander A. Krajewski (ur. 1818), w młodych latach na ciężkie doświadczenie skazany, za powrotem do Warszawy, przywiózł z sobą w długiej samotności wypracowany przekład I-ej części „Fausta“ i wielki zapas świeżych myśli, zostających w ścisłym związku z ogólnem położeniem narodu, jak nie mniej z zagadnieniami estetycznemi. Raziła go ciasna, zaściankowa, reakcyjna nuta w pieśniach owoczesnych poetów, a szczególniej Pola, wielbiącego bez braku „kontuszowe czasy“; raziła go również skłonność niektórych powieściopisarzy (Józefa Dzierzkowskiego) do malowania społeczeństwa, a mianowicie warstwy arystokratycznej na czarno; to też z siłą przekonania, rozumnie, jasno i trzeźwo przeciwko tym ujemnym objawom wystąpił. Pod względem estetycznym najlepszym jest jego rozbiór tragedyi Antoniego Małeckiego: „List Żelazny“ (*Bibl. Warsz.*, 1859, I. 385 — 414).

Całkiem odmienne miały cechy studya estetyczne Felicyana Faleńskiego (ur. 1825), rówieśnika i kolegi Kaszewskiego. Był to poeta-artysta przedewszystkiem. Wszystko, co oryginalne, ciekawe, dziwne, zwracało na siebie jego uwagę. On pierwszy u nas zaznajomił ogół z wielce utalentowanym fantastą amerykańskim, Edgarem Poë (*Bibl. Warsz.*, 1861) i on następnie dał świetny estetyczny rozbiór „Trenów“ Kochanowskiego (tamże, 1866 — i osobno), „Fraszek“ tegoż (tamże, 1881); on uwydatnił piękność poezyi Mikołaja Sępa Szarzyńskiego (*Ateneum*, 1881). Pisał stylem wytwornym, sobie właściwym.

Z młodszych wielkie nadzieje zapowiadał Edward Siwiński (1831 † 1897), ogłaszający od r. 1859 w „Gazecie Warszawskiej“ z porywającym zapałem a starannie pisane oceny z literatury swojskiej i francuskiej (utwory Odyńca, Syrokomli, Wolskiego, Deotymy, Pługa, Szymanowskiego, Hlebickiego-Józefowicza; „Nędznicy“ Wiktora Hugo, „Piosenki“ Berangera, „Snoby“ Thackeray'a i t. d.), pilnując zarówno wysokiego pojęcia sztuki, jak i rozumienia potrzeb społecznych i narodowych. Niestety, krótką była jego krytyczna działalność, a gdy do niej po latach wielu ociemniały powrócił, już się nie mógł do nowych wymagań dostroić, wymagań, które „krytyka naukowa“, zastosowana do literatury, wprowadziła.

XII.

„Krytyka naukowa“ z podkładem idealistycznym. W. Cybulski. A. Małecki. Wł. Nehring.

W wytwarzaniu się tej „krytyki naukowej“ widzimy dwa stadya: idealistyczne i realistyczne. Pierwsze z nich, pierwotnie czerpiące podstawy swoje w filozofii bezwzględnej Hegla, lecz następnie modyfikowane wpływami życiowymi i samodzielnym rozwojem umysłowości krytyków, reprezentują głównie dwaj wspominani już okolicznościowo profesorowie literatury polskiej: Wojciech Cybulski i Antoni Małecki. Przyłączyć też do nich można młodszego wiekiem Władysława Nehringa. Znaczenie ich w rozwoju krytyki estetycznej jest ważne, ale bardzo nierównomierne.

* * *

1. Wojciech Cybulski (1808 † 1867) był wychowańcem duchowym uniwersytetów niemieckich, a mianowicie Hegla. Przejął się on jego filozofią i w niej szukał oparcia dla swoich wywodów historycznych czy literackich. Nie był atoli zwolennikiem abstrakcyi, pragnął prawdy żywej, którąby można w rzeczywistość widzialną przemienić. Uczu-

cie patryotyczne łączyło się z jasnym analitycznym rozumem; entuzyazm hamowany był z rozwagą. Miał lat 33, kiedy rozpoczął zawód profesorski w uniwersytecie berlińskim, jako docent prywatny na katedrze filologii słowiańskiej. Przez dwa lata (1842/3 i 1843/4) wykładał dzieje najnowszej literatury polskiej. Z wykładów tych udzielił w r. 1845 obszernego wyjątku czasopismu poznańskiemu: „Rok". Wyjątek ten ma tytuł: „Mickiewicza moralne i poetyckie stanowisko". Występując w obronie wielkiego wieszcza przeciwko potwarzom Gołębiowskiego, wypowiedział zarazem jasno swój pogląd na znaczenie utworów jego poetyckich, jak i głoszonego przezeń mesyanizmu.

O ile wysoko cenił i głęboko pojmował poezye Mickiewicza, o tyle stanowczym był przeciwnikiem jego propagandy mistycznej i wogóle nawet idei mesyanicznej, przyznającej narodowi naszemu bezwarunkową wyższość nad innymi. Jako wyznawca stopniowego rozwoju ducha od głuchych zmysłowych zaczątków aż do wyżyn bezwzględności, do zupełnego zlania się ducha ludzkiego z absolutem, nie mógł Cybulski ani fantazyi, ani entuzyazmowi, ani intuicyi przyznawać praw najwyższych w zdobywaniu prawdy, lecz żądał harmonijnego rozwinięcia i zespolenia *wszystkich* potęg duchowych, gdyż przez takie tylko rozwinięcie i zespolenie można dojść do zupełnej, bezwzględnej samowiedzy, a zarazem do świadomości, jakiemi drogami kroczyć należy, by osiągnąć szczęście własne i ludzkości.

Stosując tę samą zasadę do zagadnień estetyczno - krytycznych, Cybulski potępiał wszelką jednostronność poglądów subjektywnych czy objektywnych, idealistycznych czy realistycznych, a żądał ich zjednoczenia. „Idealizm i realizm, dobrze pojęte — pisał — są tylko formy jednej i tej samej rzeczywistości, którą w pojęciu bezwzględnem, nieskończonem jest *Bóg;* w pojęciu względnem, skończonem jest *natura,* w pojęciu ludzkiem — względnem i bezwzględnem, skończonem i nieskończonem razem — jest *człowiek,* t. j. historya człowieczeństwa. Bóg, bez natury i człowieka, przez których

się objawia, byłby abstrakcyą; Natura, bez praw boskich, które w niej rozlane, i bez człowieka, który je pojmuje, byłaby trupem; Człowiek, bez tchnienia bożego, które jest jego duchem, i bez natury, która jest jego substratem, byłby upiorem. Słowem: *niemasz świata ducha bez świata rzeczy, ani świata rzeczy bez świata ducha.* Pozostając w obrębie człowieka, wypada stąd, że wyobraźnia, uczucie, myśl, duch jego wogóle nie egzystują tylko w abstrakcyi, ale i w rzeczywistości. Każda zatem myśl, z jakiegokolwiek źródła w człowieku poczęta, czy to wrażeniem zewnętrznem czyli też wewnętrznem istoty jego poruszeniem wywołana, ma lub mieć może swe urzeczywistnienie, i to w formie bardzo rozmaitej, stosownie do władz jego zmysłowych i umysłowych, które je pojmują i w świat rzeczywisty wprowadzają, począwszy od instynktu zwierzęcego, od bezpośredniego czucia się w związku z naturą, do zupełnego, najwyższego wyzwolenia ducha. Symbolika, budownictwo, rzeźbiarstwo, malarstwo, muzyka; mowa, poezya, religia (nieobjawiona); filozofia, prawo; wszelka instytucya, familia, gmina, państwo, rząd i t. p. są takiemi rzeczywistościami myśli człowieka. Jest to w ogólności świat ludzki, dzieło człowieka, w którem cząstka jego boska, duch jego, nadaje sobie mniej więcej odpowiednią postać i przychodzi stopniowo do uznania się w swem jestestwie. Człowiek, połączony tym sposobem z Naturą i Bogiem, ma swoje względne i bezwzględne pojmowanie, skończone i nieskończone rozwinięcie. Jest to jego *historya.* Cel jej ostateczny: przetworzyć świat ludzki w boski, w królestwo boże na ziemi. Ludzkość, dążąca ku temu celowi, nie działa cząstkowo, atomicznie; ale podzielona jest na wielkie stowarzyszenia, które zowią się narodowościami i przez te działa. Te mają w jedności krwi i pochodzenia swoją fizyczną, w jedności i wspólności rozwijającego się ducha swoją moralną podstawę. Ukształcone na podstawach tych w pewien organizm społeczeński są państwami. Państwo, dopinając najwyżej celu przeznaczenia ludzkości, jest w czasie państwem naczelnie historycznem, przewodniczącem drugim. Jest to jego hegemonia, jego misya histo-

ryczna, czasowa. Bo ludzkość nie stoi na miejscu, ale kroczy dalej, a Opatrzność powołuje od czasu do czasu inny naród do spełnienia, do urzeczywistnienia idei wyższej, dopóki świat nie dobiegnie do ostatecznego kresu wykształcenia swego.—Człowiek pojedyńczy w takim samym do narodu, w jakim naród do ludzkości zostaje stosunku: jest organem życia jego szczegółowego. Człowiek zaś wyższego usposobienia i wykształcenia, człowiek-geniusz bywa nawet organem, wyobrazicielem, uosobieniem, wcieleniem narodu całego, przeprowadzając w nim potęgą ducha swego dojrzałą w czasie jaką nową ideę, mającą stanowić podstawę przyszłego życia jego. A jeśli naród ten w tejże samej chwili stoi wogóle na wyższym od innych stopniu społeczeńskiego wykształcenia, człowiek ów stać się może zarazem przez naród swój wyobrazicielem, uosobieniem, człowiekiem ludzkości całej, którą z wolą i mimo woli jej do nowego pcha ruchu. Takimi ludźmi byli: Aleksander, Cezar, Karol W., Napoleon — Atlasy, na olbrzymich swych barkach świat dźwigający. — Ale także każda szczególna sfera życia narodowego ma swoich właściwych, mniej więcej odpowiednich wyobrazicieli. I w ich obrębie powstają od czasu do czasu ludzie wyższego usposobienia i ukształcenia, którzy, przejąwszy się całą treścią i duchem wyłącznej takiej sfery, zmieniają stan jej aktualny, zaprowadzają reformę i podnoszą na wyżyny stopień pojęcia i udoskonalenia. Taką sferą jest także *literatura,* wierna pobocznica politycznego życia narodu, a Mickiewicz naczelnym jej wyobrazicielem w naszym czasie, chociaż tylko część jej poetyczną uprawiający. Ale część ta zastępowała tu całość, bo duch narodu... żył więcej wyobraźnią i uczuciem, niż refleksyą i rozumem; wyrażać się też musiał raczej przez utwory poetyckie, jak przez filozoficzne badania“ [1]).

[1]) „Rok 1845“. Zesz. VIII, str. 7—10.

Tak pojmując znaczenie geniuszów i talentów, musiał oprzeć krytykę swoją na gruncie historycznym, gdyż „historya i literatura są tylko dwie różne formy tegoż samego organizmu duchowego, t. j. rozumu ludzkiego, rozwijającego się w czasie“. Poezya zatem „winna się ukazać usprawiedliwioną dziejowym duchem narodu, i, naodwrót, duch narodu winien znaleźć odbicie swoje w poezyi. Rozum zaś winien wskazać każdorazowe tętna ducha czasu, ażeby przez nie odczuć można, o ile tętna te biją także w duchu poszczególnego narodu. To daje miarę do oceny treści, podjętej przez poezyę“ [1]).

Z tego filozoficznego punktu widzenia rozpatrywał Cybulski w odczytach swoich berlińskich stronę wewnętrzną, ideową poezyi naszej romantycznej, pierwszy dając i uogólnienia szerokie i głębsze charakterystyki. Wielka szkoda, że te odczyty dopiero po śmierci autora wyszły z druku; nie mogły się bowiem w swoim czasie przyczynić do pogłębienia krytyki naszej.

Co do formy artystycznej, to uznawał on „odwieczne prawa“, tkwiące w estetyce filozoficznej i w duchu indywidualnym poety. Oto rozwinięcie tej myśli:

„W wykonaniu dzieł sztuki przedewszystkiem idzie o to, aby forma zupełnie odpowiadała idei, to jest, aby obiedwie jedną nierozdzielną, idealnie wykończoną całość stanowiły. To nazywamy kompozycyą. Takowa nie będzie zupełną, jeżeli przy najwykończeńszej nawet formie idea będzie przewrotną, albo niejaśnie pojętą; również nie będzie zupełną, jeżeli przy najprawdziwszej i najgłębiej pojętej idei, forma będzie koszlawą lub surową. Najwyższy nawet stopień fantazyi nic tu nie pomoże, owszem zaszkodzi, jeżeli artysta nie ma wrodzonego i wykształconego estetycznego uczucia. Cóż to jest to uczucie? Nic innego, jak jasność w widze-

[1]) Geschichte der polnischen Dichtkunst in der ersten Hälfte des laufenden Jahrhunderts, Poznań, 1880, I, 52.

niu istoty rzeczy i prawdziwego związku ich z sobą w świecie zmysłowym i umysłowym, zastosowana do dzieła sztuki. Bez tego jasnowidzenia fantazya tworzyć będzie kształty dziwaczne, potworne, senne, nie mające ani duchowej podstawy, ani rzeczywistego bytu. Takie dzieła sztuki mało dla nas mają wartości i są tylko zabawką wyobraźni. Wyobraźnia powinna być rozumna, t. j. artysta w najwyższym stopniu uniesienia, natchnienia, szału, powinien zachować równowagę innych władz ducha czyli przytomność umysłu. Przymiot ten rzadki, niezmiernie wysoko ceniony przez starożytnych i uważany przez nich sprawiedliwie za najwyższą cechę geniuszu i za cechę prawdziwej twórczości boskiej, zwany u Greków sophrosyne, co Rzymianie oddali przez mens sana integra, a my wytłómaczyć możemy wyrazem rozmyślność albo względność; przymiot ten, który, powstrzymując swawolę fantazyi i zachowując wszędzie słuszną i piękną miarę zarówno w pomyśle, jak w wykonaniu, dzieła geniuszu greckiego uczynił tak plastycznemi, że dotychczas pierwotną swą świeżość i żywotność i cechę prawdziwie ludzką zachowały; przymiot ten, przygłuszony niesforną egzaltacyą i fantastycznością średnich wieków, powróciwszy do swego prawa w epoce odrodzenia się nauk, oderwany od wyobraźni i pogrążony w martwej prawidłowości epok następnych, oswobodzony nareszcie z więzów i uznany w naszym wieku za to, czem był u Greków i czem jest istotnie, t. j. za przytomne a rozumne wiedzenie się ducha w chwili twórczego natchnienia; przymiot ten, który w każdym pomyśle i przedsięwzięciu, w każdem słowie i czynie tak plastycznym czynił Napoleona, a z poetów nowego czasu najwięcej może odznaczał Goethego: przymiot ten, mówię, jest także panującą cechą w geniuszu Mickiewicza“ [1]).

Forma jednak nie była u Cybulskiego w jego wykładach tak starannie uwzględniana, jak idea. Co więcej, kiedy znacz-

[1]) „Rok 1845“, str. 42, 43.

nie później podjął, już po polsku, krytyczny rozbiór „Dziadów Mickiewicza“ (ogłoszony drukiem r. 1863 w Poznaniu), poprzestał na wykazaniu i obszernem roztrząśnięciu „zasadniczej idei“ poematu. Rozbiór ten jest jedyną estetyczną pracą Cybulskiego, która, za jego życia ogłoszona, wywarła silny wpływ na wszystkie dalsze studya nad wielkim utworem wieszcza. Krótko ująć go można w słowach następnych:

Treść Dziadów „różnorodna, zmienna, nie osnuta na tle jednego, w przyczynach, przebiegu, skutkach rozwiniętego i skończonego wypadku czynu lub pomysłu; forma liryczno-dramatyczna z opisowemi ustępami; artystyczny układ czyli kompozycya bez organicznej całości, podzielona na części zewnętrznie tylko z sobą spojone, rozszerzona ustępami, całkiem na uboczu stojącymi; cały poemat, tak jak go mamy przed sobą, zamiast z czterech, z trzech złożony części, zdaje się, że niedokończony“.

Zwykły czytelnik, „oczarowany pięknością, mało pospolicie zważa na estetyczne skrupuły ludzi z profesyi; wrażenie, którego doznaje, jest dla niego wszystkiem. Poeta przemawiał w taki sposób do serca każdego, że nie swoje, lecz drugich uczucia wyrażać lub drzemiące jeszcze w piersiach rozbudzać się zdawał. Pojedyńcze części poematu zdawały się być, albo były rzeczywiście, dla każdego zrozumiałemi. I to może też było przyczyną, że nad istotną myślą, nad właściwą zasadniczą ideą poematu mało się kto zastanawiał, a wielki tłum czytelników wcale się nawet o nią nie pytał. A jednak o wykazanie tej to myśli, jak w każdym utworze poetyckim, tak i w Dziadach, idzie przedewszystkiem naukowej krytyce“.

Załatwiwszy się następnie ze zdaniami Mochnackiego, wypowiedzianemi o II i IV części Dziadów, jako też wogóle o geniuszu Mickiewicza, Cybulski przystępuje do rozbioru estetycznego, zadając sobie następne pytania: „Jaką jest zasadnicza idea poematu? Czy poemat stanowi artystowską całość czy nie? Czy był tworzony według pewnego planu, według pewnej odrazu i z góry powziętej idei? czy też jest owo-

cem różno - czasowych wrażeń, wpływów, poglądów? jakim sposobem nareszcie, chociażby druga połowa ostatniego pytania okazała się uzasadnioną, dadzą się pojedyńcze części poematu ująć i spoić w jedną całość?"

Krytyk pojmował trudność zadania wobec faktu, że „Dziady" nie zostały dokończone, a właściwa część III-cia nie istnieje, ale pociesza się tą myślą, że, „jeżeli ze szczęki przedpotopowego zwierza można wnosić o całym jego ustroju organicznym; jeżeli ze szczątków greckiej świątyni można wykreślać całą jej budowę; jeżeli z torso starożytnego posągu można odgadywać całą jego postawę: toć z trzech skończonych i wykończonych części poematu Dziady godzi się sądzić o jego całości, o jego artystowskim układzie, o jego zasadniczej idei, bez zbytniego kłopotania się o treść nieznanej części". Ta nieznana część — jaką dla Cybulskiego w chwili pisania rozprawy były fragmenty pierwszej — „może przydać jakiś nowy szczegół: wchód, przedsionek, facyatę do przedstawiającej się oczom naszym budowy; ale nie może zmienić jej głównego, widomego zarysu i kształtu",

Stwierdził następnie, że „Dziady" nie powstały odrazu i nie według planu „w szczegółach wykreślonego", lecz w różnych epokach; „każda część w takiej epoce, w której poeta indywidualnie żył całkowicie jej treścią i myślą, wcielał je niejako w siebie, stawał się żywym ich wyobrazicielem, przedstawicielem, wieszczem". Tylko ogólna myśl poematu „zabłysnąć mogła odrazu w duchu wieszcza; szczegółowy jej rozwój coraz pełniejszy, coraz szerszy, coraz wyższy, mógł się tylko stopniowo, w czasie, z wiekiem poety dokonywać".

Jakaż jest ta myśl ogólna, ta idea Dziadów? Oto „uczucie miłości, przenikające wszystkie warstwy i stosunki świata społecznego", lecz uczucie wszędzie „naruszone, pokrzywdzone, pogwałcone w naturze swojej". A ponieważ uczucie miłości „jest przyrodzonym pierwiastkiem istoty ducha ludzkiego, nieodłącznym czynnikiem życia człowieka, źródłem i podstawą moralności wszystkich jego stosunków; więc pogwałcenie to pociągać musi w każdym razie karę za sobą, i, dopóki

takowa nie nastąpi, i uczucie miłości nie powróci do swego prawa, — indywiduum, rodzina, społeczność, naród, ludzkość znajdują się w stanie moralnej walki z potęgami gwałtu, — cierpią; wiara i nadzieja osładzają ich cierpienia, czynią gotowymi do ofiar i poświęcenia, wskazują drogi ratunku i wiodą ostatecznie do zwycięstwa, do tryumfu panowania miłości nad panowaniem gwałtu".

Szczegółowe wykazanie, jak idea została przeprowadzona w II, IV i tak zw. III-ej części Dziadów, której miejsce dopiero po IV-ej Cybulski pierwszy należycie uzasadnił — stanowi treść rozprawy. Naturalnie, niema potrzeby powtarzać go tutaj; to wszakże powiedzieć należy, iż krytyk wszędzie bardzo głęboko i z bardzo wysokiego punktu widzenia wszystkie wielkie motywy „Dziadów" roztrząsa, czy mówi o miłości indywidualnej, czy o miłości narodu i ideałów wogóle. Nie byłoby także odpowiednią rzeczą zastanawiać się nad trafnością lub nietrafnością dopatrywania takiej idei miłości w „Dziadach"; wiadomo, iż w tym względzie bardzo różne wypowiedziano zdania, i do tej pory nie ustalił się jednolity pogląd.

Natomiast wypada mi zaznaczyć parę znamiennych myśli Cybulskiego, rzucających światło na jego metodę krytyczną.

Chociaż twierdził, że „niedorzecznością uważać uczucie i rozum za całkiem przeciwne i nieprzyjazne sobie potęgi", gdy one „formą się tylko różnią, ale nie treścią"; to przecież nie śmiał rozbierać i wskazywać „niektórych symbolicznych wyrażeń" w widzeniu ks. Piotra. „Są rzeczy — usprawiedliwiał się — w poezyi, których się prozaiczną ręką dotknąć nie godzi. Tajemnego znaczenia pieśni powinien się każdy w duszy swej dosłuchać".

Tak samo co do wielkiej Improwizacyi Konrada. Nie rozbierać ją, lecz dosłownie powtórzyćby ją należało — powiada krytyk. Pozwolił tylko sobie kilku uwag o samej walce Konrada z Bogiem, twierdząc, że ona „przekracza właściwie artystowskie granice chrześcijańskiego dramatu, nie przy-

pada do naszych wyobrażeń i wzbudza w nas, mimo całej szczytności swojej w formie, treści i celu, nie litość, współczucie i podziwienie, lecz pewną odrazę i trwogę". Dlaczego? Bo jest przeciwna chrześcijańskiemu pojęciu rządów Opatrzności. „Źródłem, podstawą i nieprzemiennem znamieniem wyroków Opatrzności jest bezwzględna i wieczna sprawiedliwość. Rzeczą człowieka i narodów jest zgłębiać i pojmować ją, przenikać się nią i działać wedle niej. Wzajemnymi wrogami względem siebie są ludzie i narody, różnie pojmujący lub świadomo gwałcący tę sprawiedliwość i wolę Najwyższej Opatrzności. Między nimi więc toczy się walka o panowanie tej sprawiedliwości na świecie, ale nie między nimi i Opatrznością. Były i są takie walki w życiu pojedyńczych ludzi i całych narodów, ale te wybiegają zwykle z dróg normalnego rozwoju i upadają własną niemocą" [1]). Przyznaje atoli, że Mickiewicz i w tej Improwizacyi „był wiernym przedstawicielem chwilowego usposobienia ducha narodu".

Mesyaniczną naukę Mickiewicza uważał Cybulski za „poronioną" pod względem zamierzonego celu, bo „zapał, egzaltacya, zachwycenie, ekstaza nie są normalnym stanem ducha ludzkiego i nie mogą być nigdy na stan normalny zamienione". Treści atoli wewnętrznej mesyanizmu nie poczytywał bynajmniej za „małoznaczną", owszem widział w niej „nie jedną, ale krocie myśli, które błyszczą światłem najczystszych dyamentów". Złożyły się na nią „poezya, religia, filozofia, chociaż pogardzona". Są w niej — powiadał — „jasno-

[1]) Tych uwag niema w odczytach berlińskich Cybulskiego, dotyczących poematu Mickiewicza, chociaż zarówno zasadnicza idea, jak i znaczna część rozbioru już tam tak samo zostały określone, jak w znacznie później pracy polskiej. W czasie tych odczytów był młody docent postępowcem, nie cierpiącym nie religii oczywiście, lecz tych jej przedstawicieli, którzy rozumem gardzili, zalecając ślepą wiarę, a co najwyżej religijną, mistyczną intuicyę. W tym racyonalizmie swoim krytyk ochłódł następnie i z prawdami chrześcijańskiemi ściślej go połączył.

widzenia, które się już spełniły, są takie, których spełnienie dzisiejszy duch czasu poświadcza"...

Z tego się pokazuje, że ani filozofia niemiecka, ani długoletnia praca badawcza nie oziębiły w Cybulskim zapału młodzieńczego; co więcej, można powiedzieć, iż go spotęgowały; bo gdy dawniej stanowczo występował przeciw „idei mesyanicznej", to, pisząc rozbiór Dziadów, lubo robił co do niej pewne zastrzeżenia, w gruncie rzeczy podzielał ją. Wpływ ruchu narodowego oddziałał w tej mierze i na krytyka, nie chcącego się zamykać w gabinecie dla rozważania kształtów i pojęć oderwanych od życia.

Filozofia Hegla była dla niego tylko punktem wyjścia; pozostawiła ślady w sposobie rozumowania i ustawiania faktów; lecz na rdzeń jego pojęć społecznych i estetycznych nie wpłynęła przetwarzająco. W głębi duszy pozostał on „indywidualistą praktycznym", który, nawet wyznając panteizm, obrusza się, gdy mu zaproponują zatonięcie we wszechświecie, bez zachowania swej osobistości — jednostkowej i narodowej.

* * *

2. I Antoni Małecki (ur. 1821 w Objezierzu w W. Ks. Poznańskiem) szukał przedewszystkiem „idei" w danym utworze, dochodząc, jak ona w nim została przeprowadzona. Krzepka, trzeźwa natura polska rychło się otrząsnęła z wpływów wykształcenia niemieckiego, odebranego w uniwersytecie berlińskim. Dla niej zdrowy rozsądek był pierwszym sędzią, i, gdy ten uznał rzecz jaką za dobrą czy złą, wówczas dopiero systematycznie ćwiczony rozum dopomagał jej do rozwinięcia umiejętnie wypowiedzianego sądu.

Choć ze studyów i początkowego zawodu był Małecki filologiem klasycznym, nie przemienił się nigdy ani w pedanta, ani w jednostronnego czciciela piękna „klasycznego“. Filozofia niemiecka ustrzegła go od pogrążenia się w jednej wyłącznej specyalności, ale go nie oplątała w sieć dyalektyki. Jeżeli pierwsze jego artykuły krytyczne: „O stanowisku i dziełach autora Irydyona“ i „Irydyon“, pisane w r. 1845 i 1846 [1]), nacechowane są nie tylko w poglądach, lecz i w sposobie ich formułowania oraz w stylu, wpływami estetyki niemieckiej, to już „Prelekcye o filologii klasycznej i jej encyklopedyi“, miane w Krakowie r. 1850, treść tylko swoją zawdzięczają nauce niemieckiej, a formę jasną, żywą, urozmaiconą — utalentowanemu umysłowi polskiemu.

Wyróżnienie trzech „sposobów“, według jakich wieki i narody nie tylko w samej poezyi, ale w całej zgoła sztuce tworzyły dzieła artystyczne, przejął od Hegla czy od jego zwolenników, ale przejrzyste, przykładami poparte określenie ich już było samodzielnie przetrawione, tylko tu i owdzie w zbyt długie okresy ujęte. „Sposoby“ te są: symboliczność, klasyczność i romantyczność. „Symbolicznem stanowiskiem — powiada Małecki — tak sztuki, wiary, jak wogóle wszelkiego duchowego życia, nazywamy tę chwilę w rozwoju ducha ludzkiego, gdzie wprawdzie jest już świadomość w umyśle człowieka o istnieniu czegoś nadzmysłowego, boskiego; ale gdzie świadomość ta tak jeszcze jest niejasna, tak jeszcze powierzchowna, że człowiek prócz przeczucia, iż jest coś nadzmysłowego, nic więcej o niem nie wie, ani *gdzie* jest, ani *czem* jest. Chcąc zaś właśnie wniknąć w tę niedocieczoną w sobie istność, chcąc rozwiązać tę dręczącą siebie zagadkę, a nie mogąc w myśli swojej znaleźć ani pojęcia, ani obrazu, stosownego temu ciemnemu wyobrażeniu, jakiego przedświt w duszy swojej nosi; szuka więc, czy pomiędzy rzeczami skończonemi,

[1]) Obecnie mieszczą się w książce p. t. „Z dziejów i literatury“, Lwów, 1896.

zmysłowemi, czy pomiędzy stworzeniami nie znajdzie wyrazu, któryby myśli jego zmysłowo dorównywał, a przynajmniej, czy nie znajdzie *najwięcej* odpowiedniego znaku, *najwięcej* zbliżającego się jestestwa jakąkolwiek własnością swoją do owej niedocieczonej a tajemniczej nadzmysłowości... Wreszcie znajduje, czego pragnął, ale nie znajduje go *takiem, jak* pragnął; znajduje *liczbę* lub *figurę matematyczną,* lub *zwierzę jakie,* w którem widzi wiele, ale nie widzi tyle, ileby widzieć żądał... dodaje więc z wyobraźni własnej, co mu się potrzebnem jeszcze wydaje; dodaje zwierzęciu skrzydła ptaka, albo twarz ludzką, rozszerza kształty jego do kolosalnych rozmiarów, stawia mu za życia, a częściej jeszcze po śmierci przybytek, wielkością i masą przewyższający wszystko, co w pospolitym świecie zmysłowym oku się przedstawia; i tak wiążąc świat zmysłowy z nadzmysłowym zaledwo tylko jednem włóknem, jednym tylko stosunkiem, jedną tylko analogią i znakiem, stawia przecież pomnik, na jaki go stanie, myśli swojej, natchnieniu swemu i temu popędowi, który go prze naprzód do duchowej pracy, a nie daje środków rozwidnienia myśli, rozgrzania natchnienia, wypiastowania pomysłu, któryby więcej dorównywał jego tajemnicy i ściślej przenikniony był jej znaczeniem“.

Nie twierdzę bynajmniej, żeby ten wywód był trafnem i przekonywającem wyjaśnieniem powstania symbolów; mam nawet w tej mierze poważne wątpliwości; utrzymuję tylko, że ze stanowiska idealistycznego było to jasne, choć niezawsze ściśle logiczne określenie danego pojęcia. Co Hegel w Estetyce swojej na 8 kartach szczegółowo i systematycznie rozwinął, to Małecki starał się ująć na jednej stronicy, a że przytem wpadł w strasznie długi okres, to już wynik wieloletniego rozczytywania się w niemieckich pisarzach; mimo jednak długości swojej jest ten okres i dobrze zbudowany i przejrzysty.

Świetniej udało się autorowi określenie klasycyzmu i romantyzmu. „Przeważnem piętnem starożytnego klasycyzmu jest jakaś posągowość, plastyczność i wydatność kształtów,

precyzya w wykonaniu, symetrya w rozmiarach, a harmonia w wyrazie... Zmysłowość uduchowniona, ale *z przewagą, z przewyżką zmysłowości* jest ostatecznym klasyczności typem. Niema wprawdzie w arcydziele klasycznem ni na jeden cal miejsca, któreby nie było przesiąkłe przytomnością idealnego, wewnętrznego znaczenia, po któremby znać nie było, że *tylko* dla tego znaczenia wykonane zostało; — ale bardziej jeszcze niema w niem ani jednego tchnienia i powiewu duchowości, któryby *bezpośrednio,* duchowo, *niewidomie* do uczuć naszych przemawiał. Niema uczucia, niema wyrazu, któryby nie był oddany w materyi, któryby nie był wyciosany w kamieniu, wypowiedziany, wymownie wypowiedziany w słowie. Poezya romantyczna zna takie sposoby, że często jeden wyraz, jeden krótki zwrot, jedno spojrzenie — często samo milczenie nawet zawiera w sobie całą bezdeń uczucia i wewnętrznego znaczenia, i taką głębokość myśli, że żaden wyraz nie jest zdolny przedmiotowo jej oddać. Rzekłbyś, że duchowość w właściwej sobie niewidzialności i sile nadzmysłowej w razach takich na umysł nasz działa. Otóż świat klasyczny nie zna takich nadzmysłowo - duchowych kreacyj; tu wszystko mieć musi swoją formę, swój indywidualny wyraz, swoje ciało; wszystko odbić się musi w materyi i dopiero za pośrednictwem materyi staje się przytomnem dla wyobraźni. Materyalna cielesność jest zatem w ideale klasycznym czemś nieskończenie ważnem; bez niej niema ideału, bez niej myśl uleciałaby bez znaku bytności swojej i rozwiałaby się w bezbarwne elementy abstrakcyi... Romantyczność zaś nie zdąża do tego, aby *ideę ucieleśnić* i to jej wcielenie plastycznie wykonać. Jej rzeczą jest: ideę w *sercu* (nie w ciele, ale w sercu, w uczuciu, w duszy) człowieka, ożywić, rozgrzać. Jej rzeczą zlać całe pojedyńczego człowieka jestestwo z nadzmysłowym, wiekuistym ideałem, aby się refleks, połączenie tego obojga — czy mu na imię Miłość, czy Wiara, czy Nadzieja, czy Wierność, czy nakoniec Honor — aby się, powiadam cudowne to połączenie idealności z wewnętrznem człowieczeńswem tak w dziele jej przedstawiło, iżby czysty wyraz duchowy nie to-

nął w ciele, nie zagrzęzał w kształtach materyi, nie materyalizował się w piękności dla oka, ale żeby zachował nawet w człowieku ów swój początek niebiański i własną nadludzką duchowość. Ostatecznym celem klasycyzmu jest *piękność idealno-artystyczna;* celem romantyczności — *piękność duchowa.* Zewnętrzną stronę czyli formę w ideale klasycznym stanowi zmysłowa postać człowieka; a dla ideału romantycznego formą jest serce, wnętrze, sama dusza człowieka. W dziele klasycznem dusza *żyje w ciele,* w romantycznem — dusza *żyła w ciele,* a *żyje w sobie.* Stąd też zmysłowa i cielesna człowieka postać jest tu tylko dodatkiem, obojętnym dodatkiem, który dlatego ani idealnej piękności, ani tyle wykończenia nie potrzebuje, co w sztuce klasycznej. Dobrze, jeśli i to jest troskliwie, artystycznie, szczęśliwie wykonane; lecz nic nie cierpi na tem sam pomysł romantyczny, że strona zewnętrzna stosunkowo może jest zaniedbana. W ogólności w klasycyzmie przeważa ciało; w romantyzmie prawie wszystko opiera się na wewnętrznym *wyrazie,* dla którego ciało zewnętrzne jest tylko naczyniem, niezbędnem pomieszczeniem."

I w tych określeniach możnaby, przy ściślejszym rozbiorze, wykazać pewne sprzeczności; możnaby nawet zakwestyonować lekceważenie formy przez romantyzm; ale na ogół biorąc, wywody autora, poparte przykładami umiejętnie z literatury klasycznej dobranymi, dają dobre pojęcie o różnicy między poezyą klasyczną a romantyczną.

W przykładach owych najczęściej powołuje się Małecki na dramaty helleńskie, w których widocznie był rozkochany. Co więcej, dość szczegółowo potem rozwiódł się nad cechami, znamionującemi dramat klasyczny a nowożytny. W najkrótszem streszczeniu tak się formułują jego poglądy w tej mierze. Tragedya grecka przedstawia walkę idei i potęg ogólnych; dramat nowoczesny — walkę charakterów. W tragedyi klasycznej bohater każdy działa w imieniu jakiejś zasady, będącej w życiu ludzkiem potęgą; dopóki praw jej nikt nie naruszy, przynosi z sobą pokój, rozlewa ducha zgody po całym

zakresie życia; ale niech tylko kto jej duchowe terytoryum najdzie, niech jej prawa znieważy: wtedy utajona potęga objawia strasznie obecność swoją, karze srogo przestępcę, jako wszechmocny, a mściwy demon, przywracający w zwichniętym porządku świata cześć swoim prawom, a pokrzywdzonemu sprawiedliwość. Indywiduum tragiczne greckie jest kreacyą pośrednią między *uosobieniem* a *charakterem:* żyje pełnią duszy, czuje głębią serca, więc nie jest uosobieniem; ale z drugiej strony, działa ono, jak *musi* działać, dąży do swojej mety tylko w *jednym* kierunku; nie zbacza, nie zatrzymuje się po drodze, lecz jakby fatalizmem pędzone robi swoje i tylko swoje, przez cały zakres drogi, jaką przebywa... Charaktery osób dramatu nowoczesnego rozwijają się dopiero w dramacie; przed oczyma widza dopiero wyrabiają się na to, czem ostatecznie są i według czego działają. Jednostka tragedyj greckich występuje od razu gotowa, skończona, jak posąg, z jednego kruszcu ulany. Stąd dramat grecki nie zna, co charakter, co to jego psychologia, co to konsekwentne rozwijanie się ogólno ludzkich instynktów; ale cały polega na *etycznej jakiejś logice,* polega na wystawieniu porządku, rządzącego światem, bezpośrednio, odrazu objawiającego się w wypadkach i czynach ludzi, choć ci ludzie o znaczeniu swych czynów zwykle nie wiedzą. Inaczej w dramacie nowoczesnym. Tu wszystko zależy na przeprowadzeniu charakteru, na wielkiej, głębokiej duszy, która, cokolwiek przedsiębierze i spełnia, wierna samej sobie, godna samej siebie zostaje.

„Usposobienie tragiczne, ledwo się z światem rzeczywistym zetknie, wynajdzie sobie natychmiast swój świat, swoją kollizyę i działa wynikliwie, jak okoliczności poddadzą, jak własne czyny, dawniej spełnione, każą, jak wola działającego chce i jak ukryta w trafunku wydarzeń Opatrzność dopuści. Poeta zaś idzie tylko w ślady za ruchem charakteru, a fabuła czyli wypadek, z którego uwić-by można zewnętrzną osnowę sztuki, sama się rodzi niebawem, sama się składa z całą rozmaitością przypadkowych kształtów i pełnością tych przygód pobocznych, wśród których się charakter w życiu rozwinął

i działał... Sztuka grecka, w swoim małym zakresie, daje kreacye wielkie, idealne, wykończone, ale samotne; daje niewiele, ale posągowo! Sztuka romantyczna rozwija przed nami świat żwawy, pełny, wrzawliwy, z wielkim zapasem życia i ciepła duchowego, ale raczej szkicuje, niż wykończa malowidła.

„Drugą właściwością tragiki starożytnej jest wszechwładna siła konieczności, fatalizm. Czyny ludzi, w najlepszej myśli wykonane, biorą obrót nie ten, jaki im człowiek przeznaczył, ale jaki im fatum poddaje; rodzą takie z siebie następstwa, że człowiek widzi się nagle porwany prądem wydarzeń, już nie od siebie zawisłych, i pędzony po drodze zbrodni, niezamierzonych a nieuchronnych, i w końcu odpowiadać musi za wszystko, czego dokonał. Wina tragiczna została popełniona; ciężar kary spada na tego, przez kogo się dokonała. Ta walka jednostki z Przeznaczeniem, śmiertelnika z bóstwem jest jednym z najpoważniejszych i najgłębszych artystycznych pomysłów, jakie wykonane być mogły na pogańskiem, klasycznem stanowisku. Należy ten pogląd odróżnić od ślepego fatalizmu muzułmańskiego; w greckiem pojęciu Przeznaczenia istnieje już pewne pojęcie sprawiedliwości; Grecy, jak we wszystkiem, tak i w tym względzie zajmowali sam piękny środek między oryentalną, abstrakcyjną niewolą ducha a chrześcijańskiem światłem sumienia i wolności; człowiek nie bez powodu pewnego, nie naślepo wystawiony jest na łup zagniewanej Konieczności, której ulegać muszą sami nawet bogowie".

Do tych najogólniejszych spostrzeżeń o sztuce, zawartych w „Prelekcyach" dołączę ustęp z rozbioru „Irydyona", omawiający uprawnienie nadzmysłowości w poezyi. Jakkolwiek życiu duchowemu przyznawał Małecki pierwsze, najważniejsze miejsce w romantyce, to przecież bynajmniej nie pobłażał czysto fantastycznym, niczem nieupowodowanym pomysłom. „Nadprzyrodzoność — pisał — w utworach sztuki wydaje mi się brakiem zdolności mistrzowskiej i zakrawa na *deus ex machina.* Wtedy tylko może mieć i ona znaczenie, jeżeli *istotnie* złączona jest z rzeczywistym i ludzkim światem,

choćby połączenie to było tajemne i na pierwsze spojrzenie niedostrzeżone. Chyba Słowacki lubi czasem zdobić utwory swoje niewytłomaczonymi a rozbujałymi wybrykami fantazyi; ale, kto pisze z powagą i rzeczywistą intencyą, kto wierzy w to, co pisze, ten takich środków nadużywać nie będzie, chyba że świadomą sobie a głęboką myśl w nich ukrywa. Co wszakże natenczas nie jest już fantastycznością, ale świadomem i usprawiedliwionem *symbolizowaniem*. Tak też i Krasiński nie bez celu i nie bez konieczności nadnaturalny zakres trwania życiu i pracy Irydyona wyznaczył. Zdaje mi się, że poeta zamierzył stawić sobie przed oczy niejako symboliczną historyą namiętności, postęp jej i wznoszenie się ku uczuciu wyższemu, którem jest prawdziwa miłość ojczyzny, tak, jak ją narody chrześcijańskie niekiedy okazać zdołały, a przynajmniej okazywać powinny. To więc przejście żalu (za zgnębioną ojczyzną) w miłość chciał widzialnie na charakterze Irydyona ukazać i przeprowadzić; a że uczucia te oddalone są od siebie wiekami i społeczeństwami całemi, dlatego uczynił człowieka tego, że tak powiem, wiekuistym, dlatego pasmo życia i trwania jego przeciągnął przez oddalone epoki historyi, tak iż od III wieku ery chrześcijańskiej żyje po dziś dzień jeszcze i działa w duchu już czasu naszego."

Jest to jedna z najtrafniejszych myśli w tym rozbiorze, obfitującym wogóle w rozumne uwagi, choć wyrażone stylem ciężkim. Główną jego wadą jest niechęć dopatrzenia się istniejących jeszcze dobrych stron w zmurszałem państwie rzymskiem i oparcie zwycięstwa Aleksandra Sewera wyłącznie tylko na tem, że przeciwnik jego, Irydyon, ze względu na niemoralne środki przez siebie użyte, pokonanym być musiał bądźcobądź. Autor tak dalece w tej mierze był uprzedzony, że całkowitem pominął milczeniem wielką rozmowę Irydyona z Ulpianem, tak znamienną, tak ważną w przebiegu walki, bo rzucającą światło na ujemne i dodatnie strony państwowych stosunków rzymskich. W ten sposób jedna z ważnych cech genialnego utworu: artystyczna bezstronność w malowaniu potęg walczących nie została uwydatniona. W każdym razie

była to wówczas najznakomitsza ocena „Irydyona," jaką mieliśmy w literaturze.

Nastąpił długi szereg lat zupełnego milczenia w działalności krytycznej autora tej oceny. Dopiero już jako profesor języka i literatury polskiej w uniwersytecie lwowskim, napisał i wydrukował dwie cenne rozprawki: „Jan Andrzej Morsztyn, poeta polski XVII wieku i jego imiennicy (w „Piśmie Zbiorowem" Ohryzki, Petersburg, 1859), oraz rzecz o wymowie naszej do końca wieku XVIII, jako wstęp do „Wyboru mów staropolskich świeckich", wydanego w Krakowie1860 w „ Bibliotece Polskiej" Turowskiego. W obu atoli tych artykułach autor, mając na widoku już to udowodnienie, że poezye, przypisywane dawniej Zbigniewowi Morsztynowi, należą do Andrzeja, już to scharakteryzowanie ogólne jego talentu albo też dziejowy obraz krasomówstwa naszego, nie miał zbyt wiele sposobności do rozwinięcia sądów estetycznych i poprzestawał na uwagach dorywczych. Późniejsza praca z r. 1864 o „Andrzeju Fryczu Modrzewskim" miała na celu tylko krytyczne ustalenie faktów życiorysowych.

Prawdziwym „czynem" krytycznym była ogłoszona w r. 1866/7 monografia „Juliusz Słowacki, jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki". W przeciągu 34 lat doczekała się ona trzeciego wydania (Lwów, Gubrynowicz i Schmidt, 1901, trzy tomy z dopełnieniami Bronisława Gubrynowicza). Kiedy się ukazała po raz pierwszy, była jakby objawieniem. Autor korzystał z nieznanych jeszcze wtedy przecudnych listów Słowackiego, które przytaczał obficie, nadając swemu opowiadaniu czar i wdzięk prawdziwie poetycki. Czytało się jego książkę z tak gorączkowem zajęciem, jak najciekawszą, a przytem prawdziwą powieść; poznawało się szczegółowo życie poety, o którym historye literatury ledwie skąpe podawały wiadomostki; zachwycało się jego sposobem myślenia, jego wrażeniami, tak uroczo w listach odtworzonemi, dumało się całemi godzinami nad tym smętnym twórcą, który jednak malowaniem swoich tęsknot i cierpień nie nudził, lecz przeciwnie zyskiwał sobie szczerą a rzewną sympatyę. Takie-

go życiorysu nie miała jeszcze literatura polska i nierychło zapewne mieć będzie, bo na to potrzebaby takiej postaci, jak Słowacki, i takich listów, jak jego,— ani Mickiewicz, ani Krasiński podobnych nie zostawił.

Obok biografii była w dziele Małeckiego ocena twórczości poety. I to przyszło w samą porę. Wówczas zapalona młodzież, jakby chcąc wynagrodzić długo lekceważonemu piewcy krzywdę wyrządzoną, porwana cudnymi jego wierszami, zaczęła stawiać go wyżej nad Mickiewicza. Małecki spokojnym, rozważnym, trzeźwym, a jednak podniosłym i umiejącym wniknąć w istotę samą sądem, pohamował zapędy tej egzaltacyi i zapoczątkował słuszniejszy, krytyczniejszy pogląd zarówno na ogólne właściwości talentu Juliusza, jak i na wartość poszczególnych jego utworów. Równocześnie jednak nie pobłażał uwłaczającym talentowi poety mniemaniom starszego pokolenia, widzącego w Słowackim tylko świetnego frazeologa, poetę „słowa", z odmówieniem zalet treści i oryginalności.

Zbyt prozaicznym sędziom, pogrążonym w rozpamiętywaniu jednego tylko rodzaju objawów poezyi, przypominał różnorodność jej natchnień i sposobów ich wyrażenia i podnosił odrębne, oryginalne w tej mierze stanowisko Słowackiego. „Nie jestto — mówił — myśl głęboka, nie jestto owa wieszcza mądrość i intuicyjne znawstwo serca ludzkiego, nie jestto wreszcie ani siła woli męskiej, skłaniająca do podziwu w tworach mistrzów pierwszego rzędu. Z tego wszystkiego mało znajdziesz w dziełach, które mamy przed sobą. Ale uderza cię w nich natomiast jakiś wdzięk nieopisany, jakiś dziwnie melancholijny urok poetycznego na świat spojrzenia. Jestto, zdaniem mojem, właśnie strona talentu Słowackiego, która go najwybitniej odróżnia od wszystkich innych naszych poetów, która stanowi najistotniejszą cechę jego oryginalności, która mu zapewnia nawet wobec większych od niego mistrzów stanowisko wyjątkowe w literaturze. Przed jego okiem widne są wszystkie barwy tęczowe poezyi, rozlanej po rozłogach życia ziemskiego. Najniklejsze, najtajemniejsze objawy jej przy-

tomności pomiędzy nami, mówią do jego wyobraźni: jesteśmy! Gdzie wzrok zwyczajnego usposobienia nie widzi nic, jak pospolite kształty żywota, gdzie ucho najczulsze nie słyszy, jak tylko rytm powszechnego toku wydarzeń,— Słowacki tam umie dopatrzyć i dosłuchać się jakby ostatnich tęsknych westchnień owej melodyi, która w poranku dziejów ludzkości była regulatorem życia na ziemi, a dziś już prawie zupełnie się wyniosła z obszarów bytu rzeczywistego. To też za dotknięciem jego ręki przemienia mu się wszystko jakby w jakiś eter powiewny. Nie tyle jeszcze przekonywają o tem autorskie jego utwory, ile listy, tak zresztą od niechcenia pisane, że, co tylko po imieniu nazwie, co tylko wedle sposobu swego opowie, na czem tylko spocznie okiem: wszystko to przyobleka się w barwy, w kształty, w tony, o jakich drugim, na to samo codzień patrzącym, ani się marzy".

Tym, których w Słowackim raziły różne reminiscencye z innych poetów, bardzo słusznie odpowiadał, najprzód mówiąc wogóle o zawisłości literatur nowszych od tego wszystkiego, co je poprzedziło: „Oryginalność bezwarunkowa wogóle może być tylko przymiotem albo literatur tak niepiśmiennych i że powiem samorodnych, jak np. ludowe pieśniarstwo serbskie z czasu walk narodowych z Turkami, albo też takiej wyjątkowej literatury, jak starożytna grecka. Tamte nic jeszcze nie wiedzą o sztuce dalszego świata; grecka zaś, będąc w dziejach naszej cywilizacyi pierwszą artystyczną literaturą, musiała się z konieczności i sama z siebie i samodzielnie rozwijać. Ale o żadnem z późniejszych a większego znaczenia piśmiennictwie europejskiem tego już powiedzieć nie można, gdyż każde z nich mniej lub więcej posiłkowało się zasobami poprzednich." A później już specyalnie mówiąc o Słowackim i Szekspirze, aż zanadto może pobłażliwie utrzymywał, że przypomnienia, znajdujące się u naszego poety, są mimowolne. „Minęły dzięki Bogu już czasy — powiada on — gdzie na słowach, na rymach, na zwrotach i tym podobnych drobnostkowych szczegółach pokładano całą wartość dzieła poetyckiego. Dzisiaj idee nowe, całość pomysłu, sposób całego pro-

wadzenia osnowy — to jest, co rozstrzyga o samodzielnej oryginalności poety. Przypadkowe podobieństwa między późniejszymi utworami a dawniejszymi, jeśli dotyczą tylko samych szczegółów, ani dziwić, ani razić zbytecznie-by nie powinny. Niezmiernie trudną jest rzeczą, żeby ludzie genialni w swoich obserwacyach życia ludzkiego nie mieli się niekiedy spotykać na jednej drodze. Pod tym względem stanowisko później żyjących wielkim podlega trudnościom wobec mistrzów, co mieli szczęście wiekiem lub kilku wiekami pierwej przyjść na świat. A im czasu więcej upłynie, tem bardziej ta dla młodszych tak niedogodna niekorzyść będzie wzrastała, tak, iż przyjdą nakoniec czasy, gdzie będzie to prawdziwą sztuką być rzeczywiście oryginalnym!" Co więcej, nawet pokrewieństwo, samej idei, abstrakcyjnie w dzieło włożonej, dotyczące, pomiędzy dwoma utworami, nie ubliża, zdaniem Małeckiego, „ani zasłudze późniejszego artysty, ani wartości dzieła jego", gdyż „prawd ogólnych i wiekuistych, na których założone są węgły świata, szczupła tylko jest liczba, a objawów prawd takich na tle rzeczywistych stosunków czy to w sferze dziejowej, czy potocznej, nieskończona jest ilość, i niema dnia, w którymby mnogość ona nie powiększała się jeszcze"... Dopiero, gdy pomysł przeprowadzony jest w podobnych do siebie sytuacyach w jednym i w drugim utworze, gdy nawet analogiczne są użyte słowa, można mówić o zawisłości jednego poety od drugiego. A nawet i wtedy jeszcze Małecki nie przypuszczał, iżby Słowacki zapożyczał się świadomie. „Niosła go — powiada on właśnie z powodu rażącego podobieństwa między Makbetem a niektóremi częściami Balladyny — fantazya, jak uragan niepowstrzymany; i, czując jej potęgę, poeta, nie wglądał, z jakich ona zasobów czerpie, czy z krynic własnego ducha, czy z światów, tylko studyami nagromadzonych w pamięci"...

Natomiast zagorzałym wielbicielom Słowackiego mówił: „Siłą fantazyi przewyższał on niewątpliwie wszystkich naszych poetów. Że jednak fantazyi tej nie miarkował refleksyą, nie przenikał rozumem, nie kiełznał, nie badał, nie karcił zastanowieniem; dał przez to przodek przed sobą owym wybranym, co łączyli w sobie obojgo"... Rozbiorami zaś poszczególnych utworów, dokonanymi spokojnie i rozważnie, udowodnił niejednokrotnie, że piękne, wielkie, porywające pomysły Słowackiego bardzo często zwichnięte bywały w wykonaniu, w przeprowadzeniu przez szereg sytuacyj.

Co do samych tych rozbiorów, niepodobna nie zauważyć, że najszczegółowiej, z największem zamiłowaniem i z najgruntowniejszem znawstwem warunków twórczości, Małecki roztrząsał rodzaj, sobie oddawna ulubiony, w którym i sam próbował być twórcą, t.j. dramaty. „Mindowe", „Marya Stuart", częściowo „Kordyan", a dalej: „Mazepa", „Balladyna", „Lilla Weneda" doczekały się po raz pierwszy tak troskliwej, tak umiejętnej analizy we wszystkich niemal składowych swych czynnikach. Oczywiście na pierwszym planie w tych rozbiorach jest poszukiwanie „idei" i sposobu jej wcielenia,ale nie są zaniedbane ani charaktery, ani sytuacye; styl wyjątkowo tylko bywa przedmiotem uwag.

Po dramatach drugie miejsce w troskliwości krytycznej Małeckiego zajmowały takie utwory, których treść była zagadkowa, gdzie zatem miało się obszerne pole do domysłów i rozwijania poglądów na idee przewodnie; tu należą rozbiory „Anhellego" i „Króla-Ducha". Na trzeciem miejscu należy postawić oceny powieści poetyckich, na czwartem — poematy, przeniknięte liryzmem („W Szwajcaryi", „Ojciec Zadżumionych", „Beniowski"), a w końcu samym liryki, których nawet szczegółowiej nigdzie Małecki nie charakteryzuje. Bardzo znamienną jest rzeczą, że poematom liryczno-opisowym, którym przyznaje miano arcydzieł, bardzo szczuplutkie poświęcił uwagi, tak się usprawiedliwiając: „Trudne jest zadanie krytyki wobec rzeczy, mającej pod każdym względem prawo nazywać się arcydziełem w swoim rodzaju. O pochwały trywialne i o wykazywanie zalet, dla każdego widocznych, w razach takich chodzić nie może. Do zarzutów niema żadnego pola". Zdania takie nie mają siły przekonywającej. Zadanie krytyki nie polega tylko na robieniu zarzutów, ale i na wykazywaniu zalet,

a pochwały mogą nie być trywialne. Zdaniami temi Małecki starał się osłonić tylko swój brak usposobienia do analizy utworów lirycznych.

O ogólnych poglądach krytycznych na sztukę i poezyę, na rozwój literatur obcych i naszej, zawartych w dziele o Słowackim, rozszerzać się nie będę; wypowiedziane zostały okolicznościowo, przygodnie, więc też nie są zazwyczaj formułowane ściśle i można im różne porobić zarzuty; ogólną ich cechą jest stanowisko idealne krytyka, wymagającego od twórców budzenia uczuć podniosłych z wiarą w możność doskonalenia się zarówno jednostki, jak i gromad ludzkich, z potępieniem (jak Siemieński) „sceptycyzmu społecznego", który „zabija wszelkie popędy działania, a tem samem znosi i podstawę samejże poezyi, tej dźwigni *najpotężniejszej* z materyalizmu ku ideałom" (a religia? a filozofia? a umiłowanie nauki dla nauki? — Nie wszyscy poeci byli idealni w swem życiu).

Nie mniej i twierdzenia, dotyczące stosunku naszej literatury do obcej, wielokrotnie mogłyby być zakwestyonowane. Małecki utrzymuje, jakoby dopiero od czasów romantyzmu weszła nasza poezya *znowu* (zapewne po okresie Odrodzenia i Humanizmu) w bezpośrednie zetknięcie z tradycyami postronnych literatur. A przecież sam niegdyś wykazywał, że już w XVII wieku zajmowano się u nas nie tylko włoską, ale i francuską poezyą. A „wiek oświecenia" czyż nie zetknął bezpośrednio naszej literatury z francuską, a po części z angielską? — Mniema następnie, że w początkach wieku XIX wyróżnić można dwie tylko wielkie literatury: niemiecką i angielską, i zaraz jako trzecią zestawia polską. Pochlebne to niewątpliwie dla nas, ale niestety, niezgodne z istotnym stanem rzeczy. Nie mówiąc już nawet o literaturze włoskiej, która niepowszednich miała przedstawicieli, czyż można pominąć francuską z Chateaubriandem, Wiktorem Hugo i Mussetem, zwłaszcza, że ona na naszą dość silny wpływ wywarła, a przez Chateaubrianda odbiła się i na wielkim Byronie.

Niepodobna mi się też zgodzić ani na przecenienie poezyi gminnej, ani na ogólną charakterystykę poezyi polskiej,

nakreśloną w duchu Brodzińskiego, ani na kilka innych twierdzeń; pomijam jednakże ich rozbiór, gdyż nie one stanowiły zasadniczy ton w dziele o Słowackim. Pogląd na twórczość wielkiego poety, pierwszy raz u m i e j ę t n i e rozwinięty, i rozbiory jego utworów — oto, co trwały wywarło wpływ na naszą literaturę krytyczną. Rzucone mimochodem zdanie, że ciekawą jest rzeczą dochodzić wpływów na poczęcie utworu poetyckiego, zrodziło następnie cały szereg „genez", na które w końcu sam Małecki, jak na „policyę literacką" narzekać musiał. Sądy zaś krytyczne o dziełach Słowackiego, rozważne i umiarkowane, albo się przyjęły całkowicie, albo też wywołały dyskusyę, a w każdym razie przez bardzo długi czas były dla ogółu ukształconego niemal wyrokiem. Jestto po „Literaturze polskiej w wieku XIX" Mochnackiego pierwsze dzieło, co się tak silnie wplotło w tkankę naszych krytycznych poglądów, a górowało nad tamtą szczegółowością i motywowaniem sądów estetycznych.

Bezpośrednio zaś po swojem ukazaniu się wywołało znakomity rozbiór Stanisława Tarnowskiego.

* * *

3. Najmniej wpływu estetycznego wywarł Władysław Nehring (ur. 1830), ale za to wykształcił dużo językoznawców i badaczów historyczno-literackich. Od lat wielu profesor slawistyki w uniwersytecie wrocławskim, jest jednym z twórców naukowego badania dziejów literatury naszej. Wszechstronne rozpatrzenie się w źródłach, ścisła ich krytyka, staranie o ustalenie przedmiotowego sądu zamiast dawania opinij subjektywnych: oto główne znamiona pierwszych jego prac o historykach polskich (r. 1857 — 62). Po ogłoszeniu w r. 1866 mniej szczęśliwie ułożonego „Kursu literatury polskiej", Nehring oddał się przeważnie studyowaniu staropolszczyzny w jej najdawniejszych zabytkach, a przedewszystkiem „Psałterza Floryańskiego". Z tych mozolnych dociekań powstały cenne rozprawy, już to po polsku, już to

po niemiecku ogłaszane, oraz krytyczne wydanie części polskiej „Psałterza“. Dopiero po latach 10-u od wydrukowania „Kursu“ powrócił Nehring do pracy nad dziejami literatury, a powrót ten zaznaczył znakomitą rozprawą p. n.: „Psyche Andrzeja Morsztyna“. Jestto rzecz, mogąca służyć za wzór dla poszukiwań tego rodzaju, pod względem ścisłości i przedmiotowości.

Odtąd autor podawał ogółowi, lubo niezbyt często, owoce swoich badań krytycznych, ogarniając zwolna wszystkie wieki rozwoju piśmiennictwa naszego i rozszerzając zakres swych sądów nie tylko do szczegółów naukowych, ale także i do artyzmu rozbieranych przez siebie utworów. Zgodnie z pojęciami literackiemi, nabytemi za młodu, w tych ocenach estetycznych roztrząsał głównie idee przewodnie, mniej zwracając uwagi na charaktery i sytuacye. Taki sposób traktowania rzeczy tam tylko wychodził na dobre, gdzie istota samych utworów polega przeważnie na myśli zasadniczej, jak np. „Nieboska Komedya“ i „Irydyon“; w ocenie pieśni lirycznych staje się on zgoła nieodpowiednim i prowadzi do formalistycznej oceny natchnień. Cierpią na tem „Treny“ Kochanowskiego, cierpi też Słowacki.

Sądy Nehringa, wyrażane zwięźle, są zazwyczaj wytrawne, na jasnej myśli i głębszej rozwadze oparte; ale zamało przed nimi znaczy fantazya; stąd są pospolicie suche; do namysłu pobudzają, lecz nie przyczyniają się do odczucia piękna. Czasami w sądach tych można znaleźć i dowolność, mianowicie gdzie chodzi o uogólnienie. Odnosi się to szczególniej do oceny poezyj Krasickiego.

Najważniejsze swe prace zebrał Nehring r. 1884 w tomie p. t. „Studya literackie“ [1]). Osobno wyszedł „Jan Kochanowski, jego życie i dzieła“ (1899, Petersburg).

---

[1]) Obszerną ich ocenę pomieściłem w „Ateneum“ 1885, I.

ROZDZIAŁ SZÓSTY.

OKRES REALIZMU.

I.

Wpływy obce. Taine. Brandes. Zola.

Z powodu zbiegu różnych przyczyn, a mianowicie też dla braku uniwersytetu z językiem wykładowym polskim (jedyny taki uniwersytet w Krakowie do r. 1848 miał tylko parę katedr znakomitych), uprawa nauki leżała u nas przez lat 30 odłogiem. A były to właśnie lata, kiedy wiedza przyrodnicza olbrzymie zrobiła postępy, uwieńczone r. 1859 między innemi rozgłośną pracą Darwina „O pochodzeniu gatunków“. Do nas wyniki owych zdobyczy nie dochodziły prawie wcale, a hałaśliwa walka „o duszę“, prowadzona przez lat 10 (1850—1860) zacięcie między materyalistami a spirytualistami, zaledwie zgłuszonem przedostawała się echem. Dopiero założenie Akademii medyko-chirurgicznej (1857), a następnie Szkoły Głównej (1862) w Warszawie, a odgermanizowanie uniwersytetu krakowskiego oraz spolonizowanie lwowskiego, uprzystępniając i rozszerzając widnokręgi myśli wogóle, zwró-

ciło uwagę młodzieży — pośrednio przynajmniej — na ruch umysłowy europejski. Teorya Darwina, filozofia pozytywna Comte'a, historyozofia Buckle'a, krytyka biblijna Renana, krytyka artystyczna Taine'a, pomimo wielkich różnic, jakie między niemi istniały, wytworzyły w umysłach młodzieży pewien amalgamat, którego pierwiastkiem spójnym była myśl szukania wszędzie podstawy *ściśle naukowej, opartej na obserwacyi* i *doświadczeniu,* w przeciwieństwie do tradycyjnych, uczuciowych, dowolnych, lub z samego oderwanego rozumowania wysnutych.

Szczególniej w dziedzinie twórczości i krytyki artystycznej miało to bardzo doniosłe zastosowanie. Do owego czasu, jakiekolwiek wyznawał kto hasła estetyczne, trzymał się przecie zasadniczego twierdzenia, że, jak wola ludzka, tak i natchnienie mają same w sobie źródło swego działania czy płodności. Teraz, jak w woli, tak i w natchnieniu zaczęto doszukiwać się przyczyn, bardzo często zewnętrznych, wykluczając wszelkie mrzonki o działaniu i tworzeniu bez umotywowania — świadomego czy bezwiednego.

1. W tym względzie stał się Hipolit Adolf Taine (1828 † 1893) bardzo dobrym przewodnikiem. Nie był on właściwie pozytywistą ze szkoły Augusta Comte'a; oddziaływały bowiem na niego i wpływy idealistyczne Hegla. Nie podzielał zdania pozytywistów, że się metafizyką zgoła zajmować nie należy, lecz nie przyjmował metafizyki niemieckiej. Sam, prócz ogólnego zarysu, nie zbudował nowego metafizycznego gmachu, bo się nie poczuwał na siłach, lecz, nie wątpiąc o siłach ludzkości, przekazywał budowę przyszłym pokoleniom myślicieli. W działalności swojej pilnie natomiast badał przyczyny wszelkich zjawisk i przyczyny tych przyczyn. Doprowadziło go to do sformułowania pewnych uogólnień, pewnych praw, rządzących zjawiskami historycznemi wogóle, a historyczno - literackiemi i artystycznemi w szczególności. Rozumowanie jego (w pierwszym rysie istniejące już w rozprawie o La Fontainie 1853, a szczegółowo rozwinięte we wstępie do „Historyi literatury angielskiej" 1863) daje się streścić w sposób następny: Człowiek jest dalszym ciągiem świata organicznego, dlaczegóżby więc nie miały się do niego stosować prawa biologii, zarówno co do tych czynności, które są mu wspólne ze zwierzętami, jak i do tych, które jemu tylko są właściwe? I tu i tam odnajdujemy te same główne pierwiastki ruchu, t.j. siły, kierunki i wielkości; dlaczegóżby więc wynik ostateczny nie miał się dokonywać według tej samej zasady? Wziąwszy pod uwagę moc wewnętrzną, ciśnienie zzewnątrz i chyżość już nabytą, wyczerpiemy nie tylko wszystkie przyczyny rzeczywiste, ale też wszystkie przyczyny możliwe każdego ruchu. W zastosowaniu tej zasady do działań ludzkości, mocą wewnętrzną będzie *rasa*, t. j. usposobienie wrodzone i dziedziczne; ciśnieniem zzewnątrz — *środowisko* (le milieu), zarówno przyrodnicze, jak religijne, społeczne i polityczne; chyżością nabytą — *chwila dziejowa* (le moment), w której powstają jakieś dzieła.

Oto jest owa sławna trójca najdalszych przyczyn, wyjaśniających cechy twórczości narodów w jakimkolwiek rodzaju, a więc i artystyczne. Nie będę się nad nią rozszerzał [1]), gdyż jej zastosowanie właściwe znaleźć się może w historyi sztuki i literatury; a tu obchodzi mię krytyka utworów estetyczna, zazwyczaj nie przedstawiająca możności rozwinięcia takiego badania.

Wprawdzie Taine nigdzie nie rozróżnia krytyki estetycznej od historycznej; ale są w jego wywodach takie, które bez naciągania odnieść można do pierwszej, chociaż się oczywiście odnoszą i do drugiej. Znajdujemy je mianowicie w rozprawach „O tworzeniu dzieła sztuki" *(De la production de l'oeuvre d'art* z r. 1867) i o „Ideale w sztuce" *(de l'Idéal dans l'art)*, wydanej po raz pierwszy w r. 1869.

Z rozprawy: „O tworzeniu dzieła sztuki" wyjmuję ustęp, który jest wprawdzie tylko rozwinięciem jednej strony nauki

---

[1]) Zrobiłem to w „Metodyce historyi literatury polskiej" (1900, Warsz.), starając się ją krytycznie rozpatrzyć i odeprzeć zarzuty, przeciwko niej podniesione, czy to u nas, czy za granicą.

o „środowisku“, ale który wskutek zawartego w nim skrzydlatego słówka: *la température morale* uzyskał rozgłos szczególny, tak że w jego duchu przemawiali często i ci nawet, co Taine'a nigdy nie czytali lub nie uznawali, gdyż w słówku tem spostrzegali tylko odmiankę idealistycznego „ducha czasu“.

W „środowisku“ dwojakiego rodzaju czynniki działają: fizyczne (położenie geograficzne, więc natura gruntu, klimat i t. d.) i duchowe (urządzenia religijne, społeczne, polityczne, obyczaje, wogóle nastrój umysłów). Otóż tę drugą grupę czynników, znanych już od czasów Montesquieu'go, a zwłaszcza pani de Staël, ujął Taine pod nazwą „temperatury moralnej“ i zestawił ją z temperaturą fizyczną. Jak dla pomyślnego rozwoju rośliny, potrzeba najprzód dobrego ziarna, a następnie dobrego gruntu, odpowiedniego klimatu i t. d., tak też jest i z rozwojem umysłu. Temperatura fizyczna i inne okoliczności robią wybór pomiędzy różnymi gatunkami roślin, pozwalają trwać i rozmnażać się pewnemu tylko gatunkowi z wyłączeniem mniej więcej zupełnem wszystkich innych. Nazwano to „doborem naturalnym“. Otóż temperatura moralna działa w podobny sposób, jak fizyczna. „Właściwie mówiąc, *nie wydaje ona artystów: gieniusze i talenty istnieją tak samo, jak ziarna;* to znaczy, że w tym samym kraju, w dwu epokach różnych, bardzo prawdopodobnie jest ta sama liczba ludzi utalentowanych i ludzi miernych. Wszakże wiadomo ze statystyki, iż w dwu pokoleniach, idących po sobie, znajduje się w przybliżeniu ta sama liczba ludzi, mających wzrost wymagany do poboru, i ludzi, za nizkich na żołnierzy. Według wszelkiego prawdopodobieństwa, to samo się dzieje z umysłami, co i z ciałami, i natura jest owym siewcą ludzi, który, czerpiąc ciągle tą samą ręką z tej samej sakwy, rozrzuca w przybliżeniu tę samą ilość, tę samą jakość, ten sam stosunek ziarn po roli, jaką zasiewa regularnie i kolejno. Lecz z tych garści nasienia, jakie rzuca dokoła siebie w przedziałach czasu i przestrzeni, nie wszystkie ziarna kiełkują. Potrzeba pewnej temperatury moralnej do tego, aby pewne talenty się rozwinęły; jeżeli jej brak, one chybiają. Tem samem przy

zmianie temperatury, gatunek talentów się zmieni; jeżeli ona staje się odmienną, gatunek talentów stanie się odmiennym; i wogóle można będzie przyjąć, że temperatura moralna *robi wybór* pomiędzy rozmaitymi gatunkami talentów, pozwalając rozwinąć się tylko takiemu a takiemu gatunkowi, wyłączając zaś mniej więcej całkowicie wszystkie inne. Wskutek takiego mechanizmu, widzieć można, jak w pewnych czasach i w pewnych krajach rozwija się w szkołach poczucie już to ideału, już to rzeczywistości, już to rysunku, już też koloru. Jest kierunek panujący, który jest kierunkiem wieku; talenty, któreby chciały kiełkować w innym kierunku, znajdują drogę zamkniętą; nacisk ducha publicznego i obyczajów otaczających powstrzymuje je lub wypacza, narzucając im rozkwit określony“.

Za czasów romantyzmu i filozofii niemieckiej opisany tu dominujący nastrój umysłów nazywano „duchem czasu“ i, chociaż bardzo wysoko stawiano indywidualność twórczą, potęgę jej uzewnętrzniania poczytywano za największą wówczas, kiedy była wyobrazicielką „ducha czasu“. Chociaż nie mówiono o „doborze naturalnym“, bo jeszcze tego terminu nie znano, to przecież sam proces, którego termin ten jest wyrazem, znano dość dobrze, gdy prawiono o zwycięskim pochodzie „ducha czasu“. Taine zużytkował terminologię nauk przyrodniczych, określił w ścisłych naukowych wyrazach działanie usposobienia ogólnego na wytwarzanie się jednostek twórczych, nazwał ducha czasu „temperaturą moralną“ i sprawił, że wyrażenie to, jako krótkie i dogodne, zaczęło krążyć wśród sfer ukształconych, stało się jednym z trwałych nabytków krytyki.

W rozprawie o Ideale w sztuce Taine po raz pierwszy wyłożył zasady, według których sąd o utworach artystycznych formułować i wypowiadać można i należy. Zdąża on mianowicie do uzasadnienia przedmiotowości krytycznej.

Pierwszym warunkiem, najbardziej podmiotowym, obowiązującym krytyka, jest dokładne zrozumienie dzieła i usu-

nięcie, o ile się to da, czysto osobistych poglądów. Dla wyparcia samowoli, przywidzeń, uprzedzeń, w jakie obfitowała krytyka felietonowa, od jakich nie był wolny i Sainte-Beuve, występuje Taine bardzo stanowczo przeciwko temu, co dzisiaj znowu powraca pod nazwą impresyonizmu; a popiera to, co nazwano *spółczuciem* psychologicznem. „Krytyk wie teraz,— czytamy [1]) — że jego smak osobisty nie ma wartości, że powinien się oderwać od swego temperamentu, od swoich skłonności, od swego stronnictwa, od swoich interesów; że przedewszystkiem jego talent to sympatya; że pierwsze działanie... polega na tem, aby się postawić na miejscu ludzi, których chce się sądzić, aby wejść w ich instynkty i w ich zwyczaje, poślubić ich uczucia, przemyśleć ich myśli, odtworzyć w sobie samym ich stan wewnętrzny, przedstawić sobie drobiazgowo i plastycznie ich otoczenie, śledzić w wyobraźni okoliczności i wrażenia, które, dorzucone do ich charakteru wrodzonego, spowodowały ich postępowanie i pokierowały ich życiem. Taka praca, stawiając nas na punkcie widzenia artystów, pozwala nam rozumieć ich lepiej i, ponieważ składa się z pojedyńczych rozbiorów, więc, jak wszelkie działanie naukowe, nadaje się do sprawdzenia i udoskonalenia. Trzymając się tej metody, możemy uznawać lub nie uznawać danego artystę, ganić taki urywek a chwalić taki kawałek w jednem i tem samem dziele, ustanawiać wartości, zaznaczać postępy i zboczenia, przyznawać rozkwit i zwyrodnienie, już nie samowolnie, ale według ogólnego prawidła".

Jakież to prawidło? Streszcza się ono znowu w trójcy uogólnień, mniej słynnej, aniżeli poprzednia, lecz równie bystro pomyślanej. Stopień wartości każdego dzieła sztuki określają: 1) ważność, doniosłość cechy, przez nie uwydatnionej, 2) dodatniość *(bienfaisance)* tej cechy, 3) zbieżność wszystkich środków artystycznych, służących do uczynienia owej cechy widoczniejszą, niż w naturze.

---

[1]) Przytaczam według przekładu Antoniego Sygietyńskiego: „Filozofia sztuki". Warszawa, 1896, str. 305.

Z uwag dalszych uwzględnię tu te jedynie, które się do literatury odnoszą:

1. Ważność cechy. Na powierzchni człowieka są obyczaje, pojęcia, pewien nastrój umysłowy — trwające trzy lub cztery lata; są to objawy przemijającej mody. Poniżej rozciąga się warstwa cech nieco trwalszych, utrzymujących się w społeczeństwie lat 20, 30, 40 mniej lub więcej, takich np., jakie znamionowały pierwszych bohaterów Byrona. Jeszcze niżej znajdziemy cechy, trwające przez jakiś dłuższy okres historyczny, jak np. wieki średnie, czasy Odrodzenia i t. p. Zstępujemy w końcu na podłoże granitowe, które przedstawia cechy trwałe, znamienne dla danego narodu, ginące dopiero wraz z nim. A jeślibyśmy jeszcze głębiej robili poszukiwania, tobyśmy odnaleźli cechy ras, a w końcu — cechy człowieczeństwa, zdolnego do rozwoju cywilizacyjnego. Cechy najstalsze są najbardziej zasadniczemi, najwewnętrzniejszemi i najogólniejszemi. — „Dlatego też, przy odczytywaniu wielkich dzieł literackich, widzimy, iż wszystkie ujawniają jakąś cechę głęboką i trwałą i że ich miejsce jest tem wyższe, im trwalszą i głębszą jest ta cecha. Są one streszczeniami, przedstawiającemi umysłowi, pod formą zmysłową, bądź rysy główne jakiegoś okresu historycznego, bądź instynkty i zdolności pierwiastkowe rasy, bądź też odłam człowieka wogóle oraz pierwiastkowe siły psychologiczne, będące ostatniemi przyczynami losów ludzkich".

2. Dodatniość cechy. Cechy, znamionujące człowieka pod względem duchowym, są więcej lub mniej dodatniemi, albo ujemnemi, albo mają naturę mieszaną. „Widzimy codzień, jak jednostki i społeczeństwa pomyślnie się rozwijają, rosną w potęgę, doznają zawodu w swoich przedsięwzięciach, rujnują się, giną; i za każdym razem, jeżeli weźmiemy ich życie ryczałtem, to znajdziemy, że ich upadek tłómaczy się jakąś wadliwością w budowie ogólnej, przesadą w dążnościach, nieproporcyonalnością w położeniu i uzdolnieniu; a także, iż przyczyną ich powodzenia jest stałość równowagi wewnętrznej, umiarkowanie w żądzy lub energia jakiejś zdol-

ności". Widzimy w człowieku dwie władze główne: inteligencyę i wolę. Wszystkie cechy woli i inteligencyi, pomagające człowiekowi w działaniu i w wiedzy są dodatniemi, przeciwne zaś — ujemnemi. W stosunku zaś do społeczeństwa najbardziej dodatnią jest zdolność kochania. Im jej przedmiot jest obszerniejszym, tem wydaje się nam piękniejszą. Dlatego też, w historyi i w życiu, najwyższe uwielbienie zachowujemy dla poświęceń, oddanych na usługi spraw ogólnych: dla patryotyzmu gorącego, dla wielkiego poczucia miłosierdzia, dla tej namiętnej żarliwości, jaka podtrzymywała tylu wynalazców bezinteresownych i wywołała w sztuce, w nauce, w filozofii, w życiu praktycznem wszystkie instytucye piękne czy zbawienne; dla tych wszystkich cnót wyższych, które, pod nazwą uczciwości, sprawiedliwości, honoru, zdolności do poświęceń, podporządkowania siebie samego jakiejś idei zbiorowej, rozwijają cywilizacyę ludzką... Nie wszystkie epoki są w jednakiej mierze zdolne do odtwarzania czy stwarzania cech dodatnich; znajdują się takie, kiedy przemagają osobistości zbrodnicze lub komiczne; są inne, kiedy się zjawiają typy potężne a cierpiące; są jeszcze inne, kiedy spotyka się wielka mieszanina złego i dobrego. Prawdziwych, wielkich bohaterów tworzą epoki pierwotne w epopejach; epoki wiary gorącej w nieśmiertelnych natchnieniach dobroci i miłości, tracących z widoku ziemię i unoszących się w sfery niebiańskie. „Tam człowiek, przekształcony i powiększony, sięga całej swej pełni; ubóstwiony czy boski, opływa we wszystko; jeżeli jego umysł, jego siła lub dobroć mają swoje granice, to tylko w naszych oczach i z naszego punktu widzenia. Nie ma on ich w oczach swojej rasy i swojego wieku; wiara dała mu to wszystko, co wyobraźnia pojęła; jest on u szczytu; a tuż obok niego, u szczytu dzieł sztuki, mieszczą się dzieła wzniosłe i szczere, które dźwignęły jego ideę, nie zginając się pod jej ciężarem".

Ważność i *dodatniość* cechy są to dwa oblicza tegoż samego przymiotu, t.j. *siły*, kolejno rozważanej w stosunku do innych i w stosunku do siebie samej. Jest ona więcej lub mniej *ważną* stosownie do tego, czy stawia opór siłom większym

lub mniejszym: jest *szkodliwą* lub *dobroczynną*, stosownie do tego, czy dochodzi do własnej niemocy, czy do swego spotężnienia. Zbrodnia i cnota, rzeczywistość namacalna i najlotniejsze rojenia zmieścić się mogą w tem pojęciu.

3. Zbieżność środków wykonania. Nie dosyć obmyślić cechę ważną i dodatnią w rozmaitem jej ustopniowaniu; potrzeba jeszcze uwydatnić ją za pośrednictwem akcyi i stylu tak, iżby ona widoczniejszą się stała, niż w naturze. Grupuje się cząstki sceny z uwagi na pewien efekt; grupuje się wszystkie efekty z uwagi na rozwiązanie; buduje się historyę całą z uwagi na dusze, które chce się wyprowadzić na widownię; — a temu wszystkiemu nadaje się wypukłość i siłę za pośrednictwem odpowiedniego stylu. Im większa, im doskonalsza zbieżność tych środków wykonania, tem dzieło, przedstawiające cechę ważną i dodatnią, jest lepszem. Arcydziełem nazywa się utwór, w którym największa potęga otrzymuje największy rozwój. Zupełnej zbieżności nie mają zazwyczaj dzieła w okresach początkowego zrywania się do lotu, gdy autorowie nie umieją jeszcze należycie posługiwać się środkami artystycznymi, choć posiadają natchnienie. Niema także zbieżności w okresach upadku, kiedy najlichszy nawet pisarz zna stronę techniczną swej sztuki, ale choruje na niemoc uczucia. Doskonałej zbieżności przykłady znaleść tylko można w wiekach kwitnienia literatury, kiedy „cudowna harmonia utrzymuje w równowadze charaktery, styl i akcyę".

Z powyższych wywodów nie wyprowadza przecież Taine wniosku, jakoby należało się trzymać wzoru, raz przez mistrzów wyrobionego; przeciwnie powołuje do oryginalności, do rozwijania talentu indywidualnego. „Przykład mistrzów [1]) nie narzuca ich następcom żadnego stylu, żadnego układu, żadnej formy stałej. Jeżeli komuś powiodło się na tej drodze, to innemu może się powieść na drodze

[1]) Filozofia sztuki, str. 355.

wprost przeciwnej: jeden tylko punkt jest niezbędny, mianowicie, aby jego dzieło wchodziło całe na tę samą drogę: potrzeba, aby on kroczył wszystkiemi siłami ku jednemu celowi. Sztuka, jak i natura, odlewa swoje utwory we wszelkich formach; lecz, aby twór był zdolny do życia, potrzeba, zarówno w sztuce, jak w naturze, aby kawałki stanowiły całość, i aby najdrobniejsza cząsteczka najdrobniejszego pierwiastku była sługą ogółu".

Oceniając tę skalę wartości estetycznych, podaną przez Taine'a, Ferdynand Brunetière [1]) zaoponował przeciwko postawieniu „dodatniości" cechy za warunek piękna. Mnie się jednak zdaje, że ten skądinąd tak rozumny człowiek nie pochwycił należycie myśli swego znakomitego spółziomka. Jeżeli bowiem powiada, iż, idąc za tą zasadą, zbyt nizko musielibyśmy umieścić „Świętoszka", któryby co do „dodatniości" nie mógł spółzawodniczyć z jakąś tam „sielanką": to widocznie zapomniał o wciąż przez Taine'a powtarzanem zastrzeżeniu: *caeteris paribus*, t.j. kiedy wszystkie inne przymioty są równomierne; a zatem, gdyby się znalazła sielanka, któraby przedstawiała cechę tak „ważną" jak „Tartuffe", i gdyby wykonanie jej było równie doskonałe: to jej „dodatniość" przeważyłaby szalę na jej stronę. O porównaniu, a tem bardziej o wywyższaniu cnotliwej sielanki *jakiejkolwiek* z Tartuffem, dlatego tylko że cnotliwa, nie może być oczywiście mowy, jeżeli się myśli Taine'a bierze w ich rzeczywistem znaczeniu.

Brunetière atoli, choć robi dużo zarzutów metodzie Taine'a, przyznaje, iż od czasów Hegla nikt może w Europie nie puścił w obieg, w przedmiocie historyi literatury i sztuki, więcej myśli nowych, silnych i głębokich — prawdziwych czy fałszywych zresztą, ale w każdym razie suggestyjnych i podbudzających, — jak autor „Filozofii sztuki" [2]).

[1]) L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature, 1890, str. 266 — 275.

[2]) Tamże, str. 246.

U nas nazwisko Taine'a napotkać było można w dziennikach jeszcze przed r. 1860. Mianowicie Kraszewski w swoich listach literackich wspominał o dziełach jego, świeżo wyszłych, jak Lafontaine, Tytus Liwiusz; ale nowości i rewolucyjności metody w nich nie dostrzegł, a przynajmniej nie zaznaczył. O „Historyi literatury angielskiej" i wrzawie, przez nią wywołanej w Paryżu z powodu wystąpienia biskupa Dupanloupa, pisała Zofia Węgierska w swoich świetnych Kronikach, pomieszczanych w „Bibliotece Warszawskiej" r. 1864 (t. II). Z „Podróży do Włoch" podał „Pamiętnik literacki", wydawany w Warszawie r. 1867, znaczny ustęp p. t. „Sztuka dawna w zestawieniu z nowożytną" (str. 64 — 96), poprzedziwszy go wstępem, wielce zachwalającym znakomitego pisarza, lubo z zastrzeżeniem, że na niektóre jego poglądy tłómacz się nie zgadza. W r. 1868 wyszedł w Warszawie przekład „Filozofii sztuk pięknych", dokonany przez Sabowską (nakł. „Przeglądu Tygodniowego"). Ale na razie nie wywołał żywszego zainteresowania. Był czytany głównie w kółkach „młodej prasy".

2. Po Hipolicie Tain'ie drugim europejskiej sławy krytykiem, który i na nasze piśmiennictwo zarówno utworami swymi („Główne prądy literatury europejskiej w wieku XIX" — pierwsze cztery tomy r. 1872) i osobistością swoją (kilkakrotnie bawił u nas) oddziałał w znacznej mierze, był Jerzy Brandes. Przejął on teoryę Taine'a, lecz ją zmienił, a raczej zmodyfikował, zabarwiając tendencyą społeczną i wybitnemi właściwościami indywidualnemi. Był on postępowcem radykalnym, lubił nadzwyczaj szerokie uogólnienia, kochał się w jaskrawem wypowiadaniu swych myśli i poglądów.

Jako postępowiec radykalny, patrzył on na romantyzm z góry, poczytywał go za kierunek ducha przebrzmiały, nie posiadający już żywotności, za wyraz dążeń, na które dzisiaj spoglądać należy z pobłażaniem wprawdzie, ale z pobłażaniem, wynikającem z poczucia zdobytego już nad niemi zwycięstwa. Potępiał bezwzględnie wprowadzenie do poezyi — duchów, upiorów, czarów, czyli to, co on nazwał niewłaściwie „spirytyzmem", gdy termin ten do innej grupy zjawisk

został już zastosowany. A lubo był wielbicielem „zdrowej egzaltacyi", gdy ta mianowicie przejawiała się w namiętnem szerzeniu ideałów wolności i wolnomyślności, miał przecie za złe romantykom przesadne przeciwstawianie uczucia rozumowi.

Potępił też żywioł historyczny w poezyi.

O ile mi wiadomo, sprawę tę po raz pierwszy w sposób poważny i naukowy zagaił Taine w swojej „Historyi literatury angielskiej" (r. 1863) z powodu romansów Walter Scotta. Odtąd wśród estetyków radykalnych weszło w modę wojowanie z powieścią historyczną, której odmawiano wszelkiego uprawnienia. Brandes z właściwą sobie krańcowością zaszedł w tym względzie najdalej. Zestawił on twórczość poetów, obrabiających tematy dziejowe, z romantycznem wprowadzeniem duchów do poezyi. „Wywoływanie starożytnych postaci — powiada on — jest tylko trochę mniej oderwanym rodzajem spirytyzmu, bo i one zwykle bywają podzielone na złe i dobre *duchy;* rzadko bardzo i tylko pod ręką największych mistrzów stają się *ludźmi*... Wszystko to, co w poezyi zamienia charaktery na świetlane zjawiska albo na synów ciemności, pozbawia ich prawdy i zmniejsza ich wartość artystyczną. Żywioł historyczny zaś czyni to wszędzie, gdzie nie służy wyłącznie za pretekst albo zasłonę". Argument ten nie przekonywa, mieści bowiem w sobie zarzut, tak samo zastosować się dający do historycznych, jak do spółczesnych tematów, jeżeli autorowie będą starali się tworzyć *uosobienia* cnoty lub występku, nie zaś rzeczywiste *osoby*. Ale Brandes wytacza argument drugi. Opierając się na niezawodnym fakcie, że poeta opisywać może tylko to, co zna, co czuje w sobie i naokoło siebie, utrzymuje, że, z jakiejkolwiek epoki weźmie przedmiot do opracowania, w epoce tej musi się odbić obraz spółczesnej poecie chwili, albo też najbliższej przeszłości. Dowodzenie takie, dociągnięte do ostatnich wyników, znaczyłoby, że poeta daje ogółowi przekształcenia jedynie własnej swej jaźni, że mężczyzna, przedstawiając kobietę, tworzy właściwie mężczyznę, a kobieta, malując osobistość męską,

tworzy tylko niewiastę i t. d. W rzeczywistości tak nie jest; wyróżniamy twórców podmiotowych, którzy siebie tylko i swe stany malują, i twórców przedmiotowych, którzy na mocy spółczucia psychologicznego mogą i umieją zapomnieć o sobie i odtwarzać stan innych, nieraz wprost przeciwnych sobie usposobień i charakterów; kto więcej takich odrębnych stanów umie odtworzyć z talentem, temu przyznajemy rozleglejszą siłę twórczą. Na jakiejże podstawie to robią? Niewątpliwie na podstawie obserwacyi, skombinowanej oczywiście ze znajomością własnych stanów psychicznych. Ponieważ każdy człowiek jest mikrokosmem, ponieważ w nim drzemią wszelkiego rodzaju usposobienia, uczucia, myśli i popędy, lubo tylko pewna ich grupa dochodzi do takiego rozkwitu, że stanowi charakter człowieka: stąd istnieje w nim możność odczucia i zrozumienia najróżnorodniejszych stanów duszy u innych ludzi, a jeżeli z tą możnością połączy się talent twórczy, to potrafi on odczute i zrozumiane stany psychiczne w sposób artystyczny przedstawić, tworząc najróżnorodniejsze charaktery męskie czy kobiece.

Tażsama podstawa służy i poecie, odtwarzającemu postaci z przeszłości. Nie może on ich wprawdzie obserwować bezpośrednio, ale obserwacya pośrednia, za pomocą dokumentów dziejowych, nie jest mu odjętą; może on, bądźcobądź, zdobyć tenże stopień prawdopodobieństwa, jakie otrzymuje historyk, tęż samą epokę badający. Nie można oczywiście zaprzeczyć, że poeta, przedstawiający przeszłość, nie zdoła tak dokładnie i szczegółowo zaznajomić się z otoczeniem swoich osób, jak to robi artysta, studyujący życie spółczesne; gdyż na przeszkodzie temu staje brak odpowiednich dokumentów; stąd też łatwo rozumiemy, dlaczego epoki bardzo odległe od czasu poety, a zatem takie, z których mamy nader mało zabytków, zwykle się nie udają (chyba że są czystą fikcyą), gdy przeciwnie obrazy z niezbyt dawnego okresu, dobrze znanego pod względem obyczajowym, bywają lepiej malowane. I dlatego, zgadzając się z Brandesem, że obrabianie spółczesnych tematów jest rzeczą najwłaściwszą i artystycznie najkorzy-

stniejszą, nie możemy przystać na zupełne wykluczenie tematów dziejowych z zakresu twórczości poetyckiej i nie podzielamy jego opinii, jakoby żywioł historyczny w poezyi, był równie zbyteczny, jak żywioł „spirytystyczny".

Dwie cechy umysłu Brandesa: skłonność do szerokich uogólnień i zamiłowanie w jaskrawej frazeologii, lubiącej się posługiwać przenośniami i porównaniami, wytworzyły mnóstwo świetnych charakterystyk, dały początek wielu nader trafnym zestawieniom, żywo zainteresowały czytelników, którzy pochłaniali pierwsze tomy „Głównych prądów"; ale także te same właściwości wydały dużo sądów nieuzasadnionych, a nawet kilka orzeczeń, błyszczących formą, ale płytkich w treści [1]).

Pójść w ślady Brandesa było łatwiej dla ludzi, obdarzonych świetnem piórem i dowcipem, aniżeli stosować metodę Taine'a, wymagającą studyów usilnych i wytrwałych. Uogólnienia, jeżeli się w nich nie bardzo dba o ścisłość, są rzeczą powabną i dla lotnych umysłów wielce dogodną; uwalniają bowiem od ślęczenia, a wielce się podobają ogółowi. Stąd w najpomyślniejszych nawet dla naszego pozytywizmu czasach Taine'a wspominano ze czcią, ale czytano, wielbiono i naśladowano głównie Brandesa, od czasu zwłaszcza, gdy zaczął zaglądać do Warszawy i wygłaszać tu odczyty, nawet... o poezyi polskiej, którą znał bardzo mało i to z tłomaczenia tylko.

Około roku 1890 zaszła w Brandesie zmiana: uczuciowość, mistycyzm czy „spirytyzm" przestał go razić, a tkwiące w nim od początku zasady indywidualistyczne rozrosły się ogromnie. Ale wtedy już bardzo mało na nas oddziaływał; bo znaleźli się inni, co silniej do wyobraźni przemówili.

[1]) Starałem się to wykazać, co do literatury polskiej w artykule: „Odczyty Jerzego Brandesa o literaturze polskiej" (Ateneum, 1886, II, 345—354.

3. Wódz naturalizmu francuskiego, Emil Zola, czytany i wielbiony w oryginale i przekładach, nie znalazł uznania, jako teoretyk „romansu eksperymentalnego", którego wykład pomieścił naprzód w „Wiestniku Jewropy" r. 1879. Przyjęto wprawdzie prawie powszechnie jego formułkę, określającą sztukę, jako cząstkę świata, widzianą pod kątem temperamentu artysty, ale zaprzeczono odrazu, iżby w twórczości poetycznej mógł być rzeczywiście zastosowany: „eksperyment" — w różnicy od obserwacyi. Poeta nie może zaobserwowanych przez siebie czy też wprost wymyślonych postaci poddawać eksperymentowi, ażeby widzieć, jak one zachowywać się będą pod wpływem takich a takich czynników; ponieważ tych osobistości nie ma przed sobą tak, jak fizyolog ma przed sobą przedmiotowo świnkę morską, królika i t. p., robiąc z nimi doświadczenia za pośrednictwem rozmaitych trucizn. Przykład, podany przez Zolę, o eksperymencie, jakoby dokonanym przez Balzaca na baronie Hulot (w „Cousine Bette") jest tylko frazeologicznym młyńcem, ale nie dowodem. Balzac, zaobserwowawszy zmysłowy rozpustny temperament barona, bynajmniej nie poddawał go „całej seryi doświadczeń", każąc mu działać w rozmaitych sferach; ale co najwyżej, obserwował go jedynie w ciągu jego życia lub też poprostu sam wytwarzał te sytuacye, w których temperamentów najlepiej, najwyraziściej się mógł wykazać.

To też nie było u nas zwolenników teoretycznych „naturalizmu eksperymentalnego"; zaledwie Zola wypowiedział swe poglądy, zaraz się podniosła opozycya. Józef Tretiak w artykule „Romans eksperymentalny" (pomieszczony w „Gazecie Lwowskiej" 1880; obecnie w 1-szym tomie „Szkiców literackich"), za pomocą logicznego wywodu zwalczał opinie francuskiego powieściopisarza; a Henryk Sienkiewicz w odczycie: „O naturalizmie w powieści" (druk. w „Niwie" 1881, t. II) głównie z punktu widzenia moralnego i społecznego wystąpił przeciwko teoryom i samym powieściom tegoż autora. Obrońców zaś wybitniejszych Zola w teoryi u nas nie znalazł, chociaż wielbicieli twórczości jego nie brakło.

II.

Krytyka poglądów Taine'a. Kazimierz Kaszewski.

„Nowinki" estetyczne szerzyły się wśród postępowców, wywołując żywy ruch myśli.

Kiedy młodzi zaczęli w swoich artykułach, pomieszczanych w „Przeglądzie Tygodniowym", powoływać się na Taine'a i kiedy w dyskusyach ustnych często nazwisko jego powtarzano, Kazimierz Kaszewski pierwszy wystąpił z obszerniejszą jego oceną w rozprawce p. t. „Krytyka literacko-artystyczna i jej trudności" (*w Tygodniku ilustrowanym* 1872, N. 210—216).

Kaszewski, jak wiemy, pilnie śledził rozwój literatury francuskiej w różnych jej działach, a między innemi i w filozoficznym. Gdy w r. 1868 „Biblioteka Warszawska" wydrukowała dużą sprawozdawczą rozprawę ks. Franciszka Krupińskiego „O szkole pozytywnej", Kaszewski zabrał tamże głos, (1869, t. II, 434 — 461, „Pozytywizm, jego metoda i następstwa"), potępił wprawdzie ogół filozofii Comte'a, jako „ciasną doktrynę", protestował przeciwko wykluczeniu metafizyki, t. j. dochodzenia przyczyn pierwszych i ostatnich, lecz ścisłość metody uznał i wyraźnie ją zalecił, bo dla nauki—powiadał—„niema powagi żadnej wobec dowodów niezbitych, siłą geniuszu i siłą pracy wywołanych".

Tęż samą oględność starał się zachować i w ocenie teoryi Taine'a, tylko, na nieszczęście, nie znał wówczas jego rozprawy o Ideale w sztuce i wskutek tego, robił mu zarzuty niesłuszne, a przynajmniej nie oparte na dokładnej znajomości tego, co estetyk francuski twierdził.

Kaszewski wyznawał otwarcie, że dotychczasowe teorye piękna, przez Niemców głównie rozwinięte, nie nauczyły go rzeczy najistotniejszej, nie dały mu zadowalającego określenia piękna, ani też niewątpliwych wskazówek do jego oceny. Zgadzał się całkowicie na twierdzenie Taine'a, że,

„ażeby dzieło sztuki zrozumieć, trzeba przedewszystkiem zrozumieć czas, w którym ono powstało, warunki społeczne, stan umysłów, żywioły wieku"; że do jego oceny „trzeba stosować miarę epoki, a nie prawidła; inaczej patrzeć na pieśń ludową, niż na odę Horacego lub sonet Petrarki, inaczej oceniać rapsod Homera, niż poemat Byrona", gdyż forma dla sztuki jestto strój dla ciała, który nie może być jeden dla wszystkich wieków, dla wszystkich klimatów, dla wszystkich organizmów, dla wszystkich obyczajów i zwyczajów, dla wszystkich fantazyj i dla wszystkich dostatków; że szeroki czy wązki, krótki lub długi, jednostajny czy rożnolity, może być zarówno pięknym, jeśli krój jego nie zasłania wdzięków ciała, ale je uwydatnia".

Ale nie dosyć jest zrozumieć dzieło sztuki; trzeba je ocenić, trzeba wydać o niem sąd. I tu następuje krytyka poglądów Taine'a, bez dostatecznej ich znajomości. „Taine—zdaniem Kaszewskiego—*pojęcie* piękna pozostawia domyślności twórcy i spektatora, ale *wykonanie* oddaje pod sąd". Wiemy, że tak nie jest. Na stanowisku historyka, zapisującego kolejne zmiany w rozwoju form piękna, stał on poprzednio, kiedy jeszcze do wykładów o powstawaniu dzieł sztuki nie przystąpił, chociaż i wówczas dawał on zdanie, nietylko o wykonaniu, ale i o idei dzieła. W rozprawie o Ideale w sztuce już nie tylko faktycznie wypowiadał, ale i teoretycznie uzasadniał sądy o utworach artystycznych, jako całości, harmonizującej w sobie treść i formę. Nie przekonywają więc nas słowa Kaszewskiego: „Jak nie będę miał pojęcia piękna, albo go się źle domyślę, to skąd mam pewność, czy utwór dany jest, lub nie jest jego wyrazem? Ale badając jego wykonanie, mam prawo wyrzec, czy ludzie, wprowadzeni doń, tak rzeczywiście *myślą* i *czują*, jak on to wyraża. Czy to czasem nie zakrawa na drwiny ze strony jednego z najdzielniejszych, a mianowicie najpozytywniejszych myślicieli Francyi?... Powodem tej gmatwaniny, w jaką wplątał się wysoki umysł w swych określeniach, jest zła wiara, którą grzeszy wielka część pozytywistów, inne zgoła myśli maskując innemi wyrazami". Na dowód przyto-

czył Kaszewski określenie dzieła sztuki, podane przzez Taine'a, i zawołał: „Otóż p. Taine, który ciągle mówi o rzeczywistościach w sztuce i zapędza do naśladowania natury, użył całego rozdziału logomachii, ażeby uniknąć tego przeklętego przez pozytywizm wyrazu: *ideał;* lecz ten nareszcie, schowany w inne wyrazy, wylazł w jego ostatecznej definicyi utworu sztuki. Bo i cóż to jest—przedstawić rzecz w sposób jaśniejszy i zupełniejszy, niż ją przedstawiają przedmioty rzeczywiste? Nie bądźmy dziecinnymi, ani wykrętnymi; powiedzmy raczej językiem estetyki dawnej, że jest to przedstawić ją ze strony *idealnej.* Porozumielibyśmy się przez to łatwiej i jaśniej".

Rozwodził się dalej nad tem, że, pomimo wyrzekania się sądu, Taine czyni wybór, a z zasady swojej robić go nie powinien, bo, „kto zgóry deklaruje, że fakta są świętymi przez to samo, że są faktami, i za radość dla siebie poczytuje różność faktów w rozmaitych szkołach, ten odejmuje sobie prawo wybierania". Do tego wyboru skłania szkołę historyczną — zdaniem Kaszewskiego—tylko „uznanie powszechne, *consensus gentium,* które jest „lichą powagą".

W końcu zawnioskował Kaszewski, że i ta, nowoczesna, krytyka—podobnie jak dwie dawniejsze: filozoficzna i teorya smaku — „nie może się nam z zasady swej wylegitymować i w dziwnem ze swemi założeniami wydaje się nam świetle... P. Taine, zgóry zrzekłszy się potrzeby określenia tego, co jest *pięknem,* nie mógł bez grubej sprzeczności zawarowywać, że sam będzie o tem sądził w swej krytyce; pozostała mu więc tylko droga sądzenia *prawdy,* która może być zachowaną w dziele nawet najprozaiczniejszem". Przyznaje, że same krytyki Taine'a bywają niekiedy arcydziełami, ale przypisuje to niekonsekwencyi. Ostrzega więc: „Niech Bóg broni, żebyśmy się trzymali naczelnego programu dosłownie; znaczyłoby to tyle, co tworzyć sprawozdanie z przebiegu jakiej instytucyi kredytowej, bez zdania sobie sprawy, dlaczego ona istnieje i co ona w naturze swej znaczy, dlaczego jest złą lub dobrą".

Ale Kaszewski z tą szerokością myśli, o której sam napisał, iż „tem się właśnie odznacza, że unika krańcowych ostateczności, wyszukuje sposobów pogodzenia" (*Bibl. Warsz.* 1896, I, 343), — nieraz potem zarówno w swoich sumiennych rozbiorach i rozprawach, jak w pięknie pisanych „Dziejach literatury greckiej" (1881), korzystał z przykładu i ze wskazówek Taine'a; nieraz nań się powoływał. Poglądów swoich estetycznych zmieniać zasadniczo nie potrzebował, bo nigdy jednostronnym idealistą nie był, a z „umiarkowanym" realizmem, ba, nawet z niektórymi tworami „naturalizmu" pogodzić się potrafił. W myśl Taine'a „wszelkie tętno życia" uważał za „treść naturalną" utworu (*Ateneum,* 1892, II, 133); przeciwko nieuchwytnemu, majaczliwemu „ideałowi" o znamionach wyłącznie moralnych powstawał, poszukując w dziele sztuki cech charakterystycznych, żywotnych i istotnych. „W zakresie sztuki — pisał — nie jest czynnikiem ten jakiś ideał powszechny, subjektywny, odłamek prawdy powszechnej, któregoby realizacyi dokonywał artysta przy dowolnym wyborze środków z pośród zjawisk natury lub społeczności, tej drugiej natury, moralnej; oraz musimy poświadczyć ściśle i stanowczo, że *zjawiska same w sobie mieszczą ową treść idealną,* którą z pominięciem cech ubocznych, przypadkowych, nieintegralnych, należy wydobyć. Artysta, który potrafi wśród mnóstwa cech wyróżnić *żywotne* i *istotne,* a w dziele swem urzeczywistnić, jest twórcą; który zaś nie może dobić się do warunków idealnych przedmiotu, jest tylko kopistą lub rzemieślnikiem. Takimi są np. portreciści, znośnie odtwarzający kształty i rysy, bez idei zawartej w tych zewnętrznościach; takimi powieściopisarze lub dramatopisarze, którzy, nie zdolni do podciągnięcia swych obserwacyj pod pewne uogólnienia idealne, żywcem przenoszą pojedyńcze rozmowy podsłuchane, plotki, zdarzenia, sceny poszczególne, czyli kopiują rzeczywistość, zamiast użyć jej za materyał do wyrażenia treści idealnej" (*Ateneum,* 1892, II, 134).

Wrócił też obecnie raz jeszcze do zawiłej kwestyi, czy sztuka sama dla siebie jest celem, głównie z powodu głosu

„utylitarystów“ estetycznych, żądających od utworów tendencyi, „korzyści społecznej“, a tym sposobem nakładających na artyzm „nowe wędzidło“. Przyznać należy, iż istniała chwila w rozwoju naszych pojęć (między 1870 a 1874), kiedy nie tyle w zamiarze piszących, ile w ich wyrażeniach biła użyteczności owa przesada, lecz w gruncie rzeczy chodziło im o to samo, o co i Kaszewskiemu przed r. 1863, żeby artysta był nie tylko artystą, ale i obywatelem, odczuwającym i rozumiejącym cierpienia i radości, potrzeby i dążenia narodu. Wszak ci sami, co wołali o utylitaryzm w literaturze, wyznawali cześć i uwielbienie dla Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, poświęcali im rozległe studya i zgoła nie odsyłali do „nieużytków“. Chodziło im o wyrugowanie bezmyślności i beztreściowości w utworach sztuki. Kaszewski również o to samo się upominał nawet w tej rozprawie, gdzie hasło „sztuka dla sztuki“ szczegółowo uzasadniał.

Zestawmy tylko jego rozumowania. „Pięknem — powiada—nazywamy to, co nam sprawia pewną przyjemność, pozbawioną wszelkiej cechy, zrosłej z popędem samolubnym“. Nie jest to określenie ścisłe, boć wszelka przyjemność mieści się jedynie i wyłącznie w osobie, która jej doznaje. Można mówić o „bezinteresowności“ uczucia estetycznego, ale tylko z pewnem ograniczeniem, tj., że interesu materyalnego, czysto zewnętrznego nie mamy, patrząc na dzieło sztuki; ale wewnętrzny interes, zadowolenie, rozkosz istnieje. „Przedmiot, budzący w nas wrażenie piękna *w niczem* się nie przyczynia do zachowania naszego bytu, a tem samem żadnej nie przedstawia korzyści utylitarnej“. Wcale nie! Radość, zadowolenie potęguje w nas siły żywotne, jak smutek je pognębia; jeżeli zbyt ciasnego pojęcia do wyrazu „użytek“ nie przywiążemy, to wzmożenie rozlewności życia poczytamy chyba za coś użytecznego. Wniosek zatem Kaszewskiego nie będzie zupełnie przekonywającym: „Ta cecha generyczna wzruszeń estetycznych, wyłączająca z nich wszelką utylitarność, ażeby nie skrzywiła natury samej istoty, musi chyba towarzyszyć i nadal tym wzruszeniom w ciągu ich rozwoju, i nie odstępować od produkcyj umysłu pod ich kierunkiem powstających, czyli w sztuce“. Zapewne, tylko należałoby zamiast słów: *wyłączająca wszelką utylitarność* powiedzieć: wyłączająca *ciasną utylitarność;* bo to właśnie Kaszewski o parę wierszy dalej utrzymuje, iż sztuka społecznie bezpłodną nie jest: „silnie wpływając na uczucia i podnosząc ducha, spółdziała ona innym czynnikom, kształcącym społeczności ludzkie“, a o kilka kart dalej woła z uniesieniem: „Jak muzyka po części, tak poezya w całości jest wychowawczynią narodów. Jakto? czyż autor (prof. H. Struve) na seryo odmawia poezyi działalności na zewnątrz i redukuje ją do *zamknięcia się tylko w sferze wrażliwości estetycznej?* Więc to nie poezya porywa do czynów miłosierdzia i bohaterstwa, do budowy lub wywrotu pojęć? nie ona zagrzewa zapałem do przedmiotów, przez poetę ukochanych, zapałem, który drży tylko, aby się mógł objawić czynem? Czy autor widział tylko platonicznie lubujący się w sobie ten zapał, ofiar jego nie spostrzegłszy; zapomniał o pieśni Tyrteusza, o bajronizmie, werteryzmie, wallenrodyzmie? Nigdyż w jego uznaniu poezya nie była przedmiotowem narzędziem czynu? Jeżeli tak, *to do czegoż się ona przydała na świecie? Do usypiania niemowląt i lirycznego łaskotania wrażliwości uczuciowej?*“ (*Ateneum,* 1892, II, 148).

W uniesieniu Kaszewski przeszedł daleko poza granice, jakiemi utylitaryści określali „pożytek“ literatury; boć przecie większość utworów poetyckich z natury swojej zagrzewać do czynów nie może, raczej skłaniać do rozwagi i zastanowienia; napiętnowane zaś „liryczne *łaskotanie* wrażliwości uczuciowej“, jeżeli je przemienimy na budzenie wzruszeń łagodnych, rzewnych, smętnych, czy wesołych, nie będzie znowu niczem tak złem społecznie.

Ale poza tymi brakami w wyrażeniu myśli, istnieje, jak istniało dawniej u Kaszewskiego, rozumne i trafne pojmowanie objawów piękna, poczucie instynktowe i uświadomione zarazem tego, co za estetycznie dobre lub złe uważać trzeba; istnieje uznanie dla badań doświadczalnych, dla metody ge-

netycznej, śledzącej sztukę od jej niepozornych początków aż do czasów najwyższego rozwoju, jaki się oczom naszym dał widzieć. Obok obserwacyi, którą poetom i wogóle artystom zaleca, pozostawia rozległe pole wewnętrznemu, samorzutnemu działaniu duszy artysty, działaniu, znanemu pod nazwą intuicyi.

W rozprawie, którą Kaszewski ogłosił p. t. „Zwrot do metafizyki“ (z powodu dzieła W. Dzieduszyckiego, w Bibl. Warsz., 1896, I, 321 — 348) czytamy ustęp znamienny: „Pewien rodzaj *intuicyi* istnieje stale w umyśle... Prości śmiertelnicy doświadczają, mozolą się i nie dochodzą do niczego; geniusz doznaje nagłego olśnienia i więcej odgaduje, niż dochodzi. Taka intuicya byłażby wyjątkowym przywilejem geniuszów albo stanem *sui generis* anormalności mózgowej, jak chce mieć Lombroso — niech się nad tem zastanawia psychofizyologia czy psychiatrya; zaznaczamy jednak fakt, którego empirya ani ignorować, ani swoim sposobem wytłómaczyć dotąd nie może. My zwłaszcza, którzyśmy nawykli rozglądać się głębiej w dziełach literacko - artystycznych, możemy śmiało w autorach zaświadczyć ten *instynkt odgadywania*, który— biorąc nawet w rachubę pewien szereg obserwacyj doświadczalnych — pozwala autorom bardzo głęboko wnikać w sytuacye i charaktery wielce rozmaite i różnostronne: mężczyzn czy kobiet, dzieci, naiwnych dziewcząteк, młodzieży lub starców rozmaitych kondycyj i rozmaitego stopnia inteligencyi, ukształcenia i moralności; myśleć ich kategoryami nie tylko w treści ogólnej, ale w znakach, ruchach duszy, wysłowieniach, w całym kolorycie obyczajowym. Pomijam tych autorów, którzy ciągle siedzą w jednej atmosferze i w jednem towarzystwie; ale mam na myśli takich wielkich, uniwersalnych powieściopisarzy, ludzkościowych historyków serc i umysłów, jak Dickens, którymby życia nie wystarczyło na chodzenie dla obserwacyi za każdą ze swych tysiącznych a przerozmaitych postaci z których żadna do drugiej nie jest podobna; od każdej jednak olśniewająco bije prawda życiowa...“

Tak to poważnie i spokojnie, bez uganiania się za jaskrawością jakąkolwiek, w treści czy formie, — bezstronnie, zawsze mając tylko przedmiot rozbierany na względzie, przez ogromny szereg lat pisał swe oceny, formułował swe poglądy, jednając sobie i serca i umysły Kazimierz Kaszewski, ten „nowożytny Grek“, zawsze ciekawy, zawsze badawczy, zawsze skłonny do dyskusyi, zawsze dążący do harmonii.

III.

Włodzimierz Spasowicz.

Taine nie miał u nas ślepych i bezwzględnych naśladowców. Czytano jego dzieła, przyswajano je literaturze polskiej nie tylko w początkach tego okresu, ale i znacznie później; niektóre książki przekładano dwukrotnie, np. „Filozofię sztuki“; ale teoryi jego nie stosowano wprost ze wszystkimi szczegółami do krytyki. Natomiast korzystano z wielu jego poszczególnych poglądów, podziwiano świetność jego charakterystyk i starano się choć w części doścignąć je w pracach własnych.

W tem znaczeniu najznakomitszym u nas zwolennikiem Taine'a można nazwać Włodzimierza Spasowicza. Był on rówieśnikiem francuskiego estetyka (ur. 1829); kiedy z jego pismami się zaznajomił, nie wiemy; ale to pewna, że powoływał się nań niejednokrotnie, że wysoko cenił jego talent krytyczny i, nie stosując ściśle jego metody, przejął się silnie zasadą wpływu temperatury moralnej. Bieg jego wykształcenia uczynił umysł jego wielostronnym, a przyrodzony talent— głębokim. Z zawodu poświęcał się studyom prawnym, następnie zajmował się badaniami historycznemi, był profesorem prawa karnego w uniwersytecie petersburskim, wreszcie został adwokatem rozgłośnym.

Bardzo wcześnie brał udział w publicystyce i poznał gruntownie literaturę rosyjską, o filozofię przynajmniej się

ocierał, lubował się w poezyi, odbywał poważne studya nad Szekspirem, nad Byronem i nad naszym romantyzmem. Ale umysł jego realistyczny, pomimo uniesień w krainę ideałów poetyckich, zapatrywał się trzeźwo na zadania życia, skłaniał się ku pozytywizmowi, ale bez wyłączności, ponieważ, będąc szerokim, umiał ocenić także ważność i znaczenie filozofii idealistycznej, której atmosfera otaczała bujne lata jego młodości. Przemawiał on wprawdzie pewnym tonem wyższości o idealizmie, jak człowiek, który patrzy z pobłażaniem na nierozwagę młodzieńczą, ale nie dał się unieść ani materyalizmowi, ani ciasnemu utylitaryzmowi. Szlachetne i wzniosłe porywy, wniebowstępny polot fantazyi zawsze go czarowały, zawsze hołd z jego duszy wywoływały,—dopóki nie stawały na zawadzie programowi politycznemu „otrzeźwiania“ narodu i wskazywania mu dróg pochodu innych, realnych, dających się, jak sądził, urzeczywistnić, a sprzecznych z tem, co raz nazwał „kanonizowaniem jawnogrzesznicy“, t. j. uwielbieniem dawnej Rzeczypospolitej.

Poznajmy te poglądy szczegółowiej.

A naprzód co do filozofii idealistycznej. „W latach czwartego dziesiątka (XIX wieku) — powiada Spasowicz [1]) — panującym kierunkiem była niemiecka metafizyka, przesadzona na nasz grunt przez Trentowskiego, Kremera, Libelta. Każdy z nas otrzymał do ust rozżuty, gotowy system historyozoficzny, zaczynający dzieje świata, nie tak, jak teraz, od prapraojców kamiennego wieku, ale wszakże z daleka, od Indyj i Chin, i kończący szereg ewolucyj, o trzech tempach *bezwzględnego ducha,* na kulturze germańskiej—koronie wszechstworzenia. Nasze zachcianki miały na celu tylko dotoczyć do odegranych ewolucyj jeszcze jedną, nową, w przyszłości— dla narodów słowiańskich. Dziś łatwo śmiać się z bezwzględnego ducha, z fatalizmu stawania się, ze sztucznego ugrupowania faktów historycznych, z powiązania ich w trójki: z tez, antytez i łączników; korzyść jednak tej historyozofii była niezmierna w swoim czasie, bo streszczała ona ogrom wiadomości, uporządkowanych tak ściśle, że i jedność zasadnicza wszechdziejów była zupełnie jasną, i przebieg życia każdego narodu dał się wyśledzić od poczęcia jego aż do śmierci, jako rozwijanie się zbiorowego organizmu, będącego cząsteczką jeszcze większej całości. Historyozofia dawała możność odrazu oryentować się w ogromie, przecinała dalekie perspektywy, stawiała drogoskazy, a historykowi-poecie dawała gotowe tło do malowidła“ (I, 92).

[1]) W przytoczeniach zaznaczam tom i stronę zbiorowego wydania „Pism“ Spasowicza, ogłoszonego w Petersburgu r. 1892, tomów 6.

Z tą historyozofią idealistyczną łączyła się dosyć ściśle „idea mesyaniczna“, najwyższe uogólnienie naszego romantyzmu, w poezyi głoszone przez Mickiewicza i Krasińskiego, nie mówiąc o pomniejszych, a w filozofii przez Cieszkowskiego i Trentowskiego. W ocenie tej strony Spasowicz występuje, jako polityk realny, liczący się z okolicznościami, przekonany, że nowe pokolenia prędzej czy później przystosować się muszą do warunków odmiennego bytu. Patrzy więc na działalność wychodztwa po roku 1831 z niechęcią, a poezyę oskarża o wpływ szkodliwy. Nie mogę tu wszystkich twierdzeń Spasowicza roztrząsać krytycznie; w znacznej części poprzestać muszę tylko na ich zaznaczeniu. Zapatrywanie się swoje w tej mierze wypowiedział najprzód w „Historyi literatury polskiej“, pisanej po rosyjsku i wydanej w dziele Pypina: „Obzor sławianskich liteiratur“ (1865). Miała ta praca później drugie rozszerzone znacznie opracowanie w r. 1881; a w polskim przekładzie ukazała się trzykrotnie i jest najbardziej wśród ogółu naszego rozpowszechnioną. Z tego względu przytoczę z niej przedewszystkiem parę wyjątków.

Autor, pisząc tę książkę, miał Rosyan na widoku. Przekonany, że jednostki narodowe, „wytworzone dziejowo w świecie słowiańskim, różnią się zarówno co do temperamentów, jak i co do ideałów“, usiłował podać w popularnym wykładzie obraz narodowych ideałów polskich, wyrzeźbionych w literaturze, i wytłómaczyć je publiczności rosyjskiej, „tak

wrażliwej i tak uzdolnionej do rozumienia odrębnych cech właściwych cywilizacyom obcym; lecz zarazem obdarzonej powszechnie jej przyznawaną zdolnością krytycznego rozbioru wszelkich ideałów"; przyczem sądził, że ta publiczność rosyjska, pomimo krytycyzmu swego, zrozumie ideały polskie, a to z powodu ich wszechludzkiego znaczenia.

Więc najprzód najogólniejszy zarys dziejów. Państwo polskie, silnie pierwiastkiem narodowym przejęte, rozwijało się zrazu pomyślnie, jako „monarchia z arystokratyczno - republikańskiemi instytucyami i prawami, w których z krańcową jednostronnością przeprowadzona była idea nieograniczonej niemal wolności obywatela". Nie potrafiło ono wprawdzie Słowian połabskich i nadodrzańskich przeciw Niemcom zasłonić, nie umiało silną stopą stanąć nad Baltykiem i odparte zostało od morza Czarnego; ale samo w sobie, od Jagiełły do Batorego, wzrosło w przeważającą na wschodzie Europy potęgę. Słabą stroną tej pięknej budowy było to, że właściwy naród, żyjący życiem politycznem, stanowiła szlachta, która po zupełnem urzeczywistnieniu swego ideału „złotej wolności", nie mając już celu przed sobą, zatonęła w nieruchomym konserwatyzmie; społeczeństwo „skamieniało", unikając, jako sprzysiężeń na swobodę, wszelkich reform, broniąc niby źrenicy zarówno wolnej elekcyi królów, jak i liberum veto... „Przy tępym u podstaw konserwatyzmie szlachty, idee postępowe mogły się zawiązywać tylko u szczytu, w umysłach królów i mężów stanu, marzących o odwróceniu upadku za pomocą naprawy Rzeczypospolitej, przez ograniczenie przywilejów szlachty, obdarzenie prawami innych stanów i ustanowienia dziedziczności tronu... Zamysły te dojrzewają długo w tajemnicy, wypowiadane są bojaźliwie, ideały reformy rozkrzewiają się powoli, z oporem, i przenikają do świadomości społecznej dopiero w drugiej połowie XVIII wieku; ideami panującemi stają się one dopiero po pierwszym podziale Polski... Prawem konieczności fatalnej, urzeczywistnienie wszelkiej zasadniczej reformy było w Polsce uwarunkowane zewnętrzną jednocześnie i wewnętrzną walką, dlatego że opozycya, złożona ze stronników starej pleśni i swobód szlacheckich, szukała zawsze podpory na zewnątrz; a obce mocarstwa gotowe były zawsze dostarczyć tej pomocy, bo wygodniej im było mieć do czynienia z bezrządem szlacheckim, niż ze wzmocnioną władzą centralną. Najsilniejszy częstokroć organizm nie może wytrzymać walki zewnętrznej i wewnętrznej zarazem; tem mniej był w stanie wytrzymać słaby". Po rozbiciu organizmu państwowego, pozostała przy życiu narodowość, „działając po linii najmniejszego oporu", wyraziła się w dziedzinie literatury i sztuki wspaniałym rozkwitem poezyi, przewyższającej znacznie i pięknością i bogactwem osnowy to wszystko, co wydał wiek Zygmuntowski, złotym zwany. To odrodzenie poetyczne dążyło do tego, „aby wzmocnić samowiedzę społeczną i powiązać rozerwane nici podań narodowych pośród zmienionych całkiem zewnętrznych warunków bytu, wyłączających wszelką możliwość przywilejów arystokratycznych i sztucznej jednego stanu nad innemi przewagi".

Przyznając wielką żywotność narodowi, który wydał takich poetów, jak Mickiewicz, Słowacki i Krasiński, takich muzyków, jak Chopin i Moniuszko, takich malarzy, jak Matejko,— wykazuje równocześnie zgubność usiłowań, podejmowanych głównie na emigracyi po r. 1831. „Wychodztwo za granicą znalazło się w stanie oderwanego od niwy rodzimej rządu, złożonego z ludzi wszelkich stronnictw i odcieni, którzy, reprezentując podawnemu naród, działali, jakgdyby rzeczywistą mieli władzę: biegali oni tylnemi drzwiami do dworów europejskich, wysyłali do kraju — na pewne męki, za podburzanie do buntu—emisaryuszów; brali nakoniec udział we wszelkich ruchach rewolucyjnych, w oczekiwaniu powszechno - europejskiego przewrotu. Był to w swoim rodzaju romantyzm państwowy, uganiający się, bez względu na realną politykę, za poetycznemi jej widziadłami. Rozległy program zapowiadał odbudowanie Polski w granicach przedrozbiorowych; nie zgadzano się tylko na środki, wybierając to dyplomatyczne, to rewolucyjne, — bądźcobądź u kresu tych działań przygotowawczych widniało w oddali powstanie. Rzeczywistymi ster-

nikami emigracyjnego okrętu byli — nie generałowie dawni i ministrowie, nie publicyści nawet; lecz poeci, ludzie bujnej wyobraźni i gorącego uczucia, którzy pod wpływem natchnienia rozstrzygali wszelkie kwestye ogólno-ludzkie i narodowe, przecinali gordyjskie węzły polityki ślepem cięciem papierowej szabli, nie licząc się wcale z warunkami czasu, miejsca i proporcyonalności sił. Szkoła ta, pod względem pedagogicznym najgorsza, wychowawszy konsekwentnie, jedno po drugiem, kilka pokoleń w ideach i uczuciach powstańczych, przygotowała je do ostatniej, zgubnej w następstwach swoich, a wybuchłej w kilkadziesiąt lat później zawieruchy 1863 roku. Chociaż z biegiem czasu poezya, po śmierci swych największych przedstawicieli skarlała, duch jej wszakże i kierunek nie uległy zmianie. Nabyte nałogi w sferze myśli i uczucia, przy pierwszej, sprzyjającej działaniu sposobności, wobec braku dostatecznie silnych wewnątrz społeczeństwa żywiołów reakcyjnych i wobec niezmienionego w gruncie systemu plemienno - państwowych stosunków słowiańskich, musiały doprowadzić do fatalnych następstw" *(Dzieje literatury polskiej,* przekład A. G. Bema, Warszawa, 1885, str. 350, 351).

Pogląd ten na polityczne znaczenie naszego romantyzmu, wielokrotnie później przez Spasowicza w różnych rozprawach powtarzany, a z krańcową jednostronnością uwydatniony przez ks. Franciszka Krupińskiego w rozprawie: „Romantyzm i jego sztuki" *(Ateneum,* 1876. t. II) — ani faktycznie ścisłym, ani psychologicznie trafnym nazwać się nie może. Nie poeci byli w rzeczywistości „sternikami emigracyjnego okrętu", lecz dyplomaci i publicyści; żaden z wielkich wieszczów naszych nie przykładał *czynnej* ręki do działań, przez Spasowicza określonych. Idealnie byli wodzami, ale kazali też społeczeństwu wznosić się na wyżyny idealne, udoskonalać dusze, wyzbywać się egoizmu; a byli między nimi tacy, jak Krasiński, co wprost potępiali działalność demokratów, organizujących powstania. Przyczyny ruchu były rozleglejsze, dotykalniejsze, bardziej z ziemią związane, niż „idea mesyaniczna", głoszona przez poetów. Spasowicz znał doskonale te przyczyny; tylko wolał ich nie poruszać i zwalił wszystko na poezyę. Sądzę, że daleko trafniej ocenił sam Spasowicz wpływ romantyzmu, mówiąc o Mickiewiczu: „Jego porywający entuzyazm podtrzymywał ducha, chronił od rozpaczy, nadawał kształt uczuciom kilku, jedno po drugiem idącym, pokoleniom..."

D.W.MIECZKOWSCY

Spasowiczowi potrzebna była surowa krytyka romantyzmu i tkwiącego w nim zapału, by łatwiej zapewnić tryumf „pełzającemu robaczkowi—rozumowi analitycznemu", któryby wskazał, jak należy „zastosować się do nowych warunków życia, godząc je z dawnemi upodobaniami i wspomnieniami". Czas sprowadził dawno wyglądane, niecierpliwie oczekiwane zmiany bardzo rdzenne w składzie społeczeństwa: wyzwolenie włościan; „w grze społecznej przetasowane zostały karty, powstał zgiełk i zamęt, pełen dysonansów, jak zawsze, gdy się biorą za boki i ścierają sprzeczne żywioły i interesa materyalne, gdy się pojawia jeszcze nieuregulowana zwyczajem i rutyną walka o byt i o miły grosz". Życie płynąć zaczęło po r. 1863 innem korytem, nastąpił „zwrot ku krytyce, ku pozytywizmowi, wylew doktryn przeważnie materyalistycznych, nieodbicie koniecznych dla użyźnienia mułem zjałowiałego przez ten długi czas gruntu"; o ideałach mniej rozprawiano, bo było dużo do roboty na polu ekonomicznem i naukowem, a „każde społeczeństwo tembardziej się lubuje w ideałach, im mniej ma możności twotrzenia coś (!) realnego w stosunkach *towarzyskich*" (zapewne: *społecznych,* I, 64, 65).

Sam ten zwrot ku pozytywizmowi w Europie i u nas trafnie został skreślony przez Spasowicza: „Po całkowitem zdyskredytowaniu i śmiałych wypraw napowietrznych na skrzydłach metafizycznej dedukcyi i praktycznych prób przerobienia społeczeństwa wedle teoryi demokracyi i socyalizmu, postępowała krytyka, wyrabiały się metody naukowego badania, i przygotowywała się naukowa synteza dwóch światów: zewnętrznej natury i duszy, największy za dni naszych, ale nie ostatni wysiłek rozumu ludzkiego, próba nowej filozofii, którą wypada zaznaczyć, jako fakt, chociażby się nie podzielało

wszystkich jej nadziei i zasad; próba wykazania, że prawa też same rządzą biegiem ciał niebieskich, ruchami materyi, procesami duszy i rozwijaniem się społeczeństwa“ (I, 150).

Wobec tych przemian, poezya nie może stracić swej aureoli; suchy racyonalizm jest tak samo człowiekowi szkodliwy, jak rozmarzenie (V, 179), wyrugowanie z umysłu wszelkich dociekań metafizycznych, lubo nierozwiązalnych, jest niepodobieństwem (V, 304). Metafizycznych kwestyj Spasowicz dotykał tylko zdaleka i zlekka; objawami natomiast twórczości poetyckiej zajmował się często i chętnie, wypowiadając zdania godne uwagi.

„Wszelkie tworzenie umysłowe — pisał — jest wolnem kombinowaniem wiadomych albo przypuszczalnych faktów. Tworzenie poetyckie jest ich kojarzeniem, obrachowanem na sprawienie największego estetycznego wrażenia, uderzającego nie prawdą realną, o którą nie chodzi poecie, ale pięknością i prawdopodobieństwem, t. j. wysnuciem wypadku czy obrazu z charakterystycznych cech i szczegółów, które z natury rzeczy musiały mu towarzyszyć“ (I, 193). Chybione tło historyczne „nie może mieć stanowczego znaczenia w sądach o wartości“ utworów poetycznych, jak „nic nie stanowi w obrazach dawnej szkoły włoskiej Leonarda da Vinci, Perugina i samego Rafaela niedoskonałość krajobrazów na malowidłach, brak powietrza, perspektywy, płaskość dalekich gór i lasów, które, jakgdyby pasmami, poprzylepiane na płótnie; techniczne usterki w malowania tła nikną, i zapominamy o nich wobec zalet działających osób, wobec piękności ich, rozlanego w nich życia i wyrazu“ (I, 99, 100). „Nie odmawiajmy fantazyi poety jej niezaprzeczonego prawa latać, gdzie zechce i jak zechce, tworzyć lada z czego, z powietrza, z piasku, z danych wymyślonych“; wymagajmy tylko „ścisłej konsekwencyi, symetryi i logiki w budowie poematu“ (I, 349). Indywidualizm twórczy ma doniosłe, pierwszorzędne znaczenie. Spasowicz przyjmuje formułę naturalizmu francuskiego, że poezya jest to cząstka świata, dojrzana przez soczewkę temperamentu artysty: „Każdy z nas zna świat, jakim go sam sobie stworzył...

Wielcy poeci poddają rodzajowi ludzkiemu swoje uczucia i każą na świat zapatrywać się przez swoje szkiełka, każą innym sobie właściwe stany duszy reprodukować“ (I, 336, 337).

Odrzuca metafizyczne pojęcie piękna bezwzględnego. „Dla nas piękno nie może być istotą odrębną, nie jest nawet słońcem, dającem rzeczom pewne oświetlenie, nie jest ono czemś rozlanem po rzeczywistości i zbieranem w czarę przez poetów. Poezya siedzi w duszy, w tej tajemniczej pracowni, skąd się wysnuwają z wrażeń pasma wyobrażeń i pojęć, tych, zaprzątających naszą świadomość przy napięciu uwagi, przedmiotów zmysłowo - umysłowych, bo mających formy i kształty, które je czynią ujętnemi dla myśli; a treść metafizyczną domniemaną, przypuszczalną, stojącą po za obrębem poznania. Zmysł estetyczny, uczucie, które nazywamy poezyą, tak w swem pierwotnem źródle, jak i w swem wyrobieniu, które nosi miano sztuki, ma za przedmiot stronę jedynie zewnętrzną, zmysłową objawów naszej umysłowości, nie wychodzącą po za zaklęte koła form i kształtów, *nie sięgającą do treści,* ale obejmującą formy i kształty wszystkiego, co tylko istnieje i co pomyślanem być może, przedmiotów natury społecznej, ludzi, charakterów, urządzeń towarzyskich, nawet myśli i uczuć najosobistszych i najbardziej oderwanych. Rzecz może nas całkiem nie interesować, może być wcale dla nas nieprzydatną i nie dającą się wyzyskać do zaspokojenia potrzeb naszych, a jednak oddziaływa na nas przez samą tylko formę swoją przyjemnie czy nieprzyjemnie, co wyrażamy słowami: piękne albo niepiękne... Nauka pracuje nad wytłómaczeniem, w jaki sposób forma wiąże się z wrażeniem i wywołuje te, a nie inne wrażenia estetyczne; ale do wynalezienia tych fizyologicznych podstaw estetyki jeszcze bardzo daleko... Poezya sama przez się nie jest ni dobrą, ni złą, ni moralną, ni niemoralną; podawać jednak może czasem zbawienie, a czasem truciznę. Kiedy się zachwiała wyższa od niej mistrzyni - wiara, sztuka jeszcze w stanie jest jej podania podtrzymać, ożywić; może głęboko podupadły naród prowadzić, niby ognisty słup na puszczy, wlewając pewność, że, gdzie taki ogień błyszczy, tam je-

szcze nie mogiła; ale może być towarzyszką zepsucia, podłechtaniem niecnych chuci, powolną sługą złych namiętności i poduszczeń, powojem albo nawet chwastem na ruinach. Bywa więc sztuka dobra i zła; a oprócz tego podziału podałbym jeszcze drugi: na sztukę ubogą i bogatą. Wszelka sztuka poczyna się od prostego naśladowania natury, naśladowaniem się utrzymuje i rośnie, pod karą natychmiastowego zdziczenia, jak zdziczała sztuka rzymska w bizantyjskiej.

„Niema sztuki bez bystrego rozpatrywania natury, *bo każdy wielki mistrz jest zarazem realistą*. Lecz, prócz natury, sztuka potrzebuje jeszcze ideału, a ideał nie wciąż kwitnie, lecz tylko w długich przerwach, odpowiednich wielkim zwrotom umysłowości ludzkiej, pojawieniu się nowego zapatrywania się na świat i życie. Przy najbardziej nawet udoskonalonej technice, skoro sztuka z nałogu nie przestaje powtarzać i uwydatniać, zmieniając tylko kształty, jedne i te same cechy, przez podanie uważane za piękne, ale już używane i wiadome: sztuka takowa, mimo uczoności, zapożyczania się i archaizmu, upada przez wycieńczenie sił, choruje na suchoty i doczekać się musi swojej upadłości. Wtedy nadchodzi t. zw. *naturalizm* i ogłasza detronizacyę wszelkiego ideału, twierdząc, że prawda naga, chociażby brudna, pospolita i płaska, tysiąckroć razy jest lepszą od sposobów wytartych i zużytych, trącących rutyną, obrachowanych na efekt, od form, po za któremi sterczą, jak druty, jawne artystyczne zamiary fachowego rzemieślnika. Pora obecna jest mniej więcej epoką takiego dochodzenia upadłości, takiej detronizacyi i uprzątania wszelkiego ideału. W gruncie to rokosz tylko chwilowy, bezkrólewie na kilka dni, a co najwięcej zmiana dynasty albo dynastyi. Gdyby kto zwątpił w przyszłość ideału śród tego dzisiejszego krzątania się liliputów i gnomów na placu pustym, wywłaszczanym przez nich u podupadłej albo zgrzybiałej sztuki,—dość mu, ażeby się otrząsnąć z takiego zwątpienia, cofnąć się myślą wstecz ku pierwszemu lepszemu z poprzedzających okresów rozkwitu sztuki wielkiej i bogatej i spojrzeć oko w oko na takiego Dantego albo Szekspira, Michała Anioła albo Homera, wpatrzyć się w ich nieśmiertelnie młode, wiekom urągające utwory, ażeby przyjść do tego pocieszającego rezultatu, że, jeżeli umysł ludzki nie okaleczał, jeżeli ród ludzki nie znikczemniał, jeżeli jest możność jakiegokolwiek doskonalenia się i postępu, jeżeli jest jeszcze w duszy jakiekolwiek miejsce dla sztuki i rozkoszowania się pięknością: — ideał wróci do posiadania odnowiony i wyższy; i sztuka będzie, jak być powinna, twórczą, potężną, tworzącą rzeczy doskonalsze od natury i rzeczywistości pod względem wrażenia i piękna, a nawet pod względem zgodności z prawami, któremi rządzi się świat, jeżeli ich dochodzić będziemy, uprzątnąwszy myślą przypadkowość, t. j. pod względem tego, co nazywamy prawdą artystyczną“ (II, 3 — 6).

W tym wymownie napisanym ustępie widzimy amalgamat czysto - formalistycznych poglądów na sztukę, przez Herbarta rozpowszechnionych, z teoryą Taine'a, uwydatniającą obok formy znaczenie treści. Rzecz dziwna, że Spasowicz nie spostrzegł tej rażącej niezgodności pomiędzy dwoma tak różnemi zapatrywaniami; i tłómaczymy to sobie tylko blizkiem sąsiedztwem wspomnienia o treści „metafizycznej“ z rozwinięciem myśli o kształtach, jako jej przeciwstawieniu. Logiczniej byłoby przeciwstawić treść realną, w danym utworze zawartą, z treścią metafizyczną, jaką tchnienie ducha bezwzględnego wlewa w każdą formę.

Przytoczmy jeszcze ustęp o znaczeniu wielkich wzorów. „Arcydzieła — powiada Spasowicz — są współrzędne względem wielkiej natury, jako przedmioty badania dla artysty; zajmują jednakże miejsce w artystycznej wiedzy, bez której żaden wyższy ideał nie zabłyśnie; nieustanne a systematyczne studyowanie wielkich mistrzów, byle bez bałwochwalstwa, jeno krytyczne, pojedyńczemi siłami albo zbiorowo, za pośrednictwem całych towarzystw, jest rzeczą prawie niezbędną dla każdej literatury i dla każdej sztuki, pod karą obniżenia się pod poziom ogólnej cywilizacyi europejskiej. Takie zaciekanie się w wielkich dziełach wielkich mistrzów jest bardzo trudne, ale niesłychanie ponętne, tak ponętne, jak wdarcie się na

jedną z najwyższych iglic górskich na kuli ziemskiej w nadziei, jeżeli nie odkrycia, czego ludzkie oko nie widziało, to otworzenia sobie, chociażby w ślad za innymi, którzy tam byli, niesłychanie rozległych widoków" (II, 7).

O samej „krytyce", jako nauce, wspominał Spasowicz bardzo często; podnosił jej znaczenie, uwydatniał jej stanowisko w naszych czasach, ale w jej teoryę się nie zapuszczał. Odnieść tu, co najwyżej, można następny szereg zdań: „Krytyka musi teoryzować, t. j. rozkładać każdy poetycki utwór na pierwiastki, tłómaczyć towarzyszące powstaniu jego okoliczności i warunki i, pozbawiwszy go wszelkich barw jaskrawych, któremi go przyodziewało uczucie namiętne, podać treść jego przejrzysto-jasną, w niezabarwionem świetle idei. Krytyka porządkuje nagromadzone skarby twórczości poetyckiej, ułatwia użytkowanie z nich, uprząta wszystko, co zużyte i przeżyte, rozpędza ćmy szkodliwe ślepych naśladowców. W krytyce spoczywa rękojmia umysłowej niezależności i samodzielności społeczeństwa wobec wielkich mocarzy myśli, których panowanie jest niesłychanie długie i mocne, bo trwa nieraz przez długi ciąg pokoleń; ale wtedy tylko bywa pożyteczne, kiedy oparte nie na ślepej wierze, lecz na krytycznie co chwila sprawdzanem ich uznaniu. Krytyka ma prawo żądać, by była bez uprzedzenia i spokojnie wysłuchaną. Zbić ją można, lecz nie wprzód, aż wykazane będą mylki i szczerby w jej teoryach, a głównie wady w jej metodach, w środkach i sposobach badania" (I, 148).

W tych przygodnie wypowiedzianych uwagach nie znajdziemy oczywiście wszechstronnego określenia zadań krytyki, ale rodzaj krytyki, uprawianej przez samego Spasowicza, doskonale się maluje. Była ona zawsze bojowniczą: chodziło jej o uprzątnięcie „tego, co zużyte i przeżyte", a przynajmniej, co się takiem wydawało autorowi. Zawodowe jego zajęcia odbiły się na jego rozbiorach estetycznych: są to mowy oskarżycielskie lub obrończe. Do przeważnie oskarżycielskich należy „Nowe studyum o Władysławie Syrokomli", a szczególniej rzecz o „Wincentym Polu"; do wyraźnie obrończych: „Konrad Wallenrod", „Mickiewicz i Puszkin przed pomnikiem Piotra W.", „Michał Lermontow", „Aleksander Puszkin". Nawet tam, gdzie mówi o dawnych autorach i dziełach, nie pomija ani jednej sposobności, by jakąś myśl polityczną wypowiedzieć, zwłaszcza, gdy mu się nawinie taka, która, w czasach dzisiejszych i w naszych stosunkach, znaleźćby się mogła. To też w rozprawach najbardziej estetycznych, jak: „Szekspirowska historya tragiczna o księciu duńskim Hamlecie", „Byron i niektórzy jego poprzednicy", nie samo lubowanie się w pięknie sztuki zajmuje krytyka, alo daleko więcej staranne uprzątanie tego, co zużyte i przeżyte. Niewątpliwie Spasowicz silnie odczuwa piękno, umie o niem mówić z przejęciem, lecz chodzi mu zawsze o uwydatnienie jakiejś myśli, a mianowicie poglądów polityczno - społecznych: postępowych, demokratycznych i... ugodowych.

Dlatego też każda praca jego pobudza umysł do samoistnej działalności, do rozwagi i głębszego zastanowienia się nad tem, co w niej wypowiedziano. Czy kto przystanie na poglądy autora czy nie, to rzecz jego rozumu i serca; ale dzieło spełniło bądźcobądź jedno z najważniejszych swych zadań — wywołało szybszy ruch myśli wśród czytelników.

A sposób wypowiedzenia przyczynia się do tego w bardzo wysokim stopniu. Spasowicz nie lubi się posługiwać utartemi i wytartemi ogólnikami; a jeżeli nie zawsze wypowiada zdanie jakieś zupełnie świeże, to zawsze umie je we właściwy sobie, oryginalny, daleki od suchości, nieraz barwny sposób oświetlić. Przez to traci wprawdzie część wpływu na masy, lubiące karmić się komunałami, ale zyskuje uznanie tych, co przekładają świeże, nawet ostre powietrze nad szanowną, lecz zatęchłą atmosferę starych gmachów. A jak pod wpływem świeżego powietrza krew szybciej krąży i myśl swobodniej się rozwija: tak też i przy odczytywaniu „Pism" Spasowicza czujemy jakby przypływ orzeźwiającego prądu umysłowego.

Wzorem metodycznego badania rozbiory Spasowicza nie są; wywody jego idą nieraz kręto, jak „meandry", ale styl

żywy i jędrny, przy obfitości myśli, dla wielu, jeśli nie dla wszystkich, zakrywa te niedostatki.

IV.

Stanisław Tarnowski.

Pokrewna dążność polityczna, pomimo różnic wielkich pod innymi względami, usprawiedliwia zestawienie Spasowicza z Tarnowskim.

Tarnowski (ur. 1837) jest przedewszystkiem świetnym *mówcą*, olśniewającym i piękną dykcyą i umiejętnie wystudyowanemi, zręcznie zastosowanemi gestami. W mowach nie tyle idzie o przekonanie rozumu, ile o wzruszenie i zjednanie słuchacza dla pewnych poglądów, o zachwycenie, porwanie go za sobą, za swojemi myślami i uczuciami. Mówca nie pomija, nie lekceważy żadnego środka, żadnego efektu: ani przemilczenia, ani przestanku, ani nagłej zmiany głosu, ani symetryczności pewnej w układzie części swej mowy, w zestawianiu frazesów, byleby tylko zamierzony skutek osiągnąć. Występując wobec publiczności mieszanej, która nie chce i nie może łamać sobie głowy nad rozwiązywaniem zagadek, nad zgłębianiem myśli, zaledwie napomkniętych, nad nad rozważaniem idei głębokich, stara się wszystko, co wygłasza, wyrazić jak najprzystępniej, najdotykalniej i, jeśli potrzeba, jaknajrealniej: pojęcia wyższe, abstrakcyjniejsze rozbija na pierwiastki składowe, bardziej zrozumiałe dla ogółu, bo konkretne; powtarza kilkakrotnie, a zawsze nieco odmiennemi słowy to, co poczytuje za rzecz główną, za myśl ważną i przydatną do zrozumienia i ocenienia całości; unika ześrodkowania (koncentracyi) poglądów, woląc je raczej ułamkowo, niż zbyt ściśle, zbyt zwięźle przedstawić. Im wyrazy będą silniejsze, im więcej obrachowane na uczuciową wrażliwość, im

barwniej przedmiot malują: tem łatwiej dostają się do umysłu, tem skuteczniejsze wywołują wstrząśnienie. Nie cieniowanie subtelne myśli, nie dokładność i ścisłość faktyczna i logiczna, lecz zręczne stopniowanie krasomówcze wyrazów i wyrażeń jest tu przymiotem głównym. Kto rozbiera szczegóły zbyt skrupulatnie, może wywołać ziewanie — najstraszniejszy objaw dla mówcy. Wszystko na mównicy zależy od umiejętności skorzystania z chwili, od zdolności utrzymania audytoryum w ciągłem naprężeniu uwagi. Superlatywy nadół i w górę są tu pożądane, a nawet konieczne, by nie mrozić uczucia, by przytrzymać uwagę.

Właściwości, które Tarnowski z takiem powodzeniem rozwija na katedrze, przeniósł i do rozpraw, nie przeznaczonych na odczyty, nawet do dzieł obszernych, tomowych, nie zważając, że te dzieła muszą być czytane częściami, rozważnie, chłodno, że od nich żąda się dokładności i ścisłości, że nie o to iść powinno, iżby jakiegoś autora podnieść pod niebiosa lub podeptać, lecz o to, ażeby go dać wszechstronnie poznać na podstawie dokumentów, krytycznie roztrząśniętych, czy też na podstawie szczegółowego rozbioru jego duszy i jego utworów. Wynikiem takiego zastosowania zdolności przeważnie retorycznych do krytyki jest, że rozprawy i dzieła Tarnowskiego czytają się z zajęciem, nieraz ogromnem, utrzymują zazwyczaj uwagę czytelnika w natężeniu, czarują nieraz świetnemi zestawieniami i porównaniami, ale nie zadowalają wymagań naukowych, bo nie liczą się ściśle z faktami literatury powszechnej i polskiej, nie uwzględniają należycie prac poprzednich; autor ich przyjmuje wiele twierdzeń bezkrytycznie, a wiele opinij własnych bez żadnego dowodu za fakty podaje, lekceważąc wskazówki metody umiejętnej.

Czemże się kieruje w wydawaniu sądów estetycznych? Głębszego wykształcenia filozoficznego nie posiada; sam się do tego niejednokrotnie przyznaje. Psychologii nie studyował także gruntownie; ale mając umysł bystry i lotny, dużo oczytania i doświadczenia życiowego (do pisania zabrał się

w wieku dojrzałym, mając lat 30), wyrobił sobie trafny zazwyczaj pogląd na procesy życia wewnętrznego i stosował go w swoich charakterystykach nieraz z niemałem powodzeniem. Trzy potęgi duszy: wyobraźnię, uczucie i rozum uznawszy słusznie za najistotniejsze czynniki wszelkiej działalności umysłowej, a więc i artystycznej, wykazaniu właściwości czynników tych u różnych pisarzy poświęcał pilną uwagę. Najważniejszem atoli źródłem jego sądów estetycznych pozostało to, co za czasów klasycznych nazywano dobrym smakiem, a co dziś zowiemy poczuciem estetycznem. Posługiwali się niem mistrzowie Tarnowskiego: Klaczko i Siemieński, posługuje się niem i ich wdzięczny uczeń. Posiada on je tak wyrobione, jak mało kto z piszących dzisiaj u nas o dziełach sztuki. Umie nie tylko odczuć w poecie, co jest prawdziwie pięknem, ale nadto potrafi tak szczegółowo, tak świetnie, tak przekonywająco przedstawić odnalezione piękności (lub też brak ich) innym, że ci mimowoli odtwarzają w sobie też same uczucia, też same usposobienia, też same myśli, o jakich dopiero co czytali, potęgują je w sobie i zamieniają na treść umysłowości własnej do tego stopnia, że później sami już nie wiedzą, czy one w niej były dawniej, czy też potem dopiero do niej się dostały. Obszerne wykształcenie estetyczne, obeznanie się z dziełami największych geniuszów świata; pogląd, obejmujący bardzo rozległe i dalekie widnokręgi, sąd pewny siebie, nie wahający się prawie nigdy, urok słowa płynnego, potoczystego, pędzącego strugą nieprzebraną, zawsze wytwornego, choć nieraz zaniedbanego: oto główniejsze cechy charakterystyk i rozbiorów Tarnowskiego, budzących zawsze zainteresowanie, lubo niekiedy zbyt rozwlekłych.

W tem niezmiernie czułem i delikatnem narzędziu do mierzenia piękna estetycznego widzimy wszelako jeden, napozór drobny, brak, który wszakże powoduje znaczne uchybienia. Niema w niem, zdaje się, odpowiedniej skali dodatniej dla ujmowania i oceniania uczuć gwałtownych, sytuacyj okropnych, wyrażonych szorstko, bez wielkiej ogłady stylowej. Jest w niem jakaś resztka poetyki pseudoklasycznej. Zdaje się,

jakoby dla Tarnowskiego zakres siły, wywieranej w kierunku złym, ujemnym, przedstawiał się bardzo szczupło i musiał być okupionym przynajmniej stylem szlachetnym, pewnym stopniem godności. Dla niego już pan okrutny z drugiej części „Dziadów“ ma „rysy zbyt energiczne i jaskrawe“, przyczem krytyk dodaje, jako usprawiedliwienie: „Nie trzeba być pedantycznym Osińskim, trzeba tylko starać się zobaczyć w wyobraźni tego trupa [pozwolę sobie zauważyć, że to nie trup, ale tylko widmo], któremu jeden ptak wyrywa jedzenie z gęby, kiedy inne odrywają kawałami ciało od kości, żeby uczuć, iż ten obraz wchodzi w kategoryę tych, co więcej *odrażają,* niż przerażają“ [1]). Ależ Grecy, którym chyba nie brak było poczucia estetycznego, wystawiali nie tylko w poezyi, ale nawet w rzeźbie, Prometeusza, któremu sęp wyżera wątrobę, Erynnie z wężowymi splotami, ba, brzydkie, a raczej obrzydliwe Harpie...

Jeżeli zaś Mickiewiczowi nie darował okrutnego pana, to ileż dopiero Goszczyńskiemu grzechów estetycznych wypomni! „Noc, burza, złowrogi świst wiatrów, puszczyki, szubienice; wszystko, co czarne, ponure, straszne, to trafia w jego upodobanie; i kiedy wymyśli coś bardzo okropnego, np. kiedy swojego bohatera wbije na pal i każe mu wyzionąć ostatni dech w pocałunku odrażającej, skrwawionej, kołtuniastej waryatki, podskakującej i podśpiewującej, dopiero jest szczęśliwy, dopiero rad z siebie, dopiero przekonany, że jest poetycznym i patetycznym... Fantazya nie była kompletną, a jej twórczość była powierzchowna i płytka. Goszczyński zmysłu artystycznego nie ma. Zakochany w ponurościach, dzikościach i okropnościach, mniema błędnie, że, im więcej zgrozy, tem więcej tragiczności, że bez okropności nie może być *pathos;* a ten błędny kierunek i zwyczaj jego wyobraźni sprawia, że przez nadużycie okropności staje się bardzo nie - estetycznym“ [2]). Ale toż samo można powiedzieć o bardzo wielu obra-

---

[1]) „Historya literatury polskiej“, 1900, IV, 270. [2]) Tamże, str. 402—404.

zach, daleko nawet okropniejszych, u Dantego i Szekspira. Oczywiście nie porównywam talentów, ale mówię o samych tematach.

Dowodzenie Tarnowskiego, wzięte z małej popularności figur „Zamku Kaniowskiego", wykazuje najlepiej, jakie to obrazy i jakie postaci zyskałyby największe jego pochwały: oto żeby dobrze wychowani młodzieńcy i dziewczęta mogły je sobie brać za wzory i godła!... Tak-to jednostronność mści się nawet na rozległym i lotnym umyśle. Więc ideały dla pensyonarek?... Nie chcąc być posądzonym o żart niewczesny, przytaczam cały ustęp dosłownie: „Jest-to znak ważny i znaczący, ta powszechna obojętność publiczności dla tych figur, to, że żadna młoda wyobraźnia do nich nie przylgnie, że żadne młode serce w nich się nie pozna, że żaden pędzel ani ołówek nie próbuje ich powtórzyć ani uwiecznić... to symptom, że, choć tego przyznać nie chcemy, instynktem wszyscy czujemy, że one są zimne i czcze (?), że to kształty ludzkie i nazwiska ludzkie, ale próżne, nie ogrzane uczuciem, nie ożywione duszą".

Gdyby się atoli Tarnowski zawsze trzymał tylko swego poczucia estetycznego, tobyśmy mieli, jeżeli nie bardzo głębokie, nie bardzo zdumiewające swoją świeżością, to w każdym razie niezmiernie trafne, ślicznie sformułowane, ujmująco wypowiedziane sądy krytyczne o rzeczach piękna. Gdzie tylko żaden inny czynnik nie mąci autorowi czystego zdroju uwielbienia dla dostrzeżonych piękności; tam otrzymujemy arcydzieła takie, jak rozbiór „Pana Tadeusza", „Nieboskiej Komedyi", „Mazepy" i „Niepoprawnych". Ale, niestety, zdarza się to rzadko. Przekonania religijne, a zwłaszcza polityczne wpływały i wpływają najczęściej na jego zdania o autorach i dziełach, na charakterystyki całych grup pisarzy i całych okresów literackich.

Wyjątkowo tylko bierze estetyk górę nad prawowiernym katolikiem i moralistą ścisłym. Znam jeden w tym względzie bardzo jaskrawy przykład, który zasługuje na przytoczenie. Mówiąc o „Panu Podstolim" Krasickiego, Tarnowski tytułową

figurę nazywa „martwą, drewnianą, nieznośną" i tak dalej myśl tę, poddaną przez poczucie estetyczne, rozsnuwa: „Ta regularnie zbudowana i regularnie funkcyonująca maszyna wszechdoskonałości tak człowieka męczy, nuży i niecierpliwi, że się tęskni za hulakami i łotrami; *miałoby się ochotę powiedzieć mu: kradnij, zabijaj, pal, ale żyj;* miej duszę, nie mechanikę w ciele, bądź człowiekiem, nie zegarem wycinającym kazania, jak kuranty za każdem pociągnięciem sznurka" [1]). Temperament uniósł tu estetyka może nawet za daleko. Gdyby taki frazes wypowiedział jaki postępowiec, Tarnowski sam widziałby w tem może nie energiczne domaganie się „życia" od figury powieściowej, ale podżeganie do anarchii... Potrafił on przecie w ten sposób komentować niektóre zdania Mickiewicza *(Hist. lit. pol.,* V, str. 30, 114). To też autor starał się później, nawet z pewnem pogwałceniem konsekwencyi, dowieść, że dzieło Krasickiego, pomimo drewnianości postaci naczelnej, jest bardzo dobre, bardzo rozumne, godne najwyższego zalecenia. Podstoli jest *„nieznośny pedant,* ale rzeczy, które mówi, są doskonałe" — to pierwszy stopień rehabilitacyi; niebawem będzie drugi: „Podstoli w książce jest *nudny,* ale być takim, jak on, trudno, i daj Boże, *żebyśmy takich lub podobnych mieli jak najwięcej..,"* Jakżeśmy tu daleko odbiegli od pierwszego wybuchu estetycznego!...

Wybuchy atoli takie zdarzają się u Tarnowskiego, jak powiedziałem, wyjątkowo. Zazwyczaj panuje nad nimi wola polityka, nie cierpiącego „idei mesyanicznej", wroga „liberum conspiro", fanatyka karności.

Już w pierwszej swojej wybornej rozprawie, będącej rozległą oceną dzieła Małeckiego o Słowackim, czynnik ten polityczny widnieje w pełni. Z całego dzieła przytoczył Tarnowski jeden tylko dłuższy ustęp, i to przytoczenie jest niezmiernie znamienne. Chodziło mu, jako przyszłemu współautorowi „Teki Stańczyka", o potępienie postaci Kordyana, przed-

[1]) „Historya literatury polskiej", 1900, III, 267.

stawiciela całej generacyi rewolucyjnej. Ponieważ w r. 1867 myśl ta nie mogła liczyć na popularność, rad był powołać się na taką powagę, jaką już wtedy przedstawiał Małecki, żeby jej utorować drogę do duszy ogółu. Zrobiwszy więc owo przytoczenie, woła w uniesieniu, pełnem uznania dla odwagi krytyka: „Kordyan fenomenem patologicznym! Kordyan wizerunkiem nie zbawczego zapału i natchnienia, ale choroby wieku! Czyż się ziemia nie rozstąpi pod bluźniercą? Cóż robić! Gromy podobne ściągnął na swoją głowę ten, kto pierwszy odważył się powiedzieć, że patologicznym fenomenem jest Werther, a jak on wtedy, tak p. Małecki dzisiaj, powiedział tylko prawdę. Fenomen patologiczny jeden z najciekawszych i najdoskonalszych, całkowity i zupełny, wierny i prawdziwy w każdym, nawet najdrobniejszym szczególe, typ skończony, tylko idealny i piękny, tych ludzi, których stać na bohaterstwo serca i zapału, ale nie stać na bohaterstwo charakteru, stać na energię egzaltacyi i szału, ale nie na energię obowiązku i rozumu, stać na poświęcenie życia, ale nie na wyrzeczenie się swojej bohaterskiej roli, a których zapał i egzaltacya nawet o tyle traci na wartości i piękności, że do czystego uczucia miłości i ofiary łączy się lichszy pierwiastek żądzy bohaterstwa dla własnej satysfakcyi i chciwość poetycznych wrażeń".

Nie dosyć na tem. Małecki utrzymywał, że Słowacki z zupełną świadomością odmalował braki swego Kordyana; Tarnowski przeciwnie dowodzi, że poeta uważał go za swój ideał. Ma w tej mierze po większej części słuszność; nie w tem też widzę tendencyę krytyka, lecz w sposobie, w zaciekłości, z jaką owo dowodzenie przeprowadza. Gdyby nie ta zaciekłość, toby krytyk musiał przyznać, że przynajmniej w scenie zamkowej instynkt, jeśli nie świadomość, podsunął poecie pomysł wskazania, że Kordyan mógł być świetnym improwizatorem, znakomitym mówcą, człowiekiem, gotowym na poświęcenia, lecz nie dorósł do godności energicznego czynu. Tymczasem Tarnowski i tę scenę usiłuje wytłómaczyć na rzecz swego mniemania o utożsamieniu się poety

z Kordyanem. „Scena w zamku — powiada Tarnowski — pomiędzy Kordyanem a Strachem i Imaginacyą jest, nie mówiąc już o tem, czy to wyprowadzenie z człowieka wrażeń i władzy jego duszy i przedstawienie ich, jako osobnych postaci, jest szczęśliwą w poezyi innowacyą (?), scena ta jest tylko koniecznym w poemacie *wybiegiem,* bez którego poeta nie byłby nigdy wybrnął z sytuacyi, którą sobie stworzył, — ale nie umyślną charakterystyką nerwowej i wrażliwej natury Kordyana". Tak więc jedna z najgenialniejszych i psychologicznie i artystycznie sytuacyj, stworzonych przez Słowackiego, to tylko *wybieg!...* Do takiego spaczenia pojęć prowadzi tendencya polityczna krytyka, rozbierającego utwór poetyczny.

Ten sam powód doprowadził Tarnowskiego do pomiatania całym Garczyńskim, a w szczególności jego „Wacława Dziejami". Nie same braki fantazyi, nie samo niewyrobienie artystyczne myśli i formy, lecz podobieństwo charakterów Kordyana i Wacława, sceptycyzm religijny i kierunek polityczny nie podobały się krytykowi; więc odmówił poecie wszelkiego talentu, a jego utwór nazwał niezdarnym zlepkiem cudzych pomysłów.

Taż sama dążność widnieje w ocenie „Ksiąg Pielgrzymstwa" Mickiewicza, którego Tarnowski jest zresztą tak entuzyastycznym wielbicielem. Nie wchodzi głębiej w stan psychiczny poety i narodu, nie uwzględnia należycie stosunku Europy do tego, co się działo nad Wisłą i na wychodztwie, ale z jakąś tyrańską surowością fanatyka religijnego i politycznego wydaje wyrok następny: „Księgi Pielgrzymstwa, w przekonaniu autora, były pisane w jakimś stanie łaski, niemal objawienia. Tymczasem widzieliśmy w nich zarozumiałość i niesprawiedliwość, a w końcu jest jeszcze okrucieństwo, brak miłości i przebaczenia, trzy rzeczy, które się sprzeciwiają stanowczo tej łasce, o której autor mówił i myślał. I dlatego to robią one wrażenie przykre. Boli nas to, że widzimy jego w tem złudzeniu co do rzeczy i co do siebie, głoszącego, jakoby z bożego natchnienia, słowa nie tylko własne, ale bardzo ludzkie. Ta sprzeczność pomiędzy jego mniemaniem a tem,

co zrobił, pomiędzy tonem dzieła a jego treścią, stanowi kardynalną słabość Ksiąg Pielgrzymstwa; sprawia, że, pomimo dobrego zamiaru, pomimo pięknych i dobrych nauk, *całość jest fałszywa,* niezgodna z rzeczywistością, ani co do przeszłości, ani co do chwili obecnej, ani co do Polski, ani co do innych narodów..." Z tym wyrokiem Mickiewicz znajdzie się bądźcobądź w dobrem towarzystwie, bo... w towarzystwie proroków hebrajskich: Izajasza, Jeremiasza i Ezechiela. Może Tarnowski uważać będzie to zestawienie za bluźnierstwo, lecz przez to analogii nie zatrze, podobieństwa nie zburzy.

W wyjaśnieniu złudzenia poety, podającego „rzeczy niesprawiedliwe i błahe" (choćby obok najlepszych) za ewangeliczne prawdy, nie okazał się Tarnowski głębokim psychologiem, tylko żarliwym katechetą. Upatrzył w nim mianowicie „pewną nieszczerość z samym z sobą" (!!), tak ją objaśniając: „Zrzucił on z siebie dawną pychę Konrada, uwierzył w prostotę, pokorę, w potrzebę poddania się i wiary, wyrzekł się siebie. Ale tylko *pozornie,* bo nie wyrzekł się nadziei, że mu to będzie zaraz nagrodzonem, wróconem; myślał, że za tem uniżeniem i wyrzeczeniem się siebie, ten stan łaski, intuicyi, objawień zaraz nastąpić musi i nastąpi. Czekał na niego, liczył na niego, był pewien, że przyjść musi; a przez to usposobiony i przygotowany był do tego, żeby wziąć za wyższe natchnienie, za głos boży, za objawienia — myśl ludzką, zrodzoną z jego własnych wrażeń i sądów. Gdyby był tych natchnień tak nie żądał i tak się nie spodziewał, słowem, gdyby był wyrzekł się siebie zupełniej, byłby na widok emigracyi, jak była i jak być była powinna, napisał dla niej po ludzku z własnego serca i z własnej głowy nauki, których ludzie byliby łatwiej słuchali, którym byliby łatwiej wierzyli, bo nie potrzebowaliby pytać i wątpić, kto do nich mówi; a wyraźne słowo najgodniejszego między ludźmi byłoby zrobiło więcej wrażenia, jak (!) niepewne, wątpliwe słowo boże. Przez to, że chciał i mniemał być w bezpośredniej styczności z Duchem świętym, użył tonu Mojżesza lub św. Pawła, a pod tym tonem przekradły się, mimo jego wiedzy, myśli ludzkie i mylne, i napisał rzecz, która i przez swoją treść i przez usposobienie, w jakiem była pisana, jest przygrywką i zapowiedzią wielkiego złudzenia i wielkiej pomyłki jego życia: *mesyanizmu"* [1]).

Tak, gdzie tylko dostrzegał ślad nienawistnej sobie „idei mesyanicznej" (z wyjątkiem u Z. Krasińskiego), popadał, podobnie jak Spasowicz, tylko z innem zabarwieniem, w niepohamowany ferwor polemiczny, używając wszelkich możliwych argumentów, byleby ideę tę wyrwać do cna z umysłów spółczesnych. Nie będę mnożył przykładów, chociaż mógłbym zacytować ich mnóstwo; dość będzie powyższych, by uwydatnić jedną z najważniejszych, najznamienniejszych cech krytyki Tarnowskiego. Muszę przytem dodać, że, jeżeli pod względem politycznym, już od samego początku ukazał się takim, jakim pozostał po dziś dzień (z wyjątkiem tylko przyznawania się do demokracyi), to pod względem religijnym, zrazu był znacznie liberalniejszym, aniżeli później; ośmielał się np. dość ostro krytykować postępowanie papieża Grzegorza XVI za bullę z r. 1832. To też taki żarliwiec, jak ks. Golian, zaliczał go w r. 1868 do szkodliwych w kościele „moderantów". Rok za rokiem atoli starał się Tarnowski od tego zarzutu uwolnić i doszedł wkrótce do jednozgodności w poglądach z Golianem, a najwybitniejszem tego świadectwem jest życiorys Hieronima Kajsiewicza, wraz z obroną słów tego kaznodziei, wyrzeczonych z ambony w Paryżu r. 1849 o Duchu narodowym i rewolucyjnym (Zob. „Rozbiory i Sprawozdania" t. III, str. 110 — 135).

Nie tylko oczywiście pojedyńcze osobistości, lecz całe grupy pisarzów i okresy literackie, całe pokolenia, w których dostrzega autor czy to wyłamywanie się ze ścisłej karności politycznej, czy z obrębów prawomyślności religijnej, czy nawet z ucisku hierarchii, zostają u Tarnowskiego pod klątwą, nie mogą tworzyć nic pięknego, nic godnego pamięci w litera-

---

[1]) „Rozprawy i Sprawozdania", 1895, t. I, str. 100, 101.

turze. Tak jest w XVI wieku z gorliwszymi zwolennikami reformacyi; tak w XVIII z wielbicielami filozofii francuskiej, tak w XIX z tymi wszystkimi, którzy nie uznają ideału wolności według definicyi krytyka. Proszę w „Historyi literatury“ odczytać ustęp, poświęcony charakterystyce pokolenia przed rokiem 1830 (t. IV, 407 — 409); proszę pamiętać, że Berwińskiego i Żmichowskiej nie wspomniano tu zgoła, a o Karolu Balińskim odezwano się z urąganiem; proszę rozważyć sądy o Słowackim, o ile ten dotyka zagadnień politycznych i religijnych nie w duchu pożądanym dla Tarnowskiego: a przytoczeń nie będzie potrzeba. Wystarczy, gdy tu króciutki tylko ustęp zacytuję, ażeby własnemi słowy krytyka stwierdzić treść i formę jego sądów: „Oprócz nienawiści do arystokracyi... przyszła jeszcze, może z wolnomularstwa, z karbonaryzmu włoskiego, reminiscencyj Woltera, nienawiść religii, nienawiść chrześcijaństwa, w niem przedewszystkiem kościoła katolickiego. Książki niemieckie, tu i owdzie dorywczo przeczytane, mówiły, że katolicyzm to despotyzm, obskurantyzm, że trzeba ducha wyzwolić z tych kajdan; a polska płochość, polska ignorancya i nieznajomość historyi, polska mania powtarzania za drugimi, uchwyciła się tych haseł i zaczęła propagować nienawiść katolicyzmu. Wiek XVIII wydał u nas tylko niedowiarstwo religijne; rewolucyjna demokracya XIX wieku zaszczepiła nienawiść religii“ [1]).

Na poparcie tego twierdzenia mógłby Tarnowski przywieść zaledwie kilka zapomnianych dziś nazwisk; on przywodzi poezye liryczne Goszczyńskiego, który występował, jak wiadomo, nie przeciwko „religii“, ale tylko przeciwko wysokiej hierarchii, bratającej się z despotyzmem. Zdawałoby się, że takie stanowiska należy stanowczo wyróżniać; ale fanatyzm reakcyjny nie lubi (jak każdy zresztą fanatyzm) zajmować się wyróżnianiem i stopniowaniem. Kto nie z nami, ten przeciwko nam! — oto jego zasada i hasło.

[1]) Historya literatury polskiej, IV, 409.

Do tych uprzedzeń religijnych i politycznych, przeszkadzających widzieć jasno i wydawać sądy bezstronne, dodajmy jeszcze osobiste sympatye i antypatye, odgrywające także ważną rolę w krytyce Tarnowskiego. Trudno jest wymagać od człowieka wogóle, ażeby zupełnie tak samo traktował osoby miłe i niemiłe sobie. Mogą się znaleźć Katonowie, którzy będą żądali tego od innych, ale sami postąpią pewnie inaczej. Nie to więc złem mi się wydaje, że Tarnowski ma swych ulubieńców i swoje kozły ofiarne, lecz to jedynie, że do oceny działalności jednych i drugą i n n ą m i a r ę przykłada, i to, coby potępił u jednych, poczytuje niemal za zaletę u drugich. Parę przykładów objaśni i uzasadni, jak sądzę, moje twierdzenie.

Znana jest polemika poetyczna między Krasińskim a Słowackim z powodu „Psalmów przyszłości“. Jakiekolwiek zajmie kto stanowisko w tym sporze, powinien się okazać sprawiedliwym w ocenie charakteru obu przeciwników i w ocenie wartości ich poezyi, jako poezyi.

Tarnowski, gdy w r. 1867 pisał swoją krytykę dzieła Małeckiego o Słowackim, nie był jeszcze tak stanowczym wielbicielem Krasińskiego, jak później; to też sądy swoje o tej polemice wypowiedział oględnie i ze staraniem o sprawiedliwość, głosząc bardzo rozumne uwagi o czci przodków. „Zdarza się u nas niekiedy — pisał — mianowicie u rodzin historycznych, skłonność jedna, która może w pewnych warunkach być szkodliwą, a tą jest cześć przodków, posunięta do przesady. Prawdopodobnie pochodzi ona ze ścisłości związków rodzinnych, z przechowanej jakiejś tradycyi, która sprawia, że czujemy się, *jakżeby* (!) solidarnie połączeni z przodkami nawet odległymi i za nich *jakżeby* odpowiedzialni. Otóż ścisłość ta związków rodzinnych, rzecz w sobie doskonała i święta, staje się poprostu nielogiczną, jeżeli nas doprowadza do tego, że sobie nie pozwalamy sądzić ani ganić tych, którzy przed nami to samo nazwisko nosili... Nieomylność nie jest udziałem ani ludzi, ani rodzin, a kto pomyłki przodka przyznać nie chce lub się o wymierzoną jemu naganę obraża, ten się podaje w posądzenie, że nie tyle cierpi przez miłość rodzinną, ile

przez miłość własną... Ktoby zaś to rodzinne uczucie posuwał tak daleko, żeby dla niego chciał fakta historyczne przeczyć lub zasłaniać; ten niebawem stanąłby w sprzeczności z historyą samą i musiałby się w końcu już na historyę obrażać; a w takim razie naraziłby się na śmieszność, lub, co gorzej, na zarzut, że identyfikuje historyę Polski z historyą jednej rodziny, że ojczyznę widzi w jednym domu".

Ponieważ na Krasińskiego padło posądzenie, że „to uczucie rodzinne było u niego tak do przesady rozwinięte, iż zerwał z najlepszym przyjacielem (Słowackim), skoro ten przodka jego nie wystawił (w „Księdzu Marku") w świetle najpiękniejszem": Tarnowski bolał nad tem, bo taki postępek dowodziłby niegodnej poety „ciasnoty serca i ciasnoty pojęć", i wzywał pozostałych przy życiu przyjaciół Krasińskiego, żeby go z tego zarzutu oczyścili.

Bądźcobądź, gorycz w duszy Zygmunta istniała, i, chociaż pozornie stosunki między obu poetami naprawiły się, serca już od siebie odbiegły. Dało się to widzieć niebawem. Pogłoszeniu „Psalmów" Słowacki napisał wiersz do Autora ich „jedną z przedziwności języka polskiego", jak ją sam Krasiński nazwał. Zrobiony był tam Zygmuntowi zarzut tchórzostwa. Tarnowski, lubo stanowczo potępia wiersz Juliusza ze stanowiska politycznego, wysoko go ceni pod względem poetyckim. „Nigdy — powiada — forma nie była więcej Słowackiemu powolną, nigdy jego natchnienie nie tryskało samodzielniej ani silniej". Nie razi go nawet ostatecznie zarzut, uczyniony Krasińskiemu. Zapomnijmy, mówi, że ironia Słowackiego jest niesprawiedliwa, „że jego oburzenie nie ma podstawy; jak nam się wtedy wydadzą pierwsze ustępy wiersza, jak nam się wyda ten pogardliwy wykrzyknik: A tyś zląkł się — syn szlachecki!? Niech się na to gniewa i zżyma kto chce, każdy musi przyznać, że wymowniejszym być nie można". Przeciwnie zaś, replikę Krasińskiego, zawartą w „Psalmie żalu", osądził bardzo surowo, ale sprawiedliwie. Przytoczywszy znany dwuwiersz: „Szlibyśmy oba i szczęśliwsi oba: *Ty chwałą własną,* ja ..... ", dodał: „Zdaje nam się, że słowa te mogły Juliusza

boleć gorzej, niż Krasińskiego bolało wszystko, co tamten w Księdzu Marku napisał; zdaje nam się, że Krasiński *deptał poprostu przeciwnika,* zwyciężonego i leżącego na ziemi".

Z tą oceną strony moralnej szła w parze ocena strony poetycznej. „Zapomnijmy — mówi Tarnowski — o tem, że Krasiński ma słuszność (pod względem politycznym), a Słowacki nie, co wtedy wyda nam się piękniejszem: Psalm Żalu czy wiersz Juliusza? któremu z dwóch więcej przyznamy natchnienia, więcej poezyi? Ostatniemu podobno. Pierwsze ustępy Psalmu są wspaniałe, ale dalej, nie da się to zaprzeczyć, natchnienie słabnie lub raczej nie słabnie w duszy poety, ale w formę jakoś wcielić się nie może, nie może instrumentu dostroić do właściwego tonu. W wierszu Słowackiego nic podobnego nie zobaczymy. Co więcej: bijemy czołem przed Psalmem Dobrej Woli, uważamy go za szczyt poezyi Krasińskiego, a zatem za jeden z najwyższych szczytów poezyi polskiej; ale porównajmy np. Zjawienie u Słowackiego, jak wychodzi zza obłoków, z Krasińskiego widzeniem Bogarodzicy. Ustęp ten jest przepyszny, jako pomysł, jako uczucie i jako forma. A jednak, jednak ta Bogarodzica wyjeżdża jakoś ciężko i oporem, potrzebuje zewnętrznych przyborów i efektów, koron, kielichów, płaszcza, którym gwiazdy zamiata, orszaku szlachciców w kontuszach, potrzebuje jakiejś dworskiej pompy, *jakżeby* szła na audyencyę do Ojca Przedwiecznego. Inaczej tamta ukazuje się żniwiarzom, inaczej! czuć, że się zjawiła po ciszy drzew i po tym bezwiednym dreszczu, który przejmuje pasterzy i trzody..."

Tak czuł i pisał Tarnowski, mając lat 30. Potem sympatya jego dla Zygmunta wzrosła, zolbrzymiała, i Krasiński, już nie tylko jako myśliciel, ale także jako charakter i jako poeta przedstawił mu się doskonałym, nieporównanym. Nie mógł zatem w niczem zawinić w stosunku do Słowackiego, a Psalm

---

[1]) „Przegląd Polski", 1867, grudzień, str. 413—421.

Dobrej Woli nie mógł mieć skaz ważniejszych. Otwórzmy dzieło o Zygmuncie Krasińskim, wydane w roku 1892, i czytajmy. Oto przedewszystkiem w słowach bezwzględnych zarzucił Słowackiemu kłamstwo, bezczelność: „Aż żal bierze biednego Słowackiego, bo zrobił rzecz siebie niegodną, zrobił rzecz jedną z brzydszych, jaką człowiek zrobić może: przekręcał słowa drugiego, podsuwał im myśl, jakiej w nich nie było, naciągał je wbrew oczywistości, zuchwale, *bezczelnie*". Potem uwielbienie dla odpowiedzi Krasińskiego w Psalmie Żalu z uniesieniem dla szlachetności Zygmunta: „Oskarżony publicznie, *jak Marya Antonina,* publicznie i głośno odpowiada: a jego odpowiedź należy do tych niezawodnie, w których głos niewinności i prawdy odzywa się z największą prostotą. Niema wykrzykników, niema skargi, niema oburzenia, ani pogardy, ani *wyrzutu* (!!), ale jest taka siła i moc i taka godność prawdy, że oskarżycielowi zostaje potem tylko jedno, *wstyd bez ratunku i rady*". Nie mógł oczywiście nie wspomnieć o owym znanym dwuwierszu; nazwał go „słowem srogiem, krwawem"; ale zaraz dał usprawiedliwienie: niema tu już mowy o deptaniu przeciwnika powalonego na ziemię. Bynajmniej! Gdyby Krasiński — czytamy— „te dwa wiersze był opuścił, byłby się wzniósł *do najwyższej wysokości przebaczenia.* Może byłoby to jeszcze piękniej, wznioślej; ale *nie można się dziwić,* że je napisał, że obrażony tak ciężko, tak niesprawiedliwie, a obrażony przez przyjaciela, że mu *wymówił* tę chwałę własną, która była wielką małością jego duszy..."[1]). Czyż tu potrzeba objaśnień?... Zdaje mi się, że samo zestawienie zdań tak krańcowo sprzecznych, winno wystarczyć.

Wobec sprawy tak doniosłej moralnie, t. j. nazywania krwawej obelgi wymówką, blednie oczywiście wszelkie zestawianie zmiany sądów estetycznych... Psalmowi Dobrej Woli zrobił Tarnowski przed laty ciężki zarzut co do jednego z najważniejszych, zawartych w nim obrazów; w r. 1892 już go nie

[1]) Stanisław Tarnowski: „Zygmunt Krasiński", Kraków, 1882, str. 538.

powtarza; już tu jest on bezwzględnie najpiękniejszym wierszem Krasińskiego: „Sam *Przedświt* blednie; tam są całe ustępy słabsze i ciężkiego lotu; tu zaledwo znajdzie się *parę słów,* króreby się zmienić chciało, mianowicie ołowianej wagi czasownik: ewanieliczyć... Głos publiczny, upodobanie powszechne, stawiać się zdaje *najwyżej ustęp Bogarodzicy,* klęczącej na chmurach z dwoma kielichami w ręku..."

Przykładów stronności rażącej w ocenie utworów i charakteru Krasińskiego nie mnożę; wystarczą przytoczone, bo są chyba bardzo wymowne. Nie można ich wyjaśniać sympatyą dla wielu poglądów Zygmunta, gdyż całą mesyaniczną doktrynę jego uważa za błędną, tylko że, gdy ją ostro wyrzuca u Mickiewicza, osłania u Krasińskiego przytoczeniem myśli, które wynosi pod niebiosa. Mniejsza, że one wypływają z fałszywych przesłanek, że zatem wyrwać je potrzeba z pewnego organizmu i rozważać osobno; dość, że istnieją, i że zasłużyły na uznanie krytyka, który, rozczłonkowawszy w ten sposób Psalm Dobrej Woli, odrzuciwszy część jedną, jako nieprawdziwą, błędną, a przyjąwszy drugą, jako rozumną i dobrą..., w końcu... *całość* ogłasza za arcydzieło. Tak zwykło postępować serce zakochane, więc stronne, ale nie rozum krytyczny.

Sercem też rządził się Tarnowski, gdy wysławiał poezye Siemieńskiego, Szujskiego i t. p. Kto sądzi bez uprzedzeń przyjacielskich, ten Siemieńskiemu przyzna wielkie zasługi jako tłómaczowi poezyj i wogóle jako zręcznemu, wytwornemu wierszopisowi; ale trudno mu się unosić nad oryginalnością, wielkością, pięknością jego własnych pomysłów poetyckich. Szujskiemu przyznać należy myśl głębszą, wprowadzenie do dramatu sytuacyj prawdziwie tragicznych, poważne traktowanie tematów politycznych z dziejów naszych; ale prawdziwego natchnienia poetyckiego, ani też świetnego wiersza (pod względem stylu i budowy) dostrzedz w nim trudno. Tarnowski przeciwnie widzi u obu znakomity talent poetycki; a ponieważ nie łatwo okazaćby to było za pośrednictwem szczegółowego rozbioru, wolał się uciec do innego sposobu. Za-

zwyczaj w analizach swoich mało przytaczał wyjątków z poetów ocenianych; poprzestawał na wzmiankowaniu tylko pewnych ustępów; mówiąc o Siemieńskim [1]) natomiast i o Szujskim [2]), całe stronice wypełniał cytatami: niech sobie czytelnik sam łamie głowę nad wynalezieniem zachwalonych zgóry piękności!...

Co do innych upodobań i wstrętów, można je zbyć krótko: ten lub ów rodzaj czy kształt poezyi nabiera wdzięku i znaczenia, gdy jest uprawiany przez miłą z jakichbądź względów osobistość, a traci urok, skoro popadnie w ręce niemiłe. Tak jest np. z *poezyą dydaktyczną,* która, choć według teoretycznego poglądu Tarnowskiego, nie wiele może mieć natchnienia, ale u Kajetana Koźmiana ma go sporo. Tak jest z *allegoryą,* której w zasadzie nie cierpi i t. p.

O krytyce historyczno-literackiej wypowiedział Tarnowski swe zdanie w przedmowie do „Historyi literatury polskiej" w r. 1900. Gdyby je był wygłosił w r. 1867, miałoby ono pozornie przynajmniej jakieś znaczenie. Wówczas bowiem, źle zrozumiawszy Taine'a, zarzucano mu, że on wykluczał sąd o dziełach, poprzestając tylko na stwierdzeniu, jak ono powstało i co w sobie mieściło. Wiemy, jak sam Taine zadanie krytyki określał, zgoła nie wykluczając sądu. Tarnowski o Tainie nie wspomina, ogólnikowo tylko powiada o teoryi, wymagającej ścisłej objektywności i powstrzymania się od wszelkiego sądu. Nie przyjmuje tej teoryi, i słusznie; ale całe jego dowodzenie jest właściwie wyłamywaniem drzwi otwartych, bo już oddawna uznano, że tylko k o n i e c z n e w y m a g a n i e sądu jest zbyteczne. „Nie wolno, nie godzi się zmieniać, naciągać, przekręcać, fałszować. To jest zasadą i przykazaniem w pracy naukowej. Ale mieć sąd i wydać go jest dozwolone, godziwe, a nawet *obowiązujące.* Istotą i celem naukowej pracy jest prawda; ale prawda nie jest abstrakcyą (?), ideą (?),

[1]) W „Rozprawach i Sprawozdaniach", r. II, 215—275.
[2]) „Szujski jako poeta", Kraków, 1901.

unoszącą się gdzieś wysoko w obłokach(?). Gdyby taką była, nie dałaby się ani poznać, ani zużytkować. W przystosowaniu tylko, i przez nie, my ograniczeni ludzie możemy prawdę poznać, ją zrozumieć, nią się przejąć i z niej korzystać. Największe odkrycia przyrodników *wtedy dopiero* i przez to mają *całą swoję wartość i wagę,* kiedy zostały *zastosowane* do potrzeb życia i nauki. Bez tego zostałyby prawdami martwemi, *bez użytku i ceny".* Zasadność tego zbyt utylitarnego poglądu na zdobycze nauki może być właśnie poddana w mocną wątpliwość. Prawda jakakolwiek, przyrodnicza czy humanistyczna, ma wartość sama przez się, jako przyczynek do uświadomienia sobie wszechświata (oczywiście wraz z duszą). Czy znajdzie zastosowanie praktyczne, to rzecz podrzędna.

Oparty na tak chwiejnej podstawie wniosek Tarnowskiego nie może być przyjęty za konieczny i słuszny, a tembardziej jego wadliwe sformułowanie w słowach: „Z odkryciami i prawdami umysłowemi, na polu czy historyi, czy filozofii, wreszcie krytyki literackiej, jest tak samo. Przystosowanie prawdy do pewnego zjawiska (faktu czy dzieła), czyli sąd objawiony, a należycie poparty o fakcie czy dziele, zbliża teoretyczną abstrakcyjną prawdę do rzeczywistości, czyni ją przystępną, zrozumiałą i pożyteczną". Owszem, nawet bez p r z y s t o s o w a n i a „prawdy" do pewnego zjawiska może być ona przystępną, zrozumiałą i pożyteczną; wszak prawdy czy pewniki historyczne nic a nic nie zyskują na tych przymiotach, choć będą przystosowane do wypadków bieżących, a nawet tracą z nich wiele, gdyż bez pewnego naciągania przystosować się nie dadzą, a naciągane były i przekręcane niejednokrotnie. Prawdy estetyczne również mogą być jasne i użyteczne, choć się ich nie przystosuje do żadnego poszczególnego dzieła. Jeżeli zatem wydawanie sądów krytycznych jest pożyteczne, to nie jest k o n i e c z n e, nie jest o b o w i ą z u j ą c e; pożytecznem zaś jest nie dlatego, żeby jakąś prawdę uczynić przystępniejszą i zrozumialszą, ale dlatego, że i krytykującemu i ogółowi uświadamia stopień piękności czy użyteczności

danego utworu, a więc przyzwyczaja do nader ważnej czynności umysłowej, t. j. do szeregowania i grupowania pojęć.

I w tem mieści się ostatni rys krytyki Tarnowskiego, jaki zaznaczyć miałem; ponieważ nie opiera się na głębszej filozoficznej czy psychologicznej podstawie, nie odznacza się więc ścisłością logicznego rozumowania, ani też ścisłością wyrażenia: jest wymowna, ujmująca, piękna, po większej części trafna (o ile nie stają jej na przeszkodzie różne uprzedzenia partyjne i osobiste), stylowo świetna, lubo niepoprawna i zaniedbana; może zająć a nawet zachwycić; ale nie często przemawia wprost do przekonania, nie wszędzie zdobywa wyniki niezachwiane.

„Doskonałość nie jest udziałem człowieka". Tarnowski tak gorąco ukochał swój przedmiot, tak gorliwie przez lat zgórą trzydzieści go uprawiał, tak świetnie umie przemawiać o wielkich arcydziełach poezyi naszej, że wady i błędy, że braki i niedostatki jego umysłu czy jego talentu nie zdołają zagłuszyć wielkich jego przymiotów. A „Historya literatury polskiej", którą nas obdarował, jest, pomimo licznych usterek, pochodzących ze źródeł już poprzednio wskazanych, nie tylko najlepszem jego dziełem, ale jednem z tych, co stanowić będą chlubę naszego piśmiennictwa i bardzo obfitą, pięknie podaną karm' duchową. I w niej wprawdzie nie przestał być rzecznikiem swego obozu, ale więcej, niż w któremkolwiek innem dziele, przemawiał przedewszystkiem jako Polak, radośnie opowiadający o chwałach narodu i najgoręcej życzący mu pomyślnego rozwoju nadal.

Jako profesor historyi literatury polskiej w uniwersytecie Jagiellońskim niewielu Tarnowski wykształcił uczniów, uprawiających krytykę. Właściwie wybitniejszym z pomiędzy nich jest tylko Jan Gnatowski (ur. 1836), który w początkach styl nawet mistrza naśladował, dzieląc jego przekonania i poglądy („Moja Beatrice", 1879, „Realizm w literaturze nowoczesnej", 1879, „Listy o literaturze i sztuce", 1879, „Jeden z prądów naszej poezyi", 1883). Potem zostawszy księdzem,

otrząsnął się z owego wpływu i zaczął pisać samodzielniej zarówno pod względem treści jak i formy. Dowodem są niektóre części „Studyów" (1896).

V.

Krytyka literacka u historyków literatury.

Obok tych trzech najznakomitszych krytyków rozwijał swą działalność cały szereg innych, różnego stopnia talentu i przekonań. Charakterystykę ich rozpocznę od tych, którzy byli i są bardziej historykami literatury, niż krytykami estetycznymi.

1. Adam Bełcikowski (ur. 1839), wychowany pod silnym wpływem poezyi romantycznej, sam w tymże kierunku sił swoich próbował. Temperament spokojny, cichy, łagodny, umysł do refleksyi raczej, niż do namiętnych wybuchów skłonny, lecz przytem uczuciowość głęboka, w sobie zamknięta, i fantazya, lubiąca marzyć, od samego niemal początku wskazały mu dwojaką drogę pracy: badawczą i twórczą. Pomijając tu drugą, krótko scharakteryzuję pierwszą.

Jako krytyk, Bełcikowski odznacza się przedewszystkiem spokojem i bezstronnością, czy to mówi o autorach wieków odległych, szczególniej XVII-go, który, mianowicie w części poetycznej i powieściowej, poznał dokładnie, czyli też o pisarzach spółczesnych. Względy stronnicze nic u niego nie znaczą; sama wartość utworów rozstrzyga o jego zdaniu. Nie zapisując się pod żaden wyłączny sztandar, poznał nowsze kierunki w badaniu zjawisk literackich i umiał z nich skorzystać. Ścisłość w rozbiorze krytycznym, oględność w formułowaniu sądu, gruntowność i subtelność w ocenie pomysłów i sposobu ich przedstawienia znaleźć można w najdrobniejszym nawet szkicu Bełcikowskiego.

Uogólnianie, jak u bardzo wielu krytyków, nie stanowi najmocniejszej strony talentu jego; czując to zapewne sam,

rzadko kiedy dawał się porwać chęci charakteryzowania epok literackich i kierunków umysłowych, woląc dostarczać cennych przyczynków do poznania czy to pisarzy poszczególnych czy pewnych gałęzi piśmiennictwa.

Najważniejszemi rozprawami Bełcikowskiego, będącemi istotnem wzbogaceniem naszej literatury krytycznej, są: „Wacław Potocki“, „Elżbieta Drużbacka“, „Pierwszy pisarz sceniczny u nas“ (t. j. Franciszek Bohomolec), „Stanisław Grochowski“, „Balladyna“, „Adam Mickiewicz“ (wizerunek psychologiczny). Rozproszone po czasopismach lub w małej liczbie egzemplarzy wydane osobno rozprawy Bełcikowskiego wyszły w zbiorowem wydaniu p. t. „Z dziejów literatury polskiej“ (1886, Warszawa).

2. Bronisław Chlebowski (ur. 1846) jest także głównie historykiem literatury, a prócz tego badaczem geografii historycznej. W Szkole Głównej słuchał wykładów A. Tyszyńskiego i A. Bełcikowskiego. Zaznajomiwszy się z teoryą i metodą Hipolita Taine'a (w r. 1872), lubo nie przyjął jej w całości i bezwzględnie, wiele jednakże z niej skorzystał w rozpatrywaniu zarówno warunków terytoryalnych i etnicznych, jak i atmosfery duchowej, wśród której działalność tego lub owego pisarza się rozwijała. Podniosły, szlachetny idealizm w poglądach na zadania życia, łączy się w spokojnym, rozważnym, lecz bardzo skłonnym do ryzykownych hipotez umyśle jego z trzeźwem pojmowaniem stosunków bytu rzeczywistego i wpływów, jakie strona materyalna na duchową wywiera. Stąd w pracach jego, dotyczących literatury, nie kwestya piękności artystycznej utworów stawiana bywa na pierwszym planie, lecz zbadanie zagadnienia, jak życie realne odbijało się w pomysłach twórców, w ich poglądach etycznych, politycznych i t. p. Wpływ warunków geograficznych i usposobień plemiennych starannie bywa przezeń roztrząsany i wykazywany. Nie mniej obchodzą go źródła natchnień poetyckich i poszukiwaniu ich niestrudzenie się oddaje.

Z początku zawodu literackiego zajął się Chlebowski gorliwie stuleciem XVII-em (zapewne pod wpływem Bełcikowskiego), jako najmniej krytycznie opracowanem i przedstawiającem najwięcej wątpliwych pytań do rozwiązania. Poznanie pism Samuela Twardowskiego i Wacława Potockiego, oraz pamiętnikarzy pozwoliło mu wysnuć sporo cennych dla dokładnego zaznajomienia się z dziejami literatury naszej wniosków. Z XVII wieku cofnął się następnie do czasów świetnego rozkwitu humanizmu w poezyi naszej poprzedniego stulecia; wydał najprzód książkę pełną śmiałych przypuszczeń i zestawień, a pisaną z wielką werwą i wytwornością słowa p. t. „Jan Kochanowski w świetle własnych utworów“ (1884); następnie poświęcił swe badania Rejowi. Z wieku XIX zajmował się najwięcej Krasińskim i „Grażyną“ Mickiewicza. Najbardziej estetyczny lub psychologiczny charakter mają rozprawy: „Kołacze Szymonowicza pod względem artystycznym“ (1894, w książce zbiorowej *Charitas*), „Indywidualizm jako czynnik w rozwoju artyzmu polskiego“ (1898, w książce zbiorowej p. t. „Prawda“), „Artyzm Kochanowskiego, jego czynniki i znamiona“ (1897, w „Ateneum“, t. III). Spełnił tu autor „jedno z głównych zadań krytyki“, jak sam powiada, t. j. pragnął utorować „dziełom sztuki drogę do dusz ludzkich przez objaśnienie ich treści i uwydatnienie zalet formy“.

3. Henryk Biegeleisen (ur. 1855) kształcił się w metodzie historyczno - literackiej pod kierunkiem Romana Pilata we Lwowie, Bernaysa i Carrière'a w Monachium, Hildebranda w Lipsku. Zna teoryę Taine'a, posługuje się nią w swych pracach, lecz nie uważa jej za najlepszą; wchłonął pewne czynniki z Jerzego Brandesa, coraz bardziej przez czas jakiś zaostrzając społeczne swe poglądy; „Literatura porównawcza“ Posnetta (przekład polski Z. Daszyńskiej, 1895), poszukująca początku rodzajów literackich w warunkach życia ludów, wywarła nań także wpływ znaczny.

W rozbiorach swoich zastanawia się głównie nad zewnętrznymi warunkami powstawania dzieł i nad ich układem, mniej się zajmując psychologiczną ich stroną. Jest głów-

nie analitykiem i w tym względzie dochodzi niekiedy do krańcowości.

Widać to w najznakomitszem jego dziele o „Panu Tadeuszu“ (1884). Składa się ono z 9-ciu rozpraw, traktujących o życiu szlacheckiem, o planie i kompozycyi poematu, o przedmiotowości, podmiotowości i malowniczości, o epizodach, o dyalogu, o technice, o stylu Mickiewicza. Każda z tych rozpraw stanowi w sobie pewną całostkę, a wszystkie razem nie wyczerpują zagadnień, jakie krytykowi nasuwa „Pan Tadeusz“. Autor zapomniał tu o rzeczy najważniejszej: o psychologicznym rozbiorze charakterów, występujących w poemacie; wskutek czego praca jego nie przedstawia się jako zaokrąglona całość, tembardziej, że i układ owych 9-ciu rozpraw jest chaotyczny. Rzeczy jednorodne są tu rozłączone, a różnorodne — złączone; stąd uwaga czytelnika nuży się, a z trudnością goniąc za myślą krytyka, zna ją i pojmuje, dopóki trwa czytanie, potem wrażenia się zacierają — i po złożeniu książki szczegóły tylko pojedyńcze utkwią w pamięci, pogląd zaś ogólny ulatnia się szybko; książka nie osiąga celu zamierzonego. A jednak jest w niej dużo myśli trafnych, dużo spostrzeżeń i uwag cennych dla każdego, kto chce głębiej wniknąć w szczegóły najlepszego naszego poematu.

Pośpiech w pisaniu, nienależyte przetrawienie materyału, a niekiedy uganianie się za efektownym frazesem szkodzą zarówno dziełu o „Panu Tadeuszu“, jak i pomniejszym rozprawom krytycznym Biegeleisena, że już nie wspomnę o jego kompilacyjnej „Historyi literatury polskiej“ (dotąd 3 tomy).

4. Józef Kallenbach (ur. 1863), badacz przeważnie analityczny, jak Biegeleisen, tylko z mniejszą rzutkością umysłową, a z większą starannością w opracowaniu tematów, powoli i mozolnie się wyrabiał na krytyka estetycznego. Z początku pisywał rozprawki, mające na celu ustalenie jakiegoś szczegółu biograficznego, wyprowadzenie „genezy“ jakichś pomysłów u naszych poetów XVI lub XVII wieku, krytykę tekstów i t. p. Dopiero pobyt w Paryżu, przysłuchanie się wykładom znakomitych profesorów literatury, a zwłaszcza

objęcie katedry literatur słowiańskich w uniwersytecie fryburskim (w Szwajcaryi), zbliżenie się osobiste z uczonymi francuskimi, łączącymi wiedzę ze smakiem literackim, wprowadziły do prac Kallenbacha żywioł estetyczny. Zaniechawszy starania o ścisłą „przedmiotowość“ wywodów, dozwalał nawet sobie wówczas lekceważyć trochę fakta i ich połączenia logiczne, byleby osiągnąć jakieś piękne i efektowne zestawienie. Widać to mianowicie w najlepszej pracy Kallenbacha, w „Adamie Mickiewiczu“ (1898), przeważnie złożonej z rozbiorów dzieł poety i z poglądów na jego charakter i twórczość. Zamierzał tu dać syntezę ducha poety, ale nie licząc się dokładnie z czynnikami, które na wytworzenie całości człowieka wpływają, popadł w przesadę ogólnikową, nie docierając do istotnego wnętrza poety, tak, że tylko w szczegółach znaleźć można niemałe zalety.

Z pomiędzy monografistów, opracowujących twórczość pisarzy naszych z różnych epok, uwzględnię tylko pokrótce trzech, ponieważ w ich pracach krytycznych żywioł estetyczny dość ważne ma znaczenie. Mam tu mianowicie na myśli Romana Plenkiewicza, autora najszczegółowszego życiorysu „Jana Kochanowskiego“ (1898) wraz z oceną wszystkich jego pism; następnie Alberta Gąsiorowskiego († 1888), który pierwszy w tym okresie zajął się szczegółowszem przedstawieniem życia i twórczości Adama Mickiewicza; wreszcie Juliusza Turczyńskiego, który także rozbiorami dzieł największego poety naszego (Grażyna, Konrad Wallenrod, Dziady) przyczynił się do zgłębienia jego natchnień.

VI.

Krytyka idealistyczna w czasach realistycznych.

Przechodzę do krytyków wyłącznie estetycznych. Wyróżniam tu grupy: idealistów, realistów i eklektyków. Najprzód o pierwszej, wyprzedzającej inne chronologicznie.

1. Władysław Bogusławski (ur. 1838), syn komedyopisarza, Stanisława, a wnuk Wojciecha, z tradycyi rodzinnej, najwięcej zajmował się i zajmuje krytyką teatralną, częściowo tylko literacką. Zapatrzony we wzory krytyków-feljetonistów francuskich, przyswoił sobie ich lekkość, wyćwiczył dowcip, barwność i umiejętność konsekwentnego, a jednak całkiem swobodnego rozsnuwania wątku raz powziętej myśli.

Co do trafności sądów w ocenie utworów, to subtelne poczucie piękna kieruje zazwyczaj zdaniem Bogusławskiego; lecz silnie rozwinięta podmiotowość, a więc zamiłowania i wstręty osobiste lub mające swe źródło w pewnych opiniach estetycznych (przeważnie idealistycznych), wyznawanych przez autora, a zmieniających się dość często w miarę napływu świeżych wrażeń, — bardzo wielką grają rolę w jego krytyce. Zamiłowanie też do pięknego lub dowcipnego frazesu bywa u niego tak wielkie, że ściślejsza prawda cierpieć na tem niekiedy musi. W każdym razie jednak oddaje on świetnie prawdę chwilowego wrażenia swego, lubo się za impresyonistę bynajmniej nie poczytuje.

Z wielu jego ocen najznakomitszą jest wytworna pochwała „Bez dogmatu“ Sienkiewicza, która się kilku przedruków doczekała. We wszystkich główniejszych punktach jestem odmiennego zupełnie zdania, niż Bogusławski, co do tej powieści; a jednak nie waham się tej krytyki nazwać arcydziełem w swoim rodzaju, tak umiejętnie i z takiem życiem rozwinięty w niej został jednolity, konsekwentny pogląd; kto się na przesłanki zgodzi, musi już we wszystkiem zaufać autorowi; a kto się nie zgodzi, będzie podziwiał wirtuozyę pisarza.

Obszerniejsze szkice krytyczne (o Bolesławie Prusie, Kosiakiewiczu i innych) pomieszcza Bogusławski w „Bibliotece Warszawskiej“ od r. 1890. Zbioru jego krytyk książkowego nie posiadamy dotychczas. Jedyną jego pracą, osobno w książce wydaną, to: „Siły i środki naszej sceny“ (1879), rzecz pisana z nadzwyczajnem ożywieniem i dokładną znajomością stosunków teatralnych warszawskich, a z podniosłem pojęciem o zadaniach teatru.

2. Szlachetny idealizm, pomimo gruntownego zaznajomienia się z pozytywizmem i materyalizmem, głęboka uczuciowość, refleksya wyćwiczona na filozofii, ekonomii społecznej i polityce, a równocześnie szczere uwielbienie dla sztuki wielkiej, niezależnej: oto zasadnicze cechy umysłu Stanisława Krzemińskiego (ur. 1839), który wśród młyna publicystycznego nie zapomniał ani o swej ulubienicy, literaturze, ani o pięknej, poprawnej polszczyźnie.

Cześć jego dla wielkich mężów, jako wodzów ludzkości (on pierwszy u nas dał poznać angielskiego entuzyastę: Tomasza Carlyle'a, autora dzieła o Bohaterach), nie zasłaniała mu oczu na wiekową, mozolną pracę „drobniejszych mrówek“, a idealizm nie przyćmiewał poglądu na twarde warunki rzeczywistości. Uczucie unosiło go nieraz zadaleko w pochwale i potępianiu, ale względy osobiste nie grały w jego sądach roli znacznej. Rozumiał potrzebę zarówno zachowawczego jak postępowego prądu; a w chwili, kiedy u nas młodzi wołali: „wiedza — to potęga!“ przypominał, że i „uczucie — to potęga, i charakter — to potęga!“

Dążąc do harmonijnego rozwoju wszystkich sił społeczeństwa, wołał do zwaśnionych: „Możemy mieć rozmaite pojęcia psychologiczne; możemy wyrozumiewać mechanizm człowieczeństwa ze stanowiska wszelkich możliwych zasad: nie dowiedziemy nigdy, żeby zdobycie wiedzy było zdobyciem uczucia, niezbędnego do życia zbiorowego, lub wyrobieniem tej mocy, bez której, choćby największe nawet talenta, wiedze, rozumy przepadają. Zapewne, jaka będzie umysłowość narodu, takiem będzie i jego życie; ale umysłowość nie zależy od samej tylko literatury; wpływa na nią ogromnie, i w wyższym może jeszcze stopniu, szkoła; wpływają ogólne prądy, wiejące w ludzkości, a potężnym też czynnikiem są wypadki współczesne, całkiem od literatury niezależne, daleko poza obrębem działalności umysłowej wybuchające. Literatura jest

tylko jedną z dźwigni życia, ale nie jest życiem samem, i w samej nawet literaturze nie wszystko może i powinno poczynać się w łonie potrzeby społecznej, nie wszystko ma zmierzać do celów i zaspakajać interesa społeczne; musi być sfera nietendencyjnej, naiwnej niejako twórczości, bez utylitaryzmu, bez celowości — z jedynym tylko celem wytwarzania żywego piękna. Strona utylitarna, tendencyjna, publicystyczna literatury jest bez wątpienia najważniejszą, bo milion znaczy więcej niż jednostka, a życie więcej niż piękno; lecz historya aż nadto wymownie przekonywa, że najtrwalszymi są te pomniki literackie geniuszu ludzkiego, które do żadnego celu praktycznego nie służyły, żadnych prawd nie roztrząsały, żadnych interesów nie popierały, żadnej nie hołdowały tendencyi, i na żądanie utylitarnej legitymacyi odpowiadały, jak Bóg biblijny: jestem ten, który jestem. Tak o sobie świadczy zawsze właściwa literatura twórcza".

Zaledwie drobną cząstkę swych prac zebrał Krzemiński w tomie p. t. „Zarysy literackie" (1895, Warszawa). Od lat 20 zgórą pracuje nad odtworzeniem postaci Stanisława Konarskiego, ale dotychczas zaledwie nikłe dał poznać ze swego dzieła ułamki.

3. Józef Tretiak (ur. 1841), wykarmiony poezyą romantyczną, pisał najprzód poemata, potem nowelle, a dopiero w dojrzalszych latach, zaznajomiwszy się z nowszymi prądami w naukach przyrodniczych (Darwin) i historyi (Buckle, Draper), pod ich wpływem zwrócił swą uwagę na dziedzinę badawczą. Teorya Taine'a nie była mu obcą; z niej przejął w swych poszukiwaniach dziejowych dbałość wielką o nakreślenie tła, na którem się rozwijały wypadki, otoczenia, wśród którego wzrastały i kształciły się talenty. Przedmiotowego atoli sposobu traktowania zjawisk nie przejął całkowicie; oddziaływały nań bowiem silnie tradycye romantyczne i krytyka feljetonowa. Upodobania osobiste, wstręty do osób nie tylko żyjących, ale i zmarłych, żywo odbijały się w jego sądach estetycznych.

Stąd w jego pracach wyróżnić można dwa wyraźne działy: jeden o ludziach i utworach sympatycznych autorowi; drugi o ludziach i utworach niemiłych. W pierwszym dziale znajdujemy szeroką podstawę psychologiczno-estetyczną, serdeczne wnikanie w usposobienie lub chwilowy nastrój pisarza, delikatność i subtelność w cieniowaniu szczegółów; w drugim — usilne wynajdywanie stron ujemnych, choćby z nakręceniem faktów połączone, złośliwość w zestawianiu drobiazgów mniej lub więcej rażących, omijanie pobudek, które psychologicznie wytłómaczyćby mogły pewne właściwości piszącego, niesprawiedliwość w podnoszeniu usterek do znaczenia wad, oraz w umniejszaniu zalet; jednem słowem, adwokackie raczej, niż krytyczne gromadzenie dowodów (rzeczywistych czy pozornych), mające na celu potępienie pisarza lub dzieła.

Wszystko, co Tretiak napisał o Mickiewiczu („Mickiewicz w Wilnie i Kownie", 1884; drugie wydanie p. t.: „Młodość Mickiewicza", 1898; „Mickiewicz w Odessie", „Ślady wpływu Mickiewicza na Puszkina" i in.), zaliczam do pierwszego działu; wszystko, co o Słowackim wypowiedział (w „Szkicach literackich", 1896)—do drugiego. Rozbiór „Grażyny", „Dziadów", pieśni miłosnych, a szczególniej ballad Mickiewicza należy do rzeczy najlepszych, jakiemi się może pochlubić nasza literatura krytyczna; takie w nim subtelne poczucie formy artystycznej, taka miara w ocenie stosunku wieszcza naszego do poetów obcych, takie wydobycie umiejętne wszystkich piękności, obok wskazania usterek tu i owdzie napotykanych.

Względem Słowackiego był wprost niesprawiedliwym aż do zaciekłości; nawet w utworach jego najlepszych, uznanych powszechnie za arcydzieła, jak np. „Ojciec zadżumionych", dopatrywał takich wad, że, gdyby mógł o ich rzeczywistem istnieniu przekonać, musielibyśmy Juliusza do drugorzędnych policzyć twórców, a w dodatku szkodliwych. W tej mierze idzie Tretiak znacznie dalej nawet, niż Tarnowski. Omawiając „Testament mój", powiada: „W istocie posiadał Słowacki siłę fatalną, ów indywidualizm, niczem w karby nieujęty,

a niesiony wichrem wyobraźni, ów wygórowany indywidualizm, który był zarazem fatalizmem w ustroju psychicznym całego narodu; w istocie siła ta zdobiła mu czoło, żywemu, i zdobi je nawet umarłemu; w istocie zostawił on ją po sobie, jako ciężar, gniotący nas niewidzialnie; — ale żeby nas, zjadaczów chleba, mogła ona przerobić w aniołów — to nieprawda. Przerobić ona może zjadaczów chleba w jakieś istoty skrzydlate, ale zbłąkane, goniące za marą wielkości i marniejące w tej gonitwie. Żeby być aniołem, nie dość mieć skrzydła: trzeba mieć jeszcze szczerą pokorę, myśl jasną i prostą, serce czyste i pełne miłości...“

Tak to uprzedzenie może zaciemnić wzrok krytyczny.

Inne studya i szkice (o Asnyku, Ujejskim, Lamie, Sienkiewiczu, Krasickim, 1901) zajmują pośrednie między wskazanymi krańcami miejsce; inne jeszcze (O dramacie staroindyjskim, O epopei fińskiej) są ładnie pisanemi sprawozdaniami.

Bo Tretiak pisze ładnie. Styl jego wszędzie jasny, dobitny, giętki. Gdzieniegdzie, z poza trzeźwej analitycznej prozy, wychyla się kwiat poetycznego porównania, zawsze dobrze przeprowadzonego i we właściwym tonie utrzymanego. Czasami tylko pojawi się frazes, nie mający podstawy ściśle logicznej, lecz użyty jedynie dlatego, że wśród mas do belletrystyki przywykłych może sprawić pewien efekt. Roztrząsając np. jeden z początkowych wierszy Mickiewicza, powiada: „Przyjaźń nie rozniecila jeszcze była w jego sercu tak wielkiego ogniska, żeby w niem stopnieć mogły żelazne pęta klasycyzmu“. Czyż w tem zdaniu można odnaleźć logiczną podstawę? Wszak uczucie przyjaźni nie datuje od czasów romantyzmu; można było być zagorzałym klasykiem, a mimo to najserdeczniejszym przyjacielem; największe nawet ognisko przyjaźni, rozniecone w sercu klasyka, nie uczyni z niego romantyka, jeżeli inne czynniki (rodzaj fantazyi, rozumowe przekonanie o potrzebie zmiany nastroju estetycznego i t. p.) nie zostaną w ruch wprawione...

4. Walery Gostomski (ur. 1854) jest psychologiem - estetykiem. Znając teoryę Taine'a, rzadko kiedy szedł za jej wskazówkami; więcej do niego przemawiała krytyka niemiecka, poszukująca „idei“ dzieła. Lubuje się on przedewszystkiem w syntezie tak dalece, że, lubo zasady metody analitycznej nie są mu obce, niechętnie się jej przepisami kierować daje; niepomyślne dla swej syntezy wyniki albo milczeniem pomija, albo też stara się znaczenie ich umniejszać, jakby się lękał, iżby praca rozbiorcza nie zeszpeciła mu pięknej budowli artystycznej.

Tak np. w najznakomitszem swem studyum: „Arcydzieło poezyi polskiej“ (1894, drugie wyd. 1898), pragnąc podać genezę „Pana Tadeusza“, rozprawia jedynie i wyłącznie o stronie wewnętrznej twórcy. Utrzymuje tedy bardzo słusznie, że w Mickiewiczu była zdolność wszechstronnego ujmowania zjawisk natury i wzruszeń duszy ludzkiej, połączona z talentem harmonijnego ich wcielania w kształty słowa. Twierdzi następnie, również zgodnie z prawdą, że poeta dobrowolnie stanął na stanowisku tej szlachty, której życie zamierzył opiewać, z miłością patrzył na te strony i tych ludzi, co ich nigdy oglądać nie miał; ale zajmując takie stanowisko, nie wyrzekł się wcale nabytków wyższego wykształcenia i potrafił to w sposób sobie właściwy dać poznać w swoim utworze. Wreszcie posuwa się krytyk do niejasno wyrażonego paradoksu, wypowiadając zdanie, że „Mickiewicz jest najzupełniejszym typem indywidualnym natury ludzkiej, jaki tylko w warunkach narodowo-polskiego życia mógł się rozwinąć, a przytem typem, który nie przekracza swemi właściwościami granic tego życia“. Nie myślę tu wyzyskiwać wyrażenia: „typ indywidualny“; ale tego nie mogę pominąć milczeniem, że nazywając Mickiewicza najpełniejszym typem natury ludzkiej w warunkach danego bytu narodowego, czyni z niego bohatera, który w każdej dziedzinie umysłowości i działania doszedł najwyższej pełni rozwoju — co jest oczywistą przesadą; twierdząc zaś, że „właściwościami swemi granic owego bytu nie przekraczał“, zapomina, że, jak dotąd,

mieliśmy jednego tylko poetę takiej miary. Chcąc zatem wyjaśnić możność powstania arcydzieła poezyi polskiej, doszedł krytyk z jednej strony do zbyt wielkiego rozszerzenia sfery właściwości jego twórcy, a z drugiej — do rozpuszczenia właściwości tych w granicach bytu narodowego. I jedno i drugie byłoby niepotrzebnem, gdyby krytyk obok procesu psychicznego w samym twórcy, uwzględnił był także wpływy zzewnątrz nań działające: a więc oczytanie w poezyi epicznej, rozkochanie się w rozmowie i staroszlacheckim sposobie opowiadania Henryka Rzewuskiego, poznanie i porównanie z sobą różnych dzielnic i różnych narodów europejskich i t. p. Gostomski wie naturalnie o tych wpływach, napomyka o nich pokrótce w dalszym ciągu dzieła, lubo zanadto zwięźle; ale w tem miejscu, gdzie kreślił „genezę“ poematu, nie chciał o tem wszystkiem wspominać, byle tylko całość arcydzieła wywieść wprost i wyłącznie z usposobienia, nastroju i ducha poety.

Obdarzony jasnym, spokojnym, rozważnym umysłem, przejęty głęboką czcią dla ukochanego utworu, ale czcią, chcącą i umiejącą zdawać sobie sprawę z wrażeń i uczuć, dokonał swego zamiaru w taki sposób, że czytelnik, zapoznawszy się z jego studyum, osiągnie jednolity pogląd na całość utworu i składowe jego części, potrafi ten pogląd odpowiednimi argumentami poprzeć i zarówno przed sobą, jak i przed innymi, uzasadnić, wielbiąc geniusz mistrza, który stworzył takie arcydzieło, jak „Pan Tadeusz“. Ponieważ krytyk miał do czynienia z istotnem arcydziełem, ponieważ umie odczuwać piękno, więc wywody i spostrzeżenia jego są prawie wszystkie trafne w ostatecznym swym wyniku, lubo niezawsze uznać wypadnie za równie trafne — te drogi, na których do tych wyników doszedł.

Podobne cechy mają rozprawy Gostomskiego: „Pierwsza część Fausta“ (1886, Ateneum, IV), „Arcydzieło komedyi polskiej“ (1889, tamże, I), „Żywot człowieka poczciwego Mikołaja Reja z Nagłowic“ (1889, Bibl. Warsz., I).

Jako pisarz, Gostomski nie odznacza się ani niezwykłą dobitnością, ani wielką barwnością stylu, owszem, pełność tego stylu przechodzi często w rozwlekłość, skutkiem czego niezawsze to, co jest istotnie świeżym pomysłem autora, utkwi w pamięci czytelnika, gdyż tuż obok tych oryginalnych, znajdzie dużo twierdzeń już spowszedniałych i w sposób powszedni wyrażonych. Ale niewątpliwą zaletą Gostomskiego jest jasność, przystępność i potoczystość jego dykcyi — wyborne zalety popularyzatorskie. One to zapewniły jego dziełom i rozprawom poczytność, a tym sposobem przyczyniły się do rozpowszechnienia wielu poglądów rozumnych i ładnie wyrażonych.

VII.

Krytyka realistyczna.

1. Druga grupa: realistyczna, opierająca się na zdobyczach naukowych wieku XIX, na przejęciu się do głębi zagadnieniami społecznemi, miała z początku najwymowniejszą przedstawicielkę w znakomitej dziś powieściopisarce: Elizie Orzeszkowej (ur. 1842). Już w „Kilku słowach o powieści“ (1867, „Gazeta Polska“) uwydatniała takie utwory, w których znajdowała jakąś żywotną dążność. W „Listach o literaturze“ (1873, „Niwa“) poddała surowej ocenie liryków owoczesnych, kwilących na zmateryalizowanie świata, i wykazywała, że, ilekroć poezya odwróci się od wielkich spraw, nurtujących społeczeństwo, tylekroć traci swój wpływ i znaczenie. Poezya nasza owoczesna rozmijała się, jej zdaniem, z tem, „co dzieje się i staje teraz“, zajmując nieprzyjazne stanowisko względem wszystkiego, „co jest przedmiotem miłości, czci, starań, prac dzisiejszej ludzkości, źródłem jej bólów i pociech, jej szczęścia i jej niedoli“. „Poezya dzisiejsza — słowa Orzeszkowej — stała się rezerwoarem, zbierającym w siebie i przechowującym w sobie wszelkie wyobrażenia, które pomiędzy

ludzkością kredyt utraciły, z dziedziny życia zostały wygnane w krainę umarłych. Poezya dzisiejsza jest urną, do której w postaci mętnych łez spływają wykluczane z głów ludzkich przesądy. Wtedy, gdy ludzkość pracuje nad urzeczywistnieniem idei równości, ona ustanawia i przechowuje ostracyzmy nie tylko już kastowe, ale i najróżnorodniejszych odcieni i gatunków. Ostracyzmom tym podlega w dziedzinie poezyi mieszczanin, bankier, fabrykant, kupiec; podlegają im szare surduty, fraki, cylindry, machiny, skalpele, lokomotywy; podlegają im całe epoki czasu, grupy ludności, krajów i idei. Wtedy, gdy ludzkość rozkochała się w nauce i w niej ujrzała najpewniejszy środek do uszlachetnienia się i uszczęśliwienia, poezya wyklina naukę; z jednaką zajadłością chłoszcze chemię i pedagogię, fizykę, ekonomię społeczną, fizyologię i psychologię. Wtedy, gdy ludzkość wszystkiemi siłami swemi dąży do obalenia fałszywych wielkości, doktryn absolutnych, ducha krępujących; poezya zawraca ją ku wiekom, w których wielkości te, purpurą płaszczów królewskich i krwi ludzkiej przyodziane, błyszczały, szumiały i tłumy niewinnych stopami swemi deptały; w których doktryny te rozkazywały ziemi brzmieć chórem wiary archanielskim, a ludziom nie myśleć, nie badać, łączyć z wyobrażeniem dobroci Boga smołę piekielną. Obcy duchem dzisiejszej ludzkości poeci nie badają najgłębszej jej istoty; nie badając jej, nie posiadają o niej wiedzy; nie wiedząc o niej nic, nie czują ku niej miłości... Aby poetyczne talenty wyjść mogły z obłędnego koła, aby wygrzęzły z komunału i ze stanu ubrylantowanej zarodkowości przejść mogły w stan rozwoju i potęgi; trzeba, ażeby nowożytni poeci sercem i myślą złączyli się z nowożytną ludzkością, aby ją poznali najprzód, pokochali potem...“

W wymaganiu tem Orzeszkowa nie zapominała bynajmniej o właściwych poezyi środkach oddziaływania; nie stawała wcale na stanowisku ciasnego utylitaryzmu. Mówiła więc:

„Nikt zapewne żądać nie może, aby poezya darzyła ludzkość bezwzględną apologią wszystkiego, co dzieje się i staje na ziemi, albo-li też, aby podejmując zadanie nie swoje, sposobem dydaktycznych nauczań i moralizowań spełniała ona to, co spełniać winna pedagogia, moralistyka lub ścisła nauka. Poezya dzierży w posiadaniu swem sobie tylko właściwe moce uszlachetniania, podnoszenia, krzepienia i zachęcania. W przestrzeni i czasie, w przyrodzie i w duchach ludzkich nic niema takiego, nad czemby ona potęgą mocy tych panowania objąć nie mogła. Zjawiska rzeczywistości, niekompletne i wykrzywione, uzupełnia ona i prostuje, spoglądając na to, co jest, widzi i ludziom opowiada, co być powinno. Tym to sposobem, nie z niewolniczego naśladowania, albo też z biernego przedstawiania tego, co istnieje; ale z głębokiego wnikania w zjawiska, z kojarzenia ich, prostowania i uzupełniania powstają owe ideały poetyczne, które przemawiają do duchów ludzkich, budzą w ludzkości te święte tęsknoty, wysokie pragnienia i gorące zapały, nie odrywające bynajmniej ludzi od spraw, uczuć i myśli ziemskich, lecz czyniące ich tylko czystszymi, silniejszymi i w prawdziwem znaczeniu wyrazu tego szczęśliwymi. Ale poezya taka oczyszczająca, krzepiąca i uszczęśliwiająca, jak fale strumienia ze źródła swego, tryska tylko w miłości, jak drzewo sokami ziemi, karmi się wiedzą“.

W tym duchu i z tego punktu widzenia napisała Orzeszkowa szkic „O powieściach T. T. Jeża“ (1879, „Niwa“, I) i o „Erneście Renanie“ (1886, „Ateneum“, II).

W jej ślady, powołując się na Taine'a i Brandesa, poszła Wilhelmina Kościałkowska, ideami wolnomyślności i dążeniami humanitarnemi przeniknięta. Nakreśliła ona z początku nieśmiały szkic o „Władysławie Syrokomli“, potem coraz bujniej się rozwijając, lecz wpadając w przesadę wykwintności stylowej, pisała o nowellistach naszych i obcych, o Bret-Harte, o Dickensie i t. p. Najobszerniejszą i najobfitszą w uwagi estetyczne jest jej praca o „Ignacym Chodźce“

(1884, „Ateneum"), gdzie na szerokiem tle dziejowem i społecznem obrobiła tego pisarza krytycznie — po raz pierwszy u nas.

2. Józef Kotarbiński (ur. 1849) rozpoczął działalność swoją od krytyki teatralnej i w niej wzorował się, mianowicie co do stylu nieco bombastycznego, na recenzyach Lewestama. Wykłady Tyszyńskiego w Szkole Głównej o historyi literatury polskiej niewielkie wywarły nań wrażenie. Zapoznanie się z teoryą Taine'a wpłynęło nieco na sposób traktowania zjawisk literackich, ale znacznie więcej podobały mu się poglądy Brandesa i styl jego; tak, że odtąd na jego charakterystykach literackich (Horsztyński, Beniowski i Don Juan, Makbet, Król Lear, Asnyk, Eliza Orzeszkowa, Wiktor Gomulicki, Dramat ludowy, Dramat filozoficzny i in.) można było odnaleźć ślady ich wpływu zarówno w treści jak i w formie. Stanowczym wszakże jego zwolennikiem nie został i w ocenie odczytów jego o poezyi polskiej (w „Bibl. Warsz.", 1886) zachował stanowisko krytyczne.

Bardzo czuły na zmiany, zachodzące w atmosferze duchowej, łatwo się przejmował nowemi odcieniami, ujawnionemi w teoryi krytyki i twórczości; więc też, gdy Emil Hennequin w swojej „Krytyce naukowej" (tłómaczonej na język polski), poddał teoryę Taine'a rewizyi, którą narazie poczytywano za gruntowną, on się także na jego stronę przechylił, a gdy pisma J. M. Guyau zyskały rozgłos, chętnie je za ostatni wyraz prawdziwej nauki podawał.

To też, gdy następnie silnie się uwydatnił prąd subjektywistyczny i indywidualistyczny, on, odrzucając krańcowości niezgodne z jego naturą, godził się z czynnikami, przez nową krytykę wprowadzonymi. Jest w tem trochę elastyczności umysłu, ale jest też nader dodatnia cecha unikania nieruchomości duchowej przez przyswajanie nowych myśli, nowych poglądów. Zamało ma filozoficznego wykształcenia, ażeby mógł wysnuwać jakieś szersze uogólnienia teoretyczne; lecz ma dosyć talentu, aby tworzyć ładne charakterystyki i nie pozostawać w tyle poza ruchem umysłowym europejskim. Do

najudatniejszych jego szkiców (niezebranych dotąd w książce) liczę rozprawkę p. t. „Pan Tadeusz Mickiewicza jako epos" (w „Bibliotece Warszawskiej," 1898, lipiec), gdzie zestawienie naszego poematu z epopejami samorodnemi jest i nowe i trafne.

3. Namiętnym rzecznikiem zasad postępowych, ścigającym zawzięcie wszelkie uchylenie się od nich, był Antoni Gustaw Bem (ur. 1848 † 1902).

Uczuciowość gwałtowna, łatwo przerzucająca się od miłości do nienawiści czy wstrętu, fantazya ruchliwa, niespokojna, do marzycielstwa i szukania nadzwyczajności skłonna, a przytem delikatny smak estetyczny i bezwzględna szczerość w wypowiadaniu wrażeń i sądów znamionują jego działalność krytyczną. I Tyszyński, i Taine i Brandes wpływali nań, ale jego indywidualności nie ujarzmili.

Najlepiej podobno jego właściwości uwydatnię, gdy nad jedną, bardzo znamienną pracą się zatrzymam. W piśmie zbiorowem, na cześć T. T. Jeża wydanem: „Ognisko" (1883, Warszawa), pomieścił on żywo, jak zwykle, wyborną polszczyzną i stylem wytwornym pisaną rozprawkę p. t. „Śmielsze błyski humoru satyrycznego w literaturze staropolskiej". Składa się ona z dwu części: w pierwszej autor przedstawia tych, którzy „do systematu ustalonych wierzeń zachowali się już to przyjaźnie, już to dwuznacznie" (Kochanowski, Kochowski, Naruszewicz, Krasicki); w drugiej te „odważne jednostki, co, zgodnie z duchem czasu, szły naprzód z pochodnią ironii, nie zacierając ustępstwami śladów swej drogi" (Rej, Węgierski). Zarówno na ten podział, jak na sposób traktowania obranego tematu wpłynęła przewodnia myśl artykułu, że u nas dążenie za postępem jest ideą niepopularną, której chwytają się tylko wyjątkowe jednostki. Spostrzeżenie to równie zasadnie podobno zastosować się da do każdego innego narodu, jak i do nas; wpływ bowiem przyzwyczajenia, nałogu czyli inaczej rutyny tak potężnie działa na każdy umysł ludzki, że, ażeby się z niego otrząsnąć, potrzeba nie tylko niepospolitej odwagi, ale i wysiłku, co zdarza się dosyć rzadko.

Podobnież ocenić musimy i drugą tezę autora, skarżącego się, że kto u nas „chciał kroczyć naprzód, przebierał się w przodków swoich szaty". Tak robił każdy niemal reformator, chcąc wmówić w bojaźliwy i nieufny względem wszelkich zmian ogół, że właściwie nie dopuszcza się nowatorstwa, że ogół nic zatem ryzykować nie będzie, gdyż powróci do tego, co już przodkowie wyznawali. Nie w takich ogólnikach szukać chyba wypada przyczyny naszego zacofania w stosunku do narodów przodujących w cywilizacyi; późniejsze wejście do grupy tych narodów, ciągła potrzeba obrony, ubóstwo stosunkowe, umysł skłonny raczej do rozpraszania się, niż skupiania: oto warunki, których rozważenie i ocena możeby nam głębiej dały wniknąć w charakter naszego rozwoju duchowego.

Autor widocznie znajdował się w tym stanie rozdrażnienia, jaki uczuwamy, gdy czczony przez nas ideał rozpływa się we mgle, a na jego miejscu dostrzegamy z początku tylko jakąś masę brudną i bezkształtną. Tem nerwowem rozdrażnieniem wyjaśniamy sobie takie wyrażenia jak to, że Polska w ostatniej ćwierci XVIII-go wieku była „siedliskiem zabobonów", chociaż miała już przecie i Konarskiego, co światło w kraju rozszerzył i odważył się być mądrym, miała już Drużbacką i Bohomolca, co wiarę w zabobony wyszydzali.

Tem rozdrażnieniem tłómaczymy sobie takie zbyt bezwzględne, niesłuszne wyroki, jak ten np., że „Satyr" Kochanowskiego, to miernota, nacechowana „zgrzybiałością myśli..." Chwiejność przekonań Krasickiego pochwycona jest trafnie, ale udowodniona słabo przez stawienie „Antymonachomachii" przeciwko „Monachomachii". Ks. biskup warmiński w tych poematach nie przekreśla lewą, co napisał prawą ręką, i nie cofa bynajmniej zarzutów swoich, wymierzonych przeciw mnichom. Prawda, ukazująca się na dnie kielicha, w zakończeniu „Antymonachomachii", ściśle biorąc, nic innego nie mówi, tylko to, co poeta w „Monachomachii" sam wypowiada, oświadczając gotowość spalenia swego poematu, jeżeli rozumni uznają go za potwarz. Węgierskiego autor, lubujący się w jaskrawych

hasłach postępowych, przecenił, a przynajmniej nie zdołał przekonać wyjątkami z pism jego o tem, co twierdził. Węgierski bowiem nie wniósł nowej jakiejś idei do naszej literatury; to, co Bem przytacza o potępieniu panegiryków, już dawniej, daleko lepszy poetycznie, bo plastyczniejszy wyraz znalazło w satyrze Naruszewicza: „Pałac pochlebstwa". To, co Węgierski mówi o Bogu, jest lekkomyślnym żartem, to zaś, co o duchowieństwie, da się porównać z tem, co niegdyś Kochanowski i Potocki pisali.

Pewien radykalizm uczuciowy, kapryśny w swych objawach, przeszkadzał Bemowi w spokojnej ocenie ludzi i rzeczy, chociaż śmiałość w wypowiadaniu tego, co za prawdę poczytywał, każe patrzeć pobłażliwie na te wybujałości i cenić je literacko wyżej, niż niejeden mdły objaw drewnianego objektywizmu.

Prace Bema są rozproszone po czasopismach: od „Niwy" (1872) i „Opiekuna Domowego" (1873) poczynając, a na „Prawdzie" (1883 — 1900) kończąc. Jest on także autorem nowej „Teoryi poezyi polskiej" (1899, Petersburg).

4. O ile Stanisław Witkiewicz wpłynął dodatnio na rozwój krytyki malarskiej u nas, nie moją rzeczą tutaj roztrząsać; niepodobna jednak nie wspomnieć, że namiętnie, z wielką siłą słowa i niemniejszą siłą dowodzenia pisane artykuły w „Wędrowcu" roku 1885 i 1886 (później zebrane w książce p. t. „Sztuka i krytyka u nas") wywarły także i na literatów ogromne wrażenie, stając się powodem do zaciętych rozpraw. Witkiewicz był realistą, cenił Taine'a bardzo wysoko; lecz zgodnie z poglądami Eugeniusza Vérona (którego Estetyka wyszła w r. 1883), ale niezgodnie z prawdą, utrzymywał, że Hipolit Taine zredukował „do zera znaczenie indywidualności i talentu", i łatwą a wdzięczną miał pracę zwalczania tak potwornego błędu. Uważano mu to w pewnych kołach za ogromną zasługę, a zapał i werwa jednały imię bohatera indywidualizmu wśród tych, którzy powierzchownie tylko Taine'a czytali, lub go znali jedynie z posłuchu. Mojem zdaniem, ważniejszem było w jego wystąpieniu wykazanie nie-

dorzeczności krytyki formułkowej i frazeologicznej, oraz dzielna walka z rutyną.

Ale podziwiając jego talent szermierski, trudno nie zaznaczyć jednostronności, w jaką popadł, wykluczając z dziedziny malarstwa wszelką treść, „anegdotę", jak mówiono wśród malarzy, a zakładając jego doskonałość na „zachowaniu logiki światłocienia, harmonii barw i ścisłości kształtu, kształtu nie tylko w znaczeniu powtórzenia form rzeczy znanych, lecz również w utrzymaniu prawdy stosunku jakiejkolwiek danej bryły do oświecającego ją światła".

Słusznie też podobno zrobił Witkiewiczowi zarzut Zenon Przesmycki, iż od jego artykułów, opartych „prawie wyłącznie na fachowych spostrzeżeniach", zaczął się szerzyć ciasny krytycyzm techniczny, przytłumiający wglądnięcie w ducha utworów. „Zwolna rozwinęła się — mówi Przesmycki—a dziś wzrasta coraz bardziej niezdolność zupełna do odczucia przed dziełem sztuki jakiejbądź emocyi szczerej i głębokiej. Nikt dziś nie umie milczeć przed niem chwili, nikt nie patrzy, aby odnieść jakiekolwiek wrażenia; każdy przychodzi z poczuciem sędziego, mającego wydać wyrok o doskonałości lub wadliwości technicznej dzieła" (Chimera, 1901, zesz. I).

Czas i rozmysł przyniosły ze sobą pewne zmiany w poglądach Witkiewicza, które starał się związać z dawniejszemi krańcowemi zdaniami. W każdym razie, pozostając indywidualistą, potępił stanowczo i bezwzględnie krytykę czysto podmiotową, subjektywistyczną.

5. Bez polemiki z Tainem, przyjąwszy zresztą od niego, podobnie jak Witkiewicz, bardzo wiele, uwydatniał silnie znaczenie indywidualności artystycznej Atoni Sygietyński (ur. 1850), muzyk z zawodu, nowellista i powieściopisarz, krytyk muzyczny, malarski, teatralny, a wreszcie i literacki. Mieszkając lat kilka w Paryżu (1878 — 1883), rozglądając się w tamecznych „salonach" artystycznych, rozczytując się w literaturze naturalistycznej, przejął się on także nadmierną czcią dla formy, a lekceważeniem dla treści (uczucia, idei), a nawet dla kompozycyi. W szeregu świetnie pisanych studyów,

a drukowanych w „Ateneum" (1881 — 1883), zobrazował „Spółczesną powieść we Francyi" (Flaubert, Daudet, Zola, bracia Goncourt), nie poprzestając na ogólnikowych określeniach talentu i opowiadaniu treści utworów z pobieżnemi uwagami, jak to u nas jeszcze w owych czasach względem literatury obcej robiono, lecz starając się zajrzeć, o ile można było, jak najgłębiej w istotny charakter twórczości i oddać go z całą wyrazistością, na podstawie starannie zgromadzonych dowodów, t. j. zestawień i przytoczeń. Dotąd nie posiadamy lepszych prac o powyżej wymienionych powieściopisarzach, z wyjątkiem Daudeta. Trafność obserwacyi, dobry rysunek charakterów, rozum, a zwłaszcza dowcip i finezya miały w nim zawsze dobrego dostrzegacza i zapalonego chwalcę; uczuciowość natomiast i rzewność o wiele słabszem cieszyła się u niego uznaniem, ba, do drwin nawet pobudzać go się zdawała; stąd Daudet został przezeń skrzywdzony.

Za powrotem do kraju napisał szereg szkiców o malarstwie, w których zszedł się z poglądami Witkiewicza; potem milczał przez czas dłuższy w dziedzinie krytyki, następnie dał się poznać jako wytworny stylista, dbający o piękną polszczyznę w swoich ocenach muzycznych i literackich. Już teraz nie tylko energiczne, rubaszne, dosadne, jędrne, szyderczo dowcipne słowa, jak dawniej, z pod pióra jego płynąć poczęły, ale także rzewne, tęskne, miękkie, lotne; autor niekiedy rozwijał skrzydła i stawał się poetą.

Równocześnie pogłębiał swój pogląd na treść utworów, na ich ideę i znaczenie społeczne, modyfikował swoje pojęcia o malarstwie historycznem i w tej mierze rozszedł się stanowczo z Witkiewiczem (w ocenie jego dzieła o Juliuszu Kossaku).

Chociaż pozostał indywidualistą, umiał przecież pogodzić swoje uczucia, myśli, popędy z dążeniami i potrzebami narodu, a gdy się objawiły i u nas krańcowe objawy rozhukanego indywidualizmu, ostro, rozumnie i dowcipnie je zwalczał (jako Gosławiec i pod własnem nazwiskiem).

VIII.

Eklektycy.

Grupa eklektyków jest u nas zazwyczaj bardzo liczna, bo żywość i wrażliwość naszego temperamentu sprzyja łatwej przemianie poglądów i przekonań. Belletryści i publicyści, pisujący krytyki, prawie zawsze należą do tej kategoryi. Nie myślę jej wyczerpywać; dość będzie dać ją poznać w paru wybitnych przedstawicielach.

1. Zaliczam tu najprzód ze starszego pokolenia powieściopisarkę Walerę Morzkowską-Marrené (ur. 1832). Wychowana i wykształcona w dobie najświetniejszego rozkwitu romantyzmu, przebywszy okres reakcyjny, w którym powieść pisać zaczęła pod wpływem George Sand'a, gdy się przyjrzała nowemu ruchowi naukowemu, z zabarwieniem przyrodniczem, gdy poznała pisma Taine'a, a zwłaszcza Brandesa, wchłonęła bez trudu świeże pierwiastki realistyczne, jak znowu później symboliczne i mistyczne. Bardzo wyraźne ślady oddziaływania Brandesa, zarówno na poglądy, jak i na sposób przedstawienia, widać w rozprawie o „Zrozpaczonych w literaturze“ (1878). Metodę Taine'a, a zwłaszcza naukę o „atmosferze duchowej“, lubo ułomnie stosowaną i mocno subjektywnemi spostrzeżeniami wypaczoną, odnaleźć można w studyach nad Kraszewskim, Korzeniowskim, Niemcewiczem. Stosunkowo najlepszą jest praca o Kazimierzu Brodzińskim (1881, Kraków), zarówno ze względu na uwagi estetyczne, jak i na uwydatnienie faktów, do owego czasu mało uwzględnianych.

Odkąd ponownie zaczęto kłaść wielki nacisk na fantazyę i uczuciowość, autorka nasza, obok skwapliwego notowania nowych zjawisk w literaturze (popełniając czasami zabawne pomyłki), wydobywała z toni niepamięci takich pisarzy, którzy się do pewnego stopnia mogli uważać za zwiastunów zwrotu najświeższego; pisała więc o „Zapomnianych“: Józefie

Bogdanie Dziekońskim, Ryszardzie Berwińskim, Cypryanie Norwidzie. Najświeższą jej książką jest: „Historya sztuki“ (1900).

W szczegółach tylko są zalety pióra i umiejętności wnikania w dusze; uogólnianie jest najsłabszą stroną studyów Marrenowej; zbyt wiele w niem dowolności w grupowaniu faktów i w wyciąganiu z nich wniosków.

2. Teodor Jeske-Choiński (ur. 1854), belletrysta, a przedewszystkiem polemista, krytyki swoje literackie przesycił pierwiastkiem wojowniczym, mało dbając o estetykę. Zdolny, wykształcony, władający stylem jędrnym, z początku bojownik postępu i nieprzyjaciel księży, wyznawca nauki nowożytnej, potem wróg pozytywizmu i antysemita, sypał i sypie artykuły, jak z rogu obfitości, często nie zbyt się mozoląc nad czytaniem dzieł, o których się rozwodzi na podstawie kilku przypadkowo pochwyconych zdań. O bezstronności nie może tu być mowy; autor stara się jeno gromadzić fakta, służące do nieprzychylnego oświetlenia niemiłych sobie prądów umysłowych i społecznych, a niejednokrotnie wprost antypatyj osobistych. Taką cechą odznaczają się rozprawy: „Pozytywizm warszawski i jego główni przedstawiciele“ (1885), „Typy i ideały pozytywnej belletrystyki polskiej“ (1888), gdzie np. Hajota zaliczona została do pozytywistek!...

Większą wartość posiadają studya literackie, w których żywioł polemiczny był wykluczony lub przynajmniej ograniczony samą naturą traktowanego przedmiotu. Literaturę niemiecką średniowieczną i nowożytną zna Choiński dobrze; w rozbiorze jej utworów umie pochwycić cechy ważne i znamienne, przedstawia je jasno i dobitnie. Tu należą: „Główne prądy tendencyjnej powieści niemieckiej“ (1881, w „Niwie“), „Dramat niemiecki XIX wieku“ (1883), „Epopeja rycerska Niemców“ (1884), „Henryk Heine“ (1885). Nowa belletrystyka francuska (lecz nie poezya) również ma w Choińskim znawcę i krytyka, jak widać z rozpraw następnych: „Źródło i pochód naturalizmu w belletrystyce francuskiej“ (1882, w „Niwie“), „Oktawiusz Feuillet“ (1891, tamże), „Emil Zola jako

polemista i krytyk“ (1892, w „Tygodniku illustrowanym“). Nowsze natomiast kierunki, od symbolizmu poczynając, są dla niego zgoła niezrozumiałe; to też zarówno rozprawa: „Na schyłku wieku“ (1894), jak i późniejsze artykuły w czasopismach, obfitują w liczne a dziwne pomyłki i nieporozumienia, jak i w nieestetyczne całkiem wymyślania.

Zrazu zwolennik teoryi Taine'a, później go wydrwiwał, lubo w niejednem z nich korzystał i korzysta.

ROZDZIAŁ SIÓDMY.

MODERNIZM.

I.

Wpływy obce.—Trzy fazy.

Około roku 1890 dał się zauważyć u nas, nie tylko już wśród jednostek, ale także wśród gron inteligentnych, świeży ruch umysłowy, poszukujący nieutartych dróg twórczości, na tle nowego, a raczej odnowionego poglądu na świat. Zaczęła się opozycya przeciw pozytywizmowi i naturalizmowi w imię uczucia i fantazyi, w imię indywidualizmu, przytłaczanego jakoby naciskiem obowiązków społecznych. Niepodobna utrzymywać, iżby ruch ten był u nas całkiem samorzutny; w literaturze przynajmniej nie mieliśmy wielu wybryków ani pozytywizmu, ani naturalizmu. W życiu, zapewne, płytkie pojmowanie jednego, a rozczytywanie się we francuskich utworach drugiego, mogły na wrażliwe dusze wywrzeć ten wpływ, a jakim mówi Zenon Przesmycki, charakteryzując schyłek XIX wieku i pisząc te silne zdania:

To „doba zamętu i bezmyślności, gdy wszystkie słowa straciły wnętrzne znaczenie, gdy nazwy i symbole, ongi wiel-

kich i pięknych rzeczy słaniają się po rozstajach niby czcze widma, gdy nic nie jest pewnem dla wszystkich jednako, gdy, jak niegdyś u stóp Babelskiej wieży, co do wszystkiego porozumiewać się trzeba, a porozumieć niepodobna, gdy mówią wszyscy, którzy nic do powiedzenia nie mają, a każdy prawie głos wielki i głęboki bez spółdźwięku i śladu śród zgiełkliwej zanika niemoty“ [1]).

Schyłek ten był „widownią zupełnego chaosu duchowego, rozbicia wszystkich pojęć na drzazgi empiryczne, osłabionej zdolności syntetycznego, celowego myślenia i działania, zamętu i anarchii, jakie świat rzadko snadź widywał“. Najcharakterystyczniejszą cechą: „stały, coraz gwałtowniejszy opad ducha, rosnąca nieustannie, i pod koniec wprost już zastraszająco, *nienawiść do wszystkich rzeczy wiekuistych,* nie mieszczących się w granicach zmysłowego, ziemskiego poznania i życia“. — „Napaści, coraz zażartsze i zmieniające się w końcu w prawdziwą nagankę na każdy szczery, prawdziwy objaw sztuki, walki ze wszystkiemi próbami szukania nowych dróg twórczych, podnoszenie na tarczach wszelkich płytkich tryumfatorów, wszelkich epigonów, wulgaryzatorów i wdzięczących się do tłumu służalców, zobelżanie lub grzebanie w głębokiem milczeniu największych, najgłębszych twórców, wojowanie ze stworzonemi *ad hoc* na postrach tłumom widziadłami, z próżnemi treści etykietami i nic nie mówiącemi definicyami zbiorowemi, wreszcie objawy wyraźnej nienawiści do sztuki już samej, jako niepotrzebnie wybijającej z błogiego snu zwierzęcego, nienawiść do wszelkiej głębi, do wszelkiej duchowości, do wszelkiego zapału czy wzlotu: — oto co charakteryzuje całą, przeszło pół wieku zajmującą, dobę poromantyczną i różni ją od epok poprzedzających... Rozpasała się frenetyczna orgia mierności, podtrzymywana i podniecana jeszcze przez przeróżnych trybunów i heroldów równości, schlebiających tłumom, mówiących im o *tajemniczych siłach*

[1]) „Chimera“, 1901, t. II, 313.

socyalnych, które mają być źródłem całego postępu, o ojcostwie i *eo ipso* zwierzchniczem stanowisku środowisk i chwil dziejowych względem głębszych, genialnych jednostek, o wyższości zdrowego rozsądku mas nad wszelkiego rodzaju filozoficznemi koncepcyami czy intuicyjnemi wizyami artystów“.

D.W.MIECZKOWSCY

A przecież społeczeństwo „ma racyę bytu i sens jakiś tylko o tyle, o ile, ułatwiając człowiekowi zwalczanie stawianych przez naturę przeszkód materyalnych, pomaga mu pośrednio do rozwoju idealnego i osiągnięcia najwyższych celów metafizycznych“.

„Schlebiając płaskiej zarozumiałości, lenistwu myślenia, wygodnemu agnostycyzmowi i wszelkiej miernocie, pozytywizm Comte'a natychmiastowe zyskał uznanie i w tryumfatorskim pochodzie zagarnął wszystkie kraje i warstwy społeczne. Uświadomił on i uprawnił wszystkie bezwiedne pochylenia tłumów z powrotem ku zwierzęcości, całą ich rezygnacyę z godności człowieczej, — i dlatego burżuazyę w znaczeniu Flaubertowskiego: *j'appelle bourgeois quiconque pense bassement* można śmiało i nawet należy nazwać jego tworem“.

W dziennikarstwie „wyrabiano otwartą niechęć do każdej rzeczy gruntowniejszej lub głębszej, jako do zamachu na indolencyę umysłową czytelnika, a zarazem do karygodnej chęci imponowania mu. Ganiono i potępiano z tychże względów każdy poryw ku nowości i oryginalności, a wychwalano natomiast nieprzeszkadzającą dobremu trawieniu banalność, zdawkowość i wierność zużytym frazesom. Uczono zastępować znajomość i zdolność charakteryzowania przedmiotu umiejętnością sprytnego etykietowania rzeczy jakiembądź, choćby nic nie mówiącem, ale chodzącem odtąd, jak liczman dobrze sfałszowany, słówkiem. Studzono gorliwie wszelkie zapały, porywy i entuzyazmy, ośmieszając je i piętnując wzgardliwemi mianami szaleństwa, młodzieńczości, poezyi, donkichoteryi i t. p.“ „99% tego, co się szumnie zwie dzisiaj inteligencyą, podciągnąć można stanowczo pod kategoryę wspomnianej wyżej burżuazyi, która życiem swem zadaje

kłam racyi swojego istnienia. Trudno znaleźć dzisiaj człowieka z trochą milczenia, wrażliwości i cichego a gorącego zapału... Nikt dziś prawie nie żyje, nie czuje, nie myśli dla siebie, dla zgłębienia, rozszerzenia i podniesienia własnej duszy. Wszystko mówi się i robi na pokaz, dla zdobycia bądź zysku bezpośredniego, bądź karyery, bądź popularności taniej".

Hasła rewolucyi francuskiej, demokracya, przymus szkolny, życie po dużych miastach „doprowadziły do niewidzianego przedtem rozpasania najmateryalniejszych instynktów i żądz ludzkich, do niesłychanego wyjałowienia, wypłytczenia i zmiernienia umysłów, do wyziębienia wszelkich zapałów i uniesień..." [1]).

Że wrażliwsze umysły tak mniej więcej odczuwały duszność atmosfery duchowej i artystycznej w końcu wieku XIX, można przyjąć za rzetelną prawdę; że jednak na wytworzenie ruchu nowego stanowczo wpłynęły wzory obce, działające ze Skandynawii, Niemiec, Rosyi, Ameryki, a zwłaszcza Francyi i Belgii, to widzimy z faktu, że wszystkie późniejsze próby czy tworzenia czy teoryi zostają w zupełnej zależności od zagranicy. Dzieła Ibsena i Strindberga, filozofia krańcowego indywidualisty Fryderyka Nietzschego, powieści i teorye Tołstoja, nowelle Garszyna, szkice amerykańskiego fantasty Edgara Poë, zmarłego przed półwiekiem, cały szereg poetów francuskich, od Baudelaire'a poczynając, a na Mallarmé'm i Verlain'ie kończąc, „młoda Belgia" z Maeterlinckiem na czele; krytyka subjektywna Juliusza Lemaître i Karola Wilde — wreszcie zwrot do metafizyki równocześnie we wszystkich krajach, zjawiający się w połączeniu z naukowemi doświadczeniami nad spirytyzmem, medyumizmem i telepatyą: oto główniejsze źródła obce, z których obficie czerpali nasi poeci i nasi teoretycy. Prócz tego nie przeminęły bez oddziaływania analogiczne objawy w innych sztukach pięknych; muzyka

[1]) „Chimera", II, od str. 314 do 331.

Wagnera, studya nad malarstwem przed-Rafaelowskiem, dzieła Jana Ruskina, obrazy Böcklina, Puvis'a de Chavannes, Moreau, malarstwo japońskie. Z narodowych naszych poetów wzięto sobie za patrona subjektywizmu i indywidualizmu Juliusza Słowackiego [1]).

Nowy ten ruch, przybierający po kolei nazwy: impresyonizmu, dekadentyzmu, symbolizmu, obecnie powszechnie nazywany jest „modernizmem". Oto jego cechy znamienne, skreślone piórem zwolennika [2]).

„Krańcowy indywidualizm, pogarda rzeczywistości i skłonność do marzycielstwa, dająca uczuciu i wyobraźni przewagę nad chłodnym rozumem; dążność do syntezy liryczno-muzycznych i epiczno - plastycznych żywiołów, oraz środków ekspresyi artystycznej w celu możliwie pełnego wypowiedzenia swojej jaźni w sztuce; nadzwyczajna doskonałość, subtelność i oryginalność formy, wyrażającej równie subtelne i oryginalne aż do paradoksalności uczucia, myśli i nastroje; wyrafinowana wrażliwość, zdolność odczuwania i oddawania delikatnych, niepochwytnych prawie objawów życia wewnętrznego, a co za tem idzie, wstręt do szarej pospolitości, oraz pociąg do rzeczy rzadkich, do tematów niezwykłych, słowem do egzotyzmu w najnowszem tego terminu znaczeniu; nastrojowość, mistycyzm i związany z nim genetycznie symbolizm; wiara w wysokie posłannictwo sztuki i transcendentny jej początek; wiara w jedność duszy ludzkiej i duszy wszechświata, połączona z wiarą w ciągłą ewolucyę; dążenie do tego, żeby pierwiastek ideowy czy uczuciowy, zlewając się organicznie z formą, nie był przez nią tłumiony, żeby dzieło sztuki przy całej barwności i dekoracyjności przemawiało nie tylko do oka lub ucha, lecz do głębin jaźni, do myśli i serca, żeby nie tylko bawiło widza, słuchacza lub czytelnika, lecz wstrzą-

[1]) Zwięźle, ale dobitnie przedstawił te wpływy Ignacy Matuszewski w dziele: „Słowacki i nowa sztuka" (1902, Warszawa).

[2]) Tenże tamże, str. 357, 358.

sało jego duszą, odsłaniając przed nią rozległe horyzonty pozacielesne i pozaświatowe i budząc w niej poczucie nieskończoności".

Cechy te wszystkie odnaleźć już można w romantyzmie tak samo, jak twierdzenie [1]), że „twórczość jest zasadniczym warunkiem nauki" (Przesmycki); to też wielu ruch nowy zowie „neo-romantyzmem"; ale niewłaściwie: nigdy w dziejach nie powtarzają się zjawiska, któreby temiż samemi nazwać można. Pozytywizm i nauka doświadczalna; realizm i naturalizm; objektywizm i spotęgowanie zdolności refleksyjnych musiały pozostawić głębokie ślady w świeżym prądzie duchowym i wyróżnić go od dawnego, pomimo wielu wspólności. Mianowicie głębsza analiza psychologiczna naszych wzruszeń i wrażeń, połączona z odpychanym teoretycznie, lecz przyjmowanym w praktyce determinizmem naszej woli, a stąd sproszkowanie prawie naszej umysłowości na chwilowe, drobniutkie drgania stanowi może najwybitniejszy rys modernizmu, który zresztą z samej natury swojej indywidualistycznej ma mnóstwo odcieni.

Krytyka literacka poszła oczywiście za prądem; stała się wrażeniową, subjektywną i indywidualistyczną, a stąd usiłowała i usiłuje przybrać znamiona dzieła sztuki.

W rozwoju krytyki naszej z lat ostatnich wyróżnić można trzy fazy. Najprzód odrzucono teoryę wpływu atmosfery duchowej na twórczość, przywracając jednostce twórczej jej jakoby zaprzeczoną samodzielność; nie mówiono: „Człowieku, sługo wieczny"; lecz: „Ja mistrz! ja czuję nieśmiertelność, nieśmiertelność tworzę: Cóż ty większego mogłeś zrobić, Boże". Potem uznano twory wyobraźni, mistyczne zachwyty, najfantastyczniejsze rojenia za równie realne, a nawet realniejsze od wrażeń zmysłowych. W końcu zaprzeczono rzeczywistości namacalnej wszelkiego artystycznego znaczenia, uznając jedynie i wyłącznie wizye duszy, potężnie na jaw wy-

[1]) Por. to, co mówiłem przy Mochnackim, str. 192.

dobyte, bez względu na ich piękność i brzydotę, za przedmiot godny twórcy, kazano te wizye odczuwać, a krytykę uznano za zbyteczną. Kolejne te trzy fazy z różnymi ich odcieniami odbijają się w poglądach: Zdziechowskiego, Hirszbanda, Matuszewskiego, Przesmyckiego, Przybyszewskiego i Żuławskiego.

II.

Odrodzenie uczucia religijnego. M. Zdziechowski.

Maryan Zdziechowski (ur. 1861), umysł, w którym głęboka uczuciowość i pragnienie rozległej syntezy góruje nad rozumem rozbiorczym, z początku w poszukiwaniach swoich literackich szedł za wskazówkami Taine'a, szukając wyjaśnienia życia i dzieł autora we właściwościach rasy i otoczenia; niebawem przyłączył do tego, rozwinięte przez Brandesa, porównawcze traktowanie podobnych do siebie zjawisk literackich i napisał pierwszą swą większą pracę p. t. „Mesyaniści i Słowianofile" (1888, Kraków), w której starał się zobrazować prądy patryotyczno-mistyczne u nas i w Słowiańszczyźnie w pierwszej połowie XIX stulecia. Z natury samego tematu większą tu odgrywał rolę pierwiastek moralny, religijny i patryotyczny, aniżeli estetyczny. Przez zestawienie i porównanie poglądów Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego z poglądami Chomiakowa, Szewczenki, Gogola i Preradowicza, autor doszedł do ostatecznego wniosku, że skłonność mistyczna, mesyaniczna stanowi jedną z najznamienniejszych cech plemienia słowiańskiego, a różne zabarwienie tej skłonności (marzycielskie lub krytyczne) nadaje jej odrębny charakter u różnych narodów.

Był wówczas jeszcze zapalonym czcicielem nauki, mając ją za „najwyższą prawodawczynię ludzkości". Atoli jej bezsilność w rozwiązaniu najtrudniejszych, a najwięcej obchodzących człowieka zagadek; przytem brutalna rzeczywistość, po-

liczkująca ideały, zwróciła wkrótce gorącą duszę badacza do zagadnień metafizycznych, usuwanych niegdyś na bok przez pozytywizm, do religijności szlachetnej i wzniosłej, do uznania jak najrozleglejszych praw serca, nie jednostkowego jednak, ale ogólnego — w narodzie i ludzkości.

„Poznawszy — powiada w przedmowie do swego znakomitego studyum porównawczego: *Byron i jego wiek* (1894, 1898, dwa tomy) — że uczucia osobiste nie napełnią duszy i że niemasz szczęścia w ponurych dziedzinach życia społecznego, pojąłem, że podobieństwo szczęścia można znaleźć w obcowaniu z tymi, co walczą o światło, i że w szeregu tych najlepszych i najszlachetniejszych przyjaciół naszych przednie miejsce zajęli ci właśnie poeci, których twórczość badałem dotąd jako materyał psychologiczny, jako wyraz rasy i otoczenia. Pojąłem wreszcie, że krytyka może być czemś więcej niż gałęzią psychologii, bo rozmową z tymi bojownikami słońca, z wieszczami, którzy w najświętszych chwilach swego życia skupiali w sobie tęsknoty i porywy ludzkości, przeobrażając je w fontanny światła, tryskające ku niebu. Czar ich dusz i światło natchnień należało dać odczuć ludziom. Mówiono dotąd i mówią zawsze o krytyce naukowej; ale czas zastanowić się nareszcie nad moralnym krytyki obowiązkiem i zrozumieć, że lepiej pióro złamać, niż pisząc, nie silić się myśli ludzkie kierować ku dobru. *Serce czyste* i *umysł prawy* muszą być tym pierwszym celem, który należy osiągnąć tym, co chcą innych w tajniki twórczości artystycznej wprowadzać [1]), gdyż tylko wtedy zdołają oni rozpoznać w pomysłach mistrzów to, co ze słońca, i oddać woń czystą ich ducha, aby nią znużone dusze pokrzepić. W ręku pracowników, takim ożywionych ideałem, przyczyni się krytyka w szczupłym zakresie swoim do wielkiego dzieła odrodzenia idealizmu, który, naprzekór

[1]) Przypominają się tu poglądy A. Tyszyńskiego na obowiązki krytyka.

panującej dziś filozofii, czczącej materyę i głoszącej zasadę siły przed prawem, jest uznaniem Boga i boskich przeznaczeń duszy".

W tym duchu dokonał w dziele: „Byron i jego wiek" rozległej, a szczerym zapałem ożywionej analizy tworów wielkiego poety angielskiego, jak niemniej prądu bajronicznego we Francyi, Niemczech, Włoszech, a najobszerniej w Słowiańszczyźnie [1]). Bardzo mało posiadamy studyów krytycznych, któreby w tym stopniu, jak praca Zdziechowskiego, działały podnosząco i uszlachetniająco.

Wszystkie objawy budzącego się ruchu etycznego i religijnego, mianowicie we Francyi, śledził nasz autor pilnie, a daleki od ciasnego fanatyzmu wyznaniowego i bigoteryi formułkowej, witał serdecznie wszystkich, którzy do odświeżenia zatęchłej atmosfery materyalistycznej dążyli. Nie przeczył on zgoła, że żadaniem sztuki jest piękno, że moralizatorskie, zzewnątrz pochodzące tendencye psują jej utwory; lecz zarazem utrzymywał całkiem zasadnie, że dusza wzniosła odbić się musi w dziele, i takiej wzniosłej duszy wymagał od artysty. Nie mogły więc w oczach jego znaleźć pobłażania prace rozwichrzonego indywidualizmu, który, niby to w imię sztuki czystej, zaludniał ją ohydnymi obrazami i podsycał żądze samolubne. Tendencya moralizatorska nie ratowała utworu chybionego; ale wyuzdanie moralne nie mogło być dla niego cechą genialności. Z przejęciem się głębokiem, nieraz z siłą słowa, a zawsze w szlachetnym podniosłym tonie walczył w obronie ideału, czy mu zagrażał materyalizm, czy rzekomy mistycyzm rozpasanych erotomanów. Rozprawy, w tym duchu kreślone, zebrał razem p. t. „Szkice literackie" (1900).

Z dążnością, reprezentowaną przez M. Zdziechowskiego, niezależnie zresztą od niego, w znacznej mierze zgadzają się krytyki ks. Maryana Morawskiego († 1901) i ks. Jana Pawelskiego.

[1]) Szczegółowy rozbiór tego dzieła podałem w „Ateneum" (roku 1894 o 1-szym tomie) i w „Gazecie Poiskiej" (1898 o 2-im tomie).

III.

Subjektywizm w krytyce.

1. Napoleon Hirszband (*Cezary Jellenta*, ur. 1860) wykształcił się wśród atmosfery pozytywistycznej, wyznawał z początku teorye Taine'a, Brandesa, przyjął następnie (rzekome) uzupełnienia i sprostowania tych teoryi przez Emila Hennequin'a, lecz w końcu przenicował je, że tak powiem, t. j. zamiast w środowisku szukać wyjaśnienia twórczości artystów, z tej właśnie twórczości wyprowadzał cechy środowiska. Dusza artysty, a zwłaszcza poety, jest zjawiskiem społecznem, „mimo swój pozór indywidualny"; a więc „przetrząśnięcie jej zawartości stanowić będzie jakoby przegląd tych wszystkich ludzi, usposobień, natur, poglądów, które się w niej zogniskowały". Inaczej mówiąc, „analiza pełna i prawdziwie psychologiczna, rozkładając wrzekomą jednostkę, rozkłada właściwie i maluje całe, wielkie i mniejsze grupy osób". A zatem zbytecznymi się stają obszerne wstępy historyczne lub etnologiczne w ocenach twórczości. „Poeta bowiem lub dany kierunek twórczy przestaje być wypływem takiego a takiego tła (?), jego następstwem, lecz zlewa się z niem w jedno jako cząstka integralna. Grunt, na którym on wyrósł, i własne jego ja — to jedno i to samo.

„Zaledwie ułamek prawdy tkwiłby w twierdzeniu, iż Dante jest *produktem* wieków średnich, z ich askezą, mistycyzmem, scholastyką, polotem gotyckim i nieśmiałemi jeszcze tęsknotami za oświatą Greków i Rzymian. Nie! — on jest *sumą* wszystkich tych żywiołów; to nie jego rodzice, lecz pierwiastki składowe ducha. Portret twórcy *Komedyi Boskiej* powinien być sam przez się portretem żałosnych uczuć i ideałów średniowiecza, a więc wizerunkiem tych milionów dusz, o których myśli i z którymi spółczucie, solidarność, powinowactwo geniusz jego zapłodniły. Ten fakt pierwszorzędnej wagi, dotąd raczej przeczuwany, niż uświadomiony, posiada w sobie

samym dźwignię, która wznosi krytykę na wyżyny niebotyczne. Widać stamtąd całą ludzkość, najważniejsze jej sprawy i ideały, a widać przedewszystkiem owe wyniosłe cyple gór, którymi są wielcy poeci i wielcy artyści. Taka krytyka zatem może być i głęboko filozoficzną i prawdziwie godną swego przedmiotu, bo wykazując całą potęgę twórczości, całe bogactwo uczuć i myśli w dziele sztuki, całą plątaninę nici, idących od artysty ku jego sferze, przywraca mu zarazem to berło królewskie i tron, z którego faktycznie rządzi on ludźmi i zapędza pod jarzmo jako wasalów — tych do niedawna udzielnych i nietykalnych witeziów, jak nauki społeczne, filozofia, etyka".

Nie kładę nacisku na ułomność tego wywodu pod względem historycznym: królewskie berło przyznawali poetom zarówno humaniści, jak romantycy, a Carlyle i Emerson nie należą przecież do najświeższych pisarzy; nie zaznaczam fatalnego wyrażenia o poecie jako *sumie* żywiołów; dowód to bowiem tylko, że autor nie wyzwolił się wówczas, kiedy to drukował („Wszechpoemat i najnowsze jego dzieje", 1895), od wpływów pozytywistycznych; stwierdzam jeno, że w tej fazie Hirszband widział w artyście (jak Jan Marya Guyau) zjawisko *społeczne* z pozorem tylko indywidualnym.

W kilka lat potem („Juliusz Słowacki dzisiaj", 1900, „Dante Alighieri" 1900) stanął już wyraźnie po stronie indywidualistów bezwzględnych (według ewangelii Fryderyka Nietzschego), których „każdy ból potarzania w pyle jest bólem świata", bo „egotyzm to wrota naścieżaj otwarte do duszy poety". Indywidualizm taki, jaki widzimy w Popielu z „Króla-Ducha", „nie jest bynajmniej rzeczą jałową lub samolubną, lecz raczej tem wysokiem stanowiskiem, z którego lepiej widzieć można płaskość ludzką i fałsze zbiorowego człowieka, a zarazem tym orężem, tą maczugą, którą można kruszyć pęta, kute przez zaściankowych, domorosłych prawodawców, *szarych gospodarzów* i krzykliwych ludomanów". Zarzuty egoizmu, samouwielbienia, robione krańcowym indywidualistom, to wyrazy ze „słownika pigmejów", nie mogących

znieść słonecznej jasności wielkiego czynu w dziedzinie artystycznej.

Nie oschła wiedza, lecz serce i fantazya powinny być u steru krytyki. „Kto potrafi flegmatycznie i kto się zgodzi mówić letnio o szałach i namiętnościach poety, o tem, co z natury rzeczy porywa, zachwyca, oburza lub pognębia? Kto na cud geniuszu potrafi patrzeć szklistą źrenicą, a stać na wulkanie ospałą stopą?... Krytyka jest pracą artystyczną [1]). Krytyk, jako malarz, rzeźbiarz i poeta zarazem, musi mieć swobodę słowa i metody, swą niekrępowaną niczem indywidualność... Wszelka krytyka dla użytku wiekuistej sztuki i nieśmiertelnej literatury stokroć więcej przyczyni się do chwały ich i własnej, gdy zarzuciwszy scholastykę, śmiało i jawnie stanie pod ich sztandarem i powie: ja do was należę, jam wasz brat, sprzymierzeniec, współrodowiec; jednakie są nasze chęci, ustroje, namiętności; co najwyżej różnimy się w środkach artystycznych. Wy odtwarzacie ludzi i świat i do głębin ich zazieracie; ja czynię to samo, jeno moi bohaterowie są od waszych najczęściej zawiśli, bardziej złożeni; żeby ich uwypuklić i wyjaśnić, potrzebuję jeszcze więcej architektoniki, kompozycyi, znajomości życia, elastyki języka, bogactwa barw dla oddania wszelkich subtelności; potrzebuję większej skali uczuć i samoistnych spostrzeżeń".

Uroszczenia ogromne; ale ich osiągnięcie niezmiernie ciężkie; nie dziwimy się, że Hirszband nie mógł się dotąd do swego ideału przybliżyć. Zrobiła to, w części przynajmniej, Marya Konopnicka, która tak samo jak w twórczości swojej, przeszedłszy faz wiele, świetnym językiem i stylem subjektywną na wskroś krytykę uprawiać w końcu zaczęła („Trzy studya", 1902).

2. Ignacy Matuszewski (ur. 1858) przeszedł, jak inni, szkołę pozytywizmu, ale wyrwał się z niej wskutek swe-

[1]) Jest to mniemanie, rozwinięte najlepiej przez Karola Wilde w „Intentions". U nas podano ten artykuł: „Krytyk jako artysta" w „Życiu" krakowskiem (r. 1898).

go zamiłowania do mistycznych i niby - mistycznych (medyumizm, okkultyzm) doktryn. Lubi on badania porównawcze w literaturze i paralele w studyach nad poetami; chętnie zabiega na Wschód i podziwia bujną roślinność poezyi i filozofii indyjskiej. Cenna praca „Dyabeł w poezyi" (1894, drugie wyd. 1900) dała poznać rozległość jego oczytania, bystrość zestawień i wykład przejrzyście jasny.

W krytyce („Swoi i obcy — pokrewieństwa i różnice", 1898, drugie wyd. 1903) jest zwolennikiem i obrońcą subjektywizmu, uważając ją, podobnie jak Hirszband, raczej za sztukę aniżeli za naukę. Ponieważ atoli z usposobienia nie lubi krańcowości, więc też i subjektywizmowi swemu nakłada pewne, dość nawet mocne hamulce.

Matuszewski zaczyna swój wywód bardzo zdaleka, bo od „teoryi poznania", według której nie możemy wiedzieć na pewno o niczem więcej, jak tylko o stanach duszy naszej. Takie ugruntowanie teoryi podmiotowości w krytyce wydaje mi się i niepotrzebnem i nieprzekonywającem, gdyż ci, którzy najbardziej nastawali na objektywne znaczenie krytyki, jak np. Taine, doskonale świadomi byli wyników rozbioru psychologicznego pojęć i uczuć naszych, i sami je głosili. Wyrażenia: podmiotowość i przedmiotowość oparte były u niego, i u pokrewnych mu umysłów, na uwzględnieniu właśnie owych wyników teoryi poznania i nie znaczą bynajmniej tego, co im Matuszewski podsuwać się zdaje. Krytykując np. zdanie: „widzę kamień", nie o to idzie, czy przedmiot, zwany kamieniem, jest wistocie takim, jakim go sobie wyobrażamy, ale o to, czy wszyscy ludzie, zdrowymi obdarzeni zmysłami, potwierdzą moje zdanie, czy też będą utrzymywali, że to tylko *moja* halucynacya. W pierwszym wypadku przyznana będzie memu spostrzeżeniu wartość objektywna, w drugim — subjektywna. Z tego powodu niepodobna przystać na opinię Matuszewskiego, jakoby w „dzisiejszej gwarze naukowej" wyrazy: subjektywny i objektywny miały znaczenie „najzupełniej konwencyonalne", — jeżeli naturalnie autor miał tu na myśli rzeczywistą naukę, a nie zachcianki dziennikarskie.

Śmiem utrzymywać, że w języku naukowym wspomniane wyrazy mają nie „konwencyonalne“, lecz ściśle określone, umiejętne znaczenie, którego w sprawie jasności pojęć ani lekceważyć, ani zaciemniać nie należy. To mimochodem.

Uwydatniwszy dobitnie i bardzo trafnie doniosłość podmiotowego, indywidualnego pierwiastku w sztuce, wywodzi stąd Matuszewski uprawnienie takiegoż pierwiastku w krytyce. Ku potwierdzeniu tego wniosku powołuje się na znane przysłowie łacińskie, że o gusta sprzeczać się nie można. Gdyby autor chciał był bez uprzedzenia subjektywnego zastanowić się nad tem przysłowiem, to zamieściłby je zapewne w grupie tych „liczmanów myśli i mowy“, o których w innem miejscu swej książki tak słuszne i dowcipne pomieścił uwagi. Przysłowie to ma swoje uzasadnienie, ale tylko w pewnym, ograniczonym zakresie. Niewątpliwie, żadna argumentacya nie zdoła nikogo *na razie* przekonać, że to, co mu nie smakuje, smakować powinno, że to, co uważa za brzydkie, pięknem nazwać wypada i t. d. Wiek, temperament, stopień ukształcenia, rodzaj zajęcia, nałóg i tym podobne czynniki sprawiają, że gusta jednostek są różnorodne, a nieraz wprost sobie przeciwne. Nie jest dowcipnem jeno, ale istotnie słusznem twierdzenie, że istnieje osobna estetyka chłopów, dzieci, pensyonarek, światowców i t. d. Z psychologicznego punktu widzenia wszystkie te estetyki są uprawnione; ale czy idzie za tem, że je do godności naukowej podnieść należy? Pisma „humorystyczne“ podawały i podają krytyki arcydzieł dramatycznych ze stanowiska różnych stanów, rodzajów zajęć, stopni ukształcenia; jeżeli to robią dowcipnie, śmiejemy się z tych krytyk do rozpuku; lecz zapewne żadnemu subjektywiście nie przyszło na myśl inaczej je traktować, niż je autorowie ich przedstawili, t. j.: żartobliwie.

Nic słuszniejszego. Zadaniem ludzi, szerzących oświatę, nie jest bynajmniej obniżanie poziomu wiedzy i wykształcenia, lecz raczej stopniowe uprzystępnianie pojęć najwyższych dla warstw możliwie jak najszerszych. Wszystko, a więc i smak estetyczny można udoskonalić za pomocą odpowiedniej uprawy. Co dla dziecka jest niezrozumiałe i nieprzystępne, a więc nudne, to z czasem przy stosownem wykształceniu może stać się przedmiotem jego uwielbienia tak samo, jak u ogółu ukształconych w danym czasie i miejscu.

I tu wszakże przejawić się może indywidualność wychowańca. Jak dwu liści, tak i dwu umysłów zupełnie do siebie podobnych niema na świecie. Rozumny pedagog nie będzie więc tłumił objawów sądu i smaku samodzielnego, gdyż wie, że pomimo wszystko sprowadzą one zaledwie dostrzegalną zmianę czy odcień w ogólnej sumie poglądów estetycznych. Pomimo różnic mniej więcej znacznych, jakie zachodzą w duchowym nastroju jednostek, ustaliły się przecież ściśle określone zdania co do wartości zarówno poszczególnych dzieł, jak i całych literatur świata. Ta zgoda nie jest wynikiem samej tylko bierności umysłów w przyjmowaniu tego, co zostało uznanem za piękne lub brzydkie; lecz musi być także uważana za skutek wspólnych poczuć i pojęć, jakie się w dziedzinie piękna wyrobiły wśród pewnych ras, wśród pewnych narodów, a raczej wśród grona ukształconych w tych rasach i w tych narodach. Najzacieklejszy indywidualista zaprzeczyć temu nie zechce, gdyż inaczej odjąłby sobie wszelką możność porozumienia się z ludźmi i musiałby tworzyć jedynie i wyłącznie tylko dla siebie. Wprawdzie daje się wśród indywidualistów napotkać i takie twierdzenie, ale jest ono albo wynikiem chwilowego nastroju, albo też objawem przebiegłej hipokryzyi.

Jak niedawno jeszcze na znaczenie mas, tak teraz ponownie — było to już bowiem w okresie romantyzmu — zaczęto kłaść nadmierny nacisk na znaczenie jednostek, już nie tylko genialnych, lecz wszelakich. Kto sobie uprzytomni, jak historya naukowa w krótkich słowach streszcza dorobek cywilizacyjny całych wieków i narodów; ten nie da się uwieść krzykliwym hasłom mody indywidualistycznej.

Daleki jestem od przypuszczenia, iżby Matuszewski chciał modzie hołdować; za dużo ma na to wykształcenia rzetelnego i samodzielności myślowej. Jeżeli w niektórych miej-

scach rozpraw swoich zbyt wielką przyznał doniosłość pierwiastkowi podmiotowemu, to w innych zakreślił mu granice takie, że umiarkowany zwolennik objektywizmu krytycznego może się z nim zgodzić bez wahania.

Matuszewski domaga się od krytyka wielkiej wrażliwości na piękno. Doskonale! Każdy rozsądny podpisze zdanie, wypowiedziane przez J. M. Guyau, a przytoczone przez naszego autora: „Krytyk idealny jest człowiekiem, któremu dzieło sztuki najwięcej poddało uczuć i myśli, i który dzieli się niemi z ogółem. Jest to ten, który zachowuje się najmniej biernie wobec utworu artystycznego i odkrywa w nim najwięcej treści".

Na samej atoli wrażliwości artystycznej poprzestać nie można, bo tym sposobem uprawniłoby się najdziwaczniejsze pomysły i najniedorzeczniejsze sądy. To też Matuszewski mówi nader słusznie: „Najbardziej wrażliwemu i zdolnemu krytykowi niewolno być nieukiem. Krytyk literacki, który nie przestudyował źródłowo i sumiennie dziejów literatury powszechnej; krytyk plastyczny, który nie zwiedził muzeów i galeryi; krytyk muzyczny, który nie zgłębił najważniejszych symfonij i oper, będzie tylko mniej lub więcej utalentowanym feljetonistą, dyletantem, ale nigdy krytykiem. Prócz gruntownej znajomości samego przedmiotu, trzeba koniecznie poznać i dzieje sztuk innych, oraz starać się o nabycie wiadomości z zakresu filozofii, psychologii, historyi i wielu nauk, stykających się pośrednio lub bezpośrednio z obraną gałęzią studyów. Dopiero wyćwiczywszy swój talent w takiej szkole i stanąwszy na pewnym fundamencie, może krytyk ufać swoim osobistym wrażeniom o tyle, aby im nadawać formę t. zw. *sądów*".

Na to najzupełniejsza zgoda. Muszę tylko dołączyć uwagę, że wrażenia krytyka będą w tym wypadku *osobistemi* wprawdzie, bo doznawanemi przez niego samego, ale utracą znaczną część swej subjektywności, gdyż w skład ich wejdą tysiączne pierwiastki, nie będące wynikiem jego pracy indywidualnej, wzięte z wiekowego dorobku innych ludzi, którzy

nad filozofią, psychologią, historyą polityczną, literacką i artystyczną się mozolili. W danym razie, kiedy krytyk wrażeń doznaje lub je jako „sądy" formułuje, może on nie pamiętać, skąd mu przyszły rozmaite wiadomości; ale jeśli jest filozoficznie wykształcony, to potrafi w chwili rozwagi zdać sobie sprawę z czynników, które się na wytworzenie jego inteligencyi, a więc i sądów poszczególnych złożyły. I przypomną mu się prawdziwe i głębokie słowa Mickiewicza:

> Nieraz myślisz, że zdanie urodziłeś z siebie,
> A ono jest wyssane w macierzystym chlebie... i t. d.

Jesteśmy spadkobiercami wielowiekowej cywilizacyi i choćbyśmy jak najbardziej chcieli, niepodobna zostać nam czystymi, bezwzględnymi indywidualistami, gdyż ani urodzeniem swojem, ani wychowaniem i pierwotnem wykształceniem dowolnie rozporządzać nie możemy. Musimy więc zadowolić się tą szczupłą cząstką samodzielności, jaką nam warunki istnienia narodów cywilizowanych wydzielają. Dobrą, konieczną nawet jest rzeczą pobudzać do samodzielnego myślenia, czucia i działania, bo zbyt wiele jest skłonności w ludziach do bezmyślnej rutyny, do wszelkiego rodzaju nałogów, z którymi walczyć potrzeba, by niezbędne reformy przeprowadzić. Niebezpiecznie jest atoli rozdmuchiwać pretensye zarozumialców, gotowych w imię indywidualizmu zdeptać i oplwać drogo okupione nabytki rozwoju cywilizacyjnego. Dla samych tych nabytków niewielka zapewne wyniknie stąd szkoda, lecz w doskonaleniu myśli społecznej może nastąpić wcale niepożądane zamieszanie.

Matuszewski do takiego zamieszania zgoła ręki nie przykłada; jest to umysł jasny i dobrze ukształcony; niektóre wszakże jego wywody i twierdzenia, wzięte oddzielnie, mogłyby dać pochop do nieporozumień, a co ważniejsza poprowadziły samego autora, jak zobaczymy później, znacznie dalej, niż w r. 1898 zamierzał.

Matuszewski przeciwstawia sztukę nauce. Słuszniejszą chyba byłoby rzeczą mówić o różnicach, między nimi zachodzących. Przeciwieństwa istotnego niema tutaj i być nie może, bo zarówno jedna jak druga są wypływem pracy tego samego ducha ludzkiego. „Nauka — mówi Matuszewski — wznosi się mozolnie od drobiazgowych obserwacyj szczegółów do szerokich uogólnień; sztuka zaś zaczęła od ogólnikowych typów, a kończy na indywidualnych charakterach". Ale gdzież tam! Za dni Arystotelesa nieskończenie mniej było szczegółowych obserwacyj, aniżeli za dni Darwina, a jednak Arystoteles daleko szersze podawał uogólnienia, aniżeli Darwin. I w sztuce podobnież. W Iliadzie i Odysei znacznie więcej jest żywych charakterów indywidualnych, a mniej typów ogólnikowych, aniżeli w Henryadzie Woltera; a dzisiaj, obok szczegółów naturalistycznie lub impresyonistycznie kreślonych, czyż w sztuce brak symbolów? Charakterystyka nauki i sztuki w ich przeciwstawności, podana przez Matuszewskiego w r. 1898, ma uzasadnienie, ale tylko w pewnym ograniczonym zakresie, w pewnych stadyach rozwoju jednej i drugiej. To nawet, co wydaje się stanowczą i zasadniczą cechą sztuki—jej *konkretność* — niezawsze i nie u wszystkich twórców z jednakową występuje siłą; a podmiotowość również nie tworzy jej znamienia, jeżeli widzieliśmy i widzimy dążność do objektywizacyi w kreśleniu postaci, scen i t. p., a nawet w przeprowadzeniu całej kompozycyi.

Matuszewski jest zwolennikiem hasła: „sztuka dla sztuki" i uzasadnić się je stara (jak czynili idealiści) zestawieniem z hasłem: „nauka dla nauki". Muszę zauważyć, że nauka ma przedmiot dany sobie, nie stworzony przez siebie; jest poznawaniem i badaniem, nie zaś tworzeniem; sztuka zaś wyprowadza na świat całkiem nowe kombinacye kształtów, barw i stosunków; robi to dla sprawienia rozkoszy estetycznej, mającej wzmódz, spotęgować ducha. Sam zresztą Matuszewski w dziele: „Słowacki i nowa sztuka" (1902) mówi o „zbawczej potędze sztuki" i nie widzi powodu, dlaczegoby sztuka miała odtrącać i pomijać dodatnie etyczne czynniki.

Właściwość pisarska Matuszewskiego polega na tem, że rzuca raczej myśli garściami, aniżeli wynikliwie łączy je z sobą. Dedukcya nie stanowi silnej strony jego talentu; unika jej nie tylko w formie, ale, można powiedzieć, nawet w treści, chociaż zdąża do syntezy. Gdzie idzie o silne odtworzenie wrażeń, jakie na nas wywiera dzieło sztuki, tam krytyk nasz znajduje się w swoim żywiole i wykonywa tę pracę doskonale, z życiem, zapałem i szczerością, zjednywającą serce czytelnika.

Do stanowiska Matuszewskiego najbardziej się zbliżają: Władysław Jabłonowski (ur. 1867), Antoni Potocki, autor studyum o „Stanisławie Wyspiańskim" (1902) i „Maryi Konopnickiej" (1902), Adam Cybulski, Artur Górski, Wilhelm Feldman, Zygmunt Bytkowski, W. Presser.

IV.

Metafizyka. Zenon Przesmycki.

Zenon Przesmycki *(Miriam,* ur. 1861) z początku zarówno w poezyi, jak w krytyce, był eklektykiem; zaznajamiał się ze wszystkimi przejawami piękna z jednaką miłością, tłómaczył rzeczy najróżnorodniejsze. Oczywiście teorye pozytywistyczne, za czasów jego młodości tak żywo i u nas rozpowszechniane, oddziałały na ogół jego umysłowości, ustaliły w nim cześć dla wiedzy. Ale nie zacieśniał się on w żadnej wyłącznej doktrynie, a wzloty ku nieskończoności, tak właściwe poetyckiemu usposobieniu, pociągały go silnie ku sobie. W programowym artykule założonego przez siebie „Życia" (1887, w Warszawie) nakreślił bardzo rozległy i bardzo rozumny plan wydawnictwa, mającego zapoznać czytelników z całym zakresem rzetelnego piękna wyrażonego w słowie, bez względu na przekonania społeczne, polityczne, religijne.

Pobyt w Paryżu, dokładne przyjrzenie się ruchowi literackiemu we Francyi, a zwłaszcza działalności „młodej Belgii“, w połączeniu z równoczesnemi studyami filozoficznemi, podjętemi dla opracowania pomysłów genialnego matematyka-filozofa, Hoene-Wrońskiego, wpłynęły na Miriama dwojako; z jednej strony niezmiernie pogłębiły jego zdolność refleksyjną, poprowadziły do szukania zasady wewnętrznej, wiekuistej, dla wszelkich objawów czasowych, przemijających; a z drugiej — wyrobiły w nim nadzwyczajną cześć dla Słowa, dla formy artystycznej. W dziedzinie filozofii doszedł do p a n t e i z m u, mistycznego wprawdzie, ale opartego na badaniach naukowych, z wyłączeniem dowolności marzycielskiej. Każda rzecz, według tej teoryi, jest w zasadzie „objawem tego samego, wszystko przenikającego, wszędzie utajonego pierwiastku“; a więc „wszystko w naturze oddziaływa na wszystko, wszystko na nas i my na wszystko“. Zatem spirytyzm, telepatya są to zjawiska wcale nie wyjątkowe, nie nadnaturalne. „Każde drgnienie nasze — czy to fizyczne czy psychiczne z punktu widzenia naszej świadomości zmysłowej—wywołuje natychmiast odpowiedni odzew, odpowiednią reakcyę w otaczającym nas świecie. Myśl nawet, zamiar zbrodni, dajmy na to, powstały dopiero w głowie danej osobistości, już wnet budzi odpowiednie wibracye w bycie okolnym, a te, oddziaływając znowu na transcendentalną stronę człowieka, którego ta myśl czy zamiar dotyczy, lub na bliskich mu, wywoływać mogą te tak często wpływające zasadniczo na postępowanie człowieka, a takiemi po dziś niewytłómaczalnemi się zdające przeczucia i instynkta“.

Poezya winna rozpatrywać nie tylko to, co nam „zmysłowa świadomość“ podaje, ale także, a może najbardziej wsłuchiwać się w niewyraźne szmery, wzierać w ledwie uchwytne kształty „transcendentalnej strony“ człowieka. I wtedy dopiero stanie się naprawdę realistyczną, dbającą „o oddanie wszystkiego, co istnieje w człowieku, nie tylko powierzchni, lecz i głębin, nie tylko zjawisk w granicach zmysłów zamkniętych, lecz i bezmiarów pozazmysłowych, nie tylko

szczegółów pochwytnych, lecz i perspektyw ku kresom niedojrzanym, nie tylko rzeczy wyraźnych, lecz i tajemnic bezdennych, nie tylko skończoności, lecz i nieskończoności; idealne staje się tu realnem; mistyczne — równoważnem z najbardziej zmysłowo-naturalistycznymi pierwiastkami; wszystko spływa w wielką syntezę istotnie wszechstronnego pojęcia sztuki“.

Jakże dokonać tego stopu zmysłowości z nadzmysłowością, skończoności z nieskończonością? Za pomocą s y m b o l u, gdyż on tylko może w duszy naszej obudzić poczucie, jeżeli nie widok, bezkresnych perspektyw. Zdaniem Przesmyckiego, przejętem od mistyków filozoficznych angielskich, niemieckich i francuskich, „sztuka wielka, sztuka istotna, sztuka nieśmiertelna była i jest zawsze s y m b o l i c z n ą; ukrywa za zmysłowemi analogiami pierwiastki nieskończoności, odsłania bezgraniczne pozazmysłowe horyzonty; ongi była taką nieświadomie, gnał ją ku temu instynkt geniuszów; dziś — może pobudzona przykładem śmiałych pionierów nauki, którzy, rzucając się zuchwale w otchłanie Nieznanego, jęli badać tajemnicze objawy śmierci, snów, instynktów, hipnozy, magnetyzmu, siły psychicznej i t. p. — staje się nią świadomie“. A pierwszym genialnym w tym kierunku twórcą jest Maurycy Maeterlinck.

Taka sztuka musiała sobie wyrobić język odrębny, który przestawał być „jedynie taczką idei, umownym znakiem do wymiany myśli“; wyrazy „otrzymywały życie własne, tajemnicze, duchowe“, ażeby mogły potrącać o owe bezkresne perspektywy. Młodsi, niecierpliwsi „odbierali myśli predominujący w dziele sztuki charakter, sprowadzali ją do równości ze Słowem“, wyzwalając mowę „z pod supremacyi“ treści. Przesmycki, chociaż mówi o tych dążeniach z widocznem uznaniem, sam jednak bynajmniej w praktyce ku takiemu wyzwoleniu nie zmierza; co więcej, z jego teoryi filozoficzno-estetycznych wynika, że zmierzać nie może, bo odebrałby poezyi całą jej głębię, jako stopowi skończoności z nieskończono-

ścią. I dla treści raczej, niż dla słowa uważać musi sztukę za arystokratyczną, zrozumiałą i miłą tylko dla wybranych.

Społeczne i polityczne zagadnienia, wszelką „tendencyę“ usuwa stanowczo z dziedziny piękna; bojuje gorliwie o „sztukę czystą“, wolną od wszelkiej myśli popularyzatorskiej. Sztuka taka przestaje być chlebem powszednim dla ogółu, bo mieści w sobie tylko najwytworniejszą karm dla ducha. Tym sposobem tendencya, wypędzona jednemi drzwiami, wraca drugiemi; jakże bowiem inaczej nazwać najwyższą treść filozoficzno-mistyczną (perspektywy nieskończoności), wtłoczoną w ramy poezyi? Same nawet środki artystyczne, użyte do wywołania w czytelniku wzruszeń i wizyj nadzmysłowych, muszą być w pewnej mierze tendencyjne, jak to widać z wykładu sposobu, użytego przez Maeterlincka. Musiał on— powiada Przesmycki— „jakgdyby nie liczyć się z całym, osiągniętym przez wieki rozwojem cerebralnym, uwolnić się od napływów cywilizacyjnych i szczegółów aktualności, wznieść się ponad efemeryczne właściwości epok i krajów, zatrzeć wszelkie ślady przejściowej typowości i anegdotyczności, oczyścić z wszelkich naleciałości samą istotę uczuć niezmiennie i ogólnie ludzkich; jednem słowem z pod warstwy różnoczasowych i różnokrajowych wpływów, nawyknień i konwencyj wydobyć wiekuistą historyę człowieka, z całą świeżością i wyrazistością instynktowych, bezwiednych przebudzeń, rzutów i odruchów, w których właśnie wybłyskuje pierwiastek transcendentalny“. Przypomnijmy mimochodem, że tragedya pseudoklasyczna, na swój sposób, nie odrzucając „rozwoju cerebralnego“, chciała także przedstawiać „wiekuistą historyę człowieka“ bez względu na wieki i narody; miała czasy świetności, a później prawie zupełnie poszła w zapomnienie, bo uznano ją za ciasną.

Takie zasadnicze myśli wygłosił Przesmycki w świetnie napisanej, lubo mnóstwem cudzoziemskich wyrazów zapchanej przedmowie do „Wyboru pism dramatycznych Maeterlincka“, tłómaczonych przez siebie (1894, Warszawa).

W „Chimerze“, wydawanej przez niego od roku 1901, niewiele spotkałem dotąd teoretycznych wywodów, ale za to sporo uwag krytycznych, z wielką pewnością siebie wypowiedzianych, nieraz paradoksalnych, czasami bardzo trafnych a śmiałych, zawsze zaś pobudzających do myślenia.

Do zakresu teoryi należą następne: „Podobnie jak religia, metafizyka, mistyka, — sztuka jest oknem ku nieskończoności, pryzmatem, przez który — nie mogąc objąć jej całej — to z tej, to z owej strony w bezdenną otchłań jej wglądamy. Dlatego niemasz nowej sztuki; są tylko nowe sposoby, nowe próby, nowe pragnienia odsłonięcia, pod nowym kątem, z nowej strony, tej samej, wiecznie jednej, wszystko ogarniającej jedności bytu“.

„Umiejętność, znajomość wszystkich arkanów techniki, rzemiosła, jest niewątpliwie rzeczą nieodzowną dla artysty; krytyka jednak, ani widza obchodzić one nie powinny. Dla nich istnieć winien tylko rezultat, osiągnięty za pomocą tych środków i bez posiadania ich niemożliwy do urzeczywistnienia, ale w istocie swojej będący wypływem twórczości artysty, owocem jego duszy, realizacyą jego wizyi... Sztuki plastyczne nie mogą być tylko niewolniczem naśladowaniem tego, co realiści czy naturaliści nazywają naturą, a co właściwie jest fenomeniczną jej powierzchnią [1]), rozbiciem jej na poszczególne zjawiska, które w takiem oderwaniu realnego bytu nie mają. Artysta musi patrzeć w naturę, nie po to wszakże, by kopiować ten zjawiskowy płaszcz, osłaniający jej istotę, lecz aby, dotarłszy do tej ostatniej, nauczyć się tworzyć w dalszym ciągu tak, jak natura tworzy,[1]) to jest wiążąc każdy szczegół z całością bytu... Sztuka nie ogranicza się do biegłości technicznej, pozwalającej skopiować wiernie pierwsze lepsze zjawisko zmysłowe; jest ona czemś więcej: stylizacyą, harmonizacyą, transfiguracyą, kompozycyą, wreszcie — nie lękajmy

[1]) Przypomina to wyrażenia Ant. Marcinkowskiego (patrz w dodatku ekskurs o powieściach).

się słowa — kreacyą, tworzeniem". „Piękno jest objawieniem się Istoty rzeczy w materyalnej ich formie, wcieleniem Idei, Słowa w formach natury, manifestacyą nieskończoności w skończoności [1]).

„Artysta winien być obdarzony: 1) *wrażliwością psychiczną* czyli zdolnością ujmowania Idei zasadniczych, przejmowania się poezyą rzeczy i ich duchem — a niemasz nic, coby go było pozbawionem; 2) *wrażliwością formalną* czyli zdolnością ujmowania, w emocyonalnem ich znaczeniu, form, wziętych jako takie, bez względu na przedmiot, który mogą wyobrażać; 3) *zdolnością przystosowywania idei do form* i odwrotnie. W prawem dziele sztuki odnaleźć musimy trzy pierwiastki: 1) *ideacyę* czyli koncepcyę (lub lepiej mówiąc *wizyę)* Idei; 2) *wykonanie,* które nie ogranicza się do czysto technicznych rzeczy, ponieważ wchodzą w nie nadto: realizacya czyli wcielenie wizyi, i odrębny styl czyli właściwy artyście indywidualny sposób oddawania przedmiotów; 3) *kompozycyę* wreszcie czyli układ przedmiotu, wiążący ideacyę z wykonaniem i harmonizujący ideę, wizyę, linie i kolory" *(Chimera,* I, 157 — 161).

„Arcydzieło sztuki winno być oglądane w skupieniu i z poszanowaniem, nie zaś na kartce, którą po jakimś czasie w kąt się rzuca. Zbyt łatwy dostęp do arcytworów spoufala z nimi zanadto przeciętnych widzów i przyucza do lekceważenia tego, co powinno być świętem".

„Stylizacya to wyzwolenie się z drobiazgów i przeprowadzenie konsekwentne zasadniczych wyłącznie linij i tonów tematu" *(Chimera,* I, 179).

„Mając do wyboru zapomnienie albo popularność, którą daje prasa, ta wyłączna pośredniczka między twórcą a publicznością, większość artystów godzi się na kompromisy

[1]) Są to określenia estetyki idealistycznej, rozwijanej u nas przez Mochnackiego, Grabowskiego.

i ustępstwa oportunistyczne, przystosowuje się do zdania ogółu i stacza się powoli na jego poziom" *(Chimera,* I, 302).

W tych orzeczeniach i wyrzeczeniach widzimy umysł rozległy i głęboki, któremu nie chodzi o popularność i błyskotliwość, lecz o wniknięcie w głąb sztuki, wielbionej niemal ekstatycznie.

V.

Indywidualizm krańcowy. Stanisław Przybyszewski. Jerzy Żuławski

Przesmycki uznawał jeszcze uprawnienie wrażeń, dostarczanych artyście przez „zmysłową świadomość", chociaż stawiał ponad niemi wizye „transcendentalnej strony" człowieka.

1. Stanisław Przybyszewski (ur. 1868), autor powieści, poematów prozą i dramatów, wzgardził (w teoryi) całkowicie tem, co zmysły dostrzedz mogą, a za jedyną godną artysty rzecz uważał natchnienia duszy „nagiej", t. j. oswobodzonej od ucisku zewnętrznego (towarzyskiego, społecznego, politycznego i t. d.). Wytworzył sobie teoryjkę (podobną do teoryi Tyszyńskiego: ciało, myśl, dusza), oddzielającą stanowczo nabytki „mózgu" i nabytki „duszy". Mózg dostarcza nam wiadomości szczegółowych, zdobytych na drodze badania, analizy; dusza (uczucia, marzenia, wizye i t. d.) daje nam poznać istotę rzeczy, odrazu, za jednym zamachem tworzy syntezę.

W gruncie wszystko, co Przybyszewski mówi o tej duszy, zawdzięcza pracy „mózgu", nad którego fizyologią i patologią w swoim czasie pracował; przyznać atoli tego nie chce, gdyż połączywszy wyniki badań fizyologiczno - psychologicznych z buddyjską teoryą metempsychozy i z mrzonką Fichtego (z końca XVIII wieku), że dusza wytwarza z siebie świat zewnętrzny, jako swoje przeciwstawienie, mnie-

ma, że są to syntezy przez jego własną duszę utworzone.

„Zasadniczą podstawą — powiada—całej t. zw. nowej sztuki, wszystkich prądów i kierunków w sztuce jest pojęcie duszy, jako potęgi osobistej, duszy kroczącej od jednej wieczności do drugiej, duszy, która raz po raz, nieznaną potęgą zmuszona, idzie na ziemię, wraca z powrotem na łono wieczności i znowu się ucieleśnia, bogatsza, silniejsza, więcej uświadomiona, niż pierwszym razem, i tak bez końca, aż wreszcie dochodzi do świadomości całej swej potęgi, przenika najtajniejsze rzeczy, obejmuje najodleglejsze i najskrytsze związki, t. j. staje się geniuszem, t. j. odsłania się w swoim absolucie, w całym przepychu swej nagości".

Gdyby Przybyszewski poprzestał na tem, gdyby prawdziwemu tylko geniuszowi przyznawał ową potęgę odsłaniania rzeczy tajemnych, to godząc się lub nie godząc na jego terminologię, możnaby przyznać słuszność jego twierdzeniu, gdyż geniusz powszechnie tak bywa określany. Ale Przybyszewski te właściwości geniuszu przenosi na każdego prawdziwego artystę, uprawiającego „nową sztukę". Co więcej, przez dziwny skok logiczny, uważa on każdą „duszę" za „absolut" dlatego, że „jest odbiciem absolutu". O logikę wogóle autor się nie troszczy, a nawet pogardza nią jako artysta. Sztuka realistyczna jest dla niego „bezdrożem duszy"; a dopiero sztuka nowa jest „objawieniem duszy", bo odsłania rzeczy nieznane, tajnie niezgłębione.

„Są — powiada Przybyszewski — w naszej duszy dziwnie splątane i powikłane krużganki, grobowce wspomnień życia przed życiem, podziemne kurytarze, do których nigdy jeszcze nie wnikło światło. Tylko w ciemnych nocach płonących snów tryśnie raz po raz zielony płomień, rozlegnie się dźwięk, jakby najbardziej oddalone, najtajniejsze echo, błyśnie przeczucie gdyby (!) odbicie bladej gwiazdy w rozkipieniu ciemnych fal... Dla nas istnieje człowiek, jako istota, w którego motywach, uczuciach, we wszystkiem, co robi, przejawia się tylko drobniuteńka część nieskończonej, absolutnej świadomości, a którego świadome Ja jest tylko pianą, raz po raz przez ocean na brzeg wyrzucaną... Przedstawiciel nowej sztuki całkiem odwraca się od tego *zewnątrz* [którem się zajmował dawny artysta], jako od rzeczy przypadkowej, zmiennej, włania się w siebie, chwyta w swej duszy rzeczy słowem nieujęte, szuka poza złudnym obrazem tak zw. rzeczywistości *całą drobniuteńką sieć* (!) pobudek, wpływów i oddziaływań wzajemnych, jakie zachodzą pomiędzy całą przyrodą a człowiekiem; jednem słowem, nie da się mamić świadomości, a wszystkich przyczyn szuka poza jej obrębem... Za pomocą nie zmysłowego, ale uczuciowego kojarzenia wrażeń roztworzyć pragniemy nowe widnokręgi, odsłonić rzeczy tajne i dotychczas w słowa nieujęte. Metoda, jaką się narazie posługujemy, to oddawanie i odtwarzanie uczuć, myśli, wrażeń, snów, wizyj, bezpośrednio, jak się w duszy przejawiają, bez logicznych związków, we wszystkich ich gwałtownych przeskokach i kojarzeniach. Bo poza tem, co się biednemu mózgowi mieszczaństwa śmiesznym idyotyzmem wydaje, kryje się zawsze głębia... Stromą, przepaścistą drogą ta droga duszy, dla której życie ciężkim snem a bolesnem przeczuciem jakiegoś innego życia i zaświatu, przeczuciem innych związków i innych głębi, jak te, do których biedny, biedny nasz mózg dotrzeć może".

Sztuka taka nie zna żadnych obowiązków ani moralnych, ani społecznych, ani narodowych, bo to są rzeczy zewnętrzne, z jej istotą zgoła niezwiązane. „Sztuka nie zna przypadkowego rozklasyfikowania objawów duszy na dobre lub złe; nie zna żadnych zasad czy to moralnych czy społecznych; dla artysty w naszem pojęciu są wszelkie przejawy duszy równomierne; nie zapatruje on się na ich wartość przypadkową, nie liczy się z ich przypadkowem złem lub dobrem oddziaływaniem, czy to na człowieka lub społeczeństwo; tylko odważa je wedle potęgi, z jaką się przejawiają. A więc substrat naszej sztuki istnieje dla nas jedynie tylko ze strony swej energii,

zupełnie niezależnie od tego, czy jest dobrem lub złem, pięknem czy brzydotą, czystością czy harmonią, rozpasaniem, zbrodnią czy cnotą... Działać na społeczeństwo pouczająco albo moralnie, rozbudzać w niem patryotyzm lub społeczne instynkta za pomocą sztuki znaczy poniżać ją,; spychać z wyżyn absolutu do nędznej przypadkowości życia a artysta, który to robi, niegodny jest miana artysty".

Artysta „nie uznaje żadnych praw", „nie należy ani do narodu ani do świata, nie służy żadnej idei ani żadnemu społeczeństwu". Artysta „stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, niekiełznany żadnem prawem, nieograniczony żadną siłą ludzką". Inaczej mówiąc, artysta jest „absolutem".

Tak może mówić ten, kto albo nie rozumie, co nazywamy „absolutem", albo też ten, co sobi drwi z czytelników, posądzając ich o to, że gotowi uznać tyle „absolutów", ilu jest artystów.

2. Nie dziwi mię, że umysł niewątpliwie potężny, ale chaotyczny, jakim jest Przybyszewski, napisał taką niedorzeczność, ale mocno mię dziwi, że umysł tak jasny i umiejący sobie zdawać dokładną sprawę z tego, co mówi, jak Matuszewski, dał się oszołomić frazeologii modernistycznej i w dziele o „Słowackim" (1902) pomieścił ustęp, nie dający się żadną logiką obronić: „Jednostka nie tylko czuje się odrębnym od innych istnień światem, ale uważa się za jedyny prawdziwy świat, jedyną rzeczywistość, za konkretny symbol tajemnej potęgi i podścieliska wszechbytu — za *absolut*" (str. 362).

Panteiści uważają wszystkie rzeczy za *przejawy absolutu,* ale nie za absolut, który według określenia swego musi być jeden — jedyny... Matuszewski czuł sprzeczność takich poglądów, ale ze znaną już nam słabością w dziedzinie dedukcyi, łatwo ją odsunął, szybując na skrzydłach uczucia i wyobraźni. Dla niego w tym wypadku, tak samo jak dla Przybyszewskiego, odbicie postaci ludzkiej w zwierciedle i sam człowiek, to wszystko jedno. Przerzuca się chwilowo na stanowisko Fichtego i Schopenhauera, powiadając, że

świat widzialny jest „tylko wyobrażeniem, stworzonem przez ducha indywidualnego, którego treść wewnętrzna jest identyczna z bezwzględną istotą bytu, z absolutem, ukrytym, ale obecnym poza wszystkiemi złudnemi zjawiskami". Stąd wyprowadza wniosek, że „duch indywidualny, jako *emanacya absolutu,* jest i *twórcą* i duszą świata objektywnego, jest sam poniekąd absolutem, gdyż może na drodze intuicyjnej wniknąć w istotę wszechrzeczy i odsłonić nam jej tajniki w dziełach sztuki" (str. 322). Dla uczucia i wyobraźni nic trudnego odrzucić marny przysłówek „poniekąd" i nazwać jednostkę poprostu „absolutem" (str. 362). Ale chłodniejsza rozwaga upomni się u Matuszewskiego o swoje prawa, pogwałcone przez uczucie i wyobraźnię, więc pod koniec książki przeczytamy skromniejsze i słuszniejsze o tym „absolucie" wyrazy: „Człowiek, nawet genialny, jest ostatecznie tylko człowiekiem i nie może stworzyć nic, przekraczającego granice ludzkich zdolności; może jednak wyprzedzić innych, może skrócić proces rozwoju myśli i uczuć, kiełkujących w duszy zbiorowej, może dać wyraz aspiracyom, które dopiero z czasem staną się aspiracyami ogółu, a przynajmniej pewnej jego części" (str. 384, 385).

Na to najzupełniejsza zgoda; lecz gdyby autor pamiętał był poprzednio o tem wyznaniu, oszczędziłby sobie rażących niekonsekwencyj.

W innych zagadnieniach Matuszewski rozchodzi się z autorem „Na drogach duszy"; nie jest fanatykiem „sztuki duszy", sztuki „syntetycznej" w przeciwstawieniu do „analitycznej", mózgowej.

„Szukanie dróg nowych — powiada słusznie — nie pociąga za sobą koniecznie i nieodwołalnie ruiny starych. Sztuka, jak i wszystko na świecie, rozwija się ewolucyjnie, nie rewolucyjnie. Rozrost subjektywizmu zmienił potrzeby i aspiracye estetyczne człowieka, ale nie zmienił samej istoty jego wrażliwości, na którą można działać najrozmaitszymi środkami, począwszy od niejasnych suggestyj uczuciowo - muzycznych, a skończywszy na wyrazistej i logicznej plastyce".

Przeciwko „nielogicznemu tworzeniu“, zalecanemu przez Przybyszewskiego, zaprotestował zlekka. „Nie przeczę, że można, nie troszcząc się o logikę, odtwarzać wrażenia według ich powinowactwa, ponieważ jednak umysł ludzki bądźcobądź reaguje i na logiczne łączenie myśli, dlaczegoż więc usuwać logikę zupełnie z arsenału środków ekspresyi artystycznej? Dlaczego wyrzekać się dobrowolnie jednego z wypróbowanych gatunków broni? Czyż Edgar Poë np. nie wywoływał niekiedy efektów nastrojowych, posiłkując się wyłącznie metodą logicznego rozumowania?“ (str. 124).

3. Z innego punktu widzenia wystąpił także przeciwko nielogiczności jeden z najżarliwszych wyznawców teoryi estetycznej Przybyszewskiego, którą poczytuje za „dobrą, jednolitą, głęboką i prawdziwą“, mianowicie znany refleksyjny poeta, Jerzy Żuławski (ur. 1873), w książce p. t. „Prolegomena“ (1902, Lwów). Podzielając wraz z Przybyszewskim pogardę dla „mózgu“, tego „wiecznie głodnego żebraka i marnotrawcy“, wielbiąc sztukę syntetyczną, sztukę „nagiej duszy“, poczytując tę duszę za „absolut“, nie może się jednak pogodzić z myślą, iż wytworów duszy nie należy poddawać kontroli rozumu, logiki. „Jest nieco przesady — powiada — w tem wymaganiu, wynikającem bezpośrednio z założenia, że sztuka, jako czysty objaw duszy, nie powinna się żadną miarą liczyć z mózgiem. Gdyby tak było, nie moglibyśmy istotnie wymagać od sztuki logiki, ponieważ jest ona nagiej duszy całkiem obca. Przybyszewski zapomina tutaj jednak o tem, że sztuka, chcąc się udzielać innym, musi mózgu używać do pomocy. Właściwym czynem artysty jest uświadomienie w sobie nowej, w duszy zawiązanej syntezy i gdyby artysta chciał tylko twórcą pozostać i nie zniżać się wcale do roli rzemieślnika, nie wychodzić z zakresu tego, co dusza działa, musiałby na tym jednym czynie poprzestać. Sztuka jego byłaby wtedy istotnie sztuką nagiej duszy, ale byłaby zarazem sztuką Jedynego dla Jedynego w najściślejszem tego słowa znaczeniu — sztuką twórcy dla

siebie samego. Dusza nie ma sposobu udzielenia swej treści bezpośrednio innym; zadanie to spełnia mózg, który sam jeden, jako właściciel zmysłów, na zmysły działać umie i może. Jego jest rzeczą syntezę w zogólnikowanych odpowiednio szczegółach przedstawić, albo — jeśli zdolen to uczynić — dać jej wyraz w symbolu, będącym niejako jej wykładnikiem. W każdym razie będzie to już czynność analityczna, ściśle do duszy nie należąca. Współudział mózgu tedy jest w udzielaniu sztuki innym konieczny. Cała rzecz w tem, aby mózg nie brał nad duszą góry, nie psuł i nie trwonił tego, co ona stworzyła; lecz owszem był jej posłusznem narzędziem, wiernym i poddanym sługą. A zatem: wprawdzie artysta, stwarzając syntezy, z logiką liczyć się nie potrzebuje, a nawet nie może, gdyż posługuje się w tym czynie duszą, organem, któremu logika wszelka jest obca; ale z chwilą, kiedy syntez tych innym udzielić pragnie i mózgu do pomocy wzywa, z konieczności w pracy swej prawom logiki poddać się musi“ (str. 99, 100).

To, co sztuka syntetyczna stwarza, jest tylko „niedokładnym znakiem“ tego, co artysta ujrzał w swej duszy. To też kiedy „sztuka analityczna jest dostępna dla każdego, kto tylko ma oczy ku widzeniu a uszy ku słuchaniu, sztuka syntetyczna roztacza swe skarby tylko przed tym, kto zdoła z niedokładnych znaków jednolicie odczuć to, co czuł artysta w świętej chwili tworzenia, kto jest sam twórcą *na tyle* (!), że może, przez artystę zapłodniony, porodzić w głębi swej duszy syntezę, którą on, artysta, sam począł ze siebie. Trzeba być prorokiem, aby módz przyjąć objawienie. Sztuka syntetyczna jest sztuką nielicznych i wybranych — dla nielicznych i wybranych tylko“ (str. 100, 101).

Czy wobec takiej sztuki możliwą jest krytyka? Zazwyczaj zwolennicy tej sztuki powiadają, że ją tylko odczuwać można, że zatem krytyk powinien wyrazić silnie wrażenie, jakie na nim dzieło wywarło, albo też utworzyć nową fantazyę na tle fantazyi autora lub nawet zgoła do niej niepodob-

ną [1]). Subjektywność musi tu znaleźć uprawnienie najrozleglejsze, bo symbole tłómaczyć można najrozmaiciej; a któż rozstrzygnie, jakie tłómaczenie jest najtrafniejsze?... Tyle może być dobrych rozwiązań, ile jest umysłów zdolnych objąć symbol i w sfery nieskończoności poszybować. To też wśród naszego grona modernistów zapanował entuzyazm, dawno u nas niespotykany; każdy bowiem kolegę swego wielbiąc, właściwie uwielbia własne swe o nim myśli, własną potęgę twórczą. Odkąd „świętość zasad“ zmieniono na „świętość wrażeń“, namnożyło się geniuszów co niemiara...

---

[1]) Najwyraźniej formułuje tę myśl *Oskar Wilde:* „Krytyk jako artysta“ („Życie“, Kraków, 1898, Nr. 17, 18). „Krytycyzm jest sztuką sam w sobie. Jak twórczość artystyczna zawiera w sobie czynnik zdolności krytycznej, bez której nie możnaby naprawdę rzec, że ta twórczość wogóle istnieje; tak również krytycyzm jest rzeczywiście twórczym w najwyższem znaczeniu tego słowa. Krytyk zajmuje to samo stanowisko względem dzieła sztuki, które krytykuje, co artysta względem widocznego świata kształtów i barw lub względem niewidomego świata namiętności i myśli... Z rzeczy mało lub zupełnie bezwartościowych... prawdziwy krytyk, jeżeli spodoba mu się tak pokierować lub znieczulić swą zdolność kontemplacyjną, stworzy dzieło bez błędu co do piękności i subtelności intellektualnej. Marność jest niezwyciężoną pokusą dla świetności, a głupota wieczną *bestia triumphans,* wywołującą mądrość z jej podziemia. Robota jest kamieniem probierczym. Niemasz nic, coby w sobie nie posiadało suggestyi lub nie było wyzywającem. Krytycyzm nazwałbym twórczością w twórczości... Najwyższy krytycyzm, będąc najczystszą formą osobistego wrażenia, jest w swej istocie bardziej twórczym niż twórczość. Nigdy nie bywa zakuty w kajdany prawdopodobieństwa. Nędzne względy możliwości, tego tchórzowskiego ustępstwa względem nudnych przedstawień życia domowego lub publicznego, nigdy go nie dotyczą. Krytycyzm jest zwierzeniem czyjejś duszy. Jest on jedyną cywilizowaną formą autobiografii, zajmując się nie czynami, lecz myślami czyjegoś życia, nie przyrodzonymi wypadkami czynu lub okoliczności, lecz duchownymi nastrojami i imaginacyjnemi namiętnościami (wstrząśnieniami) myśli. Jedynym celem krytyka jest być kronikarzem swych własnych wrażeń. Będąc w swej istocie czysto subjektywnym, krytycyzm stara się odsłonić swe własne, a nie czyjeś tajemnice. Uważa on dzieło sztuki jedynie za punkt wyjścia dla nowej twórczości. Nie ogranicza się do wyjaśnienia prawdziwej intencyi artysty. Istotnie wartość pięknego tworu leży co najmniej tyleż w duszy tego, co nań patrzy, ile w duszy tego, co go stworzył. Widz to krytyczny przypisuje tysiące znaczeń pięknemu utworowi i robi go dla nas cudnym. Im dłużej badam, tem jaśniej spostrzegam, że piękno sztuk wzrokowych, jak piękno muzyki, jest przedewszystkiem wrażeniowe... Piękność ma tyle znaczeń, ile człowiek ma nastrojów. Piękność jest symbolem symbolów. Piękność wyjawia wszystko, ponieważ nic nie wyraża. Dla krytyka dzieło sztuki jest poprostu suggestyą do nowego, jego własnego dzieła, które nie konieczne musi posiadać nudne podobieństwo do dzieła krytykowanego“. Nic i przeciwko temu ostatecznie powiedzieć nie można; wszelkiego rodzaju twory mają swe uprawnienie; tylko niechże się nie nazywają krytyką, to znaczy: oceną; właściwą nazwą scharakteryzowanych przez Wilde'a dzieł jest fantazyowanie.

Żuławski mówi w tej mierze otwarcie: krytyka jest niepotrzebna [1]). „Po co — powiada — koniecznie starać się zrozumieć to, co można odczuć? po co analizować to, co można jako niepodzielną całość bez współudziału świadomości w sobie odtworzyć? Ale są to dwie zupełnie różne rzeczy: rozkoszować się dziełem sztuki, a wartość jego wykazywać. Wogóle myślę czasem, że to drugie jest nawet całkiem zbyteczne. Co komu z tego przyjdzie?... Kto nie jest zdolny do odczucia piękna i ocenienia sztuki, ten się tego nie nauczy; a tym, co piękno odczuli, nic wogóle tłómaczyć nie potrzeba. W istocie dla tych też jedynie sztuka istnieje. Dlatego też zasadniczą sprzeczność zawierają w sobie wszystkie— nawiasem powiedziawszy, niesmaczne — narzekania artystów

---

[1]) I to nie jest nowością nawet u nas. Pomijając przemijające wybuchy Kraszewskiego, który nieraz podrażniony nieprzychylną oceną swoich utworów, krytykę wogóle za nieprzydatną do niczego poczytywał, choć sam ją uprawiał, — należy wspomnieć artykuł jakiegoś J. M. pomieszczony w „Przyjacielu ludu“ (Leszno, 1838, Nr. 48), zapowiadający zupełną zatratę krytyki w przyszłości, na co mu rozsądnie odpowiedział inny J. M. (pewnie Jędrzej Moraczewski) w „Tygodniku literackim“ (Poznań, 1838, Nr. 13 i 14).

na społeczeństwo, które ich nie rozumie i nie ocenia, choć dla niego pracują. Artyści bowiem nie pracują dla społeczeństwa, lecz dla siebie i tych, którzy sztuki potrzebują. Ci ich rozumieją. A dla innych sztuka nie istnieje i winić ich za to nie można" (str. 112, 113).

Większość atoli zwolenników „sztuki czystej": Ludwik Brunner (Jan Sten), Stanisław Lack, Adolf Nowaczyński, Adam Siedlecki, Wacław Wolski, na taki radykalizm się nie zgadza, uznając potrzebę krytyki dzieł artystycznych i krytyki społeczeństwa, które ich sztuki nie rozumie. Stąd wynikają gwałtowne nawet wystąpienia rzeczników indywidualizmu sprzecznie z zasadą naczelną, która każdemu powinnaby pozostawić sąd swobodny...

* * *

Warunków rozwoju krytyka czysto subjektywna, jako oparta na chwilowem wrażeniu, uczuciu i fantazyi, nie zdaje się posiadać, gdyż, ściśle biorąc, rozwija się tylko strona intellektualna człowieka, a z nią i przez nią dopiero wszystkie inne. Mogą być wielkie talenty wśród subjektywnych krytyków i one to głównie podtrzymają znaczenie całego kierunku. Ale jeżeli po krytyku przedmiotowym, nawet o miernym talencie, pozostaną starannie i sumiennie zebrane i zgrupowane fakta, z których ktoś inny może wyciągnąć ważne i płodne w następstwa wnioski, to po miernym subjektywiście nie pozostanie nic zgoła poza objawem miernej duszy, nieciekawej nawet dla psychologa.

Krytyk subjektywny — biorę tu naturalnie pod uwagę przykład krańcowy, ale bynajmniej niepozbawiony gruntu w naszej spółczesnej literaturze — opierając się na wrażeniu i wzruszeniu, odrzuca nie tylko prawidła, szablon, rutynę — co jest zupełnie słusznem — ale także wszelkie zasady, nawet zasadę piękna. Co jest piękno? — pyta Jerzy Żuławski („Prolegomena", str. 103): „Snadź my je sami, każdy ze siebie i każdy dla siebie — tworzymy. Patrząc na krajobraz, my go

pięknym czynimy dla siebie, syntezując odpowiednio jego szczegóły... Czy przypadkiem nie jest podobnie z dziełem sztuki? czy piękno jego nie zależy przypadkiem od patrzącego i słuchającego? Może dla twórcy pozostaje tylko tworzenie?..." Wobec takiego zsubjektywizowania i twórcy i widza czy słuchacza, jakaż może być podstawa wydawania sądów krytycznych?

Stanisław Witkiewicz („Sztuka i krytyka u nas", 3-e wydanie, 1899, str. XVII) orzekł z właściwą sobie stanowczością: „Krytyka z zasady subjektywna jest takim samym nonsensem, jakimby była subjektywna fizyka, gdyby coś podobnego ktoś chciał stworzyć".

Tej stanowczości nie podzielam; uznaję nawet względne uprawnienie krytyki subjektywnej bodaj z „zasady", bo dotychczas nie wykryto takich „sprawdzianów" (kryteryów) piękna, jakiemi są „prawa" fizyczne; nie tylko wolno, ale należy nawet przypuszczać, że genialne pomysły krytyka subjektywnego zdołają się przyczynić do wykrycia owych sprawdzianów; nie mogę jeno uznać uroszczeń tej krytyki, o ile się podaje za jedynie możliwą, za jedynie coś wartą, o ile patrzy z pogardą na tych, którzy wszelkimi środkami zdążają do odszukania prawdy nie tylko podmiotowej, lecz także — o ile to w zakresie możności ludzkiej leży — i przedmiotowej także.

* * *

Dzisiaj krytyka subjektywna stała się modną; nie zapanowała jednak bynajmniej wyłącznie w literaturze. Obok poprzednio już scharakteryzowanych krytyków, którzy i w tej dobie rozwijali dalej swą działalność, można wymienić cały szereg innych, starszych i młodszych, co z rozmaitych wprawdzie stanowisk, lecz zawsze licząc się mniej lub więcej z zasadą możliwej dla człowieka „przedmiotowości", oceny swoje dzieł literackich podawali i podają.

1. A więc są pomiędzy nimi tacy, co początkowo kształcili się na historyków literatury i dopiero z biegiem czasu poświęcili się krytyce estetycznej utworów bieżących. Tu należą mianowicie:

Ignacy Chrzanowski, z razu Rejowi oddany, przeszedł następnie do szeregu krytyków wytwórczości spółczesnej lub też bliższej nam czasowo, a prócz wielu ocen w czasopismach ogłosił dwie cenne rozprawy: „O satyrach Naruszewicza“ i „O satyrach ks. Gracyana Piotrowskiego“ (1902).

Henryk Galle kokietuje nieco z modernizmem, przejmuje od niego entuzyazm chwalczy, ale jako wyćwiczony w szkole niemieckiej krytyk, nie tłumi skrupułów badania przedmiotowego, jak to widać w szkicu o „Aleksandrze Świętochowskim jako belletryście“ (1902), oraz w jubileuszowem studyum: „Twórczość poetycka Maryi Konopnickiej w ciągu dwudziestu pięciu lat“ (1802).

Bronisław Gubrynowicz od samego zarania zawodu swego więcej się zwracał ku ocenie estetycznej nowszych pisarzów, zwłaszcza zaś Brodzińskiego i Juliusza Słowackiego, chociaż zna dobrze wymagania metody historyczno-literackiej. Obecnie zajmuje go głównie literatura krytyczna bieżąca.

Konstanty Górski odznaczył się świetną analizą „Bajek“ Ignacego Krasickiego i rozpoczął obszerniejsze studyum nad Franciszkiem Karpińskim.

Bracia Mazanowscy, autorowie najnowszego (niezbyt szczęśliwego) podręcznika „Historyi literatury polskiej“, dali się poznać z dość licznych sumiennych opracowań. Antoni rozpoczął od pracy nad drobną dobą życia i twórczości Mickiewicza, a później dał charakterystyki: Kochanowskiego, Krasickiego, Ujejskiego, Orzeszkowej; wreszcie w ostatniej swej książce: „Młoda Polska w powieści, liryce i dramacie“ (1902) usiłował być sprawiedliwym dla prądu nowego, choć jego haseł nie uznał za słuszne i zbawienne. Mikołaj dał się najprzód poznać gruntownie wystudyowaną i starannie

napisaną rozprawą o życiu i twórczości Antoniego Malczewskiego. Potem pisał o Słowackim, Krasińskim, Fredrze, wreszcie o Bohdanie Zaleskim, zająwszy samodzielne stanowisko wobec sądów, jakie się w ostatnich czasach co do „słowika ukraińskiego“ ujawniły.

Tadeusz Pini zajmował się i zajmuje badaniami historyczno-literackiemi, ale poświęcając swoją uwagę wyłącznie wiekowi XIX, musiał zawsze względy estetyczne na pierwszym stawiać planie. Widać to z jego prac, poświęconych Krasińskiemu, Garczyńskiemu, Ujejskiemu, Syrokomli, wreszcie najmłodszym twórcom: „Nasza współczesna poezya“ (1902).

Stanisław Windakiewicz rozpoczął od estetycznych uwag nad twórczością dawnych naszych poetów, mianowicie Sarbiewskiego, zwrócił się potem do charakterystyki psychologicznej (Mikołaj Rej), a wreszcie zagłębił się w badania genezy dramatyki naszej („Teatr ludowy w dawnej Polsce“, 1902 i „Dramat liturgiczny w Polsce średniowiecznej“ 1903).

Konstantego Wojciechowskiego najlepszą dotąd rzeczą jest gruntowna rozprawa o „Kajetanie Koźmianie“, w której i ocena artystyczna została szeroko uwzględniona.

Kazimierz Wróblewski zajmuje się dotąd przeważnie stroną biograficzną i psychologiczną poetów naszych, mianowicie Kornela Ujejskiego (1902).

Stanisław Zdziarski z zamiłowania jest etnologiem, więc czynnik ten do swych rozpraw obficie wprowadza. Pisze gorączkowo; sharmonizować się jeszcze nie mógł. Najobszerniejsze jego dzieło mówi o „Bohdanie Zaleskim“ (1902). Jest też zbiór drobniejszych prac jego p. t. „Szkice literackie“ (1903).

2. Nie zajmują się historyą literatury, starają się wchłonąć pierwiastki nowsze, lecz zawsze zachowując oględność i unikając krańcowości, ze starszych: Kazimierz Bartoszewicz, dowcipny, cięty polemista, ale także serdeczny i rozważny znawca ludzi i piśmiennictwa; Maryan Gawa-

lewicz, kiórego szkic „O śpiewaku Wiesława“ ma głębsze znaczenie krytyczne; Józef Tokarzewicz (Hodi), wykwintny stylista i subtelny esteta;—a z młodszych: Władysław Bukowiński, a szczególniej Aureli Drogoszewski, którego studyum o Konopnickiej należy do najlepiej odczutych i przemyślanych, a oceny bieżące zawsze się odznaczają wniknięciem w istotę myśli i formy.

3. Wreszcie nie można pominąć krytyków feljetonowych, że tak powiem, zdających natychmiastową sprawę z odniesionych wrażeń, lecz kontrolujących te wrażenia rozwagą, takich jak: Wojciech Dąbrowski, Bertold Merwin, Stanisław Popowski, Władysław Prokesch, Ignacy Suesser i inni.

VI.

Studya nad literaturą obcą.

Ponieważ w tej dobie rozwoju bardzo żywo zaczęto się zajmować badaniem poezyi i powieści obcych, winienem tu choć pokrótce wspomnieć o pisarzach, którzy się tej gałęzi krytyki poświęcali. Nie mogę się nad nimi rozszerzać, z łatwo zrozumiałego powodu. Gdybym chciał dać sąd krytyczny o ich dziełach, musiałbym wszystkich autorów, których opracowali, znać równie dobrze, jak oni; a ja w tem położeniu nie jestem.

Zgodnie z zadaniem, jakie sobie postawiłem, nie myślę tu mówić o kilku historyach literatury powszechnej, jakie posiadamy, ani też nawet o historyach literatur poszczególnych (greckiej, niemieckiej i t. p.), gdyż w nich żywioł estetyczny bywa zazwyczaj bardzo szczupły, a biografia i bibliografia wypełniają je niemal w całości. Takie zatem tylko prace będę miał na względzie, które ten właśnie żywioł silniej uwzględniają.

Możnaby szereg pisarzów, estetycznie roztrząsających poezyę i wogóle belletrystykę, rozpocząć od Ludwika Osińskiego, gdyby jego odczyty o literaturze powszechnej miały więcej samodzielności. Od Kazimierza Brodzińskiego zatem dopiero datuję szereg naszych krytyków, mniej więcej samoistne wygłaszających poglądy na literaturę obcą. Jego rozprawy o „Elegii i „Satyrze“, a dalej rzecz „O egzaltacyi i entuzyazmie“, gdzie prąd bajroniczny został rozpatrzony, chlubnie ten dział zapoczątkowują. Potem wymienić wypadnie Michała Grabowskiego, jako autora rozpraw o „Nowej Heloizie“ Roussa i „Literaturze szalonej“ francuskiej. Z kolei nie można pominąć Emiliana Rzewuskiego, który w roku 1847 ogłosił „Studya filozoficzno-literackie“, gdzie między innemi po raz pierwszy u nas szerzej byli scharakteryzowani Kalderon i Kamoens.

Nie ubiegając się o wyczerpanie bibliografii, powiem tylko ogólnie, że zarówno w „Bibliotece Warszawskiej“ (od roku 1841, a szczególniej między 1854 a 1863), jak w „Przeglądzie Naukowym“ (1842 — 1848), „Dzwonie literackim“ (1846), „Dodatku miesięcznym do Czasu“ (1856—1860), ukazało się sporo już to sprawozdań, już to ocen krytycznych, odnoszących się do rozmaitych literatur. Na wyszczególnienie zasługują studya Stanisława Budzińskiego o dramacie hiszpańskim i niemieckim, Felicyana Faleńskiego o Edgarze Poë, Apollona Korzeniowskiego o dramatyczności u Szekspira.

W okresie nowszym studya nad literaturami obcemi rozszerzyły się i pogłębiły. Kazimierz Kaszewski zarówno w swoich „Dziejach literatury greckiej“, jak zwłaszcza w rozprawach o Sofoklesie, Eschylosie i Teokrycie, dołączonych do przekładu ich utworów, nie erudycyę filologiczną, lecz wniknięcie w istotę ich poezyi miał na względzie. Julian Adolf Święcicki, obok obszernych dzieł, opartych na rozległem zużytkowaniu prac obcych o piśmiennictwie assyryjsko-babilońskiem, arabskiem, chińskiem, japońskiem, hinduskiem, perskiem, dał także wyniki własnego rozczytywa-

nia się w komedyopisarzach hiszpańskich i poetach skandynawskich. Edward Grabowski wybornie obrobił literaturę średniowieczną i napisał ładną rzecz o Kamoensie. Stanisław Tarnowski z właściwą sobie swadą i poczuciem piękna roztrząsał „Dramata Schillera". Feliks Jezierski w „Dziejach literatury angielskiej wieku XVI, XVII i XVIII", jak i w rozprawach o nowszych poetach angielskich, rzucił parę pomysłów oryginalnych, podobnie jak Napolon Hirszband w swoim „Wszechpoemacie" o Byronie i Shelleyu. Literatury romańskie wogóle są przedmiotem umiejętnych opracowań Maksymiliana Kawczyńskiego i Edwarda Porębowicza. Literatura niemiecka, prócz wspomnianego już T. Jeske - Choińskiego, prócz E. Grabowskiego znalazła badaczów, obdarzonych smakiem estetycznym, w Albercie Zipperze, który twórczość Franciszka Grillparzera, i Józefie Flachu, który dramata Gerharta Hauptmanna krytycznie rozebrał. Henryk Ibsen znalazł najprzód w Wawrzyńcu Engeströmie, a potem w Ludomile Germanie swego objaśniacza albo krytyka. Literatury słowiańskie miały lub mają swoich estetycznych sprawozdawców i oceniaczy w Adamie Rzążewskim, Bronisławie Grabowskim, Maryanie Zdziechowskim, Romanie Zawilińskim, Henryku Glińskim, Leonie Belmoncie.

Najwięcej atoli pociągała ku sobie literatura francuska. Obok wspomnianych już przygodnie (K. Kaszewskiego, Antoniego Sygietyńskiego i in.), wymienić wypada: Stanisława Rzewuskiego, pełnego werwy i paradoksów, przedstawiającego „Młodą Francyę"; Edwarda Przewóskiego, który rozważnie zdał sprawę z najcelniejszych objawów „Krytyki literackiej we Francyi"; Antoniego Langego, poetę, którego „Studya nad literaturą francuską" zaznajamiają nas z impresyonizmem i symbolizmem; Tadeusza Grabowskiego, który zarówno dawniejszą (Karol ks. Orleański), jak i nowszą poezyę francuską (Wiktor Hugo, Balzac, Al. Dumas syn) z talentem opracowuje, poświęcając także uwagę

rozwojowi krytyki polskiej (Ludwik Osiński, Michał Grabowski) i twórczości naszej najnowszej (Marya Konopnicka).

Gdybym uwzględnił jeszcze artykuły w czasopismach, liczba pracujących na polu badań literatury w czasach najnowszych okazałaby się bardzo znaczną; nigdy, w żadnym okresie rozwoju naszej krytyki nie mieliśmy tylu sprawozdawców, dających nam poznać najnowsze objawy literackie zagranicy, ile obecnie. Możnaby niemal powiedzieć, że daleko więcej interesujemy się obcymi utworami aniżeli swoimi, bo niejednokrotnie bardzo ważne dzieła, w języku polskim wydane, muszą się zadowolić króciutką wzmianką, gdy wszelkie nawet ekstrawagancye zagraniczne omawiają się szeroko. Są między tymi sprawozdawcami i ludzie bardzo uzdolnieni; ale prace ich, nie zebrane w książce, toną zazwyczaj w zapomnieniu, wywierając tylko chwilowe wrażenie.

Z całego wogóle dorobku najnowszego w dziedzinie literatur obcych winienem wyróżnić trzy wybitne dzieła, w których żywioł estetyczny albo wyłączną, albo przeważną odgrywa rolę, a temi są: Zenona Przesmyckiego wstęp do przekładu „Utworów dramatycznych Maeterlincka" (1894); Maryana Zdziechowskiego: „Byron i wiek jego" (1895 — 1898) i Władysława Matlakowskiego: „Hamlet" (1894). Pierwszy z nich to świetny, rozumny, głęboki wykład nowych pojęć estetycznych na tle ruchu poetyckiego, obudzonego w Belgii przez M. Maeterlincka. Drugi — to rozległy, pełen zapału, a zarazem dokładnej wiedzy obraz twórczości wielkiego poety angielskiego oraz jego wpływu, wywartego na różne literatury europejskie. Trzeci — to jedyne u nas w tym rodzaju, wyczerpujące, wielką bystrością myśli i wielkim talentem pisarskim odznaczające się studyum nad wspaniałym a zagadkowym utworem Szekspira. Jeżeli pierwszy zajmuje względną nowością wygłoszonych poglądów, drugi — nadzwyczajną podniosłością szlachetnego nastroju; to trzeci zdumiewa poprostu niezmiernem oczytaniem, lotnością rozbiorczego rozumu i świeżością gorącej fantazyi,

będącej w usługach trzeźwo myślącego ducha, by mu wyrażenie spostrzeżeń, niekiedy wstrząsających, uczynić powabnem i poetycznem.

* * *

Przyswajanie też sobie poglądów obcych na zadania sztuki i krytyki odbywa się w całym tym okresie czasu żywo i rozlegle. Nie wzmiankując tu nawet o rozprawach drobniejszych, dość będzie wspomnieć przekład „Estetyki" Karola Lemckego przez Bronisława Zawadzkiego (1-sze wyd. 1873, trzecie 1901), „Estetyki" Eugeniusza Vérona przez Antoniego Langego (1892), „Zagadnień estetyki współczesnej" M. Guyau przez Stanisława Popowskiego (1901), różnych pism Jana Ruskina, „Psychologii piękna i sztuki" Maryusza Pilo przez Antoninę Morzkowską (1900).

To ostatnie dziełko ma bliższy związek z pracą moją; mówi bowiem także i o krytyce estetycznej, uważając ją za pewien rodzaj „sztuki". Różniczkowanie pojęcia „krytyka" doprowadzono tu bardzo daleko. Maryusz Pilo wyróżnia cztery rodzaje sztuki krytycznej. Pierwszy rodzaj, zestawiony przezeń z utworami impresyonistów i nowellistów realistycznych, polega na silnem uwydatnieniu wrażenia sprawionego przez dzieło sztuki. Krytyka ta, „jakby darem magicznym zabarwia i powiększa obrazy, akcentuje kontury, uwidocznia pierwiastki charakterystyczne, cieniuje profile, ożywia barwy, zbliża rzeczy odległe, przywraca życie rzeczom minionym, staje się mikroskopem dla słabego wzroku, mikrofonem dla tępego słuchu osób najmniej obznajmionych z rozkoszami piękna, z czarami sztuki". Drugim, wyższym rodzajem krytyki lest krytyka „uczuciowa", wynikająca ze wzruszenia, doznanego w formie odczuwalnej, rozbierająca to wzruszenie tylko z punktu widzenia jego piękności estetycznej. Jedynym jej celem jest udzielenie innym wzruszenia takiem, jakiem przejął się krytyk, „złem czy dobrem, zdrowem czy chorobliwem, uwyraźniając je dla tych, którzy sami nie odnaleźliby go w fakcie, co je wywołał". Trzecim, jeszcze wyższym rodzajem jest krytyka „intellektualna", odczuta, żywotna, nie ze szperań mozolnych wynikła, przelewająca w innych. „koncepcye, wydobyte przez nią z przedmiotów zewnętrznych", ujawniająca tłumom „tajemniczą mowę rzeczy, oddalone głosy umarłych, ukryte myśli geniuszów". Czwartym wreszcie, najwyższym, syntetycznym, „twórczym" rodzajem jest krytyka „idealna" (raczej „ideowa"). bezstronna, pogodna, której celem „dać innym odczuć w całości, tak jak odczuł je krytyk, piękności rozliczne przedmiotu lub dzieła". Krytyk musi tu posiadać „zupełną równowagę zdolności, niepospolity zasób wspomnień i fantazyi, doskonałość zmysłów, żywość uczuć, bogactwo wiadomości, rozległość ideałów". Poszukuje on „najprzód tego, co może podobać się zmysłom, zaznacza, dlaczego i w jakiej mierze podobać się to może innym, i tem się zadowala, jeśli nic innego nie znajdzie, bo wie, że w tem tkwi zasadniczy warunek piękna; następnie szuka czynników uczuciowych, i znalazłszy je, ujawnia je tłumom, które ich mogły nie dostrzedz; tak samo postępuje z treścią intellektualną, jeśli ta istnieje, zaznaczając, że jest czynnikiem niekoniecznym; na końcu, lecz na końcu dopiero, odkrywa i ujawnia, jeśli istnieją, stosunki danej rzeczy do ideałów mniejszości lub do wiary czy zabobonu większości, do mistycyzmu, którego pewną miarę każdy z nas ma w duszy, dla wielu przyczyn dawniejszych i obecnych".

Odróżnianie, subtylizowanie jest cechą, coraz się bardziej i silniej rozwijającą w naszych czasach, pomimo dążności do syntezy. Maryusza Pilo doprowadziło ono do ustalenia czterech rodzajów krytyki, choć one są właściwie tylko czterema stopniami umysłu, sąd wydającego. Nie zapominajmy, że każdy utwór, jak każdy czyn, jest wypadkową wszystkich sił istniejących w człowieku. W danej chwili może w człowieku przemagać wrażenie zmysłowe, uczucie, rozum analityczny, wyobraźnia syntetyczna — i utwór jego będzie miał cechę tej przewagi; ale bądźcobądź będzie on wy-

razem całości duszy ludzkiej w danej chwili. Powtóre, owe cztery rodzaje krytyki są także odcieniami różnych uzdolnień krytyka; jeden potrafi istotnie oddać najlepiej tylko wrażenie, drugi wzruszenie, trzeci myśl głębszą; rzadki jest natomiast, któryby wszystkie te pierwiastki z jednakową siłą odczuwał i z jednakową siłą uwydatnić dla innych zdołał; potrzeba na to nie tylko wrażliwości zmysłowej i duchowej, nie tylko głębszego wykształcenia filozoficznego, ale nadto umiejętności oglądania wszystkiego jako całostki, wchodzącej znowu jako część w skład innej większej całości, dopóki wszystko nie spłynie w jeden wspaniały organizm wszechświata. Po trzecie, jak to sam Maryusz Pilo przyznaje, nie do wszystkich dzieł sztuki można stosować najwyższy stopień krytyki; byłoby niedorzecznością lub niesmacznem naciąganiem mówić o zagadnieniach wiekuistych przy dziele, którego całem zadaniem jest odmalowanie jakiejś drobnej i małoznaczącej cząsteczki bytu, bo chociaż rzecz nawet najdrobniejsza wskutek naturalnego kojarzenia się wyobrażeń i pojęć może doprowadzić do najgłębszych refleksyj; to przecież trudno przypuścić, ażeby w zdrowej duszy obraz gęsi zarzniętych i śmierci Żółkiewskiego pod Cecorą mogły nasunąć jednakie szeregi wzruszeń i myśli.

Krytyka, nazwana przez Maryusza Pilo „idealną“, a raczej „ideową“, w gruncie rzeczy nie różni się od tej krytyki „przedmiotowej“, jaką ustalić się starał Hipolit Taine, jeżeli ją należycie rozumieć będziemy, t. j. jeżeli czynnikowi podmiotowemu przyznamy w niej znaczenie odpowiednie. Ponieważ jednak sam wyraz „przedmiotowy“ zdaje się nasuwać wykluczenie owego czynnika, można, dla uniknięcia nieporozumień i ze względu na rodzaj czynności umysłowej, krytykę taką nazwać „syntetyczną“, z zastrzeżeniem atoli, iżby w tej syntezie były czynne nie tylko wrażenie, uczucie i fantazya, lecz żeby miał w niej udział i rozum także. Jeżeli krytyka syntetyczna pilnie się liczyć będzie z wynikami rozbioru (analizy); jeżeli się postara, ażeby czysto indywidualne upodobania, uprzedzenia i przywidzenia nie brały

w niej góry, lecz poddawały się kontroli logiki, bez której żadna czynność intellektualna pożądanych owoców wydać nie może; jeżeli jednem słowem stanie się wyrazem całej rozwiniętej i ukształconej duszy człowieka i to świadomie; — to spełni zadanie najwyższe, do jakiego wogóle sąd ludzki wznieść się zdoła.

DODATEK.

Ponieważ w ciągu wieku XIX ze wszystkich rodzajów literackich najczęściej i najobszerniej zastanawiała się krytyka nasza nad powieścią i dramatem, postanowiłem tutaj w dodatku skreślić szczegółowiej, niż to mogłem zrobić w tekście, przebieg zapatrywań i rozpraw, dotyczących tej kwestyi, tembardziej, że one i dzisiaj zająć jeszcze mogą, bo rzecz zgoła nie jest dotąd załatwioną. Powtarzań w zestawieniu z tekstem—usiłowałem uniknąć; zdarzyć się jednak mogą czasami, gdyż inaczej trudno było uwydatnić związek pomiędzy jedną dyskusyą a drugą.

I.

Poglądy na powieść.

Znana już jest czytelnikom wzmianka Stanisława Heraklusza Lubomirskiego o rozpowszechnionych „romaniach“ z końca XVII w.

Potem pierwsze zdanie o romansach, jak i o bardzo wielu innych sprawach wypowiedział u nas ks. biskup warmiński w swoich „Uwagach“. Wyróżniwszy tu najprzód romanse „pobożne i obyczajne“, wspomniał z niesmakiem o średnio-

wiecznych „bohaterskich“, wprawdzie „uczciwych“, ale „nie mających żadnej *użyteczności*“, bo „bałamutnych“ i „śmiesznych“, wydrwionych potem dowcipnie przez Cervantesa w „Don-Kiszocie“. Niedorzecznymi również nazwał Krasicki romanse „sentymentalno-miłosne“ z wieku XVII (owe „romanie“), „płód, raczej łbów zagorzałych, niż serca rozrzewnionego“, chciwie jednak pochłaniany przez czytelników „płochością zatrudnionych“. Najgorszymi jednak, zdaniem naszego satyryka, były romanse wieku XVIII, wprost sprzeciwiające się „obyczajności“. Mówi o nich z pewną goryczą: „W nieuczciwości i niewstydzie teraźniejszy wiek trzyma pierwszeństwo, i zraża się pióro na określenie i obwieszczenie dzieł takowych, gdzie z jawnem bluźnierstwem mieści się bezczelna rozwiązłość; z tego to czytelnictwa płeć nawet, „którą niegdyś wstydliwą zwano, *nauczyła się nie rumienić*“.

Ten potępiający sąd Krasickiego o romansach nowożytnych powtarzano u nas niejednokrotnie, chociaż „jawnych bluźnierstw“ (jak w powieściach Woltera) już w nich zazwyczaj nie znajdowano, a gorszono się tylko „amorycznemi“ przygodami, jak ks. Michał Dymitr Krajewski w swoich powieściach, tego czynnika pozbawionych,—lub też urojonemi doskonałościami, odwodzącemi od rzeczywistości, jak ks. Franciszek Salezy Jezierski, który w „Niektórych wyrazach“ (1791, str. 187 — 188) tak mianowicie narzekał: „Niezmierna moc wychodzi pism romansowych, w których osnowa przypadków zdumiewa czytającego, a bohaterów i heroin cnoty, zasadzone na samych niepodobieństwach namiętności, rozdrażniają czucia i wprawują w dziwacki sposób myślenia... My mamy tych przykładów w wieku naszym aż nadto; ponieważ skłonność w naturze ludzkiej jest bardzo powabna, czyliż trzeba jeszcze rozumowi zatrudniać się, aby je wystawić w wyobrażeniach tkliwszych, a zatem bardziej rozrzewniających; a choćby w tym była uczuciów (!) serca ludzkiego sama przez się tylko sztuka powtarzania; to nie będzie w tym żadna dla dobra skromności przysługa; bo kto zbyt we wszystkim naśladuje naturę, ten szpeci obyczajów powagę“.

Rozstrajające działanie na wyobraźnię i uczucie stało się w początkach XIX wieku głównym względem powieści zarzutem. Zwięźle go sformułował Jan Śniadecki w „Liście stryja do synowicy“ (r. 1816), przystępując do rozbioru „Malwiny“. W romansach—pisał sławny matematyk—„zmyślone przypadki świata, żywo zazwyczaj odmalowane, rozwalniają i zapalają dwie najdzielniejsze wieku młodego władze: imaginacyę i czułość, któreby, osobliwie w charakterach żywych i drażliwych, powściągać i na wodzy trzymać należało... Wszystkie gwałtowne wstrząśnienia serca przez opisane poczwary rozpusty, przez rzadkie i nadzwyczajne zdarzenia życia, marnotrawią i przytępiają tkliwość, psują rozsądek, który ginie w burzy rozkołysanej czułości, zaprawiają złością nasze zdania i czucia, prowadzą do podejrzliwości, do niesłusznego posądzenia, a nawet do potwarzania przyjaznych związków w towarzystwie, stosując wynalazki romansowej przewrotności do potocznych a niewinnych przypadków życia... Patrzałem nieraz na okropne skutki lekcyj romansowych: na choroby nerwowe, na stępioną ustawicznem drażnieniem tkliwość serca, na wygórowauą w imaginacyi czułość, na niestateczność i dziwactwo humoru, na nudy życia w świecie rzetelnym, gdzie trudno spotkać romansowych bohaterów, zgoła na ruinę zdrowia, rozsądku i pokoju duszy“.

Uznając słuszność zarzutów Śniadeckiego względem powieści złych, wystąpił jednak w obronie powieści wogóle jakiś bezimienny autor, pomieszczając r. 1818, w „Ćwiczeniach naukowych“, rozwlekłą i mdło napisaną, lecz trafne uwagi zawierającą, rozprawę „O romansach“. Uprawnienie tego rodzaju literackiego, „dotąd stałemi nieoznaczonego prawami“, o celu nawet jeszcze „nieustalonym zupełnie“, widział (za przewodnictwem francuskiego pisarza, ojca Huet XVII w.), w jego przedmiocie, tj. w opisaniu uczucia miłości. Jak zboczenia i nadużycia miłości słusznie potępić można, tak też należy karcić nadużycia i zboczenia powieści; ale, jak niepodobna samego uczucia stłumić, tak też nic nie pomogą krzyki na rozpowszechnianie się powieści. Wypada raczej pomyśleć

o prawidłach i przepisach, któreby twórczość powieściopisarską w pewne ujęły karby. Otóż, zdaniem autora, *celem* romansów, tak samo, jak utworów dramatycznych, winna być „poprawa obyczajów", a to za pośrednictwem dobrego odmalowania „czystej miłości", gdyż tylko „czysta miłość" jest naprawdę „romansowną". Aby zaś wyobrazić miłość w zupełnej czystości, „trzeba ją sobie wystawiać pod najmilszą postacią, ze wszystkiemi przymiotami, co jej towarzyszą i nadają im prawdziwą cechę, jakiemi są: niewinność, skromność i ten łagodny powolny płomyk, który nie wyniszcza, nie wycieńcza serca czułego, ale go ożywia i wzmacnia, co wzmaga uczucia, a nie czyni ich burzliwemi, nadając im żywość właściwą, co utrzymuje się przy swojej mocy, a nie góruje przemożnie nad rozumem, nie odwodzi od cnoty, owszem do niej naprowadza i skłania". W romansie powinny być odznaczone granice, za któremi działanie miłości ustaje: „nie należy jej przyznawać rzeczy nadzwyczajnych i cudownych". „Co za nadużycie wyrazów, gdy miłość nazywamy uczuciem boskiem, niebieskiem, anielskiem; ale nierównie większe nadużycie mówić: szalona, ślepa, występna, zbrodnicza miłość"... Przywróćmy miłości wszystkie jej prawa, ale nie wydzierajmy ich rozumowi i cnocie, nie wprowadzajmy w pisma *niebezpiecznej a zmyślonej między nimi walki;* wystawiajmy raczej ich zgodę i jedność, a wszystko, co się im sprzeciwia, co dla nich jest zgubnem, niechaj padnie ofiarą poświęconą ludzkości, niechaj służy za tryumf samej prawdzie. Niechaj czytający romanse wzdryga się na okropne malowidła występku, niech wykrywa czarne podstępy i zdrady, ukryte pod powierzchowną postacią piękności, i urojoną słodyczą zaprawne trucizny".

Tak oznaczywszy cel i przedmiot romansu, autor stara się nakreślić główne rysy jego budowy. Przedewszystkiem tedy stawia wymaganie, aby romanse były „rzetelnym obrazem towarzystwa ludzi, bo więcej im prawda dodaje powagi i mocy, aniżeli zmyślenie — wdzięku i przyjemności". Nie sama wszakże teraźniejszość i przeszłość powinna wyłącznie zajmować romansopisarza; „może on, wystawując to, co jest

i było, uważać razem, co jeszcze być może, łączyć z często żałosnemi pamiątkami, ze smutną niestatecznością obecnych przemian—nadzieje i życzenia serca swojego", czyli, mówiąc językiem dzisiejszym, kreślić swoje ideały i starać się o ich wszczepienie w dusze czytelników.

Autor bezimienny pozwala romansopisarzowi szeroko roztaczać własne swe opinie, „nad wydarzeniami przez siebie w romansach wprowadzonemi czynić oddzielne uwagi, wydawać swoje zapały i uniesienia, niby wyzywając wcześnie swoich czytelników, aby się równie, jak on, zajmowali losem osób, przez niego stworzonych lub odżywionych". Co więcej, pozwala mu nawet zastępować i wyręczać osoby powieściowe, zwłaszcza gdy zachodzi przerwa w działaniu.

Jednakże ten pierwiastek podmiotowy powinien być miarkowany; osoby, wprowadzone przez powieściopisarza, winny wywoływać wrażenie, iż same działają i mówią za pomocą i pośrednictwem autora, nie zaś odwrotnie. Czytelnicy bowiem radziby „być w takim stopniu złudzenia, aby się im zdawało, że się znajdują w towarzystwie osób żyjących, że są świadkami ich czynności i rozmów, powiernikami ich myśli i uczuć, zapominając prawie o tem, że czytają książkę". W romansie historycznym zmyślenia tak wystawiane być powinny, iżby jaknajbardziej się zbliżały do prawdy dziejowej. W romansach z chwili bieżącej idzie o jaknajwiększe podobieństwo do tego, co wkoło siebie widzimy. Innemi słowy „naturalność w osnowie i w wykładzie" jest główną cechą „zewnętrznej doskonałości" romansów. Romansopisarze winni przestrzegać „nadewszystko *jaknajwiększej ścisłości w wydaniu charakterów* osób, które wystawują", a „szukając prawdy w jej najskrytszych tajnikach, kreśląc i naśladując jej obrazy", mają starannie odróżniać od niej wszystko, co powierzchowną tylko jest jej złudą. A zatem „wielki należy czynić *wybór* z tylu niezliczonych wydarzeń, aby *ważne były* i *zajmujące,* aby i przyjemności i nauki dostarczały"; potrzeba wiele talentu i sztuki, aby wydarzenia owe przyzwoicie rozłożyć i nadać im ten stopień przekonywającej pewności, jaki przyjąć mogą".

Nie należy ślepo się przywiązywać „do tego, cośmy widzieli lub wyczytali w historyi; *wszystko bowiem zawisło od wyboru* rzeczy czy prawdziwej, czy zmyślonej, i od jej wystawienia“. „Można bowiem największą i niezawodną pewność na istny fałsz przeistoczyć, stawiając ją pod jego postaciami. Zarozumiałość, mniemany lub niewsparty doświadczeniem i rozwagą dowcip, wyobraźnia, unosząca się za granicę rozsądku, i sam nareszcie brak talentu przekształcają rzecz najprawdziwszą do niepoznania, odejmują życie swoim utworom i okazują prawie niepodobnem to, co jest rzeczywistem“.

Zestawiając romanse z historyą i powołując się na orzeczenie Śniadeckiego, iż, kiedy romanse są dobre, nazwać je można historyą serca ludzkiego, mniema, że zbliżać się one bardziej powinny „do pamiętników historycznych, opisujących szczególne jakie zdarzenia, lub biografii, niżeli do historyi ogólnej jednego lub wielu narodów“.

Porównywując romans z utworami dramatycznymi, autor nasz, pseudo-klasyk, poczytujący prawidło o trzech jednościach za obowiązujące dla dramatyka, pozwala romansopisarzowi nie zachowywać jedności miejsca i czasu, „byle nie było nagłych przelotów w miejsca najodleglejsze, byle działanie zbyt długo nie przeciągało się, aż do późnej starości osób, w dziecinnym wieku wystawionych na początku romansu, a tembardziej aż do odrodzenia się następnych pokoleń“. Należy atoli utrzymać „jedność głównego działania“ tak, „aby go nie zatłumiały liczne do rzeczy nienależące ustępy“; działanie wszelako „może być przerwanem i zawieszonem przez zręcznie wprowadzone zboczenia, byle te celnego przedmiotu nie podawały w niepamięć i zaniedbanie“. Co do samej istoty działania, to w utworach dramatycznych musi ono być „żywe i nieprzerwane“, musi „gwałtowne czynić na umysłach wrażenie i coraz się podnosić stopniami“; gdy „w romansach nie ubiegamy się wyłącznie o gwałtowne wzruszenia, często schodzimy aż do samego źródła namiętności i uważamy rozmaite stopnie ich wzrostu i upadania, w nich czasem przestajemy na samem odmalowaniu spokojnej czułości osób

niewinnych i cnotliwych, a nawet w wystawieniu nieszczęść i zbrodni najokropniejszych wzywamy na pomoc pocieszającej nadziei, aby osłodziła nasze smutki i żale, które w nas przeszłe i obecne wydarzenia wzbudzają“. Zresztą, jak są komedye i tragedye, tak mogą być romanse komiczne lub tragiczne; miłość bowiem, będąca ich głównym, a nawet „jedynym“ przedmiotem, złączona z nieświadomością i niedoświadczeniem, ma liczne śmieszności i wady, które, ożywione przez „wyszydzenia dowcipne“, mogą znaleźć miejsce stosowne w romansie, tak samo, jak okropności i zbrodnie, będące wynikiem „nadużyć“ miłości.

Wreszcie zestawiając „poemata“ z romansami, zasadniczą różnicę upatruje autor w stopniu posługiwania się fantazyą. I tak: „nadzwyczajne zjawienia, rozwiązania cudowne, świat cale nowy, ledwo podobny do naszego, uchodzą w poematach, dodają nawet blasku, żywości i mocy; przeciwnie w romansach największa żywość dowcipu i moc wyobraźni ustępować powinny *czułości*, są one tylko jej pomocniczemi, nigdy przemagać nad nią nie mogą bez naruszenia naturalności będącej istotną cechą dzieł tego rodzaju“. Romansopisarzowi „nigdy nie wolno chwytać się nadzwyczajnych sposobów w prowadzeniu lub rozwiązaniu swej rzeczy, aby w niej prawda, będąca gruntem naturalności, nie ustępowała miejsca zmyśleniom, które są jednem z obfitych źródeł niepodobieństwa“. Przytem „ustępy romansowe mogą mieć miejsce w poematach, zdobią je i czynią więcej zajmującymi, gdy przeciwnie *czyste wyobraźni utwory romans tylkoby oziębiały*“. Zresztą, jak „poemata“ są opisujące, czułe lub mieszane, tak również i „romanse jedne się zajmują więcej przedstawianiem obrazów, drugie malowaniem uczuć, inne to oboje w sobie połączają“.

Przy porównaniu romansów z poematami podaje też autor parę uwag o stylu powieści. „Piszącemu romans wolno i należy używać kolorów poetycznych, byle stosownie do swego przedmiotu, w przyzwoitem miejscu, gdzie ich rzecz sama wymaga i przez nie się nie przeistacza i nie wysadza

na inną, ale się tylko wyjaśnia, uprzyjemnia i przyozdabia... Pomimo więc widoczną różnicę między poezyą i romansami mogą one i powinny udzielać sobie nawzajem pomocy w stylu i barwie, a samo tylko nadużycie jest w tej mierze szkodliwem i nagannem".

Zastosowując swoje wymagania do istniejących już romansów, autor wyznaje, że nader mała liczba jest takich, „któreby można w pierwszym rzędzie wzorowych dzieł pomieścić, *a niemasz żadnego,* któryby w swoim rodzaju utrzymał się na tak wysokim stopniu, do jakiego podniesione zostały dzieła historyi, wymowy i poezyi". Romanse zmieniają się i zmieniać będą, „zwłaszcza co do układu i kształtu, dopóki nie zostaną zbliżone do takiego stopnia doskonałości, iżby z nich można wyciągnąć pewne i stałe prawidła; w obecnym stanie literatury możemy w tej mierze mówić nie tak o tem, co już mamy, jak czego się jeszcze spodziewamy i sobie życzymy". Autor nie wahał się dodać przepowiedni: „przyjdzie czas i może niedługo będziemy go czekać, gdy wzorowe romansów utwory ustalą na zawsze ich wartość".

Taka jest pierwsza u nas teorya romansu. Jako teorya, utrzymała się ona bardzo długo. Józef Korzeniowski w swoim „Kursie poezyi", ogłoszonym r. 1829, nie potrafił żadnej nowej dodać o romansach uwagi, rozszerzył tylko pojęcie ich przedmiotu, nie na samem malowaniu miłości go zasadzając, gdyż, według jego wyrażenia, „romanse malują *życie ludzkie,* wystawiają mniemania, namiętności i charaktery rozmaitych ludzi; jak dobra komedya, kreślą obyczaje współczesne i dążą zawsze do jakiego użytecznego celu".

W praktyce romans tak za granicą, jak i u nas, rychło wyzwolił się zarówno ze zbyt ciasnego obrębu malowania miłości, wchłaniając w siebie różne zagadnienia społeczne,— jak i z pod zanadto opiekuńczego hasła „użyteczności", podstawiając w jego miejsce hasło odtwarzania prawdy życia.

Romantyzm wywarł oczywiście na rozwój romansu wpływ ogromny, zwłaszcza w zakresie fantazyi; lecz i dążności społeczne, nawet u nas, nie pozostały bez znacznego oddziaływania. Gdy wielcy poeci, tworzący obszerne dzieła, zamilkli, zastąpił je romans, który Kraszewski w r. 1838 nazwał „poezyą zdegradowaną i odartą ze swojej szaty". [1]) Był on wówczas wyznawcą „sztuki czystej" i głośno protestował przeciwko narzucaniu romansowi dążności jakiejkolwiek, celu jakiegokolwiek prócz piękności estetycznej. „Romans — są jego słowa — wystawując *wszystko, wszystkich,* aż do ostatnich klas towarzystwa, nie powinienby nigdy zapominać o swojem braterstwie z poezyą i o celu, którym jest piękność estetyczna, zasadzona na prawdzie. Trzebaby zatem odstąpić od zbytecznego, a suchego sposobu upowszechniania przez romans wyobrażeń o sztukach, o rzemiosłach, naukach itp. Nikt się z tego nic nie nauczy, to pewna; kto żąda nauki, gdzieindziej po nią się udaje, gwałtem zaś nikomu narzucić jej niepodobna. Narzucenie romansowi takiej myśli, czy też tylko może takiej pretensyi, ujmuje mu jedności i harmonii. Jak w każdej innej tak i w tej kompozycyi należy unikać, aby jej nie dawać dwoistego charakteru i podwójnego celu, bo tym sposobem oba chybią; jedność jest zawsze warunkiem doskonałości, a wielostronność dzieła słabszem je czyni. Piszmy o moralności w księgach, na to przeznaczonych, lecz nie plączmy jej z romansem, bo i on na tem straci i ona nie zyszcze. To jednak, śpieszę dodać, nie ciągnie za sobą, aby koniecznie najbrzydsze, najohydniejsze, demoralizujące obrazy wystawiać, jak szkoła francuska. Uchowaj Boże! Dobrze skierowane wychowaniem, wiarą, nauką, wzorami, wrażeniami natchnienie nie podda takich myśli. Pisarz romansu, poeta, artysta tam, gdzie konieczność, całość obrazu, potrzebny mu stopień prawdy wymagają, nie ma się co cofać przed śmiałym rysem,

[1]) „Przeszłość i przyszłość romansu" w „Tygodniku Petersburskim", potem w „Studyach literackich".

nie ma go naciągać do koniecznych a przesadzonych prawideł; lecz starać się powinien tylko, aby nie był sam zepsutym, aby umyślnie na obrazy poczwarne i gorszące nie godził, które są samejże sztuce przeciwne".

Już wówczas uczynił Kraszewski spostrzeżenie, że znamiennem dziełem wieku XIX będzie romans, najlepiej odtwarzający jego fizyonomię: „Romans stał się poetyczną encyklopedyą w miniaturze; niema już dla niego nic nieprzystępnego, nic za wysokiego". Wyróżnił 5 jego rodzajów: malowniczy (historyczny i społeczny), filozoficzny (satyryczny, moralny), poetyczny, humorystyczny i zabawny; pierwszy z nich uznał za najważniejszy i rokował mu obiecującą przyszłość.

Jakkolwiek spółczesnym sobie romansom robił Kraszewski ciężkie zarzuty, gdy jednakże w „Bibliotece Warszawskiej" na r. 1843 (t. III), ukazał się obszerny artykuł Edwarda Starzyńskiego „O romansie, jego przekształceniu, rozpostarciu się i wpływie na społeczeństwo", artykuł, ostro napadający na szkodliwy wpływ powieści, Kraszewski, pisząc „słówko o prawdzie w romansie historycznym", dał autorowi zwięzłą odprawę: „Czytaliśmy niedawno, jakby przed dwóchset laty pisane wyrzekania na wielką szkodliwość romansów i zupełne ich potępienie. Zdanie takie dziś wyrzeczone, niczem nie dające się usprawiedliwić, jest tylko niewczesnem echem niegdyś może bardzo słusznego wyroku. Wówczas, kiedy romanse malowały świat jakiś konwencyonalny, jedno tylko i to fałszywe i to fałszywie kreśląc uczucie, obłąkiwając obrazami, wystawującemi ludzi, uczucia, w niebywałych kształtach; — wówczas romans był szkodliwy wistocie, i wielce szkoda, że autor, co dziś go przeklina, nie urodził się wówczas, mógłby sobie tego pozwolić, nie narażając się na śmiech. Dziś radzilibyśmy mu, wyszedłszy z fałszywego stanowiska, lepiej się rozpatrzyć, czem jest romans i powieść. A jeśli zechce mimo to obstawać przy swojem, niechże potępi z nim razem całą literaturę i wszystko, do czego wchodzi pierwiastek poetyczny. Niech powie: wszelkie kłamstwo jest niebezpieczne, wolę od poezyi nauki ścisłe i tablicę Pitagoresa — nad Iliadę,—odpowiemy mu: Winszujem, ale nie zazdrościm"[1]). Atoli i w samej „Bibliotece Warszawskiej" po kilku latach znalazł romans zupełną rehabilitacyę, i to w ustach głośnego filozofa i ekonomisty, Augusta Cieszkowskiego. Pomieścił on tu rozprawkę „O romansie nowoczesnym" (1846, wydaną także osobno), a uznawszy panowanie powieści w literaturze za fakt, starał się ją oczyścić głównie z zarzutu gorszenia ludzi oraz wprowadzenia tendencyi do dzieła sztuki. Dokonał tego raczej dowcipnie, niż gruntownie; ale, bądźcobądź, wykazał całkowite uprawnienie powieści, jako jednego z kształtów literackich.

„Romans — są jego słowa—niej est bynajmniej chorobliwym płodem literatury, nie jest potworną formą poezyi. Jest wprawdzie rodzajem przechodnim i mieszanym, ale pomimo on tego normalnym i samożywotnym. Pytasz li się, skąd on pochodzi? odpowiemy: z rodu *epopei,* on jest rozplemienionem jej potomstwem; co więcej, on jest nią samą, ale *zamienioną na drobne.* Tym sposobem romans nowoczesny jest prawym następcą właściwej epopei, która — już umarła... Właściwej epopei dziś niema i być nie może. Wszelako nic na tem nie traci poezya; epopeję zastępuje zdawkowa moneta tejże — romans. Czego dziś epopeja zbiorowo dokonać nie zdoła, tego *rozbiorowo* dokonywa romans. Równie, jak ona niegdyś, jest on dzisiaj zwierciadłem wszystkich żywiołów swojego czasu; równie, jak ona niegdyś, jest on dzisiaj *poetyczną encyklopedyą* wszystkich uczuć i skłonności, wszystkich wyobrażeń i zdań, wszystkich doświadczeń i domysłów, wszystkich namiętności i cnót, wszystkich postępków i występków społeczności. Jest on powiernikiem biernym i czynnym wszelkich tajemnic wieku. Biegłe oko i ucho jego ku przyjmowaniu wrażeń, biegłe usta jego ku udzielaniu takowych. Romans zstępuje i wstępuje na wszystkie szczeble życia społecznego, romans wytrapia wszelkie manowce towarzyskiego błędnika. Do wszystkich okien zagląda dla zebrania swych plonów, do

[1]) „Nowe studya literackie", 1843.

wszystkich drzwi puka dla złożenia zebranych. Powiernik ten zaiste niezawsze jest *wiernikiem;* ale przez to samo tembardziej przypada do swojego wieku. Wszak i temuż nie obcą jest ułuda, a czasem i obłuda. Skoro świat czasami majaczy, jakżeby romans nie miał iść za jego przykładem? I w samej rzeczy, gdy na świat patrzy, nieraz mu się w oczach dwoi; gdy podsłuchuje, nieraz mu w uszach dzwoni; kiedy zaś z fałszywem odezwie się świadectwem, gdyby mu przyszło za każdym razem oczyszczać usta rozżarzonym węglem, zaiste, już dawno byłby je sobie do szczętu wypalił. A jednak szkodaby owych ust wymownych! Obok kłamstw, ileż one już prawd po świecie rozsiały, ileż wyobrażeń za ich pośrednictwem przedarło się do zakątków społeczeństwa, kędyby nigdy inaczej nie doszły? Ileż strun serca ludzkiego nastroiły!... Nie pogardzajmy więc romansem, bo on jest wielkim mistrzem; ani go lekceważmy, albowiem jest potęgą. Kto dzisiaj potępia romanse, kto je za chorobę czasu poczytuje, kto nad szerzącą się ich *manią* utyskuje, ten nie pojmuje potrzeb, ani czasu, ani ludzkiej natury, ten zapomina, że poezya czy pod tą, czy pod ową postacią działać musi na ludy, inaczejby uschły lub skrzepły; ten nie uważa nareszcie, że romans jest właśnie formą poezyi, najdoskonalej do potrzeb i charakteru czasu naszego zastosowaną. Duch ludzki ani samemi naukowemi badaniami, ani samą praktyczną działalnością żyć i wzrastać nie zdoła, równie, jak roślina przy najlepszej ziemi i najprzyjaźniejszem słońcu bez deszczu lub rosy nie obejdzie się. Praktyczna działalność każdego członka społeczności zwykle ograniczoną jest; badania ściśle naukowe nader małej liczbie przystępne są; równie małej liczbie dano jest spozierać po za krańce właściwego w społeczeństwie zakresu i dowiadywać się, co tam po innych warstwach towarzystwa się dzieje; ale romans przeczytać, a z nim masę różnorodnych wyobrażeń przejąć, niemal każdy jest w stanie, pod jednym atoli warunkiem, jeżeli ów romans nudnym nie będzie... Nie przyganiajmy romansowi, jeżeli sobie niekiedy pozwala z filozoficznemi poigrać ideami lub na społecznych zaprawiać się kwestyach. Dość już umysłów

trudzi się nad temi, mozoli nad owemi; niechże przynajmniej on jeden rączym i swobodnym polotem popieści się z niemi, jakoby orzeł wysoktch skał szczytem, jakoby jaskółka głębokich wód zwierciadłem".

W końcu nadmienić winienem, że Cieszkowski, uznając romans, tę „rozbiorową epopeję powszedniego życia" za formę literacką, najodpowiedniejszą potrzebom czasu, zauważył, że inne dawniejsze formy, jak np. liryka lub epopeja, już znikły, a inne znów, jak np. poezja dramatyczna, jeszcze się w całej pełni nie rozwinęły i dopiero kiedyś w przyszłości panowanie swe osiągną.

W niedokończonej rozprawie o „Powieściarstwie polskiem" (w „Dzienniku mód paryskich", później w „Tygodniku polskim" r. 1848, Nr. 6, 9—11, 23, 24, 39, 40), cięty i wymowny satyryk, autor „Parafiańszczyzny", Leszek Borkowski, uznał, że powieść w ścisłem słowa znaczeniu była „najpierwszą moralną skarbnicą ludzkości; tam składał duch nasz swoje pierwsze na ziemi zarobki". W powieści „objawiały się wprost lub odbijały ubocznie wszystkie zdolności duszy ówczesnej". Główne jej pierwiastki składowe są: cudowność (pierwszym wzorem fantastyczności chrześcijańskiej—Objawienie ś. Jana), historyczność (kroniki bajeczne), psychologiczność, wreszcie socyalizm, który wydał w XIX wieku powieści najwyższego, „postępowego" znaczenia. „Powieść ma w sposób przyjemny i łatwy upowszechniać wynikłości nauk, niedostępne dla ogółu czytających u źródła, tj. w dziełach naukowych... Trzeba, aby życie, które przedstawia, położenia, jakie wprowadza, nie były same przez się celem, tylko zręcznie użytemi środkami do dopięcia pewnych wyższych celów. To się zowie dążnością, jakiej wymaga teraźniejsza krytyka, po jakiej przedewszystkiem należy sądzić powieści".

Przegląd powieści polskich rozpoczął od rodzaju „krotochwilnego" (Doświadczyński Krasickiego, utwory Skarbka, Jankowskiego, Wilkońskiego; potem cofnął się do Reja, przebiegł ważniejsze powiastki i powieści XVII i XVIII wieku, łącząc z nimi pokrewne duchem objawy w XIX, rozszerzył się

nad rodzajem sentymentalnym, a następnie przeszedł do historycznego, mówiąc o wpływie Walterskotta i o podrzędnych nawet autorach; miał się zająć Pamiątkami Soplicy, ale już tego nie publikował; może dlatego, że „Tygodnik Polski“ niebawem upadł.

O marzonym przez siebie ideale powieści tak się wyraził:

„Przypuściwszy talent w pisarzu, po doskonałym utworze wymagać wypada harmonijnego połączenia wszystkich żywiołów składowych w jakości, odpowiedniej dzisiejszemu stanowisku naukowemu, dzisiejszym wymaganiom historyi, dzisiejszym pojęciom o właściwościach duszy, o potrzebach społecznych. Wzoru takiego w piśmiennictwie naszem nie mamy. W literaturze francuskiej najbliższym tej doskonałości jest Żyd wieczny Eug.Sue“. W obronie tego utworu wystąpił Borkowski przeciw M. Grabowskiemu, który w „Tyg. Petersburskim“ 1847 (Nr. 59 i dalsze) napadł nań, jako na spekulacyę i środek podburzenia brzydkich namiętnośct.

Twierdzenie Cieszkowskiego o dostojnym znaczeniu powieści było, jak się zdaje, punktem zaczepienia dla poglądów Józefa Korzeniowskiego, który w r. 1850 uznał powieść za jedyny kształt literacki, mający z czasem pochłonąć nie tylko wszystkie dawniejsze, ale i dramatyczny, w przyszłości dopiero przez filozofa woli oczekiwany. Ponieważ pogląd taki jest chyba unikatem w dziejach krytyki, warto go poznać szczegółowiej.

Wywracając dawną poetykę, nawet swoją własną, jak się żartobliwie wyraził, Korzeniowski twierdził, że prócz dramatu i powieści, wszystkie inne rodzaje poetyckie *zaginęły nazawsze* i powrócić już nie mogą. „Życie—mówił on—dziś uchodzi tak prędko, tyle w niem porusza się kwestyj, że to, co najmocniej interesuje społeczność, nie mieści się już w owych kształtach udatnych, ale drobnych lub wyszukanych; nie cierpi zwłoki omówień, figur i rymowania; ale musi być zamknięte w obrazach, branych wprost z życia, mieć inne rozmiary, więcej wmieszczające ramy i wyrażać się językiem tegoż życia: poprostu, jędrnie, jak mówi każdy człowiek, który się spieszy,

którego czas rozliczony, zajęcie silne i stanowcze“. Stąd to pisarze dramatów i powieści, odpowiadający tym wymaganiom, stali się „jedynymi reprezentantami tak zwanej pięknej literatury“. A chociaż oba rodzaje twórczości „dotąd jeszcze przyjazne podają sobie dłonie, gdyż, czerpiąc z jednego źródła, co do treści i wrażeń, jakie czynią, są jednem i temże samem: zdaje się wszakże, że powieść, długo poniewierana, jako najpośledniejszy z rodzajów, *zamknie w sobie z czasem wszystkie elementa poezyi, a nawet dramat zagłuszy i wyruguje.* Ten wzrost, to rozszerzenie da jej forma. pełna swobody, elastyczna i wszystko w sobie mieszcząca. Dramat, zmuszony rozwijać się w oczach widzów, pozbawiony pomocy opowiadania, licząc tylko na teraźniejszą chwilę i posuwając swoją treść jedynie przez rozmowę, porusza się w takiej ciasnocie, tak związany jest niedoskonałym mechanizmem sceny i jednostajnemi postaciami aktorów, że nie będzie mógł wyrazić tego wszystkiego, co wyraża i ogarnia powieść. Ustąpi więc miejsca swojej młodszej towarzyszce, pełnej życia, pełnej sił, swobodnej w swoich ruchach i ani miejscem, ani czasem nieskrępowanej. *Przewaga* też powieści nad dramatem *już się zaczęła* i szybko postępuje“. (W powieści „Emeryt“ roz. IV).

Na razie, o ile wiem, nie podjęto tego dziwnego twierdzenia w dziennikarstwie, rzeczywiście coraz bardziej zapełniającem się wtedy powieściami. Ale w r. 1854 Kraszewski, wrażliwy, jak arfa Eola, zrażony niezdarnością swoich naśladowców, gorzko poskarżył się w „Gazecie Warszawskiej“ na spospolitowanie i zużycie formy powieściowej, utrzymując, że żadna z ówczesnych powieści naszych ani o włos nie różniła się od tysiąca pięciuset innych, których obfitość zagraża potopem... Wołał tedy, że potrzeba wynaleźć formę nową. Korzeniowski odpowiedział na to ładnym wierszem, drukowanym również w „Gazecie Warszawskiej“ (Nr. 271 z r. 1854), rozwijającym myśl, że nie tyle o formę, ile o treść świeżą, chodzić powinno:

Chcecie formę odmienną w nowej dać budowie?
Nudzicie się, jak wyschłe przesytem panięta?
To nowe jest nie w formię, lecz w sercu i głowie:
Każda forma jest dobra, gdy życiem natchnięta.
Sprzykrzyła się wam szlachta, sprzykrzyli panowie:
Wszakże ludźmi są kmiotki, grafy i książęta;
Obyczaj, stan — to werniks, co obraz powleka;
Pod frakiem i siermięgą *malujmy człowieka.*

„Znać ludzi, kochać ludzi — oto sekret cały“ zajęcia czytelników i powodzenia autora, zdaniem Korzeniowskiego. Kraszewski atoli nie odstępował od swego twierdzenia i użalał się ponownie, że wszystkie powieści nasze są na jedno niemal kopyto zrobione, że to waryacye na jeden temat, niekiedy z talentem pomyślane, odgrywane prześlicznie, ale ostatecznie męczące i nudne. „Potrzeba być nowym—wołał—nawet napisawszy *Kollokacyę* i *Tadeusza Bezimiennego,* a tem bardziej, gdy się ich nie napisało. Druga *Kollokacya,* drugi *Tadeusz* muszą być już słabsze, a cudze odbitki tych pierwotworów, będą wyglądać, jak kompozycye sławnych malarzy, litografowane na chustkach od nosa“ (w Gaz. Warsz. 1855, Nr. 60).

W rozprawach nad temi słowami dwu koryfeuszów ówczesnego powieściopisarstwa wzięło udział wielu autorów, ale z pomiędzy nich dwu tylko wybieram, gdyż u nich, obok określenia roli powieści, znajdują się także pewne, choć niezbyt wyraźne, wskazówki co do odświeżenia twórczości powieściowej. Autorami tymi są Fr. H. Lewestam i Antoni Marcinkowski, piszący wtedy pod pseudonimem Nowosielskiego.

Lewestam uwagi swoje nad tą sprawą pomieścił przy rozbiorze „Wdowca“ Korzeniowskiego, uważając tę powieść, bardzo wysoko przez siebie cenioną, za faktyczną odpowiedź na użalanie się Kraszewskiego. Widząc (na wzór Cieszkowskiego) w powieści, jako rodzaju literackim, „dalszy ciąg, następcę bezpowrotnie już dla nas zaginionej epopei“, tak dalej mówił o wzajemnym stosunku liryki, epopei i dramatu: „Liryzmowi w każdej literaturze bardzo nizkie, bo bieżące tylko

i przemijające gotowi jesteśmy naznaczyć stanowisko, a zaś erę właściwego jej narodzenia i wstąpienia w szereg zjawisk pomnikowych, skłonni jesteśmy datować dopiero od owych olbrzymów - epików, których każde żywotne piśmiennictwo, jako świętych patronów swoich, przynajmniej po jednym albo dwóch przechowuje. Wprawdzie *szczytem tych piśmiennictw zawsze być musi dramat,* owo zjednanie myśli z czynem; ale różne są drogi, któremi duch ludzkości do jednakowych dąży rezultatów. U starożytnych przejście z epopei do dramy uznamionowane było historyografią; u niektórych nowszych przeskok ten był jeszcze bezpośredniejszy; w tym zaś wieku, *przetwarzającym raczej, niż twórczym,* próżne dotąd były zabiegi o wydobycie pierwotwornego dramatu, a po części nawet podobne kuszenia się podejmowane są na szkodę ogólnej myśli i postępu. Gdzież nam myśleć o działaniu, skoro piersi nasze ściśnięte ciężarem egoizmu, skoro myśl przyciemniona mgłą chciwości, a uczucie do poświęceń niezdolne? Gdzież nam dramat, skoro czysta ludzka natura, owo jądro chrystyanizmu, wyżej ust jest pogrążona w kale materyi, a z niego otrząśnięta utraciłaby razem przyrośniętą doń epidermę i ciepłej krwi pełne włókna i pozostałaby tylko obrzydłym nagością swą szkieletem? Zanimbyśmy takie postaci w nowoczesnej mieli oglądać dramie, postaci, duchowo umarłe, a galwanicznym tylko ożywione prądem, wolelibyśmy raczej zarzucić kir żałoby na piśmiennicze dążenie, wolelibyśmy, by głos poetów umilkł dla nas na zawsze. *Dobrze więc, że powieść współczesna wzięła na się rolę przeprowadzenia sztuki przez to strome bezdroże, które od narodowej mety oddziela, bo nas samych obrazując, może przyczyni się do głębszego samopoznania, które, jak wiadomo, jedynem jest źródłem wszelkiej poprawy i postępu“.*

Przypisując znakomitym owoczesnym powieściom naszym „wysokie cele oczyszczające i moralne“, Lewestam nie bardzo się narazie zajmował kwestyą reformy tego rodzaju literackiego. „Byleby — mówił — cele te na chwilę z oka nie

były spuszczone, byleby do nich pisarz umiał zastosować grę wyobraźni i prawdę kolorytu, byleby przytem obudzone artystycznem obrobieniem przedmiotu zajęcie podtrzymywało ów rodzaj w zamiłowaniu publiczności, *pocóż nam troszczyć się o nowy,* którego przed czasem, niezmienną koleją przeznaczeń nakazanym, żadne pojedyńcze usiłowanie na jaw nie wydobędą? Literatura to nie odosobniona w sobie nauka, to nie przemysł, gdzieby dosyć być obdarzonym pewnym zmysłem kombinacyi, dość zażądać wynalazku, dosyć czasem przypadkowego tylko naprowadzenia i wskazania, a wynalazek już gotowy, który przewrót zdziałać może w całej dziedzinie wyobrażeń. Literatura wyradza się z samej siebie albo raczej z przebiegu dziejów, któremu bez przerwy towarzyszy. Skoro ów czas się spełni, nowy rodzaj ukaże się bez niczyjego przyczynienia, a ukaże się tem świetniejszy, ile że nie wymuszony, nie gwałtem sprowadzony i naciągnięty. Czyli tym nowym rodzajem znowu będzie dramat, czyli geniusz ludzki zrazu w inną, a nieznaną dotąd kolej przeskoczy, któż to zechce przepowiedzieć?" (w „Obrazie najnowszego ruchu literackiego" str. 120—124).

Niedługo jednak wytrwał Lewestam na tem stanowisku oczekiwania i, gdy inni proponowali jakieś zmiany w sposobie tworzenia powieściowego, nie chciał pozostać bezradnym i bezczynnym. Poczytując filozofię za najlepszy środek przeciw truciźnie materyalizmu praktycznego, jaką dostrzegał już w owoczesnych stosunkach, a uznając powieść za najodpowiedniejszą formę rozpowszechnienia pewnych pojęć, zaprojektował wytworzenie *romansu filozoficznego:* „Romans filozoficzny, romans taki, któryby od nędzy ziemskiego żywota wzrok nasz odwrócił w krainę ducha nieziemskiego, któryby ożywił w nas poważną myśl o końcach ludzkości, któryby nas zapuścił w szlachetne marzenie o początkach jej początku, któryby wydobytą z tego wszystkiego stronę wzniosłą, stronę piękną, w umiejętnie i artystycznie powiązanych kontrastach pod oczy nasze podprowadził: czyliżby taki romans, taka powieść nie przemawiały lepiej do naszej wyobraźni, aniżeli

ciągle w tem samem kółku obracające się utyskiwania na porządek i nieporządek towarzyski, na wady rozmaitych, a głównie jednej klasy społeczności i na ich pomiędzy sobą upokarzające nieraz naturę ludzką stosunki?... Kapłaństwo idei, do którego należą zarówno filozofia, jak poezya, ułatwia zresztą swoim kapłanom, filozofom i poetom, wspólne działanie i jednocześnie wszystkich zgoła zależnych od siebie środków. Dlatego to romans filozoficzny nie jest bynajmniej rzeczą potworną, jakąby się może niedoświadczonemu czytelnikowi na pierwszy rzut oka mógł wydawać. Wprawdzie i tu, jak wszędzie, drogi są rozliczne; — wprawdzie najszczytniejszą z nich wszystkich osądzilibyśmy czystą spekulacyę filozoficzną, ujętą w ramy wewnętrznej konieczności poetycznej; ależ wybór tej koniecznej drogi pozostawić wypada samemu pisarzowi, cokolwiek może stopniowi jego filozoficznego ukształcenia, ale bardziej jeszcze natchnieniu, które w tę lub ową stronę go popycha".

Równocześnie z zaleceniem romansu filozoficznego powstał Lewestam surowo na romans społeczny tendencyjny oraz na zbyt wierne kopiowanie rzeczywistości. „Nie dziwmy się— wołał—jeżeli publiczność czytająca, którąby rada w swej literaturze dojrzeć dźwigni, *coby wyrwała ją z płaskiego i powszedniego otoczenia,* przesyciła się już owemi *współczesnemi powieściami,* owemi *powieściami obyczajowemi,* owemi *obrazami i obrazkami.* Powtarzamy, że tu publiczność ma prawdę. Jej głównie idzie o piękność sztuki, a *otrzymuje natomiast brzydkość rzeczywistości.* Po owej słusznie spiętnowanej *literaturze szalonej* [1]), w której mordy i gwałty historyczne bawiły nas ujmującym swym widokiem, dostąpiliśmy teraz mordów i gwałtów fantazyjnych; po owem nieubłaganem fatum tragedyi, owej greckiej Ananke, doszliśmy w tej pseudo-poezyi do fatum kastowego, do konieczności działa-

[1]) Gdzieindziej Lewestam ujmował się za tą „literaturą szaloną" (str. 18).

nia takiego, a nie innego, bo się bohater w takim, a nie w innym stanie urodził społeczeństwa. To, co *jest czysto ludzkie,* co jest wspólne całemu rodzajowi i co tylko jako takie, może być prawdą poetyczną: to wszystko schodzi na bok wobec celów podrzędnych, które w samej rzeczy tu po największej części zwykły stawać się głównymi". (W „Obrazie" str. 213—216).

W powieści nie chodzi „o prawdę suchą i rzetelną, ale żądamy *prawdy poetycznej* w ludziach i zdarzeniach". Źle robią powieściopisarze, jeżeli „zamiast uogólniać swoje malowidła, zamiast stawiania przed oczy nasze typów prawdę napiętnowanych, ściągają ją w płaską i powszechną rzeczywistość... Nie powiemy gdzie, ale Diderot zapewnia, że w obrazie szczytnej myśli i piękności, gdy malarz jednem pociągnięciem pędzla na lewym policzku włochatą dorobił brodawkę, poznał natychmiast portret swojej dobrej przyjaciółki i najbliższej sąsiadki. Otóż niejeden powieściopisarz sądzi, że szczęśliwie oddał naturę, jeśli brodawkę w zupełnem utrafił podobieństwie, a ta właśnie brodawka powieść jego czyni opowiadaniem powszedniem, utwór poetyczny — prozaiczną płaskością. Romans tedy dążnościowy, widocznie do jakiegoś zgóry założonego celu społecznego skierowany, dzieło, w którem autor rozsiada się szeroko, jako profesor w swej katedrze, i w którem z wysokości trójnoga ciemnym czytelnikom wykłada głęboko przemyślane, po większej części kradzione teorye: romans taki zarówno jest nam antypatyczny, jak owa powieść, tak zwana obyczajowa, która wyrwane z życia kilku oryginałów sceny lub obrazki podaje za typ wieku, w którym żyjemy, za typ ludzi, którzy w nim się obracają. My tu nie chcemy ani nauk socyalnych, ani kopij dziwacznych zdarzeń albo charakterów; my w powieści obyczajowej potrzebujemy *poglądu poety,* na życie praktyczne, chcemy myśli, któraby nas ogrzała i wyrwała z trywialności; ale nie chcemy ani osobowych (!) deklamacyj liryka, ani czczych utopij reformatora ludzkości" (w „Obrazie" str. 18, 19).

Lewestam nie spostrzegał, że zarzuty, przeciw romansowi „społecznemu" uczynione, mogłyby znaleść zastosowanie i względem romansu filozoficznego. Prawdy bowiem filozofii nie są to prawdy matematyczne, nie zabarwiające się coraz inaczej od umysłowości pisarza; więc i romans filozoficzny mógłby się przemienić na katedrę, z którejby głoszono pewne systematy, jak to było w literaturach europejskich. Jeżeli więc z jego projektu odnowienia powieści można wyciągnąć jaki trwały czynnik, to byłoby nim dopatrywanie głębszych czysto-ludzkich motywów pod powłoką stosunków zewnętrznych, zależnych od miejsca i czasu.

Takie też wymaganie postawił i inny krytyk, Antoni Marcinkowski (1823 † 1880). Był on dawniej zapalonym wielbicielem romansu społecznego i gwałtownie występował (równocześnie z Leszkiem Borkowskim), w obronie Sue'go. Teraz pozbył się już zapalczywości „postępowej", wzgardził pospolitym realizmem, nie chciał, by powieść była kopią życia, a zwłaszcza zewnętrznych jeno zjawisk jego, i kazał się dopatrywać wszędzie istoty rzeczy (podobnie, jak Mochnacki). Powieściopisarz powinien być psychologiem, filozofem i artystą. „Sztuka nie jest naśladowaniem życia; nie jest wcale zaletą sztuki, jeżeli ona wygląda *zupełnie tak,* jak wyglądają proste zjawiska życia; takie przedstawienie świata nie jest sztuką, jestto tylko dagerotyp; trudno tu o nowość, o interes głębszy, o oryginalność; *fenomenalna skorupa życia prędko się wyczerpuje i rychło przechodzi w konwencyonalizm formy.* Zdaje się nam wtedy, że się wszystko już powiedziało, że się już przebrały wszystkie możebne, interesujące strony żywota ludzkiego, typy, charaktery, że już niemasz ani jednego punktu nowego, w którymby postawione światło, oświecało efektownie ludzi i wypadki nowej powieści".

U spółczesnych sobie widział Marcinkowski fałszywe pojęcie zadania sztuki. „Za normę prawdy artystycznej obrano zewnętrzną postać fenomenów życia realnego; krytyka nie tylko że nie oddziaływa przeciw temu, ale owszem sama

utwierdza w tej zasadzie. Sądząc o charakterze w powieści, krytyk nie pyta się o to, czy charakter jest prawdopodobny, wzięty sam w sobie, ale ogląda się na to, czy widział kiedy w swojej parafii podobną figurę... Stąd sztuka staje się kopią powierzchowną, więc martwą, jednostronną; autor przerysowuje, jak uczeń klasy naturalnej szkoły malarstwa, a nie studyuje naturę i tworzy jak mistrz z materyału, który mu podało długie doświadczenie życia i rozwaga psychologa, kombinacya malarza".

Tymczasem właśnie ten czynnik podmiotowy jest ważniejszy nawet od tego, co zzewnątrz, od przedmiotów otrzymujemy. Tak pożądany pierwiastek świeży, nowy „jest wszędzie, w naturze i w nas samych; potrzeba tylko *umieć patrzeć oryginalnie* na to, co się wydaje nam starem, zużytem; i nareszcie umieć postawić na takim punkcie czytelnika, aby on sam mógł dojrzeć utajonej w przedmiotach, a widocznej tylko dla geniuszu, myśli bożej, moralnego sensu ludzkiego żywota". Potrzeba więc tylko „wieszcza, któryby mocnem uderzeniem w skałę wywiódł z niej żywe zródło interesu, coby stworzył *nowe, świeże* wpośród starego, odwiecznego, zużytego materyału. Pod grubą powłoką rudy fenomenalnego świata kryją się głębokie żyły jasnego, drogiego metalu; potrzeba tylko umieć dokopać się do tych bogactw moralnych. Kiedy grunt zjałowiał i nie chce już wydawać chleba, potrzeba go głębiej przeorać; kiedy morze ciche, gładkie, spokojne, któż się pod niem spodziewa niezgłębionej bezdni, strasznych, nie znurtowanych tajemnic przyrodzenia? I życie nasze jest oceanem niezgłębionym. Mówicie, że żywot ludzki zastygł w kamiennej skorupie, ale w tym kamieniu jest ogień ukryty, i do sztuki należy wskrzesić go, wskrzesić życie, wyprowadzić owo cudowne, tajemnicze światło, ten *promień idei*, którym tak uroczo oświecają się postaci i grupy ludzi, szykując się w jeden, wielkiego moralnego znaczenia obraz".

Marcinkowski nie lekceważył obserwacyi, doświadczenia, kształcących ducha poety; ale twierdził, że charaktery

przezeń stworzone być winny samoistnie. W samodzielności tworzenia zamyka się całe podobieństwo pomiędzy sztuką a przyrodą. Artysta powinien umieć „tworzyć człowieka tak oryginalnie, jak go tworzy natura" (znowu myśl ta sama, co u Mochnackiego). Studyowanie natury „obudza w myśli twórczej poety nowe, żywe, pokrewne sobie postaci, które kunszt wyprowadza na jaśnią intelektualnego świata, *dając im własne warunki bytu*". Rozmaitość charakterów może być tylko przy prawdziwej twórczości ducha, przy wielkiej żywości imaginacyi; inaczej musi się koniecznie wywinąć w końcu monotonia; *nowe,* do którego dziś wzdychamy jeszcze więcej, niż kiedykolwiek, jest w naturze, ale ono wprost nie przesadza się z niej do sztuki; z żywych, duszących zapachem kwiatów natury unosi się delikatny pyłek żywotny, który wciska się do duszy poety; myśl twórcza geniusza zapładnia go, nadaje mu kształty indywidualizmu, formy nowego samodzielnego życia sztuki. Taki pojaw życia jest równie świeży, wonny i nowy, jak pojaw życia natury; ale warunki ich bytu są wcale inne... To, co w życiu powszedniem jest niepełne, niejasne, w sztuce przychodzi do samowiedzy, do myśli. Często tu dopiero poznajemy się w sobie, przeglądamy się w tej powszechnej naturze człowieka. Sztuka jest wyższą potęgą natury, twórczością obdarzoną przeświadczeniem o sobie i celach swoich". Dlatego też Marcinkowski kładł wielki nacisk na „inwencyę, kompozycyę, głęboki pogląd na świat i ludzi, na cele moralne życia, na sens jego", zarzucając powieściopisarzom polskim współczesnym, że o tem prawie zupełnie zapomnieli. (Zob. „Pisma krytyczno-filozoficzne A. Nowosielskiego", Wilno, 1857, t. II, str. 85—100).

Pogłębienie zatem psychologiczne, dopatrywanie po za zewnętrznymi kształtami istotnej treści człowieka, a zwłaszcza umysł twórczy oryginalny—oto wymaganie Marcinkowskiego, postawione tym, co się domagali czegoś nowego. Siły te, do pracy wciągnięte, dałyby niewątpliwie treść nową, ale czy dałyby i formę nową? Marcinkowski mniemał, że każdy wielki naród miał w literaturze „swoją własną formę", a wy-

rabiał ją „zrywając z wpływami obcymi i natomiast rozwijając własne pierwiastki rodowe". Czy i dla nas nadeszła już pora wytworzenia sobie formy własnej? Poczucie, że jej nie mamy, uważał Marcinkowski za dobry znak, wlewający otuchę w dusze; poczucie to powinnoby „odprowadzić ostatecznie od naśladownictwa, a skłonić więcej do przypatrzenia się sobie, bez żadnych szkieł obcego wpływu".

Rzecz godna zastanowienia, że w czasie, kiedy we Francyi Gustaw Flaubert swoją „Madame Bovary" (1856) wprowadził realizm artystyczny na nowe tory, urzeczywistniając ściśle, o ile to w mocy człowieka, *przedmiotowość*, a raczej *bezosobowość* opowiadania, ażeby się jak najbardziej zbliżyć do trybu tworzenia natury: u nas, przeciwnie, *podmiotowość* artysty uznano za najważniejszy czynnik w dziele sztuki, zostawiając obserwacyi podrzędne stanowisko, domagano się większej idealizacyi materyału, wziętego z doświadczenia, wołano o kunsztowniejszą kompozycyę albo też chciano mieć silniej, niż przedtem, zaznaczany cel, tendencyę utworów, by z nich można wydobyć wysoki pogląd na świat i zrozumieć moralny sens życia.

Gdy już spory o formę powieści umilkły, zabrał głos w r. 1856 Lucyan Siemieński i starał się wykazać znowu szkodliwy wpływ nadmiernie rozpowszechnionego i „wszechwładnego" naówczas rodzaju literackiego. „Mimo głośnych zapowiedzi po dziennikach—pisał on[1])—i chwalczych krytyk, właściwa literatura nic a nic nie zyskała od czasu, jak się u nas rzucono do powieści i romansu, bo rodzaj ten, mający udzielną wziętość, nie tylko przygłuszył inne właściwe literackie prace, jak chwast przygłusza szlachetną roślinkę, ale nadto spaczył, a raczej zepsuł smak publiczności czytającej, że książka poważniejszej treści, potrzebująca większego natężenia myśli, zawsze pójdzie na bok przed jaką powiastką, po której ani w głowie, ani w sercu nic a nic nie zostanie.

[1]) Zob: „Kilka rysów z literatnry i społeczeństwa" t. I, 212—241.

Że jest w naturze naszej większy pociąg ku przedmiotom, bawiącym wyobraźnię, niż ku rzeczom ścisłej praktyki lub głębszego myślenia, najłatwiej się przekonać na jakim młodym chłopcu lub dziewczynie, a to, dając im przez czas niejaki czytać same romanse i powieści, zapewne dla ułatwienia im znajomości świata i ludzi,— i dopiero po tej przygotowawczej pracy zaprządz ich do gramatyk i kompendyów; z jakimże wstrętem odrzucą je od siebie! jak nauka wyda się im suchą, niepotrzebną, nieznośną, jak nawet myśli zebrać nie potrafią, aby najprostszą zrozumieć regułę! Ten drobny eksperyment przenieśmy na wielką skalę czytającego narodu, a niezawodnie ten sam otrzymamy rezultat. Masami spożywane, jak chleb powszedni, romanse i powieści, mogłyby tak dobrze ogłupić ludzi, jak niegdyś panegiryki"...

Nie tylko wszakże bił Siemieński na rozbawianie umysłów przez powieść; protestował on przeciwko niej, jako rodzajowi, mającemu „pretensyę trząść światem, edukować go, reformować, rozcinać zagadki społeczne, a raczej tworzyć zamęt społeczny, i to za pomocą tych samych sznurków, którymi drewniany pajaco kiwa głową i rękami, a nogami wywija"... Mówiąc tak, miał widocznie na uwadze romanse francuskie Suego i Sanda, bo gdy mu przyszło rzec wyraźnie o naszej literaturze, musiał przyznać, że „wszystkie potworności i swawole" znajdują się w niej tylko „w stanie zarodków", i tłomaczył to zjawisko resztą skrupułów u samych bohaterów powieści lub też hamulcem, jaki na autorów nakłada społeczeństwo nasze. Powiedziawszy, że w romansach nowoczesnych obrona gwałtownej namiętności, uniewinniającej wszystko, stała się „drugim tekstem Horacyuszowym", nie zdołał Siemieński z naszych powieści przytoczyć jaskrawszego przykładu nad niewinne w gruncie malowane miłości między ubogą panienką a bogatym paniczem lub odwrotnie. Piorunując zaś na tendencye społeczne, grożące wywrotem, znów nie mógł z naszej literatury wydobyć nic więcej ponad przeciwstawienie bogatych ubogim, szlachetnie urodzonych prostaczkom, materyalizmu przesytowi. Poszukawszy lepiej, mógłby

był wykryć żywsze, namiętniejsze kontrasty lub też nieśmiałe coprawda sympatye względem socyalizmu, ale widocznie w chwili pisania nie stały mu one jasno w pamięci. Poprzestał więc na ogólniku, że przesada malowidła wynika z niemożności utworzenia ideału, i że namiętność, wyłamująca się z pod wszelkich praw, jest najnietrwalszą podstawą powodzenia i szczęścia zarówno w życiu, jak w sztuce; gdy tymczasem wszelkie uczucia czyste i głębokie mają za cechy swoje „nieprzemienność, trwałość i rozmaitość". Tak jest, rozmaitość dla poety wielce pożądaną, „bo to przecież niewyczerpany przedmiot te duchowe walki, poświęcenia się, skarby uciech i boleści, zamknięte w tajnikach kochającego serca i czystego sumienia". A jeśli zgodzimy się, że „tylko ta literatura jest prawdziwą i dobrą, która najlepiej odzwierciedla świat wewnętrzny i wszelkie zjawiska duchowe, dlaczegóżby to, co prawdziwem jest w rzeczywistym świecie, nie miało być prawdziwem w książkach?" Dochodził więc do wniosku: „Czasby już skończyć raz z tym przewrotnym systematem, który nie dopuszcza, aby mogła znaleźć się poezya, wymowa, bogactwo wyobraźni, porywający efekt, piorunujące wrażenie, wielka miłość, tylko za obrębem zasadniczych praw boskich i porządku społeczeńskiego; z systematem, wedle którego nie może być pięknem, wielkiem, namiętnie natchnionem tylko to, co trąci duchem nieposłuszeństwa i smakiem zakazanego owocu".

W niespełna dziesięć lat potem zdało się Siemieńskiemu, że romans, jako rodzaj literacki, już się u nas przeżywał, ustępując miejsca biografii. Cieszył się z tego oczywiście i nie omieszkał ponuremi napiętnować barwami zniechęcania do życia za pośrednictwem powieści[1]). „Romanse — powiada—pojawiają się *jeszcze* od czasu do czasu, a choć usiłują przedstawiać sceny i postaci bardzo świeżej daty, więcej sprawiają niesmaku, niż zadowolenia. Wszystko też w ro-

[1]) Dzieła Lucyana Siemieńskiego, 1880, t. II, 297—299.

dzaju tym bywa przesadą; zamiast malować płomień, malują czelusć rozpaloną; a gdyby dzieje bohaterów i bohaterek mogły się zamienić w rzeczywistość, życie byłoby istnym wizerunkiem piekła. Wprawdzie nie jest ono zbyt rajskie, jednakowoż dobra książka powinna być rodzajem balsamu dla duszy zbolałej, a nie jadowitym plastrem, który rany rozognia. Tragedya ma swoje nieszczęścia, lecz te bywają delikatnie utkane; zresztą należą do innego świata, a nadewszystko trwają krótko. W romansie, usiłującym brać obrazy swoje z rzeczywistości, nieszczęście bywa uobecnione, żelazne, grubej roboty — i dlatego wstręt sprawia. Lubimy katastrofy, ale nie lubimy tortur... Wyobraźmy sobie zakątek ziemi, pożerający własnych mieszkańców; niebo bez gwiazd, rozświecane błyskami piorunów, łany spalone, nieożywione nawet rosą; słowem wyobraźmy sobie miedziany horyzont, o który najpiękniejsze rzeczy odbijają się hukiem grzmotu — oto świat romansu. Przebiegając te karty, czujesz wyziew jakiejś czułostkowości niezdrowej i kłamanej. Młodość wygląda tam, jak potępieniec piekielny, pożerany własnym płomieniem; piękność — jak ofiara pod nóż idąca; cierpienie nie ma odpoczynku; gorączkowy obłęd trwa bez przerwy; a sama nawet cnota, bądź przez to, co przechodzi, bądź przez uczucia, jakie wzbudza, ciągle jest kalana. O każdej heroinie romansu można słusznie powiedzieć: jest to zdeptana róża. Czyliż natura nie dała nam i tak już dużo namiętności? Romanse więcej nierównie robią złego, niż dobrego, jeżeli, zamiast łagodzić namiętne burze, rozdmuchują je; zamiast ustalać charakter, zachwiewają go; zamiast wpajać mądre prawidła życia, w różowych kolorah malują żądz rozpasanie, rzucając dwuznaczny cień na umiarkowanie i zakon, dwa opiekuny życia".

Jakie objawy w naszem powieściopisarstwie, około r. 1865, miał na widoku Siemieński, prawiąc o malowaniu scen rozpasanych, zgadnąć niepodobna; zdaje się, że, jak nieraz, tak i w tym wypadku przenosił on uogólnienia, dotyczące romansu wogóle, a mianowicie francuskiego, wprost na sto-

sunki polskie bez dokładniejszego wglądania w sprawę, bez szukania ściślejszej odpowiedzi, czy uogólnienia owe mogą znaleźć u nas zastosowanie.

Toż samo zastrzeżenie zrobić wypada przy dalszych wywodach Siemieńskiego, kiedy twierdzi ironicznie, że forma powieści odpowiada epoce, w której żyjemy. Dlaczego? „Oto do niczego nie obowiązuje, a nie obowiązując, podkopała właściwie wszystkie rodzaje i prawidła tylu estetyk i poetyk od Arystotelesa i Horacego do pierwszego lepszego, co z katedry uczy prawideł. Niech więc kwitnie szczęśliwie, byle przynajmniej umiała trzymać się w granicach bezpretensyonalnych i czerpać z czystych źródeł, a nie sadzić się na ową *puritas impuritatis*[1]), która w klejnoty z poetów pozdzierane stroi potworne lalki swojej fantazyi, co nie przeszkadza, żeby nie miały być nieznośnie nudne, obrzydliwe lub śmieszne jak szarlatan, ustrojony w złocone łańcuchy i pierścienie... Rzeczywiście romans *nasz,* wywieszający niedawno coraz nowe żagle, pozwijał wszystkie, czy też mu je burza zerwała, dość, że się gdzieś schował w ciasną przystań i nie śmie wyruszyć na pełne morze".

Jeżeli sobie przypomnimy, że chwila, w której tak pisał Siemieński, wydała u nas prawie zupełnie nowy odcień powieści, mianowicie powieść polityczną, zapoczątkowaną przez Bolesławitę (Kraszewskiego), to, jak powyższej charakterystyki pod względem moralności, tak i tego zarzutu ścieśnienia się widnokręgów powieściowych, nie będziemy mogli uznać za trafne. Pióro uniosło feljetonistę za daleko.

Niebawem po *pierwszem* wystąpieniu Siemieńskiego przeciwko romansom, w początkach r. 1857, w krytyce „Krewnych" Korzeniowskiego, dał się słyszeć wymowny głos Juliana Klaczki; a choć także kładł nacisk na zły wpływ powieści w dziedzinie moralności, więcej atoli jeszcze bolał nad obniżeniem przez nią twórczości artystycznej wogóle.

---

[1]) „Czystość nieczystości".

„Coraz mniej widzimy mistrzów słowa, a coraz więcej pisarzy, coraz mniej arcydzieł, a coraz większy ruch literacki. Artyści, poeci nie tworzą teraz w zaciszy natchnienia dla umysłów wybranych, sympatycznych, dla tych, z którymi ich łączy spółka ducha i uczucia. I oni przedewszystkiem masy mają na widoku; masy narzucają im swoje warunki, swoje zachcenia, swoje potrzeby, z których największą, a bodaj najfatalniejscą jest potrzeba ciągłego spożywania pokarmu, choćby najmniej zdrowego"...

„Żądać lub tylko dozwolić tego, aby sztuka przestała być idealną, natchnioną; żądać lub tylko dozwolić tego, aby lot swój niebieski zwinęła i poziomego nam dotrzymała kroku, aby, zamiast nas prowadzić do słońca, z nami przy naszej ekonomicznej zasiadała lampie—nie jestże to nie tylko ubliżyć jej godności, ale odebrać jej wszelką racyę bytu? Bo jakież inne jej powołanie, jakież inne może być zadanie, jak to, aby nas z cieśni codziennych stosunków prowadziła w świat rozleglejszy i piękniejszy, w świat, w którym ustają wszelkie przypadkowości i mierności naszego zwykłego życia, w którym zapał tworzy cudy, a natchnienie łamie, czego rozum łamać nie jest w stanie? I czyż właśnie w czasach jak dzisiejsze, nie większa tego, niż kiedykolwiek, potrzeba? Czyż właśnie w epoce, w której wszystko maleje i powszednieje, nie potrzeba, aby przynajmniej poezya nam przedstawiła figury wielkie, idealne, aby wśród otaczającego nas zewsząd dymu, nie dział, ale kotłów, odsłaniała nam raz po raz czyste i jaknajczystsze niebo Olimpu, aby nam dała poznać, poczuć, przeczuć choćby tylko, że jest jeszcze wyższa moralność nad dobrze zrozumianą Franklina i cudowniejsza jeszcze droga nad *railway,* ta, która *od serca prowadzi do Boga?*...

Tymczasem „takich wielkich zadań nie stawia już sobie teraz literatura nasza. Brak jej do tego widocznie potrzebnego namaszczenia, może i sumienia; brak jej przedewszystkiem tego piętna cierpienia, o którem mówi Mickiewicz, że jest wcale różnem od boleści pojedyńczego człowieka i artystowskiej: cierpienia za miliony. Widać owszem wszędzie pewne

zadowolenie, jakąś sceptyczną rezygnacyę na *status quo*, jakieś rodzenie bez bólu i bez miłości. Wszędzie uderza ubóstwo myśli, poziomość życzeń i to próżniactwo ducha, które bynajmniej nie wyklucza zadziwiającej nieraz pracowitości pióra. Stąd i owo zdumiewające niekiedy zaniedbanie stylu, luźne i znużone przeprowadzenie żywo zrazu poczętego planu, wogóle robota pośpieszna, a dowodząca tylko nieuszanowania publiczności i własnej pracy.

„Że w takiem usposobieniu umysłów romans musiał się stać naczelną formą twórczości, jest pojawem równie naturalnym, jak bolesnym. Żadna bowiem inna forma do tego stopnia nie odpowiada tej łatwości poczęcia i przyjęcia; żadna inna nie wymaga mniej skupienia myśli w autorze, uwagi w czytelniku. Romans jest epopeją *status quo*, jest poetycznem uświęceniem *codzienności*, a pod tym względem rozpowszechnienie jego i wziętość, którą zyskuje, bodajby tylko były estetycznym, a nie etycznym symptomem, — niebezpiecznym symptomem stanu ducha narodowego!

„Wiemy wprawdzie, że romans u nas inne ma uroszczenia, że, według jego pisarzy, ma on być formą nową, a nawet ostateczną poezyi i spadkobiercą wszystkich innych poważnych rodzajów... Ale wiemy także, na jak wątłych podstawach ugruntowaną jest cała ta dziwna estetyka, i na wszelkie roszczenia teoretycznej kombinacyi mamy odpowiedź gotową w doświadczeniu historycznem. Romans bowiem nie jest bynajmniej nieznanym i naszemu tylko czasowi właściwym rodzajem poezyi. Znali go już Grecy, znały go wieki średnie i niemały stos tych płodów spalił balwierz rycerza z La Manchy. Ale u Greków, jak i we wiekach średnich, z tamtej, jak i z tej strony Pirenejów, był on zawsze tylko objawem i dowodem wycieńczającej się wyobraźni, usychającego natchnienia i rozbudzonej żądzy zabaw, w miejsce dawnej poważnej potrzeby ideału... Od surowego sądu o tym rodzaju piśmiennictwa nie może też nas odwodzić i ta jego sławiona użyteczność, którą najwięcej łudzą umysły. Ileż, wołają, wiedzy

powieść rozszerza między masy; ileż uczuć i wyobrażeń budzi w tej publiczności, której stan kultury zabrania przystępu do wyższych sfer nauki i sztuki; ileż poetyczności rozlewa przez to między niższe warstwy!... Ileż złudzeń w tem wszystkiem! odpowiemy my znowu na to, ile dobrowolnego zaślepienia, ile nieznajomości mas i serca ludzkiego! Jeśli gdzie niedouctwo gorszem jest od nieuctwa, to niezawodnie tam, gdzie nauka jest tylko przyprawą fantazyi, gdzie gruntowny wykład nie może być udzielonym ani nawet żądanym, gdzie nauczyciel, żadnej nie ulegając kontroli, przed własnem nawet sumieniem ma wymówkę, że sam sobie swój świat stwarza!“

Niebardzo były odpowiednie te narzekania przy rozbiorze powieści („Krewni“), której sam Klaczko nie mógł odmówić wielkich zalet artystycznych, ale odpowiadały dążności krytyka, zamierzającego napiętnować niepatryotyczną jakoby tendencyę powieściopisarza.

Wogóle należy zauważyć, że w całym sporze, wywołanym paradoksalnemi zdaniami Korzeniowskiego, przypomniano wprawdzie — zapewne bezwiednie — dawne poglądy na zadania twórczości, na potrzebę wnikania w istotę rzeczy, a nie ślizgania się tylko po skorupie „fenomenów“ zewnętrznych; ale w przeważnej części zajmowano stanowisko nie estetyczne, lecz moralne, społeczne, narodowe. Jest to wymowny przykład tego naszego „utylitaryzmu“, do którego pomimo częstego a głośnego odżegnywania się wciąż wracaliśmy, jak wracamy i dotychczas. Nie można się też dziwić, że wynikiem owych sporów nie była reforma powieści; bo ta bardzo długo jeszcze iść miała pędem raz nabytym, wywołując jeszcze nieraz przeróżne sądy o swych zaletach lub lichocie, o potrzebie lub szkodliwości tendencyi, tak lub owak pojmowanej.

W pierwszej dobie hasła „pracy organicznej“ położono oczywiście bardzo silny nacisk na dążność, na tendencyę powieści, lubo bynajmniej nie lekceważono względów czysto-

artystycznych, mianowicie rysunku charakterów, prawdopodobieństwa i znamienności sytuacyj, układu czyli kompozycyi całości. O znaczeniu powieści w życiu pisali: Orzeszkowa (w „Gazecie polskiej“ 1867), Zacharyasiewicz (w „Pamiętniku literackim“ 1867), Feliks Bogacki (w „Przeglądzie Tygodniowym“ 1871) i wielu innych, zawsze podnosząc dodatnią stronę „dobrych“ powieści, że, rozszerzając zakres osobistych doświadczeń czytelnika, przyczyniają się do spotęgowania rozlewności życia.

Z czysto - estetycznych uwag zasługują na wzmiankę dwie, płynące wprost z realistycznego na sztukę poglądu, a ujawnione nie w osobnych rozprawach,[1]) lecz w przygodnych ocenach i w twórczości samychże powieściopisarzy.

Jedna z nich dotyczyła wykluczenia osoby opowiadacza po za narracyą, jeżeli tę przedstawiał nieosobiście (t. j. w formie trzeciej osoby gram.). Była ona protestem przeciwko rozpanoszonej poprzednio publicystyczno - moralizatorskiej interwencyi autorów, przerywających opowiadanie celem wygłaszania jakichś własnych spostrzeżeń czy wywnętrzeń. W imię zasady nie psucia złudzenia czytelnikowi, żeby mu się

D.W.MIECZKOWSCY

[1]) Osobną rozprawę p. t. „Teorya powieści“ znam tylko jedną. Napisał ją i wydrukował w „Niwie“ (1883, II, 221—229, 278—284) Teodor Jeske-Choiński, widocznie pod wpływem książki Fr. Spielhagena: „Beiträge zur Theorie und Technik des Romans“ (Lipsk, 1883). Zawartość tej rozprawki bardzo kusa. Przyznaje autor, że „jesteśmy dziś wszyscy potrosze realistami“, wymaga pomysłów „szlachetnych, szczytnych, ogarniających losy całego człowieka, ogólnoludzkich, nie czepiających się osobistości“, wymaga charakterów „plastycznych i wynikliwych“, żąda „przedmiotowości we wszystkich kierunkach“, lecz nie tylko dozwala powieściopisarzowi, ale narzuca mu „model żyjący“, jeżeli ma stworzyć „prawdziwy charakter“; uznaje wreszcie potrzebę studyowania i malowania tła obyczajowego. Są to wszystko szczegóły, poprzednio już w różnych rozbiorach wyjaśnione; a autor, posługując się formą gawędziarską, nie umiał ich złączyć w porządną umiejętną całość. Uwaga o „modelu żywym“ dla powieściopisarza, jak dla malarza, jest u nas w teoryi jedyną tu nowością, w teoryi, mówię, gdyż w praktyce aż zanadto się nią kierowano zdawiendawna.

zdawało, iż wypadki same przez się snują się przed oczyma jego wyobraźni, zachęcano powieściopisarzów do zaniechania wszelkich osobistych wystąpień. J. Kraszewski, jeden z pierwszych, jeżeli nie pierwszy, poszedł tą drogą już od r. 1872, torując ją dla swych utalentowanych, wielkich następców.

Druga uwaga, łącząca się z poprzednią dosyć ściśle, odnosiła się do „przedmiotowości“ opowiadania. Ci, co ją u nas zaleccli, nie szli, jak wiadomo, za hasłem E. Zoli, wyłuszczonem w rozprawach p. t. „Le roman expérimental“; wiedzieli bowiem, że „przedmiotowość bezwzględna“ jest dla człowieka niemożliwa do osiągnięcia; pragnęli tylko, ażeby powieściopisarz, malując ludzi i rzeczy, nie szedł wyłącznie za swojemi upodobaniami, lecz uwzględniał „objektywne“ znaczenie tych ludzi i rzeczy, jakie mają ogólnie w świecie, ażeby nie dawał się pociągnąć zachciankom i wstrętom osobistym, jeśli obrał „nieosobistą“ formę opowiadania.

Oczywiście nastawano także na dokładność obserwacyi, wyłączając zasadnie możność robienia „eksperymentów“, lecz pobudzając tych, co się społecznemi parali w powieści sprawami, żeby je przedewszystkiem poznali dokładnie, gdyż inaczej wywody ich muszą pozostać mrzonkami. Nie zawadzi też napomknąć tutaj, iż ci, co tę obserwacyę zachwalali, nie sądzili bynajmniej, iżby można było poprzestać na samych spostrzeżeniach zewnętrznych; owszem kładli oni nacisk na konieczność pogłębienia psychologicznego. Napomknienie to niezbędnem jest z powodu, iż kiedy powierzchowna a hałaśliwa publicystyka, złudzona wystąpieniami Bourget'a, ogłosiła powieść psychologiczną za nowy jakiś wynalazek, skojarzono z tem niedorzecznem mniemaniem zarzut wymierzony przeciwko „pozytywistom“, jakoby ci ciało tylko w człowieku widzieli i ciało tylko malować polecali.

Zaprzeczyć się nie da, że powieść nasza dawniejsza grzeszyła nieraz nadmierną opisowością, co już jej wytknął A. Nowosielski; ale zgrzeszyłby także ten, coby jej pomijanie

objawów duszy zarzucał. A co do „pozytywistów“, to oni równie dbali o treść, a zatem i o wewnętrzne sprawy rozumu, serca i woli, jak i o formę.

Jeżeli więc w czasach najnowszych zaczęto z pewnem lekceważeniem mówić o malowaniu strony zewnętrznej życia, to objaw taki przypisać wypadnie nie jakiejś krzyczącej przesadzie w tym względzie, której u nas prawie nie było, lecz w części zapatrzeniu się na zagranicę, a w części istotnemu pogłębieniu duszy nowoczesnej wszędzie, a więc i u nas. Istotnie, zalety belletrysty, cenione niegdyś bardzo wysoko, jako to: znajomość stosunków towarzyskich, trafność w malowaniu różnych stron i warstw społecznych, poruszanie „kwestyj żywotnych“, pomysłowość w szeregowaniu zdarzeń i wypadków zaczęły już nie tylko wśród czcicieli „sztuki czystej“, ale i wśród inteligentniejszego ogółu tracić swoją, dawniej powszechnie przyznawaną im doniosłość; a natomiast zyskiwało sobie poklask subtelne odczuwanie nastrojów duchowych, szczegółowe a nawet drobiazgowe analizowanie niezwykłych stanów uczucia, czy poprostu wrażliwości tylko. Co dawniej stanowiło nieduży epizod w wielkiej powieści, to dziś nieraz przemienia się w większą lub mniejszą książkę.

Przeciwko takiemu pogłębieniu treści, nawet z pomijaniem zewnętrznej strony życia, nic mieć oczywiście nie można, bo zawsze pożądanem jest, w interesie udoskonalenia duchowego, coraz to silniejsze wnikanie w zakątki i skrytki naszej umysłowości i uczuciowości, chociaż ono nie daje tego bezpośredniego zadowolenia, co proste, naiwne cieszenie się chwilowemi wrażeniami i wzruszeniami.

Dla myślącego atoli czytelnika niezbędnym warunkiem przyjemności, jaką z takiego rozpatrywania duszy ludzkiej osiągnąć można, jest, ażeby autor dał mu naprawdę ciekawą i niepowszednią treść do rozmyślania i żeby umiał ją w sposób zajmujący rozwikłać. Zdarza się to, niestety, dosyć rzadko.

Młodzi i najmłodsi zwłaszcza autorowie sądzą, iż każde, najbrutalniejsze i najobrzydliwsze nawet wzburzenie zmysłów

czy wyobraźni, jeżeli tylko „szczerze“ zostało oddane, powinno sobie pozyskać spółczucie i mieć prawo do figurowania w dziele sztuki. Znajdują oni naturalnie uznanie wśród dusz sobie pokrewnych i wylewaniem mętów ze swego wnętrza, zaprzątają się z lubością. Na poklask atoli ogólniejszy ani ze stanowiska etyki, ani ze stanowiska sztuki zasłużyć nie mogą. Co jest liche i brudne, to chociażby zupełnie prawdziwie zostało odtworzonem, nie nabierze przez to cech wielkości i piękna... Ale i powtarzanie oklepanek, bodaj najcnotliwszych, nie może również dać prawa do nazwy artysty grającego na psychologii. Powszedniość i pospolitość są strasznymi wrogami sztuki i sprowadzają nudy, oddawna i słusznie potępione przez estetyków i... czytelników.

Trzeba mieć duszę bogatą i silną, ażeby z niej wydobywać skarby uczuć i myśli, darząc nimi ogół, bo zwierzenia duszyczki małej i niezasobnej mogą zainteresować tylko najbliższych, niewybrednych powierników. To jest skała, o którą się często rozbijają zapędy twórców i twórczyń obrazków psychologicznych, skała, możliwa do ominięcia jeno wielkiemu talentowi, jakim u nas jest niewątpliwie Stefan Żeromski, umiejący tak silnie wstrząsać nie tylko nerwami, ale i sercami...

II.

Poglądy na dramat.

Dramat nasz, lubo zaczątkowe swe czynniki posiadł już bardzo wcześnie, jak to wykazują poszukiwania S. Windakiewicza, nader długo pozostawał w kolebce, a i potem, od XVI wieku poczynając, rozwijał się wielce leniwie, a do dziś dnia nie doszedł do najwyższego rozkwitu; nie dziw więc, iż przy znanym wstręcie naszym do wywodów oderwanych, mało, niesłychanie mało, w porównaniu z Zachodem, pisano u nas o jego teoryi. Nie wytworzyliśmy w tym kierunku żadnego

pono samoistnego pomysłu, byliśmy jeno „echem cudzoziem ców“. Może zatem niema nawet powodu zastanawiania się szczegółowego nad naszymi poglądami na dramat? Samo atoli udowodnione stwierdzenie tego faktu wydaje mi się pożytecznem. „Zaż to, że źle dziś, ma źle być i potym?“ — jak za Horacym rzekł Kochanowski. Zdolności nam nie brak; jesteśmy jeno niewytrwali. A że obecnie twórczość dramatyczna jest mocno natężona, spodziewać się wolno, że zabłysną i świeże teorye. Przejrzyjmy więc dotychczasowe.

Odsyłając czytelników do tego, com w tej mierze w samym tekście dzieła powiedział, tu o najdawniejszych czasach dodam parę jeno aforystycznych napomknień, wraz ze wskazówkami, jak się twórczość dramatyczna przejawiała; dopiero wiek XIX-y rozpatrzę szczegółowiej, gdyż w tekście zajmując się ogólnemi teoryami rzadką jeno miałem sposobność mówienia specyalnie o jednym z działów twórczości.

1.

Tak więc wiadomo już nam, że najpierwsze, najdawniejsze nasze pojęcia o dramacie braliśmy z pism Horacego, a może też trochę i z Arystotelesa: w XVI wieku czerpano je z poetyk Hieronima Vidy i starszego Skaligera; w XVII ukazuje się teorya na tych poetykach głównie oparta, choć samodzielnie opracowana przez Sarbiewskiego, lecz ona nie mogła wywrzeć szerszych jakichś wpływów, gdyż pozostała do dziś dnia w rękopiśmie; a ze słuchaczów znakomitego liryka chyba żaden dramatykiem nie został.

W praktyce w ciągu tych dwu stuleci zachowywano się rozmaicie; w każdym jednak razie trudno stwierdzić zależność twórczości od teoryi; można ją tylko wykazać pod względem trzymania się pewnych wzorów.

W stuleciu XVI tworzono lub tłomaczono zarówno dyalogi pobożne czy szkolne, nie liczące się ze starożytnemi prawidłami dramatycznemi, jako też tragedye na wzór grecko-

rzymski. Czy Kochanowski, pisząc „Odprawę posłów“, miał w pamięci przepisy Arystotelesa, wiedzieć niepodobna, lecz to pewna, że znał tragedye greckie, że dla wprawy przekładał Alcestę Eurypidesa, i że w liście do Zamojskiego usprawiedliwiał się z niedostatecznego opracowania, jako „mistrz nie po temu“. Niepokoiło go mianowicie to, iż niektóre rzeczy w jego tragedyi „nie wedla uszu naszych“, szczególniej zaś „chóry“, do których Grecy, jak mówi Kochanowski, „osobny charakter mają; nie wiem, jako w polskim języku brzmieć będzie“. Istotnie chóry w „Odprawie posłów“ nie mają „charakteru“ greckiego pod względem formalnym, bo się nie dzielą na strofy i antystrofy, ale tworzą pieśń jednolitą. Szymonowicz w dwu swoich dramatach łacińskich (Castus Joseph, Pentesilea) ściślej się pod tym względem trzymał wzorów greckich. Zawicki dał tłomaczenie dramatu; „Jephtes“ na sposób grecki przez Szkota Buchanana utworzony; a Łukasz Górnicki, przekład tragedyi Seneki: „Troas“, podzielonej jak wogóle rzymskie na pięć aktów, czego u Greków, jak wiadomo, nie było. Że w tych wszystkich sztukach zachowano jedność miejsca i czasu, wynikało to nie tyle ze znajomości prawideł (Arystoteles o jedności miejsca nie wspomina, a jedność czasu podaje jako dążenie tragedyi do zawarcia swej treści w ciągu jednej doby, albo mało co dłuższym przeciągu), ile z zapatrywania się na wzory greckie, gdzie warunki przedstawienia (scena zawsze otwarta, stałe dekoracye) do zachowania owych jedności znaglały, na drobne jeno i to bardzo rzadkie wyjątki — co do zmiany miejsca — zezwalając.

W wieku XVII obok dyalogów pobożnych i komedyi rybałtowskiej (rozwiniętej z intermedyów) nie mamy już zgoła prób oryginalnych w zakresie dramatu poważnego; o greckich tragedyach zapomnieliśmy zupełnie, ale rozszerzyliśmy natomiast zakres tłomaczeń z innych języków. Prócz przyswojenia mowie naszej wszystkich tragedyj Seneki przez Jana Alana Bardzińskiego, mamy kilka przekładów dramatów sielankowych włoskich (Wybawienie Ruggiera, Amyntas,

Pasterz wierny) i dwa tłomaczenia francuskich, tj. „Cyda“ Kornela i „Andromachy“ Racine'a — wprowadzających u nas nowy rodzaj dramatów, niby to opartych na wzorach klasycznych, ale wistocie wielce odmiennych, bo uwydatniających nowożytne czynniki kollizyj dramatycznych: honor i miłość. „Cyd“ nie był jeszcze typowym przedstawicielem tragedyi pseudo-klasycznej, bo zachowywał niektóre swobody „komedyi“ hiszpańskiej; ale „Andromacha“ pod maską nazwisk starożytnych w całej pełni odtwarzała już stosunki i konwenanse towarzyskie (dworskość, galanteryę, retorykę), zachowywane na dworze Ludwika XIV, i trzymała się ściśle sławnych trzech jedności: akcyi, czasu i miejsca.

Do naśladowania pseudoklasycznych tragedyj nie wzięto się u nas na razie; owszem długie upłynęły lata, zanim nowe ich tłómaczenia się ukazały. A tymczasem we Francyi Antoni de La Motte, w początkach XVIII stulecia na długo przed Lessingiem, jak to zauważył Edward Porębowicz (w „Dziejach literatury powszechnej“ opracowanych zbiorowo, w Warszawie, t. IV, cz. 2, str. 30), w imię naturalności i prawdopodobieństwa, wystąpił przeciwko prawidłu o jedności czasu i miejsca; jakoteż przeciwko wierszowi w dramatach. Głos jego atoli został stłumiony przez Woltera, stającego r. 1730 w przedmowie do swego Edypa w obronie zarówno wiersza, jak i trzech jedności; tragedye i we Francyi i wszędzie, gdzie wpływ jej potężny sięgał, pisano dalej na wzór „wielkiego“ Kornela i „słodkiego“ Racine'a. To też gdy do nas na nowo tragedya pseudoklasyczna zawitała, o rozumnem wystąpieniu La Motte'a już zapomniano. Jaskółką, zwiastującą u nas nową wiosnę pseudoklasycyzmu, jest przekład „Ottona“ Kornela, dokonany przez Stanisława Konarskiego, odegrany w Collegium Nobilium r. 1744 i drukowany tegoż, zdaje się, roku. Po nim nastąpiły inne, częściowo tylko drukiem ogłaszane. Ukazały się też niebawem naśladowania: „Epaminondas“ Konarskiego, „Żółkiewski“ i „Władysław pod Warną“ Wacława Rzewuskiego, który w „Nauce Wierszopiskiej“, nie wymieniając nazwiska Szekspira, złożył przecież hołd scenie

angielskiej, że lubo wykracza przeciw „dawnym prawom“, umie przecież łzy z oczu wyciskać.

Tak więc pierwszy teoretyk po polsku o dramacie piszący już się z lekka buntował przeciwko ścieśniającym swobodę poetycką regułom, lubo sam we własnych utworach im się poddawał. I tak też było później. Prawie wszyscy nasi pseudo-klasyczni teoretycy głosowali za pozostawieniem wolności poetom, uważając, że prawidła, obowiązujące miernych, wcale nie mogą być stosowane do geniuszów. Praktyka szła tu swoim dworem, a teorya swoim, podobnie jak we Francyi, lubo nigdzie nie spotkałem powołania się na La Motte'a.

Ks. Adam Czartoryski, miłośnik sceny narodowej, sam autor komedyi, biegły w literaturze dramatycznej, znający teatr hiszpański z nazwisk przynajmniej, a Szekspira zapewne z czytania, dalekim był przecie od rozwalniania więzów krępujących dramatyka. Uznawał regułę trzech jedności w całej sile, długość nawet utworów chciał ująć w cyfry; jego zdaniem „najwięcej tysiąc pięćset wierszów wchodzić ma w poema dramatyczne“. (Przedmowa do „Panny na wydaniu“ 1774, str. 12). O scenie angielskiej wypowiada sąd znamienny dla wychowańca smaku francuskiego, oględniejszy jednak, aniżeli sąd Carlancas'a, którego dzieło („Historyę nauk wyzwolonych“) literaturze naszej przyswoił i zdaniami o pisarzach swojskich pomnożył. „Anglikowie — powiada Czartoryski — zachowują na swym teatrum srogość i twardość, która ich różni od drugich narodów. Tęższe są u nich cnoty i występki, i każdy z ich uczynków pod tą jest cechą; krwawią scenę zazwyczaj; zgoła do reguł się żadnych nie przywiązują“. Wspomniawszy następnie Ben Johnsona, Beaumonta, Fletchera (tak samo jak Carlancas), mówi o Szekspirze: „Hojnie go obdarzyła natura najwyborniejszymi talentami. Nauki nie wezwał jej na pomoc. Z tej też przyczyny zbywa dziełom jego na regularności i rozporządzeniu tym, które z wiadomości i rozsądnego reguł przykładania wynika; ale równy wylot myśli rzadki srodze; dziwnym jest Szekspir czyli to w opisaniu rozmaitych duszy poruszeń, czyli też kiedy najżywsze

dobierając farby, przyrodzenie lub w nim będącą rzecz jaką maluje". O komedyi angielskiej powiada, że ona „wiele sobie pozwala", ale że jest w niej „oryginalność czyli samorodność" i dobrze przeprowadzone charaktery. Z komedyopisarzów wymienia takich, o których Carlancas nie wzmiankował, jako to: Abraham Cowley, Wicherley, Congreve, Dawid Garrick; opuszcza zaś wspomnianych przez niego: Otway'a, Fieldinga, Waltera.

2.

Przytoczone dotąd głosy nazwać można głosami dyletantów, lubiących teatr i rozprawy o nim. Przejdźmy teraz do tych, co z zawodu swego, jako nauczyciele, musieli dawać określenia i opisy twórczości dramatycznej. Na pierwszem tu miejscu postawić trzeba ks. Filipa Neryusza Golańskiego, którego książka „O wymowie i poezyi", ogłoszona r. 1786 niebawem, bo w r. 1788, wyszła w drugiem, a w r. 1808, w trzeciem wydaniu. Używana powszechnie w szkołach przez ćwierć wieku co najmniej, musiała wpływać na wyrobienie pojęć literackich.

Otóż Golański żądający, żeby utwór dramatyczny był „jednostajny, do prawdy podobny, interesujący, zupełny", przez jednostajność rozumie głównie skupienie akcyi około „przedniejszej sprawy", będącej celem utworu, zgoła nie wspomina o jedności miejsca, a co do czasu domaga się rozciągnięcia go ponad zwyczajne we francuskich utworach 24 godziny. Bardzo silnie uwydatnia cel moralny. Żywo powstaje na przepis, jakoby do tragedyi wchodzić tylko mogły osoby wyższego stanu. „Mamże być srożej dotkniętym śmiercią Cezarową, aniżeli nieszczęściem przychodnia do Tessaloniki? [1]). Najmniejsza w świecie cząstka jest takich, którym

[1]) Jest to alluzya do sceny, opowiedzianej przez Gol. za Fleury'm, kiedy podczas tłumienia buntu w Tessalonice, przychodni kupiec błagał

fortuna hołduje, nierównie więcej zaś takich, którzy swojego losu ciężar dźwigają". („O wymowie i poezyi" 1788, str. 438).

Z takiego postawienia kwestyi i wobec zgodzenia się, że „dobre drama", może być i prozą pisane, wynikałoby, że Golański nie mógł być nieprzyjacielem „tragedyi mieszczańskiej". Naprowadza na to i zdanie przezeń wyrażone, że „równie dobra będzie tragedya albo cała żałosna, albo przy końcu zamieniająca żal w radość". Zapewne „Emilia Galotti" Lessinga nie raziła go wcale. Lecz gdy z biegiem czasu namnożyło się „melodramatów" tłomaczonych prozą z niemieckiego, Golański poczuł do nich wstręt silny, któremu dał też wyraz bardzo dobitny w trzeciem wydaniu swojej książki (str. 530—535). Przyznawał, że jak gdzieindziej tak i u nas są niektóre „dobre i przyzwoite dramata w prozie", (może miał na myśli „Kazimierza W." Niemcewicza); ale powódź tłomaczeń „dziwaczno-spacznych potworów" oburzała go; bolał nad porzuceniem prawideł sztuki, nudziły go „przewlokłe sentymentalności", wstrętem przejmowały „zabójstwa, trucizny, puinały i trupy", „osobliwe poczwary i straszydła zagorzałego rozumu", niesmak mu sprawiały „rubaszne i nieprzystojne koncepty". O przewadze zaś prozy w takich utworach pisał ironicznie: „Zrobił się już wszędzie niemały związek prozaicznie rozpłodzonych dramatyków przeciwko małej liczbie prawdziwie poetyckich. Ten grożący poetom związek za nic ma celniejsze ich wzory; woli własnymi swymi sytość sprawować. Większa jest łatwość bujania prozą. Trzeba zrzucić nieznośne jarzmo, które do niezniesienia włożyli na dramatyków, po Sofoklach i Eurypidach, Kornel i Rasin. Bo teatralna scena jest naśladowaniem spraw ludzkich. A któż kiedy w jakiej sprawie gada wierszami?... Czy to nie śmiech, żeby tak poważny Agamemnom albo idąca na śmierć Ifigenia, Cezar, Pompejusz, bohaterowie, króle, wodzowie, gadać mieli

żołnierzy o darowanie życia dwom jego synom, a żołnierze obiecali mu tylko jednego zabić — i ojcu kazali wybierać.

wierszami? żeby im wszyscy odpowiadali wierszami? Istotne prawdy odkrycie! Jakoż po co się wierszami gniewać Achillesowi? Po co ma Nestor wierszami radzić? żegnać się niemi z mężem Andromacha? Czyliż Eneasz do Dydony, albo August do Cynny wierszami się odzywał? Nie byłożby naturalniej i na teatrze, ażeby mówili prozą? Ani wątpić, że dawniejsi i teraźniejsi i którzykolwiek są wzorowi dramatycy nie dobrze się musieli z teatralnemi Muzami poznać. Zapewne się zna lepiej z niemi prozaiczne plemię bezprzesądnych dramatyków. Obdarli już po większej części z wiersza Talią (t. j. komedyę) jak i Melpomenę (t. j. tragedyę) nieodzownym swoim wyrokiem do reszty wiersza pozbawią, dopieroż na tem zyska naturalność, gust, sztuka i talent!...“

Szczere poczucie poetyczne podyktowało Golańskiemu te słowa ironią zaprawne, ale toż samo poczucie kazało mu złożyć hołd prawdziwemu talentowi. Jak w drugiem wydaniu swego podręcznika (str. 424), tak i w trzeciem (str. 535) do rzędu „wielkich“ dramatyków: Sofoklesa, Eurypidesa, Kornela, Rasina, Woltera, policzył także Szekspira (którego stale pisał Szakspir).

Równocześnie z drugiem wydaniem książki Golańskiego, wyszła (r. 1788) „Sztuka rymotwórcza“ Franciszka Ksawerego Dmochowskiego.

Utrzymując „jedność przedmiotu“ jako istotną zasadę całości dramatycznej, odrzucił zbyt ścisłą jedność miejsca i czasu, jako przeciwne nieraz prawdopodobieństwu, jako poświęcenie piękna dla zachowania „szkolnych prawideł“. Dmochowski mówi:

> Przestańmy na tym czasu i miejsca zakresie,
> Który głównych rozumu ustaw nie przestrasza,
> A łatwo go obejmie wyobraźnia nasza...

Czy ten ostatni dwuwiersz nie jest najrozsądniejszem załatwieniem sporu o owe osławione jedności? A przecież

i po Dmochowskim wciąż jeszcze były wahania się w tej kwestyi.

Krasicki w pozgonnem dziele „O rymotwórstwie i rymotwórcach“ (1803) trzyma się ściśle przepisów francuskich i stosunkowo najwięcej mówi o trzech jednościach. Podobnież Euzebiusz Słowacki, chociaż znał teoretyków niemieckich, chociaż w niektórych zagadnieniach szedł za Eschenburgiem i Bouterweckiem i pod względem uznania „indywidualności“ twórczej wyprzedził romantyków,—w sprawie literatury dramatycznej pozostał konserwatystą wiernym poetyce francuskiej, zwolennikiem trzech jedności i wszelkich „przyzwoitości“, występującym, podobnie jak Golański w trzeciem wydaniu swej książki, przeciwko „dramatowi“, jako osobnemu rodzajowi (Dzieła, t. II., 180). Opracował on głównie teoryę komedyi; co do tragedyi zaś znaleziono w jego papierach suchy tylko konspekt. Warto wzmiankować, jak według niego tworzą się typy komiczne: „Rzadko się zdarzają w naturze charaktery do zupełnej doprowadzone ostateczności. Wady są pospolicie umiarkowane jakiemiś cnotami, a dobre przymioty stawią się często w towarzystwie niedołężności i błędów. Poeta zbiera z różnych osób, wieków i narodów rysy do swojego obrazu i umieszcza je w jednej osobie, n. p. w osobie skąpca, którego charakter nie jest naówczas obrazem jednego człowieka, ale raczej historyą powszechną tej wady“ (Dzieła, II, 128). Jak w tym opisie tworzenia typów komicznych, urągającym naczelnej zasadzie trzymania się wiernie obyczajów czasu i narodu, tak i w przedstawieniu akcyi komicznej, oraz stylu Słowacki (z większym jeszcze naciskiem, niż Golański) uwydatnia możność a nawet konieczność pewnej „przesady“, ażeby dana wada tem śmieszniejszą się okazała (Dzieła, II, 129). Wogóle Słowacki do rozwinięcia teoryi dramatycznej u nas nie przyczynił się w niczem.

Wielką natomiast zasługę w tej mierze przypisano za naszych czasów Franciszkowi Wężykowi, nazywając go poprzednikiem romantyków, — ale całkiem niesłusznie.

Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, mając zamiar obrobić i ogłosić całkowity kurs literatury, powierzyło jeden jej dział, dotyczący dramatu, swemu młodemu przybranemu członkowi, Wężykowi. Ten, zaznajomiony z literaturą niemiecką, a przez nią i z angielską, stał się wielbicielem Schillera i Szekspira, chociaż bynajmniej nie lekceważył tragików francuskich, którym zarzucał to głównie, iż niezawsze należycie motywowali wchodzenie osób na scenę lub ustępowanie z niej. W tym duchu napisał w r. 1811 obszerną rozprawę „O poezyi dramatycznej“, zalecając dniem i nocą czytać Szekspira, jak Horacy zalecał studyować poetów greckich; przytem dopominał się o rozszerzenie miejsca do ilości aktów i rozciągnięcia czasu do takiejże miary, usunięcia na wzór Alfierego sławnych francuskich „powierników i powiernic“; i poddawał szczegółowemu rozbiorowi „Atalię“ Racine'a, uważaną powszechnie za arcydzieło, czego Wężyk zresztą nie przeczył, dowodził jeno, iż w niej bardzo często osoby wchodzą i wychodzą bez dostatecznie uwydatnionego powodu. Deputacya Towarzystwa, złożona z Ludwika Osińskiego, Niemcewicza, Kajetana Koźmiana i Jana Tarnowskiego, odrzuciła pracę Wężyka. W motywach tego wyroku stanęła w obronie trzech jedności, twierdząc, że „jakkolwiek słuszne są narzekania autora na wady sceny francuskiej, gdzie czasem obok gabinetu monarchy mają swe zejścia sprzysiężeni, można wszelako powiedzieć, iż sprawiedliwiej jest te oszczędnie zdarzające się niewłaściwości darować, niż otwierać swobodne szkodliwszym nadużyciom pole“. Co do „Atalii“ i Szekspira, to deputacya nie mniemała wprawdzie, „iżby i Rasyn nie miał uchybień w tej nawet sztuce“, przecież nie sądziła, „aby przyzwoitą było rzeczą na dziele tak wzorowem podawać uczniom skazówki tak dalece początkowych i z natury swojej drobnych przepisów; przygana tego, co jest przez wszystkich uczonych za doskonałość uznanem, łatwo w niedoświadczonych umysłach czytelników sprawi lekkie wrażenie samej nawet prawdziwej piękności. Jak niebezpiecznem sądzi deputacya łatwe potępianie wzorów

Rasyna, tak niebezpieczniejszem daleko uważa wystawienie za wzór i w tym względzie i w innych Szekspira“.

Niewątpliwie wyrok deputacyi był wstecznym w porównaniu z tem, co u nas do owego czasu o literaturze dramatycznej napisano; ale i rozprawa Wężyka pod pewnymi tylko względami za wyraz ruchu naprzód uważaną być może. Uwstecznieniem, nie zaś dowodem postępu, jak sądził wydawca jego rozprawy w r. 1878, było lękliwe określenie rozciągłości miejsca i czasu wobec rozumniejszego i rozleglejszego pojęcia Dmochowskiego. Uwstecznieniem również był protest (oględny co prawda) przeciwko osnuwaniu tragedyi na wypadkach z życia ludzi pomniejszego stanu, za czem przemawiali Golański i Dmochowski. Wymaganie motywowania każdego wejścia na scenę i zejścia z niej było szczegółowem, a jak w rozbiorze „Atalii“, pedantycznie drobiazgowem rozszerzeniem tych wierszy Dmochowskiego:

> Niechaj nikt bez przyczyny na scenę nie wchodzi,
> Lub się z niej nie oddala.

Istotną nowością w rozprawie Wężyka była chęć ograniczenia liczby osób w tragedyi, czego jednak postępem nazwać niepodobna, dalej dążność do usunięcia powierników za przewodem Alfierego, którego jeszcze w r. 1821 w rozprawie dodanej do swego „Glińskiego“ Wężyk nazywał „znakomitym, a niedosyć cenionym wieków naszych poetą“; wreszcie znajomość literatury niemieckiej, świeżo wtedy wydanych Odczytów Augusta Wilhelma Schlegla o literaturze dramatycznej, i płynące stąd uwielbienie dla Szekspira, chociaż Wężyk, napojony wzorami francuskimi o regularności budowy dramatycznej, nie chwalił bynajmniej kompozycyi jego utworów. W każdym razie po raz pierwszy u nas dał się słyszeć głos tak wymowny „o jednym z największych geniuszów dramatycznej poezyi“. „Jeżeli — powiada Wężyk — na sam kształt zewnętrzny i rządność budowy dzieł dramatycznych naszą uwagę zwrócimy, pomierny stopień wy-

padnie Shakespearowi naznaczyć. Lecz jeźli wartość wewnętrzna, poezya myśli i rzeczy zajmą nasze baczenie; jeźli rozważyć zechcemy wiek i naród, w którym i dla którego pisał; jeźli zdołamy pojąć tajną dla wielu harmonię uczuć i charakterów, toż niepojętą zdolność malowania podług natury ludzi od najlichszego żebraka do największego monarchy: natenczas Shakespeare pomiędzy dramatycznymi poety pierwsze miejsce otrzyma. Są wprawdzie w licznych a rozmaitych dziełach tego pisarza znakomite uchybienia i pomniejsze skazy. Lecz jak hojnie wynagradzają za to pierwszego rzędu piękności! Tyle już pisano o tem rzadkiem zjawisku w całej swej prostocie i mocy genialnego dowcipu, że najpewniejsza jest droga odesłać czytelników ciekawych tak do komentatorów Shakespeara, jako też do pism Popego, Johnsona, Lessinga, Schlegela. To tylko przydamy, iż ktokolwiek wybiera dramatyczną poezyę za przedmiot swej pracy, ten niech czyta i zgłębia dzieła Shakespeara we dnie i w nocy".

Czytanie Szekspira nie wyrobiło atoli w Wężyku głębszego wniknięcia w psychologiczną stronę zagadnień dramatycznych, lubo udoskonaliło jego sąd o wartości różnych twórców. W rozprawie swojej daleko więcej miejsca poświęca mechanizmowi dramatycznemu (układowi aktów i scen, wierszom, stylowi), aniżeli rozbiorowi charakterów, uczuć i namiętności. Natomiast, gdy Ludwik Osiński zarzucił mu w jednej scenie „Glińskiego" naśladowanie Kotzebuego dramatu pod tyt. „Dziewica słońca", dotknęło to wytworniejszy w nim smak, że ośmielono się porównać go z wyrobnikiem literackim; odpowiedział więc wyniośle (przy wydaniu „Glińskiego" z r. 1821 str. 87): „Od pierwiastkowej młodości trudnię się bez przerwy poznawaniem i zgłębianiem dramatycznych pisarzy. A gdy dotąd nie mogę się pochlubić, ażebym wszystkich klasycznych przewertował i zgłębił autorów, na Kocebuego jeszcze kolej nie przyszła i może nawet nigdy nie przyjdzie, bo rozległe są sztuki,

a szczupłe życia granice. Przyznam więc szczerze, że wzmiankowane Kocebuego dzieło jest mi całkiem nieznane"...

Z tych, co odrzucili rozprawę Wężyka, jeden tylko Koźmian trzymał się starych przepisów i wykroczenia przeciwko nim w swoich recenzyach teatralnych karcił, powstając gwałtownie na wszelkie nowości niemieckie. Niemcewicz w tragedyi „Zbigniew" odstąpił nieco od ścisłej jedności miejsca, ażeby zachować prawdopodobieństwo zdarzeń. Osiński w odczytach o literaturze powszechnej (Dzieła, 1861, t. III, 35—69) wcale nie obstawał za jednością miejsca i czasu, twierdząc, że ważniejszą jest rzeczą zachowanie naturalności i prawdopodobieństwa. Domagając się „rozsądnej wolności", potępiał „rzemiosłową szkolność, co martwe formy bez rzeczy, bez zgłębienia ducha sztuki, do niewolniczego wykonania podaje". Przepis Horacego, żeby naraz cztery osoby na scenie nie rozmawiały, starał się osłabić, nadając mu inne znaczenie według Galianiego: „nie pomnażaj bez liczby ról głównych w dramatycznym poemacie; interes dzielący się pomiędzy czterema osobami już trudnym się staje do utrzymania". W obszernym rozbiorze Atalii jako arcydzieła (tom II, 396 — 456), jedynym u nas tak rozległym zabytku krytyki pseudo-klasycznej, nazywa pisarzami „klasycznymi" tych, którzy w dziejach literatury naczelne miejsce trzymają"; odmawia nazwy takiej autorom, co tylko w obronie prawideł stają. Ostrzega jednak przed nowemi teoryami; choć sam nieraz powołuje się na A. W. Schlegla. Rozbiorowi twórczości Szekspira sporo poświęca miejsca (tom II, 366—396); przyznaje mu geniusz, sądzi, że gdyby znał był sztukę, „doskonałość byłaby niewątpliwym jego udziałem", a że Racine obok geniuszu znał i sztukę, więc oczywiście wyższym jest od Szekspira (t. III, 47). Rozbiory Osińskiego dotyczyły głównie układu i stylu; w psychologię charakterów, w warunki życia społecznego w danym wieku i w danym narodzie nie wglądał zgoła.

3.

O prawa uczucia i imaginacyi w poezyi dramatycznej pierwszy u nas upomniał się głośniej łagodny i umiarkowany Kazimierz Brodziński. Nie chcę przez to powiedzieć, jakoby praw tych nie uznawano poprzednio; owszem teoretycy nasi zawsze o nich mówili; ale zaprzątnięci formalną stroną twórczości, tak zwaną przez siebie „sztuką", niewiele pozostawiali miejsca roztrząsaniom uczuć, namiętności i powodujących się niemi charakterów. Brodziński postąpił przeciwnie już w pierwszej swojej rozprawie *„O poezyi klasycznej i romantycznej"* (1818).

Przyznawszy, iż „dramaturgia Francuzów zawsze *co do sztuki...* wzorową będzie", zwrócił spokojnie i oględnie uwagę na jej braki pod względem wewnętrznym, duchowym. „Jeżeli—pisał on—żartobliwym, dowcipnym, polerownością znakomitym dziełom francuskim duch ani język żadnego może nie wyrówna narodu, jakże nizko zostaną tam, gdzie czucie żywo dosięgać powinno, gdzie imaginacya, tworząc obrazy i igrając z pięknością i filozofią, tworzy zarazem i igra z wyrazami wolnego języka? Jakże zimni, jak wymuszeni, mimo oczywistej staranności, zostaną tam, gdzie ujmująca, rzewna prostota prosto trafia do serca? Jak język ten, obfity w grzeczności i dowcipne zwroty, słabym i niewolniczym jest do lirycznych, zachwycenie tłómaczących obrazów?... Dowcip, ten pośrednik między rozumem a czuciem, całkowite objął panowanie tak w tłomaczeniu myśli, jak wyrażeniu uczuć. On dla szczęśliwej błyskotki zahaczy o wszystko, co mogło prawdziwe czucie lub głęboka rozwaga utworzyć, a często wewnętrzne nawet przekonanie jest jej gotów poświęcić. Równie odwyknienie od pojmowania piękności przez czucie odraża pisarzów od wszystkiego nie powierzchownego, stawia ich w ciągłej obawie i ostrożności; i przebudzać muszą w każdem poetyckiem zapomnieniu, w którem tylko poezya

prawdziwą jest poezyą... Któż, pomijając zręczny układ, szlachetność charakterów, prawdopodobieństwo, a umiejący czuć piękności romantyczne, nie dostrzeże *nudnej jednostajności w charakterach, braku owego czucia rozrzewniającego,* tej niewoli przepisów co do jedności miejsca i czasu, które lubo postanowił rozsądek, atoli największe teatralne korzyści i często *prawdopodobieństwo*[1]) *dla prawdopobieństwa* poświęcają. Czyż nie znudzą nakoniec owe moralne sentencye, które bez braku z ust tyranów i osób w stanie nieszczęścia (nie morałami, ale czynem samym nauczać mających) dystychami deklamowane słyszymy? Czyliż tragiczne fatum nagrodzą nam owe dworskie intrygi, w które tragedya francuska wikła owych żywych, prosto i silnie za popędem uczucia działających Greków? Czyliż dyplomatyczne rozmowy królów i ministrów zajmą nas tyle, ile gwałtowne namiętności, które pewniej i silniej muszą uderzać słuchaczów, jako do każdego czucia mówiące?"[2]).

Zwracając się do komedyi francuskiej, Brodziński przyznaje jej trafność, przyjemność, dowcip, jakim „żaden niezawodnie nie wyrówna naród"; ale zarzuca jej jednostajność t. zw. „dobrego tonu", zastępującą u wielu głębsze badanie natury człowieka, nie w salonie jeno, lecz w społeczeństwie wogóle żyjącego.

„Los podobnych komedyj—dodaje Br.—równać się będzie pośledniejszym tragedyom francuskim; jak te na budowie, tak ta na samej intrydze i wysłowieniu opierać się będzie, gdy przecież w tragedyi czucie, a w komedyi charaktery

---

[1]) Tak jest w pierwodruku (Pamiętnik Warsz. t. X, str. 376). Wydania zbiorowe mają w tem miejscu: „prawdę"; sądzę jednak, że bez tej poprawki można zrozumieć myśl autora, posługującego się grą słów: rzeczywiste prawdopodobieństwo dla pozornego.

[2]) Szczegółowiej przeciw trzem jednościom, z silnem wytknięciem wad dramatyki francuskiej, wystąpił Br. w odczytach uniwersyteckich. Zob. mianowicie w „Pismach" t. V, 65—74, 407—418.

główniejszym być powinny przedmiotem. Pierwsza podług wszelkich przepisów, druga podług wszelkiego dobrego tonu będzie nudną i jednostajną. Ogólnie zaś mówiąc, jak tragedye więcej poezyi i prawdy w uczuciach potrzebują, tak komedye więcej charakteru i prawdopodobieństwa żądają; uderzającą bowiem jest rzeczą, że Francuzi w tragedyach wszystko prawdopodobieństwu poświęcają, a w intrygach komedyi dla konieczności, niepodobieństwo do najwyższego stopnia posuwać się ważą".

O Szekspirze wyraził się krótko, ale z wielkiem uznaniem, lubo oględnie, mając widocznie w pamięci uprzedzenia klasyków warszawskich.

„Geniusz ten — czytamy—nie znalazł jeszcze bezstronnego krytyka; zawsze albo zapalonych apologistów zyskiwały dzieła jego, albo je zimnemi dręczono nożycami. Nic łatwiejszego, jak nie czując jego piękności, pełną ręką wykładać wady, przymierzając je do gustu i sztuki klasyczności; ale nic łatwiejszego, jak czując moc tego ducha od natury uczonego i samej naturze podległego, pominąć wszystko, co przeciwnego gustowi, polerowności naszej znaleźć możemy. Najłatwiej wad się jego ustrzedz, najtrudniej wielkości dosięgnąć. *Jest to samotny geniusz, który wskroś całą naturę przemierzył,* powiernik serca, najskrytsze jego tajemnice wydzierający, sędzia, czytający w sumieniu, umysł, dzieła natury i dzieje ludu przenikający, mocą czucia uprzedzający wszystkie prawdy filozofii, władca rozległych krajów imaginacyi, z których wszystko rozrzewniające i okropne, piękne i przerażające laską czarodziejską na ziemię sprowadzał".

W latach późniejszych, wykładając w uniwersytecie zasady wymowy i poezyi, Brodziński szczegółowiej mówił o Szekspirze. Pomijam to, co za Schleglem powtórzył o dramatach z historyi angielskiej, ale uwydatnić winienem to, co w ogólności o sposobie patrzenia na dzieje powiedział.

„Ze wszystkich własności Szekspira — mówi on — którą najmniej dostrzegano, najwyraźniejszą jest jego dumna bezstronność. Dostrzegacz nieubłagany sądzi ludzi z tą zimną

krwią, która do rozpaczy przywodzi, z głębokością, która przeraża. Odsłania najlżejsze słabości w najwyższej cnocie, najmniejszy odcień cnoty w duszach najwięcej zbrodniczych i nie zadaje sobie pracy, aby jakowe wnioski z postrzeżeń swoich wyprowadził. Rzekłbyś, że jakiś wyższy rozum wystawia rysy dramy historycznej, niedostępny namiętnościom, które maluje i rozbiera. Nazwałbyś go nielitościwym dla rodu ludzkiego i okropnym w swych dostrzeżeniach... Czułość w szczegółach, gorejąca siła imaginacyi i poruszająca wymowa, te świetne dary, które zdają się wyprowadzać poetę za wszelkie granice, podległe są temu nadzwykłemu, zimnemu i żartobliwemu rozumowi, który nic nie zapomni i nic nie przebacza... Eschil pokazuje nam fatum unoszące się nad światem; Kalderon otwiera niebo i piekło, jako ostatnie słowa zagadki życia. Wolter czyni z swoich tragedyj narzędzie własnych zasad; ale Szekspir szuka fatum w samem sercu człowieka i gdy nam je pokazuje tak dziwacznem, miotanem, niepewnem, uczy nas rozważać bez podziwu dziwaczność przeznaczenia" (Pisma, wyd. pozn. V, 420, 421).

Ostateczne swe zdanie o Szekspirze, wielbiące, lecz z zastrzeżeniami, wyraził Brodziński w rozprawie o Egzaltacyi i Entuzyazmie z r. 1830 (Pisma, VI, 178, 179).

Od tych ogólnych uwag, odnoszących się do dramatu francuskiego i angielskiego, przejdźmy do samej teoryi dramatycznej Brodzińskiego, w zastosowaniu do naszego charakteru. W r. 1821, z powodu „Barbary" Felińskiego, umieścił on w „Pamiętniku Warszawskim" (t. XX, 579 — 589) uwagi swoje o dramatyce wogóle. Stwierdziwszy, że ówczesny teatr polski był zupełnie naśladowniczym, cechę jego odróżniającą w tem dojrzał, że wybierano temata narodowe. Jest to nęcące, ale i niebezpieczne, bo „mierność w powabny narodowy płaszczyk ustrojona, wbrew temu, co (!) od tragedyi wymagać należy, zwodnicze dla swej miłości własnej zyskuje pochwały". Chociaż całe dzieje nasze są „jedną już zakończoną tragedyą", nie mamy „charakterów oryginalnych i posępnych", nie mamy „dość dochowanych zdarzeń historycz-

nych, któreby z poetyczną cudownością połączone być mogły, co wszystko sprzyja t. zw. romantycznej poezyi, i dlaczego u nas ten rodzaj nie zyskał i *zyskać nie zdoła* powszechnego zamiłowania". Po takiem zastrzeżeniu komentuje teoryę Arystotelesa — zapewne pierwszy raz u nas — utrzymując, że on nie żąda, ażeby tragedya budziła okropność, przerażenie, ale tylko *obawę* i litość, powołując się w tym względzie — także po raz pierwszy wyraźnie w naszej literaturze — na „Hamburską dramaturgię" Lessinga, i twierdzi, że dzieje nasze *takich* tematów nie poskąpią.

„Bez fatum greckiego, bez cudowności, bez nadzwyczajnych charakterów i przerażających zdarzeń, mogą dostarczyć wszystkiego, co człowieka, łagodnie czującego, na los równej sobie istoty poruszyć może—obawa jest skutkiem, jest wyższym stopniem litości... Śmiało nadewszystko sądzę, że ten poeta polski trafi na drogę prawdziwej narodowej dramatyki, który najgłębiej uczuć potrafi *wielkość prostoty greckiej poezyi.* Tę prostotę nakazują nam koniecznie nasze dzieje, nasze obyczaje i mały postęp, jakiśmy dotąd za Francuzami uczynili... Prawda, że droga prostoty jest najtrudniejszą, ale pewną i nam najwłaściwszą. Jak zaś daleko wiara w te wzory (greckie) mogłaby się rozciągnąć, to zostawić wypada *geniuszowi,* który rzecz po swemu (!) zgłębiwszy, porównawszy wieki i narody, a szczególniej badając serce ludzkie i czując prawdziwie poetyczne charaktery w utworach dramatycznych, pan zapasu dziejów i filozofii, nada dziełom swoim piętno właściwej narodowej oryginalności. My biedni dostrzegacze, przy całej usilności, nic tu nie poradzimy. Tylko za geniuszem, za śmiałym zdobywcą pożądanych krain postępując, możemy spokojnie czynić nasze uwagi i porządek ustalać"... „Na czem najwięcej tragedyom naszym zbywa, jest *brak głębokiej znajomości serca ludzkiego,* bez której nie można po mistrzowsku charakterów odznaczać, a charaktery są najważniejszą rzeczą tragedyi, są najtrudniejszą próbą geniuszu poety... Bez tego zgłębienia charakterów są najwięksi bohaterowie tylko *teatralnymi deklamatorami,* których nadludzki

heroizm ani do serca, ani do wiary naszej nie przylgnie... Stąd owa fanfaronada bohatererów, jednotonność aż do znudzenia cnotliwych osób i występnych, z równą czelnością i przesadą o zbrodni, jak tamci o cnocie deklamujących... Nie mieliśmy jeszcze prawdziwie heroicznego złego charakteru na scenie narodowej... Według Arystotelesa, „ani zupełnie złe, ani zupełnie dobre charaktery scenie nie służą, ponieważ w naturze nie znamy człowieka, któryby z przekonania był złym, ani też tak dobrego, któryby się od wszelkiej słabości ludzkiej odłączył. Pierwszy byłby niżej od człowieka, drugi wyższy nad niego, a tak żadnegoby w nas spółczucia nie obudzili. Litość — mówi Arystoteles — wymaga tego, który niewinnie cierpi; obawa — tego, który nam jest równy".

Rozprawki tej Brodziński nie dokończył, a później, w wykładach uniwersyteckich, choć niektóre podobne myśli wypowiadał, przecież nie starał się już dowodzić, że Arystoteles od tragedyi nie żąda przerażania serc naszych; owszem wyraźnie zaznaczał, że my tragedyi, zgodnej z wymaganiami Arystotelesa, nie możemy wyczerpnąć z dziejów naszych. Nie martwił się tem jednakże. „Zostawmy — mówił — okropne zbrodnie, gdyśmy ich ani z dziejów odziedziczyli, ani ich wystawienie z czuciem narodowem się zgadza; bo pewną jest rzeczą, że *wielu tragedyj angielskich nigdyby publiczność nasza nie zniosła".* Chodzić nam raczej powinno o wierne malowanie obyczajów naszych w przeszłości.

„Wystawić ważne w dziejach zdarzenie, na które jedna osoba głównie wpływała, lub które jej los i życie rozstrzygnęło, wystawić je ze szczegółami obyczajów i wieku, rozwinąć w nich nie teatralny, ale istotny heroizm, byłby to widok godny potomków... Obraz przodków naszych, wystawiony nie podług przyzwoitości i umówionego stylu tragedyi francuskiej, ale podług godności historycznej, z poetycznem zgłębieniem charakterów, może więcej będzie interesować, niż wszelkie okropności, niż miłość francuska, niż duchy i czary romantyczne... Gdyby pisarze nasi rzucili się do dziejów polskich i *słowiańskich,* nie po to, żeby wyszukiwać, czy się

ktoś nie kochał, nie otruł lub nie został zabity, ażeby z tego zaraz tragedyą miłosną utworzyć; ale gdyby szczerze przeniknęli się duchem obyczajów, rządu i charakteru: mielibyśmy piękną, *nam właściwą, oryginalną scenę narodową*" (Pisma, V, 75—78).

Jeżeliby zaś kto chciał koniecznie sytuacyj okropnych, charakterów ponurych i przewrotnych, to niech się zwróci do „dziejów powszechnych, a szczególniej *ościennych*", a znajdzie tam materyału podostatkiem. Atoli, rzucając tę myśl, nie wyrzekał się Brodziński bynajmniej swego marzenia o wytworzeniu tragedyi narodowej, ani też łagodności swego charakteru. Chciał on, ażeby i owe sztuki, z obcych dziejów wzięte, mogły budzić „narodowy interes", a więc żeby wystawiane były „w duchu uczuć i smaku narodu". Dziwna rada w ustach tego, co potępiał Francuzów za nadanie Grekom, Rzymianom, Turkom charakteru dworaków francuskich! Oczywiście Brodziński pamiętał o swych zarzutach, starał się więc pogodzić jakoś ową radę unaradawiania obcych dziejów z wymaganiami charakterystyki czasu i miejsca — i znalazł środek pogodzenia w swojem zasadniczem haśle: *umiarkowanie!* Oto jego słowa:

„Tak w dramatach Szekspira, z różnych wieków i narodów czerpanych, wszędzie się smak angielski przebija. Tak Francuzi bohaterów greckich i wschodnich w duchu własnym wystawiają. *Trzeba tylko zachować należną miarę* między tem, co się winno czasom, jakie wystawiamy, i czasom, dla których piszemy" (Pisma, V, 76).

Dalekim więc był tutaj Brodziński od zasady *przedmiotowości* w dramacie; ale rozprawiając o *tragedyi w ogólności* (Pisma, V, 376 — 424), wymagał nie tylko, żeby charaktery zgodne były z naturą ludzką i konsekwentne same w sobie, lecz również, żeby „były jeszcze cieniowane okolicznościami stanu, wieku i narodu... Dziś, gdzie każdy naród, każdy stan i każdy wiek ma prawie osobne opinie i obyczaje, gdzie stany, stopnie, wiadomości i zatrudnienia tak są urozmaicone,

dziś, mówię, charaktery są bardzo trudne do oddania tak, ażeby były poetyczne. Wzorów do tego nie znajdziesz ani w greckiej, ani w francuskiej tragedyi; szukać ich potrzeba w dziełach Szekspira, Goethego i Schillera. Ale gorzej daleko, gdy malując czasy odległe, nadajemy ich osobom charaktery, jakie tylko w późniejszych istnieć mogły"...

Wogóle, gdy Brodziński o „marzeniu" swojem wytworzenia tragedyi „narodowej" w duchu i formie zapominał, a tylko powszechne prawidła dobrej tragedyi podawał, nie odnajdujemy w jego wywodach nic ważniejszego pod względem formalnym, coby go od Osińskiego w tym względzie różniło, ale większa cześć dla Szekspira, jak również rozleglejsze uznanie dla uczuciowości i wyobraźni, wytwarzają odmienną atmosferę estetyczną.

Zrazu (Pisma, V, 386, 387) za główne sprężyny wrażeń tragicznych Brodziński uznał trzy namiętności: zazdrość, zemstę i zgryzoty sumienia. Później (tamże, V, 403, 404) dodał czwartą: miłość, która „najczęściej krzyżuje stosunki i powinności człowieka, jest wyłączną, jest najbardziej poetyczną, obudza najwięcej inne namiętności, w samem rozwijaniu się swojem więcej interesuje, niż inne". W twórczości tragicznej trojaki cel upatrywał: tragedya powinna „nauczyć skutków namiętności", „obudzać w nas i żywić" szlachetne uczucia, a „tłumić i odstraszać od złych". Zdaje się, że mówiąc o tym trojakim celu, miał Brodziński na widoku *Katharsis* Arystotelesową. Przywiodę parę ustępów, mogących stwierdzić to przypuszczenie.

„W wystawionych na scenie namiętnościach — mówi on — ludzie uczą się, do jak nadzwyczajnych namiętności zdolnym jest człowiek, namiętnością miotany, jak wysoko się wynieść i jak nizko spaść może... Człowiek ma wrodzoną skłonność do dobrego, a odrazę od złego; dobre i piękne, złe i brzydkie są synonimami we wszystkich może językach; idzie tylko o to, aby wyraźnie to złe i dobre malować... Często uczucia jak i rozum doświadczeniami wzrastają. Rozpacz i boleść, jaką widzimy w innych po spełnieniu występku, czyni na nas

wieczne (?) wrażenie, tak jak widok szlachetnego czynu. *Czynnie i biernie doskonalą nas podobne sceny*" (Pisma, V, str. 396).

Rzecz o komedyi w wykładach uniwersyteckich nie dochowała się; mamy o niej tylko przygodne wzmianki w różnych rozprawach Brodzińskiego, a mianowicie w odczytach o historyi dramatyki polskiej. Przyznawał on komedyi większą, niż tragedyi, skuteczność we wpływie na umysły słuchaczy. „Scena komiczna trzyma zwierciadło przed wielką masą nierozsądnych i tysiączne ich postaci zbawienną szydnością zawstydza, tak iż gdybyśmy chcieli dramatykę według osiągniętego skutku oceniać, ostatniejbyśmy przyznali pierwszeństwo" (Pisma, V, 29). Atoli skuteczność tę w komedyach naszych, tłómaczonych czy przerabianych z francuskiego za czasów Stanisława Augusta i w początkach wieku XIX, poczytywał za zgubną, ponieważ ośmieszała stosunki najświętsze rodzinne: powagę rodzicielską, wierność małżeńską i t. d. „Dziwnym sposobem — dodaje — nie scena komiczna z polskich obyczajów, ale Polacy ze sceny wzory przyjmowali i stąd wynikło nie doskonalenie narodowych obyczajów, ale zupełne ich przerobienie". Dlatego też wystąpił Brodziński przeciwko doradzanemu niegdyś przez Czartoryskiego spolszczaniu, „przekabacaniu" sztuk francuskich.

„Nieszczęście, — wołał Br. — że w tem aż do przesady rad jego usłuchano. Autor, w takiem przepolszczaniu, nie starał się o nic więcej, tylko o to, żeby Paryż zmienić na Warszawę, a pana Lafleur na Szczerzeckiego; taka sztuka już miała być narodową. Z tego względu możnaby scenę polską przyrównać do kolonii, w której cudzoziemcy osiadli są w ubiorze, języku i charakterze — pomieszanym, dziwacznym wizerunkiem dawnej ojczyzny. Dziwne się zdawały rozsądnym Polakom intrygi, obce damom naszym, przywary i wady niewinnie nam z obcego ludu narzucone, jakgdybyśmy swoich własnych nie mieli". (Pisma, V, 35).

Komedyą rozrzewniającą, upowszechnioną w XVIII wieku przez Diderota, a bujnie rozwiniętą w Niemczech pod nazwą „Familiengemälde", oceniał Brodziński pobłażliwie, ale do niej się nie zapalał. „Do wzruszenia serca słuchaczy— tak usprawiedliwiał ten mieszany rodzaj — niekoniecznie potrzeba królów i wielkich bohaterów; heroiczne ich cnoty mało znajdą zastosowania w publiczności, równie jak ich występki dalekie są od niższej klasy pospólstwa. Więcej mnie zajmuje na scenie człowiek mnie równy, człowiek tych samych pociech i nieszczęść doznający, których ja doznawać mogę. Może to nie jest zaszczytem dla smaku Polaków, ale chlubą dla serca być powinno, że podobne sztuki więcej ich do łez poruszały, niżeli wymowne tyrady w tragedyach francuskich... Przecież z postępem smaku rodzaj ten coraz mniej miał czcicieli, tak dalece, że ze sceny naszej zupełnie zeszedł i przez żadnego Polaka nie był naśladowanym... Istotnie smak dobry, sztuka lepiej pojęta nie przyjmuje podobnych utworów, gdyż poezya powinna mieć wsobie coś idealnego, a nie jest nią wtenczas, gdy jest tylko prostą *kopią natury*". Odróżniał atoli Brodziński prawdziwą poetyczność od udanej, fałszywej, więc stanowczo potępił niemieckie t. zw. „tragedye losowe" i „melodramy", nazywając je, tak jak Golański, „potworami sztuki scenicznej", jako oparte „na zdarzeniach niepodobnych do wiary, na morałach przesadzonych i naciągniętych"; na malowaniu cnót i charakterów tak *dalekich od natury*, „jak dalekie są od niej teatralne grzmoty i duchy, bez których się melodrama obejść nie może" (Pisma, V, 51; VI, 174—177).

Ideałem, marzeniem Brodzińskiego była sztuka rzetelnie wesoła, bez szyderstwa i bez morałów, jako „familjna kronika pustoty losu, szczęścia i ułomności naszych". To też z głębi duszy wyrwał mu się raz okrzyk prawdziwie idylliczny: „W obowiązkach obywatelskich i stanu każdego więcej teraz, niżeli kiedyś, daje się czuć praca umysłu i dolegli-

wość; niechże przynajmniej na scenie panuje bezwarunkowo wesołość“ [1]).

Brodziński posiadał zasadnicze warunki napisania dobrej teoryi dramatycznej; nie tylko znał, ale i zgłębił zarówno francuskie jak i niemieckie na nią poglądy: pojmował dobrze znaczenie uczucia i wyobraźni, wolnym był od uprzedzeń względem Szekspira, pragnął rozwinięcia oryginalności i samodzielności; mimo to wpływu stanowczego nie tylko na twórczość, ale nawet na wyrobienie pojęć w zakresie dramatycznym nie wywarł. Przeszkadzała mu w tym względzie, jak sam wyznał, nieśmiałość; a my możemy dodać jeszcze: łagodność i zamiłowanie w obrazach idyllicznych, nie pozwalające zalecać siły w malowaniu wstrząsających, pełnych grozy namiętności.

Ze współczesnych mu teoryj dramatycznych bardzo mało dowiedzieć się można nowego. W przełożonych przez J. K. Ordyńca *„Zasadach poezyi i wymowy“ K. L. Szallera* (Warsz. 1826/7) rzecz o dramacie sporo wprawdzie zajmuje miejsca (t. II, 45—115), ale przeważnie wypełniają je przytoczenia i krótkie nad poszczególnymi utworami spostrzeżenia. Z uwag ogólniejszych parę zaledwie zasługuje na zaznaczenie. „Drama będzie tem doskonalsza, im prostsze jest działanie, im są ważniejsze wynikające stąd sytuacye osób, im naturalniej sceny rozwijają się jedna z drugiej i im bardziej wszystkie członki wiążą się pomiędzy sobą i mocniej w jedną całość kojarzą“. Autor przyznaje, że nawet „w domowem pożyciu zachodzić mogą ważne sytuacye, w których może rozwinąć się nadzwyczajna wielkość duszy“, a więc dla dramatu stosowne. Pozwala mieszać sceny wzruszające z komicznemi, byleby zachowano pewne stopniowanie. Odrzuca jedność miejsca i czasu, gani jednak sztukę Szekspira,

[1]) Te myśli wypowiedział najprzód Br. w 1820 (t. XVIII Pam. Warsz.), w artykule: „O dążeniu polskiej literatury“, powtórzył je potem w wykładach uniwer.; por. str. 141 obecnej książki.

gdzie w jednym międzyakcie 19 do 20 lat mija, bo „niepodobna jest wymagać po widzu, by chciał sobie wystawić, iż w przeciągu półgodziny wiele lat upłynąć mogło“. Utrzymywał, że „niemasz nic niedorzeczniejszego“ jak wymagać po tragedyi historycznej, by *zgodną była z dziejami“* (II, 69), gdyż poeta nie ma wcale zamiaru nauczania prawdy, powinien tylko „żywą grę naszych wyobrażeń obudzić“.

Józef Korzeniowski w *„Kursie poezyi“* (Warsz. 1829) powtórzył za Arystotelesem, że najistotniejszym warunkiem każdego dramatu jest akcya, ale dodał, że ona „bez wpływu zewnętrznych okoliczności i przyczynienia się *wielu osób* obejść nie może“ (wbrew twierdzeniu, jak wiemy, Alfierego i Wężyka). Charaktery powinny się odznaczać *indywidualnością* w myśleniu, mówieniu i czynieniu. Akt następny nie ma się zaczynać od tego, na czem się poprzedzający skończył. W każdej odbywającej się scenie powinien się znajdować powód do tych, które później nastąpić mają. Spokojniejsze sytuacye nawet w tragedyach miejsce mieć powinny. Korzeniowski dość surowo krytykował tragedyę francuską, a mianowicie ścieśniające ją reguły, zaniechanie charakterystyki czasu i miejsca, patetyczną ogólnikowość stylu; natomiast mówił z wielkiem uznaniem o dramacie hiszpańskim (według Bouterwecka, — dzieła Sismondego widocznie wtedy nie znał) i angielskim, lubo dostrzegał wady wykonania u Szekspira; twierdził atoli, podobnie jak Wężyk, że jego tragedye, „pod względem żywości, mocy i prawdy, z jaką kreślił charaktery najrozmaitszych ludzi, powinny być przedmiotem nauki każdego dramatycznego pisarza“.

Łącząc przykład z teoryą, Korzeniowski właśnie w tymże r. 1829 napisał pierwszy nasz dramat, wyraźnie na Szekspirze wzorowany, z wątkiem nawet angielskim: „Piękną kobietę“. Bez walk tedy zaciętych, jak we Francyi, zapoczątkowaną u nas została nowa doba w rozwoju zarówno dramatu jak i jego teoryi.

4.

Z datą r. 1830 i 1831 wyszły w Warszawie przekłady głośnych utworów, na które nasi autorowie chętnie się poprzednio powoływali, gdy chodziło o tragedyę starożytną lub o Szekspira i Kalderona, ponieważ podawały o nich wiadomości z pierwszej ręki. Były to dzieła dwu braci *Schleglów*, najsłynniejszych krytyków romantycznych. Tom pierwszy *„Kursu literatury dramatycznej“*, oraz *„Porównanie Fedry Rasyna i Eurypidesa“* przez *Augusta Wilhelma;* tom pierwszy *„Obrazu literatury starożytnej i nowożytnej“* przez *Fryderyka*, — przetłómaczone na język polski i ogłoszone drukiem były jakby wyrazem zwycięstwa nowych romantycznych na dramat, jak i na wszystkie inne działy poezyi, poglądów. Czy były czytane? Czy wpływ wywarły? Trudno na to odpowiedzieć stanowczo. Zjawiły się w czasie, kiedy umysły całkiem innemi niebawem miały się zająć sprawami, nie wywołały rozpraw i nie mogły liczyć na rozpowszechnienie. Egzemplarze ich są wprawdzie dzisiaj rzadkie, ale czy wskutek rozkupienia, czy też zniszczenia w dobie wojennej?...

Jeżeli od owej chwili milkną zwolennicy pseudoklasycyzmu i tylko wyjątkowo jakiś maruder ma odwagę, jak *Hilary Zaleski*, wydając w r. 1842 swego *„Mieczysława“*, stawać głośno w druku w obronie „prawideł“, szydząc z „niefortunnych utworów, a raczej potworów Szekspira i Kalderona“; jeżeli owszem właśnie przekładaniem tych „potworów“ zajęto się wtedy gorliwie (J. Hołowiński, P. Jankowski, J. Korzeniowski, J. Słowacki): to było oczywiście wynikiem ogólnego zwrotu literackiego, nie zaś specyalnego oddziaływania dzieł Schleglów.

Co więcej, sama teorya poezyi dramatycznej, jak w Niemczech tak i u nas, przestaje się opierać na wywodach Schleglów, nie bardzo określonych i nie bardzo spójnych, a zaczyna powtarzać ściśle przeprowadzony, metodą dyalektyczną (twierdzenie, przeczenie, kojarzenie) posługujący się pogląd

filozofa idealizmu bezwzględnego (absolutnego), *Jerzego Hegla*, którego odczyty o Estetyce wydał po śmierci jego Hotho w r. 1836. Jakkolwiek nie wyrzekano się nazwy romantyków, chętniej i częściej mówiono o idealizmie, o ułudzie zmysłowej realności, za jedyną prawdziwą rzeczywistość poczytując ideę bezwzględną, absolut, a zbliżenie się do tej idei, wcielenie jej promieniowań w kształty sztuki uważając za najwyższe zadanie twórczości ludzkiej.

Już w *„Listach z Krakowa“* (1843) *Józefa Kremera* kollizye dramatyczne przybierają charakter walk logicznych, intellektualnych: giną w tragedyi poszczególne *prawdy*, ażeby jedna, najwyższa tryumfowała.

Edward Dembowski, podawszy entuzyastyczną rozprawkę o Kalderonie i przełożywszy początek jego dramutu „Życie snem“ w „Przeglądzie Naukowym“ warszawskim r. 1842 (t. II, 417—434; III, 899—907), kreśli w „Roku“ poznańskim 1843 (t. VI, 1—32) rzecz *„O dramacie w dzisiejszem piśmiennictwie polskiem“*, rozwijając myśl, że dramat ma być przedewszystkiem „obrazem walki zdań i stronnictw społecznych“, że jądrem jego jest czyn wyrobionego charakteru, że ma być obrobiony „z gwałtownością i uniesieniem, z miłością wrzącą postępowej sprawy. Jako urzeczywistnienie tego ideału dramatu wielbi „Nieboską Komedyę“, przenosząc ją nad „Irydyona“.

„W obudwu dramatach—powiada—myśl społeczna jest głównym przedmiotem. Myśl ta jawi się w walce zasad, w której wyrabia się postęp społeczeństwa i myśl narodowa dążąca naprzód. W obudwu poematach rozpryśnięcie się starego społeczeństwa jest punktem wyjścia. Na jej niwie szaleją burze, walki, bądź rzeczywiście wystawione, bądź uosobione w postaciach z żywą krwią i ciałem. Z odmętu, w którym obadwa twory korzenie rozłożystego pnia swego mają, wysnuwają się charaktery pełne, żywe i dlatego w najwyższym stopniu poetyczne; z nich przegląda wszędzie idea główna poematów, idea walki społecznej, wyrabiającej się i pryskającej z odmętu w postać ustaloną, pełną. Owszem

w Nieboskiej charaktery są samemi żyjącemi ideami społecznemi; osoby są to żyjące idee, mające w każdym ruchu, w każdem słówku jedną ze stron idei, a mimo to nie są to abstrakcye, allegorye, bo wieszcz w nie tchnął całą siłę swojego żywota, całą wszechstronność namiętności i dzielności zapału i tajni najgłębszej serca człowieczego. Jest to punkt główny, o któren wyższą jest Nieboska Komedya nad Irydyona; tam idea żyje we wszystkich odcieniach, tu tylko przegląda. Czas i okoliczności obranego przedmiotu są także wyższe w Nieboskiej... Irydyon jako poemat wyższym jest znowu z tej strony nad Nieboską, że w niej olbrzymiość każdej z osób tak wielką jest, charakter każdy tak pełnym jest, że niema i być nie może punktu wyższego nad inne, któryby był zestrzeleniem całej siły poematu w jedno ognisko; Irydyon jest więcej ziemskim dramatem; Nieboska jest odbiciem bardziej rzeczywistego świata, bo co charakter, to geniusz. Tracimy skalę ocenienia tych geniuszy, gdy ani niższych nad nie, ani wyższych postaci nie widzimy, i chyba zwrócimy myśl w siebie i równając własną nieudolność, własną małość z olbrzymiością uosobionych całych mas, całych stronnictw społecznych, zestrzelonych w jedną osobę olbrzyma, poznamy się na nich. Stąd tylko umysł filozoficzny pojąć może całą wielkość Nieboskiej, gdzie w pełnem życiu, w najwyższej potędze i energii ducha wystawił nam wieszcz historyozofię, pisaną głoskami żyjących postaci i idei uspołecznień, głoskami serc naszych".

Mając w pamięci zasadnicze wymagania Dembowskiego, łatwo zrozumiemy, że nie mogły mu się podobać dramata Korzeniowskiego, Magnuszewskiego, II i IV części „Dziadów", bo jakaż w nich idea walk społecznych?... Trudniej już zrozumieć, dlaczego nie znalazły u niego łaski, ani III-a część „Dziadów", ani „Kordyan". Dembowski powiada, że myśl w tych dramatach tkwiąca „nie jest w walce zasad pochwycona, ale uwidocznia tylko fakta polityczne, zaszłe. czyli innemi słowy, niema jakoby w nich żywiołu, któryby i dziś mógł mieć ideowe znaczenie. W „Lilli Wenedzie" widział „symbole wielkie, prawdziwe", ale dodawał, że „trzeba trumnę zmarłych odćwiekować wieków, aby w symbolach módz czytać swobodnie, aby módz żyć życiem godła". Zdaniem naszego krytyka, „ciągła przedmiotowość odejmuje życie tworom, wysysa z nich krew i posągi zamiast żyjących ludzi przedstawia"; symboliczność zaś, choć może budzić wielkie myśli, zabija dzieło sztuki. „W Balladynie ironia samego siebie, stanowisko Tiecka, Schleglów, w ogólności ostatniej fazy romantycznej poezyi w Niemczech, posunięte jest do takiej ostateczności, że wykazuje całą Balladynę jako żart, jako igraszkę, zabawkę fantazyi wieszcza; a tak niszczy cały zachwyt, jaki z niej przejść może na czytelnika, bo wiedząc, że poemat jest odegraniem komedyi, trudno zeń być uniesionym". Przytaczając zdanie Ludwika Tiecka, że nic tak sprzecznego z żywiołem poezyi nie zna, jak politykę, Dembowski przyznaje mu słuszność, bo Niemcy, nawet Schiller, pojmowali politykę bardzo ciasno, bardzo jednostronnie; ale zrozumiana głębiej, stać się musi tłem społecznem, jedynie właściwem dramatowi.

„Polityka z poezyą godzić się nie może! Ale jaka polityka? Nie dzisiejsza, społeczna, wielka, obejmująca całą ludzkość, ale owa polityka, która bez podsady społecznej będąc, jest ckliwą marą. Goethe w Götzu zaczął był dotykać podsady społecznej, ale ją tylko historycznie, tylko jako dokonaną w przeszłości pojął, stąd właściwie nie ujął tła społecznego. Tieck, ów pełen talentu i woli słabej pisarz, łączący się z Schleglami i ich wstecznemi dążeniami, popadający naraz w pietyzm, ów poeta, wielbiący średniowieczność i nagle nad grobem prawie przeklinający znów dążenia wsteczne w dziedzinie społecznej, ku której był podążył, chwycił się tylko stosunków kobiety do mężczyzny i dlatego przekleństwem przeszłości obarczony, nie mógł pojąć polityki społecznej".

Pragnienie Dembowskiego, by mógł się u nas rozwinąć dramat, oparty na walce zasad społecznych, nie spełniło się: „Nieboska" nie znalazła naśladowców; a teoretycy nie po-

dzielili opinii szlachetnego zapaleńca, potępiającego „przedmiotowość“ i lekceważącego wszystko, co walki społecznej, nie przedstawiało.

I tak *Jan Bentkowski,* zwolennik Hegla i Trentowskiego, w rozprawie *„O tragicznem i komicznem“* (w „Dwutygodniku literackim“ krakowskim, 1844, t. II, 2—10, 39—49) nie okazał dla komizmu takiego lekceważenia jak Dembowski, który z najwyższą wzgardą podeptał utwory Fredry; — lecz uznał dwa te czynniki: tragiczność i komiczność, za konieczne przejawy życia i twórczości artystycznej, mające się do siebie jak teza i antyteza (twierdzenie i przeczenie), jak dusza i ciało. Wprawdzie komiczność jest momentem przemijającym, nie stanowi celu, lecz tylko środek do celu; ale tak samo jak tragiczność jest niezbędną, bo służy do rozwinięcia i udoskonalenia *samowiedzy* ludzkości. Dramatyczność wogóle, to wspaniały wyraz wiecznej przemiany wydarzeń i nieskończonej form rozmaitości we wszechświecie, mających swój zasadniczy powód w najwyższem a niezmiennem „życiu wieczności“, czyli, inaczej mówiąc, w absolucie, w boskości.

„Tragiczność, poważna strona piękności, jest kolebką noworodzących się światów z pośród chaosu wzburzonych żywiołów. Mocą tej laski czarodziejskiej zakwita nam nowym wdziękiem przyroda po wstrząsającej ją burzy, równie jak z głębi ludzkiego ducha, pośród straszliwych namiętności zapasów, nowe wschodzą ideje, posuwające ludzkość na wyższe i obszerniejsze życia stanowisko. Wprawdzie ruchom tym krwawe towarzyszą sceny, do chóru powszechnej muzyki miesza się przykry głos cierpienia i rażący krzyk rozpaczy, padają gęste ofiary, których widok zaciera szczęście i w złe wierzyć każe. Jest to wszechwładna antyteza, objawienie się ruchem życia, które bez tego byłoby spokojną, niepojętą, bo w sobie samej spoczywającą wiecznością. Są to boleści porodu, które jako sen ulatują na widok objawiającego się życia, jego wzrostu i piękności... Komu w tym świecie sama się czarna grobu przedstawia strona; kto w otaczającym go

ruchu sprzeczności, jedynie byt tej sprzeczności widzi i lękliwem okiem a smutnem sercem jedynie swoją osobę zagrożoną widząc, wszystko do tej skali naciąga i wszystko złem i znikomem nazywa: ten nie poczuł się jeszcze w jaźni swojej, nie wyrósł z bytu doczesnego w żywot wieczności; ten jest nieusposobionym widzem do pojęcia myśli arcydzieł boskich, i zamiast treści sztuki, spostrzega tylko szmaty dekoracyi, chwilowy nieład zakulisowy i podług tego o sztuce sądzi... Tragiczność, będąc momentem na jaw występującego, a tem samem pojmującego się życia, jest wzniosłością, która okiem takiegoż życia pochwyconą i rozwijaną być może. Przez konwulsyjne tylko drgania oznacza się wiecznie młoda siła życia przemiennie bytującej natury; namiętne burzenie się natury ludzkiej obudza w niej wiekuistego ducha w objawę [1]) na zewnątrz, że się w swojej wieczności pojąć i pokochać może. Z pośród scen krwawych tragicznych zapasów wyrasta idea boska, tylko w takim kontraście wydatnie blaskiem swoim jaśniejąca, staje się karmią duchową całej ludzkości, wchodzi w życie praktyczne i ożywia wszystkie kształty jego pojawy [1])... Jako chwilowe zamieszanie w naturze jest tylko przechodową dyssonancyą, składającą wieczną świata harmonię; podobnie gwałtowne poruszenia w łonie ludzkości wchodzą w skład tej harmonii, przysparzają postęp, i w niepowrotnej a mglistej przeszłości są jasnemi gwiazdy, jakby boskiemi spojrzeniami w nieodgadnioną przyszłość! Historya cała ludzkości, z takich tylko gwiazd złożona, jako tragiczność życiem się przedstawia, i bez tego to charakteru przepadłaby w nocy zapomnienia, jak wszystko zwyczajne, codzienne, bez żadnej dla przyszłości treści. Wszelkie wypadki historycznej treści są dramatem; wielcy ludzie wszystkich czasów, jako historyczni aktorowie, wielkie czyny, stanowiące

[1]) Autor używał stale wyrazów: *objawa, pojawa, przedstawa,* jako rzeczow. r. żeńsk.

epoki w dziejach świata, są tragicznej treści; tragiczność jest żywotnym pulsem świata; wszystko wzniosłe, szlachetne i w nieskończoność zakrawające wpośród tragicznych jawi się zapasów, a wieczny ton życia jest poważnym tragedyi tonem... Smętność tragiczna jest poważną stroną życia, jest słabym promieniem boskiej pogody, jako Jego jaśnieje wieczność, jest poczuciem szczęśliwości wiecznego zbawienia, którą zapełniona jest dusza bohaterów ludzkości w chwilach ich działania! Sztuka pojmująca ducha tragiczności poczuwa się w ważnem swem posłannictwie: obudzać życie przedstawą wiecznego żywota... Historya najlepszem jest polem artystycznego rozwinięcia się idei tragicznej; a konieczność moralna, snująca nić historyi, żywotnym zarodem nieśmiertelnej wielkości w dziele artysty. Już nie samo nagromadzenie okropności, jako sprężyny obudzające litość i trwogę, łudzić nasze zmysły mogą; ale życie w poważnym swoim zarysie z całą konsekwentnością zawierających się w niem dramatycznych sytuacyj, zmysł estetyczny obudzać i ducha naszego karmić powinno. Sztuka w takiej objawie istną jest twórczością, a teatr, na którym dobre dramata i tragedye grywają, najlepszą oświaty szkołą... Tragiczność, będąc tylko aktem rozwijającej się wieczności śród czasu i przestrzeni, jest budzicielką duchowego życia, które śród płaskości naszego padołu wzniosłością nazwać-by można. I właśnie też dlatego, że czysto duchowej jest treści, jest jedną tylko połową całości, jest duszą, której ciałem komiczność być musi... Tragiczność i komiczność, z jednego wypływając źródła, jest objawą nieustającej działalności ludzkiej, a stąd bezwarunkową jednią w źródle swojej powodowości, i tylko względną różnią w czasie i miejscu. Jedna i taż sama rzecz może być, stosownie do tych okoliczności, komiczną i tragiczną, śmiech wzbudzić lub przerazić... Komiczność, sama w sobie uważana, jest niedojrzałością lub brakiem wzniosłości; uczucie estetyczne, wewnętrzna własność ducha naszego, będące skalą naszego rozwinięcia się pod tym względem niezaspokojone ostatecznie przedstawia-

jącym się obrazem, odbiera wrażenie rozstroju, które nie wynikając z uchybienia godności moralnej, ale z nieświadomości, nie oburza je (!), ale tylko śmieszy i rozwesela. Pewna niestosowność rzeczy, miejsca, czasu, snującej się działalności ludzkiej, bez jej świadomości w tej mierze, tworzy komiczne, jeżeli się w szczegóły zapuścić chcemy; uważając rzecz wogóle, jest to cecha poruszającego się człowieka w towarzyskości kole, nie dochodzącego wszakże do stanowiska, które filozofia łącznie z estetyką za najwyższe i najstosowniejsze na czas obecny osądza... Nie zawsze umysł wzbijać się może w krainę wieczności; wtedy jakby dla odpoczynku rozpatruje się w szczegółach otaczającej go doczesności, różnorodne i rozstrojone bytu zarysy swoją chwyta świadomością, urabia z nich pewną całość i takową w żywym obrazie zmysłowemu przedstawia oku. Szczegółowe wady i przywary indywiduów są rozstrojonymi tonami, obok harmonijnie brzmiącego akordu, którym jest myśl autora ożywiająca niewidzialnie całe dzieło i dlatego wywierająca wpływ na życie... Komiczność na dwie dzieli się części. Pierwsza obejmuje to, co śmieszy, bawi, rozwesela; druga, co nie obrażając pogody myślącego umysłu, ucząc, zadowolić go może. Pierwsza jest zmysłowem tylko upojeniem, żadnego dla umysłu nie przynosząca posiłku; druga wciska się za pomocą zmysłów do duszy i na umysł działa. Farsą nazywa się pierwsza, nazwa wyższej komiki służy drugiej. Stosownie do tego życie narodów określić się daje: tam, gdzie ogół w zmysłowem tylko pogrążony użyciu śmieszącą zabawę jako najwyższą pojmuje rozkosz, tam farsa główną odgrywa rolę; jest to gruba jeszcze materya, do historycznych wyrobów wcale nieprzydatna, życie trawiące tylko, istna wegetacya... Chcąc się pojąć w swojej przeszłości i obudzać w czyny historyczną samodzielność, potrzebna jest tragedya; chcąc drzemiącą i niewiadomą siebie obecność do pewnej godności doprowadzić życia, uczynić ją czułą na tragiczną wzniosłość i tem samem do jej żywej przygotować przedstawy, potrzeba komedyi. Pierwsza występuje z koła domowej zaciszy w roz-

ległe przestrzenie publicznego życia i płomieniem namiętności swojej burząc świat stary, jak ów Feniks z popiołów nowem odradza się życiem; druga przy domowem ognisku, w spokojnem nawyknień obracając się kole, jako młoda dziewica swej postaci w zwierciedle przyglądać się i stąd kształty swe coraz piękniej zmieniać musi. Tragiczność budzi i utrzymuje zaród boskości naszej, zapełnia życie nieskończoności uczuciem; komedya ubarwia prozaiczność doczesności coraz żywszym poezyi urokiem i sposobi przeto do urzeczywistnienia wieczności. Komiczne, mając tylko byt względny, jest małoletnością umysłową w całokształcie społecznym, a przeto środkiem do budzenia drzemiącej samodzielności... Narody moralnego usposobienia a stąd umysłowego życia kierunku w reprezentujących je czynnikach, lubią sztukę i dlatego przenoszą poważne nad śmieszne, wzniosłe nad wesołe, wolą tragedye jak (!) komedye, a zaś wyższą komikę nad pustą farsę. Życie jest poważne, skoro się wznosi do godności poczucia się w sobie; równie i sztuka jako promień objawionej boskości tylko poważną być może; jakoż niemasz sztuki, gdzie niemasz wiecznej życia treści, choćby w małym jego promieniu; i dlatego sceny, na których same grywają farsy, przedstawy, oko tylko bawiące, żadnej karmi społecznemu nie przynoszą życiu".

Ponieważ tragiczność i konieczność mają się do siebie jak teza i antyteza, musi być zatem, zgodnie z metodą dyalektyczną, synteza, skojarzenie obu czynników. Syntezę tę daje wyższe, pełniejsze, doskonalsze życie, tętniące zupełną samowiedzą, zbliżające się do absolutu. Odbiciu takiego życia autor nie nadaje osobnej nazwy, pozostawiając tę troskę przyszłości; on zwiastuje tylko jego przyjście następnym wywodem:

„Ludzkość, słowo boże wcielone, objawiając się doczesnością, nie zmieniło wiecznej swej natury, źródła swojego pochodzenia, i mocą własnej boskości do początku swojego dążyć i zbliżać się musi. Wieczność i doczesność, bezwa-

runkowa jednia i względna różnia wytknęła drogę żywota ludzkiego tak, że w każdym czasie i miejscu tymi dwoma momentami żyć i wszelkie drogi swojego istnienia zapełnić może... Krok po kroku posuwa się byt doczesny, z pośród sprzecznych sobie wielości do wyższej a wyższej jedności życia. Religia, umiejętność, sztuka, będące duszą tego ruchliwego ciała, coraz wyrazistszą, świetniejszą i trwalszą nadają mu formę, tak że coraz bliżej a bliżej posuwając się do celu, coraz więcej doczesność z wiecznością w jednią się zlewając, już nie ziemię i niebo w odosobnieniu, ale jedną żywą objawiają boskość... Dramatyczność, będąca dzisiaj wydatnym charakterem tworów umysłowych, przepowiednią jest czegoś olbrzymiego, gotującego się w łonie ludzkości, a zarazem skazówką, że wszystko, na czem się dzisiaj opierać chcemy, nie jako stałe prawidło, ale raczej ustęp chwilowy i przechodowy tylko uważać trzeba... Niedawno, przed naszemi oczyma runęła w prochu stara klasyczność; wznosząca się na jej gruzach romantyczność posuwa się jako różnobarwny meteor po widnokręgu umysłowym, nie jako gwiazda stała, ale zwiastunka tylko czegoś, co nastąpić ma. Tak w krainie ducha, jako też w życiu realnem, wszystko skwapliwie, pośpiesznie jakby w podróży, tymczasowe tylko — nie jest-że to materyał do budowy, która ma przewyższyć okazałością i trwałością wszystko, co kiedyś (!) było i jest obecnie? O, wtedy działalności człowieka nie będziemy osobno rozkładać na komiczne i tragiczne, na doczesne i wieczne, ale widzieć ją będziemy w połączeniu, w obojgu razem. Jakąż jej wtedy nadamy nazwę? to rzecz przyszłości, którą chcąc przygotować i przyśpieszyć, potrzeba obecnie dobrze pojętej przedstawy tragicznego i komicznego, jako najdzielszego środka do przywiedzenia człowieka do uznania siebie przez siebie samego" t. j. do zupełnej samowiedzy.

Jeszcze większy nacisk, niż Bentkowski, położył na równouprawnienie komizmu i tragiczności, na różnorodność przejawów życia i na przedmiotowość w ich malowaniu *Hipolit Cegielski* w swojej *„Nauce poezyi"* (1845). Wielką

doniosłość ma ta książka w dziejach naszej umysłowości; wykształciło się na niej kilka pokoleń; te poglądy na poezyę wogóle, a na dramatykę w szczególe, jakie krążą dziś jeszcze w większości głów ukształconych, opierają się przeważnie na wyniesionych z niej wspomnieniach. Ale dlatego właśnie winienem tu poprzestać na kilku tylko uwagach. Cegielski powtórzył za Heglem podział dramatyki, charakterystykę ogólną i szczegółową, ale posługiwał się takiemi tylko pojęciami, które wyłożyć było można przystępnie, bez odwoływania się do terminologii filozoficznej. Dramat jest organicznem zlaniem się epiki i liryki; czynność (akcya), charaktery, zależność zdarzeń nawet od charakterów, kollizya polegająca na walce jednostki z wielkiemi lub drobnemi potęgami, określone zostały dokładnie a jasno. Oznaczenie rożnicy pomiędzy katastrofą w tragedyi starożytnej a nowożytnej jest bardzo obszerne, tak że później o tem samem piszący *Antoni Małecki* w *„Prelekcyach o filologii klasycznej“* (1851) nic istotnego w tym względzie dodać nie mógł. Istnieje pewna drobna sprzeczność u Cegielskiego, kiedy ogólnie powiada, iż dramat „obrazuje nam świat idealny, jak każda poezya“, a później przy komedyi utrzymuje, iż jej żywiołem jest „zwyczajna realność, nie idealność“, i że zdarzeniami w niej rządzi zwykle „przypadek“. Sprzeczność ta wynikła, jak się zdaje, stąd tylko, że wyrażając się popularnie, nie mógł Cegielski użyć takich abstrakcyjnych rozumowań, jakiemi np. Bentkowski znaczenie komizmu wywiódł, nie tracąc wcale z oka zasadniczej myśli o idealnem dążeniu sztuki, o prowadzeniu nas do świata „boskości“.

Krótko także, ale z innego powodu, załatwię się z poglądami *Bronisława Ferdynanda Trentowskiego,* wypowiedzianemi w *„Panteonie wiedzy ludzkiej“* (ukończonym r. 1861 wydanym 1874 — 81). On bowiem nie roztrząsa poszczególnych kształtów dramatycznych; lecz mówi jeno o „pierwiastkach“ dramatycznych we wszystkich sztukach pięknych, stawiając ponad wszystko dążność moralną. W dramatyce „czyn“ główną i stanowczą gra rolę.

„Sztukmistrz naucza tu, nie stopniowaniem wyniosłych i gorących pomysłów, nie krasomówczą lub poetyczną siłą, ale splotami samych uczynków. Loika tu polega na następstwie, nie myśli i pojęć, jak zwykle, ale ważnych działań i wypadków. Otwierają się tu szranki, nie dla popisu bujnego i genialnego umu, ale dla tworzącej dzieje woli ludzkiej. I dlatego nie wystarcza tu ani spokojna postać malarska, ani wdzięczne brzmienie, ani pełne ognia i natchnienia słowo. Tu osoby działające występują na scenę i grają rolę. Trzeba widzieć ich twarz, słyszeć ich głosy, czuć i szaleć lub boleć pospołu z niemi. Inaczej sztuka nie dopina tu celu. Geniusz sam, to mało! Mieć go powinien nie tylko twórca sztuki, ale i każdy z jej odgrywaczów. Poeta daje tu li jedną, a aktor drugą uroku połowę... W teatralnych dziełach poeta strzedz się ma właściwej poezyi i wszechkrasomówstwa, jak ognia!... Zwyczajne poemata to falujący eter ducha; dramat zaś—płynąca samemi dziełami i pracami czasu rzeka. Wszechpoezya inna tak się ma do dramatu, jak muzyka—do tańca“...

Komiczność jest rzeczą najtrudniejszą i najniebezpieczniejszą, bo może wywołać ckliwość, oburzenie lub obrzydzenie, jeżeli się nie uda. Określa ją Trentowski drastycznie: „Małpa udaje tu człowieka. Jeżeli zaś komiczność ma wzrastać i trącić humorem, to niech znowu człowiek udaje małpę, która go udawała. Pod (!) małpą rozumie się tutaj wszechprzedwarzanie śmieszne, wszechpołożenie niewłaściwe, gdzie człowiek przeciwnie charakterowi i usposobieniu swemu postępować musi, a tego nie umie“.

Śmiech i płacz wciąż się z sobą łączą: „będąc w innym pokoju, nie odróżnisz chichotu od łkania“. Komiczność też łatwo się wylewa w tragiczność, jako śmiech w płacz; sprzeczność pomiędzy temi pojęciami, z pozoru wielka, polega „na drobnostce“. Różnica w gruncie tylko etyczna, tylko taka, jak „między dobrem istnem a dobrem w szatach złego“. I tak: „osoba z charakterem silnym i twardym, zostając wierna Bogu i sobie, a woląc iść na śmierć, niż wyprzeć się cnoty i powinności, upodlić się i dać na duszę cyrograf czartu, grać

będzie tragedyę; osoba zaś z charakterem gibkim i miękkim, wierna również Bogu i sobie, lecz nieco lekkomyślna i wesoła, dozwalająca drwić z siebie i drwiąca w duszy ze wszystkiego i ze wszystkich, lubiąca krotofile i żarty, umiejąca przemieniać w nie zgoła grozę: rzuci się i w najgorszem położeniu do grania komedyi".

Na czemże tedy polega tragiczność? „Albo na nieznośnych cnocie i srogich położeniach, na okropnej sytuacyi, albo też na twardych z obu stron, ale dobrych i złych charakterach osób. Ukazuje się tu zawsze cherubin w szponach losu lub ducha złego". Tragiczność strzedz się ma przesady t. j. okropności, którychby dusza ludzka wytrzymać nie mogła (za przykład podany Franciszek Moor Schillera). „Tragiczność wyczynia się apoteozą boleści, jak komiczność apoteozą śmiechu. Apoteoza zaś i jedna i druga powinna dawać nam nie zwierzęcość, lecz bożość, nie piekło, lecz niebo.

Dramat w ściślejszem znaczeniu nazywa Trentowski „charakterystyką dramatyczną", bo idzie tu nie o tragiczność, ani o komiczność, ale „o mistrzowskie charakteru odmalowanie". Dobrym komedyopisarzem może być człowiek wesoły i dowcipny, tragedyopisarzem — człowiek głębokich uczuć etycznych; ale dobrym malarzem charakterów „będzie tylko wielki psycholog, antropolog, znawca ludzi i świata". Jest to sztuką najtrudniejszą; bo na dnie charakteru widać zawsze e t y k ę: „Brzydkie i złe charaktery są właściwie niecharaktery lub brak charakteru. Malarz charakterów musi więc sam kochać gorąco cnotę i przedstawiać ją w całej promiennicy jej z niebios". Starać się trzeba o apoteozę charakterów. Ale i tutaj „szkodzi bardziej przesada, niż niedosada; nie rób nam Boga z mężów wielkich, ani szatana z ludzi złych! Niech pierwszych cechuje tylko bożość, a z drugich wygląda, pomimo całej ich złości, człowieczeńskość"!

Trentowski bolał nad upadkiem teatru za swoich czasów.

„Żadna rozkosz na ziemi — mówił — nie może być większa, czystsza i świętsza a człowieka godniejsza, ani zamykać w sobie tyle nauki dla życia, ani podnosić do niebios i uzacniać tyle naszego ducha, nad rozkosz, którą najduje się w teatrze, szkoda tylko, że teatr tak rzadko bywa dobry!... U Greków celem była apoteoza ojczyzny, bohaterstwa, cnoty, powinności, chwały, wszystkiego, co wielkie i święte. A co celem jej u nas? Zaprawdę, apoteoza kobiety!... Miłość płciowa, zaczem najniższa, najpodlejsza i jeszcze zwierzęca, to oś i piasta, którą się toczą nasze teatralne sztuki. Ona powtarza się tu we wszystkich kształtach, powtarza się aż do przesytu i ckliwości. Duch też głębszy tak znudzony nią bywa, że porzuca wreszcie teatr nadługo, a czasem i nazawsze".

Dlaczego literatura polska, tak bogata w innych działach, jest ubogą w dramata? Trentowski na pytanie to odpowiada tylko napomknieniem delikatnem: „Zdanie jest dość ogólne, że narody, miłujące akcyę w życiu, miłują i akcyę na scenie. My od pewnego czasu wynosimy pod niebiosa działanie; chcemy poezyi czynu i filozofii czynu. Radzibyśmy byli, ażeby słowa zamieniały się w ryczące ogniem spiże. A wszelakoż sztuk dramatycznych u nas tak mało! Azali duch nasz przypadkiem nie ceni tańca, gry i zabawy więcej od akcyi?"

D.W.MIECZKOWSCY

5.

Ażeby uzupełnić wykaz ogólnych teoryj dramatu, wygłoszonych w tym czasie, winienem wspomnieć o poglądzie *Mickiewicza,* wypowiedzianym 4 kwietnia 1843 r. w Kolegium Francuskiem. Nie będzie to stanowiło przerwy w wywodach moich, gdyż jakkolwiek poeta nasz nie opierał się na Heglu, nie wyrzekł przecież o dramacie nic takiego, coby dźwięczało przeciwieństwem wyraźnem z zapatrywaniami filozofii bezwzględnej na ten sam przedmiot. Rys panteistyczny, wyróżniający Hegla od indywidualizmu Mickiewicza, w teoryi dramatycznej nie ma znaczenia zasadniczego i może być całkowicie pominięty.

Mickiewicz przeszedł wszystkie główniejsze doby rozwoju form dramatycznych. W pierwszej młodości pisał tragedye w smaku pseudo-klasycznym, ale je spalił; pod wpływem poezyi romantycznej wprowadził do dramatu duchy, upiory wedle wyobrażeń ludowych; potem był zabitym Szekspirzystą i nienawidził wszelkiej niejasności, nieokreśloności (miast i wysp, których na mapie nie widać, królów nieznanych w historyi i t. p.), zapalał się do obrazów historycznych, malujących daną epokę wiernie, bez żadnych zmyśleń; gdy uczucia i pojęcia mistyczne zaczęły się w nim skupiać i potęgował, wprowadzić do III części „Dziadów“ świat nadprzyrodzony w duchu katolickim pojęty (aniołowie i szatani, widzenia wieszcze).

Mówiąc o dramacie w Kolegium Francuskiem zostawał już pod silnym wpływem mesyanizmu i za rzecz najważniejszą uważał przedstawienie ścisłego związku między światem realnym, ziemskim, a światem nadziemskim, duchowym. Z tego punktu widzenia nakreślił teoryę dramatu; z tego punktu widzenia poddawał krytyce dramaty istniejące.

Jak Hegel, poczytywał i Mickiewicz dramat za zlanie się wszystkich żywiołów poetycznych, za najpotężniejsze artystyczne wcielenie poezyi („Le drame est la plus forte réalisation artistique de la poésie“). Dramat pojawia się prawie zawsze przy kresie pewnej epoki i zwiastuje nową. Kiedy myśl ożywiająca naród znalazła już przedstawicieli w życiu; kiedy już wydała bohaterów: stara się wówczas utrwalić wspomnienie ich czynów za pomocą sztuki, wydaje dramat. Sztuki tej zadaniem jest pobudzić umysły opieszałe — do czynów („est destiné à déterminer à l'action les esprits retardataires). Jeżeli się wyrodzi w komedyę, w farsę, to w końcu zniknąć musi. Dramat w najwyższem i najszerszem znaczeniu słowa winien złączyć wszystkie żywioły poezyi prawdziwie narodowej („doit réunir tous les éléments d'une poésie vraiment nationale“), tak samo jak instytucya polityczna narodu powinna wyrażać wszystkie jego dążności polityczne. Dowodem tego najwspanialszym jest tragedya grecka, zwłaszcza Eschyla

i Sofoklesa. W jej chórach znajdujemy wzniosłą lirykę czasów pierwotnych; a w dyalogach epopeję odtworzoną w czynach Achillesów, Ulisesów, a nawet bóstw znanych ludowi z pieśni Homera. Nigdzie tak, jak w Grecyi, dramat nie osiągnął takiej doskonałości, tak całkowitego wcielenia („nulle part le drame n'a acquis une telle perfection, une réalisation aussi complète). U chrześcijan w wiekach średnich misterya nastają po epoce bohaterskiej, po wojnach krzyżowych, we wspaniałych próbach malują wszechświat według pojęć chrześcijańskich, tj. ziemię, niebo i piekło. Dramat hiszpański i Szekspirowski wydoskonalił niektóre części tej rozległej kreacyi; ale klasycyzm francuski, odrzuciwszy niebo i piekło, zamknął dramat w salonach i buduarach, gdzie dotychczas pozostaje. To też klasycyzm ten będzie pewnie usunięty jako wstręt obcy („un épisode étranger“), jako rodzaj oddziaływania pogaństwa na rozwój dramatu chrześcijańskiego. Tak zwana „cudowność“ (le merveilleux), nie jest bynajmniej machiną poetycką służącą do zaostrzenia ciekawości czytelnika lub wzmożenia zajęcia, jakie budzi poemat; lecz jest częścią nieodbitą wszelkiej wielkiej kompozycyi („une partie intégrante de chaque grande composition“), odznacza każdą kompozycyę drgającą życiem. W każdym utworze poetyckim istnieje w głębi coś niewytłomaczonego, tajemniczego; w drobnych utworach jest ono jakby tchnieniem wyższej krainy, jakby niejasnem wspomnieniem lub przeczuciem świata nadprzyrodzonego, a w epopei i w dramacie przybiera kształt widzialny bóstwa („d'un être divin“). Różne ludy różnie pojmują świat nadprzyrodzony i w rozmaity sposób wchodzą z nim w związek. Celtowie obdarzeni są „wzrokiem podwójnym“, jak to widać z dawnych poezyj, a nawet i z niektórych najświeższych. Germanowie umieją się komunikować z duchami za pomocą wywoływania ich i stanu magnetycznego. Słowianie wierzyli przedewszystkiem w upiory, tj., mówiąc filozoficznie, w byt indywidualny ducha ludzkiego nawet po śmierci. Kult duchów, przechowany w obrzędzie „Dziadów“, stanowił ważną część religii słowiańskiej. „Jeżeli wśród ludu znajdą się dzi-

siaj ludzie, co przez zetknięcie się z warstwami cywilizowanemi zaniedbali praktyki religijne lub zatracili nawet pamięć nauk religijnych; to nie spotkamy ani jednego, coby utracił wiarę w byt indywidualny duchów po śmierci".

Ażeby utworzyć dramat prawdziwie narodowy, uznany za taki przez lud słowiański, potrzeba poruszyć wszystkie przenajróżniejsze struny uczuć i pojęć i przebiedz całą skalę poetyczną, od piosnki do epopei. Takich dramatów, albo zbliżonych przynajmniej do takiego ideału, Mickiewicz naliczył tylko trzy: „Borysa Godunowa" Puszkina, „Obylicza", Milutynowicza i „Nieboską komedyę" Krasińskiego. Przyznając „Borysowi" wielkie zalety, zarzuca mu to głównie, iż akcyę ograniczył sferą ziemską, zapomniawszy o przeczuciach świata nadprzyrodzonego, zaznaczonych w prologu. „Obylicz" wzniósł się wyżej. Autor zużytkował w nim ton pieśni serbskich po mistrzowsku, przeprowadził akcyę na ziemi i w niebie, przedstawiając aniołów w duchu wyobrażeń ludowych, bez zużytkowania nawet objawień, jakie mógł znaleźć w księgach kościelnych. Czynność rozpoczyna się w zamku książąt serbskich, przenosi się do cerkwi, a kończy w namiocie tureckim, wobec śmiertelnego łoża Amurata, którego zabił Obylicz. „Nieboska komedya" wzlatuje wyżej jeszcze; jest ona bardziej narodową, a równocześnie bardziej słowiańską. Świat nadprzyrodzony jest w niej nie tylko poetyckim i ludowym, ale rozwija się według pojęć wyrobionych już w naszym wieku. Na ziemi obrabia wszystkie zagadnienia, poruszające ród słowiański; wprowadza wreszcie chór duchów niższych, prawdziwe święto umarłych, a kończy proroctwem. Żaden teatr nie wystarczyłby na przedstawienie „Nieboskiej"; mogłaby się ona doczekać tylko częściowej reprezentacyi, gdyby przełamano zwyczaje, obowiązujące dziś dramat; bo trzebaby wyprowadzić na scenę samego poetę. Opowiadanie bowiem, wypełniające zasadniczą część tego dramatu, musiałoby podanem być publiczności przez samego poetę, a objaśnionem za pomocą obrazów panoramicznych; niebo i piekło należałoby wziąć z obecnych przedstawień operowych.

Poeci atoli słowiańscy powinni narazie zrezygnować z przedstawień teatralnych, czekając na przyszłe udoskonalenia techniczne, a pisać dla czytelników, bo same środki sceniczne nie stanowią rzeczy głównej; dowodem sztuki Szekspira, odgrywane w szopach lub w nędznie zaopatrzonych teatrach. Słowianie lubują się przedewszystkiem w słowie; dla nich najpiękniejszą dekoracyą jest niebo gwiaździste, na które patrzą z zachwytem, kiedy wobec cudów architektury czy malarstwa przechodzą z podziwem wprawdzie, lecz bez uniesienia i zapału. Słowianie skłonni są do podziwu, ale dla rzeczy, wstrząsających ich dusze.

„Nieboska komedya" przewyższa kompozycyą wszystkie znane Mickiewiczowi dramata europejskie; ale chociaż jednoczy w sobie kilka żywiołów narodowych, nie jest całkowitem, zupełnem wcieleniem duszy słowiańskiej, nie daje jeszcze dostatecznego pojęcia, czem ma być kiedyś dramat słowiański. Nie można spodziewać się rychłego urzeczywistnienia idei takiego dramatu; to tylko pewna, że poeci przeniknąć się powinni myślą, iż urzeczywistnienie to nie polega na udoskonaleniu środków scenicznych, ale na pomyśle poetycznym. Przejąć się im mianowicie potrzeba uczuciem skrupulatności i bogobojności w użyciu świata nadprzyrodzonego, tak lekkomyślnie, a nawet śmiesznie obrabianego dotychczas w sztuce chrześcijańskiej. Rzecz dziwna, poganin Homer do tej pory pozostał w tym względzie najbardziej chrześcijańskiem. U niego wszystko się najprzód odbywa w świecie duchów, a potem dopiero człowiek wykonywa myśl boską. Człowiek atoli nie jest ślepą maszyną, może przyjąć lub odrzucić pomoc bóstwa; lecz cała siła jego zależy od owego tajemniczego wpływu. Dlatego bohaterowie Homera są daleko naturalniejsi, daleko zrozumialsi dla nas, aniżeli bohaterowie Tassa lub Waltera Scotta i Coopera, zawsze jednacy, zawsze nieustraszeni. Ludzie homerowscy mają chwile szczęścia, odwagi, dni powodzenia, których sami sobie wyjaśnić nie mogą; a znowuż gdy są opuszczeni od bóstwa, doznają zmieszania, trwogi, uciekają z pola bitwy. „Smutna to rzecz, że po tylu wiekach

nikt wśród poetów nie zbliżył się do Homera w poznaniu wielkich tajemnic ludzkości". Nie warto nawet wspominać o świętokradzkich nadużyciach, jakie popełniono w nowszych czasach, ośmielając się owe tajniki w sposób pospolity ludziom odsłaniać.

Mickiewicz w końcu radzi wszystkim poetom słowiańskim, by odczytali uważnie przedmowę do „Obylicza". Jest to list autora do zmarłego przyjaciela, któremu przyrzekł był napisać dramat z dziejów serbskich. Ukończywszy swe dzieło, zapytuje drogiego nieboszczyka z nieporównaną szczerotą, czułością, naiwnością: „Zejdź—powiada—z krain niewidzialnych, przez siebie zamieszkiwanych, by razem ze mną przeczytać mój dramat; przybądź w otoczeniu wszystkich bohaterów słowiańskich: Juga-Bohdana, wodzów z doby Nemaniczów, a szczególniej Obylicza. Nie zapomnij zwłaszcza o Obyliczu i powiedz mi, czym nie uchybił duchom dziadów moich, czy słowa moje są podobne do słów, jakie oni niegdyś wypowiedzieli, czym nie przeinaczył ich czynów". Zdaniem Mickiewicza, każdy dramat poważny, w którym wywołuje się z grobu osoby świętych i bohaterów, powinienby się rozpoczynać od takiego wezwania.

Myśli poety naszego o zadaniu dramatu nie znalazły odgłosu wśród współczesnych i dopiero w dobie najnowszej poszedł jeden wielce utalentowany pisarz, Stanisław Wyspiański, w kierunku przezeń wskazanym, starając się połączyć wyobrażenia ludowe o życiu zagrobowem z symbolami, wytworzonymi przez myśl równie badawczą jak twórczą.

VI.

W szczegółowych rozprawach o literaturze dramatycznej najwięcej się oczywiście zajmowano Szekspirem; Z początku były to ogólnikowo i pobieżnie rzucane uwagi z powodu przekładów, jakie się ukazywały. I tak *Kraszewski* rozpisał się

w „Tygodniku Petersburskim" r. 1840, o tłómaczeniu Hamleta przez Hołowińskiego; *Michał Grabowski* w „Roczniku literackim" 1843, o wszystkich dramatach Szekspira, również głównie z powodu Hołowińskiego; *Emilian Rzewuski* w „Studyach filozoficzno-literackich" (1847) dał ogólną charakterystykę wielkiego dramatyka, kończąc je temi entuzyastycznemi słowy:

„Nigdy poeta nie wyraził i nie rozebrał tyle namiętności, żaden nie zstąpił do tych głębokości w duszy ludzkiej. Nie powiodły się usiłowania komentatorów, chcących tłómaczyć jego dzieła sposobem mitów i symbolów. Najwyszukańsze w tej mierze wykłady okazały się niedostatecznemi; tę jedynie część w nim pojęli, którą sami zdolni byli zrozumieć, nie wiedząc bynajmniej, iż wielki poeta mówił nie tylko o tem, co wiemy, lecz o i tem, co wiedzieć będziemy, a o czem słabość nasza ani teraz zamarzy".

Systemat i metodę Heglowską do rozbioru twórczości Szekspira zastosował u nas pierwszy, o ile mi wiadomo, na większą skalę (po wzmiankach Kremera) nieznany z nazwiska kryptonim *K. B.*, pisząc w „Dzwonie literackim" (Warsz. 1846, t. II, 366—389): *„Kilka słów o komedyach Shakespeara"*.

Wskazawszy zasadniczą różnicę między komedyą starożytną a nowoczesną w wyższem rozwinięciu niezależności wszystkich jednostek, a przez to w podniesieniu stanowiska kobiety, zaznacza, iż żądaniem komedyi nowożytnej jest wykrycie stosunku życia indywidualnego do życia ogólnego, wydobycie na jaw wewnętrznej natury człowieka z pod pozornej przypadkowości, podniesienie zasłony, zakrywającej w zwykłym świecie istotę rzeczy. Ażeby zadanie to spełnić, komedya przybrać może kształ dwojaki: bo poeta może przedstawić ten świat komicznie w ogóle jego, albo też wykazywać komiczność w poszczególnych charakterach i położeniach. Pierwszy kształt nazywa autor „humorystycznym" i uważa go za zgodny z duchem chrześcijańskiego na świat poglądu. Można tu uczynić zadość istotnym wymaganiom dramatu, albo też (jak w komedyach Ludwika Tiecka) oddać się cał-

kowicie fantazyi, nie ujętej w żadne karby i zlekceważyć „czystą formę“ dramatu. Ten atoli kształt rzadko się dzisiaj pojawia, choć u Szekspira przeważał. Zazwyczaj obecnie poeci, którym brak rzetelnego „humoru“, wynajdują komiczność w sposobie starcia się z sobą charakterów i zawikłania akcyi. Tu znowu dwie odmiany wyróżnić trzeba: „Albo poeta ma na celu akcyę tak powiązać i intrygą powikłać, iż przy rozwiązaniu pojawia się niezmierna bystrość poetycznej dyalektyki (Hiszpanie mistrzami są w tym względzie, mianowicie w wynalezieniu intrygi, szczególniej zaś Moreto i Kalderon); albo też poeta zwraca szczególną uwagę na indywidualność i przedewszystkiem stara się, ażeby niedorzeczność i błędy pojedyńczych osób jawnie i wybitnie okazały się w śmieszność wzbudzających położeniach i wesołych zarysach charakterów (Molière“).

Komedye Szekspira podciąga nasz autor do działu humorystycznych *kat'exochen,* gdyż w nich życie w najrozliczniejszych kształtach pojętem bywa „ze stanowiska samejże idei“. Wprawdzie ich akcya często obraca się w zakresie tylko rodzinnym, lecz „z idei wychodzące światło łączy nawet wszelką pojedyńczą drobnostkowość wewnętrznym węzłem z tem, co stanowisko absolutnego ducha stanowi, okazuje w społecznych stosunkach prawdę pojedyńczym charakterom właściwą“. Jak Arystofanes w starożytności, tak i Szekspir „nie zaniedbuje negacyjnego momentu i częstokroć wykazuje, jak idealna natura, owa wyższa istota człowieka, w czczy pozór przechodzi i w śmieszność się przekształca; jak niedorzeczność, ograniczoność, łącznie ze słabościami serca, uporem i egoizmem, w blizkiem zostając z właściwem złem pokrewieństwie, wdzierają się w świat towarzyski i obyczajowy“. Równocześnie jednak widzimy w tychże komedyach wszystko, „co rzeczywistość najpiękniejszego i najwznioślejszego przedstawia“, bo poeta umiał „połączyć z przemijającymi światowymi pozorami i błędami ową głębokość uczucia, ową szlachetność ducha i poświęcającą się miłość, która dopiero w nowszym chrześcijańsko-romantycznym

świecie objawiać się poczęła“. Zbyt ostre przeciwieństwa starej komedyi greckiej łagodniejszą przybrały postać u Szekspira. „Śmiała ironia, swawola w wielkich rozmiarach, dawnej komedyi właściwa, nie znika i tutaj, lecz wyśmianie świata przechodzi w szczery uśmiech, w wesołą rozrywkę, jako znak pojednania wewnętrznej prawdy z przedmiotowością[1]). Z tej również przyczyny gdy oznaki tego wesołego życia w postępie dramatu same się pojawiają, przeto i osobna, od akcyi zupełnie oddzielna liryczność zbyteczną tylko byłaby ozdobą. Lecz jak w poważnych Shakespeara dramatach filozoficzne rozmyślania i uwagi działających charakterów częstokroć znaczenie chórów dawnej tragedyi przypominają: tak też i ów szał wesoły pieśni Arystofanesa z życiem dramatycznem komedyi Shakespeara nierozdzielnie jest złączonym“.

Wszystkie komedye wielkiego Albiończyka autor dzieli na dwie klasy. Pierwsza z nich najbardziej się zbliża do komedyi charakterów i intrygi, lecz wznosi się nad nie, ponieważ poeta patrzy i tu na życie z ogólniejszego punktu widzenia, niezależnie od jednostronnych, moralnych czy psychologicznych względów. Nie odsłania tu Szekspir „istotnych tajemnic życia“; lecz pokazuje, jak życie nasze powszednie „powierzchownie się tylko urzeczywistnia i w wesołej objawia czczości“. Do tej klasy należą: Wesołe kobiety z Windsoru, Dwaj panowie z Werony, Komedya omyłek, Koniec wieńczy dzieło, Poskromienie złośnicy.

Do drugiej klasy policzył autor te komedye Szekspira, gdzie „w przeciwieństwie do wesołego świata pozorów i ułudzeń, do życia na zewnętrznych ograniczonego względach, występują grupy bezpośrednią odziane powagą, okazujące prawdziwe życia znaczenie“. Takiemi są: Wieczór trzech

---

[1]) „Przedmiotowość“ znaczy tu tyle, co „realność“, „rzeczywistość zmysłami dostrzegalna“.

króli, Stracone zabiegi miłości, Jak się wam podoba, Wiele hałasu o nic, Kupiec Wenecki.

„Jakkolwiek komedye te w pojedyńczych swych częściach składowych częstokroć ścisłą mają styczność z przeciwnym sobie w charakterze i formie dramatem; stanowisko wszakże światowe i społeczne, które im za zasadę służy, cechy istotnej komiczności bynajmniej nie utraca. Życie albowiem w każdym rysie z tej pojęte jest strony, która do wesołej gry pole otwiera i na tej drodze w rozwiązaniu prawdziwą rodzi powagę. Powaga zatem, w komedyach Shakespeara zawarta, nie jest zupełnie rozwiniętą, t. j. rozwinięcie jej nie jest samoistne, lecz o tyle tylko się okazuje, o ile rzeczywista wesołość istotną zasadę życia społecznego oświeca. Gdyby zaś dramata powyższe nie zawierały w sobie poważnych postaci, treść ich nie mogłaby być tak obfitą i bogatą, ani byłaby w stanie wykazać prawdy rzeczywistego świata". Powaga i wesołość łączą się najściślej u Szekspira za pośrednictwem właściwej mu „ironii"; bo „części powagą oznaczone muszą wydać się podobnemi do tych, które bezpośrednio jako śmieszne występują; jak równie i świat śmieszności spokrewnionym się być zdaje z tem, co istotną powagę stanowi". Świat atoli śmieszności, choć w wydatnych wystawiony rysach, nigdy nie razi zupełną czczością. „Nie można dość podziwiać Shekespeara za sposób, z jakim (!) tenże najwyższy stopień ograniczenia i głupoty w chłopach, pasterzach, rzemieślnikach i starych sługach sądowych wykazuje. Możnaby powiedzieć, iż mianowicie przez wprowadzenie w życie kilku powyższych postaci wystawił Shakespeare taki wzór głupstwa, iż w indywiduach rzeczywistego świata częstokroć widzieć nam się zdaje tylko wierne naśladownictwo owego pierwotnego typu, niezatartymi przez poetę nacechowanego rysami. A jednakże charaktery te nie zostawiają po sobie samych tylko wrażeń głupstwa lub znękanego życia, gdyż kształty rzeczone zachowują w sobie pomimo to wewnętrzną istotę ludzkiej natury i częstokroć nawet przy całej swej ograniczo-

ności są jednak obdarzone owym szczególnym darem szczęśliwego znalezienia się i trafnych odpowiedzi".

Obok tych dwu klas komedyj „humorystycznych" stawia nasz autor trzy komedye „fantastyczne" — najśmielsze obrazy komiki poetycznej — Sen nocy świętojańskiej, Burzę i Opowieść zimową; bo jakkolwiek one w gruncie należą do drugiej klasy, mają przecież odrębny, sobie właściwy charakter i osobno rozważane być muszą. Napozór zdawaćby się mogło, że w nich poeta całkowicie pomija stosunki realne, otwierając przed oczyma naszemi czarodziejski świat snów i baśni; wchodzą tu na scenę elfy i gnomy, a raz nawet jakieś pośrednie między złym duchem, zwierzęciem a człowiekiem stworzenie (Kaliban); czasy i narody w dziwacznym występują nieładzie. Co więcej, nie tylko w tych zewnętrznych, zmysłami dostrzegalnych rysach widzimy odstąpienie od zwykłej, realnej prawdy, ale także i w powiązaniu wewnętrznych przyczyn a skutków, gdyż oto „władza możniejszych od człowieka istot i wpływ cudownych okoliczności sprawić dopiero może harmonię w fantastycznym nieładzie rozrzuconych żywiołów" — czary, los kapryśny napozór, przypadek ogromną grają tu rolę.

I tutaj jednak Szekspir umiał „istotę człowieka i życia" uwydatnić. W tych komedyach fantastycznych „spada zupełnie zasłona najskrytszych sprężyn działania, tajnej gry pospolitych i szlachetnych namiętności, wreszcie swawoli, która już to jako słabość, już też jako istotna złość się okazuje". Sprawiają one dziwne, ale harmonijne wrażenie: „Poznajemy z jednej strony w rzeczywistem życiu tożsamość natury ludzkiej, we wszystkich zarówno pojawiającej się wiekach, z drugiej natomiast widzimy w poetycznym świecie kształty, w zupełnem będące przeciwieństwie z otaczającą nas rzeczywistością. Lecz dalecy od uważania żywiołów tych za obce, szkodliwe i zbyteczne, widzimy raczej, jak są ścisłym złączone węzłem z owem sennem przeczuciem, od którego umysł nasz uwolnić się nie zdoła. Sztuka poety rozwiązuje zupełnie i jednoczy sprzeczności i wznosi nas do stanowiska, w którem

baśń i rzeczywistość, z chęcią i wiarą widziany cud i prawda życia pospolitego jedną harmonijną stanowią całość".

Rozbiorem Snu nocy świętojańskiej, jako utworu, zawierającego „najwięcej wdzięku i prawdziwie komicznej wesołości", zakończył autor wywody swoje. Z rozbioru tego, odznaczającego się wielką subtelnością, wybieram tylko dwa ustępy najciekawsze, jeden o allegoryi, drugi o fantastyczności.

W określeniu dwojakiego rodzaju allegoryi wyróżnia autor, właściwie mówiąc, a l l e g o r y ę i s y m b o l; nie używa wprawdzie wyrazu: symbol, lecz niewątpliwie myśli o pojęciu przezeń wyrażonem. Idzie tu właśnie o to, czy Sen nocy świętojańskiej uważać za allegoryę czy nie.

„Allegorya — mówi autor — w zwyczajnem tego wyrazu znaczeniu tam ma miejsce, gdzie rzeczywistość w swym zewnętrznym kształcie żadnego nie ma znaczenia, ale pojawiające się momenta zaród wyższych, nieurzeczywistnionych pojęć w sobie zawierają. W tem znaczeniu Sen w wigilię św. Jana, gdzie przedstawiona akcya taka jest, jaką się istotnie objawia, allegoryą być nie może. W wyższem wszakże rozumieniu, o ile wszystkie składowe części w bezpośredniej znajdują się z ogólną ideą życia styczności, dramat ten nazwę allegorycznego poematu bez zaprzeczenia nosić powinien. Widzimy tu życie podległe działaniu miłości, według upodobania, jakby zaślepionym przez nią człowiekiem rządzącej. Sposób, w jaki namiętność ta nagle się pojawia bez wewnętrznego związku, któryby wymagania rozsądku mógł zaspokoić, jedne indywidua łączy, drugie już złączone rozdziela, przypomina świat snów i marzeń, w którym, niezależnie od rzeczywistych względów, wola najróżnorodniejsze łączy żywioły. W śnie mamy i uczucie i uznanie[1]), ale nie rzeczywistą świadomość[2])

[1]) t. j. świadome wyobrażenia i pojęcia, gdyż poznajemy śniące się nam rzeczy i stosunki.

[2]) dziś powiedzielibyśmy: s a m o w i e d z ę.

z odznaczeniem wszelkiego logicznego i czasowego porządku; polot wyobraźni naszej niczem powściągnąć się nie daje i rozsądek wszelkiej przynależnej mu prawdy pozbawia. Na tej drodze, przez usunięcie rzeczywistego uznania, zbliża się ten do szaleństwa, które w tem się pojawia, iż indywiduum, przy czuwaniu i pozornej świadomości, czczych, mimowolnie duszę i umysł zajmujących wyobrażeń od prawdziwych rozumowych myśli rozróżnić nie jest w stanie. Z drugiej wszakże strony, świat snów i marzeń, w którym imaginacya nad zwyczajną, doświadczalną wznosi się sferę i sama z siebie niebo wywołuje i stwarza, ścisłą ma styczność z tworami wzniosłej poezyi; co więcej, urok snu okazuje, iż nawet w tych, którzy są dalecy przy czuwaniu od idealno-poetyckich wyobrażeń, mimowolnie pewna siła się objawia, w niejakiej z twórczością będąca analogii. Tak więc poecie zdaje się, iż u w a ż a ć m u s i z a s e n ż y c i e w o g ó l n o ś c i, o ile miłość nad nim panuje i rządzi, i człowieka w najdziwniejsze, a nawet za niepodobne zwykle uważane położenia przenosi. Lecz są sny smutne i wesołe; — rzeczywiste też życie raz jedne, raz drugie przypomina. W obecnej komedyi jest mowa o śnie, jaki najnaturalniej w nocy letniej z wnętrza człowieka wypływa, i w którego uroku cudowność, częstokroć okropna, we wdzięczną wesołość przechodzi".

Czyż to nie jest opisanie s y m b o l u wyrażonego w Śnie nocy świętojańskiej?

Co do fantastyczności, stanął autor dobitnie w jej obronie.

„Zimny rozsądek może wyrzec, iż duchy są to tylko senne widziadła lub wymysły wyobraźni. Jeżeli wszakże cudowność w fantazyi człowieka, w czasie pięknej nocy księżycowej zawartą, lub w miłosnej grze uczuć wykazującą się, napotykamy również i w dziedzinie poezyi: dlaczegóż nie mielibyśmy przyjąć i zrozumieć kształtów, jakie Shakespeare w obecnej przedstawia komedyi? To przynajmniej pewna, iż w eterycznych tych istotach urzeczywistnia poeta najdelikatniejsze i najskrytsze wewnętrzne wzruszenia i uczucia.

Gdyby zatem z poematu tego usunąć wypadło świat duchów i wieszczek, nie popadłby on wprawdzie w prozę życia pospolitego, ale znikłyby istotne piękności, wzruszające najtajniejsze strony uczuć wewnętrznych. Ażeby duchy te, nie tylko zewnętrznym nas mamiły kształtem, lecz i rzeczywisty wzbudzały interes, potrzeba było, aby, jakkolwiek delikatniejszymi od człowieka skreślone rysami, spokrewnionymi się wszakże wykazały z nim, z popędem jego uczuć i działań. Dlatego też widzimy, jak i w nadzmysłowym świecie powstaje spór między Oberonem i Tytanią, szkodliwie na całą wewnętrzną działający przyrodę. Jak z jednej strony zazdrość przyczynę sporu stanowi, tak z drugiej kaprys i upór w siłę go wzmaga. I tu nawet czary wpływać muszą, za których działaniem Tytania potworną kochać poczyna istotę, nim nastąpi pojednanie królewskiego stadła. Ponieważ zaś to, co się w nadprzyrodzonej wydarza sferze, nader jest spokrewnionem z rzeczywistą historyą dwóch par miłosnych na ziemi, z łatwością przeto przyszło poecie obie części komedyi w jedną harmonijną złączyć całość. Oberon i Tytania, błogosławiąc wszystkie trzy wesela w jednym odbywane dniu, niemało się przyczyniają do ukończenia akcyi i sprawiają, iż ogarnia widza nieokreślona wesołość, w której wszelkie utrapienie i smutek jak w rozkosznym znika śnie".

Nie wiem, o ile oryginalną jest ta rozprawka kryptonima: nie tylko pojęcia w niej zawarte, lecz sposób wykładu, styl wskazują, że autor czerpał obficie ze źródeł niemieckich; zależności jednak jakiejś bliższej od pewnego wzoru wykazać nie potrafię. To tylko stwierdzić winienem, że do dziś dnia pozostała ona u nas nie jedyną wprawdzie, lecz najobszerniejszą i najlepszą w zakresie charakterystyki komizmu Szekspirowskiego i stąd zasługuje na zaznaczenie i dokładniejszą rozwagę.

7.

Wydane w r. 1849 obszerne dzieło *Gervinusa o Szekspirze* wpłynęło silnie i na naszą także literaturę krytyczną. Wprawdzie nie przetłómaczono go — było ono dla nas za duże — a streszczenie jego ukazało się dopiero w 20 lat po ogłoszeniu oryginału („Szekspir, przekład z Gervinusa", w „Bibl. Warsz." 1870, t. I i II); ale wielu czytało je po niemiecku i korzystało obficie a niewolniczo, jak np. *Komierowski* we wstępach i objaśnieniach do tłómaczonych przez siebie „Dramatów Szekspira" (Warsz. 1857—8, trzy tomy), albo swobodniej z dołączeniem uwag komentatorów angielskich, jak *Józef Paszkowski,* lub *Stanisław Koźmian,* jak zresztą prawie wszyscy późniejsi jeszcze aż do dni dzisiejszych niemal sprawozdawcy i krytycy dramatyczni. Gervinus stał się na długo wyrocznią estetyczną w sprawie utworów Szekspira; do jego głosu czasami przyłączało się u nas spóźnione echo opinij Aug. Wilh. Schlegla, jak np. w trzech prelekcyach *Fr. Henryka Lewestama „O poezyi dramatycznej"* (Warsz. 1867). Pod względem teoretycznym nic nowego te prace nie przynosiły, ale były ważne ze względu na przygotowywanie publiczności do czytania i rozumienia „starego Willa", którego miano często na ustach, ale rzadko w głowie.

Za najoryginalniejszą odrośl poglądów niemieckich wogóle, a Gerwinusowego w szczególności, można uważać *„Studya nad dramatycznością w utworach Szekspira"* skreślone przez *Apolla Nałęcz Korzeniowskiego* („Bibl. Warsz." 1868, t. II). Autor miał przekonanie, że historyi rozwoju „istoty poezyi dramatycznej" być nie może, tylko historya rozmaitych jej kształtów. Istota jej bowiem, „jak każde objawienie czy natchnienie zstępowało zawsze doraźnie w całej swej doskonałości, czy to w pierwotnych wiekach na wybrane dusze proroków i wieszczów, czy w dni późniejsze ludzkości na geniusze, i dziś gdy nam się objawia, to zawsze w pełni swej szczytności, cała doskonała". Oryginalnie pojmował rzeczywistość

w stosunku do urojenia i oparty na tem pojęciu podział sztuk Szekspira.

„Systemat nowy sztuki dramatycznej powstał w jego duszy przez zagłębienie się w istocie człowieka. Geniusz wieszcza przejął się i natchnął widokiem powszechnym, codziennym prawie, niemniej przeto niedopatrzonym przez ludzkość, chociaż ona sama jest tego widoku sprawczynią i ciągle ma go przed okiem. Widokiem tym są owe straszliwe zapasy mocy Człowieka z potęgami Losu. Wywołuje on łzy i litość z uczucia ludzkiej woli przerażonej, gdy ona patrzy na tę niezmierną nieodpowiedniość między usiłowaniami człowieka a niespożytością Przeznaczenia, między bezgranicznem pożądaniem ludzkiem a nicością środków do jego urzeczywistnienia. Zdarza się i często jednak, że społeczność stoi oparta na słabostkach i śmiesznościach zaciśnionych pojęć. Członkowie jej, koszlawe karły, występują do walki z Losem nie o gorące pożądania, ale o sobkowe cele, o mniej-więcej najpospolitszego użycia; występują do tej walki w błazeńskiej arlekina szacie, z kopystką kostkową pajaca w ręku — i zwyciężają. Los i Przeznaczenie odwracają od nich oczy, nie baczą na ich tryumfy, ani na zdobyte ze złoconego papieru dyademy. Drugi to widok: on już nie litość i łzy, ale śmiech i szyderstwo budzi. Pierwszy daje sztuce dramatycznej tragiczność, drugi użycza jej komizmu. Dwa te różne wrażenia scharakteryzowały utwory wieszcza angielskiego. Łzy i ból przyjął on za prawdy wrażeń rzeczywistości; śmiech za wrażenie wywołane wykłamanem położeniem społeczeństwa i ludzi. Łza i ciężka walka wieczną jest spólniczką doli człowieczej; śmiech — towarzyszem przybranym z trafu, powstającym z urojeń jednostki lub społeczeństwa. Szczęście może się w pierwszych i w drugim znaleźć, według miary ducha ludzkiego; bo jak łzy, ból i walka nie wykluczają zachwytów szczytnej radości; tak śmiech i ukontentowanie z siebie zadawala pewne wymagania i pospolite żądze. W pierwszym razie widzimy rzeczywistość godności ludzkiej, w drugim wykłamane urojenie słabości lub śmieszności człowieka. Szekspir w utworach swych dramatycznych przedstawił więc człowieka w rzeczywistości i urojeniu".

W gruncie rzeczy pogląd ten wyraża to samo, co stanowiło podstawę wywodów kryptonima *K. B.* — istota duszy trwała i zjawiska przemijające; pierwszą nazwać trzeba rzeczywistością prawdziwą, drugą—pozorem tylko. Lecz Apollo Korzeniowski rozwinął myśl tę szerzej; zastosował szczegółowiej do utworów Szekspira wogóle, tak rzecz swą prowadząc dalej:

„Rzeczywistość człowieka albo pełni się w prawdzie swej przedwiecznej, we własnej odosobnionej indywidualnej jego potędze, idącej zawsze z gwałtem Przeznaczenia; albo pełni się w prawdzie swej zbiorowej, walczącej z zakreślonemi kolejami dziejów, w potędze narodowej ludu, w zapasach z niezłomnemi prawami przeznaczeń ludzkości. Dlatego człowiek w rzeczywistości stoi albo śród własnych indywidualnych żądz i namiętności, lub pośród falowania się dziejowego. Stąd sztuka dramatyczna Szekspira, której istotą i treścią jest wewnętrzny człowiek, rozpada się na trzy działy: na rzeczywistość ludzką indywidualną, na rzeczywistość ludzką w dziejach,—i na urojenie". Pierwszą odtworzył mistrz w tak zwanych tragedyach (Hamlet, Lear, Makbet, Romeo i Julia, Otello, Ryszard; III) drugą w dramatach historycznych (Król Jan, Ryszard II, Henryk IV w 2 częściach, Henryk V, Henryk VIII, Juliusz Cezar, Antoniusz i Kleopatra, Koryolan); trzecie w komedyach (od Komedyi omyłek, aż do Burzy wyłącznie, oraz w czterech następnych sztukach: Wesołe kobietki z Windsoru, Tymon Ateńczyk, Troilus i Kressyda, Kupiec Wenecki). „Burza" jest antytezą „wymarzonych pojęć wieszcza i rzeczywistości otaczającego świata społecznego"; a cztery owe sztuki mogłyby stanowić dział odrębny, „przejściowy", gdyż są „jakby łącznikiem między rzeczywistością tragizmu a urojeniem komicznem". Ryszard III dlatego został

zaliczony do tragedyj, że jego bohater „jedynym jest między wszystkimi bohaterami dramatów historycznych, który swoje dzieje sam stwarza i że Szekspir ten utwór mógł prowadzić koleją, którą wytknął dla odtworzenia rzeczywistości indywidualnej ludzkiej".

Szekspir okiem geniuszu patrzył w „prawdę człowieczą" i dostrzegł „jedność" przyrodzoną, cały dramat w spójnej więzi trzymającą; jednością tą jest „szczytna sytuacya moralna, potężnie zarysowany charakter jednego człowieka i z tego wypływające jedno silne wrażenie dla widza". W tragedyach wszystkiem jest „boskość człowieka, opierścieniona światem zewnętrznym", idąca swobodnie do celu, którego sama sobie nie postawiła, bo Szekspir zdaje się rządzić zasadą wyrażoną w przysłowiu: człowiek strzela, a Bóg kule nosi. W dramatach historycznych jednostka staje się „najlichszą cząstką przeznaczeń ludzkości"; masy ludowe występują tu w całej sile, bo one to „dźwigają ciężar dziejów na sobie". I w tragedyach i w dramatach „wielkość moralna człowieka" albo inaczej mówiąc wzniosła zasada etyczna, odczuta silnie przez poetę, tak samo jak osoby ją reprezentujące, wybitnieje w sposób najlżejszych wątpliwości nie pozostawiający.

Szczegółowiej uzasadnia autor swój pogląd na komedye Szekspira, obrazujące urojenie, podając przedewszystkiem genezę komizmu.

„Przeznaczenie i istność ziemska człowieka, jego namiętności i codzienne sprawy, jego charakter i dzieje, wszystko w nas i wkoło nas może być pojęte, odtworzone i przedstawione, według usposobienia wewnętrznego, na śmiech lub na gorzką i smutną prawdę. Wrażenie komiczne, dziecko pobłażliwej wzgardy, na widok wykrzywień i grymasów godności ludzkiej lub niefortunnie i dziwacznie skleconych podstaw społeczeństwa, zmuszających jego członków do czynności i pojęć nieodpowiednich powadze istności człowieczej, jest fałszem wobec losu i przeznaczenia; ale w sobie samem jest prawdą. Wypływa ono z widoku natury ludzkiej, w której w dziennem życiu przechowują się od wieków słabostki i śmieszności, a ciągle występują na jaw, choć w odmiennych, według czasu, kształtach i postaciach". Istotą komedyi starożytnej (Arystofanesa), ściśle odgrodzonej od tragedyi, była „rzeczywistość ludzka rozpatrywana w prawdzie usposobień wesołych". Molier częścią wskutek naśladowania starożytnych, częścią, i to znaczniejszą, idąc za duchem swego narodu, lubiącego wyśmiewać wszystko i popuszczać wodze niczem nie krępowanej wesołości, wyodrębnił również komedyę od tragedyi. Oryginalność jego sztuk stanowiło, że poeta „na łonie wyosobnionego komizmu znalazł kresę, która śmiech od przerażenia rozdziela, znalazł wąziuchną ścieżkę, idącą między szaloną wesołością a straszliwą i groźną rozpaczą. Wynalazł on w człowieku żądze pospolite, ale tak silne, przywary śmieszne, ale tak potężne, że opanowywały całą jego istotę: i ograniczył w komedyi swojej ich wpływy i skutki do błędów, które opętanego człowieka czynią śmiesznym tylko, nie dochodząc granic, poza któremi nędznym i przerażającym-by go zrobiły. Rozwijał on tak pochwycony charakter do nadmiaru, który wszelką myśl inną w nim unicestwia i oddaje go na pastwę chuci panującej; lecz na drodze jego przeznaczeń stawił tylko błahe uczucia, tylko pospolite interesa, których krzywdę, zdruzgotanie, zniszczenie można bez przerażenia i okropności oglądać. Z natury ludzkiej jak z kopalni dobywał śmieszność tylko i ciągle dawał widowisko komizmu, pochylonego nad otchłanią tragiczności. Taki trudny, oryginalny i wielki rodzaj komedyi stworzył Molier w nowożytności i dotychczas ani wiek żaden, ani lud żaden nie dorównał w tym rodzaju poecie francuskiemu". Szekspir zastał w swoim narodzie rzeczywistość przepełnioną łzami i śmiechem; nie chcąc nadwerężać „prawdy istnienia", takąż rzeczywistość odtworzył w tragedyach; cóż mu więc pozostało do komedyi? Oryginalna potęga jego geniuszu musiała stworzyć coś zupełnie nowego; a wychodząc z założenia, iż komedya jest antytezą tragedyi,

musiał dla niej wybrać „prawdę urojoną“. A więc wydziera się zuchwale z rzeczywistości; nie pragnie ani zmusza siebie malować obyczaje dane, charaktery logiczne, i czyni ze swego dzieła twór fantastyczny, romansowy, przybytek zabawnych nieprawdopodobieństw, jakie wyobraźnia leniwa a swawolna lubi wiązać pajęczą nicią, by dać widowisko zdolne rozśmieszyć, ale n i e w y w o ł u j ą c e a n i w y m a g a j ą c e s ą d u i u z n a n i a r o z s ą d k u... W komedyi swej mógł wszystko zmieścić, co jego myśl łechtało; to też jest tam wszystko, brak tylko tego, czegoby podobny systemat znieść nie mógł, tj. całości, jedności charakteru i wrażenia, które zmuszałyby każdą cząstkę dążyć do ześrodkowania się u jednego celu, a co oznacza i cechuje głębokość pomysłu i szczytność utworu. Molier z równowagą rozsądku przechodził w swej wielkiej komedyi, buchając śmiechem komizmu czystego, po linie wyciągniętej nad otchłaniami przepaści tragicznych; Szekspir zaś złożył w swój komizm zarodek mikroskopijny każdego prawie pomysłu, każdego położenia, każdego czynu, wszelkich żądz i namiętności, każdego stopnia cnoty i zbrodni, które pod słońcem prawdy przeznaczeń przybierają olbrzymie i straszliwe kształty i wywołują zachwyty i przerażenia w jego tragedyach i dramatach historycznych... Komedya Szekspira jest dowolnem romantycznem urojeniem, jest parodyą przeznaczeń człowieka i losów społeczeństwa, odtworzoną z tej parodyi, którą w rzeczywistości człowiek w urojonych i wątłych zachciankach, a społeczeństwo przez wykoślawienie swych pojęć odgrywają. P r a w d ą zaś m o r a l n ą takiego skłamanego wobec Przeznaczenia stanu człowieka i społeczeństwa jest to przekonanie: że nawet w cnotliwej duszy znajdują się zakątki nieopancernione, które łacno zdobyte być mogą przez śmieszności, słabostki, pospolite chucie i żądze i ledwo nie przez zbrodnie, które liliputowem, ale tłumnem najściem zaleją i schłoną wszelkie szlachetne żądze, wysokie namiętności i olbrzymią walkę odwieczną człowieka z Losem, społeczeństwa zaś z prądem postępu ludzkości zmieniają na liche poswarki i śmieszne borykania się... Nie

oczekujemy ani prawdopodobieństwa, ani logicznych następstw, ani głębokiego rozważenia człowieka i społeczeństwa; poeta nie baczy na to i zachęca widza, aby również stał się obojętnym... Nic się nie trzyma, nic nie wiąże; przywary, zalety, skłonności, zamiary, wszystko zmienia się, przeistacza co chwila... Oryginalność, szczerota, wesołość, wdzięk nie tak pospolitymi są gośćmi śród nas, byśmy nimi gardzili za to tylko, że umieściły się na tle lekkiem, na gruncie ubogim“.

„Kupca Weneckiego“ uważał Apollo Korzeniowski za ostatni wyraz pojęć Szekspira o naturze komedyi i jej kształtach; bo tu „komizm z tragiczności płynie, tragiczność pstrokatą szatą pajaca się odziewa“. Otóż „ta ułudna rzeczywistość istnienia prawdy ludzkiej, zmieszana z prawdą urojeń, skrzywionych pojęć i stosunków człeka i społeczeństwa, odpowiada stanowi spółczesnemu towarzystwa, które otaczało wieszcza; odpowiadać będzie zawsze stosunkom wykłamanym; odpowiada dziś otaczającemu poetów dramatycznych światu. Szekspir dopatrzył w takiej sytuacyi zasady prawdziwej komedyi, stworzył jedną na modłę dla przyszłych pokoleń i powrócił do systematu urojeń wyłącznych swego komizmu, bo tam tylko mógł odetchnąć i otrzeć czoło z potu zimnego, co występował od przerażeń rzeczywistości ludzkiej“.

Autor, wielbiąc Szekspira, nie chciał jednak bynajmniej, by nasi pisarze naśladowali wielkiego Anglika; pragnął tylko, aby go studyowano i nauczono się od niego tej prawdy, że twórczość rzetelna sama z siebie wyrastać powinna. Kto atoli nie może się zdobyć na f o r m ę własną, ten niechaj ją weźmie od Szekspira, byleby ją wypełnił treścią oryginalną, duchem swego narodu.

8.

Z powyższego przedstawienia rzeczy mylnyby wyciągnięto wniosek, mniemając, jakoby pogląd na dramat w du-

chu filozofii niemieckiej i zajęcie się Szekspirem wyczerpywały zakres upodobań krytycznych czasu, o którym mówimy. I owszem, obok nie dla każdego dostępnych wyżyn pojęciowych, na jakie wznosili się wspomniani zwolennicy krytyki filozoficznej, istniały wtedy i rozwijały się popularniejsze opinie, wyrażane w sprawozdaniach i rozprawkach czasopiśmienniczych, w *„Studyach literackich“* (1842) i *„Gawędach o literaturze i sztuce“* (1858) *Kraszewskiego* i t. p., — a urozmaicenie w przyswajaniu językowi naszemu głośniejszych utworów dramatycznych, dawnych i nowszych, było dość znaczne i zwiększało się z rokiem każdym. *Michał Budzyński* przetłómaczył większą część dramatów *Schillera* (1844); *„Faust“ Goethego* znalazł w owej dobie dwu przekładców: *Alfonsa Walickiego* (1844) i *Aleksandra Krajewskiego* (1857); utwory *Fryderyka Halma* (Münch-Bellinghausena) ukazywały się w tłómaczeniach dość często: *Winc. Thullie* dał „Gryzeldę“ (1839), *A. Kłobukowski*—„Adepta“ (1842), *J. Aśnikowski*—„Syna puszczy“ (1843), *T. Nowosielski*—„Kamoensa“ (1845), *Gustaw Olizar* — „Szermierza z Rawenny“ (1856), którego przełożył również, dawszy wstęp o dramacie niemieckim w XIX wieku, *Stanisław Budziński* (Bolesław Wiktor, 1859 w „Bibl. Warsz.“). Z duńskiej dramatyki przyswojono dwa utwory *Oehlenschlägera:* „Corregio“ (1855 przez *St. Budzińskiego*), „Hagbart i Sygna“ (1856 przez *Juliana Bartoszewicza*). I Hiszpanów zaczęto poznawać lepiej. Prócz wspomnianych już okolicznościowo przekładów z *Kalderona*, mieliśmy wyjątek z „Gomeza Ariasa“ przez *Włodzimierza Wolskiego* (1844 w „Bibl. Warsz.“), „Kochanków nieba“ przez *Karola Balińskiego* (1858) „Czarnoksiężnika“ przez *St. Budzińskiego* (1861), „Alkada z Zalamei“ przez *Edwarda Chłopickiego* (1873). I rosyjska literatura nie była zaniedbana. „Rewizora“ *Gogola* przełożył *J. Chełmikowski* (1846, Wilno), „Bieda temu, kto ma rozum“ *Grybojedowa*— *Józef Lewiński* (1857) i bezimienny (1866, Lwów), a przerobił *Apollo Korzeniowski* („Komedya“, 1856). „Borys Godunow“ *Puszkina* znalazł kilku tłómaczów (wymienionych u Estreichera), ale w dru-

ku ukazały się tylko wyjątki w przekładzie *Juliana Bartoszewicza.*

Niezmiernie ważnym był zwrot do tragedyi greckiej, zapoczątkowany w tej dobie przez *Lucyana Siemieńskiego* (1851), a rozwinięty przez *Kazimierza Kaszewskiego, Antoniego Małeckiego* („Elektra“) i *Zygmunta Węclewskiego,* który rozprawami także o dramacie i teatrze greckim (1859 w „Bibl. Warsz.“) starał się obudzić zajęcie dla rzeczy tak dawnych, a tak pięknych. Nie powiodło się tym usiłowaniom ani naówczas, ani nawet później, kiedy się one wzmogły i spotężniały; można bowiem zauważyć, że do dziś dnia nawet literaci przeciętnie wiedzą o tragedyach greckich raczej ze słyszenia niż z własnego czytania. W każdym jednak razie pewien postęp w tej mierze stwierdzić wolno.

Najpopularniejszą była oczywiście i w tym czasie literatura dramatyczna francuska i to nie tyle w dziełach znakomitego poety, *Wiktora Hugo,* choć je tłómaczono *(Apollo Korzeniowski, Kazimierz Kaszewski, Felicyan Faleński, Wacław Szymanowski),* ile w tych wytworach lepszych i gorszych, co miały zaletę zapełniania teatru.

Dawały się wprawdzie słyszeć głosy piorunujące przeciwko sztukom francuskim, ale one od uczęszczania na nie nie powstrzymały, spotykając się nawet z odprawą, dawaną przez zwolenników francuszczyzny. W r. 1855 „Gazeta Warszawska“ napadła na teatr francuski. *Wacław Szymanowski* wystosował zaraz obszerny *„List do redakcyi Dziennika Warszawskiego“* (1855, Nr. 46 — 52), w którym rozwiódłszy się o naszej literaturze dramatycznej, stanął w obronie komedyopisarzów z nad Sekwany. Stwierdził nasze ubóstwo, usprawiedliwiając je względną naszą młodością cywilizacyjną:

„Dramat—jego zdaniem—jest ostatniem słowem poetycznem, które dojrzałość narodu i człowieka wypowiada światu; my jeszcze nie potrzebowaliśmy tego ostatniego słowa wypowiedzieć; dlatego też u nas, właściwie biorąc, niema dramatu... Powieść jest pewnym rodzajem przed-

wstępu do dramatu, zapowiada ona go i może się weń przerodzić". My posiadamy już powieści, ale w dramacie „zdaleka i nieśmiało dopiero próbujemy sił naszych".

Szymanowski żadnej z komedyi Fredry nie uznaje za doskonałą jako całość.

„U nas sztuka dramatyczna zaledwie zaczyna się rozwijać, szuka dobrych dla siebie warunków, maca na prawo i na lewo, a któż zdoła oznaczyć epokę, w której te wszystkie dążenia odosobnione scentralizują się na jednym punkcie i będą mogły dalej śmiało a zgodnie postępować" [1]).

Rozprawka ta wywołała w swoim czasie dość duże wrażenie. Czy znał ją młodziutki wtedy *Józef Szujski,* nie wiem; ale to pewna, że w jego przedmowie do *„Zborowskich",* napisanej r. 1857 (a drukowanej dopiero po śmierci autora), powtarza się zdanie, że nie mieliśmy wówczas „żadnego dramatyka w całem tego słowa znaczeniu", że najwięksi nasi poeci (jak Słowacki) czepiali się to Szekspira, to Kalderona, to Wiktora Hugo, czyli, mówiąc słowy Szymanowskiego, macali na prawo i na lewo... W 10 lat potem w przedmowie do 1-go tomu swoich dzieł dramatycznych, Szujski tłómaczył brak dramatu w literaturze naszej wybujałością indywidualizmu, życiem gorączkowem zajętem chwilą bieżącą, brakiem skupienia, brakiem dojrzałości duchowej, umiejącej pogodzić, zharmonizować chłodny rozsądek z namiętnem uczuciem i śmiało kroczyć drogą czynów. Ponieważ zaś wskutek srogich doświadczeń charakter narodu zdawał się ulegać zmianie, Szujski przewidywał możność ukazania się dramatu, nie dającego się zwieść z właściwej sobie drogi powabami epopei i liryki.

Jak przeceniono reformatorskie znaczenie rozprawy *Wężyka* na początku XIX wieku, tak na jego końcu wyśrubo-

[1]) List W. Szymanowskiego wywołał protest ze strony *Władysława Miniewskiego,* który w tymże „Dzienniku Warszawskim" (1855, Nr. 83, 84, 87) wystąpił mianowicie w obronie tragedyi klasycznej.

wano sztucznie doniosłość zapatrywań Szujskiego. *Tadeusz Konczyński* w rozprawie „Józef Szujski jako teoretyk i twórca dramatyczny" (1900, „Przegląd Polski" i „Ateneum") mniema, ze „nikt przed Szujskim, ani nikt po nim, nie wypowiedział tak śmiałych i tak głębokich poglądów, jakie on wyraził w r. 1867". Autorowi zdawało się, że wymaganie wyrzeczenia się powabów epopei i liryki było czemś bardzo nowem i bardzo ważnem; a ono przecież nic innego nie znaczyło tylko żądanie „przedmiotowości" i silnego rozwinięcia akcyi t. j. spełnienia warunków, które teorya od bardzo dawna dramatowi postawiła, a które naruszali tylko krańcowi romantycy. Przeciągnięcie owego wymagania poza granice, wytknięte przez teoryę, byłoby szkodliwem dla dramatu, jak się to okazało na samych utworach Szujskiego. Teorya nic nowego nie zyskała w wywodach Szujskiego, ale silne, namiętne jego słowa, żądające od narodu wytrwałości, hartu, energii, siły woli, miały niewątpliwie doniosłe publicystyczne znaczenie. Były one jakby objawem a zarazem żądaniem tego pilnego i ścisłego liczenia się z faktami, a także tego ochłodzenia atmosfery uczuciowej, jakie równocześnie z całkiem odmiennych punktów widzenia wprowadzono do programu społecznego.

9.

Okres pozytywistyczny [1]) nie wytworzył też jakiejś nowej teoryi dramatycznej; nie wdawał się nawet w szerokie uogólnienia; zajmując się przeważnie, jeśli nie wyłącznie, szczegółami, charakterystykami, obrobieniami i t. p. Kładzio-

[1]) Wymieniając poniżej różnych autorów, nie będę ich dzielił na pozytywistów i niepozytywistów; bo w teoryi dramatu różnic między nimi nie było; istniały tylko różnorodne oceny przekonań filozoficznych i dążeń społeczno-politycznych, które z estetyką w dalekim jeno zostają związku.

no wielki nacisk na przedmiotowość, na ścisłość obserwacyi życia spółczesnego, lub badań dziejowych, kiedy chodziło o dramat historyczny, na wynikliwość psychologiczną w przeprowadzeniu charakterów przez akcyę, na dokładne prawdopodobieństwo w szeregowaniu przyczyn i skutków, na udoskonalenie techniki dramatycznej. Zużytkowanie wyników naukowych (dziedziczność, determinizm) wytworzyło, w niewielkiej co prawda ilości, dramata ideowe, nie nowe w zasadzie, boć mieliśmy „Nieboską“ i „Irydyona“, ale nowe co do rodzaju myśli, co do zabarwienia intellektualnego. Wielu nie tylko komedyopisarzy, ale i dramatyków, biorących wątek z dziejów, wyrzekło się istotnie „powabów epopei i liryki“, ale przez to bynajmniej nie osiągnęli wielkich rezultatów, nie stworzyli arcydzieła dramatycznego. Szujski po napisaniu epiczno-lirycznego „Wallasa“, pogrążał się coraz bardziej w szczegółach historyczno-politycznych i chociaż umiał dostrzedz potężną dramatyczność w dziejach naszych, nie zdołał jej uwydatnić dzielnie w rozwinięciu swoich dramatów, przemieniających się coraz bardziej na kroniki dramatyczne. Byli wprawdzie i tacy, co powabami epiki i liryki nie gardzili, lecz i oni również nie wznieśli się do wyżyn, nie dali nam oczekiwanego wciąż wspaniałego dramatu, któryby istotnie mógł liczyć na wiecznotrwałość.

Zdolność odtwórcza natomiast wzmogła się znacznie. Przekłady znakomitych dramatów mnożyły się wciąż. Niepodobna mi tu ich wyliczać; wspomnę więc tylko, że dopiero w tej dobie osiągnęliśmy całkowite tłómaczenia pierwszorzędnych dramatyków europejskich. *Zygmunt Węclewski* dał w wiernym, filologicznym przekładzie wszystkie tragedye *Eschyla, Sofoklesa i Eurypidesa* (1876—1883); *Kazimierz Kaszewski* wykończył estetyczne tłómaczenia wszystkich tragedyj *Eschyla i Sofoklesa*. Szekspir doczekał się wreszcie dwu całkowitych tłómaczeń; jedno pracą kilku pisarzów, drugie usilnością jednego *(Leona Ulricha)* doprowadzone do skutku.

Dramata *Lope de Vegi* po raz pierwszy u nas dał poznać *Julian Adolf Święcicki;* a *Kalderona* sztuk kilka świetnie przełożył *Edward Porębowicz*. *„Faust“ Goethego* w całości t. j. obu częściach znalazł dwu nowych tłómaczów: *Józefa Paszkowskiego* i *Feliksa Jezierskiego;* a pierwszą część i ułamki drugiej przetłómaczył, podobnie jak trzy dramata autora „Fausta“ — *Ludwik Jenike*. Dawniejsze tłómaczenia Schillera uzupełniono nowemi i ogłoszono w illustrowanem zbiorowem wydaniu. Tym sposobem największych dramatyków świata udostępniono ogółowi naszemu i przygotowano go do rozważań teoretycznych. Nawet dla młodziezy szkolnej postarano się o wydanie niektórych tragedyj Szekspira (Makbet, Juliusz Cezar, Koryolan, Hamlet), podobnie jak to zrobiono i z dramatykami polskimi (Wallas Szujskiego, Lilla Weneda, Mazepa Słowackiego, Barbara Radziwiłłówna Felińskiego).

Rozbiory dzieł dramatycznych (nie tylko teatralnych), charakterystyki dramatyków obcych i swoich w znacznej ukazywały się liczbie. Zainteresowano się nawet odległemi od nas literaturami; pisano kilkakrotnie o dramacie indyjskim *(Krasnosielski, Tretiak, Ig. Matuszewski),* o dramacie japońskim i chińskim *(J. A. Święcicki)*. Z europejskich nie pominięto żadnego wydatniejszego dramaturga, poświęcając niekiedy jednostkom lub grupom obszerne studya, jak *Teodor Jeske-Choiński: „Dramat niemiecki w wieku XIX“*, a zwłaszcza *Stanisław Tarnowski: „O dramatach Schillera“*.

Na szczególniejszą uwagę zasługują studya nad Szekspirem, nie tak ogólnikowe, ani tak mgliste jak poprzednio, lecz szczegółowe, mniej lub więcej udatne, a niekiedy głębokie i świetne. Studya te bowiem nad najznakomitszym dramatykiem nowożytnym doskonale odbijają realistyczne skłonności tej doby, choćby nawet pisane były przez idealistów. Przedewszystkiem wspomnieć potrzeba, ze przyswojono językowi naszemu prace o Szekspirze *Wiktora Hugo* (1866, w „Dzienniku literackim“) i *Hipolita Taine'a* (1871, w „Bibl.

Warsz.“). Wzięto się następnie do samodzielnego obrabiania. *Kraszewski* zaopatrzył pierwsze zbiorowe illustrowane wydanie dzieł dramatycznych Szekspira wstępem ogólnym i wstępem szczegółowym do kazdej sztuki, wykazując jej źródła i określając jej znaczenie i wartość. *Kazimierz Stadnicki* ogłasza studyum o Makbecie (1874, „Przegląd Polski“), *Stanisław Krzemiński* szereg szkiców o geniuszu dramatycznym Szekspira i niektórych jego postaciach kobiecych (1876, w „Bluszczu“ — obecnie w „Zarysach literackich“, Warsz. 1895), *Dr. Adolf Rothe* (r. 1878 w „Niwie“ warsz.) nad Królem Learem, jako obłąkanym, zastanawia się ze stanowiska lekarskiego, a tęż tragedyę z estetycznego stanowiska rozbiera *Józef Kotarbiński* (1878, w „Ateneum“), który w kilka lat potem napisze o Śnie nocy letniej (w „Tygodniku Powszechnym“ 1884), *Henryk Struve* roztrząsa Hamleta (1878 w „Tyg. illustr.“ i po niemiecku), *Stanisław Tarnowski* kreśli znakomity rozbiór Koryolana (1879, „Przegl. Polski“); a *Włodzimierz Spasowicz* zastanawia się gruntownie nad „Historyą tragiczną o królewiczu duńskim Hamlecie“ (1881, w „Ateneum“, obecnie w zbiorowem wyd. „Pism“); *Maryan Gawalewicz* roztrząsa: „Antoniusza i Kleopatrę“ obszerniej, a Makbeta krócej (1882—3).

Uwieńczeniem tych prac nad Szekspirem było ogromne (jak na nasze stosunki), napisane z wielkim talentem, nadzwyczajnem zamiłowaniem przedmiotu studyum nad Hamletem, wraz z krytycznem wydaniem samej tragedyi i jej dosłownym przekładem (1894, Warszawa). Autor, *Władysław Matlakowski*, z powołania lekarz, z upodobań esteta, roztrząsnął z niezmierną bystrością krytyczną, a z sercem pełnem zawsze zapału, wszystkie znane rozbiory Hamleta, podał analizę estetyczno-krytyczną tego utworu, poczynił mnóstwo spostrzeżeń zarówno nad nim jak i nad Szekspirem wogóle, a zakończył poglądem na literaturę spółczesną, mianowicie francuską. Był on wychowańcem okresu pozytywistycznego, znał jako lekarz wyniki nauk przyrodniczych, zapoznał się, jako mąż chciwy wiedzy, z główniejszymi systemami filozoficznymi, ale poezyę umiłował całą duszą, tchnął szlachetnym, podniosłym idealizmem, i pod koniec swego przedwcześnie zgasłego życia wybuchnął namiętnie — nie przeciw nauce, lecz przeciw jej nadużyciu przez płytkich belletrystów, widzących wszędzie tylko ciało i użycie zmysłowe. Nastrój przezeń wyrażony znamionował wielu z pomiędzy teoretycznych zwolenników pozytywizmu, przejętych wstrętem do błota życiowego, jakie literatura powieściowa i dramatyczna, pod pokrywką dążeń nowożytnych, sączyła w dusze.

Pozwalam sobie z tej świetnej filipiki przytoczyć ustęp, pełen prawdy, który będzie zarazem stanowił przejście do rozpatrzenia się w ostatnich opiniach, dotyczących teoryi dramatu.

„Nowoczesna nauka — powiada Matlakowski — paraliżująco wpłynęła na umysły artystyczne. Zamało uczeni, by wiedzieć, jaki jest stopień pewności wysnuwanych twierdzeń; zamało jasnowidzący, aby przeczuć słabe ich strony i wątpliwości; z zaślepieniem omacnicy, lecącej do lampy, dali się bezkrytycznie olśnić ostatnim wynikom, przyjęli bez zastrzeżeń teorye grubego materyalizmu, ordynarnie pojętej walki o byt, nieistnienia żadnej odpowiedzialności za czyny, dynamicznego urządzenia duszy, wraz z wynikami, których ostrożni i wielcy badacze nigdy nie śmieli wyciągnąć, znając ułomność badania, owszem wyraźnie ostrzegając o możliwych błędach. Nauka, ta ostrożna, wstrzemięźliwa i arystokratyczna pani, nie ma zwyczaju odwoływać się do tłumów, ani rozstrzygająco krzyczeć po placach i węgłach ulic; cierpliwie ogląda się za i przed siebie, formułuje swoje wnioski w tomach całych, zaznaczając pewniki obok wątpliwości, odpowiedzi obok przeczuć, zdobycze obok szczerb. Tem śmielej występują krzewiciele ostatnich wyników. Z rozdźwięku, zachodzącego między budzącymi się wzlotami duszy i podnioślejszemi pytaniami, a kategorycznem zaprzeczeniem i odpowiedzią zaprzeczną, zrodził się skrajny, jaskrawy pessymizm, przechodzący daleko poza granice danych faktycznych. Teorya dziedziczności i walki o byt, pojęte jednostronnie, do-

prowadziły ten pessymizm do rozpaczy, do beznadziejnego przeświadczenia o bezsilności ludzkiej; zapomniano o odwrotnym szeregu konsekwencyj, płynących z tychże właśnie teoryj; wypuszczono z uwagi lub opacznie wytłómaczono wiekopomne przykłady wpływu woli jednostek genialnych na społeczeństwa. Nie chcąc widzieć tego, co ludzkość osiągnęła, zapatrzeni tylko w nieurzeczywistnione swoje pożądania, pisarze zwątpili w owocność wysiłków rozumu i woli; z dziecinnem nadąsaniem i niezadowoleniem artyści zwrócili gorycz swoją i ku nauce, że nie ziściła na poczekaniu, na zawołanie, ich aspiracyj... Po zwaleniu dotychczasowych podstaw, wspierające się na nich budowle zawisły w powietrzu; zapanowała bezcelowość życia, przygnębiająca pustka, obojętność na zło i dobro, zamglenie granicy między nimi... W artystach jakgdyby wyschło źródło miłości, spółczucia lub zainteresowania do spółbliźnich; zajmuje ich jedynie samo tworzywo artystyczne, sama zabawa tworzenia, samo postrzeganie; lecz przedmioty postrzegania są dla nich bezgranicznie obojętne; urwała się niteczka sympatyi; zapanowało bezmierne samolubstwo" (str. CDIII/IV).

Taki nastrój, na zupełnem rozczarowaniu się względem rzeczywistości oparty, musiał poprowadzić do szukania dróg nowych — i to w samem wnętrzu artysty, w jego duszy.

10.

Kiedy się studyum Matlakowskiego drukowało w Krakowie, wychodził w Warszawie przekład utworów dramatycznych *Maeterlincka*, poprzedzony wybornie napisaną przedmową *Zenona Przesmyckiego*. I Przesmycki za cechę znamienną najnowszego zwrotu w literaturze uznał odwrócenie się od rzeczywistości i szukanie natchnień w rozważaniu świata duchowego. Nie potępiał jednak nauki; owszem na niej opierał uzasadnienie umiejętne zjawisk dziwnych hipnotyzmu i wszystkich wogóle przejawów duszy, uwolnionej (przynajmniej pozornie) od więzów zmysłowych. Zasługę Maeterlincka wogóle a w szczególności na polu dramatycznem w tem upatrywał, że poeta belgijski wprowadził do twórczości mistycyzm oparty na podstawie naukowej związku w s z y s t k i e g o z e w s z y s t k i e m we wszechświecie. Wynikły stąd dwie reformy w dramacie: 1) jednoczesne malowanie p o d w ó j n e j n a t u r y c z ł o w i e k a t. j. świadomej, zależnej od zmysłów, i transcendentnej, od zmysłów niezależnej; 2) wprowadzenie zjawisk przyrody, jako pierwiastku nie malowniczego już tylko, ale i czynnego, biorącego poniekąd udział w akcyi. Pierwsza reforma sprawiła, że wymagane dawniej rozumowe m o t y w o w a n i e akcyi, postępków, zdarzeń okazało się n i e z a w s z e m o ż l i w e m, a n i g d y p e w n e m, gdyż świadomość zmysłowa nie zdoła ogarnąć całego naszego ja (mianowicie transcendentnego) i nie jest wyłącznem źródłem naszych czynności, jako zawarunkowanych tajemniczym wpływem otaczającej przyrody, co poprowadzić kiedyś może do wytworzenia dramatu k o s m i c z n e g o. Maeterlinck stworzył też, zdaniem Przesmyckiego, n o w y r o d z a j t r a g i z m u między bezwiednymi popędami, których człowiek owładnąć nie może, a bezlitością Losu, który w widzialnych, zmysłowo dostrzegalnych faktach moc swą okazuje.

Nie sądzę, ażeby wskazane tu reformy i wynalazki stanowiły istotną nowość w dziejach dramatu; romantycy bowiem, zwłaszcza niemieccy, zużytkowywali i ów świat „transcendentalny", i popędy „bezwiedne", i „bezlitosne wyroki Losu" i czynne wmieszanie się przyrody do dziejów ludzkich. Wie o tem oczywiście Przesmycki, więc stara się „nowość" uzasadnić spostrzeżeniem, że romantycy robili to instynktowo, Maeterlinck świadomie, z zupełną znajomością wyników psychologii nowożytnej. Różnica ta wszakże, wielka pod względem intellektualnym, bardzo małą się okazuje pod względem artystycznym; i jeżeli utwory Belgijczyka zrobiły wrażenie, to głównie dlatego, że stanowiły ostre przeciwień-

stwo względem realizmu i naturalizmu, wybujałego bezpośrednio przed ich ukazaniem się. Maeterlinck lekceważył wszystko, co naturalizm poczytywał za ważne: obserwacyę ścisłą stosunków ludzkich, dokładne motywowanie czynności, prawdopodobieństwo, barwę miejscową i czasową, starając się o pogłębienie strony duchowej i przedstawienie jej pod kątem wieczności (sub specie aeternitatis). Przesmycki eufemistycznie w słowach bardzo uczonych tę stronę techniczną dzieł Maeterlincka przedstawia, porównywając go z „prymitywami“ w malarstwie. Według naszego krytyka, Maeterlinck, chcąc uwydatnić transcendentną stronę duszy ludzkiej jako najważniejszą, bo najistotniejszą, najrzeczywistszą „musiał jakgdyby nie liczyć się z całym, osiągniętym przez wieki rozwojem cerebralnym, uwolnić się od napływów cywilizacyjnych i szczegółów aktualności, wznieść się ponad efemeryczne właściwości epok i krajów, zatrzeć wszelkie ślady przejściowej typowości i anegdotyczności, oczyścić z wszelkich naleciałości samą istotę uczuć niezmiennie i ogólnie ludzkich, jednem słowem, z pod warstwy różnoczasowych i różnokrajowych wpływów, nawyknień i konwencyj wydobyć wiekuistą historyę człowieka, z całą świeżością i wyrazistością instynktowych, bezwiednych przebudzeń, rzutów i odruchów, w których właśnie wybłyskuje pierwiastek transcendentalny. To wszystko osiągał przez umieszczenie dramatu w nieznającej czasu i miejsca sferze bajecznej, legendowej. Ale ta ostatnia dawała mu jeszcze coś więcej. Przez odsunięcie za zbyt wyraźnych i realnych form wieków i cywilizacyj ku jakimś mglistym oddalom wszystkich postaci i całej akcyi, sprowadzała ona coś w rodzaju częściowej zmiany planów, przysłaniała jakgdyby lekką gazową zasłoną zmysłowe szczegóły, łagodziła i ścierała ich brutalną dobitność, pozwalając przez to subtelniejszym przebłyskom bytu pierworodnego wystąpić na jaw, wyraziściej się zarysować i duszę widza czy czytelnika silniej uderzyć. Półcień tajemniczy był gotów, najlepsza

atmosfera dla tajemniczych objawów; pozostawało tylko objawy te zaznaczyć i uwydatnić. Ale jak pochwycić rzecz niepochwytną, domyślnikiem raczej, aniżeli faktem wyraźnym będącą? jak za pomocą środków zmysłowych oddać i zmysłowej świadomości dostępną uczynić rzecz poza - zmysłową? jak nieskończoność w ograniczonych formach, a wiekuiste wibracye i ondulacye w stałych kształtach zawrzeć, aby je dać uczuć, a zarazem nieskończoności nie ograniczyć, a wibracyi nie powstrzymać? Tylko przez suggestyę, przez wywołanie w czytelniku czy widzu jakiegoś odpowiedniego nastroju, jakiegoś uważnego współnictwa *(complicité attentive)*, dającego mu niejako udział w akcyi samej i wkładającego nań obowiązek dokończenia i uzupełnienia w sobie samym rozumowań lub faktów, których scena przesłanki jeno podaje. Ale znowu pytanie: jak suggestyę taką osiągnąć? Były w tym kierunku pomysły krańcowe, żądające zupełnego usunięcia słowa ze sceny, a zastąpienia go przez poważną pantominę, odegrywaną w największem milczeniu, albo też uzupełnianą komentatorskim wtórem muzyki. Czyniły one jednak rzecz zbytnio, a naweł wyłącznie zależną od wykonawców, bez nich jakgdyby nieistniejącą,—i dlatego w odosobnionych jeno wcielenie znalazły próbach. Jeżeli zostaniemy przy słowie, które bądźcobądź nazawsze koniecznem i najważniejszem poezyi dramatycznej będzie narzędziem; to nie znaleźć środka lepszego nad ten, którego najszerszem wcieleniem praktycznem są dramata Maeterlincka, a do wskazania którego, drogą wniosków teoretycznych, doszedł także zdumiewający genialnością swych intuicyj, acz w rozumowaniu częstokroć błędnie je dalej rozwijający estetyk M. Guyau. Środkiem tym, tu zwłaszcza, gdzie chodzi o mimowolne, bezwiedne, instynktowe wydobywanie się na jaw najwnętrzniejszej, najbardziej ukrytej części istoty człowieczej, będzie język prosty, urywany, złożony ze zdań krótkich, przerywanych pauzami i milczeniem, ze słów, sąsiadujących

z krzykiem, który daje się odnaleźć bez zmiany we wszystkich prawie językach ludzkich".

Nie zamierzam poddawać krytyce tego wywodu ani co do samej zasady, ani co do upatrywania, w dramatach Maeterlicka, najlepszego jej wcielenia; zdaje mi się, że ograniczenie środków ekspresyi artystycznej, lubo w pewnych wypadkach, przy szczególnem uzdolnieniu twórcy, może niepospolite wywierać wrażenie, ogólnie jednak biorąc jest zubożeniem, nie spotęgowaniem dziedziny sztuki, mianowicie sztuki dramatycznej. Muszę też zaznaczyć, że próby naśladowania Maeterlincka, u nas podejmowane, czy to przez *Tetmajera i Rydla,* czy przez *Macieja Szukiewicza i Wł. Orkana,* nikły jeno przyniosły rezultat i nie wzbogaciły naszej literatury dziełami trwalszej wartości. Posłużyły one głównie za temat do licznych rozpraw o symbolizmie, zwłaszcza gdy dramata Henryka Ibsena, czytane chciwie, a nawet przedstawiane i u nas na scenie, coraz silniej, coraz głębiej i wyłączniej stawały się symbolami pewnych usposobień psychologicznych, pewnych nastrojów duszy. Nie mogę, niestety, stwierdzić, iżby te rozprawy, długie czy krótkie, mętne czy jasne, przychylne czy wrogie dla symbolizmu, przyczyniły się do pogłębienia zagadnień poruszonych przez Miriama, do ustalenia nowych dowodów i powodów réformy dramatycznej. Powtarzały one tylko w mniej lub więcej udatny sposób pojęcia dostatecznie już w rozprawie Przesmyckiego rozwinięte: o małem znaczeniu zjawisk życia powszedniego, zewnętrznego, o dostojeństwie transcendentnych stron duszy ludzkiej, o roztopieniu się człowieka we wszechświecie, o konieczności użycia suggestyi dla wywołania idei nieskończoności, o uprawnieniu symbolu, jako jedynego środka do przedstawienia stanów psychicznych *sub specie aeternitatis* i t. d.

Gdybym szeregował wszystkie drobne odmianki poglądów, ujawnione w rozprawach o Ibsenie, Hauptmannie, Strindbergu, Schnitzlerze, a nawet Sudermannie, jako też w ocenach sztuk polskich, mających podobieństwo do wzorów obcych;

musiałbym znacznie rozszerzyć zakres tego zarysu, bez wielkiej zresztą korzyści dla poznania nowych dążeń w dramacie. Poprzestanę zatem na streszczeniu czterech najświeższych opinij, wygłoszonych z wielkim naciskiem, z wielką pewnością siebie przez czterech „najmłodszych" w literaturze.

Adolf Neuwert Nowaczyński, rozglądając się z lotu ptaka w dziejach *„Dramatu polskiego XIX wieku"* (w Ateneum, 1900, lipiec), poszukiwał głównie „indywidualności dramatycznej polskiej" i nie odnalazł jej jeszcze, bo Wyspiański jest tylko dla samego siebie, a i „z jego kierunku żadnej wytycznej dla historycznego dramatu polskiego przeprowadzić się nie da"; jest on uczniem Maeterlincka, ale każdy naśladowca Wyspiańskiego zdyskredytuje go. Na czem ma się oprzeć dramat?. Na takie pytanie daje Nowaczyński trzy nie bardzo zgodne ze sobą odpowiedzi; raz bowiem utrzymuje, że młodzi zaczynają budować na fundamentach prawdy (str. 18); drugi raz domaga się tendencyi wyższej, szerszej (str. 14), a trzeci raz, że najwyższa poezya „istnieć może bez przeciętnej prawdy" (str. 9), wcale nie objaśniając, co rozumie przez prawdę „przeciętną".

Pisząc swą rozprawę, Nowaczyński nie znał jeszcze „Wesela" Wyspiańskiego. Utwór ten wywołał mnóstwo ocen; wielu widziało w nim nową, rodzimą formę dramatu polskiego, „arcydzieło techniki", chociaż przyznawali, że ludzie snują się w nim parami, jak w jasełkach; inni znowu twierdzili, że jest to dziwactwo, genialne wprawdzie, ale dziwactwo, nie przedstawiające kreacyi obrobionej artystycznie, lecz tylko improwizacyę. *Rudolf Starzewski* wydał swoją ocenę w osobnej książeczce: *„Wesele Wyspiańskiego"* (Kraków, 1901), starając się okazać, jakoby to było wesele narodowe cały wiek już trwające z kwestyą chłopską w centrum. Starzewski w szkicu tym zapędzał się parokrotnie do jakichś głębszych i szerszych uogólnień, ale napomknąwszy o nich zaledwie, milknął. Spodziewa się on narodzin dramatu idealistycznego, syntetycznego, — jakby którykolwiek dobry dramat nie był z samej natury sztuki—syntetycznym. Dra-

mat psychologiczny z ostatnich dziesiątków lat był, według niego, „kompromisem“ między realizmem a idealizmem. O Weselu prawi: „Sztuka ta rozsnuwa się w liniach psychicznych, idealnych; z temi liniami *nie* pokrywają się żywe, doraźne wrażenia zmysłowe oczu. Ponieważ zewnętrzna budowa nie przystaje do wewnętrznej (jak zresztą zazwyczaj i w życiu), przeto na scenie tworzą się dwa rozbieżne szeregi wrażeń: zmysłowy i umysłowy... Krytycyzm i fantazya, mózg i nerwy złożyły się na Wesele: dzieło okrutne, jak żrący rozczyn chemiczny, a drgające jak płomień rozżarzonym patryotyzmem, dzieło oryginalne i indywidualne artysty nawskroś, dzieło najwybitniejsze w twórczości młodego pokolenia polskich poetów dramatycznych“.

Na to ostatnie zdanie większość krytyków zgodzi się niewątpliwie; ale wywody o „liniach psychicznych“, nie „pokrywających się“ wrażeniami oka, odrzuci jako frazeologię, która miała wyrazić myśl głęboką a stała się jeno mętną.

Myśli, odnoszące się już nie tylko do literatury polskiej, lecz do powszechnej, wypowiedział *Ostap Ortwin* w *„Utopiach o dramacie“* (w „Krytyce“ 1891, luty). I to są odmianki poglądów Miriama, wzmożone, jak się zdaje, rozmyślaniem nad dramatami Wagnera, Strindberga i Przybyszewskiego, a skreślone stylem napuszenie podniosłym. Autor jedyne uzasadnienie tragedyi widzi w kulcie religijnym i mniema, że dziś wracamy do Ajschylosa, lecz uduchowieni, rozumiejący, że wrogie potęgi, zwane u Greków Koniecznością, potęgi, które łamią istnienie nasze, są w nas samych. „Utajoną lirykę“ poczytuje za „decydujący czynnik formy dramatycznej do dziś dnia“ — a wszystko inne za „literaturę“. Muzyka stanowi konieczne uzupełnienie sytuacyj, wystawionych na scenie, gdyż „rozszerza niewyczerpany fizyczny świat przyrody o perspektywy czwartego wymiaru“, jak to Wagner powiedział. Nie Arystotelesowa obawa i litość, lecz „odwieczna skarga kosmicznego żywiołu“, „anamneza astralnego akordu sfer“ jest istotą wrażenia tragicznego. „Rozkazy absolutu, których żadna siła ludzka nie zreformuje,

pod przymusem których działamy, to sygnały wiekuistej tragedyi, manifestujące się w żelaznej konieczności logiki dramatu. Nasze upiory bólu, nasze widma strachu zgoła przeduchowione żyją o wiele bliżej oceanu rzeczywistego misteryum niż nawet symbole fatalistyczne Greków. Może przez to ścieśniamy zakres tematów tragicznych, może sprowadzamy cały świat konstelacyj życiowych do kilku zasadniczych mitycznych (? może mistycznych) motywów, których waryowaniem zająć się ma na przyszłość fantazya dramaturga, ale zbogacamy się przez to niezmiernie, kładąc ostateczny przedział między tem, co wedle naszych pojęć od nas niezależne o nas decyduje,—a tem, co nam podlega, przypadkowe, wysiłkiem woli naszej poprawić możemy“.

Mniemam, że przepowiednie Ortwina nie sprawdzą się, że umysł ludzki choćby nie wiem jak był przekonany o wszechwładzy konieczności wewnętrznej, nie powstrzyma woli od dokonywania czynów nie tylko w stosunku do tego, co „przypadkowe“, że zatem i dziedzina dramatyczna nie uszczupli się do kilku „zasadniczych motywów“, bo nie jest przecie filozofią, lecz obrazuje życie w jego wszechstronności i różnorodności zewnętrznej i wewnętrznej. Pogłębienie pojęć nie może przeszkadzać i ograniczać twórczości, lecz przeciwnie rozszerza ją, nastręczając artyście mnóstwo nowych punktów widzenia.

Nakoniec jako „ciekawostkę“ wspomnę *„Uwagi o tragedyi“ Stanisława Lacka* („Nowe Słowo“ Kraków, 1902, № 5). Autor jest zapamiętałym teoretycznym wrogiem „rzeczywistości“ oraz praktycznym nieprzyjacielem logiki i psychologii w krytyce, któremu się zdaje, że pisze suggestyjnie. Dla niego „niedorzeczność“ jest jedyną jeszcze „istotą“, która „coś z rzeczą ma wspólnego“. Dla niego patetyczność i „groteskowość“, jako najbliższe siebie uczucia, wypełniają dobrą tragedyę. Dla niego „poddanie się losowi jest bohaterstwem tragicznem, sprzeciwienie się — słabością“, chociaż można, jak sam powiada, zdanie to „odwrócić“. Dla niego „tragedya jest możliwością urzeczywistnioną“ — więc wolno po-

wiedzieć, że puszczenie frygi w ruch jest tragedyą... Ale mniejsza o definicyę; wrogowi logiki udać się ona nie mogła... posłuchajmy dalszych wywodów. Śmierć jest raz Ideą wielką, drugi raz Absurdem — u autora to wszystko jedno. Bohatera poznać po tem, że, „nie uznawszy Przeszkody", (która według samego p. Lacka jest tylko innym kształtem Losu), „rzuca się w objęcia Losu i w ten sposób, uległszy mu, pokona go, jakby podstępem". Ale mimo to pozostanie „naiwnym", bo ludzie „naiwni" są właśnie „tragiczni"... Akcya jest w gruncie rzeczy niepotrzebną: „Cała tragedya tkwi w niematerialnej cząstce czasu, odbywa się więc na każdym kroku, czyha za każdym rogiem. Szaleństwo jest wszędzie. Trzeba umieć je znaleźć. Mówią, że warunkiem dramatu jest akcya, działanie: widoczna, że w ten sposób wychodzi się poza materyał dramatyczny, albowiem czyn, działanie, akt stanowczy mieści się poza dramatem, tkwi w każdej chwili, akt zaś dokonany należy do wieczności, do śmierci; cóż więc z nim zrobić na scenie (teatru, ziemi), w Sztuce wogóle, która w tej właśnie chwili okrywa się swym płaszczem tajemniczym i powiada: jest jedna możliwość bohaterstwa: absurd, śmierć?... Ludzie tragiczni to ludzie szczęśliwi, jednolici, tacy, których możliwości urzeczywistniają się; co prawda, za pomocą skoku, jedynego, w przepaść", tj. jak już wiemy, w Śmierć, Absurd—czy też Ideę...

Chyba już dosyć. Najświeższa ta teoryjka dramatyczna, chociaż się powołuje i na Greków i na Wyspiańskiego, dowodzi jeno, że, kto gardzi logiką, nie potrafi paradoksami załatać dziur myślenia, ścieśni widnokrąg pojęć, w mniemaniu, że go rozszerza, zuboży twórczość, zamiast ją wzbogacić...

Wogóle nie przez odcinanie i wykluczanie, lecz przeciwnie przez umiejętne wchłanianie i harmonizowanie najróżnorodniejszych, najsprzeczniejszych czynników rozrasta się i potężnieje każda twórczość, a więc i dramatyczna. Jeżeli dzisiaj dają się słyszeć głosy przeciwne, to są one tylko wyrazem chwilowej reakcyi przeciw jednostronności naturalistycznej i muszą z czasem ustąpić miejsca uogólnieniom

rozleglejszym, obejmującym zarówno realne, jak idealne, zarówno zewnętrzne, jak wewnętrzne pierwiastki, dążące przez natężone kollizye do wytworzenia harmonijnej artystycznej całości—dramatu nie materyalnego czy psychologicznego wyłącznie, lecz dramatu życia w całej jego wspaniałej, wesołej czy groźnej pełni.

KONIEC.

D.W.MIECZKOWSCY

Skorowidz nazwisk autorów.

Abelard, 308.
Agrykola R. młodszy, 21, 109.
z Akwinu T. 17.
Albertrandi J., 83.
Alfieri W., 516, 517, 531.
Amfion, 11.
Anakreon, 53, 107.
Aretyn L., 17, 26.
Aryost, 66, 153, 221.
Arystofanes 107, 552, 553, 563.
Arystoteles, 8, 9, 10, 11, 17, 18, 19, 102, 103, 124, 143, 153, 154, 444, 500, 508, 509, 524, 525, 527, 531, 580.
Asnyk A, 412.
Aśnikowski J., 566.
Averroes, 9.

Bartoszewicz K., 463.
B. K., 551—558, 561.
Baliński K., 394, 566.
Balzac H., 217, 258, 287, 293, 363.
Bardziński J. A., 509.
Barklaj, 55, 64.
Bartoszewicz J., 566, 567.
Baudelaire K., 430.
du Bellay, 41.
Belmont L. 466.
Bełcikowski A., 279, 403—404.
Bem A. G., 376.
Bentkowski J. 536—541.
Beranger, 323.
Bernard, 1, 11.
Bernatowicz F., 217.
Bernays, 405.
Berwiński R., 394, 425.
Beyle H., 287, 291, 293.
Bezimienny, 27.
„ 37.
„ 144.
„ 186.
Blair H. 128, 130, 135.
Biegeleisen H., 405—406.
Bielowski A., 10, 11, 201.
Bogacki F., 504.
Bogusławski Wł., 408.
„ Woj., 222, 223.
Bohomolec F., 76, 83, 420.
Boileau, 74, 76, 77—78, 87, 101, 114, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 143, 147, 154.
Bolesławita ob. Kraszewski J. I.
Borkowski L., 485—486, 493.
Borowski L., 141—143.
Bourget P., 505.
Bouterweck F., 128, 142, 515, 531.
Bracciolini P., 17.
Brandes J., 359 — 362, 405, 417, 433, 436.
Bret-Harte, 417.
Brodziński K., 137 — 140, 142, 148—150, 156, 157—158, 161, 166, 168—171, 172, 188—191, 202, 303, 347, 462, 465, 520—530.
Bruchnalski W., 21, 161.
Brückner A., 37, 42.
Brunetière F., 43, 79, 88, 96, 281, 358.
Brunner L. (Jan Sten), 460.
Buckle H., 350, 410.
Buchanan, 29, 509.
Budny Sz., 41.
Budziński S., 465, 566.
Budzyński M., 566.
Bukowiński W., 464.
Bürger, 247, 248, 250.
Byron J., 148, 154, 190, 201, 208, 267, 346, 355, 372, 383, 434, 466.
Bystrzonowski W., 69—70.
Bytkowski Z., 445.

Carlancas, 95, 511, 512.
Carlyle T., 409, 437.
Carrière M., 405.
Cegielski H. 237—239, 541—542.
Chateaubriand, 128, 346.
Chełmikowski J., 566.
Chlebowski B., 404—405.
Chłędowski A., 158, 240.
Chłopicki E., 566.
Chodakowski Z. D. (Czarnocki) 149.
Chodźko I., 258, 417.
Choiński-Jeske T., 425—426, 466, 504, 571.
Chomiakow, 433.

Chrzanowski I., 462.
Cieszkowski A., 373, 483—485.
Comte A., 350, 364, 429.
Congreve, 512.
Cooper F., 549.
Cowley, 512.
Cybulski A., 445.
„ Woj., 240, 323—333.
Cyceron, 17—18, 22, 25, 37, 40, 41, 84, 114, 116.
Czacki T., 165.
Czartoryski A. K., 95—102, 124, 511, 528.
Czechowicz M., 41.

Danejkowicz, 68.
Dante, 45, 66, 128, 157, 274, 306, 381, 388, 436.
Darwin K., 233, 350, 444.
Daszyńska Z., 405.
Daudet A., 423.
Dąbrowski W., 464.
Debay, 308.
Dekoloniusz, 48.
Dembowski E., 234—235, 533—536.
Demetryusz Falerejski, 18.
Deotyma, 302, 305, 321, 323.
Dickens K., 293, 370, 417.
Diderot, 101, 115, 492, 529.
Długosz J., 26.
Dmochowski F. ks. 117—124, 143, 184, 514, 517.
Dmochowski F. S.,161—162, 184—186.
Dmuszewski L., 217.
Domairon, 130.
Dubos J., 96, 128, 129.
Drogoszewski A., 464.
Drużbacka E., 420.
Duns Scott, 17.
Dumas A., 287.
Dupanloup, 359.
Dyonizyusz z Halikarnasu, 19.
Dzieduszycki W., 370.
Dziekoński J. B., 425.
Dzierzkowski J., 322.

Elżbieta królowa, 24.
Emerson, 437.
Engeström W., 466.
Epikur, 19.
Eschenburg, 128, 135, 515.
Eschylos (Ajschylos, Eschil), 285, 306, 307, 465, 523, 546, 570, 508.
Eurypides, 30, 107, 190, 509, 513, 570.
Ezop, 221.

Faleński F., 322, 465, 567.
Fedr, 221.
Feldman W., 445.
Feuillet O., 425.
Fiałkowski M., 8.
Fichte, 451, 454.
Fielding, 512.
Flach J., 466.
Flaubert G., 294, 423, 496.
Fletcher, 511.
Flourens, 308.
Fontenelle, 73.
Fredro Al., 200, 245, 536.
„ An. M., 59.
Freiligrath, 290.

Galiani, 519.
Galle H., 462.
Gallus, 5.
Garczyński S., 391.
Garszyn W., 430.
Gaszyński K., 280.
Gawalewicz M., 464, 572.
Gawiński J., 55.
Gąsiorowski A., 407.
German L., 466.
Gervinus, 246, 250, 559.
Glinka, 55.
Gliński H., 466.
Gnatowski J., 402.
Goethe J. W., 127, 150, 154, 171, 183, 188, 209, 260, 328, 527, 535, 566, 571.
Gogol M., 293, 433, 566.
Golański F. N., 112 — 117, 122, 512—514, 515, 529.
Golian Z., 393.
Gołębiowski, 324.
Goncourt, 423.
Gosławiec (Sygietyński A.) 423.
Gosławski M., 221.
Goślicki W., 39.
Gostomski W. 413—415.
Goszczyński S., 173, 191, 194—202, 204, 205, 387—388.
Gottsched, 183.
Górnicki Ł., 28, 509.
Górski A., 445.

Górski Jak., 37—40.
„ Jan, 39.
„ K., 462.
Grabowski B., 466.
„ E., 201, 466.
„ M., 206—219, 224, 232, 302, 450, 465, 486, 551.
„ T., 123, 135, 219, 466.
Groddeck E., 18, 129, 240.
Grybojedow, 566.
Grzymała F., 159—160, 206.
Guarini, 55.
Gubrynowicz B., 171, 341, 462.
Guizot, 218, 224, 365.
Guyau J. M., 418, 437, 442, 468, 577.

Halm F., 566.
Hanka W., 149.
Hauptman G., 466, 578.
Heck K., 43.
Hegel J., 218, 234, 239, 240, 323, 333, 334, 335, 533, 536, 542, 545, 546.
Heine H., 290, 425.
Hennequin E., 418, 436.
Herbart, 381.
Herbest B., 37—40.
Herder, 127, 129, 137, 224.
Herman H., 55.
Herwegh, 290.
Hettner H., 111.
Hezyod, 30, 35, 306.
Hildebrand, 405.
Hirszband N. (Cezary Jellenta) 433, 436—438, 466.
Hlebicki—Józefowicz, 323.
Hodi ob. Tokarzewicz J.
Hoene—Wroński, 446.
Hoffman, 283, 284.
Hołowiński I. (Kefaliński), 532, 551.
Homer, 21, 35, 80, 107, 109. 111, 131, 149, 153, 157, 169, 202, 247, 381, 547, 549.
Horacy, 7, 8, 19, 22, 23, 28, 29, 42, 43, 45, 49, 55, 66, 71, 74, 76, 79, 80, 81, 84, 85, 88, 91, 108, 109, 114, 123, 124, 143, 147, 267, 365, 500, 508, 519.
Hösick F., 263.
Hotho, 533.
Hugo W., 217, 323, 346, 567, 571.
Hussovianus J., 21.

Ibsen H., 430, 466, 578.
Iłowski S., 19.
Inez, 56.

Jabłonowski W., 445.
Jagodyński S., 55.
Janin J., 217.
Jankowski P., 532.
Januszewski J., 31, 35.
Jean Paul (Richter) 127, 176, 283, 284.
Jellenta C. ob. Hirszband N.
Jenike L., 571.
Jezierski F., 466, 571.
Jeż T. T. (Miłkowski Z.) 417, 419.
Johnson S., 92, 518.

Kaczkowski Z., 305.
Kadłubek W. (Mistrz Wincenty), 7, 10, 12—13.
Kajsiewicz H., 393.
Kalderon, 128, 465, 523, 533, 552, 566, 571.
Kalinka W., 252.
Kaliński H., 147.
Kallenbach J., 43, 406—407.
Kallimach, 22, 30.
Kamiński, 222.
Kamoens, 465, 466.
Kant E., 127, 177.
Karadzicz, 149.
Karpiński F., 21, 102, 111 — 112, 116, 122, 462.
Kaszewski K., 306—323, 364—371, 465, 567, 570.
Katullus, 31, 32.
Kawczyński M., 6, 466.
Klaczko J., 246—263, 386, 500-503.
Klaudyan, 66.
Klonowicz F. S., 23, 30, 55, 301, 304.
Klopstock, 128, 153, 157, 183.
Kłobukowski A., 566.
Kniaźnin F., 221, 222.
Kochanowski J., 21, 22, 23, 24, 27, 28, 40, 41, 42, 44, 45, 52, 55, 85, 123, 322, 348, 420, 508, 509.
Kochanowski P., 55.
Kochowski W., 24, 52—57.
Komierowski, 559.
Konarski S., 71—78, 83, 87, 113, 116, 410, 420, 510.
Konczyński T., 569.
Konopnicka M. 438, 445, 462.

Kopczyński O., 116.
Kopernik, 2, 233.
Koppens R., 44, 45, 46, 48.
Kornel (Corneille), 58, 77, 78, 115, 118, 134, 270, 510, 513.
Korytyński O., 7, 8.
Korzeniowski A., 465, 559 — 565, 566, 567.
Korzeniowski J., 233, 246, 258, 265, 303, 321, 486—487, 503, 531, 532, 534.
Kościałkowska W,, 417.
Kotarbiński J., 418, 572.
Kotzebue, 518, 519.
Koźmian K., 134, 267, 280, 516, 518, 526.
Koźmian S., 559.
Krajewski A. A,, 322, 566.
Krasicki I., 8, 9, 21, 69, 83, 104—111, 114, 115, 124, 133, 306, 348, 388, 389, 462, 515.
Krasiński A. S., 8.
„ Z., 235, 250, 261, 340, 368, 373, 376, 395—398, 420, 533—535.
Krasnosielski T., 30, 571.
Kraszewski J. I., 217, 243, 245, 258, 281 — 306, 314, 315, 321, 359, 459, 481 — 488, 487, 500, 505, 550, 566, 571.
Kremer J., 234, 308, 372, 533, 551.
z Krosna P., 21, 109, 110.
Krupiński F., 364, 376.
Krzemiński S., 409—410, 572.
Kwintylian, 9, 25, 114, 140.

Lach-Szyrma K., 149.
Lack St., 460, 581—582.
Lacki T., 55.
La Fontaine, 221, 350, 359.
La Harpe, 130, 131, 135, 147.
de La Motte, 77, 78, 92, 510, 511.
Lange A., 466, 468.
Lelewel J., 151.
Lemaître J., 430.
Lemcke K., 468.
Lenartowicz T., 252, 258, 260.
Lermontow M., 383.
Leski K., 76.
Lessing, 127, 129, 183, 309, 510, 513, 518, 524.
Leszczyński S., 73.
Lewestam F. H., 240—245, 310, 418, 488—493, 559.
Lewiński J., 566.
Libelt K. 372.
Lipsius J., 56, 57.
Liwiusz T., 359.
Lopez de Vega, 571.
Lowth, 126.
Lubomirski J., 55.
„ S. H., 51, 59—67, 95.
Lukan, 66.
Lukrecyusz, 308.

Maeterlinck M., 430, 447, 448, 467, 574—578.
Magnuszewski D., 534.
Majmon S., 308.
Majorkiewicz J., 195, 235—237.
Malczewski Ad., 75.
„ An., 162, 193, 463.
Mallarmé S., 430.
Małecki A., 240, 306, 322, 333—347, 390, 542, 567.
Mann M., 278.
Marcinkowski Ant. (Nowosielski A., 449, 493—496, 505.
Marini, 45, 66.
Marmontel, 114.
MarrenéW. (Morzkowska), 424-425.
Martola, 66.
Masłowski F., 19.
Matlakowski W., 467, 572—574.
Mateusz biskup, 11.
Matuszewski J., 431, 433, 438—445, 454—456, 571.
Mazanowski A., 462—463.
Mazanowski M., 462—463.
Mączyński J., 42.
Menander, 320.
Merwin B., 464.
Miaskowski K., 21, 55.
Mickiewicz A., 96, 126, 130, 132, 141, 150—156, 159, 160, 162, 168, 181—183, 200, 203—204, 211, 212, 218, 230, 246, 247, 250, 252, 285, 310, 318, 324, 326, 329—332, 342, 368, 373, 377, 383, 387, 391—393, 411, 413, 419, 443, 501, 545—550.
Milton J., 110, 119, 121, 157.
Milutynowicz, 548.
Minasowicz J. E., 109.
Miniewski Wł., 568.
Miriam ob. Przesmycki Z.

Miron, 321.
Mniszech M., 101.
Mochnacki M., 162—171, 172—179, 180—181, 191—194, 195, 224, 236, 259, 329, 432, 450, 493, 495.
Modrzewski F., 341.
Molier, 91, 148, 310, 552, 563, 564.
Montesquieu (Monteskiusz), 73, 96, 102, 128, 129, 352.
Moraczewski J., 459.
Morawski St. 280.
„ K., 37, 40.
„ M., 435.
Moreto, 552.
Morzkowska A., 262, 468.
Morsztyn J., 55, 57, 58, 66, 341, 348.
Morsztyn S., 57, 58.
Moszyński A., 8, 246.
Musset A., 346.

Naruszewicz A., 421, 462.
Nehring W., 347—348.
Niemcewicz J. U., 130, 222, 513, 519.
Nietzsche F., 430, 437.
Norwid C., 425.
Novalis, 127.
Nowaczyński A., 460, 579.
Nowicki J., 146.
Nowosielski A. (Marcinkowski A.), 449, 505.
Nowosielski T., 566.

Odyniec A. E., 173, 215, 221, 258, 278, 279, 316.
Oehlenschläger, 566.
Oken, 192.
Oleśnicki Z., 20, 24.
Olizar G., 566.
Opaliński K., 58.
Opaliński Ł., 48—51.
z Opatowca Ł., 42.
Ordyniec J. K., 530—531.
Orfeusz, 11, 28.
Orkan Wł., 578.
Ortwin O., 580.
Orzechowski S., 39, 40.
Orzeszkowa E., 415—417, 504.
Osiński L., 133 — 135, 387, 465, 518, 519, 527.
Ostroróg J., 2, 265.
Osyan, 127, 157, 166, 202.
Owidyusz, 31, 53, 54, 317.

Padura T., 201, 202.
Palingen, 28.
Pasek, J. Ch., 257.
Paszkowski J., 559, 571.
Pawelski J., 435.
Petrarka T., 25, 29, 45, 66, 157, 365.
Petrycy S., 55.
Piccolomini E. S., 17, 20.
Pilat R., 405.
Pilo M., 468—470.
Pindar, 107.
Pini T., 407, 463.
Piotrowski G., 462.
Piramowicz G., 100 — 101, 105, 184.
Plaut, 88, 221.
Plenkiewicz R. 282, 407.
Pług A. (Pietkiewicz Ant.); 323.
Podbereski R., 303.
Poë E. A., 322, 430, 456, 465.
Pol F., 160.
„ W., 243, 258, 322, 382.
Polignac, 110.
Pope, 124.
Popowski S., 460, 468.
Porębowicz E., 466, 510, 571.
Posnett, 405.
Potocki A., 445.
„ G., 102, 131—133.
„ W., 55, 421.
Preradowicz, 433.
Presser W., 445.
Prokesch W.. 464.
Przesmycki Z. (Miriam), 422, 427, 432, 433, 445—451, 467, 574—578, 580.
Przewóski E. 466.
Przybylski J., 8, 124.
Przybyszewski S., 433, 451—454, 456, 580.
Puszkin A., 383, 548, 566.
Pypin A., 373.

Rasyn (Racine), 58, 77, 78, 115, 129, 148, 268 — 271, 510, 513, 514, 516, 519.
Rej M., 21, 26, 27, 55, 305, 419.
Renan E., 350, 417.
Rollin, 73.
Ronsard, 45.
Rothe A., 572.

Rotundus A. (Mieleski), 33.
Rousseau J. J., 308.
Ruskin J., 431, 468.
Rydel L. 578.
Rykaczewski E., 18.
Rzążewski A., 466.
Rzewuski E., 465, 551.
„ H., 217, 218, 232, 414
„ S. 466.
„ W., 76, 78—83, 92, 510.

Sabowska, 359.
Sainte-Beuve, 273—275, 276, 281, 307, 354.
z Sambora G., 21.
Sand G., 217, 258, 424, 497.
Sannazar, 120.
z Sanoka G., 19, 26.
Sarbiewski M., 23, 44—48, 56, 66, 508.
Schelling F., 174, 192, 224.
Schiller F., 127, 129, 150, 158, 208, 240, 516, 523, 535, 544, 571.
Schlegel A. W., 21, 127, 128, 129, 134, 165, 176, 186, 517, 532, 559.
Schlegel F., 127, 129, 150, 532.
Schopenhauer, 454.
Scribe E., 320,
Seneka, 13, 57, 84, 305, 509.
Shelley, 466.
Siedlecki A., 460.
„ S. 9.
Siemieński L., 201, 263—281, 307, 346, 386, 399, 400, 496—500, 567.
Sienkiewicz H., 363, 408.
Sismondi J. K., 128, 135, 531.
Siwiński E., 323.
Skaliger J. C., 42, 43, 44, 88, 508.
„ Józ., 43.
ze Skarbimierza Stanisław, 13—15.
Słowacki E., 135—137, 141, 153, 513.
Słowacki J., 223, 261, 267, 317, 340, 341—347, 348, 368, 389—391, 395—398, 411—412, 432, 462, 532.
Smoleński W., 109.
Sofokles, 30, 31, 107, 306, 465, 547, 570.
Sowiński L., 306, 321.
Spasowicz W.. 371—384, 393, 572.
Spielhagen Fr., 504.
Spinoza, 308.
Stadnicki K., 572.
Staël, 120, 137, 352.
Stanisław August (Poniatowski), 83, 113.
Stapfer, 310.
Starowolski Sz., 33.
Starzewski R., 579.
Starzyński E., 482.
Steffens, 192.
Stosław, 33.
Strindberg A., 430, 578, 580.
Struve H., 361, 572.
Stryjkowski M., 301.
Sue E., 287, 28 , 486, 493, 497.
Suesser I., 464.
Sulzer, 128, 135.
Sygietyński A., 354, 422—423, 466.
Sygoniusz K., 9.
Syrokomla W. (Kondratowicz L.), 243, 258, 301, 302, 304, 305, 321, 323, 382.
Szaller K. L., 530.
Szarzyński M. S., 322.

Szekspir, Szakspir, Szykspir (Shakespeare), 93, 95, 115, 121, 128, 134, 148, 153, 157, 191, 221, 247, 256, 258, 270, 343, 372, 381, 383, 388, 467, 510, 511, 514, 516, 517, 518, 519, 522, 523, 526, 527, 530—531, 547, 550, 561—563, 571—572.
Szewczenko, 433.
Szokalski W., 308.
Szujski J., 399, 400, 568—569, 570.
Szukiewicz M., 578.
Szymanowski J., 102—104, 105, 136.
Szymanowski W., 323, 567—568.
Szymonowicz Sz., 35, 41, 43, 222. 509.

Śniadecki J., 134, 143, 177.
Święcicki J. A., 465, 571.

Tacyt, 66, 68.
Taine H., 154, 155, 176, 350—359, 362, 364 — 367, 371, 381, 400, 404, 410, 421, 433, 436, 439, 470, 571.
Tarnowski S., 261, 262, 279, 280, 347, 384 — 402, 411, 466, 571, 572.
Tasso T., 66, 119, 157, 549.

Temberski A., 68.
Teokryt, 30, 35, 306, 465.
Terencyusz, 120, 221.
Tetmajer K., 578.
Thackeray, 323.
Theatralski, 92—94.
Thullie, 10, 566.
Tieck, L., 127, 150, 535, 551.
Tokarzewicz J. (Hodi) 464.
Tołstoj L., 230, 430.
Trembecki S., 115, 266, 280.
Trentowski F. B., 372, 373, 536, 542—545.
Tretiak J., 363, 410—412, 571.
Trzycieski A., 27, 28, 55.
Turczyński J., 407.
Tybullus, 26, 31.
Tyrteusz, 369.
Tyszyński A., 220—234, 237, 418, 434, 451.
Twardowski S., 44, 55.

Ujejski K., 412.
Ulrich L., 570.

Verlaine, 430.
Vida H., 42, 508.
de Villa Dei Aleksander, 42.
Villemain, 146, 147, 210, 218, 224.
Vitellius, 33.
Véron E , 421.

Wagner R., 431, 580.
Walicki A., 566,
Walla (Valla) W.. 17, 26.
Walter-Scott, 202, 215, 274, 292, 360, 486, 549.
Wasilewski E., 321.
Wergeryusz, 17.
Wergiliusz Maro, 21, 23, 31, 35, 66, 109, 111, 131, 169.
Węclewski Z., 307, 567, 570.
Węgierska Z., 359.
Węgierski K., 419, 420—421.
Wężyk F., 129, 135, 515—519, 531, 568.
Wieruszowski K., 69, 75.
Wilde Oskar (nie Karol), 430, 438, 458—459.
Winckelmann, 127, 133.
Windakiewicz S., 407, 463, 507.
Wisłocki W., 9.
Wiszniewski M., 15, 18, 43.
Witkiewicz S., 421—422, 461.
Witkowski S., 35.
Witwicki S., 206.
Włodek I., 123.
Wojciechowski K., 463.
Wojsznarowicz, 68.
Wolan A., 34.
Wolf F. A., 127, 129.
Wolski Wa., 466.
„ Wł., 314, 321, 323, 566.
Wolter, 73, 77, 78, 81, 110, 115, 118, 134, 308, 309, 444, 510, 523.
Wood, 126.
Woronicz J. P., 21, 130, 165, 280.
Wróblewski K., 463.
Wrotnowski F., 252.
Wujek J., 41.
Wyspiański S.. 550, 579, 582.

Young E., 121.

Zabłocki F., 222.
Zacharyasiewicz J., 504.
Zaleski B., 191, 201, 215, 318.
„ H., 532.
Zawadzki A., 160.
„ B., 468.
Zawicki, 509.
Zawiliński R., 466.
Ziemięcka E., 219.
Zdziarski S., 463.
Zdziechowski M., 433 — 435, 466, 467.
Zimorowicz J. B., 36, 222.
Zipper A., 466.
Zmorski R., 321.
Zola E., 363, 423, 425, 505.

Żebrowski T., 55.
Żeromski S., 507.
Żmichowska G. 394.
Żórawski M., 33.
Żukowski J. L., 179—180, 185.
„ K., 18.
Żuławski J., 433, 456—460.

Sprostowanie omyłek ważniejszych.

Str.	*wiersz*	*zamiast*	*czytaj*
25	15	zdania o utworach	zdania o autorach
90	29	gminowa	gminowi
177	9	oceniamy	oceniajmy
216	17	s	stworzyć
290	1	oddzielenie	oddzielnie
296	7	stowniejszy	stosowniejszy
312	13	wyćwiczenie	wyświecenie
316	11	serya	materya
324	2	był z rozwagą	był rozwagą
332	30	później	późniejszej
363	23	temperamentów	temperament ów
373	26	liteiratur	litieratur
374	27	ustanowienia	ustanowienie
376	25	Rom. i jego sztuki	Rom. i jego skutki
389	28	swojej	jego
402	31	ur. 1836	ur. 1863.
424	11	powieść	powieści
438	19	zawiśli	zawilsi
438 (i 430)	33	Karola Wilde	Oskara Wilde
463	28	sharmonizować	zharmonizować
483	14	on tego	tego
490	6	usiłowanie	usiłowania
492	11	prawdę	prawdą
541	30	najdzielszego	najdzielniejszego

77784

WYKAZ TREŚCI.

	Str.
Piotr Chmielowski, jako krytyk, przez Br. Chlebowskiego	V—XVII
Przedmowa	I—III
Wstęp	1
Rozdział pierwszy. Średniowiecze.	
I. Starożytni mistrzowie krytyki. Scholastyka	5
II. Przykłady sądów krytycznych. Mateusz. Mistrz Wincenty. Stanisław ze Skarbimierza	10
Rozdział drugi. Czasy humanizmu od rozkwitu do zwyrodnienia.	
I. Ruch humanistyczny. Poglądy na zadanie poezyi, twórczość i wzory	16
II. Zdania o autorach obcych i swojskich w XV i XVI w. Długosz. Rej. Kochanowski. Szymonowicz. Rotundus. Januszowski. Polemika. Herbest i Górski	25
III. Przepisy wymowy i poezyi. Sarbiewski. Łukasz Opaliński	41
IV. Zdania o pisarzach w XVII wieku. Kochowski	52
V. Przestrogi, dotyczące zepsucia języka, stylu i wymowy. Krzysztof Opaliński. Jędrzej M. Fredro. Stanisław H. Lubomirski	58
VI. Zupełne zepsucie smaku za Sasów. Wieruszowski. Bystrzonowski	67
Rozdział trzeci. Czasy pseudo-klasycyzmu.	
I. Stanisław Konarski i Fr. Bohomolec	71
II. Wacław Rzewuski	78
III. Monitor. Reguły twórczości dramatycznej	83
IV. Książę Adam Kazimierz Czartoryski	95
V. „Listy krytyczne“. Grzegorz Piramowicz. Józef Szymanowski	99
VI. Krasicki i Karpiński	104
VII. Filip Neryusz Golański	112
VIII. Franciszek Ksawery Dmochowski	117
Rozdział czwarty. Okres przejściowy (1801 — 1830).	
I. Wpływy obce: angielskie, niemieckie i francuskie	125
II. Krytycy pseudo-klasyczni: Stanisław Potocki. Ludwik Osiński. Euzebiusz Słowacki	131
III. Kazimierz Brodziński. Leon Borowski. Jan Śniadecki. Pierwsza faza sporu o klasyczność i romantyczność	137
IV. Adam Mickiewicz	150
V. Pierwsze zdania o poezyach Mickiewicza. Grzymała. Fr. Salezy Dmochowski	156
VI. Pierwsze wystąpienie M. Mochnackiego. Polemiczny artykuł Brodzińskiego	162

Str.

VII. Mochnacki jako spółpracownik Gazety Polskiej. Jan Ludwik Żukowski 172
VIII. O krytykach i recenzentach warszawskich. Odpowiedź Dmochowskiego 181
Rozdział piąty. Krytyka w okresie romantyzmu.
I. Ustalenie poglądów krytyki romantycznej przez Mochnackiego 188
II. Krytyka romantyzmu przez romantyka (Goszczyński) . 194
III. Mistycyzm Mickiewicza i Goszczyńskiego 203
IV. Michał Grabowski 206
V. Aleksander Tyszyński 220
VI. Krytyka idealistyczna. 234
VII. Przejście od krytyki filozof. do publicystycznej. Lewestam 239
VIII. Julian Klaczko 246
IX. Lucyan Siemieński 263
X. Józef Ignacy Kraszewski 281
XI. Kazimierz Kaszewski i jemu spółcześni 306
XII. „Krytyka naukowa" z podkładem idealistycznym. W. Cybulski. A. Małecki. Wł. Nehring 323
Rozdział szósty. Okres realizmu.
I. Wpływy obce. Taine. Brandes. Zola 349
II. Krytyka poglądów Taine'a. Kazimierz Kaszewski . . . 364
III. Włodzimierz Spasowicz 371
IV. Stanisław Tarnowski 384
V. Krytyka literacka u historyków literatury 403
VI. Krytyka idealistyczna w czasach realistycznych . . . 407
VII. Krytyka realistyczna 415
VIII. Eklektycy 424
Rozdział siódmy. Modernizm.
I. Wpływy obce. Trzy fazy 427
II. Odrodzenie uczucia religijnego. M. Zdziechowski . . 433
III. Subjektywizm w krytyce 436
1. Napoleon Hirszband 436
2. Ignacy Matuszewski 438
IV. Metafizyka. Zenon Przesmycki 445
V. Indywidualizm krańcowy. Stanisław Przybyszewski. Jerzy Żuławski 451
VI. Studya nad literaturą obcą 464
Dodatek. I. Poglądy na powieść 473
II. Poglądy na dramat 507
Skorowidz nazwisk autorów I
Sprostowania VIII