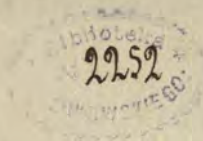






18.1

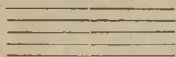


1284

187.102  
X 25 /  
1911.

Ignacy Matuszewski.

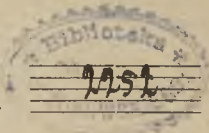
*data*



SŁOWACKI

i

NOWA SZTUKA



(MODERNIZM)

TWÓRCZOŚĆ SŁOWACKIEGO

W ŚWIETLE POGLĄDÓW ESTETYKI NOWOCZESNEJ

STUDJUM KRYTYCZNO-PORÓWNAWCZE

z portretem Autora i przedmową

IGN. CHRZANOWSKIEGO

TOM II

WYDANIE TRZECIE, PRZEJRZANE I DOPEŁNIONE

(Dzieło nagrodzone przez kasę im. Mianowskiego).

BIBLIOTEKA SFINKSA

TOM V.

WARSZAWA, HORTENSJA 4.

1911.

INSTYTUT  
BADAŃ LITERACKICH PAN  
BIBLIOTEKA  
00-330 <http://rcin.org.pl>  
Tel. 26-68-53



DRUK A. PĘCZAŁSKI I K. MARSZAŁKOWSKI, ERYWANSKA 2/4.

<http://rcin.org.pl>



## KSIEGA PIĄTA.

### SŁOWACKI I MALARSTWO NOWOCZESNE.

#### I.

LIRYCZNO-NASTROJOWY CHARAKTER PLASTYKI DZISIEJSZEJ, SŁOWACKI I PAWEŁ WERONEZE. SŁOWACKI I BÖCKLIN. SŁOWACKI I GUSTAW MOREAU.

Pokrewieństwo nowoczesnej twórczości plastycznej z dziełami Wagnera zostało już dawno stwierdzone, zatrzymywać się więc nad tą sprawą nie mamy potrzeby.

Już w r. 1890 Brunetière skonstatował ten fakt z pewnem naiwnem zdziwieniem w rozprawie p. t. „Symbolistes et Décadents“ :

„Jako barbarzyńca, nie znam i nie lubię muzyki na tyle, bym śmiał robić zbyt daleko idące porównania. Swoją drogą, mam prawo zaznaczyć, że wiele zjawisk, różnych pozornie, zdaje się wpływać dzisiaj z tęsknoty do wrażeń muzycznych. Wogóie np. ci, co lubią i sądzą, że rozumieją wiersze Verlaine'a i Mallarmé'go, przepadają również za obrazami Puvis de Chavannes'a i Gustawa Moreau, Fra Angelica i Mantegna'i, za utworami pry-

mitywów i prerafaelitów i za muzyką Wagnera, począwszy od „Parsifala“ a skończywszy na „Walkyrji“. W literaturze przenoszą oni mistyczne podania o świętym Graalu i mgliste „Ramajany“ nad zbył określoną „Odysseję“ \*).

Brunetière ma słuszność, ale zjawisko, zauważone przez niego nie jest ani niezwykłym, ani wyjątkowym. W każdej epoce wszystkie rodzaje sztuki posiadały pewne cechy wspólne, we wszystkich bowiem, pod różnemi formami, wyrażał się jeden i ten sam pierwiastek duchowy, panujący wszechwładnie nad umysłowością danego okresu, pokolenia, narodu etc.

Partenon jest tem samem w architekturze, czem posągi Fidjasza w rzeźbie, a tragiedje Sofoklesa w poezji greckiej. „Boską komedję“ Dantego porównywano niejednokrotnie do średniowiecznej katedry gotyckiej; „Ramajanę“ i „Mahabharatę“—do kolosalnych i przeladowanych ornamentami świątyń staro-indyjskich; wytwory pseudo - klasycyzmu — do strzyżonych ogrodów Wersalskich etc.

Otóż to, co istniało wszędzie i zawsze, powtórzyło się i dzisiaj; wszystkie rodzaje sztuki, pomimo różnic zewnętrznych, posiadają wspólną treść

---

\*) Brunetière „Nouvelles Questions de critique“, 1890, str. 319.



wewnętrzna, gdyż są produktami wspólnych potrzeb intelektualnych i estetycznych, jeżeli nie całego społeczeństwa cywilizowanego, to znacznej jego części \*).

O ogólnym charakterze sztuki nowoczesnej, o jej dążeniu do syntezy żywiołów liryczno - muzycznych z epiczno-plastycznymi na gruncie podmiotowego nastroju—mówiliśmy obszernie w początkowych rozdziałach niniejszej książki. Wykazaliśmy również, że w twórczości Słowackiego, jak w twórczości Wagnera, przejawia się też sama dążność syntetyczno-nastrojowa.

\*) Synteza wszystkich sztuk leży, jak wiemy, w programie nowego kierunku: „Syngularyzm, jedność—to liczba potwierdzająca i boska. Wielość rozkłada i przeczy. Epoki mierne mówią: sztuki; epoki wielkie mówią: sztuka“. (Charles Morice. Litter. de tout à l'heure, Commentaires d'un livre futur). Charakterystycznym zjawiskiem nowego kierunku jest wielka liczba artystów, uprawiających współcześnie z powodzeniem kilka rodzajów sztuki. Rosetti, Morris, Wyspiański—to wybitni poeci i malarze. Klinger, Stuck, zajmują się rzeźbą, malarstwem, sztycharstwem. Wielu zajmuje się z zamiłowaniem, przewyższającym zwykłe amatorstwo, muzyką. Jak wiadomo, Słowacki sam grał, a nawet komponował i odczuwał muzykę. Prócz tego rysował bardzo wiele. W albumie z „Podróży na Wschód“, (własność L. Meyéta), jest pełno rysunków, wcale nie najgorszych, oddających w kilku liniach charakter pejzażu, pomnika i t. p.

Idźle teraz o to, czy szczegółowe porównanie Słowackiego z mistrzami plastyki nowoczesnej potwierdzi nasze wnioski, czy nie?

Że porównanie podobne jest uprawnione, dowodzić nie potrzebujemy, gdyż wykazaliśmy wyżej, że w poezjach autora „Króla-Ducha“ elementy plastyczne: barwa, ruch, linja—istnieją i odgrywają rolę wybitną. Wykazaliśmy również, że postaci stworzone przez Słowackiego, zwłaszcza w ostatniej dobie działalności, aczkolwiek nie modelowane ściśle według wzorów rzeczywistych, nie pozbawione są jednak plastyki.

Plastyka tych tworów jednak nie ma nic wspólnego z jędrną plastyką rzeźby greckiej i malarstwa renesansowego.

---

Twierdzić, że Słowacki jest tem samem w poezji, czem Paweł Weroneze w malarstwie, można tylko na zasadzie analogji bardzo powierzchownych. Weroneze używał świetnych kolorów i Słowacki używał świetnych kolorów—to prawda, ale każdy z nich wyrażał za pomocą barwnego materiału zupełnie odmienne rzeczy i tworzył dzieła o biegunowo przeciwnym charakterze.

Weroneze jest epikiem i plastykiem *par excellence*. Punktem wyjścia dla niego była obserwacja świata zewnętrznego: figury i sceny z jego obrazów drgają życiem i prawdą realną.

Bezwątpienia, bohaterowie Weroneza, jak bohaterowie Homera, to istoty wyższe od ludzi pospoliczych, ale wyższe indywidualnie, nie gatunkowo.

Artysta wlał w ich muskularne ciała wielką sumę energii, obdarzył je potężnymi, chociaż prostymi namiętnościami, otoczył przepychem i blaskiem, ale ostatecznie stworzył ludzi rzeczywistych, nie widma i mary \*).

---

\*) Rzekome pokrewieństwo Słowackiego z Weronezem zyskało pozorną podstawę w fakcie, że poeta, zwłaszcza w młodości, zachwycał się bardzo obrazami wielkiego kolorysty. „Ulubiony mój malarz jest Paul Veronese”—pisze poeta w r. 1831 (Listy I, 67). Dalej zaś dodaje: „czy uwierzycie, spojrzawszy na 2 małe obrazki Rafaela, nie wiedząc, że przez niego były malowane, myślałbym że je jakie dziecko nabazgrało; trzeba się znać na nich, żeby rysunek ocenić“. Nie należy jednak zapominać, że był to gust i pogląd 22-letniego młodzieńca, który niewiele jeszcze widział, nie posiadał więc warunków do samoistnej oceny dzieł sztuki plastycznej. Słowacki czuł to doskonale, gdyż w dalszym ciągu mówi: „Pomyślałem wtenczas, iż tak często nie znającym się na głębi poezji Szekspir wydaje się dzieckiem, albo warjatem“. Owe 2 małe obrazki Rafaela musiały pochodzić z pierwszej epoki twórczości wielkiego malarza, który znajdował się wówczas pod wpływem mistrza swego Perugina, zaliczonego do t. zw. „Prerafaelitów“. W 10 lat później Słowacki zapatrywał się na te kwestje inaczej. W krytyce poezji Bohdana Zaleskiego, napisanej w r. 1841 (Wyd. Gubrynowicza tom X str. 80), autor „Króla-Ducha“ wspomina o „watykańskim obrazie Rafaela pierwszej mańjery, gdzie z grobu Najświętszej Marji Panny wykwita siedem lilji, a wkoło stoją anieli

Inaczej, jak wiemy, wyglądają postaci, któremi Słowacki zaludnił swoje nastrojowo - fantastyczne poematy „Anhellego“, „Balladynę“, „Lillę Wenedę“, a zwłaszcza „Króla-Ducha“.

Podobną eteryczność i subtelność kształtów, przy podobnej wyrazistości, niemal ostrości konturów i krańcowej precyzji wykończenia, spotykamy tylko u mistrzów szkoły staro - toskańskiej, Fra-Angelica, Botticellego, u Gustawa Moreau, oraz u modernistów angielskich, zwanych „prerafaelitami“.

---

Wymieniamy te tylko indywidualności i szkoły, które stoją najbliżej Słowackiego.

Böcklin np. jeden z największych mistrzów sztuki nowoczesnej, chociaż należy niewątpliwie do tego samego typu twórców, co autor „Króla-Ducha“, różni się od niego w pewnych punktach.

Pomimo całej fantastyczności i subiektywizmu

---

bardzo prosto odrysowani, ale cudownie pięknie. Kto pierwszy raz spojrzy, myśli, że to jakieś dziecko malowało... ale kto się w twarze aniołów zapatrzy, powoli, powoli przestaje oddychać, zachwycony pięknością obrazu...“ Widać z tego, że Słowacki czuł i rozumiał w wieku dojrzałym rzeczy, których początkowo nie doceniał, zdając sobie zresztą sprawę ze swojej niekompetencji. Wogóle Słowacki, jako estetyk, posiadał bardzo szeroki horyzont myśli i uznawał wszystkie rodzaje szczerzej i wielkiej twórczości.

malarz „Gry fal morskich“ ma wielkie poczucie rzeczywistości, którą traktuje w sposób nawskroś indywidualny, którą przetwarza i przetapia w swojej wyobraźni na coś zupełnie nowego, którą przesyca nastrojem liryczno-muzycznym, której jednak nie zaniedbuje całkowicie, gdyż ją, bądź co bądź, kocha.

Böcklin jest artystą żywiołowym, nie wyrafinowanym intelektualistą, jest poetą, ale nie metafizykiem, przerabia stare i tworzy nowe myty, ale niewiele się troszczy o ich treść ideową. Nie patrzy on na naturę przez pryzmat ksiązek, lecz spogląda na nią okiem człowieka pierwotnego: jest animistą nie filozofem.

W dziełach Böcklina trudno doszukać się śladów pierwiastku, któryby można nazwać „literackim“, a który znajdujemy w utworach Wagnera, Słowackiego, Gustawa Moreau i prerafaelitów angielskich.

---

Słowacki, patrząc na krajobraz egipski i na piramidy, wyznaje, że widzi

...głębiej i wyraźniej

Gmachy stawiane myślą w krajach wyobraźni.  
 Jakże się piękną zdaje przy dumań pochodni:  
 Makbet, ta granitowa Piramida zbrodni!  
 Ludziom na nią wchodzącym bledną z trwogi twarze.  
 Płaczesz nad Piramidą nieszczęścia w Learze.

Z niczego, a zazdrością już szatana blizki  
 Otello, jak bodące niebo obeliski.  
 Jeśli gmachy piramid miały otwór ciemny,  
 Skąd gwiazdy niebios człowiek wysledzał tajemny:  
 W Szekspira gmachach równie zostawiona droga  
 Patrzącemu się oku na błękit i Boga.

(List do Aleksandra H., pisany na łódce nilowej).

To charakterystyczne wyznanie świadczy, że Słowacki silniej reagował na to, co czytał, niż na to, co widział, że więcej go obchodziły idee, niż rzeczy.

Toż samo można powiedzieć o starej szkole tokańskiej \*), o Gustawie Moreau i prerafaelitach angielskich.

Są to nastrojowcy, ale nastrojowcy z odcieniem intelektualno-filozoficznym.

Mówimy wyraźnie „odcieniem“, gdyż pierwiastek ideowy nie zrobił z nich zimnych alegorystów, lub tendencyjnych ilustratorów, tej lub owej doktryny. Nie. Od suchości alegorycznej chroni ich liryzm, od dydaktyzmu — wysoko rozwinięte poczucie artystyczne. Przedewszystkiem jednak — i to bodaj rzecz najważniejsza — poglądy, którym

---

\*) Taine powiada o szkole tokańskiej: „Jeżeli wnikiemy w ducha artystów owoczesnych, dostrzeżemy, że ożywia ich chęć odtworzenia idei, nie istot... Forma zewnętrzna obchodzi ich tylko w połowie; nie pociąga ich ona namiętnie dla siebie samej, dostarcza tylko materiału „do symbolów i sugiestji“. (Voyage en Italie, II, 122—123).

wspomnieni malarze hołdują i które wcielają w swoje dzieła—to nie dogmaty moralności praktycznej, nie teorie naukowe, nie ciasne hasła partyjne, lecz szerokie a niezbyt określone idee kosmiczno - mistyczne.

Otóż mglista filozofja mistyczna jest, ściśle biorąc, rodzajem poezji uczuciowo-pojęciowej i wskutek tego zlewa się doskonale w całość organiczną ze sztuką wogóle, a sztuką nastrojową w szczególności; dając jej bowiem bogaty, wdzięczny i podatny materiał idejowy, ożywia i uduchowia symbole artystyczne, nie kładąc na nich poziomego piętna tendencyjności.

---

Gustaw Moreau tworzył cykle obrazów, z których każdy był jakby rapsodom wielkiej epopei ewolucyjnej. Mamy więc cykl, przedstawiający ewolucję kobiety, od zmysłowej Messaliny do Ledy, pojętej przez artystę w sposób zupełnie nowy i oryginalny, jako symbol przeduchowienia, jako niewiastę, w którą wnika promień mistyczny, idea wyższa, olimpijska. W innym cyklu przedstawia stopniowe podnoszenie się mężczyzny od wpółzwierzęcego centaury do bohatera, który ostatecznie znajduje wyzwolenie w śmierci, wyobrażonej jako melancholijne i piękne widmo niewieście — symbol wiecznej swobody i szczęśliwości.

Ale idea ewolucji mistycznej, przenikająca ob-

razy Gustawa Moreau, nie stanowi jakiegoś sztucznie przyczepionego dodatku, jakiejś etykiety, lecz, jak w „Królu-Duchu“ Słowackiego, stapia się w jedną organiczną całość z dziełem, które, niezależnie od swej treści myślowej, wywiera wielkie wrażenie skończoną artystycznie formą i potęgą nastroju.

---

Weźmy jeden z najbardziej znanych obrazów Moreau, a mianowicie „Zjawisko“ \*).

Na tronie wzniesionym wśród kolumn, ozdobionych przebogatymi inkrustacjami, siedzi w pozie hieratycznej Herod, stary, wyniszczony, znużony. Po bokach dymią kadzielnice. Na prawo stoi kat z mieczem, czekając na rozkaz ścięcia świętego Jana, którego głowy zażądała Salome w nagrodę za swój taniec.

Piękna grzesznica w kostjumie, złożonym z samych prawie drogich kamieni, stoi na przodzie obrazu w pozie tanecznej, ale nieruchoma, z twarzą przerażoną, gdyż przed nią w powietrzu, otoczone aureolą, niewidzialne dla nikogo innego, unosi się „zjawisko“: głowa przyszłego męczennika, który patrzy na rozpustną córkę Herodjady wzrokiem surowym i przenikliwym..

---

\*) L'apparition“, Muzeum Luksemburskie w Paryżu. Por. w moim zbiorze „Twórczość i twórcy“ dział: „Plastycy-poeci“.



Ta głowa bez ciała zawieszona w przestrzeni, głowa, z której płynie krew, a która żyje, patrzy, myśli i rozlewa dokoła mistyczne promienie światła—sprawia wrażenie wstrząsające.

Można nie znać treści legendy — którą malarz zresztą zupełnie samoistnie przetworzył — a odczuć mimo to tragiczny nastrój, wiejący z tego oryginalnego obrazu.

---

Podobne wrażenie wywołuje i Słowacki, opisując chwilę, kiedy zwycięzkiemu Ziemowitowi, który, rozproszywszy „siły antychrystowe“, spowodował mimowoli zgon matki — poganki, ukazuje się widmo jej głowy na tle czarodziejskich płomieni.

Matko! gdzie jesteś? mówi—jam podolał  
Wrogom ojczyzny... jam święty kościoła...

Wolał i płakał—i smętniejsze słowa,  
I gwałtowniejsze prośby rzucał w chmury,  
I szedł—a ciągle jasność purpurowa  
Stała na szczycie tajemniczej góry.  
Więc szedł w ten ogień, a wtem matki głowa  
Na prześcieradle ognistej purpury  
Stanęła—lecz jak biała trupia plama,  
Bez rąk i piersi—głowa tylko sama...

Usta otwarte miała, a z otworu  
Ust—jakby ciemność i strach wylatywał;  
Twarz zielonego, jak trupi, koloru,  
I oczy zmarłe, z których strach przeszywał;

Straszna zjawiała się nad szumem boru,  
 Włosy strach podniósł, a wicher rozrywał;  
 Potem ją jasność z oczu syna zdjęła,  
 Nic nie wyrzekła—straszna i zniknęła...

Obraz ten, jeden z najplastyczniejszych u Słowackiego, pokrewny jest formą i nastrojem wielu płodom sztuki nowoczesnej \*) i działa na czytelnika samą siłą ekspresji, niezależnie od treści, jaką poeta zawarł w stworzonym przez siebie symbolu. Ale treść nie tylko nie osłabia artystycznej wartości utworu, lecz podnosi ją i pogłębia jeszcze. Głowa konającej Rzepichy — to symbol pogaństwa, które ginie z rąk własnych dzieci, porwanych wirem nowych prądów uczucia i myśli, prądów, mających zmienić całkowicie oblicze świata i popchnąć go naprzód.

Brama w szerszym znaczeniu, scena zetknięcia się Ziemowita z widmem matki symbolizuje wogóle stosunek dwóch następujących po sobie pokoleń, które, straciwszy wspólny grunt porozumienia, walczą ze sobą, pomimo że się kochają...

Już to w tworzeniu symbolów—które, jak wiemy, dzięki charakterowi sztuki nowoczesnej, odgrywają w niej rolę pierwszorzędną—był Słowacki mistrzem niepospolitym.

---

\*) Przypominamy liczne w sztuce dzisiejszej wizerunki głowy „Meduzy“.

Oto inny obraz, przedstawiający również epizod walki chrześcijaństwa ze starymi, rodzimymi ideałami Słowian.

Piękna kapłanka pogańska wyrzuca Mieczysławowi lekceważenie wiary przodków i grozi mu zemstą.

Te własne duchy przeciw tobie ruszę!

Rzekła—a nie myśl, że mi brak mścicieli!

Jako jesiennych liści w zawierusze,

Mam pełne włosy duchów. Jam z topieli

Wyszła wlokąca duchy, które muszę

Karmić, jak matka, która serce dzieli,

A wszystkim chleba daje domownikom:

Tak ja, i gwiazdom, węzom—i płomykom.

Ten warkocz za mną wyciągnięty z morza,

Teraz z fal jeszcze słońcami wychodzi.

Ujrzałyś—gdyby nie ta jasna zorza—

Ujrzałyś: zem jest na tęczowej łodzi,

Że skrzydła mi z plec—z głowy rosną z bożą,

Około której wąż złocony chodzi;

Że jestem z wszystkich tworów razem zwita,

Jak łania i wąż—gwiazda i kobieta.

Za mną, powiadam Ci, z mórz się wywlekły

Tęcze... a z rąk mych sypią się promienie,

A z piersi gwiazdy mi karmiące ciekły,

A ze mnie czystej rodziły się cienie...

.....

W postać kapłanki wcielił poeta panteistyczny pierwiastek poganizmu polskiego; dzięki temu jednak, że symbol połączony został z żywą jednostką

ludzką, nie przerodził on się w zimną abstrakcyjną alegorię, przemawia więc nietylko do myśli, lecz i do uczucia.

Ta piękna dziewczica, karmiąca płomyki, wężę i zboża swoją krwią i duchem, ta kobieta, która czuje się współcześnie łanią i gwiazdą, ta istota „zwita ze wszystkich czystych i nieczystych tworów natury“ obchodzi nas, nietylko jako symbol panteizmu, lecz jako żywy, cierpiący i stroskany człowiek. Pierwiastek myślowy symbolu roztapia się w pierwiastku uczuciowym i wskutek tego całość obrazu wywołuje wrażenie tragiczne.

Jest to „zmierzch bogów“ słowiańskich, odtworzony nie epicznie, lecz lirycznie, na tle serdecznych skarg, bólów i męczarni serca ludzkiego...

W ten sam sposób traktują podobne problemy wszyscy prawie artyści nowoczeni, których symbole przemawiają silniej do uczucia, niż do rozumu.

Mówiliśmy wyżej o Gustawie Moreau i jego „malarstwie psychicznem“—jak je nazywa Schuré, teraz przejdźmy do prerafaelitów, którzy na innym gruncie stworzyli sztukę zupełnie analogiczną \*).

---

\*) Gustawa Moreau nazywają francuskim Burne Jonesem. Burne-Jones, uczeń Rosettiego, był, jak wiadomo, jednym z najwybitniejszych przedstawicieli t. zw. prerafaelizmu w sztuce angielskiej. Por. Bénédite: „Gustave Moreau et Burne-Jones“. Paryż, 1899.

## II.

## SŁOWACKI I PRERAFaelICI ANGIELSCY\*)

Prerafaelici, wzięwszy za punkt wyjścia naiwną i przesyconą uczuciem sztukę przedrafaelowską, nie naśladowali jej ślepo i jednostronnie, jak współcześni romantyzmowi „nazarejczycy“ niemieccy, lecz na starym fundamencie zbudowali nowy, nawskróś oryginalny kierunek, w którym niezwykła doskonałość i finezja formy służy za środek do wyrażania, w subtelnych kształtach i harmonijnych barwach, idei, marzeń, symbolów, pragnień i nastrojów, zrodzonych w duszy artysty.

Jak z powyższego określenia wynika, prerafaelici są, jak większość modernistów, lirykami. Nie to jednak stanowi ich rys charakterystyczny, liryków bowiem w dziejach sztuki plastycznej spotykamy i w dawniejszych epokach. Czyż Michał-Anioł, choćby jako twórca melancholijnego „Pen-

---

\*) Nazwa „prerafaelici“ pochodzi stąd, że w r. 1848 kilku malarzy (Rosetti, Hunt, Millais), występując przeciwko akademickiemu konwencjonalizmowi, utworzyło związek „Praeraphaelite Broterhood“. Miano to przeniesiono na generację późniejszą, która, nie tworząc żadnej zwartej organizacji, szła w kierunku idealistyczno-fantastycznym, wstępując pod wieloma względami w ślady malarzy wczesnego renesansu (Botticelli, Fra-Angelico, Mantegna etc.), różniących się od późniejszego Rafaela większą szczerością, subtelnością i uczuciowością.



siera“ i tragicznej „Nocy“ z grobowca Medyceuszów we Florencyi, nie ma prawa do miana liryka, który swe bóle i z wątpienia zakuł przypadkiem w bryły marmuru, zamiast, jak to z równem mistrzostwem czynił niekiedy, przelać je na papier?

Liryzm prerafaELITÓW atoli, oraz liryzm Słowackiego przedstawia się inaczej. Niema w nim wulkanicznej namiętności, ale jest niewypowiedziana, chorobliwa prawie wrażliwość; niema prostoty i siły brutalnej, ale jest delikatność i wyjątkowe przerafinowanie uczucia, które płonie nie ziemskim, lecz jakimś mistycznym ogniem.

Stosunek takich indywidualności do świata rzeczywistego jest inny, niż stosunek artystów, obdarzonych wrażliwością potężną wprawdzie, ale nie odskakującą zbyt silnie od normalnego typu. Można, czując nawet za miliony, patrzeć na świat wzrokiem podobnym do wzroku milionów, tylko bystrzejszym i ogarniającym szersze horyzonty.

Można być wielkim poetą, różniąc się tylko ilościowo, nie zaś jakościowo od przeciętnego człowieka. Można być, jak np. Mickiewicz, krańcowym idealistą w dążeniach etycznych i społecznych, a mimo to, jako artysta, stać mocno na gruncie realnym i operować głównie materiałem, czerpanym z życia rzeczywistego.

W kierunku atoli, którego przedstawicielami są prerafaelici, żywiły realistyczne schodzą z konieczności na dalszy plan. Życie przestaje interesować samo przez się, przestaje być słońcem systemu estetycznego i zmienia się w planetę, krążącą dokoła jakiegoś dalszego ogniska siły i piękna, ku któremu zwracają się oczy i myśli artystów. Ojczyzną ich nie jest ziemia, lecz opiewane przez Szylera „sfery czystych form“.

Die heiteren Regionen,  
Wo die reinen Formen wohnen...

Słowacki tak samo patrzył i reagował na rzeczywistość, i, co ciekawsza, zdawał sobie sprawę z tego, że stosunek jego do świata realnego nie jest normalny.

„Zdawało mi się — powiada w liście do autora „Irydjona“, stanowiącym przedmowę do „Lilli Wenedy“ — że dosyć jest jednym słowem zarysem pokazać im piękną postać duchową, że dbać nie trzeba o niedowidzenie, a chronić się tylko przesytu; sądziłem, że wszyscy ludzie obdarzeni są platońską i atycką uwagą; że dodawszy do stworzonego już przez poetów świata jedną taką postać, jak nimfa uwieńczona jaskółkami, które pierzchają z włosów, dotknięte słońca promykiem, jedną taką postać jak nimfa uwiązana rączkami za łańcuch smutno gwarzących po niebie żórawi, można te

Ateńczyki obrócić na niebo oczyma. Teraz widzę, że innych widm, innych kolorów, innych potrzeba obrazów.

„Nie schodzę jednak z mojej drogi, a że jest pusta i szeroka, to przypomina mi złote pustynie Suezu, na których tak mi dobrze było, gdym się tylko za słońcem i gwiazdami kierował. Jest to wreszcie dla mnie droga konieczna; ile razy bowiem zetknę się z rzeczywistymi rzeczami, opadają mi skrzydła, i jestem smutny, jak gdybym miał umrzeć...“

---

I szedł dalej po tej drodze; a gdyby dożył chwili dzisiejszej, przekonałby się, że powietrzna Goplana w wieńcu z jaskółek i eteryczna Lilla Weneda z czarodziejską harfą w ręku nie tylko zyskały prawo obywatelstwa w sztuce, lecz znalazły cały rój godnych siebie towarzyszek i towarzyszków.

Czyż potrzebujemy wymieniać imiona i rodowody tych rusałek, wodników, faunów, centaurów, rycerzy „okrągłego stołu“, wieszczek i czarodziejów, potworów i bogów, demonów i bohaterów, których artyści nowocześni ożywili krwią własnego serca i odziali barwnymi szatami własnej wyobraźni?

A chociaż i romantyzm tworzył figury fantastyczne, jednakże miały one inny charakter. Roman-



tycy traktowali przeważnie podania i legendy albo w sposób epiczny, starając się o ścisłe zachowanie tonu, oraz kolorytu lokalno-ludowego, albo też w sposób ironiczno-żartobliwy. Były pod tym względem wyjątki, ale nie liczne, choć wybitne, jak Shelley, którego zresztą niedawno dopiero oceniono należycie.

Dzisiaj pomimo większego rozwoju historii, etnografji, filologii i folklorystyki, artyści mniej się troszczą o dokładność obiektywną, ale zato wyzyskują, przy pomocy wysubtylizowanej techniki, stronę uczuciową i metafizyczną wierzeń i mitów, czyniąc ich bohaterów symbolami własnych nastrojów, lub zapatrywań na życie i naturę \*).

---

Co ma wspólnego z mitologją grecką „Prometeusz“ Böcklina, którego olbrzymia postać zlewa się w jednolitą całość z tragicznym krajobrazem górskim? Czem jest „Wyspa umarłych“ tego sa-

---

\*) Charles Morice, jeden z najgruntowniejszych teoretyków sztuki i poezji nowoczesnej, powiada: „Kwiat tradycji narodowych zwiędł, ale każdy ma prawo szukać w kosmopolitycznym zielniku wspaniałych pretekstów do fikcji“. A fantastyczny malarz Gustaw Moreau głosił, że „niema namiętności, nawet najsubtelniejszej i najżywszej, którejby nie można odtworzyć symbolicznie przy pomocy legend i mitów starożytnych, odnawiając je naturalnie i przystosowując do wymagań dzisiejszych“.

mego mistrza, jeśli nie malowaną w przecudowny sposób elegją? A „Milczenie w lesie?” a „Gaj święty?” a „Awanturnik?” — czyż to nie poematy liryczno-nastrojowe! A jeszcze Böcklin, najstarszy z modernistów, nie wyrzekł się zupełnie realizmu i traktował niekiedy mitologję w sposób epiczno-anegdotyczny („Centaur w kuźni“), nie troszcząc się jednak zupełnie o tradycję i nadając tworzonemu przez siebie postaciom charakter zgodny ze swoim temperamentem.

Ale Gustaw Moreau i Puvis de Chavannes? ale Burne-Jones i inni malarze angielscy? Dla tych podania i legiendy były tylko pretekstem do wypowiedzania w sposób plastyczny tego, co się rozgrywało w ich umyśle i sercu, były instrumentem, któremu artysta kazał śpiewać swoje pieśni.

Pieśni te—to pieśni dusz bogatych i szlachetnych, ale niezupełnie normalnych: nadczułych, przerafinowanych, zmęczonych rzeczywistością i dążących do świątyni ideału, nie odwiedzanej przez wszystkich i opatrzonym w drogowskazy gościńcem, lecz, jak Słowacki, przez rozległą pustynię, „gdzie można się tylko słońcem i gwiazdami kierować...”

---

Rzecz prosta, że im niezwyklejszą, mniej znaną a bardziej subtelną była dana legienda, tem więcej pociągała artystę, który jednak potrafił nie-raz, dzięki psychologicznemu pogłębieniu i świetnej

a oryginalnej aż do dziwactwa formie zrobić z tematu banalnego i zużytego rzecz najzupełniej nową, zarówno pod względem plastycznym, jak i, że się tak wyrazimy, literackim, co zresztą, kiedy się mówi o prerafaelitach, nie jest bynajmniej terminem nieodpowiednim.

Wszystkie wymienione wyżej właściwości estetyczne posiada Słowacki, zwłaszcza w ostatniej dobie swojej działalności poetyckiej.

Ileż to razy, czytając „Króla-Ducha“, myślałem o tem, że tylko prerafaelita mógłby być odpowiednim ilustratorem tej mistycznej epepei \*).

Co za materiał malarski znalazłby taki Burne-Jones. lub Walter-Crane w plastycznych epizodach poematu, rzeźbionych zda się z drogich kamieni i przezroczystego kryształu!

---

\*) Mówiąc „prerafaelita“ mam na myśli przedewszystkiem pewien typ twórczości plastycznej, któremu pokrewnych nie brak i u nas. Nie wątpię, że doskonałym, a nawet ze względów powinowactwa rasowego i indywidualnego stokroć lepszym ilustratorem „Króla-Ducha“ mógłby być Wyspiański, ten—jak to się zdarzało u prerafaelitów—znakomity malarz i poeta w jednej osobie, co, ośmieliwszy się kontynuować „Króla-Ducha“ (Bolesław Śmiały i „Kazimierz Wlelki“), stworzył rzecz nie równą wprawdzie, ale, bądź co bądź, go d n ą oryginału. Nie zapominamy również o świetnych obrazach Pruszkowskiego i Malczewskiego, zrodzonych pod wpływem poezji autora „Króla-Ducha“: pierwszy czerpał natchnienie z „Anhellego“ i „Balladyny“ (Goplana), drugi wymalował prześlicznie „Śmierć Ellenai“.

Weźmy dla przykładu pierwszą lepszą strofę. Oto stara opowieść o śpiącej królewnie, wplątana przez poetę w mistyczne dzieje Polski. Znamy wszyscy tę wdzięczną bajkę dziecinną; zobaczmy teraz, w co się przerodziła pod brylantowem piórem wieszczka.

Cały kraj zaklęty czarami złośliwej Pychy, zasnął; Ziemowit postanowił go zbudzić; idzie więc i, zbliżywszy się do zamku królewskiego, widzi że oddawna—

Nic nie zmieniło się—żadnym obłamkiem  
 Nie grozi wieża, choć chwiać się musiała  
 W chwili, gdy czas się zatrzymał nad zamkiem,  
 A zamek stracił ruch i czyny ciała;  
 Najmłodsza córka, jeszcze za barankiem  
 Goniąca, sama, jak baranek biała,  
 Motylem wielkim, tęczowym goniona,  
 Stała... baranek, motylek i ona.

Na szmaragdowej trawie ono dwoje,  
 A motyl wisiał i trwał na błękiecie.  
 Druga, wchodząca w kryształowe źródło —  
 Oddech w niej ustał, a zostało życie,  
 I wstyd... bo jedną ręką srebrne stroje,  
 Ostatnie piersiom dziewiczym zakrycie,  
 Trzymała silnie, ku piersiom je cisnąc—  
 Drugą dłoń miała na wodzie—jak prysnąc...

Nietylko ona, lecz nawet ciekawe  
 Te rybki, które wszelka białość nęci,  
 Skrzelki czerwone i łuski złotawe  
 Pokazywały na dnie wód. Snem zdjęci

Motyle wodni, gdy na nóżki zjawę  
 Lecieli—teraz do nóżki przypięci,  
 Wstążką błyszczącą na dnie wód świecili,  
 Jak tęcza do nóg przypięta Dziedzili!

---

Kto widział malowane legiendy Burne - Jones'a i Waltera Crane'a, ten nie zaprzeczy, że czarodziejskie sceny, odtworzone w eteryczny sposób przez naszego poetę, są dziwnie do nich podobne. Niekiedy analogja jest tak wielka, że — gdyby to nie było absurdem — możnaby przypuścić jakieś wpływy wzajemne.

Jeden z najpopularniejszych obrazów Burne-Jones'a, zatytułowany „Pieśń miłości“, wyobraża dziewczę, śpiewającą przy akompañjamentie organów. Cała treść, cała dusza obrazu koncentruje się w wyrazie twarzy pięknej śpiewaczki, której niema pieśń wypełnia kompozycję i nadaje specjalny nastrój wszystkim szczegółom utworu. A teraz przeczytajmy dwie strofy „Króla-Ducha“, malujące czwartą z uśpionych córek Popiela, a spotkamy nietylko analogiczną sytuację, lecz, co ważniejsza taki sam nastrój i taki sam sposób traktowania przedmiotu:

Insza... już w sali—najdumniejsza z rodu,  
 Przy złotym, małym siedząca organku,  
 A obrócona oknem do zachodu,  
 Ku zorzy, w pawich piór świecącym wianku.

Bita blaskami mrocznymi z ogrodu,  
 W półśnie—myśląca może o kochanku,  
 Gdy palce już ton na klawiszach biorą,  
 Zastygła... wszystkie pawia pióra gorą

Jak gwiazdy... Z jej ust jeden ton wylata,  
 Ton jeden, ale już najwyższy w śpiewie,  
 Ton może zdolny porwać serce świata,  
 Ten ton, o którym ona jeszcze nie wie,  
 Czeka nań, już swe rysy z dźwiękiem brata,  
 Już w zachwyceniu Bożem, jakby w gniewie,  
 Siedzi cudowna w Sybilli postawie,  
 Muzyką błyszczący, jak te pióra pawie.

Nie jest to obraz realny, tylko wizja, ale wizja specjalnego charakteru; nie mglista, rozwiana, szara, lecz jasna, wyraźna, barwna, a mimo to, albo raczej właśnie dlatego, bardzo daleka od rzeczywistości \*).

---

\*) Podobnych obrazów, sprawiających na człowieku, obeznanym z dziejami malarstwa w drugiej połowie XIX w., wrażenie poetycznych pierwowzorów, lub reprodukcji arcydzieł sztuki nowoczesnej, spotykamy u Słowackiego, zwłaszcza w „Królu-Duchu“, całe szeregi. Oto jeszcze jeden, przedstawiający odwiedziny królowej Wandy w więzieniu, w którym zamknięto potężnego Popiela :

Raz o północy, kiedym dyszał gniewny  
 I sądził, że tu jakaś mara biała...  
 A tam kształt jakiś czarny i niepewny...  
 Owdzie mi gwiazda biegła i spojrzała;  
 Ujrzałem lice przecudne królowej,  
 Której z rąk blasku różanego strzała

Stworzyć postać pozbawioną absolutnie krwi i ciała, niezdolną do życia ziemskiego, i nadać jej eterycznym kształtom kontury tak ostre i barwy tak żywe, że oko widza musi na nie reagować z równą, jeżeli nie większą siłą, niż na zjawiska materialne, to szczyt subiektywizmu, to dowód, że artysta neguje istnienie rzeczywistości obiektywnej, ale wierzy głęboko w realność swoich podmiotowych wizji i marzeń, uważając je za jedyną prawdę wszechbytu.

---

Przez proch więzienia i przez pajęczyny  
 Szła, zamieniwszy jej ręce w rubiny.  
 Splecione do nóg złociste jej włosy  
 Wlokły się prawie po głazów zieleni,  
 Gdzie zakończone, jak dwa złote kłosa,  
 Kwiatkami z drogich, błyszczących kamieni...  
 Te kwiatki, rzekłbyś, że dwa żywe Losy  
 Twarzą aniołów ze świątłych pierścieni,  
 Patrzą się w górę uczepione skrycie  
 Do nóg idącej falą Amfitrycie, etc.





## KSIEGA SZÓSTA. STOSUNEK FORMY DO TREŚCI U SŁOWACKIEGO.

### I.

#### SŁOWACKI I RZECZYWISTOŚĆ.

Pisarz przedmiotowy, epik, wprowadzając do swoich poematów istoty fantastyczne, może je traktować, albo naiwnie, jak to czynił Homer, którego bogowie byli tylko spotęgowaną rasą ludzką, albo krytycznie, jak postępują współcześni realiści, u których mieszkańcy świata nadmysłowego zmieniają się w nikłe widma bez kształtu i bez koloru, w niezdecydowane halucynacje i mgliste majaczenia.

W gruncie rzeczy jednak stosunek krytyczny do tworów nadziemskich, jako zabarwiony pewną dozą podmiotowości, mniej odpowiada wymaganiom epiki czystej, niżeli stosunek naiwny.

Dalej jeszcze od szczerego stylu epickiego odbiega mańjera ironiczna, rozwinięta przez poetów Odrodzenia, a specjalnie przez Ariosta, który stworzył cały legion przesłicznych postaci fantastycz-



nych po to, żeby je podmuchem łagodnej epiku-  
rejskiej ironji rozwiać w nicość, jak lśniąca bańkę  
mydlaną.

I Słowackiemu nie była obca arjestyczna iro-  
nja; władał on tym subtelnym orężem, jak wy-  
śmienity fechmistrz, ale zwracał jego ostrze w in-  
ną zupełnie stronę. Autor „Orlanda Szalonego“  
ironizował chimery ludzkiej wyobraźni, ale żył  
w zgodzie z rzeczywistością: autor „Beniowskiego“  
odpędzał od siebie rzeczywistość biczem ironji,  
a czuł się szczęśliwym i spokojnym tylko pod „tę-  
czową kopułą myśli“.

Bóg sam wie tylko,

— woła w „Beniowskim“ —

jak mi było trudno  
Do tego życia, co mi dał, przywyknąć.  
Iść co dnia drogą rozpaczy odludną  
Co dnia uczucia rozrzucać, czuć, niknąć;  
Co dnia, krainę mar rzuciwszy cudną,  
Powracać między gady...

Kto rzeczywistość uważa za wstrętne rojowisko  
gadów, a cudną krainę mar za naturalną swoją  
ojczyznę, ten nie może być obiektywnym sędzią  
i malarzem świata realnego.

Ażebym artysta mógł odtworzyć jakieś zjawisko  
w sposób doskonały, musi czuć do niego sympa-

tję niekoniecznie etyczną, lub umysłową, ale bezwarunkowo sympatję estetyczną, która godzi się łatwo z silną nawet nienawiścią i gniewem, ale nie da się skojarzyć nigdy z uczuciem zimnej pogardy i obojętności, jaką Słowacki żywił dla fenomenów świata rzeczywistego \*).

---

\*) Poeta sam zdawał się z tego powodu przechodzić walki wewnętrzne. Tak przynajmniej wnosić można z fragmentu p. t.: „Poeta i Natchnienie“, w którym duch, uosabiający inspirację, na ironiczną uwagę poety, że skoro „do rzepy wetknie płonąca świeczkę, to nie ujrzy światów szerszych“, odpowiada z bólem:

Zawszeż ta bojaźń o nabyte skarby  
Pracami wieków? Zawszeż nieugięcie  
Twojej tęczkowej myśli w żadne karby?  
Zawszeż Ci błoto cielesne na wstręcie?  
Gdybyś mógł stopić twoje wszystkie farby  
W jednym miłości bożej dyjamentcie,  
I zostać chwilę w czystym bezkolorze,  
Miałbyś zeń potem wszystkie ognie boże.

Czyżby to miało znaczyć, że poeta poczytywał lekceważenie rzeczywistości za jakiś grzech mistyczny, z którego jednak poprawić się nie mógł, bo mu na to nie pozwalała natura jego talentu? Zresztą oderwane ułamki, jakie pozostały tego ciekawego i ważnego pod względem psychologicznym utworu, nie pozwalają na wyciąganie stanowczych wniosków. (1904)

Niewątpliwie idzie tu przedewszystkiem o znalezienie najlepszej drogi, by służyć prawdzie i ojczyźnie. Słowackiemu zarzucano „nienarodowość“ i obojętność na losy kraju. Te *niesłuszne* zarzuty boleśnie dotykały serce poety. To też woła on do Atessy:

Że uczucia podobne wypełniały serce autora „Króla-Ducha“, świadczą zarówno własne wyznania poety, jak i charakter jego utworów, w których

---

Świadczy o mnie, czym ja kiedy Polski ducha  
W żywotną jego część i w serce zranił?

A przedtem:

O, tak! nim ja w śmierć ojczyzny uwierzę,  
Chociażby, jak trup w grobie leżąc, zbrzydła:

Potargam wprzód ją pieśnią na pierze

Porwę ją wprzód na pieśniane skrzydła

.....

Puszczę, jeżeli żywa, to poleci.

Jest w tym utworze poruszony także stosunek do kościoła i wiele spraw, które się w duszy i umyśle poety kłębiły, oczekując rozwiązania i wyzwolenia. Wiersz ten—to, niby hamletowskie „być albo nie być“; jest on odbiciem jakiegoś wielkiego przełomu wewnętrznego poety, który ostatecznie zdaje się wychodzić z owych zapasów ze swym „natchnieniem“ zwycięzko. Tu nie idzie już tylko o artyzm, lecz o ideową, patryjotyczną i filozoficzno-religijną stronę twórczości Słowackiego, o jego stanowisko względem najżywotniejszych problemów życiowych i narodowych. Stanisław Wyrzykowski, który pisze specjalną rozprawę o tym właśnie utworze, zwracał mi uwagę na jego *doniosłość* pod tym właśnie względem i twierdził, że może na zasadzie dokumentów ustalić *napewno* datę napisania wiersza. Będzie to ważny przyczynek do zrozumienia ewolucji duchowej Słowackiego. Mam nadzieję, że kolega Wyrzykowski nie weźmie mi za złe tej niewinnej niedyskrecji, zwłaszcza, że nieuprzedza ona wniosków, jakie kolega St. Wyrzykowski wyprowadzi z rozbioru pematu (1910). Pisał o tym utworze i St. Młeczko, wiążąc go z „Królem-Duchem“.

„nieziemskość“ czy „naziemskość“ rozrasta się się niekiedy kosztem ziemskości w sposób tak potężny, iż nie wiem, czy fantastyczni poeci staroindyjscy zaszli dalej pod tym względem.

Kto neguje niemal zupełnie rzeczywistość — zwłaszcza jako czynnik estetyczny — ten nie może traktować twórców własnej i cudzej wyobraźni ani krytycznie, ani ironicznie — to rzecz prosta. Czy mógłby jednak zająć względem nich stanowisko homeryczne, naiwne?

Bezwątpienia, ale tylko wtedy, gdyby stał mocno na gruncie tradycji zbiorowej, gdyby wierzył w to, w co wierzył ogół, i patrzył na postacie legiendowo-mityczne tak, jak patrzą wszyscy.

Słowacki jednak, czy to biorąc figurę bajeczną, czy typ, stworzony przez innego poetę, nie troszczył się nigdy o tradycyjny koloryt i znaczenie postaci, lecz przerabiał ją całkowicie na swój sposób, pokrywając starą, popularną kanwę taką masą nowych dodatków i ornamentów, że charakter pierwowzoru przepadał pod nimi bez śladu.

Lud nie wyparłby się Rybki, ani Świtezianki, ale nie odnalazłby z pewnością w osobie Balladyny „przędzy swych myśli i kwiatu swych uczuć“, gdyż poeta omotał skromny wątek podaniowy lśniąca przędzą własnych myśli i udekorował egzotycznymi kwiatami własnych uczuć.

W co się przerodził pod piórem Słowackiego legiendowy Popiel, Rzepicha, Ziemowit, Mieczysław?

Co się zrobiło z Eloi de Vigny'ego, którą wszechwładna wola poety osadziła za pokutę wśród brylantowych śniegów jakiejś fikcyjnej Północy?

Każda z tych figur, zachowawszy imię, straciła doszczętnie dawną swą indywidualność legendowo-poetyczną i zmieniała się w zupełnie nową istotę, symboliczną raczej, niżeli realną, w skryzalizowany dogmat, marzenie, wizję poety, który uznawszy rzeczywistość za pustkę, zaludnił ją rojem „cudnych mar“, nie gwoli własnej zabawie, lecz ku zbawieniu świata.

Bo Słowacki wierzył w zbawczą potęgę sztuki równie mocno, jak Ruskin i prerafaelici \*) a jeżeli, jak oni, przywiązywał wielką wagę do strony zewnętrznej swoich utworów, to nie przez skłonność do wirtuozostwa, lecz dlatego, że uważał świetność i oryginalność techniki za niezbędny czynnik twórczości artystycznej, która, zwłaszcza w danych warunkach, tylko przy pomocy giętkiej i olśniewającej formy mogła wywołać takie wrażenie duchowe, o jakie szło poecie wieszczowi.

---

\*) „Wielka sztuka jest tylko zachwytem, adoracją“—powtarza ciągle Ruskin, twierdząc, że „najpewniejszym środkiem poniżenia moralnego ludzkości jest obniżenie poziomu sztuki“.

---

## II.

BŁĘDY BRANDESA. ŚWIETNOŚĆ FORMY JAKO WYKWIT TREŚCI. MIŁOŚĆ W „DZIADACH” I „W SZWAJCARJI”. POZORNA DZIWACZNOŚĆ METAFOR I EPITETÓW. ORGANICZNY ZWIĄZEK TREŚCI Z FORMĄ.

Dotarliśmy znowu do kwestji, którąśmy poruszyli na początku niniejszego studjum, a mianowicie do znaczenia i roli formy w dziełach Słowackiego.

Jak wiadomo, forma zewnętrzna była czynnikiem, który, dzięki swej wyjątkowej wspaniałości, zasłaniał i zasłania dotąd oczom ogółu inne nie mniej ważne strony utworów Słowackiego i rzuca wskutek tego jednostronne światło na działalność poety, ocenianą głównie ze strony technicznej, nie zaś, jakby należało, duchowej.

Brandes stworzył nawet teorię, w której wyprowadza piękność formy autora „W Szwajcarji” z atawizmu, ze „staropolskiego zamiłowania okazałości, blasku i przepychu” („O poezji polskiej”, str. 85), a w dalszym ciągu, porównawszy Mickiewicza z orłem, Krasińskiego z łabędziem, robi Słowackiego — pawiem poezji naszej, t. j. „ptakiem, który nie może bujać, jak orzeł, ani pływać, jak łabędź, lecz bogactwem i świetnością piór swoich wyróżnia się wśród wszystkich ptaków!” (sic). Jeżeli krytyk tej miary mógł napisać po-

dobne głupstwo, to czyż można się dziwić ogółowi, że odmawia Słowackiemu miana poety i widzi w nim tylko wirtuoza i jubilera!

Słowacki i staropolska barwność pióropuszków i strojów! Słowacki—pawiem, nie mogącym bujać w powietrzu, ani pływać po fali, i zdolnym tylko do roztaczania zewnętrznego przepychu piór swoich!

Ile słów, tyle błędów i fałszów!

Któż to gromił Polskę starożytną za to, że się dawała ludzi błyskotkami, że „pawiem narodów była i papugą?”

Kto napisał, że

Na Termopilach, bez złotego pasa,  
Bez czerwonego leży trup kontusza,  
Ale jest nagi trup Leonidasa,  
Jest w marmurowych kształtach piękna dusza.

Barwność Słowackiego nie ma nic wspólnego z barwnością autora „Pamiętek starego szlachcica litewskiego”—to darmo! „Anielskiej duszy” poety było za ciasno w „czerepie rubasznym”; dzieła swoje ozdobił on nie ziemskimi błyskotkami, nie atłasem i złotogłowiem, lecz, jak Goplana, wysyłał swoje Chochliki i elfy, by szły

...U zorzy  
Prosić purpury,  
Pereł u róży,  
Szafiru u chmury,  
U nieba błękitu,  
A złota u świtu!

Słowacki pawiem? Jeżeli Brandesowi szło o to koniecznie, żeby nie wyjść z dziedziny ślizkich porównań ornitologicznych, to, zestawivszy Mickiewicza z orłem, a Krasińskiego z łabędziem, mógł tylko porównać Słowackiego ze szlachetniejszym stokroć od pawia ptakiem rajskim, ową egzotyczną, nawpół legiendową istotą, która, jak głosi podanie, nie siada nigdy na ziemi, lecz kąpie ustawicznie swe tęczowe skrzydła w żarze promieni słonecznych, lub chłodnym blasku miesiąca.

Jak u rajskiego ptaka świetność upierzenia nie jest przyczyną, lecz skutkiem ciągłego bujania w świetle, tak i u Słowackiego forma nie jest podstawą, lecz koniecznym wynikiem kierunku twórczości, nie stanowi jądra, lecz naturalną obsłonę i wykwit treści, która tylko w tych, nie zaś innych kształtach, mogła się uzewnętrznić i skryzystalizować.

---

Prawda, że ze wszystkich składników artyzmu Słowackiego technika najwcześniej została uznana i oceniona i najwcześniej także poczęła wywierać wpływ na ewolucję poezji polskiej. Czegóż to jednak dowodzi? Tego tylko, że rzeczy zewnętrzne, jako bardziej bijące w oczy, łatwiej i silniej pociągają bezkrytyczny ogół, niżeli właściwości wewnętrzne, których trzeba się doszukiwać z trudem w głębinach, dostępnych tylko dla wyjątkowych serc i umysłów.



Do takich wyjątkowych jednostek należał w swoim czasie Krasiński, a później Małeckie, który za najistotniejszą cechę talentu autora „Balladyny“ uznał, jak wiemy, nie czarowną formę zewnętrzną, lecz „poetyczne na świat spojrzenie“, czyli „nastrój, który tę formę zrodził \*).

Dzisiaj jednak, kiedy sztuka całego świata weszła na drogę, po której, prowadzony przez gwiazdę swego gieńjuszu, kroczył niegdyś samotnie Słowacki, dzisiaj powinniśmy zrozumieć nareszcie wszyscy, że wykwiut, giętkość, oryginalność i niezwykle bogactwo formy zewnętrznej łączy się organicznie z pewnym typem twórczości artystycznej, jak skutek z przyczyną.

---

\*) Krasiński stwierdza innemi słowami to samo: „Styl jest najogólniejszą formą każdego utworu sztuki; nim, jak przedzą i z niego, jak z materiału snuje pasmo swoje całe poeta. Siła odwcielań panująca i przemagająca w Słowackim, w tę tylko najpowszechniejszą, ostateczną formę dokładnie wcielić się może. Styl Słowackiego—to on sam, to ducha jego kierunek, roztopianie się nieustanne na wszystkie strony“. — Słowacki sam w „Pamiętniku“ (1901) mówiąc o „potędze rewelacyjnej słów użytych do rymu“ drwi z Olizarowskiego że „czując to w inych poetach, wziął się do czytania słownika Lindego; próżna praca!“ bo słowa takie powinny być „podszepnięte“—przez natchnienie.

Są w dziejach ewolucji estetycznej epoki, w których wewnętrzna istota twórczości schodzi na plan drugi, a technika staje się zasadniczym żywiołem sztuki; kiedy uprawia się ozdobność dla ozdobności, frazeologję dla frazeologji; kiedy artysta nie ma nic nowego do powiedzenia i traktuje popularne tematy, jako pretekst do związania w jedną mechaniczną, nie organiczną, całość szeregu konwencjonalnych efektów ornamentacyjnych.

Do takich epok należał okres t. zw. „baroku“, który w literaturze naszej nosi miano okresu jezuickiego, gdyż szkoły jezuickie zaszczyły w narodzie zamiłowanie owego bogatego napozór, lecz zimnego i bezdusznego stylu.

Sztuka dzisiejsza jednak i pokrewna jej poezja Słowackiego nie cierpi na zanik, ale raczej na przerost i przeczulenie wrażliwości duchowej, która nie poddaje się pod jarzmo gotowych formuł techniczno-estetycznych, lecz szuka sobie dróg nowych, i dlatego tylko troszczy się o formę, że bez niej nie mogłaby wypowiedzieć wszystkiego, co wypowiedzieć pragnie.

Chodzi mi o to

—pisze, albo raczej śpiewa autor „Beniowskiego“—

aby język giętki

Powiedział wszystko, co pomyśli głowa;

A czasem był, jak piorun, jasny, prędki,

A czasem smutny, jako pieśń stepowa,

A czasem, jako skarga nimfy miętki,  
 A czasem piękny, jak aniołów mowa;  
 Aby przeleciał wszystko ducha skrzydłem:  
 Strofa winna być taktem, nie wędzidłem.

Z niej wszystko dobrać, zamglić ją tęsknotą,  
 Potem z niej łyskać błyskawicą cichą,  
 Potem w promieniach ją pokazać złotą,  
 Potem nadętą dawnych przodków pychą;  
 Potem ją utkać Arachny robotą,  
 Potem ulepić z błota, jak pod strychem  
 Gniazdo jaskółcze przybite do drzewa,  
 Co w sobie słońcu wschodzącemu śpiewa.

Język więc ma być sługą myśli, forma zewnętrzna—pokorną niewolnicą treści.

Dlaczegoż jednak owa niewolnica wygląda i u nowoczesnych artystów i u Słowackiego, jak księżniczka? Dlaczego zwraca na siebie oczy magiczną pięknnością kształtów i królewskim przepychem stroju?

Dlatego, że nie jest to zwykła, wierna i posłuszna domownica, lecz wieszczka, znaglona siłą potężnych zaklęć i talizmanów do spełniania rozkazów bardzo kapryśnej pani.

---

Wiemy już, że pod względem treści sztuka nowoczesna różni się od dawnej przewagą żywiołu psychologicznego nad opisowym, lirycznego nad epicznym. „Powinno nas obchodzić — powiada

teoretyk modernizmu angielskiego, John Ruskin — samo życie danej istoty, nie to, co jej się wydarzyć może“.

Nie czyni i wypadki więc, lecz myśli i uczucia, marzenia i pragnienia występują obecnie na plan pierwszy.

Rzecz prosta, że zmieniona treść musiała wywołać odpowiednią zmianę w formie.

Stażność, równowaga, architektoniczna symetria, znikają powoli, a razem z nimi znika i właściwa epiczno-plastycznemu kierunkowi prostota i wstrzeźliwość. Melodja, kontur, wiersz, strofa, przestaje być — jak powiada Słowacki — „wędzidłem“ i schodzi do roli „taktu“, uwydatniającego wewnętrzne falowanie uczuć artysty.

I nie może być inaczej. Dopóki malarz, czy poeta odtwarzał świat, zwany „objektywnym“, t j. świat dostępny dla wszystkich i znany, przynajmniej w ogólnych zarysach, wszystkim, dopóty wystarczały mu środki proste i dyskretne; z chwilą jednak, kiedy artyści, zamiast czerpać materiał z rzeczywistości, poczęli wyłaniać ze swojego wnętrza własne subiektywne światy, światy nowe, obce, nieznane nikomu, musieli z konieczności użyć silniejszych i bardziej skomplikowanych sposobów technicznych, żeby osiągnąć ten sam skutek, czyli wyrzeć na umyśle widza i czytelnika wrażenie mocne a trwałe.

Spróbujmy objaśnić to na przykładzie.

Jeżeli sztukmistrz zechce uwiecznić na płótnie, lub papierze zjawisko normalne, t. j. takie, jakie większość ludzi bez trudu zrozumieć i wyobrazić sobie może, wtedy zadanie jego sprowadza się do tego, żeby dany wypadek, uczucie, postać, przedstawić w sposób możliwie prosty, logiczny, jędrny i szczery, podnosząc tylko cechy oryginału do potęgi typu.

Weźmy np. miłość i związane z nią konflikty.

Stosunek serdeczny Odyseusza i Penelopy, Hektora i Andromaki, walka erotyzmu z poczuciem obowiązków rodzinnych w sercu Antygony Sofoklesa--wszystko to nie wychodzi z granic normalnej logiki uczuć ogólnoludzkich i mogło być odtworzone za pomocą idealnie prostych środków technicznych.

Miłość Dantego i Petrarki należy już do zjawisk wyjątkowych i dlatego przybrała w opracowaniu artystycznym kunsztowniejszą i bardziej wyszukaną formę.

Namiętność, druzgocząca Romea i Julję, sprawia wrażenie huraganu, który, oślepiwszy swoją ofiarę migotliwym światłem błyskawic i ogłuszywszy hukami piorunów, obezwładnia ją ostatecznie i upaja miękkimi tonami arfy eolskiej, dźwięczącej smętnie i słodko pod naciskiem dzikich podmuchów wichru.

Taka treść wymagała jeszcze bogatszej barwniejszej szaty, prosty bowiem rysunek konturalny

nie zdołałby oddać wszystkich odcieni psychicznych rozkołysanej namiętności.

A Werther i pokrewny mu Gustaw z „Dziadów?” Tutaj uczucie przybiera kształty jeszcze subtelniejsze, gdyż, nie uzewnętrzniając się prawie wcale w czynach, przeistacza się w barwny a wonny potok marzeń, tęsknot i cierpień wewnętrznych. Potok ten płynie z taką gwałtownością i swobodą, że niepodobna myśleć o ujęciu go w jakieś regularne koryto formy:

W myślach, jak na fali,  
Ustawna burza, zawieja;  
Błysnie i zmierzchnie,  
Mnóstwo się zarysów skleja,  
W jakieś tworzydło ocali,  
I znowu pierzchnie. („Dziady“, IV).

Swoją drogą, we wszystkich wymienionych utworach miłość, jakkolwiek przybiera wyjątkową potęgę i delikatność, nie przestaje być miłością, t. j. normalnym łącznikiem pomiędzy mężczyzną a kobietą. Nawet mistyczny Dante mdlał ze wzruszenia na widok ukochanej, którą dopiero po jej śmierci zaczął traktować, i to tylko pod pewnymi względami i w pewnych momentach, jako figurę alegoryczną, hołdując zresztą pod tym względem duchowi i scholastycznemu gustom swojej epoki.

Weźmy teraz poetę, w którego oczach ko-

chanka, nawet zrodzona na ziemi, nie przybiera ani na chwilę pozorów śmiertelnej kobiety, lecz zmienia się w lotne, powietrzne widmo, w „złoty sen“ na jawie; poetę, który zdaje się wierzyć naprawdę, że przedmiot jego miłości wyszedł „z tęczy i z potoku piany“ („W Szwajcarji“).

Czy podobne uczucie można nazwać normalnem i typowem? czy forma artystyczna, w jaką się ono oblecze, może być prostą, skupioną, skromną? Bezwarunkowo — nie. Paradoksalność i wyjątkowość uczuć musi się uzewnętrznić w paradoksalnej i wyjątkowej formie, i w dodatku w formie pełnej przepychu i blasku, którego czar neutralizuje i łagodzi nadmierną oryginalność treści.

---

Ponieważ poeta kocha niezwykłą istotę w sposób niezwykły, przeto wzajemny stosunek kochanków odbiega daleko od znanych i uznanych tradycji miłosnych.

Gustaw, choć kochał idealnie, wołał jednak z namiętnością, która budzi echo w sercu każdego człowieka z krwi i kości:

O, luba! zginąłem w niebie,  
Kiedym raz pierwszy pocałował ciebie!

Słowacki nim dojdzie do pocałunku realnego— który zresztą wytwarza efekt dysonansowo elegijny w nastroju poematu—opisuje z lubością pieśczęty

fikcyjne, złudzenia i mirażę pocałunków, ich pozorne obrazy w ruchliwym zwierciadle wody:

Jest próg tam na fali,  
 Gdzieśmy raz pierwszy przez usta zeznali,  
 Że się już dawno sercami kochamy:  
 A pod tym progiem są na wodzie plamy  
 Od so-en, co się kołyszają na niebie,  
 I od skał cienia; gdzie, mówiąc do siebie,  
 Wbite do wody trzymaliśmy oczy.  
 A pod tym progiem fala tak się toczy,  
 I tak swawolna i taka ruchoma,  
 Że wzięta w siebie dwa nasze obrazy  
 I przybliżyła, łącząc je rękoma,  
 Chociaż nas tylko łączyły wyrazy.  
 Ach, fala taka szalona i pusta,  
 Że połączyła nawet nasze usta,  
 Choć sercem tylko byliśmy złączeni.  
 Fala tak pełna ruchu i promieni,  
 Że jednym światła objąwszy nas kołem,  
 Zmieszała, niby anioła z aniołem.  
 Gdy myślę—boleść dręczy mnie niezmierna...  
 Falo! niewierna falo!—a tak wierna!

Sama osoba bohaterki zresztą zdaje się być także tylko złudzeniem, mirażem, subiektywną wizją poety, który nie daje nam nigdy realnego obrazu kochanki, lecz szereg nastrojowych scen, gdzie mglista postać kobieca zlewa się w jedną całość z jakąś niezmierną, czarodziejską naturą, równie daleką od prawdziwej Szwajcarji, jak Syberja



w „Anhellim“ niepodobna jest do Syberji rzeczywistej.

Raz mnie ów anioł zaprowadził złoty  
Przez jasne łąki do lodowej grotty;  
Tam ją obielił dzień alabastrowy;  
I mróz na czole mej jasnej królowej  
Perłami okrył wszystkie polne róże,  
I ze sklepienia łyzy leciały duże;  
A we łzach sylfy z jasnością ogromną  
Deszczem spadały na białą i skromną.  
Słyszając, że ściany płaczą coraz głośniej,  
Cała się szatą okryła zazdrośniej,  
I wszystko oczom ciekawym ukradła,  
I jeszcze ręce skrzyżowane kładła  
Na alabastry widne, choć zakryte.  
Tak nieruchomo stała—a koło niej  
Igrały tęcze w blaski rozmaite.

Bez tych brylantów, pereł, tęcz i alabastrów grotta alpejska wydałaby nam się tem, czem była zapewne w rzeczywistości, t. j. wilgotną dziurą w skale, a powietrzna wieszczka zesłaby do roli pospolitej śmiertelniczki. Dzięki jednak eteryczności stylu, oryginalności porównań i świetności obrazowania, poeta zdołał w nas wywołać wrażenie czegoś nadprzyrodzonego i nadał swojej podmiotowej wizji kształty powiewne wprowadzie, ale zarazem tak plastyczne, że, radzi nieradzi, wierzymy w prawdę powyższego opisu i zachwycamy się jego fantastyczną pięknnością.

Wewnętrzne czynniki formy Słowackiego, a specjalnie ścisły związek barwy i kształtu z muzyczno-lirycznym nastrojem, rozebraliśmy obszernie w jednym z poprzednich rozdziałów, obecnie musimy zwrócić uwagę na niezwykle zestawienia wyrazów, i dziwaczne na pozór zwroty i porównania, które w poezji nowoczesnej stały się już „chlebem powszednim“.

Brandes, który Słowackiego znał niedokładnie i tylko „z drugiej ręki“, twierdzi, że porównać Boga z ognistym piórem bohaterskich szyszaków mógł tylko Polak.

Dlaczego?

Bo magnaci polscy nosili u kołpaków jaskrawe kity, przypinane brylantowemi agrafami, a Słowacki, potomek szlachty, lubił równie, jak bohater Cherbulieza, Władysław Bolski, blask i przepych stroju.

Po co tu wprowadzać Cherbulieza i Bolskiego, po co stosować w płytki sposób Taine'owską teorię dziedziczności i otoczenia, kiedy wystarczy przeczytać uważnie inkryminowaną strofę, aby się przekonać, że autor „Beniowskiego“ nie myślał w danej chwili ani o kitach brylantowych, ani o magnatach, tylko dążył do wywołania „nastroju“, do wzbudzenia w czytelniku czci dla Boga i jego wybrańców.

Słowacki pisze:

Widzę, że nie jest On tylko r o b a k ó w

B o g i e m i tego stworzenia, co p e ł z a:

On lubi huczny lot olbrzymich ptaków,  
 A rozhukanych koni On nie kielża,  
 On piórem z ognia jest dumnych szyszaków...  
 Wielki czyn często go ubłaga, nie łąza  
 Próżna, stracona przed kościoła progiem...  
 Przed nim upadam na twarz—On jest Bogiem!  
 („Beniowski“).

Otóż to pióro z ognia, lśniące nad „dumnym szyszakiem“, sprawia wrażenie, nie kity brylantowej, lecz jakiejś aureoli mistycznej, jakiejś gwiazdy płomiennej, unoszącej się nad czołem bohaterów, których zadaniem jest wcielać myśl bożą w czyn...

A cała strofa — to wzniosły hymn na cześć Boga żywego, Boga, co wlewa w piersi gieńjuszów część swą potęgi i każe im prowadzić świat na przód...

Każde rzekome „dziwactwo“, czy „nielogiczność“, każdy zbyteczny napozór ornament, rozpatrywany na tle ideowo uczuciowym danego ustępu, przestaje być dziwacznym, nielogicznym, zbytecznym, gdyż, zlewając się w harmonijny zespół z całością, podnosi i uwydatnia siłę i charakter jej nastroju.

Przymiotnik, czy czasownik, złączony z nieodpowiednim rzeczownikiem razi nas w zwykłym, normalnym toku opowiadania, ale nie razi u Słowackiego, który, jak wiemy, nie portretuje rzeczywistości, lecz wprowadza nas w świat nowy; wła-

sny, gdzie rządzą prawa, stworzone przez samego poetę.

Oto jedna z wielu pokrewnych sobie strof „Króla-Ducha“:

Niebiosa pełne widziadeł i twarzy  
 Słonecznych! może z krwawemi oczyma!  
 A tu koło mnie powietrze cmentarzy,  
 I ciągną burza, wiatr, ognie i zima;  
 Wichry skrwawione, głos trupów z kościarzy;  
 Słońce poplednie, księżyc się zatrzyma,  
 Gwiazda zajęczy jaka, lub zaszczeka?  
 Wszystko pokaże, że dba o człowieka!

„Skrwawiony wicher“ i „szczekająca gwiazda“—te nienaturalne i nielogiczne połączenia wyrazów i pojęć są w danym wypadku koniecznością, jak dysonans w muzyce, potęgują bowiem swą niezwykłością wrażenie, jakie poeta wywołać pragnie.

O co autorowi idzie?

O przedstawienie zamętu, jaki powinien powstać w przyrodzie, jeżeli prawdą jest, że współczuje ona bólowi cierpiącej i krzywdzonej niesłusznie ludzkości.

Czy poeta osiąga swój cel?

Najzupełniej. Trudno chyba dać w ośmiu wierszach, nie powiemy plastyczniejszy, ale wymowniejszy obraz chaosu i wzburzenia, ogarniającego nie tylko fizyczną, ale i moralną naturę wszechświata.

Nadszedł straszny „Dies irae“: normalny porządek został naruszony, zgwałcony, wywrócony. W takim momencie słońca mogą patrzeć, trupy krzyczeć, wicher broczyć krwią, a gwiazdy jęczeć i szczekać... Suma tych rozdźwięków zlewa się w jeden wstrząsający akord tragiczny...

Słowem, po za dziwaczności i zawilemi arabeskami i dekoracyjnym przepychem, odnajdziemy zawsze głębię psychiczną.

Hugo von Hoffmannthal powiada, że „nowe i wzniosłe połączenie słów nie stoi w hierarchii sztuki niżej od posągu Antynousa, lub wielkiej, wspaniałej arkady“. Niektóre zwroty i zdania Słowackiego są rzeczywiście tak wspaniałe i oryginalne pod względem budowy, że nawet wyjęte z otoczenia żyją, jak żyją rzeźbione głowice, zerwane z kolumn greckich i ustawione w muzeach. Ale pomimo to w całym „Królu-Duchu“ nie znajdziemy wyrazu, po za którym nie ukrywałaby się myśl i uczucie, któryby był tylko martwą ozdobą, nie symbolem wewnętrznej pracy ducha.

Słowacki cenił formę, ale jako środek ekspresji. Wierzył on bowiem,

że się przez kształty wytworne  
 Zdobywa cudo piękności widome,  
 Świętość, której się nie zna, ale czuje—  
 I cicho z niebios różanych zlatuje.

Świetna forma zewnętrzna więc nie jest u Słowackiego jakąś sztuczką techniczną, jakąś igraszką stylową znakomitego wirtuoza, lecz ważnym i niezbędnym składnikiem twórczości. Nie maskuje ona próżni duchowej, lecz wypływa organicznie z nastroju i treści utworów poety, który, jako talent bardzo subtelny i oryginalny, stałby się zupełnie niezrozumiałym, gdyby nie odział swoich egzotycznych myśli i wrażeń w tak wspianą i olśniewającą szatę.

Kto opiewa straszne skutki gniewu Achillesa, lub przenosi „duszę utęsknioną“

Do tych pagórków leśnych, do tych łąk zielonych,  
Szeroko nad błękitnym Niemnem rozciągnionych,  
Do tych pól malowanych zbożem rozmaitem,  
Wyłaczanych pszenicą, posrebrzanych żytem...

(„Pan Tadeusz“).

— ten może się obejść bez nadzwyczajnych barw i magicznych tonów; kto jednak chce odmalować „cierpienia własne“

i męki serdeczne,  
I ciągłą walkę z szatanów gromadą,  
Ich bronie jasne i tarcze słoneczne,  
Jamy, węzową napełnione zdradą...  
I wielkie duchów świętych wojny święte... \*)

(„Król-Duch“).

---

\*) O tem, że Słowacki utożsamiał siebie z mistycznym „Królem-Duchem“ nikt dzisiaj nie wątpi. Ku pogiędowi

—ten odrazu przerzuca nas w sferę zupełnie nową, odmienną pod każdym względem od tej, w jakiej się obracamy codziennie, i musi zwalczać przebojem naszą oporność i niechęć, musi hipnotyzować naszą uwagę czarem zewnętrznego blasku.

temu przychyła się Małecki; Zdziechowski wykazał słuszność tego mniemania szeregiem argumentów w „Mesjanistach“ i w „Byronie“. Sporą i interesującą wiązaną dowodów zebrał i ugrupował Dr. K. Jarecki w rozprawie: „Znaczenie i Idea „Króla-Ducha“ (Bibl. Warsz. 1903). To mniemanie podziela i prof. Tretiak, („Juljusz Słowacki“), oraz Dr. Kleiner („Studja o Słowackim“). Sam tekst poematu dostarcza dużo materiału, potwierdzającego to przypuszczenie. W jednym miejscu nawet powiedziano wyraźnie:

A teraz dalszą powieść ducha mego  
 Powiem, by zdjęta była tajemnica  
 Ja duch—od s ł o w a nazwany złotego  
 W słowie— jak magnes—krzyż—i błyskawica  
 . . . . .  
 Ja mówię—Król-Duch i Anioł Globowy

(wyd. Gubryn. IV. 470).

Ale jest i strofa, w której identyczność jaźni poety z jaźnią Króla-Ducha, nie występuje tak wyraźnie:

A czy to c u d z ą powieść, czyli w ł a s n ą  
 Śpiewam: niechaj nikt o to mię nie pyta.

(l. c. 345).

W każdym razie niema tu zaprzeczenia kategorycznego, jeno, jakby chęć odmówienia bliższych wyja-

Kto stawia budynek wspaniały, ale regularny i symetryczny, w którym każdy zorjentuje się od razu, ten może posługiwać się blokami granitu, a nawet cegłą zwyczajną, kto jednak wznosi jakiś zaczarowany pałac, jakiś labirynt pełen niespodzianek, jakąś świątynię, poświęconą tajemniczym i nieznanym nikomu bóstwom, ten nie obejdzie się bez alabastrów, marmurów i drogich kamieni, styl bowiem i charakter gmachu takich materiałów wymagać będą.

Kto zanuci pieśń wzruszającą i wzniosłą, ale opartą na motywach, drzemiących stale w pamięci słuchaczy, ten porwie ich samą logiką melodji, której przejrzystość i dźwięczność wyłącza potrzebę komentarza instrumentalno-symfonicznego; kto jednak zacznie intonować jakieś mistyczne hymny i peany, jakieś niesłyszane nigdy inkantacje magiczne, ten musi rzucić pod zawile kombinacje to-

---

śnień. Wogóle trudno z całą stanowczością stwierdzić, czy Słowacki, utożsamiając siebie z „Królem-Duchem“, brał to w znaczeniu dosłownem, realnem, czy też tylko, jak przypuszcza St. Mleczko (Odrodzenie 1910),—w symbolicznem. Toż samo można powiedzieć i o innych postaciach. (Por. moja rozprawkę p. t. „Król-Duch“ czy „Królowie-Duchy. Warszawa 1910, wydawnictwo „Sfinksa“). Możliwe jest także, że jaźń „Króla-Ducha“ miała przejść za pokutę z Polski do Rosji, a następnie porzucić „królewskość“ władzy, a zatrzymać „Królewskość pieśni“. Por. Dr. J. Kleiner oraz St. Mleczko (l. c.)



nów potężne tło efektów harmonijnych, żeby w nich roztopić dysonanse bez śladu.

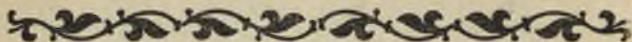
---

Taką jest rola formy w poezjach Słowackiego. U Homera, Dantego, Mickiewicza, każdy wyraz działa przede wszystkim—choć nie wyłącznie!—treścią wewnętrzną i podporządkowuje swoją indywidualność estetyczną treści logicznej zdania, które znowu poddaje się karnie duchowi, ożywiającemu i podtrzymującemu całość.

U Słowackiego—jak i u „modernistów“ dzisiejszych—słowa i zdania stają się niekiedy naprawdę „indywiduami“, działają bowiem na naszą wyobraźnię nie tylko, jako składniki logicznego łańcucha myśli, lecz bez pośrednio, samym dźwiękiem, rytmem i kolorytem, odzwierciadlając, niezależnie od idei przewodniej, i nie dający się wyrazić mową nastrój psychiczny utworu.

Niepodobna zaprzeczyć, że zjawisko to występuje, w mniejszym lub większym stopniu, u każdego wielkiego poety. Jest to nawet jedną z cech, wyróżniających poezję rymowaną i nierymowaną od prozy w ścisłym znaczeniu tego terminu. U Słowackiego jednak cecha ta należy do pierwszorzędnych i najbardziej charakterystycznych. Autor „Króla-Ducha“ nie tylko wypowiada swoje uczucia i myśli, ale je współcześnie wyśpiewuje, wygrywa, wydzwania na złotych strunach harfy językowej.

Przełożmy „Iljadę“ na dobrą prozę, a straci ona tyle ze swojej piękności, ile traci obraz Rafała w reprodukcji rysunkowej. Spróbujmy jednak opowiedzieć prozą „W Szwajcyrji“, albo „Króla-Ducha“, odtwórzmy fotograficznie „Idyllę morską“ Böcklina, lub „Złote schody“ Burne-Jonesa, prze-transponujmy na fortepian „Parsifala“ Wagnera, a wyrządzimy tym dziełom krzywdę daleko większą, gdyż razem z rytmem i rymem, razem z kolorytem, oraz instrumentacją orkiestralną, ulotni się olbrzymia ilość pierwiastku podmiotowo-nastrojowego, będącego, jak wiemy, fundamentem sztuki nowoczesnej.





KSIEGA SIÓDMA.  
ZWIĄZEK MISTYCYZMU Z SYMBOLIZMEM  
W SZTUCE NOWOCZESNEJ I W POEZJACH  
SŁOWACKIEGO.

I.

POKREWIEŃSTWO IDEOWE SŁOWACKIEGO I MODERNI-  
STÓW. MISTYCYZM. MONIZM SPIRYTUALISTYCZNY. EWO-  
LUCJA. PSYCHOLOGJA WYOBRAŹNI MISTYCZNEJ. SYM-  
BOLIZM. TEORJA SYMBOLU.

Poza podmiotowym nastrojem poetycznym i przy-  
stosowaną do niego kunsztownością i dekoracyj-  
nością formy, temi typowemi właściwościami ma-  
larstwa, muzyki i literatury nowoczesnej, istnieje  
jeszcze cały szereg punktów, które zbliżają Sło-  
wackiego, jako artystę i myśliciela, do jednych,  
a oddalają go od innych kierunków sztuki dzisiej-  
szej.

Modernizm bowiem, dlatego właśnie, że oparł  
się na krańcowym subiektywizmie, nie mógł i nie  
chciał nawet stworzyć jednolitego prądu estetycz-  
nego, lecz rozpadł się na mnóstwo różnobarwnych  
strumieni, które tryskają wprawdzie z tego samego

źródła psychicznego, lecz płyną odmiennymi drogami.

Wszyscy moderniści są nastrojowcami, wszyscy również uważają giętkość, oryginalność i kunsztowność formy za niezbędną czynnik artysty: nastrojowość Anglika jednak różni się od nastrojowości Francuza, krystalizuje we właściwych sobie kształtach i daje życie specjalnym doktrynom estetyczno-filozoficznym.

Symbolizm francuski różni się nieco od belgijskiego, a oba te pokrewne kierunki odbiegają dość daleko od teorii estetyczno-społecznych Ruskina i prerafaelitów angielskich, oraz Nieczejanizmu niemiecko-skandynawskiego. Kult „nagiej duszy“, propagowany przez Przybyszewskiego, zajmuje także stanowisko odrębne wśród licznych odłamów i sekt modernizmu \*). Szczegółowy rozbiór i charakterystyka tych sekt i odłamów wykracza po za granice niniejszej pracy, w której staraliśmy się

---

\*) „Naga dusza“, która dała powód do tytułu płaskich konceptów z jednej, a do posądzeń o propagowanie wyuzdania płciowego z drugiej strony, jest terminem mistycznym i oznacza poprostu duszę doskonałą, świadomą swojej potęgi, duszę absolutną, która po odbyciu szeregu wędrówek ziemskich, pojęła istotę wszechbytu, absolutu i stała się przez to sama identyczna z absolutem. Por. St. Przybyszewski: „Na drogach duszy“, wydanie II, Kraków 1902. Por. także w „Prolegomenach“ Żuławskiego studjum p. t. Teorja sztuki „nagiej duszy“.

tylko wykazać łączność pomiędzy ogólnym nastrojem twórczości Słowackiego a ideałami estetycznymi sztuki nowoczesnej.

---

Pod względem filozoficzno-społecznym odnajdziemy również we wszystkich wspomnianych prądach pewne rysy wspólne z ideową stroną prac autora „Genezis z Ducha“, zwłaszcza z ostatniej doby jego działalności.

Na pierwszym planie należy postawić mistycyzm, którego mniej lub więcej wyraźne ślady odnajdziemy prawie we wszystkich twórcach sztuki nowoczesnej, a który, jak powszechnie wiadomo, przenika nawskróś najpotężniejsze dzieła śpiewaka „Króla-Ducha“.

---

Mistycyzm nowoczesny, o ile przybrał skryształizowaną formę teorii metafizycznej, jest w zasadzie swojej identyczny z doktryną, której hołdował i którą propagował Słowacki.

Niema w tem nic dziwnego, gdyż filozofja mistyczna, nie krępowana dogmatycznymi ograniczeniami i rozwijająca się swobodnie, dochodziła wszędzie i zawsze do jednakowych rezultatów.

I w starożytnym Egipcie, i w Indjach, i u Neoplatoników, i u Gnostyków, i u średniowiecznych Kabalistów i Okultystów, i u Jakóba Böhmego i jego uczniów, i u Edgara Poë w jego traktacie

„Eureka“, i u nowoczesnych teozofów i neo-budystów znajdujemy jedno i to samo jądro, dokoła którego grupują się rozmaite obrazy, symbole, rozumowania, teorie i t. p.

Zawsze idzie o to, żeby zaznaczyć, a poczęści i wyjaśnić ścisły związek pomiędzy naturą a duchem, pomiędzy pojedynczemi zjawiskami a głównem ogniskiem i źródłem wszech-życia--absolutem, Bogiem, Jednością najwyższą, bezwzględną, z której wszystko emanuje, wypływa i do której, po odbyciu szeregu przemian ewolucyjnych, wszystko powraca oczyszczone i udoskonalone przez wiekową pracę.

---

Słowacki wierzył w to samo i głosił to samo.

„Przed początkiem Stworzenia duch mój był w Słowie, a Słowo było w Tobie, a jam był w Słowie.

„A my, duchy, zażądaliśmy kształtów, i natychmiast widzialnymi uczyniłeś nas Panie, pozwoliliśmy, iżemy sami z siebie, z woli naszej i z miłości naszej wywiedli pierwsze kształty.

„My, którzyśmy uczuli, że materja jest dzieckiem ducha naszego, a chociaż w kamień zamieniona, musi być wszakże przez Ducha naszego wyświęcona i Bogu duchowi oddana.

„W skałach więc już leży Duch, jako posąg doskonały piękności, uśpiony jeszcze, ale już przygotowany na człowieczeństwa formy...

„W świecie organicznym przydana została Duchowi moc odtwarzania podobnej sobie formy... a w każdym nowym kształcie jest niby wspomnienie przeszłej i rewelacja następnej formy, a we wszystkich razem jest rewelatorstwo ludzkości, śnienie niby form o człowieku. Człowiek był przez długi czas finalnym celem ducha twórczego na ziemi“.

Jest to więc monizm, albo, jak sam Słowacki nazywa, „panteizm“ spirytualistyczny, połączony z wiarą w nieustającą ewolucję, po której szczeblach duch indywidualny, co się przed wiekami własną wolą wyosobnił z prabytu i, oblókłszy formy materialne, stworzył świat zmysłowy, idzie ciągle naprzód, dążąc z powrotem do mistycznego źródła wszechistnienia — do Absolutu.

Za główny motor ewolucji uważał Słowacki metempsychozę, t. j. wędrówkę duszy z form niższych do wyższych \*).

---

\*) Zaczątek wiary w metempsychozę i ewolucję duchową występuje bardzo wcześnie u Słowackiego. Już w „Godzinie myśli (1833) opisującej przeżycia i marzenia z lat uniwersyteckich, spotykamy ustęp, będący, jakby streszczeniem całej doktryny mistycznej Słowackiego, rozwiniętej szeroko w późniejszych jego pismach:

Przez tworów państwa snuli myślą dwa łańcuchy  
 W światło zbite u góry, w ciemność spodem złane  
 Tych ogniwa, jak szczeble wschodów połamane  
 Wiodą w światłość idące, albo w ciemność  
 [duchy

.....





jącą bezwzględnie, zwłaszcza w dziedzinie twórczości artystycznej \*).

Są nawet wybitni pisarze, co chcieliby cały ruch twórczy sprowadzić głównie do reform tech-

---

jest mojej przytomny—niech widzi, jak ręka Boża — biorąc jeden duch ogromny podnosi całe stworzenie...). Tutaj pojęcie ofiary zbliża się zupełnie do koncepcji, opracowanej teoretycznie w „Genezis z Ducha“, „Wykładzie nauki“, „Liście do Rembowskiego“, a przedstawionej obrazowo i dramatycznie w „Samuelu Zborowskim“, oraz „Królu-Duchu“. W pismach tych „ofiara“ spleta się z metempsychozą i stanowi jeden z najważniejszych czynników ewolucji. Por. także J. P. Pawlikowski, „Mistyka Słowackiego“ Rozdział II.

\*) Bardziej szczegółowy rozbiór doktryny mistycznej Słowackiego podaliśmy w studjum p. t.: „Mistyczne pisma Słowackiego w zestawieniu z doktrynami współczesnego okultyzmu“ (Swoi i obcy wyd. II. Warszawa 1903 str. 197—228).

Najdokładniejszy i najobszerniejszy rozbiór mistyki Słowackiego, z uwzględnieniem wszelkich dalszych i bliższych pokrewieństw i analogji, dał Jan Gwalbert Pawlikowski w dużym dziele p. t. „Mistyka Słowackiego“ (Warszawa, 1909. Nakład Mortkowicza), zaznaczając „polskość“ doktryny autora „Genezis z Ducha“. Jestto praca pierwszorzędnej wartości i wagi: źródłowa, rzetelna, napisana trzeźwo, ale z pietyzmem. Stanowi ona wstęp do studjum o „Królu-Duchu“, na które czekamy.

Przybyszewski zdaje się wierzyć w metempsychozę i pojmuje ją tak samo, jak i Słowacki: „Zasadniczą podstawą całej tak zwanej „nowej“ sztuki, wszystkich prądów i kierunków w sztuce jest pojęcie duszy, jako potęgi oso-

nicznych i ubolewają nad tem, że zwolennicy i propagatorzy „nowej sztuki“ kłonią się zbyt silnie ku religji, mistyce, metafizyce, lub okultyzmowi. Do takich należy np. Gustaw Kahn, który za najtrwałszą zdobycz symbolizmu francuskiego uważa t. zw. „wiersz wolny“ i mniema, że majaczenia mistyczne pierwszorzędných nawet poetów kompromitują do pewnego stopnia cały kierunek w oczach ogółu \*).

Takie typy atoli należą do wyjątków; dla większości rozluźnienie i wysubtelnienie formy nie było eksperymentem filologiczno-technicznym, lecz potrzebą dopasowania środków wyrazu do treści ideowo-uczuciowej, w której rozlewność mistyczna stała się tonem dominującym. Niektórzy idą

---

bistej, 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 swojej potęgi, przenika najtajniejsze rzeczy, obejmuje najodleglejsze i najskrytsze związki, t. j. staje się gienjuszem, t. j. odstawia się w swoim absolutie, w całym przepychu swojej „nagości“.

\*) Por. Gustaw Kahn „Symbolistes et Décadents“ (1902) str. 10, 11, 57, 58. 293. 325—326. Religijność Verlaine'a razi Kahna (str. 292). Swoją drogą Kahn uważa „wiersz wolny“, jako zdobycz doniosłej wagi, z tego względu, że pozwoli on poecie wypowiedzieć z większą swobodą i pełnią swoją jaźń, treść swego ducha.

nawet tak daleko, że przypuszczają w przyszłości syntezę mistycyzmu z nauką i uważają wiedzę okultystyczną za jeden z kamieni węgielnych sztuki (Ch. Morice).

Wogóle mistycyzm, przejawiający się w poezji i sztukach pięknych nie zawsze da się ująć w jasną i ściśle określoną formułę.

Niema wątpliwości jednak, że na dnie aspiracji mistycznych nowoczesnego pokolenia spoczywa monistyczno-panteistyczny pogląd na naturę i wiara w ciągłą ewolucję ducha \*).

Kogokolwiek z poetów i artystów nowoczesnych weźmiemy, czy nawróconych ateuszów i naturalistów, jak Huysmans lub Strindberg, czy mistyków z urodzenia, jak nadczuły wizjoner, Maeterlinck, czy teatralnych propagatorów ezoteryzmu, jak Peladan, czy naiwnych śpiewaków pokuty i skruchy, jak Verlaine, czy nastrojone demonicznie potomstwo duchowe Baudelaire'a, szukające „nowych dreszczów“ w dziedzinie zła i grzechu — u wszystkich znajdziemy jeden rys wspólny, a mianowicie:

---

\*) Ci, co nie wierszą w preegzystencję i przechodzenie dusz z ciała w ciało, wierzą jednak w dziedziczność psychologiczną, w atawizm, w to, że nasze życie duchowe jest owocem pracy przeszłych pokoleń i wieków. Na ściśle pokrewieństwo obu tych hipotez zwrócił uwagę Höffding w swojej „Psychologii“.

nowicie · wiarę w odwieczny czynnik duchowy, przenikający i ożywiający świat i człowieka.

Wiara w ten czynnik duchowy, wspólny człowiekowi i naturze a stanowiący właściwe jądro bytu, utworzyła doskonały grunt dla rozwoju sztuki symbolicznej.

Zdaniem Volkelta \*), symbolizm jest niemożliwy bez panteistycznych aspiracji w duszy ludzkiej i bez panteistycznego „układu świata”. A zwracamy uwagę, że Volkelt mówi o symbolizmie i symbolach artystycznych wogóle, nie o najnowszych wytworach poezji i sztuki.

Do podobnego mniej więcej wniosku, chociaż na innej drodze, dochodzi i Ribot \*\*), analizując wyobraźnię mistyczną.

Istotę jej stanowi — według francuskiego psy-

---

\*) Dr. Johannes Volkelt: „Der Symbol Begriff in der neusten Aesthetik”. Jena 1876, rozdział VIII: „Die Symbolik als Zeugnis für den Pantheismus”. Volkelt rozwija poglądy Visçera i Lotzego.

\*\*) Th. Ribot: „Essai sur l'imagination créatrice”. Paryż 1900. Ribot uważa wyobraźnię mistyczną za jedną z najważniejszych form wyobraźni rozlewnej (muzyczno-lirycznej) i powiada o niej: „Imaginacja mistyczna pod względem swobody, różnorodności i bogactwa nie stoi niżej od żadnej z form wyobraźni twórczej... Zbudowała ona, posilkując się ryzykowną metodą analogji, całe światy, składające się prawie wyłącznie z uczuć i obrazów — wyłoniła z siebie całą architekturę symbolów“ (str. 197).

chologą—1<sup>o</sup> skłonność do oblekania ideału w szaty zmysłowe i doszukiwania się idei, zamkniętej w każdym zjawisku materialnym, 2<sup>o</sup> wiara w to, że we wszystkich rzeczach tkwi pierwiastek nadprzyrodzony (str. 186).

„Zasadniczą więc cechą wyobraźni mistycznej, cechą z której wypływają wszystkie inne, jest metoda myślenia symbolicznego“ (str. 187).

Mystyk zamienia „obrazy konkretne w obrazy symboliczne“.

„Imaginacja mistyczna jest dalszą fazą imaginacji mytycznej, fazą, w której myty zmieniają się w symbole pierwiastku najwyższego, jedności czystej nie posiadającej formy“ \*),

---

\*) Tu należy zrobić pewne zastrzeżenie. Ribot, mówiąc o wyobraźni mistycznej: wyróżnia ją od wyobraźni religijnej: „Souvent et à tort on a identifié l'imagination mystique et l'imagination religieuse“—powiada na str. 193), dodając jednak, że każda, nawet najuboższa i najprostsza religia zawiera żywioł mistyczny, jeżeli nie jawny, to utajony, gdyż przyznaje istnienie sił nieznanych i nadzmysłowych. Idzie tylko o to, że, w religjach dojrzałych i silnie zorganizowanych, dogmatyzm, oparty na rozumowaniach logicznych, przeciwstawia się indywidualistycznemu i swobodnemu mistycyzmowi i zwalcza często jego anarchiczne dążenia, jako herezje. Wynika z tego, że można być człowiekiem głęboko religijnym, nie będąc koniecznie mistykiem—w tem znaczeniu przynajmniej, jakie Ribot terminowi powyższemu nadaje. Dla Ribota mistyk jest człowiekiem obdarzonym wyobraźnią rozlewną, nie plastyczną, wyobraźnią, w której dominuje czysto subiektywna logika

„Krańcowy symbolizm, który czyni kreacje mistyków tak kruchemi, posiada jednak źródło energii w swojej cudownej potędze sugiestyjnej“.

uczucia: „pleine de soubresauts, de secousses et de lacunes. En paraissant parler comme tout le monde, le mystique se sert d'un idiome personel: les choses devenant symboles au gré de sa fantaisie, il n'use pas de signes à valeur fixe et universellement admise. Rien d'étonnant si nous ne le comprenons pas“. Jak w tę definicję wtłoczyć mistycyzm Mickiewicza, który, nawet w chwilach najzawrotniejszych porywów egzaltacji, nie tracił logiczno-objektywnego gruntu pod stopami? Trzeba przypuścić, że autor „Improwizacji“ był mistykiem innego typu, jak Słowacki i większość mistyków nowoczesnych, do których określenia Ribota można stosować prawie bez zastrzeżeń. Mickiewicz — było to mistyczne serce, połączone z jasnym umysłem i plastyczną nawskrós wyobraźnią; u Słowackiego wszystkie władze duszy nastrojone były mistycznie. Mickiewicz, pomimo że nie stał w absolutnej zgodzie z pewnymi poglądami Kościoła, był mistykiem religijnym; Słowacki, chociaż godził pozornie swoje teorie z doktryną chrystjanizmu, był mistykiem metafizycznym, panteistą — i to na wiele lat przed tem, nim się zapoznał z Towiańskim i jego nauką, którą zresztą na swój sposób przerobił i rozwinął. Dowodzi to, że chociaż mistycyzm wyrasta łatwiej i rozwija się bujniej na gruncie wyobraźni rozlewno-lirycznej może się jednak w pewnych wypadkach łączyć z wyobraźnią plastyczną.

Takł Huysmans i Strindberg np., pomimo zwrotu do mistyki, nie zatracili realistyczno-naturalistycznych cech swego talentu i opisują zjawiska nadprzyrodzone takim samym stylem i z taką samą wypukłością i wyrazistością, jak zjawiska rzeczywiste, modelowane z natury. Wizje

Wszystko, co Ribot mówi o produktach wyobraźni mistycznej wogóle, dałoby się *mutatis mutandis* zastosować do większości utworów artystycznych doby obecnej.

---

Strindberga („Inferno“, „Legenden“), posiadają taką namacalność, jak materjalizacje, opisywane przez prof. Crookes'a i innych badaczy medjumizmu. W porównaniu z temi ucieleśnionemi zmorami i wyrzutami sumienia, sny i wizje, notowane w dzienniku Słowackiego, wyglądają jak cudowne bajki fantastyczne. Pod datą 4-go stycznia 1844 roku Słowacki pisze: „Myślałem o matce, ile łez wylała i miałem sen o niej, że ją widzę na Czerczej górze, na samym wierzchu skał, jak fontannę w kształcie szerokiego namiotu ze spadającej srebrnej wody — cudny namiot łez, abym się w nim schronił i był nakryty“.

Ten eteryczno-symboliczny sen tak się doskonale dostraja do całokształtu wyobraźni Słowackiego, jak pełne demonicznej grozy i plastyczno-realnej siły halucynacje Strindberga harmonizują z typem jego twórczości. Prócz różnic indywidualnych, pochodzi to napewno i stąd, że poeta szwedzki zwrócił się do mistycyzmu pod koniec życia, przeszedłszy przedtem przez materjalizm i naturalizm, które wycisnęły piętno na jego sposobie myślenia i tworzenia, gdy Słowacki był nietylko z natury „panteista trochę i romantyk“ („Beniowski“), ale żył i dojrzewał w atmosferze, sprzyjającej rozwojowi pierwiastków mistycznych, tkwiących w duszy poety, Jak świadczy „Godzina myśli“, Słowacki już w dzieciństwie znał Swedenborga, na którego księgach budował

gmachy

Pełne głosów anielskich, szaleństwa i blasku,  
Niebu tytanowymi grożące zamachy.

Symbolizm wogóle jest tak stary, jak poezja i sztuka, jak myśl i mowa ludzka: każda metafora, porównanie, każda najbardziej utarta figura retoryczna zawiera w sobie jądro symboliczne,

---

Strindberg zapoznał się z mistycznymi pismami swego współziomka dopiero wtedy, kiedy znużony walką życiową, zaczął szukać punktu oparcia w świecie nadzmysłowym. Szukał go i szuka, nie mogąc znaleźć, wahając się ciągle pomiędzy deizmem, swendeborgjanizmem, panteistyczną teozofją i katolicyzmem, podobnie, jak były współtowarzysz Zoli, Huysmans, zanim wstąpił do klasztoru benedyktynów, zgłębił satanizm, okultyzm i mistyków, oraz artystów chrześcijańskich.

Wśród poetów nowoczesnego pokolenia jest cała grupa mistyków chwiejnych, stęsknionych do wiary, lecz nie mogących pogodzić jej z wymaganiami rozumu. Tę straszną walkę wewnętrzną odtworzył Strindberg cudownie w pół symbolicznej, pół realistycznej legendzie „Jakób walczy“ (z Aniołem). Otóż rzecz charakterystyczna, że do grupy tej należą przeważnie artyści, obdarzeni wyobraźnią plastyczną, realiści, którym trudno oderwać wzrok od rzeczywistości. Są to „dusze znużone“, tęskniące do mistycznego ukojenia, ale nie mogące wznieść się na taką wyżynę, żeby zgiełk ziemski wydawał się na niej harmonijnym szmerem. Brak im lotności Słowackiego, który wzbija się w górę na potężnych skrzydłach swojej fantazji mistycznej, jak duch, wolny od wszelkich więzów cielesnych i spieszący do źródła wszechżycia... Naturalnie, że wspomniana grupa mistyków jest tylko jedną z wielu grup. Wspominamy zaś o niej dlatego, żeby, obok uderzających podobieństw, zaznaczyć i różnice, istniejące pomiędzy Słowackim a nowoczesnym pokoleniem artystów.



gdyż zamiast niewolniczej reprodukcji przedmiotu, pojęcia, czy wzruszenia, daje nam jego estetyczny równoważnik.

Symbole jednak, używane przez artystów obje-

---

Wogóle mistycyzm — dzięki temu, że nauka zaczęła badać poważnie pewne objawy duszy ludzkiej, uważane dotąd za cuda, złudzenia, lub oszustwo (telepatja, hypnotyzm, medjumizm etc.) — nabrał u pewnych pisarzy dzisiejszych kolorytu specjalnego, który możnaby nazwać „laboratoryjnym”. Cały szereg zjawisk, należących niegdyś do dziedziny legend i baśni, i traktowany w sposób czysto fantastyczny, wszedł dziś do literatury pięknej pod egidą nauki i stracił dawną, jeżeli nie tajemniczość, to nadzwyczajność. Badania psychologiczne nie wyjaśniły wprawdzie, ale stwierdziły i określiły, mniej lub więcej dokładnie, charakter pewnych anormalnych stanów jaźni ludzkiej, odbierając im przez to „romantyczne” zabarwienie. Rozdwojenie osobowości, przeczucia, jasnowidzenia, wizje, demoniczne wyrodnienia płciowe, działanie psychiczne człowieka na człowieka, telepatja i t. p.—wszystko to można dziś opracowywać nie tylko mistycznie, ale i realistycznie, na podstawie obserwacji. Podobnie rzecz się ma z wieloma faktami przeszłości, jak demonomanja, czary, zabobony, epidemie psychiczne etc., na które wiedza bezstronnych badaczy rzuciła nowe zupełnie światło. Niewątpliwie, fenomeny te nie tworzą istoty mistycyzmu, lecz wiszą tylko u rąbka jego eterycznej i rozlewnej szaty, ale, bądź co bądź, odgrywały one i odgrywają dotąd w poezji i sztuce mistycznej wybitną rolę i dlatego musieliśmy zwrócić uwagę na zmianę, jaka zaszła w sposobie ich traktowania od czasów romantyzmu do chwili obecnej. Słowacki osobiście wierzył w to wszystko, co dzisiaj nazywamy medjumizmem, wierzył na-

ktywnych, zajętych odtwarzaniem rzeczywistości w sposób możliwie dokładny i plastyczny, mają przeważnie charakter ornamentacyjny, a niekiedy, że się tak wyrazimy, „pedagogiczny“ (Alegorja),

Inną rolę odgrywa symbol u poety mistyka i panteisty, który nie troszczy się o fenomeny świata zewnętrznego, jako takie, lecz szuka poza

wet w obcowanie z duchami, uważał sam siebie za człowieka, obdarzonego pewną misją i znajdującego się pod specjalną opieką świata duchowego. (Por. list do Matki z d. 30 listopada 1844, gdzie poeta opowiada o mistycznym związku swoich utworów z życiem i światem niewidzialnym, o wpływie, jaki przekład „Księcia Niezłomnego“ wywarł na upadek mocarstwa Tangierskiego i t. p.). Ale wierząc głęboko w istnienie stałego łącznika pomiędzy życiem zmysłowym, a potęgami nadzmysłowemi, daleki był od wszelkich hipotez materialistycznych, nie uznawał również żadnych „fluidów“ astralnych, żadnych rozszczepień, czy emanacji energii cielesnej, lecz twierdził, że „widzenie duchów“ odbywa się na drodze czysto duchowej, „za pomocą oczu naszych duchowych, które są trącone mocami tychże duchów, bez żadnego w tym ciał naszych pośrednictwa“. Magnetyzm zwierzący uważał poeta za objaw demoniczny, za „złodziejstwo przeciwko duchowi bożemu w ludziach uczynione, grzech gorszy dla tych ludzi z ciałą, czyniących po s z a t a ń s k u rzecz dla anielskich duchów z o s t a w i o n ą, gorszy, niż owe cielesne przestępstwo przeciwko naturze, za którą miasta całe były karane piorunem... Widzisz to zaczepianie ducha, to głaskanie jego oczyma, które są w palcach magnetyzera... to nareszcie uśpienie cielesne, a niewolnictwo ducha, gorsze stokroć niż dawny Helotyzm“. (Wykład nauki, 204—205).

nimi objawów pierwiastku transcendentnego, identycznego z jego własnym duchem.

„Kiedy w wichrach i chmurach — powiada Volkelt, w cytowanej uprzednio rozprawie o symbolu—górach i polach, zorzy wieczornej i porannej wyczuwam własną duszę, to wtedy dochodzę do przekonania, że natura jest duchem mojego ducha i że, ściśle biorąc, w świecie niema rozdwojenia“ (Monizm).

Ruskin, mówiąc o mistycznej piękności kwiatów, dochodzi do wniosku, że „obecność najmocniejszego życia objawia się w cechach, które sprawiają przyjemność wzrokowi ludzkiemu, a które zdają się być stworzone ze specjalnem oczu naszych uwzględnieniem, albo raczej, będąc rozkoszne, dowodzą, że zostały stworzone przez tego samego, co i nasz, ducha“ (Królowa Powietrza).

Słowacki w „Wykładzie nauki“ wygłasza myśl podobną w sposób daleko piękniejszy: „Cóż to było to nagłe umiłowanie natury przez poetów, aż do przesytu głoszone?... zaprawdę, nie formę kamieni, ani pnie i kawałki drzew ukochać powoływała poezja... ale ducha, który jest wszędy, a czasem rewelatorstwem wieszczą wywołany—jak błyskawica jawił się w drzewie...

„Brzozę ukraińską zamieniał nagle w pocziwą wieśniaczkę syna płaczącą i w jednym oka mgnięniu dawał uczuć rozwidnionej myśli ludzkiej... że

ta ogromna zielona muzykantka lasów — jest prawdziwą siostrą młodszą... pełną jakiejś przyszłej postaci ludzkiej — która już w niej jest, a objawi się dopiero po wiekach.

„Więc gdy rzekł poeta „głowa kolumny“, toć zaraz i kolumnę ujrzałeś, żywą niby... oczyma zapatrzoną na mogiłę Maratonu, z sercem, które po niej biło, niby serce Greczyna.

„Więc włosy palm — więc piersi róż — więc łany wyłoczone żytem — świadczyły o metempsychicznej wiedzy w poecie, która się w natchnieniu objawiała, a w powszechnem czuciu duchowem na ziemi echo niby potwierdzenia znalazła“.

Otóż to poczucie jedności ducha ludzkiego z duchem natury występuje u wielu nowoczesnych poetów i artystów bardzo wyraźnie. Zacytujemy dla przykładu charakterystyczny ustęp z Henryka Regniera:

L'aurore et le printemps, le couchant et l'automne  
 Sont avec la forêt et le fleuve et la mer  
 D'extérieurs aspects de ton soi monotone;  
 Le verger fructifie et mûrit dans ta chair,  
 La nuit dort ton sommeil, l'averse pleut tes pleurs,  
 L'avril sourit ton rire eu l'août rit ta joie,  
 Tu cueilles ton parfum en chacune des fleurs,  
 Et tout n'étant qu'en toi, tu ne peux être ailleurs.

Poeta widzi we wszystkich zjawiskach natury symbole wewnętrznych stanów swojej duszy: noc śpi jego snem, deszcz płacze jego łzami, kwiecień uśmiecha się jego uśmiechem, a sierpień raduje się jego radością...

Jest to niewątpliwie panteizm, czy, jeśli kto woli, panegoizm, ale nie wychodzący z granic nastrojowości lirycznej. Poeta czuje w danej chwili swoją jedność z przyrodą \*), ale nie wiadomo, czy uczucie to nie przeminie i nie ustąpi miejsca innemu. Owóż panteizm poetycki przechodzi w mistycyzm dopiero wtedy, kiedy łączy się z nim wiara. „Wyobraźnia mistyczna—powiada Ribot—przypuszcza wiarę bezwarunkową i stałą. Mistycy są wierzącymi. Właściwość ta wypływa z napiętego silnie uczucia, które podnieca i podtrzymuje tę formę twórczości. Intuicja staje się przedmiotem poznania dopiero w chwili, kiedy ubierze się w kształty, obrazy“.

---

\*) Baudelaire wyraża podobne uczucie w sonecie mistycznym „Correspondances“: (Fleurs du Mal).

La nature est un temple où de vivants piliers  
Laisseront parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles,  
Qui l'observent avec des regards familiers, etc.

Poeta widzi w naturze las żywych symbolów, które porozumiewają się z nim i które zlewają się z sobą gdzieś daleko w ciemnej i głębokiej jedności...

Tutaj należy szukać źródeł symbolizmu mistycznego, który nadaje wielu utworom poezji i sztuki współczesnej specjalny charakter.

---

Symbolizm mistyczny różni się od symbolizmu poetyckiego wogóle większem pogłębieniem duchowem.

Maeterlinck, który, podobie jak Słowacki, jest mistykiem wierzącym szczerze, że świat realny— to tylko odblask świata duchowego, powiada: „Symbol jest alegorją organiczną, wewnętrzną: korzenie jego giną gdzieś w ciemnościach; alegorja jest symbolem zewnętrznym: korzenie ma w świetle, ale szczyt jej jest jałowym i zwiędłym“.

Do aforyzmu belgijskiego poety - mistyka dodaje wyborny znawca literatury nowoczesnej, Zenon Przesmycki, następujący komentarz:

„Alegorja jest z jednej strony analogją najczęściej sztuczną, a niekiedy poprostu w rzeczywistości zmysłowej istnieć nie mogącą (np. wszystkie bajki o zwierzętach mówiących, lub spełniających czynności ludzkie) i dlatego w zewnętrznej, widomej swej części—martwą; walor ma i prawdą jest w niej tylko sens ukryty, tylko perspektywiczne podobieństwo; bez nich alegorja nie miałaby wartości, ale—z drugiej strony—to znaczenie wewnętrzne tyczy się w niej zawsze prawie powierzchni, zmysłowej tylko strony rzeczy,

i przeto Maeterlinck mówi, iż „ma ona korzenie w świetle, ale szczyt jej jest jałowym i zwiędłym“, bo efemerycznym i z głębi nieskończonej nic w sone nie mającym.

„Symbol przeciwnie jest analogją żywą, organiczną, wewnętrzną, jest odtworzeniem rzeczywistości, w której formy, postaci i zjawiska zmysłowe mają swój sens zwykły, powszedni dla ludzi zadawalniających się powierzchnią, lecz dla szukających głębiej kryją w swem wnętrzu otchłanie nieskończoności; zewnętrzna, widoma część symbolu musi być konkretnym obrazem ze świata zmysłom podległego, tak, aby nawet dla tych, którzy żadnej głębi szukać w niej nie będą, miała zupełnie jasne, powszednie znaczenie; korzenie zaś winien on mieć w ciemności, t. j. za tym obrazem konkretnym muszą otwierać się bezkreśne widnokręgi ukrytej, nieskończonej, wiekuistej, niezmiennej i niepojętej istoty rzeczy“ \*).

---

Dla Słowackiego również, jak wiemy, świat zewnętrzny był to „dywanik na wywrót widziany, gdzie różne nitki wyłażą i giną znów, niby bez

---

\*) Zenon Przesmycki (Miriam): Wstęp krytyczny do przekładu „Wyboru pism dramatycznych Maeterlincka“. str. LXVII. (Warszawa 1894).

celu i bez potrzeby — z tamtej strony są kwiaty i rysunek“. Te nitki rozsiane bez celu — to obrazy konkretne, dostępne dla naszych zmysłów. Za obrazami zmysłowemi jednak ukrywa się „przepaść“, będąca „prawdziwym, ruszającym się i idącym do celu światem“ \*).

Taki pogląd na byt prowadzi z konieczności do symbolizmu mistycznego, gdyż za każdym zjawiskiem powszedniem ukazuje owe „bezkreśne widnokregi nieskończonej, niezmiennej, wiekuistej i niepojętej istoty rzeczy“, o której mówi Przesmycki, Maeterlinck i wielu innych.

„Symbol powiada Vigie - Lecocq \*\*) — wydobywa ze znaków mistycznych natury duszę ukrytą, która podobna jest wielce do naszej — i dlatego właśnie symbol jest możliwy. Idzie o to, żeby zniewolić naturę do wydania swej tajemnicy i odsłonić to, co się ukrywa po za różnorodną powłoką rzeczy, zlać życie powszechne z indywidualnem życiem tego, który zapytuje. Alegorja idzie od świata abstrakcyjnego do świata konkretnego, czyli materjalizuje ideę, symbol chwyta w sposób syntetyczny i intuicyjny ideę i jej obraz. W alegorji widzimy na-

---

\*) Listy do Matki, II, 248.

\*\*) Poésie contemporaine, 1884—1896.



stępstwo dwóch żywiołów, czyli analizę: w symbolu jest współczesność, czyli synteza“.

---

Wszystko to sprowadza się, jak widzimy, do wspólnego mianownika. Jest to głębokie poczucie jedności wszechświata, ducha natury i ducha ludzkiego, który z nim jest identyczny i który, wskutek tego właśnie, może go poznać i odsonić, nie na drodze analityczno-objektywnego badania, lecz przy pomocy subiektywnej czysto intuicji \*).

---

\*) Przytaczamy tu jeszcze parę definicji symbolizmu nowoczesnego, zaczerpniętych z dzieł i rozpraw wybitniejszych krytyków. „Au lieu de noter, un par un, tous les elements d'un objet, le poète ne peut-il pas aussi confier à ses vers l'impression, que l'objet a fait sur lui, nous communiquer, non pas analytiquement sa vision même, mais synthétiquement l'état d'âme déterminé par cette vision? C'est là ce que pretend le symbolisme“. (G. Pellissier: „Evolution actuelle de la littérature“). — „Le symbole poetique est une fiction concrète, figurée, plastique, mouvante et colorée, animée de sa vie propre, personnelle, independante, capable au besoin de se suffire à elle-même. de s'organiser et de se developper, mais une vision, dont la correspondance est entière avec un sentiment, ou une idée, quelle enveloppe. C'est une allegorie, si vous le voulez enfin, mais une allegorie, dont l'intentotn n'a rien de didactique ni surtout de logique. Le symbole n'est rien, s'il n'a pas un sens caché, c'est à dire, s'il n'exprime pas quelque chose d'ultérieure aux moyens qu'il emploie; s'il n'est pas la traduction pittoresque ou plastique de quelque

I Słowacki, jak wiemy, stał na tym samym gruncie, wierzył głęboko w jedność wewnętrzną

---

chose en soi inaccessible et de reculé par nature dans la profondeur de la pensée". (Brunetière: „Evolution de la poésie Lyrique en France“). Są to określenia pisane przez krytyków, stojących poza „szkołą“, a więc bezstronne, a mimo to wyrażające w gruncie rzeczy tęż samą myśl, jaką spotykamy i u bezwzględnych zwolenników symbolizmu, a mianowicie, że symbolizm jest naturalnym wynikiem nastroju umysłów współczesnych, którym nie wystarcza analiza świata poznawalnego, które więc wskutek tego szukają syntezy na drodze liryczno-metafizycznej. „Wszelki symbolizm—powiada dalej Brunetière — zawiera metafizykę, lub wymaga metafizyki, czyli pewnego wyobrażenia o stosunkach człowieka z otaczającą go naturą, albo, jeśli wolicie z niepoznawalnem“. Otóż dodamy, jeżeli nie u wszystkich, to u wielu symbolistów nowoczesnych owa „metafizyka“ przybrała charakter panteistyczno-mistyczny. Wprowadzenie symbolizmu do literatury—powiada Beaunier w biografii Artura Rimbaud'a—jest konsekwencją zarzutów, które należało postawić despotycznym wymaganiom pozytywizmu. Chcąc jednak wprowadzić znowu po poezji „niepoznawalne“, czy to w formie „metafizyki“, czy podświadomości, trzeba było wynaleźć nowy typ ekspresji poetyckiej, któryby mógł przekroczyć granice dotykalnych pozorów rzeczy, słowem stworzyć poezję, która byłaby zdolna, na równi z muzyką raczej do wywołania nastrojów, niżeli do prostej i czyściej opisowości“. Symbolizm więc jest—jak to zresztą zaznaczyliśmy wyżej—jedną z form nastrojowości lirycznej. Por. także Paul Souriau. „L'imagination de l'artiste" rozdziały „Le symbolisme des couleurs“ i „Les figures symboliques“.

świata, wierzył, że nigdy „nic się duchowego na świecie nie stało bez potrącenia całej masy duchów, całej tej harfy strun, aż do ostatniej struny, jęczącej po dziecinnemu w materji“, wierzył również, że „wszystko dla ducha i przez ducha zostało stworzone, a nic dla cielesnego celu nie istnieje“ \*). Wierzył dalej, że „świat cały ducha“, czyli wiekuista, niezmienna istota wszechrzeczy, absolut był mu objawiony „przez trącenie zewnątrz obudzonym duchem zadane i przez rewelację we wnętrzną“; wierzył, że „siły prawdziwie działające na globie, były to siły różne mistycznych sekt, nie zaś rycerskie“, oraz, że nie rozum — ale potęga ducha, która rozsądzone rzeczy czuje — uczute rozsądza“ \*\*).

Toż samo, mniej więcej, głosi Przybyszewski, przeciwstawiając duszę — rozumowi \*\*\*); toż samo twierdzi Maeterlinck, mówiąc, że świadomość to „roślina powierzchni, roślina, której korzenie boją się wielkiego ognia centralnego naszej istoty \*\*\*\*), oraz że wszystko, co nie wypływa z najbardziej

---

\*) „Genezis z Ducha“.

\*\*\*) Dziennik.

\*\*\*\*) „Dla mózgu dwa razy dwa jest cztery, dla duszy może to być—miljon“. „Na drogach duszy“.

\*\*\*\*\*) Les Tresors des Humbles (Novalis).

nieznanych i najbardziej tajemniczych głębin człowieka, nie pochodzi ze swego prawego źródła“.

W innym miejscu znowu autor „Intruza“ wyznaje, że uważa „pisma mistyczne za najczystsze dyamenty cudownego skarbcza ludzkiego“, że prawdy mistyczne mają dziwną przewagę nad prawdami zwykłymi; nie mogą one ani umrzeć, ani się zestarzeć“; gdzieindziej znowu poeta dostrzega „błyski bytu zagadkowego, rzeczywistego, pierwotnego, ukazujące się przez szczeliny tego siejącego ciemności systematu szalbierstw i oszukaństw, wśród którego sądzono nam umrzeć \*)

Podobieństwo poglądów mistycznych Maeterlincka z poglądami Słowackiego, jest, jak widzimy, uderzające.. Można znaleźć niewątpliwie różnice, i to znaczne nawet, w szczegółach, w rozwinięciu i uzmysłowieniu artystycznym wierzeń obu poetów, ale punkt wyjścia i jądro głoszonej przez nich doktryny jest analogiczne.

---

Zestawialiśmy Słowackiego z Maeterlinckiem, nie tylko dlatego, że i Słowacki i Maeterlinck ujęli swoje zapatrywania w formę teoretyczną, co ułatwia poniekąd porównanie, ale i dlatego, że Maeterlinck jest jednym z najszczerzych poetów doby

---

\*) Por. „Les Tresors des Humbles“ (Ruysbrock L'Admirable), a także „Confession de poète (cyt. u Miriama we wspomnianej wyżej pracy, oraz „Sagesse et la Destinée).

obecnej i traktuje swój mistycyzm równie poważnie i głęboko, jak i Słowacki.

Nie znaczy to wcale, żeby poetom dzisiejszym wogóle zbywało na powadze i szczerości. Nie brak pomiędzy nimi zręcznych i zimnych kuglarzy, to prawda, ale nie brak również natur szlachetnych i głębokich.

Ale w tej głębokości — jeżeli idzie o mistycyzm — są różne stopnie. Jedni, jak Maeterlinck, starają się uświadomić sobie, mniej lub więcej jasno, swój stosunek do świata nadzmysłowego, inni zatrzymują się w połowie drogi, nie mogąc przekroczyć progu nieskończoności, która ich pociąga.

Tak daleko, jak Słowacki jednak, nie zaszedł żaden z poetów dzisiejszych. Tradycje naturalizmu i pozytywizmu, z którymi mistycy nowocześni zerwali wszelką łączność w teorii, pozostawiły jednak ukryte ślady w ich krwi i mózgu. Jest to dziedzictwo historyczno - psychologiczne, którego rzec się niepodobna. Pewne właściwości ojców odzywają się zawsze w duszach synów, choćby ci byli renegatami. Dlatego może mistycyzm nowoczesny nie posiada tej bujności, lotności i eteryczności, jaka cechuje mistykę Słowackiego.

Nie chcąc pełzać po ziemi, jak naturaliści, nie mogą jednak mistycy czasów najnowszych zupełnie oderwać się od jej prochu — i to krępuje do pewnego stopnia ich swobodę. Pragnąc połączyć zdobycze psychologii naukowej z rojeniami mi

stycznymi nie mają odwagi poddać się bezwzględnie porywom uczucia i wyobraźni; dążąc i tęskniąc do syntezy, nie mogą zapomnieć o tem, że ich ojcowie byli analitykami. Stąd w utworach poetyczno-mistycznych końca XIX w. — czuć pewną niejednorodność i szarpaninę wewnętrzną, gdy z mistyki Słowackiego wieje bezwzględny spokój i pogoda ducha, który wierzy, że znalazł prawdziwą drogę do światła i kroczy po niej bez wahania i bez wytchnienia.

---

Sztuka nowoczesna podobna jest do „Chimery“ Gustawa Moreau: Piękna, natchniona twarz, z oczyma wzniesionemi ku niebu, osadzona na popiersiu ludzkim, które się zlewa z końskim tułowiem. Z boku tułowia jednak wyrastają skrzydła, które mogą wznieść dziwotwór na wyżyny. Mogą, ale jeszcze nie wzniosły. „Chimera“ stoi na brzegu przepaści, na samym krańcu ziemi: przednie nogi już wiszą nad otchłanią, oczy przeduchowionej twarzy patrzą z utęsknieniem w górę, ale kopyta tylnych nóg opierają się twardo o grunt. Jedno uderzenie potężnych skrzydeł — a Chimera wzleci w nadobłoczne etery...

Czy jednak Chimera zrobi ten ruch wyzwalający? czy wzniesie się w powietrze i porzuci zupełnie ziemię?

Czy sztuka nowoczesna, lub przyszła, zwróci się kiedykolwiek do mistycyzmu tak bezwzględ-

nego, jakiemu hołdował Słowacki? czy zatęskni znowu do ziemi?—o tem trudno dzisiaj coś stanowczego powiedzieć.

Zresztą to w danej chwili kwestja drugorzędna, która nie zmienia w niczem istoty stosunku Słowackiego do ideałów artyzmu dzisiejszego.

## II.

SYMBOLIZM U SŁOWACKIEGO. JEGO POGLĄDY NA ISTOTĘ SYMBOLU I ALEGORJI. „KRÓL-DUCH“ JAKO POEMAT SYMBOLICZNY.

Słowacki był mistykiem bardziej krańcowym i lotnym, zarówno dzięki swym indywidualnym właściwościom, jak i charakterowi epoki, w której żył i działał, ale, bądź co bądź, był mistykiem tego samego typu, co i poeci ostatnich lat XIX stulecia.

Czy jednak Słowacki był także „symbolistą“ w tem znaczeniu, jakie się obecnie temu wyrazowi nadaje?

Bezwątpienia był nim, bo być musiał, gdyż, jak stwierdziły obserwacje psychologiczne, o których wspominaliśmy wyżej, panteizm mistyczny rodzi symbole w sposób tak naturalny, jak krzak róży, lub jaśminu, wydaje kwiaty.

Zatrzymywać się bardzo szczegółowo nad rolą symbolizmu w dziełach autora „W Szwajcarii“ nie

mamy potrzeby, gdyż to, co mówiliśmy w poprzednich rozdziałach o „nastrojach“ i „nastrojowości“, oraz o syntetycznej naturze wyobraźni Słowackiego, w której pierwiastki rozlewno-muzyczne kojarzyły się z plastycznymi — da się prawie bez zmiany zastosować i do jego symbolizmu.

„Nastrój“ liryczny, ubrany w formę plastyczną — może być, jak wiemy, nazwany symbolem. Wiemy również, że jeżeli pod nastrojem lirycznym tętni mistyczne uczucie i żyje głęboka wiara, poparta potężną wyobraźnią, wtedy efemeryczny symbol poetycki nabiera trwałości i siły wewnętrznej, pogłębia się, rozszerza i, co najważniejsza, wchodzi w stały stosunek z szeregiem innych symbolów, tworzących pewien organiczny systemat i staje się częścią większej architektonicznej całości.

---

W młodocianych swoich utworach jest Słowacki symbolistą o tyle, o ile nim być musi każdy prawdziwy artysta. Z czasem jednak, kiedy subiektywizm poety zaczyna się coraz bardziej wyzwać z pęt opisowości epickiej, nadając jego twórczości charakter nastrojowo liryczny — skłonność do symbolicznego sposobu pisania wzrasta, ujawniając się w nadmiernem prawie bogactwie i oryginalności metafor i porównań, poza którymi czuć panteistyczny pogląd na świat, pogląd nie uświa-



domiony jeszcze i nie sformułowany wyraźnie, ale żyjący niewątpliwie w duszy poety.

Słowacki zdawał sobie do pewnego stopnia sprawę z tego, bo w liście do Matki z d. 20 października 1835 r., t. j. na wiele lat przedtem nim został zdeklarowanym mistykiem i panteistą pisze: „Trzy miesiące, spędzone pośród najpiękniejszych widoków przyrodzenia, były wielką dla mnie nauką. Uważałem harmonję, która wszystko łączy i nalewa jednym kolorem. Postrzegłem, że sztuka powinna naśladować tę dziwną jedność wszystkiego“.

W dalszym ciągu tego samego listu rzuca piękny, nastrojowy obraz przyrody i nazywa go wyraźnie symbolem stanu własnej duszy:

„Raz, wyszedłszy na wielką górę, pod nogami miałem wielki parów, zarosły sosnami, bardzo ciemny, przerźnięty potokiem.

„Było to w niedzielę rano. Dzwon kościoła wiejskiego, nadzwyczaj głośny i ponury, napełniał całe powietrze.

„Cały ten obraz ożywiony był duszą dzwonu, jak ciemny poemat, w którym brzmi imię Boga... Nie wiem, dlaczego opisałem tę godzinę, ale zdaje mi się, że ty sobie, moja droga, lepiej mnie wystawisz w tym obrazie.

„Jest to niby symboliczny wizerunek tego, co czuję teraz“.

Przekład stanów duszy na pokrewne obrazy

natury—jest jedną z najbardziej rozpowszechnionych i najprostszych form symbolizmu nowoczesnego; jednym zaś z najdoskonalszych poematów tego właśnie typu jest niewątpliwie — „W Szwajcarji“ Słowackiego.

Ale, jak wiemy, typ wspomniany nie wyczerpuje wszystkich form i odmian symbolizmu, który u liryków, obdarzonych potężną wyobraźnią twórczą, obleka się w formy daleko bogatsze i bardziej skomplikowane. Wiemy również, że Słowacki, podobnie jak Wagner, posiadał imaginację złożoną, która dzięki skojarzonemu działaniu żywiołów liryczno-muzycznych i epiczno-plastycznych mogła nadawać wewnętrznym marzeniom poety kształty bardzo wyraziste \*).

Powoli więc mgliste nastroje i efemeryczne przenośnie symboliczne zaczynają się krystalizować w symbole w ścisłym tego wyrazu znaczeniu, w fi-

---

\*) Niektórzy symboliści lekceważą zbyt proste formy symbolizmu i twierdzą, że prawdziwy symbolizm polega na „wcielaniu idei w pełen treści myt, który rozwija się według praw życia“. „Le vrai symbolisme consiste non pas à traduire des états d'âmes par des paysages correspondants, ni à créer, aux choses abstraites des équivalents concrets, mais à incorporer une idée dans un mythe substantiel qui se développe suivant les lois de la vie“ (Ernest Raynard w „La Plume“, 1900). Wszystkie te trzy typy symbolizmu, będące tylko różnymi formami uplastyczniania nastrojów wewnętrznych, znajdują się w poezji Słowackiego: „W Szwajcarji“—„Anhelli“—„Król-Duch“.

gury eteryczne, ale żywe, zindywidualizowane, i powstaje „Anhelli“ i „Balladyna“, po której Krasieński woła, że „w duchu Słowackiego jest niezawodnie forma panteistyczna“. Dalej idzie „Lilla“ Weneda“, z której miał się narodzić „Król-Duch“...

---

Wreszcie w r. 1842 Słowacki styka się z Towiańskim i swobodny literacki panteizm poety zaczyna przybierać kształty głębokiej, skończonej i konsekwentnej doktryny mistycznej, na której gruncie wyrasta olbrzymi las symbolów; tak pięknych i bogatych w treść duchową, że należy im przyznać w dziejach literatury wszechświatowej stanowisko wyjątkowe.

Nie mówiąc o „Księdzu Marku“, „Śnie srebrnym Salomei“, oraz całym szeregu niewykończonych utworów, przeczytajmy tylko trzy poematy filozoficzne prozą („Genesis“, „List“ i „Wykład Nauki“) oraz „Zborowskiego“ i „Króla-Ducha“, a przekonamy się, że w tym okresie twórczości poëta widział we wszystkim, co go otaczało, symbole działań ukrytej potęgi duchowej, z którą czuł się ściśle złączonym i której tajemnice ogłaszał bliźnim również w formie symbolicznej.

Idzie nam, jak się łatwo domyśleć, przede wszystkim o „Króla-Ducha“, który przez krytykę dotychczasową oceniany był niewłaściwie, bo jednostronnie.

Pragnąc wtłoczyć ten potężny wytwór natchnienia w jakąś gotową rubrykę, nazywano go epopeą fantastyczną, mistyczą, legiendowo-historyczną i t. p. Wszystkie te określenia mają pewne pozory słuszności, gdyż „Król-Duch“ jest i poematem fantastycznym, i mistycznym, i legiendowo-historycznym, ale przede wszystkim jest dziełem nastrojowo-symbolicznym, i to w znaczeniu, jakie się dzisiaj temu terminowi nadaje \*).

Symboliczny charakter pojedynczych obrazów i postaci „Króla-Ducha“ zaznaczyliśmy w toku niniejszej pracy kilkakrotnie, wracać więc do tych rzeczy nie będziemy, kładąc obecnie nacisk na to, że nietylko szczegóły, ale i całość, nietylko wykonanie, ale i koncepcja, idea tego wspaniałego utworu ma te same cechy, słowem, że „Król-Duch“, jako dzieło sztuki jest przede wszystkim olbrzymim symbolem.

---

Za jedną z wielkich zasług estetyki nowoczesnej uważamy wyjaśnienie natury symbolu i ścisłe odróżnienie go od alegorii, z którą był dawniej mieszany.

Otóż, zestawienie twórczości Słowackiego z twór-

---

\*) Oryginalny zawsze Cyprjan Norwid nazwał „Króla-Ducha“ — *mono-epopeą*; jest to termin dość trafny, zwraca bowiem uwagę na połączenie pierwiastków, z jakich się ten subiektywno-epiczny poemat składa.

czością doby obecnej rzuca na niedocenione, bo niezrozumiane utwory polskiego romantyka nowe zupełnie światło i pozwala oddać im zasłużoną sprawiedliwość.

Rozpatrując „Króla - Ducha“ i pokrewne mu dzieła Słowackiego, odkryliśmy w nich wiele właściwości, na które dopiero estetyka czasów najnowszych zwróciła należyłą uwagę. Wszystkie te właściwości są, ściśle biorąc, tylko rozmaitymi objawami jednej zasadniczej, a mianowicie podmiotowo-lirycznej natury talentu poety, który jednak nie był pozbawiony zdolności plastycznych i umiał uczuciom i marzeniom subiektywnym nadawać kształty konkretne: umiał obiektywizować wewnętrzne stany swego ducha.

Mówiliśmy o tem szeroko na właściwem miejscu, rozbierając nastrojowość Słowackiego. Symbolizm, jak wiemy, jest tylko formą ekspresji nastrojowej, formą, rozrastającą się najbujniej na gruncie uczuciowości mistycznej.

Jeżeli jednak w talencie Słowackiego znajdowały się wszystkie żywioły i warunki sprzyjające rozwojowi symbolizmu, to rodzi się pytanie, czy poeta zdawał sobie sprawę z tego, że jest „symbolistą“ i czy rozumiał pod „symbolem“ toż samo, co rozumie estetyka dzisiejsza?

---

Skończonej teorii symbolów i symbolizmu poetyckiego, czy mistycznego, Słowacki nie zostawił,

ale z wielu uwag rozsianych po pismach i listach można, a nawet trzeba dojść do przekonania, że autor „Genezis z Ducha“ i w „Wykładzie nauki“ mówiąc o prawdzie, zamkniętej w legendach, mytach, dogmatach etc., porównywa je do posągu Saturna, którego złotoskrzydlate widmo jakiś dawny poeta „ujrzał w ciemności, w uczuciu nazwał go Ojcem Jowisza, jako poemat utworzył go w krajnie pojęcia, a wyraziwszy to słowy, lub posągiem, ludziom pokazał“ \*).

„A pierwsi ubóstwiali tego Boga chłopkom naszym podobni, kłaniali się formie, nie duchowi.

„Lecz z tego tłumu wyrosli niektórzy rozumem i mówili: Nie jest to, jak lud sądzi, rzeczywiste wyobrażenie Boga, ale myśl zimna, alegoryczna w kształty przez poetę ubrana.

„Ci ludzie, racjoniści, sądzili, iż ostatnią tajemnicę w Bogu swoim znaleźli.

„Tłum ten kolan nie zniży, głowy nie skłania, a w posągu moc, ani ducha nie wierzy, widząc w nim tylko naukę.

„A trzeci są ci, którzy ducha prawdy, wieczność w posągu uczuli i zrozumieli, że Bóg był wszystko wiedzący, który tę prawdę w marmur wskrzesił i postawił.

---

\*) „Genezis z Ducha“, str. 45. „Wykład nauki“, str. 130 (Wydanie Biegeljiseny).

„Ci gotowi są czołem posągowi uderzyć, gotowi są ludziom alegorje widzącym wyższość Boską myśli posągowej odsłonić. Ale im mądrość moralistów urąga.

„Czekają więc, aż ów snycerz, który posąg postawił, sam zaświadczy o prawdzie i duchu... A niszczyć nie chcą, bo formę prawdy widzą prawdziwą.

„Różnica więc ta, że pierwsi są pod strachem i tajemnicą — drudzy wolni już, ale nic nie widzący, a ci ostatni wolni — i widzący pod miłością są Bożą“...

W zwykłej prozie pogląd poety da się wyrazić w sposób następujący: każdy myt, legienda, poemat, każdy twór uczucia, myśli, wyobraźni całych ludów, czy pojedynczych wieszczów, składa się z treści i formy. Ludzie prości widzą tylko powłokę zewnętrzną, formę, i biorą ją za samą prawdę. Mędrkowie, wyćwiczeni w rozumowaniu, ale pozabawieni „wzroku duchowego“, uważają formę za sztuczną szatę alegoryczną zimnej myśli ludzkiej i nie wierzą przeto w jej „moc i ducha“. Mistycy zaś, poeci, rewelatorzy, widzący „pod miłością bożą“, dostrzegają pod formą „wieczność i prawdę“, i dlatego czcząc treść, nie lekceważą formy, gdyż widzą w niej „formę prawdy prawdziwą“, czyli jakby powiedziano dzisiaj: „syntezę obrazu i idei“, symbol, „którego widoma część jest obrazem konkretnym, a korzenie giną w ciemnych otchłaniach

nieskończonego i przedwiecznego bytu“ (Maeterlinck).

---

Takie tłumaczenie poglądów Słowackiego mogłoby się wydawać dowolnem, gdyby ustęp analogicznej treści był w jego pismach jedynym. Ale nie, poeta widzi w każdym porównaniu, metaforze, w każdej postaci stworzonej przez poetów żywe, realne symbole rozmaitych sił i praw duchowych, rządzących światem.

„A gdy poeta rzekł, że „srebrne rubinowe piersi winogrona“ — to winograd stawał się matką piersiami karmiącą — więc czułeś, że ten sam duch w winogradzie jest, który upaja dziecinę śpiącą na ręku piastunki“ \*).

W Dzienniku zaś notuje Słowacki myśl, że „Homer wiedział, że bohaterowie różni są od innych ludzi uczuciem Nieśmiertelności, czyli niezgonnej natury, wystawił to więc w cielesnej nieranności Achillesa“.

A później obrabia tę samą myśl wierszem:

Nieranność Achillesa, a więc jego dzielność,  
Jest to uczuta w duchu wielkim—nieśmiertelność.

Sfinks — wydaje się poecie „dawnym kształtem ducha współwyduchowionego już cierpieniem

---

\*) „Wykład nauki“, 174.



i miłością, a po pas jeszcze przez glinę cielesnych form owiniętego, ze skrzydłami, które otwarte już, a jeszcze do nieba nie lecą“.

Potem stał on się „tajemnicą wiary“, dziś jest to „potwór przez dzieci nawet wyśmiany, wzięty za próżny twór imagacji“. „Lecz ja — woła poeta — widzę dziś te same skrzydła do ramion twoich przypięte, a już nie granitowe, lecz anielskie, bo, co z ducha zostało stworzone, to wiecznie zostało przy duchu“.

Czy to nie jest najczystszy symbolizm mistyczny, który istotom, uważanym dziś za „próżne twory wyobraźni“ przyznaje byt realny i widzi w nich etapy ewolucji ducha?

W umyśle Słowackiego powoli zatarła się zupełnie różnica pomiędzy poezją a rzeczywistością, albo, wyrażając się ściślej, poezja wchłonęła w siebie rzeczywistość. Mówi on o bogach i bohaterach mitologicznych, jak o postaciach żywych; sądzi, że „guślarstwa“ Dziadów i inkantacje Manfreda, „śród mgieł i orłów alpejskich krzyczane, i ów wid ducha kaskady pod kolorami tęczy stojący“ znacznie się przyczyniły do rozwoju świata.

Danae, opruszona złotym deszczem, i biała Leda są dla niego wcielonymi przeczuciami pewnych dogmatów; „Eliasz na wozie ognistym ulatujący... Ganimedes z ciałem porwany — Eneasze wśród walki — Romulus pośród piorunów“ — to sym-

bole wniebowstąpienia, po którym nie pojawił się „żaden już bez mogiły na ziemi“...\*)).

---

Na tle takiego poglądu na świat tworzył poeta „Króla-Ducha“, będącego uzupełnieniem i koroną mistycznych rozpraw prozą, z których całe szeregi obrazów i myśli zostały wcielone żywcem do epopei.

I „Genesis z Ducha“ i „Króla-Ducha“ uważał Słowacki za pisma, zawierające „tajemnicę początku i końca — alfę i omegę świata“.

W obu tych, pokrewnych myślą i nastrojem, utworach wznosi się poeta na tak wyniosłe stanowisko, że antynomja prawdy realnej i prawdy poetycznej, legiendy i historii niknie dla jego oczu. Jak w obliczeniach astronomicznych promienie gwiazdy, zbiegające do różnych punktów ziemi, uważa się za równoległe, ze względu na olbrzymią, nieskończoną prawie odległość źródła światła, tak samo myśli i uczucia Słowackiego, spływając z nadobłocznej wyżyny przenikają z równą siłą i obiektywne zjawiska natury i subiektywne twory wyobraźni ludzkiej.

Zarówno w tem, co istniało, istnieje, lub może istnieć rzeczywiście, jak i w tem, co nigdy nie wyszło z krainy marzeń i nie przybrało kształtów dotykalnych, cielesnych, widzi poeta objawy jednej

---

\*) „Wykład nauki“.

i tej samej potęgi duchowej, działającej w jednaki sposób w przyrodzie i w duszy człowieka. Pomiedzy tem, co stworzył Bóg, a tem, co wymyślił człowiek, natchniony myślą bożą — niema żadnej różnicy. Wszystko to są widome objawy niewidzialnej siły — symbole pracy ducha w wszechświecie.

Wskutek tego w „Królu-Duchu“ poeta, pragnąc nakreślić syntezę dziejów narodu polskiego na tle syntezy życia kosmicznego, posługuje się zarówno materiałami historycznymi, jak i legiendowymi, prawdą i fikcją, rzeczywistością i poezją, obrabiając je w jednaki, czysto subiektywny sposób.

Bajeczne i faktyczne dzieje Polski, figury bohaterów mitycznych i postaci historyczne, naiwne baśni ludowe i subtelne parabole Platona, własne wizje poety i reminiscencje literacko-mitologiczne — wszystkie te żywioły traktował Słowacki jako produkt surowy, jako olbrzymie odłamy różnorodnych kruszczów, które należało przetopić w ogniu czystego natchnienia i zlać w jeden lśniący, dźwięczny i podatny spisz, posłuszny dłoniom mistrza i zdolny do plastycznego wyrażenia najsubtelniejszych odcieni myśli twórczej.

---

Już początek „Króla-Ducha“, stanowiący punkt wyjścia dla dalszego rozwoju poematu, świadczy,

że Słowackiemu nie szło ani o ścisłość historyczną, ani o lokalny koloryt legendowy, lecz zupełnie o co innego.

Królem-Duchem, wiodącym naród naprzód, jest postać obca nam zupełnie, zrodzona w umyśle najgłębszego z filozofów greckich: Her, Armeńczyk, bohater jednego z poetycznych mytów platońskich.

Nie dość na tem jednak, duch Hera, pragnąc przyjść na świat w formie cielesnej, przenika w łono Róży Wenedy, zapłodnionej „popiołami umarłych rycerzy“ i rodzi się jako — Popiel, pierwszy awatar opiekuńczego ducha Polski.

Otóż, jak wiadomo, Róża Weneda nie ma nic wspólnego z legendowemi dziejami naszemi, jest to prześliczna i potężna fikcja, ale nie owiana urokiem tradycji, stworzona przez jednostkę, nie przez ogół; fikcja poetyczna, nie mitologiczna, krystalizacja uczuć i myśli indywidualnych, nie zbiorowych.

W dalszym ciągu, poeta, robiąc Rzepichę, żonę Piasta, Prometeanką słowiańską, „kradnącą ducha świętego“ i spiskującą z cesarzem niemieckim przeciw własnemu krajowi, odbiega również bardzo daleko i od legendy i od historii.

---

Podobne dowolności spotykamy i w „Ballady nie“, ale „Balladyna“ wyszła na świat z „arjosty-

cznym uśmiechem na twarzy, obdarzona wewnętrzną siłą urągania się z tłumu ludzkiego, z porządku i ładu, jakim się wszystko dzieje na świecie“ \*). „Król - Duch“ przeciwnie zawiera tajemnicę wewnętrznego porządku, alfę i omegę świata \*\*).

Jeżeli więc, żywiąc tak poważne zamiary, poeta nie troszczy się wcale ani o prawdę historyczną, ani o prawdę tradycyjną, legiendową, czy alegoryczną, to niepodobna przypuścić, żeby postępował w ten sposób bez celu, żeby bawił się rymami dla igraszki tylko.

Profesor Tarnowski, cytując w swojej „Historji literatury“ słowa Małeckiego, że „Król - Duch“ miał być „obrazem dziejów ojczystych, przedstawianych, jako działanie jednego głównie czynnika, stawianego w tym narodzie na pierwszym zawsze miejscu, a którego czyny, błędy, grzechy i zasługi oddziaływały na całe powodzenie społeczeństwa“ — dodaje od siebie w formie uogólnienia, że „Król - Duch“ miał być historją i psychologją narodowego ducha, wytłómaczeniem jego natury, jego różnych przejść i jego dzisiejszego stanu — wykryciem tajemnicy upadku“ etc.

Bezwąpienia, i prof. Małeczki, i prof. Tarnowski mają słuszność, ale słuszność względną. Jeszcze de-

---

\*) List do Krasińskiego, pomieszczony na czele „Balladyny“.

\*\*\*) Przedmowa do II Rapsodu „Króla-Ducha“.

finicja Małeckiego jest tylko definicją, t. j. aforystycznym przedstawieniem treści poematu, gdy w definicji prof. Tarnowskiego tkwi utajony sąd, i to sąd potępiający.

„Zamysł był taki — dodaje autor „Historji literatury polskiej“ a teraz, czy się udał, czy wogóle mógł się udać?“ (Tom V, str. 453).

Otóż przedewszystkiem należałoby rozstrzygnąć kwestję, czy rzeczywiście „zamysł był taki?“

### III

POGLĄD SŁOWACKIEGO NA NAUKĘ. MISTYCZNY POGLĄD NA HISTORJĘ. HISTORJA W „KRÓLU-DUCHU“. NIEJASNOŚĆ I TAJEMNICZOŚĆ. SYMBOLIKA „NIEPOZNAWALNEGO“.

Godząc się nawet na to, że Słowacki chciał dać syntezę historyczną i psychologiczną „ducha narodowego, nie wolno zapominać o tem, że wyrazy „historja“ i „psychologja“ miały w danym wypadku dla poety inne, niż dla prof. Tarnowskiego i dla nas wszystkich znaczenie.

„Kto chce — powiada prof. Tarnowski — z ducha narodu wysnuć wątek jego dziejów i na tych dziejach różne tego ducha przeobrażenia tłomaczyć, ten się trzymać powinien historycznej rzeczywistości, a kto ma pretensję rozjaśnić „alfę i omegę świata“, ten ma pozostać w obrębie prawd filozoficznych niezawodnych i niezbitych“.

Na pogląd ten zgodzi się każdy rozsądny człowiek — o ile rzecz będzie dotyczyła uczonego, historyka, historjozofa, a wreszcie poety przedmiotowego, realisty, który, jak Flaubert w „Salambo“, lub Sienkiewicz w „Quo Vadis“ chce pozostać na gruncie rzeczywistym.

Czy jednak miarę, odpowiednią dla pewnego typu twórców i utworów, wolno stosować do dzieł o biegunowo odmiennym charakterze?

Czy wolno poecie subiektywnemu stawiać wymagania sprzeczne z naturą jego talentu?

Słowacki był artystą nawskroś podmiotowym, a w dodatku krańcowym mistykiem.

Jako człowiek wysokiej kultury, rozumiał, co to jest historia i psychologia narodu w znaczeniu naukowym, ale jako mistyk, wierzący głęboko w stworzoną przez siebie doktrynę, mniemał, że „nauka dzisiejsza niezdolna jest do żadnej syntezy, o duchu nie wiedząc“, i że poszczególne gałęzie wiedzy mają inne zupełnie cele, niż się powszechnie przypuszcza.

Słowacki mógł się mylić — to prawda, ale błędy jego, ważne dla uczonego, dla historyka filozofji lub kultury, nie mogą wpływać na sąd o estetycznej wartości dzieł poety \*).

\*) Kosmografia w „Komedji Boskiej“ Dantego jest z gruntu fałszywa; kosmogońja w poematach staroindyj-

W liście do J. N. Rembowskiiego Słowacki powiada: „Nauki, których celem dotychczas była obserwacja fenomenów globowych — muszą przemienić się w samych założeniach i definicjach, wzięwszy za cel — obserwację ducha — w pracach jego odwiecznych na globie.

„Kto wie, że przez Ducha i dla Ducha świat jest; wie więcej, niż wszyscy, którzy szukają tajemnic formy.

„Jest forma — lecz ciała niema. Wszystko jest formą ducha“.

W dalszym ciągu, rozbiera poeta z tego stanowiska rozmaite nauki i dochodzi do wniosku, że Fizyka jest „nauką dróg, któremi duch działa na formę, z celem ducha w objawieniu się widzialnem“. Nauki przyrodnicze — „nauką pracy ducha, którą odbył w tworach organizowanych na globie — z celem tworu człowieka“.

„Historja jest nauką pracy, którą duchy globowe odbyły w formach ludzkich — w agregacjach z ducha wynikłych, z formą objawionych, które potworzyły narodowości — z celem Kró-

---

skich—ultra fantastyczna — a czyż dzieła te tracą z tego powodu cokolwiek pod względem artystycznym? Prawda, że chcąc się zżyć z tymi utworami, trzeba zapoznać się z atmosferą i gruntem, które je wydały, trzeba popracować, pomęczyć się trochę, ale w rezultacie wysiłek taki zawsze się opłaca moralnie.



lestwa Bożego, czyli przemienienia ludzkości w przyszłe anielstwo globowe“.

Do tegoż samego celu dążą sztuki piękne, będące „nauką pracy ducha w przeczuciu przyszłej formy“. Celem ekonomji politycznej jest „uwolnienie ducha z pod ucisku pracy cielesnej“ i t. d.

---

Gdybyśmy, wraz z wieloma starszymi krytykami, nazwali Towjanizm wogóle, a mistycyzm Słowackiego w szczególności — obłudą, to musielibyśmy przyznać, że obłudowi temu nie zbywa „na metodzie“.

Ale naszym zdaniem, i Towjanizm, i doktryna Słowackiego nie są i nie były nigdy obłudą, lecz jedną z wielu form myślenia metafizycznego, formą, nie niższą i nie gorszą w zasadzie od innych, choć nie ujętą w ścisłe karby dialektyczne.

Jeżeli więc uwzględniamy wpływ metafizyki Spinozy na Goethego, oraz wpływ Platona, Hegla, Schellinga, Schopenhauera na całe grupy poetów i artystów, to nie widzę racji, żebyśmy mieli prawo nie uwzględnić wpływu metafizyki Słowackiego na twórczość — Słowackiego.

Każde dzieło szerszego pokroju, każda wielka synteza poetycka rozwinięta na tle filozoficznym, religijnym, społecznym, czy historycznym wymaga komentarzy i wyjaśnień, gdyż jest zbyt bogata

i skoncentrowana, żeby ją można było ogarnąć jednym rzutem oka. Kto chce zrozumieć i ocenić jakieś dzieło dokładnie i wszechstronnie, kto chce wniknąć w intencje autora, ten musi się liczyć z nastrojem duchowym epoki, narodu, oraz samego twórcy w chwili tworzenia.

A jeżeli zdarzy się przypadkiem, że poeta sam zostawia w swojej korespondencji, czy innych pismach, wyraźne i szczere wskazówki, jak należy pojmować jego zamiary i dążenia artystyczne, to lekceważyć tych danych poprostu nie wolno! \*).

---

\*) Jeden z krytyków warszawskich, oceniając życzliwie pierwszą (1902) edycję niniejszej książki, wyraził się jednak, że wyjaśnianie „Króla-Ducha“ przy pomocy mistycznych doktryn Słowackiego do niczego nie doprowadzi, bo „bredni nie można tłumaczyć bredniami“. Nie odpowiedziałem nic na to, pozostawiając sprawę czasowi, zwłaszcza, że, jako autor kilkunastu artykułów, oraz książki, gdzie dotykałem kwestji, związanych z mistycyzmem, mam w pewnych kołach opinię mistyka. Tymczasem ludzie zupełnie wolni od podejrzeń o mistyczne skłonności doszli do tegoż samego wniosku co i ja. Tak np. prof. Tarnowski powiada wprawdzie, że pisma mistyczne Słowackiego „nie dowiodą, że myśl Słow. była jasna i że pojęcia jego były prawdziwe“, ale przyznaje, że „pozwolą one istotnie odgadnąć, miarkować, czasem prawie domyślać się, co Słowacki myślał, jaki był skład jego w tym czasie pojęć filozoficznych, moralnych, po części i religijnych“ (Historja literat. polskiej. V. 460). Prof. Tretiak idzie jeszcze dalej i, powołując się na moje zdanie, że mistyczna epopea

Tylko biorąc pod uwagę mistyczny pogład autora „Króla - Ducha“ na historje, zdołamy odnaleźć właściwą miarę dla tej gigantycznej epopei, w której poeta, poza zewnętrznymi, dostępnymi dla obserwacji fenomenami dziejowymi i psychicznymi, szukał motywów głębszych, ukrytych przed okiem ludzkim.

---

o „Królu-Duchu“ „tylko w świetle filozofji Słowackiego dokładnie zrozumiana i oceniona być może“, nazywa tę uwagę „do pewnego stopnia słuszną“, czyniąc tylko zastrzeżenie, że światło filozofji Słow. nie przyda się na nic tam, gdzie panuje niepodzielnie fantazja poety, kierująca się już nie filozofją, ale estetycznymi upodobaniami“. Swoją drogą prof. Tretiak posługuje się sam mistycznymi pismami Słowackiego w celu wyjaśnienia idei przewodniej „Króla-Ducha“, starając się tylko przy sposobności wykazać sprzeczności w jakie rzekomo wpadał „filozof“, z chwilą kiedy oblekał swoją doktrynę w kształty artystyczne. W rezultacie jednak dochodzi prof. Tretiak do wniosku, że, bądź, co bądź, „Król-Duch“ jest najwspanialszym, najszerszym, najoryginalniejszym utworem Słowackiego. („Jul. Słow.“ tom II str. 482, 485, 489. 1904). Prof. Bronisław Chlebowski pisze: „Dla potomności „Genezis z Ducha“ będzie miała znaczenie głównie, jako klucz do zrozumienia całego szeregu wspaniałych utworów z ostatnich lat życia poety, a przytem jako jeden z najciekawszych i najpodnioslejszych pojavów w rozwoju mesjanizmu polskiego“. Wiek XIX, sto lat myśli polskiej tom IV str. 223, rok 1908). Jan Gwalbert Pawlikowski zaś uważa zgłębienie filozofji mistycznej Słowackiego za niezbędną podstawę do badań i zrozumienia „Króla-Ducha“ i wydatuje w r. 1909 ol-

Czy te motywy odnalazł—to kwestja bez znaczenia wobec faktu, że poeta wierzył, iż je odnalazł, albo raczej „odczuł we własnym duchu“.

Wskutek tego obiektywna strona historii i psychologii, o którą dbają przedewszystkiem uczeni, zesłała u Słowackiego na plan dalszy. Czynniki rasowe i klimatyczne, forma rządu, ustrój społeczny, stosunki z innymi narodami i t. p., słowem wszystko to, na czem naukowa psychologia dziejów opiera swoje badania i wnioski, uwzględnił Słowacki o tyle tylko, o ile dostrzegał w tych zjawiskach działanie siły wyższej, pozaświatowej.

Patrząc na fenomeny życiowe, jako na znikome i zmieniające się ciągle formy niezmiennej, trwałej i wiecznej potęgi, widział poeta w dziejach narodu jedną tylko z olbrzymich fal ewolucji powszechnej, jeden z symbolów wewnętrznej pracy

---

brzymie i gruntowne dzieło o 500 przeszło stronicach nazwane skromnie: „studjów nad Królem-Duchem część pierwsza“, a poświęcone analizie mistyki Słowackiego. Do tego można dodać cały szereg prac mniejszych rozmiarami, ale opartych również na zasadzie łączności pomiędzy pismami teoretycznymi a utworami poetyckimi Słowackiego z epoki mistycyzmu. Zresztą sam sposób traktowania poglądów mistycznych Słowackiego oraz „Zborowskiego i Króla-Ducha“ uległ gruntownej zmianie. Wszyscy niemal badacze lat ostatnich, analizują te dzieła z należnym szacunkiem i powagą, bez względu na to, czy sympatyzują z ich duchem, czy też zachowują się krytycznie. Z poza obiektywnego chłodu, jakim starał się owiać swoją pracę J. Gw. Pawlikowski przebija—podziw.

ducha, dążącego do wyzwolenia „globu“ z pęt cielesności.

Z tego wynika, że zamysłem poety nie było obiektywne przedstawienie „historji i psychologii ducha narodowego“, lecz zobrazowanie w sposób subiektywno-symboliczny działania sił transcendentnych, mistycznych, popychających cały wszechświat, a więc i pojedyncze narody naprzód — ku „celom finałnym“.

Ponieważ sił tych, jako istniejących i działających po za przestrzenią, i czasem, nie podobna badać ani zmysłami, ani rozumem, a można je odczuć tylko sercem i wiarą, więc poeta, pragnąc nas do tego odpowiednio nastroić, kreśli szereg symbolów sugiestywnych, które, pobudzając nasze uczucie i wyobraźnię, otwierają przed nimi nieokreślone, ale rozległe horyzonty mistyczne...

---

Patrząc na „Króla-Ducha“, nie jako na rymowaną historjozoofję, lecz jako na poemat nastrojowo-symboliczny, stawiamy to dzieło na właściwym gruncie.

Wszystkie faktyczne niedokładności, opuszczenia i przeskoki przestają nas razić, gdyż nie mamy prawa uważać ich za mimowolne błędy, lecz za

naturalną konsekwencję stanowiska i sposobu, w jaki poeta swój przedmiot traktuje \*).

Prawda, że, przystępując do pisania „Króla-Ducha“, Słowacki pragnął rozwiązać bolesną za-

---

\*) Jednym z najpoważniejszych zarzutów, jaki ze stanowiska historycznego można zrobić poematowi, jest pominięcie Bolesława Chrobrego, który przecież odegrał w dziejach narodu rolę epokową. Poeta jednak pomija Bolesława z zupełną świadomością, gdyż widzi w nim wcielenie ducha, którego istoty nie można jeszcze odsłonić światu:

I w małej dziecinie  
Przyszedł ktoś wielki, lecz w wielkiej zasłonie;  
Tej nie odejmę, aż świat się rozwinie  
I zacznie jasno czytać w świata łonie.

I w alabastrach ciał i serc rubinie,  
Widząc tę światłość, co jest na Syjonie,  
A którą wszelka natura podchmurna  
Świeci—jak lampą świecąca się urna.

Kto jest ów wielki, a tajemniczy duch?

Co do tego, wolno robić tylko, mniej lub więcej, prawdopodobne przypuszczenia. Może to duch, mający się wcielić w przyszłości w Napoleona, albo Towiańskiego? Nie jest też rzeczą absolutnie niemożliwą, że Słowacki, który, jak wiadomo, siebie utożsamiał z jaźnią „Króla-Ducha“ — wcielającego się po kolei w Pcpieła, Mieczysława I, Bolesława Śmiałego—chciał ducha Bolesława Chrobrego utożsamzić z duchem Mickiewicza, jako drugiego wieszczą i przewodnika. W epoce, kiedy powyższa strofa powstała, Słowacki, zapomniawszy wszelkich dawnych uraz, czcił swego rywala bardzo wysoko. Kto wie, czy i śpiewak Zorjan,

gadkę upadku ojczyzny, niepokojącą całe owoczesne pokolenie poetów i filozofów, do rozwiązania tej zagadki jednak dążył nie drogą analizy faktów rzeczywistych, lecz drogą kosmiczno-metafizycznej spekulacji.

wcielony później w Piasta, nie odsłoniłby się przy końcu poematu, jako który z wybitnych romantyków naszych (1904). Pisząc te słowa w pierwszych edycjach książki wyraziłem tylko nieśmiałe i mgliste przypuszczenie. Potem, rozczytując się w tekście „Króla-Ducha“, doszedłem do przekonania, że, obok głównego bohatera epopei, w którego—symbolistycznie, czy dosłownie, mniejsza o to—wcielił Słowacki swoją jaźń własną—przewija się tam cały szereg duchów inkarnowanych w różne postacie ale związanych z osobami zajmującymi w narodzie polskim stanowisko wybitne. Jeżeli trudno dowieść z całą stanowczością, że Bolesław Chrobry jest identyczny z Mickiewiczem, to dużo argumentów przemawia na korzyść hipotezy, że w postać Ś-go Stanisława wcielił poeta mickiewiczowskiego ducha. Rozebrałem tę kwestję szczegółowo w osobnej rozprawie p. t. „Król-Duch czy Królowie-Duchy“ (Warszawa 1910 wydawnictwo Sfinks). Argumentów podanych tam powtarzać obecnie nie widzę potrzeby, zwrócę tylko uwagę, że niezależnie odemnie analogiczne hipotezy postawiło kilku innych badaczy (Dr. J. Kleiner „Król-Duch, zasadnicze pierwiastki treści i ich ewolucji w twórczości Słowackiego“ w zbiorze „Studja o Słowackim“ (1910). Następnie Gustaw Doborzyński w rozprawie „Zorjan i Oda“ („Przegląd narodowy“ (1909). Ks. Emil Kantak w rozprawie „Postaci w dziełach Słowackiego z ostatniego okresu“. (Dziennik Poznański dodatek, Literatura i Sztuka (1909). Artur Górski w swoim „Monsalwacie“ (1907) zwrócił uwagę na tożsamość ducha Jagiełły z duchem Mickiewi-

Dzięki temu, punkt ciężkości kwestji przeniósł się ze świata zmysłowego w świat nadzmysłowy i, zamiast obiektywnej syntezy historyczno-psychologicznej, dał nam poeta syntezę subiektywno-symboliczną.

cza w „Zawiszy Czarnym“, przypuszczając, że w pomysłach poety autor „Dziadów“ mógł wejść do „Króla-Ducha“, jako jedna z kolumn żywota. Podobnie, co do postaci niewieścich i ich gienetycznego związku pomiędzy sobą, oraz rzeczywistością pojawiło się kilka mniej lub więcej, prawdopodobnych hipotez. Bądź co bądź, nie ulega wątpliwości, że wspominając o duchu Bolesława Chrobrego bardzo krótko, uczynił to poeta z całą świadomością, pragnąc do niego powrócić w dalszych rapsodach epepei. Początkowo poeta chciał życie i panowanie Bolesława Chrobrego opisać zaraz po panowaniu Mieczysława, gdyż rozpoczął rapsod osobny, poświęcony temu przedmiotowi. Później jednak zmienił plan i rozpoczęty fragment odrzucił, zastępując go kilkoma strofami o narodzinach Bolesława. Wogóle, jeżeli rozpatrzymy uważnie stosunek szczegółów do całości w „KróluD-uchu“, to dostrzeżemy zadziwiającą jednolitość i konsekwencję budowy architektonicznej poematu. Wobec tego trudno pojąć, jak krytyk tej miary, co prof. Spasowicz mógł w swojej mowie w Miłosławiu nazwać „Króla-Ducha“ utworem „zrodzonym w chaotycznym umyśle poety“. Śmiem twierdzić, że mało jest na świecie poematów tak logicznych i konsekwentnych wewnątrznie, pomimo mistyczno - podmiotowego nastroju.

Że poeta wyszedł z założenia, odbiegającego daleko od znanych i utartych pojęć, to prawda, ale to nie świadczy bynajmniej o chaotyczności, lecz co najwyżej o niezależności i oryginalności umysłu Słowackiego.

Gdybyśmy chcieli oceniać logiczność poematów mniej-



Czy poemat stracił na tem?

Bynajmniej.

„Król - Duch“ jest w swoim rodzaju rzeczą równie doskonałą, jak „Pan Tadeusz“ w swoim.

szą lub większą fantastycznością tematu, w cóżby się obróciły dzieła Dantego, Tassa, Milтона, Shelley'a.

Nie punkt wyjścia, lecz konsekwentne wyprowadzenie z niego akcji i charakterów, oraz utrzymanie całości w odpowiednim—ziemskim, czy nadziemskim, wszystko jedno — nastroju i tonie, decyduje o wewnętrznej logice, lub chaotyczności utworu. A pod tym względem „Król-Duch“ jest bez zarzutu. Trzeba go jednak przeczytać nietylko z uwagą, lecz i—bez uprzedzeń.

Najbardziej podmiotowy pogląd na świat może być a nawet zwykle bywa, jednolitszym i logiczniejszym formalnie od teorii, opartych na sumiennem badaniu praw i fenomenów obiektywnych.

Wielkim systemom metafizycznym można zarzucić brak prawdy przedmiotowej, oraz dowolność podstaw, na których się opierają, ale niepodobna odmawiać wewnętrznej logiki i jednolitości. Metafizyk może dać fałszywe odzwierciedlenie rzeczywistości, której nie zna, ale daje prawdziwy i jasny obraz stanu własnej duszy, który zna i odczuwa bezpośrednio.

Słowacki był także metafizykiem i, jak sam prof. Spasowicz napisał przed laty: miał w porównaniu z Mickiewiczem pogląd na świat daleko szerszy, śmielszy i bardziej niezależny. Posiadał własną religję i w gruncie rzeczy był panteistą i to oryginalnym“. („Dzieje literatury polskiej“, 1885, str. 425).

Panteistyczny pogląd na świat może być fałszywy, to

Zarzut, że obu tych epopei nie można zestawiać ze sobą dlatego, iż „Pan Tadeusz“ jest skończoną całością, a „Król-Duch“ fragmentem — nie wytrzymuje krytyki, gdyż fragment — to pojęcie bardzo względne. Zapewne jakiegoś kawałka ręki albo torsu nie można porównywać z posągiem, pojedyncze jednak, a wykończone części olbrzymiej grupy dadzą się zupełnie legalnie zestawzić z samoistnymi posągami.

Wiele najświetniejszych rzeźb Michała Anioła — a między innymi wspaniały „Mojżesz“ — to tylko fragmenty kolosalnych kompozycji, które poczęła wulkaniczna wyobraźnia, a których nie zdążyła wykuć w marmurze, skrępowana czasem i przestrzenią, ręka artysty...

Podobnie rzecz się ma i z „Królem-Duchem“. To nie fragment posągu, lecz fragment gigantycznej grupy; to nie urywek epopei, lecz zbiór po-

---

prawda, ale czyż musi być koniecznie owocem „chaotycznego umysłu?“

Profesor Spasowicz bynajmniej tego w swojej pięknej historii literatury nie twierdził, a nawet jak widzimy z przytoczonej wyżej cytaty, wyrażał się o filozofji Słowackiego z uznaniem i sympatją stawiał ją nawet wyżej, niż filozofję Mickiewicza, przyznając poglądom autora „Króla-Ducha“ śmiałość, szerokość, oryginalność, niezależność.

Dlaczego później starał się twórcę tych poglądów zdyskredytować, zowiąc umysłem chaotycznym? — nie wiem.

tężnych ogniów cyklu, złożonego z samoistnych, choć związanych ze sobą ideowo eposów. Każdy rapsod „Króla-Ducha“ to całość, którą można zestawiać z innymi poematami.

Gdyby Wagner zdążył napisać tylko jedno lub dwa ogniwa swojej tetralogji, to czyż niewolno by było porównywać tych utworów z innymi operami?

Norwid, który znał tylko pierwszy rapsod „Króla-Ducha“, nie wahał się jednak postawić go na jednym poziomie z epepeami wszechświatowego znaczenia. A my przecież znamy 4 całe skończone rapsody i początek piątego! Czyż wobec tego można traktować „Króla-Ducha“, jako zbiór strzępów niewcielonego w formy artystyczne pomysłu? Chyba nie. Fragment fragmentowi nierówny...

---

Słowacki, pisząc swój najpotężniejszy utwór, pozostał wierny naturze swego gieńjusz, który, jak wiemy, wypowiadał się z największą siłą w rozlewno-muzycznych symfoniach.

Ponieważ przewaga rozlewności nad plastyką pociąga zawsze za sobą pewną niejasność wyrazu, więc i „Król - Duch“ nie należy do utworów tak przejrzystych, jak „Iliada“, lub „Pan Tadeusz“, chociaż nie jest bynajmniej ciemniejszy od „Boskiej Komedji“ i innych pokrewnych dzieł sztuki.

Niejasność „Króla-Ducha“ — którą się zresztą

tendencyjnie przesadza — nie jest bynajmniej wynikiem niemocy artystycznej, lecz naturalną cechą danego typu twórczości.

Są rzeczy tak olbrzymie i wzniosłe, wystrzelające tak wysoko nad poziom naszego umysłu, że mówić o nich w sposób zbyt określony nie podobna bez popadnięcia w trywjalność i płytkość. Zbytnia, że tak powiemy, „poufałość“ z potęgami transcendentnymi może obudzić śmiech, nie grozę.

Bóg, absolut, dusza, nieśmiertelność, wieczność, nieskończoność — są to bezdenne przepaści; kto więc sili się na to, żeby pokazać nam ich niezbadane i niezgłębione dno, ten popełnia błąd logiczny, jeżeli jest myślicielem, a nietakt estetyczny — jeżeli jest artystą.

A ponieważ Słowacki był artystą nad artystami, czuł więc doskonale, że o wielkich tajemnicach bytu należy się wyrażać w sposób tajemniczy, że należy budzić w czytelniku tylko odpowiedni nastrój, pozostawiając resztę jego własnej pracy wewnętrznej \*).

---

\*) Ruskin uważa pewną „wstrzemięźliwość“ wyrazu za cechę wielkiej sztuki, w której odkrywa się „nieoczekiwaną prawdę drogą powolnego szukania jej, gdyż jest ona rozmyślnie ukryta i szczelnie zamknięta, aby nie można jej było wydstać przed wykuciem klucza w ogniu swej własnej duszy. A to ukrywanie jej znaczenia jest nieustanne i z rozwagą przeprowadzane przez wielkich poe-

Potwierdza to charakterystyczny ustęp ze słynnej przedmowy do II Rapsodu „Króla-Ducha“:

„Wyraźniejsze z tych rzeczy wypowiedzenie wzbronione zostało dotąd poecie, pod trwogą Boga zostającemu.

„Trudu doznasz, czytając niniejsze poema, a walkę będziesz musiał odbyć, duchu czytelnika, z duchem poety...

„Jeśliś leniwy, dzieło odrzucisz“.

Poeta wiedział więc doskonale, że w danym wypadku nie mógł mówić wszystkiego jasno i prosto i że musiał liczyć na dobrą wolę, oraz współdzwzięność serca i umysłu czytelników.

Ale niejasność nie tkwi bynajmniej w zewnętrznej, lecz głównie w wewnętrznej, ukrytej, że tak powiemy, treści poematu.

tów. Pindar mówi o sobie samym: wiele tkwi strzał w mym kołczanie pełnych wymowy dla mędrca, które dla innych wymagają interpretacji“. („Królowa powietrza“ przekład W. Szukiewicza, str. 29). Cyprjan Norwid w cytowanej poprzednio broszurze powiada o „Królu - Duchu“ „Ktokolwiek też życzy sobie czytać poemat ten tak jasno. jak się czytają dzienniki — ten celu swego nie otrzyma. Każdy też czytelnik, obznajmiony z historjozofją mytów zrozumie, że gdyby w toku epopei, mającej za bohatera „ja“ było więcej ładu—epopea ta byłaby raczej systematem filozofji dziejów“.

Kto nie chce zgłębiać owej treści wewnętrznej, dla tego „Król-Duch“ będzie przecudowną baśnią fantastyczną, pełną oryginalnych sytuacji i barwnych obrazów, baśnią, która nawet „leniwemu“ czytelnikowi dostarczy wielkiej sumy wrażeń estetycznych.

„Trud“ i „walka z duchem poety“ rozpoczyna się dopiero wtedy, kiedy zapagniemy wnikać do serca zmysłowych form, w które wieszcz ujął swoje uczucia i myśli; kiedy zechcemy zrozumieć symboliczne znaczenie epopei.

Pewna historyczno-legiendowa kategoria symbolów, jak np. postaci, uosabiające walkę pogaństwa z chrystjanizmem, tłumaczy się dość jasno. Tam jednak, gdzie poeta potrąci skrzydłem wyobraźni o sferę „niepoznawalnego“, symbolika, z natury rzeczy, staje się bardziej zawiłą i trudną, a często wprost niepodobną do przekładu na język zwykły.

Ale to nie osłabia bynajmniej wrażenia.

Największy gieńjusz, mówiąc o rzeczach transcendentnych, nie może przekroczyć pewnej granicy, ale może się do niej zbliżyć; nie może zerwać zasłony z oblicza sfinksa, ale może uchylić jej rąbek; nie może pokazać nam światła nadzmysłowego, ale może wzbudzić wiarę w jego istnienie.

Zdarza się to wtedy tylko, kiedy poeta głęboko wierzy i czuje i kiedy rozporządza takimi środ-

kami ekspresji, że zdoła wywołać w czytelniku uczucia podobne do tych, jakich sam doznaje.

Otóż Słowacki posiadał te wszystkie warunki: był mistykiem głębokim i szczerym, był artystą potężnym i subtelnym.

Dlatego też z „niejasnych“ rzekomo symbolów jego wieje tchnienie nieskończoności...

Czuć, że źródło, z którego lały się potężne fale barw i tonów, te długie korowody postaci i lśniące girlandy obrazów, zasilane było nie przez mętne dopływy zaskórne, lecz ssało swój kryształowo - czysty pokarm wprost z piersi chmur podniebnych, brzemiennych gromem i błyskawicami... Poeta wiedział doskonale, że, nastrajając lutnię na ton tak wysoki, nie zdoła zająć i zachwycić wszystkich i że tylko wyjątkowe natury odczują głębię jego symboliki, która większości czytelników wyda się tak „próżną“, jak próżnymi“ wydają im się błękity niebios:

O! wy, którzy się nigdy nie spotkacie  
 Z prawdziwą twarzą waszego tu stróża;  
 Dla których żywot widzialny jest—w chacie,  
 A Bóg w błękitach próżnych się zanurza;  
 Dla was—są próżne tych czynów postacie,  
 Dla innych... ducha ton i straszna burza,  
 Owiewająca moją pieśń żałobną,  
 Z twarzy do innych rapsodów podobną.

Jak słuchacz niemuzyczny gotów jest uznać symfonię Beethovena za chaos dźwięków, nie posiadających treści duchowej, tak czytelnik inteli-

gientny, ale pozbawiony zmysłu mistycznego, nie dostrzeże w symbolach „Króla-Ducha“ nic więcej, ponad bogaty zbiór kunsztownych metafor i wyszukanych rymów...

Inni znowu, przerażeni wirem natchnienia, które, bądź co bądź, działa na ich duszę, wołają z T. T. Jezem: w osłupieniu przypatrujemy się nadczłowieczym wzlotom, kręgom i zatokom autora „Genезis z Ducha“, atoli iść za nim nie możemy, prowadzi nas bowiem w zaświaty, na wyżyny tak zawrotne, że wolimy pozostać na padole...“

To szczere wyznanie duszy silnej, ale prostej, inteligencji dużej, ale obracającej się w odmiennej sferze pojęć i wyobrażeń, nie przynosi ujmy ani Jezowi, ani Słowackiemu. Powieściopisarz realista nie może współczuć z ultra subiektywnym marzycielem i fantastą, ale, dzięki wrodzonemu instyktowi artystycznemu, nie może też zaprzeczyć, że w dziełach wielkiego romantyka naszego tkwi coś niezwykłego i godnego podziwu.

O ileż wyżej stoi Jez od tych, którzy bez ceremonji mianują „Króla-Ducha“ i pokrewne mu utwory—stękiem mętnych „bredni“!

Taki sąd, o ile nie jest pozą, musi być wynikiem jakiegoś daltonizmu estetycznego, którego najsubtelniejsze argumenty krytyczne zwalczyć nie zdołają \*).

---

\*) Słowacki wniósł rzeczywiście do poezji polskiej wiele czynników intensywnych, przedtem prawie niezna-



nych, i dlatego przez czas długi uważany był za zjawisko „nieswojskie“. Kwestji tej poświęciłem specjalną rozprawę p. t. „Wzniosłość u Słowackiego“ (w zbiorze „Twórczość i Twórcy“). Jak wiadomo wzniosłość i inne żywioły intensywne nie dające się wtłoczyć w kanon harmonijnego piękna, odgrywają w poezji nowoczesnej rolę naczelną i nadają jej specjalny charakter. I poezja Słowackiego i sztuka nowoczesna buja najczęściej w regionach, gdzie miara dostępna dla wszystkich traci swój walor. Piękno właściwe nie zajmuje tutaj stanowiska dominującego, ustępując miejsca innym mniej zrównoważonym i wdzięcznym, ale za to energiczniejszym, ostrzejszym elementom estetycznym. Por. wywody Lippsa o „wzniosłości“ w jego „Grundlegung der Aesthetik“ (1903), rozdziały: „Das negativ Erhabene (str. 535—537), Beziehung des Negativen zum Positiven im Erhabenen (537—8)), Die „Grenzenlosigkeit“ des Erhabenen 542—545) Formlosigkeit des Erhabenen etc., oraz Ribota „Psychologję uczuć“, Lucjana Bray'a Du Beau (1903) i Groossa „Der aesthetische Genus“ (1902) str. 18, 19, 229). Pierwszym który zwrócił uwagę na „wzniosłość“ (górnosc, szczytnosc), jako odrębną kategorie wzruszenia estetycznego był Burke w dziele p. t. *A philosophical Inquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1756). Sprawą tą zajmował się również i Kant w „Kritik der Urtheilskraft w księdze II i „Analytik des Erhabenen“.





## KSIĘGA ÓSMA. INDYWIDUALIZM. SŁOWACKI I NIETZSCHE.

### I.

INDYWIDUALIZM I PANTEIZM. UNIWERSALIZOWANIE INDYWIDUALNOŚCI. TEORJE SŁOWACKIEGO. FILOZOFJA NIETZSCHEGO, NIETZSCHE I SŁOWACKI, POKREWIEŃSTWO FORMY. RÓŻNICA TREŚCI. „NADLUDZIE“ SŁOWACKIEGO I „NADCZŁOWIEK“ NIETZSCHEGO. CHARAKTER EWOLUCJI U NIETZSCHEGO I U SŁOWACKIEGO.

Obok mistycyzmu z podkładem monistyczno-panteistycznym, tkwi w umysłowości, a zwłaszcza w sztuce dzisiejszej drugi pierwiastek, a mianowicie indywidualizm, t. j. dążność do uważania jednostki za główne ognisko istnienia, za jedyną rzeczywistość, a co za tem idzie i za miarę wszechrzeczy.

Oba te prądy zdają się wyłączać wzajemnie, gdyż, jak wiadomo, panteizm przenosi punkt ciężkości świata z jednostki na ogół i uważa indywidualium za pewną fazę ewolucyjną, za fenomen przejściowy, który, prędzej czy później, przeminie,

roztapiając się w niezmiernym oceanie wszechbytu.

Otóż pomimo, że logicznie trudno zgodzić panteistyczny uniwersalizm z indywidualizmem, generacja artystów dzisiejszych osiąga jednak syntezę tych dwóch sprzecznych żywiołów, przede wszystkim na gruncie uczucia i wyobraźni. Jeżeli zaś idzie o teoretyczne uzasadnienie tej syntezy, to estetycy szkoły najnowszej dochodzą do tego na drodze rozumowania, które da się sprowadzić do następujących punktów:

Świat widzialny, dostępny do zmysłów, jest tylko wyobrażeniem, stworzonym przez ducha indywidualnego, którego treść wewnętrzna jest jednaka z bezwzględną istotą bytu, z absolutem, ukrytym, ale obecnym poza wszystkimi złudnemi zjawiskami. Duch indywidualny więc, jako emanacja absolutu, jest i twórcą i duszą świata obiektywnego; jest sam poniekąd identyczny z absolutem \*), gdyż może na drodze intuicyjnej wnikać

---

\*) Sztuka jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu duszy. (Przybyszewski, „Na drogach duszy“ wyd. II). Według Ch Morice'a sztuka rodzi się w chwili, gdy dusza wyzwala się ze wszystkich pęt doczesnych i zapuszcza w swoje własne głębie. W tym stanie wyjątkowym wolności i samotności „słyszy ona Boga“ i odczuwa nieograniczoną potęgę, będącą odbiciem nieskończoności. Wtedy dusza zdobywa pewność swej własnej wieczności i świadomości tego, że narodziny i śmierć nie istnieją, oraz że życie rze-

w istotę wszechrzeczy i odsłonić nam jej tajniki w dziełach sztuki, które są „objawieniem istoty rzeczy w materialnej formie, manifestacją nieskończoności w skończoności“.

Przesmycki nazywa to „uniwersalizowaniem indywidualności“ \*), wyznaczając sztuce rolę „Pośred-

---

czywiste polega na tem, aby stać się jednym z świadomych centrów nieskończonej wibracji“. (Litter. de tout à l'heure 1889).

\*) Treścią poezji musi być zawsze to, co istnieje rzeczywiście, to jest nierozdzielna całość i jedność bytu, która jest nieskończonością, nie zaś pojedyncze, oderwane od całości zjawiska, czy wrażenia, które, jako nie istniejące w tem oderwaniu, złudzeniem są próżnem. Do nieskończoności prowadzi i dróg nieskończoność: Goethe idzie przez pogodną a potężną myśli harmonję; Hugo przez antytetyczne dysputy z sobą, Baudelaire przez bezwzględne władanie nad wizją, Verhaeren, Kasproicz lub Przybyszewski, dając się porywać jej, Alfred de Vigny przez cichą, lecz świadomą kontemplację, Novalis lub Verhaeren przez mistyczne poddanie się. Miejsca na wszystkie indywidualizmy aż nadto; spokój czy paroksystyczność, moc czy łagodność, świadoma pewność, czy wrażliwe nieokiełznanie, temperament, który unosi, czy panowanie nad twórczością—wszystko jest dobre. byle sięgało w głąb, byle docierało do istoty bytu, byle mówiąc filozoficznie: uniwersalizowało indywidualność. Wizja rzeczy, jakimi one są w sobie, t. j. w stałym związku ze wszystkością i magiczne oddanie, wcielenie tej wizji, znalezienie dla niej jedynie odpowiedniej formy — oto warunki prawdziwego dzieła sztuki“. *Chimtra*“, nr. 1. 1901.

dniczki pomiędzy indywidualnością i Absolutem “

Otóż panteizm Słowackiego posiada te same cechy: indywidualność w nim nie ginie bez śladu, ale wysuwa się na plan pierwszy. Jaźń ludzka, aczkolwiek z Boga wypływa, jest wieczną i nieśmiertelną, i ona to właściwie stworzyła świat widzialny, żądając „kształtów“.

W „Gienezis z Ducha“ czytamy:

„Na skałach oceanowych postawiłeś mnie, Boże abym przypomniał wiekowe dzieje ducha mojego, a jam się nagle uczuł w przeszłości Nieśmiertelnym Synem Bożym, stwórcą widzialności.

„Albowiem Duch mój przed początkiem stworzenia był w Słowie, a Słowo było w Tobie— a jam był w Słowie \*)).

„A my, Duchy Słowa, zażądaliśmy kształtów, i natychmiast widzialnymi uczyniłeś nas, Panie, pozwoliwszy, iżeśmy sami z siebie, z woli naszej i z miłości naszej, wywiedli pierwsze kształty i stanęli przed Tobą zjawieni.

---

\*) U Kasprowicza czytamy:

On był i myśmy byli przed początkiem—  
 Niech imię Jego będzie pochwalone!  
 Razem z gwiazdami byliśmy i słońcem,  
 zanim się gwiazdy i słońce  
 jęły rozbijać w swych kołach,  
 zanim się stało to, co się pożera.

(„Moja pieśń wieczorna“).

„Duchy więc, które wybrały za formę światło, odłączyłeś od duchów, które obrały objawienie się w ciemności, i tamte na słońcach i gwiazdach, a te na ziemiach i księżycach rozpoczęły pracę form, z której Ty, Panie, odbierasz ciągle ostateczny wyrób miłości, dla której wszystko jest stworzone, przez którą wszystko się rodzi“.

Za zezwoleniem bożem więc, ale z własnej woli i samej siebie jaźń duchowa „wywiodła pierwsze kształty“, czyli stworzyła świat i rozpoczęła na nim „pracę form“ \*).

\*) „W Samuelu Zborowskim“ (Akt I) Heljon-Słowacki woła w ekstazie, przypominając sobie etapy ciężkiej pracy globowej:

Gdy duch przez pierwsze męczeństwo  
 Natury się do Boga przedzierał  
 Gdy łono ziemi otwierał  
 I z ogniami rzucał skały

.....  
 Widziałem tęczę na niebie  
 Twojego ze mną przymierza...  
 A ty teraz chcesz pacierza?  
 Pacierz mój—trzaskaniem skał,  
 Pacierz mój—to piorun chmur  
 Pacierz mój—wulkanem stał,  
 Płomieniem stał na szczycie gór

.....  
 Świat wezmę, ręką rozrobię,  
 Na różne kształty rozdrobię

.....  
 I pokażę ci moc twórczą

W liście do matki (z d. 15 paźdz. 1845) poeta wygłasza ten pogląd jeszcze wyraźniej:

„Są dnie — pisze — że w ciągłym jestem upojeniu, w ciągłej niby harmonii z całym stworzeniem — drzewa mi się tłumaczą z tajemnic swoich — jagody usprawiedliwiają ze swoich własności — kwiaty za swoją piękność memu duchowi dziękują — a wszystko gada dziwnym, nowym językiem rzeczy, które zapewne nieprędko inni ludzie posłyszają“.

---

Dlaczego inni ludzie nieprędko posłyszają to, co słyszy poeta?

Dlatego, że chociaż wszystkie indywidua wypłynęły z łona bożego, nie wszystkie jednak wykonały jednakową sumę pracy wewnętrznej, nie wszystkie przebiegły jednakową drogę powrotną, nie wszystkie w równym stopniu zbliżyły się do źródła, z którego przed wiekami dobrowolnie wyszły, nie wszystkie więc mogą widzieć i słyszeć to, co się dzieje po za zasłoną zmysłowych objawów.

W każdej doktrynie ewolucyjnej, czy ją postawimy na gruncie brutalnego materializmu, czy mistycznego panteizmu, tkwi pierwiastek arystokratyczny.

---

Tak przemawia do Boga identyczny z nim treścią i świadomy własnej potęgi — twórczej: „wieczny rewolucjonista, pod męką ciała — leżący duch“.

Jeżeli wszystko ciągle się zmienia i doskonali, to typy, gatunki, indywidua, które zdołały wejść na wyższy szczebel drabiny ewolucyjnej, mają większe przywileje od tworów, co, wlokąc się leniwie, pozostały w tyle.

Wierzyli w to gnostycy, dla których ludzkość rozpadała się na niższych, „psychików“, posiadających duszę, i wyższych, „pneumatyków“, obdarzonych duchem; wierzyli w to Hindowie, którzy hierarchiczny podział na kasty motywowali hierarchją wewnętrzną doskonałości duchowej.

Słowacki, jak i wielu dzisiejszych mistyków, uznaje również hierarchję, ale hierarchję indywidualną, opartą także na różnicy duchowego bogactwa \*).

---

\*) Toż samo głosi Przybyszewski: „Są jednak ludzie, rzadcy ludzie, dążący ustawicznym powrotem na ziemię do wcielenia ostatniego ideału człowieka: gieńjusa. Są ludzie, przed których oczyma przesuwają się to wszystko, co dusza ich przeżyła, są ludzie, w których daleko potężniej absolutna dusza się uświadamia, aniżeli w innych, ludzie, którzy w niezmiernym pogłębieniu widzą czarowne obrazy i raje nie z tego świata, słyszą melodie i dźwięki, o jakich ludzkie ucho nie śniło, roztopy barw, jakich zwykłe oko dostrzec nie może. Tym rzadkim ludziom dano jest dojrzeć błyski tego zagadkowego bytu, rzeczywistego bytu, dano im jest jednym słowem uświadomić sobie stany duszy, jako absolutu, szeroko poza obrębem tej drobnej jej cząsteczki, którą stanowi nasze świadome Ja“. („Życie“, nr. 6, 1899).



O! jak są r ó ż n e przed prawdy mistrzynią  
Orły, choć wszystkie jeden hałas czynią.

Woła w „Królu-Duchu“, a w „Teogonji“ wspomina  
o sile twórczej, która

jak wulkan gorąca  
Wszystko wywraca, łamie, rujnuje — zapala:  
I ustaje... i znowu o przyszłość nas trwoży,  
I nie odpocznie, aż się forma ciała ułoży  
Podług hierarchji ducha!

Rzecz prosta, że, uznając doniosłość indywidualizmu w teorii, nie mógł poeta być obojętnym na indywidualność własną, która, bądź co bądź, stanowiła punkt wyjścia dla jego metafizycznych spekulacji. Słowacki niejednokrotnie zaznacza swoją odrębność od innych ludzi, wspominając zarazem o bolesnych, ale koniecznych skutkach takiego wyosobnienia z szarej masy. W końcu „Beniowskiego“ czytamy:

Któż nie ma w ziemi miejsca w jakiej trumnie?  
Chyba przeklęty, lub nadto wysoki,  
Podobny smutnej na polu kolumnie,  
Co tylko głową gwiazdy i obłoki  
Kochała, zawsze wyglądając dumnie,  
Chociaż jej siostry upadły w potoki  
Cefizu i tam leżą w modrej fali...  
Lecz kto tak dumnie żył, czemuż się żali?  
Kto mogąc wybrać, wybrał, z a m i a s t d o m u,

Gniazdo na skałach orła, niechaj umie  
 Spać, gdz źrenice czerwone od gromu,  
 I słyhać jęk szatanów w sosen szumie..  
 Tak żyłem.

A nie jest to tylko wybuch chwilowego uniesienia. Słowacki rzeczywiście czuł swoją potęgę wewnętrzną i czuł swoje osamotnienie. W początkowych latach żywota swego, kiedy marzył o sławie, której mu świat odmawiał, bolał nad tem; pod koniec jednak, kiedy zdawało mu się, że rozwiązał zagadkę wszechrzeczy i zrozumiał sprzeczności ziemskiego istnienia, uspokoił się i pracował dalej nie dla sławy, ale dla „celów bożych“.

To jednak nie zmieniło jego poglądu ani na wszechświatową rolę i znaczenie pierwiastku indywidualnego wogóle, ani na indywidualność własną.

Ponieważ był przede wszystkim artystą, więc tworząc swój systemat mistyczny, wyznaczył w nim poetom, a więc i sobie samemu, miejsce pierwszorzędne:

Zaprawdę, przez połowę ten, co opowiada,  
 Dzieli cześć z tym, co czynił. Może się okaże  
 Nawet w dniu ostatecznym, gdy włożone twarze  
 Na prochy podgrobowe—przed słońcami staną:  
 Że pomiędzy śpiewaka sławą i śpiewaną: —  
 Jeden jest grób i urna—dwuch niema popiołów!..

powiada w „Teogonji“.

Jak to należy rozumieć?

Z jednej strony poeta uwydatnia tu mistyczną potęgę sztuki, która do pewnego stopnia równoważy się z czynem, z drugiej—wyraża przypuszczenie, że śpiewak, opiewający sławę bohatera, jest z nim rzeczywiście identyczny, jest jedną i tą samą indywidualnością, gdyż dzięki prawu metempsychozy, dusza bohatera wstępuje zczasem w ciało poety, który opowiada jego dzieje.

Tę oryginalną ideę przeprowadził Słowacki na wielką skalę w „Królu - Duchu“, gdzie, utożsamiając swoją własną jaźń duchową z szeregiem bohaterów narodowych, opowiadał ich dzieje, jako dzieje swojego ducha, wcielającego się po kolei w różne osoby \*).

---

\*) Niezmiernie ważnym, nietylko sam przez się, ale i jako uzupełnienie „Króla-Ducha“, jest niewykończony dramat Słowackiego „Samuel Zborowski“. I w postać Heljona i w postać Lucyfera włożył poeta wiele samego siebie, dotykając zarówno problematów „gieniezyjskich“, jak i narodowo-patriotycznych. Prócz tego utwór ten wiąże się ściśle z „Głosem brata Juljusza Słowackiego“ (Ed. Gubr. 301—307), z „Listem do księcia A. C(zartoryskiego), podpisanym“ „Republikanin z Ducha“, z pismem „Do Emigracji o potrzebie idei“ oraz z wieloma ustępami w fragmentach i warjantach „Króla-Ducha“ i całokształtem doktryny mistycznej Słowackiego. Poeta uważa że Polska, jedyna z narodów, posiadała „w y ż s z a i d e ę prawdziwą—m a t k ę czynów, któraby w niebo prowadząc ku celom ostatecznym, wskrzeszała pył drogi, po której stąpa—a... człowiekowi nie

Wśród tych osób znajduje się jedna tak po-  
 żeżna i niezwykła, że oddawna zwracała na siebie  
 uwagę komentatorów, którzy nie umieli sobie dać  
 z nią rady.

---

hołdując żadnemu... wszystkich podniesionych w kraj jeden  
 zaprowadziła". (Do Emigr.). Ideą tą jest zbudowanie  
 kraju na wolności ducha ludzkiego z zastrzeże-  
 niem wszystkich z świętych z ducha zaprzeczeń, a która  
 bez zgody duchów trwać w żaden sposób nie mogła". (A.  
 C.). Jest to więc ustrój społeczny oparty na jednomyśl-  
 ności duchowej, świętej, uwzględniający szczerze, anielskie  
 „liberum veto, czyli szlachetny, podniosły indywidual-  
 lizm, działający w imię prawdy, nie interesów material-  
 nych. Ponieważ w polsce idea „liberum veto“ powstała  
 (choć ją skazano przez nadużycie), więc Lucyfer, duch  
 buntowniczy, ale dążący do celów szlachetnych, twierdzi,  
 broniąc Zborowskiego przeciw Zamojskiemu w krainie nad-  
 ziemskiej, że Polska była niejako krajem wybranym,  
 w którym się skupiały najlepsze duchy świata:

A w jednym cielesz znajdziesz męczennika,  
 Który wyleciał z płomiennego stosu,  
 Gdzie ciało swoje i kość suchą twardą  
 Porzucił Katom z powagą i wzgardą.  
 Drugi ci powie, że ma wielkie prawo  
 A już duchowych tylko praw posłucha  
 I zaprzeczenie ci położy z ducha

.....  
 Trzeci—poznasz go po łzach i po jęku,  
 Z jakiej nieszczęsnej ojczyzny pochodzi,  
 Gdzie się nie krzewi nic i nic nie rodzi,  
 Wszystko trzymane pod cielesną ryzą,

Jak się łatwo domyślić, idzie nam o Popieła, w którym jedni widzieli krańcowe ucieleśnienie Bajronowskiej negacji \*), inni zaś, jak np. prof. Spasowicz, zestawiają go z niczezańskim „Nadcztłowiekiem“, symbolem krańcowego indywidualizmu.

Ponieważ Nietzsche, jak wspominaliśmy wyżej, należy do autorów, którzy wywarli bardzo silny

---

A wielkie duchy same siebie gryzą,  
 Tęsknią i kuja pod formy fortecą,  
 A gdy wylecą, to do Polski lecą  
 Odetchnąć jako błękitem sokoły.

Polska więc była dla Słowackiego krajem duchów wysokich i wolnych, gdzie się schodzą — duchy już godne najwyższego tronu — które swój żywot, jako harfę godzą — nie z żadną ciałą skruszonego troską — ale z harmonią nieśmiertelną, boską — nie z celem ziemi już, lecz z celem światów...

Takiem było posłannictwo Polski i jej rola wśród innych narodów. Jeżeli z winy duchów niższych zapomniano o tym wielkim historycznym i kosmicznym celu, to należy do niego powrócić i iść dalej — dopóki się nie dotrze „do Jerozalemie niebieskich podwoi“. Bo Polska „była ostatecznym końcem — żywota ducha ludzkiego, mogła tę ziemię jedną wziąć w ramiona — i umiłować i oddać ją słońcem“. Krańcowy, ale czysty, kryształowy indywidualizm tylko mógł zdaniem Słowackiego, doprowadzić ziemię do światła, harmoniji doskonałości i — Boga.

\*) Prof. Zdziechowski. Kwestję tę rozebraliśmy szczegółowo w studjum „Lord Byron i wpływ jego na literaturę polską“. („Swoi i obcy“, wyd. II. str. 306—319).

wpływ na umysłowość i sztukę doby dzisiejszej, musimy więc przyjrzeć się nieco bliżej jego teorjom i dziełom i porównać je z teorjami i dziełami Słowackiego.

---

Nietzsche był przede wszystkim filozofem - moralistą i większość prac swoich poświęcił zgłębianiu wartości i gienezy praw etycznych, rządzących ludzkością współczesną.

Pomimo wszelkich wysiłków jednak, aby badaniom swoim nadać charakter obiektywny, pomimo „okładów z lodu“, jakimi ostudzał swoje serce, nie mógł powstrzymać na wodzy uczucia, które wybuchało co chwila, przerywając chłodny tok przedmiotowego rozumowania.

Jak moraliści francuscy, w rodzaju La Rochefoucauld'a, sięga Nietzsche skalpelem do głębin duszy i wydobywa na wierzch nagromadzone tam przez ciąg stuleci próchno, ale — i to stanowi oryginalną cechę niemieckiego pisarza — Nietzsche nie jest, jak La Rochefoucauld, chłodnym anatomem i wiwisektorem, lecz sprawia wrażenie ofiarnika, ogarniętego szałem. Wbijając nóż w serce ofiary, nie uśmiecha się sceptycznie, lecz śpiewa hymny na cześć przyszłości, która ma wyrosnąć z gruntu użyźnionego krwią.

Rzeczy, obrabiane dotychczas w sposób analityczno-przedmiotowy, traktował Nietzsche w spo-

sób nawskroś subiektywny, liryczny, nastrojowy. Nie zadawalniając się analizą zasad i wzruszeń moralnych, dążył do syntezy, ale syntezy artystycznej, nie naukowej. Wskutek tego prace Nietzschego, przemawiając nie do rozumu, lecz do uczucia i wyobraźni, wywierają wpływ tak olbrzymi.

Wreszcie, nie mogąc się wypowiedzieć całkowicie w dziełach naukowych, napisał Nietzsche wielki poemat prozą, w którym zawarł syntezę swoich uczuć, poglądów i aspiracji.

Poemat ten, noszący tytuł: „Also sprach Zarathustra, Ein Buch für Alle und für Keinen“, należy dzisiaj do najpopularniejszych książek i wycisnął niewątpliwie, i treścią i formą swoją, wyraźne piętno na twórczości artystycznej doby najnowszej.

Jest to dzieło *par excellence* nowoczesne. Treść epiczna rozplywa się tam w nastrojowym liryzmie, który jednak nie zaciera zupełnie rysunku i charakterystyki, zarówno głównego bohatera, jak i figur drugorzędnych.

Dzieje Zarathustry — to obraz ewolucji duchowej samego autora, który przez usta proroka spowiada się ze swoich uczuć, cierpień, zawodów i nadziei, nie w sposób bezpośredni, autobiograficzny, lecz pod osłoną nastrojowych symbolów, metafor i porównań, często zawitych, niejasnych, paradoksalnych, ale zawsze oryginalnych, żywych i wstrząsających sugiestyjną potęgą wyrazu.

Wogóle forma „Zarathustry“ odznacza się nadzwyczajnem bogactwem, giętkością, siłą i — swobodą.

Nietzsche, podobnie jak Słowacki, jest tyranem i mistrzem swego języka, który pod jego ręką zamienia się w niesłychanie czuły, dźwięczny i wymowny instrument. Dziwaczne na pozór, ale uprawnione artystycznie, bo pełne ekspresji, zwroty i zestawienia wyrazów działają na ucho i umysł czytelnika podniecająco: rozbijając stare, spowszedniałe sploty wyobrażeń i dając początek nowym, nieznanym dotąd i niezwykłym assocjacjom, wywołują efekty nastrojowe nadzwyczajnej potęgi.

Nietzsche stworzył nowy typ prozy rytmicznej, wzorowany na nastrojowym języku biblijnym, ale urobiony odpowiednio do celów i wymagań nowoczesnego ducha, który przesyca cały poemat od pierwszej do ostatniej litery.

Proza „Zarathustry“, jak proza „Anhellego“, uderza swoją muzykalnością: słowa łączą się w zdania, jak tony zlewają się w akordy, a całość sprawia wrażenie symfonji, w której elegijne łkania spletają się w jedną całość z grzmiącemi fanfarami tryumfu i radości.

Nietzsche sam zdaje sobie sprawę z muzycznego charakteru swojego dzieła:

„Willst du deine purpurne Schwermuth nicht ausweinen, so wirst du singen müssen. Dass ich dich singen hiess, siehe, das war mein Letztes“—



powiada w jednym miejscu. I rzeczywiście „Zarathustra“ jest to raczej śpiew, niż opowiadanie. Postaci wprowadzone tam nie są kopjami rzeczywistości, lecz symbolami marzeń i tęsknot poety, który swoją „purpurową melancholję“ odział w kształty wyłonione z głębin własnego serca, ale kształty wyraźne i wypukłe. To też nie można zaprzeczyć, że autor „Zarathustry“ ma również słuszność, nazywając swoje dzieła „malowaniami myślami“ (Gemalte Gedanken). Najbardziej oderwane pojęcia, najdelikatniejsze drgania uczuć wychodzą z pod jego pióra w barwnych i bogato udrapowanych szatach. Nastrój liryczny kojarzy się u niego z ekspresją plastyczną.

Pod względem formy więc Nietzsche na wielu punktach zbliża się do Słowackiego.

---

Pochodzi to stąd, że obaj artyści należą do podmiotowego typu artystów. Obraz świata, stworzony przez autora „Zarathustry“, nie jest obrazem obiektywnym, lecz przypomina, jak słusznie zauważył Przybyszewski, halucynacje, wywołane przez opjum: wszystko przybiera tam formy gigantyczne. Zarzuty krytyczne stają się klątwami, niezadowolenie zmienia się w nienawiść, tęsknota w rozpacz, nadzieja zaś przybiera formy dotykalne i staje przed oczyma poety, jako żywa postać „Nadczo-

wieka“, który, niby Atlas mitologiczny, ma wyrwać swojemi ramionami świat z oceanu popolitości...

I Słowacki i Nietzsche są szczerzy i wlewają całą duszę w swoje dzieła. Jeżeli pierwszy miał prawo powiedzieć, że „rymu podpory podłożył sercem“, to drugi nie skłamał, mówiąc, że pisał „krwią, gdyż krew jest duchem“.

I Słowacki i Nietzsche byli indywidualistami, przyznawali bowiem jednostkom, nie masom, rozstrzygający wpływ na rozwój ludzkości.

Żeby też jedna pierś była zrobiona,  
Nie podług miary krawca—lecz Fidjasza.

Ten wspaniały okrzyk Słowackiego możnaby postawić, jako dewizę, na czele dzieł Nietzschego, których treść wyrosła z tęsknoty do bohaterstwa i nienawiści do skarłowaciątego społeczeństwa.

Tu jednak kończą się podobieństwa, a zaczynają różnice.

Indywidualistyczna teoria inne przybiera kształty w umyśle polskiego romantyka, a inne w mózgu proroka arystokratycznego radykalizmu.

---

Poglądy Nietzschego przechodziły przez różne fazy, których szczegółowo rozbierać tutaj nie będziemy. Początkowo, autor „Narodzin Tragjedji“,

stojąc na gruncie schopenhauerowskiej metafizyki, oraz pokrewnej z nią estetyki wagnerowskiej, wierzył, że cała natura domaga się i oczekuje od człowieka zbawienia, i że owymi zbawczymi jednostkami, „owymi prawdziwymi ludźmi, co wzniesli się nad zwierzęcość, są filozofowie, artyści i święci“.

Teorie Nietzschego z owej epoki posiadały rzeczywiście wiele punktów stycznych z teorjami Słowackiego. Później jednak autor „Zarathustry“ zerwał zupełnie z metafizyką i odwołał wszystko, co na cześć wagnerowskich ideałów estetycznych napisał.

Wagnera nazwał „spróchniałym dekadentem“ a jego muzykę „odurzającym i szkodliwym narkotykiem“; z filozofji Schopenhauera zatrzymał tylko pojęcie woli, jako głównego motoru psychicznego, negując jednak jej metafizyczno - kosmiczną rolę we wszechświecie.

O przewrocie w swoich poglądach tak opowiada w „Zarathustrze“:

„Świat wydawał mi się wtedy snem i poematem Boga; barwnym dymem przed oczyma boskiego malkontenta.

„Zło i dobro, i rozkosz i cierpienie, i ja i ty — wszystko zdawało mi się barwnym dymem przed twórczymi oczyma. Stwórca chciał odwrócić oczy od siebie — i stworzył świat.

„Ach, bracia moi, ten Bóg, którego stworzy-

łem, był ludzkim dziełem i złudzeniem, podobnie jak wszyscy bogowie.

„Byłoby to dla mnie cierpieniem i męką wierzyć w podobne widma: byłoby męką i poniżeniem.

„Tak mówię do zaświatowców (Hinterweltern) \*).

„Cóż pozostało z rozbicia? W co wierzyć należy? W j a ż ń l u d z k ą.

„Tak to „Ja“ i tego „Ja“ sprzeczności i chaos mówią do nas najrzetelniej o swoim istnieniu; to „Ja“ twórcze, pragnące, nadające wartość wszystkiemu; to „Ja“, które jest miarą i wartością rzeczy“.

---

W rezultacie doszedł Nietzsche do tego, że zaprzeczył istnieniu wszelkiego, zarówno moralnego, jak i rozumowego porządku we wszechświecie.

„Istnieje tylko przypadek i głupota“, powiada w „Morgenröthe“. Ład astralny, wśród którego żyjemy, jest tylko wyjątkiem, a ten wyjątek, dzięki swej trwałości, umożliwił powstanie wyjątków, a mianowicie ładu organicznego, a względnie psychicznego. Poza tem jednak całość wszechświata posiada charakter chaosu, nie w znaczeniu braku konieczności, bo ta istnieje, lecz w znacze-

---

\*) To znaczy tych, co wierzą, że istoty rzeczy należy szukać poza światem zmysłowym.

niu braku porządku, członkowania, formy, piękności i mądrości.

W środku tego chaosu stoi osamotnione indywiduum ludzkie, które nie ma żadnego punktu oparcia na zewnątrz siebie, a wewnątrz — słaby, zrodzony z przypadkowej kombinacji żywiołów, promyk rozumu.

Każdy więc musi iść o własnych siłach i przy pomocy własnego rozumu stworzyć świat moralny w sobie, przygotowując przyjście wyższego typu — typu „nadczłowieka“.

„Człowiek — powiada Zarathustra — jest czemś, co należy przewyciężyć. Wszystkie istoty stworzyły coś wyższego nad siebie, a wy chcecie być odplywem tego wielkiego przyływu i wolicie powrócić do stanu zwierzęcego, niżeli przewyciężyć człowieka?”

„Czem jest małpa dla człowieka? Istotą, która budzi śmiech i wstyd bolesny. Otóż tem stać się powinien człowiek dla nadczłowieka: istotą, budzącą śmiech i wstyd bolesny.

„Nadczłowiek jest myślą ziemi. Niechaj Wasza Wola powie, żeby Nadczłowiek stał się myślą ziemi.

„Zaklinam Was, o bracia, pozostańcie wierni ziemi i nie wierzcie tym, którzy mówią wam o nadziejach nadziemskich! Są to truciele, czy wiedzą o tem, czy nie wiedzą“.

Nadczłowiek więc, którego przyjście Nietzsche

zapowiada — Zarathustra nie jest jak mniemają niektórzy, nadczłowiekiem, lecz tylko jego prorokiem — otóż Nadczłowiek będzie istotą wyższą pod każdym względem od człowieka, silniejszą, mądrzejszą, szlachetniejszą, wzniesioną ponad wszelkie imperatywy moralne i społeczne, a więc wolną bezwzględnie, ale związaną ściśle z ziemią, istniejącą tylko na ziemi i działającą tylko dla ziemi.

Tutaj tkwi zasadnicza różnica pomiędzy indywidualizmem Nietzschego, a indywidualizmem Słowackiego.

Nietzsche jest indywidualistą, że tak powiemy, tellurycznym, Słowacki indywidualistą kosmicznym; dla Nietzschego „nadczłowiek“ jest celem, dla Słowackiego tylko narzędziem ewolucji, ogarniającej zarówno ziemię, jak cały wszechświat.

---

A wszechświat dla naszego poety nie był bezmyślnym chaosem, lecz organizmem, który powstał i rozwija się ciągle pod wpływem sił duchowych, zbliżając się powoli do zaświatowego ideału.

W tak pojętej całości działalność wybitnych jednostek, opiekunów i kierowników ludzkości zmierza przede wszystkim do tego, żeby przyspieszyć proces rozwoju dziejowego i kosmicznego, żeby człowieka i naturę zbliżyć do Boga.

„Jam jest polano w Pana Boga dłoni“ — powiada o sobie jeden z „nadludzi“ Słowackiego,

okrutny han mongolski, który wyrzyna bez litości ludność Nowogrodu — dla jej własnego zbawienia, głosząc że:

Kto mógł umrzeć dzisiaj, a uciekał  
 Przed moją dzidą, przed moją szablicą,  
 Ten nie pokazał nad sobą litości,  
 Ani rozumu... Bo jest w Boga chęci,  
 Że świat ten trzodom i stadom poświęci,  
 A wielkim ogniom da gryźć ludzkie kości  
 I grody, a ród ludzki, podłe duchy,  
 Ze świata moją szablicą wygoni.

Podobne transcendentno-mistyczne motywy nie grają żadnej roli w psychologii niczeanizmu, który dąży tylko do tego, żeby człowiek genialny mógł rozwinąć całą pełnię swego jestestwa, choćby kosztem życia i szczęścia nikczemniejszych jednostek, ale nie stawia sobie gnębienia i mordowania tych jednostek za cel swego bytu, za zasługę przed Bogiem, którego istnieniu zresztą zuchwale zaprzecza.

„Nadczłowiek“ Nietzschego chce oddychać całą pierśią, chce żyć według praw, stworzonych przez własną indywidualność, depreczując i lekceważąc w razie potrzeby wszelkie przepisy boskie, czy ludzkie, krusząc dumnie wszelkie więzy moralne i religijne. „Nadczłowiek“ Słowackiego, postępując może stokróć bezwzględniej, uważa siebie za ofiarę jakiegoś mistycznego obowiązku, za krwawego wykonawcę niepojętych dla ogółu wyroków Bożych.

„Król - Duch“ popełnia okrucieństwa nie dlatego, żeby rozszerzyć horyzont swoich wrażeń, żeby złamać szranki, krępujące swobodę jego indywidualnego rozwoju, lecz dlatego, żeby zbudować dzieło potężne i trwałe, będące krystalizacją jakiejś wielkiej, przedwiecznej myśli, której zejście na ziemię zapewni szczęście i wielkość całym szeregom pokoleń.

---

Konając, krwawy Popiel powiada wyraźnie:

Taki był koniec mojego żywota,

Śpiewany długo w kraju przez rapsodów.

Którzy nie doszli w czem była istota

Czynów? W czem wyższość od rzymskich Herodów?

Nade mną była myśl skończona złota,

Do niej moc ciemnych, okrwawionych wschodów

Wiodła mnie prosto w złote celów progi:

Jam szedł, jak rycerz, krwawo i bez trwogi.

Mimo to jednak, że Popiel był świadomy swojej misji dziejowo-społecznej — cierpiał, spełniając wzniosłe, ale straszne zadanie:

Życie dźwięczało w każdej ducha strunie,

Moc było słycać w każdym moim kroku;

Choć być na takiej drodze—lepiej w trunie!

Choć z myślą taką—lepiej z włócznią w boku!

I dopiero wspomnienie osiągniętych rezultatów pociesza go:



Ale przezemnie ta ojczyzna wzrosła,  
 Nazwisko nawet przezemnie dostała,  
 I pchnięciem mego skrwawionego wiosła  
 Dotychczas idzie...

To nie niczeński nadczłowiek - indywidualista, lecz wielki organizator i posłuszny sługa przeznaczenia, którego celowe wyroki spełnia z całą bezwzględnością i zaparciem się siebie.

Okrutny Popiel ma niewątpliwie w sobie coś z ducha Gustawa-Konrada, który poświęca swój osobisty spokój i szczęście dla szczęścia świata...

Wobec tego o pokrewieństwie, nie tylko genetycznym, ale nawet psychologicznym, poglądów Słowackiego z niczeanizmem nie można nic mówić.

Słowacki był wprawdzie potężnym indywidualistą, podporządkowywał jednak indywidualizm potęgom kosmicznym i wierzył w to, że wszystkim pracom i wysiłkom naszym powinna przyświecać, jak krwawemu Popielowi, „myśl skończona złota“, wiodąca ludzkość i świat cały do „celów finalnych“, t. j. do „skruszenia ciała i uwolnienia Anioła naszego z więzów, by mu pokazać wszystkie harmonie i dać zachwycenie, które w duchu naszym czas pochłonie i uczyni go zachwyconym na wieczność...“ („Wykład nauki“).

---

Różnica pomiędzy psychologią „nadludzi“ Słowackiego, a psychologią niczeńskiego nadczło-

wieka wystąpi jeszcze jaskrawiej, jeżeli przypomnimy sobie o tem, że Popiel jest bezwzględnym tyranem i okrutnikiem tylko w początkowej fazie swego monarszego istnienia, kiedy stoi na czele narodu pierwotnego, nie mającego jasno uświadomionych celów i dążeń, ani zwartej organizacji.

Później duch jego, pragnąc podnieść naturę na wyższy szczebel uduchowienia, składa „swoje moce“ jako ofiarę:

Jam stał—i cały smętny na jasności  
 Patrzył... a wielką była gwiazd zawieja;  
 Wielkie czerwonych meteorów złoście,  
 Wielkie rozruchy swoje miała knieja,  
 Wielki niepokój ptaków na niebiosach —  
 Natura cała w westchnieniach i głosach

Wołała: Boże, wiekuisty Panie,  
 Podnieś mnie całą, podniósłszy człowieka!  
 Daj mi przez oddech wyższy oddychanie!  
 Daj krok, na który już czekam od wieka!

Słyszając te błagania natury, duch Popiela, wyzwolony już z oków cielesnych, zrzeka się dobrowolnie potęgi nabytej przez wiekową pracę:

Wtenczas ja, wzbity modlitwą nad miarę,  
 Zacząłem składać wszystkie swoje moce:  
 Tu płomień, tam pieśń; tak straszną poczwarę  
 Rozbijał piorun, co wewnątrz druzgoce.  
 Leciały z wichrem moje moce stare,  
 Jak wysadzone minami pałace;

Duch, który wieki zamyślane stworzył,  
 Uczuł je w sobie—i ofiarę złożył.

I Nietzsche domaga się od ludzi ofiary na rzecz przyszłego nadczłowieka, którego przyjście podniesie również całą naturę. Nadczłowiek Nietzschego jednak spełni swoją misję przez sam fakt swego istnienia, gdy Nadludzie Słowackiego nie przestają dążyć do tego, żeby, osiągnąwszy wyższy stopień rozwoju, pracować dalej nad podniesieniem niższych typów stworzenia do swego poziomu, choćby kosztem własnych praw i przywilejów, zdobytych indywidualnymi wysiłkami.

Po paru wiekach krwawy ciemniejszy od radza się jako łagodny i tkliwy Mieczysław, który znowu woła w ekstazie:

Uczucia moje ludzkie podruzgotam,  
 Serce rozbiję, miecz, jak drzazgę złamię,  
 Sławę rycerza od siebie pomiotam,  
 Koronę zrzucę, krzyż wezmę na ramię:  
 Tylko niech sobie tym dniem zarobotam  
 Wieczyste światło i to złote znamię,  
 Które się w bożem królestwie pokaże,  
 Zmartwychwstającym kościom złócąc twarze.

A tę ofiarę chcę mieć postokrotną,  
 Nie tylko za się—ale i za ludzi;  
 Abym tę otchłań niebios—nie samotną  
 Miał, ale z braćmi, których Bóg obudzi...

A te przewroty duchowe nie są bynajmniej przypadkowymi, nie, poeta przeprowadza swoją ideę konsekwentnie od początku do końca. Król-Duch-Nadczyłowiek od pierwszej chwili, kiedy pojawił się na ziemi, wśród plemienia, które ukochał, żyje dla celów wyższych, nie dla siebie. Myli się, błądzi, upada, grzeszy, pokutuje za to, ale nie przestaje kroczyć naprzód, pociągając świat za sobą.

Zaznacza to poeta zaraz w pierwszym rapsodzie poematu, wlewając w duszę krwawego Popiela jakąś mistyczną tęsknotę i dobroć tak niezgodną na pozór z jego charakterem i postępkami:

Lecz co dziwniejsza, że tak próchniejący!  
 Taki upadły i taki zużyty!  
 Czasem się czułem—jak anioł gorący,  
 Gotów ukochać świat i nieść w błękitny  
 Tę ziemię, jako anioł wzlatujący  
 Z pieśnią... co była, jako szklane zgrzyty  
 Harmonik, i szła w ton coraz boleśniej,  
 Aż upadała w śmiech, w szaleństwo pieśni.

Ten „leitmotyw“ powraca ciągle w coraz jaśniejszej, pełniejszej i harmonijniejszej formie.

To, co w zatwardziałem sercu tyrana pojawia się jako chwilowy przebłysk, jako ton obcy, niezgodny z nastrojem psychicznym bohatera i wskutek tego dźwięczący zgrzytliwie, rozbrzmiewa pó-

źniej z całą potęgą, wchłaniając w siebie inne motywy i głosy.

Król-Duch już w pierwszym wcieleniu przeczuwa swoją misję dziejową, ale dopiero w następnych awatarach zaczyna ją rozumieć.

„Żelazny żywot“ Bolesława Śmiałego podobny jest do żywota Popiela, a jednak jest inny.

I duch monarchy i związany z nim duch narodu stał już na wyższym szczeblu rozwoju:

Wtenczas przezemnie Bóg chciał większe czasy  
Zaszczepić; bo też większe miałem duchy,  
Włożone w dzbany twardsze, wyższej rasy,  
Na większe ognie zrobione i ruchy...

I Bolesław błądzi, ale, błędząc, zdaje sobie z tego sprawę, walczy sam z sobą, opiera się pokusom. Żywiołowy tyran zmienił się w dumnego monarchę, który miał prawo powiedzieć o sobie, że, chociaż „strzelał pioruny z pod powiek“, był jako

Król nad królami, a nad ludźmi—człowiek.

---

Słowem, „nadczołowieczeństwo“ ma u naszego poety inny zupełnie charakter, niż u autora „Zarathustry“.

Ponieważ Słowacki wierzy w nieśmiertelność duszy, oraz w metempsychozę, więc ewolucja

i ciągle doskonalenie się jednostek nie ma dla niego granic, ani końca.

Inaczej rozumie ewolucję Nietzsche, który, zamknąwszy się w ciasnym kręgu bytu doczesnego, doszedł do oryginalnej hipotezy „wiecznego powrotu“ (Ewige Wiederkunft des Gleichen).

Nie wchodząc w szczegółowy rozbiór tej hipotezy, której Nietzsche przypisywał wielką doniosłość, streścimy jej istotę w paru wierszach.

Rzecz sprowadza się do tego, że suma energii we wszechświecie jest stała, skończona, czas zaś trwania wszechświata jest nieskończony, wieczny.

Otóż całe życie kosmiczne, zarówno materialne jak i duchowe, jest wynikiem wzajemnego oddziaływania na siebie różnych form energii, jest ślepą grą sił, czy grupowaniem się atomów, które tworzą ciągle nowe kombinacje. Ponieważ jednak ilość pierwiastków, mogących tworzyć kombinacje aczkolwiek wielka, jest ograniczona, czas zaś jest nieograniczony, musi nadejść taki moment, że owe pierwiastki, atomy, siły, ugrupują się w taki sposób, w jaki się już kiedyś, przed wiekami wieków, ugrupowały, czyli, że pewna kombinacja powtórzy się po raz drugi, co da naturalnie początek powtarzaniu się wszystkich, wynikających z niej kombinacji. Słowem proces ewolucyjny, powróciwszy do swego początku, zacznie przebiegać po tych samych drogach, po jakich już raz przebiegał; wszystkie fazy rozwoju zaczną następować

po sobie w dawnym porządku; wszystkie indywidua odżyją po raz wtóry w identycznych kształtach i t. d.

Po pewnym, nie dającym się obliczyć przeciągu czasu, ewolucja dobiegnie do swego kresu— i znowu wszystko zacznie się od początku.

„Do jakiegokolwiek stopnia rozwoju świat dojść może — powiada Nietzsche — dochodził on już do niego, i nie raz, ale nieskończoną ilość razy. Chwila obecna już była, była parę razy i znowu powróci w tej samej postaci z tem samem ugrupowaniem wszystkich sił.

„Człowieku! Twoje całe życie będzie ciągle odwracane, jak zegar piaskowy, i będzie ciągle, ciągle przebiegać jednakowo, będzie powracać, przerywane wielkimi minutami czasu, dopóki wszystkie warunki, które cię stworzyły, nie powrócą znowu w kołowym obiegu świata.

„I wtedy znajdziesz znowu każdy ból, każdą rozkosz, każdego przyjaciela, wroga, każde źdźbło trawy i każdy błysk słońca i cały splot wszechrzeczy\*.

---

Zostawiając na boku obiektywną wartość tej hipotezy \*), której naukowo dowieść nie podobna,

---

\*) *Circulus vitiosus Deus* — jak Nietzsche nazwał swoją teorię,—nie jest bynajmniej pomysłem bezwzględnie nowym. Pomijając Blanqui'ego i Le Bon'a, o których

zwracamy uwagę, że jeżeli ewolucja, zamiast iść naprzód, zmieni się w błędne koło, to wszechświatowa rola jednostki schodzi prawie do zera. Przestaje ona być działaczem, jak u Słowackiego, i może być, co najwyżej, rozumnym widzem wiecznego dramatu życia.

---

wzmiankuje Lichtenberger w dodatku do swojego studjum o Nietzschem, nie należy zapominać, że w mitologii staroindyjskiej znajdujemy koncepcję zupełnie analogiczną. Istnienie świata według księgi Manu rozpada się na szereg dni i nocy Brahmy. Dzień Brahmy (Manvantara) trwa 4 miljardy i 320 milionów lat ludzkich. W trakcie tego czasu świat powstaje i rozwija się swobodnie. Po dniu takim następuje noc Brahmy (Pralaya); wtedy świat wraz z bogami i z ludźmi zostaje zniszczony i wchłonięty przez bóstwo, które go znowu z siebie na nowo wyłania. Dzień i noc Brahmy razem tworzą kalpę, a 360 kalp daje rok boży. Po stu takich latach, czyli po wieku Brahmy następuje „Wielka noc“ (Maha-Pralaya), w której wszystko, nie wyłączając samego Brahmy, rozplywa się i tonie bez śladu w nieosobistym Absolucie (Parabrahm), będącym początkiem i końcem wszechrzeczy. Potem wszystko zaczyna się na nowo: Absolut wyłania z siebie bóstwo najwyższe, z którego wypływają nowe światy i tak dalej bez końca. Mitologia indyjska nie mówi jednak, żeby te światy były zawsze identyczne, żeby suma wysiłków duchowych przepadała bezwzględnie. Nietzsche twierdzi inaczej: „Ja powrócę znowu — śpiewa Zarathustra — wraz z tym słońcem, wraz z tą ziemią, wraz z tym orłem, wraz z tym wężem — Powrócę nie do nowego życia, ani do lepszego życia, albo podobnego życia: będę powracał wiecznie do tegoż samego i jednakowego życia, jednakowego



Powstanie Nadczłowieka zależy od zbiegu okoliczności, od odpowiedniego ugrupowania się sił czy atomów, od „szczęśliwego rzutu kości“, który może nastąpić lub nie nastąpić.

Jeżeli nastąpi — wtedy „Nadczłowiek“ będzie powracał bezustannie na ziemię, a „wieczny pierścień życia zabłyśnie jasno i wspaniale. Ale obok nadczłowieka powrócą również wszystkie istoty niższe, ułomne, słabe, czyli rozwój wszechświata, jako całość, nie posunie się naprzód, lecz będzie się obracał ciągle w koło...

Otóż, jeżeli ewolucja według Nietzschego jest zamkniętym pierścieniem, u Słowackiego ma ona kształt linii prostej, która biegnie w nieskończoność; jeżeli Nietzsche za koronę bytu uważa nadczłowieka, to Słowacki chciałby przemienić całą ludzkość w „anielstwo globowe“.

Nietzsche obawiał się z jednej strony unicestwienia jednostki, która, jako ściśle związana z wszechbytem, musi, prędzej, czy później powrócić na jego łono (Nirwana); z drugiej strony zaś ne-

---

w wielkich i drobnych szczegółach, abym znowu głosił wieczny powrót wszystkich rzeczy“. Hypoteza Nietzschego zbliża się zupełnie do teorii Palingienezы stoików, którzy przypuszczali, że po pewnym przeciągu czasu praistota sprowadza wszystko do pierwotnego stanu (Apokatastasis) i wtedy zaczyna się akt tworzenia nowego świata identycznego z poprzednim: wszystko, co było, osoby, zdarzenia, rzeczy, powracają w tej samej, co niegdyś, postaci.

gował wieczność pozagrobową człowieka i nie chciał zrywać węzłów, łączących indywiduum z ukochanem przez siebie życiem ziemskim. Wskutek tego uwiecznił jednostkę, wplatając ją w zamknięty „pierścień wiecznego powrotu“ i twierdząc, że każdy osobnik istnieje i powtarza się w czasie w nieskończonej ilości identycznych egzemplarzy.

Ponieważ jednak te egzemplarze muszą być identyczne, więc wszelkie wysiłki indywidualne są w gruncie rzeczy złudzeniem, nie wpłyną bowiem w niczem na zmianę wszechświatowego ustroju, i ewolucja pójdzie po drodze zakreślonej przez ślepą konieczność.

---

I „Nadczłowiek“ Nietzschego i nadludzie Słowackiego są fikcjami metafizycznymi; i hipoteza „wiecznego powrotu“ i doktryna metempsychozy nie dadzą się naukowo dowieść, ani zaprzeczyć: jeżeli jednak obiektywna wartość koncepcji obu poetów jest jednakowa, to pod względem estetycznym wizje Słowackiego stoją nieskończenie wyżej od wizji Nietzschego, ogarniają bowiem szersze kręgi istnienia i otwierają głębsze i bardziej promienne horyzonty dla myśli ludzkiej, nękaną smutnym widokiem szarej powszedniości.

---

Działalność Nietzschego nie kończy się na stworzeniu fikcji nadczłowieka, oraz hipotezy „wiecznego powrotu“. Pozostają jeszcze jego prace krytyczne, w których z niesłychaną odwagą i mefistofeliczną przenikliwością poddaje surowej i bezwzględnej analizie podstawy etyki dzisiejszej. Rzeczy te jednak należą raczej do historii moralności, niżeli do historii sztuki. Na twórczość estetyczną doby dzisiejszej wpłynęły one o tyle, że, jako gorący wyraz protestu przeciwko tradycyjnym imperatywom, krępującym swobodny rozwój jednostki, wzmocniły niesłychanie aspiracje indywidualistyczne, rozbudzone już przedtem wśród artystów młodszego pokolenia \*).

Poza tem oddziałał Nietzsche na poezję współczesną swoją formą: subiektywnem nawskroś i namiętnem, a zarazem wysoce artystycznym traktowaniem każdego przedmiotu, o którym pisał.

Sam siebie porównywał kiedyś do nienasyconego płomienia, który trawi się wewnętrznym żarem i wszystko, czego dotknie, zamienia w światło i — węgiel.

---

\*) Pokrewny na wielu punktach Nietzschemu jest wcześniejszy od niego Max Stirner, autor „Der Einzige und sein Eigentum“, którego dzisiejsze pokolenie wydo było z pyłu zapomnienia. Krańcowo indywidualistyczne teorie Stirnera jednak obracają się przeważnie w sferze społecznej, nie dotykając prawie dziedziny sztuki.

Ja, ich weiss, woher ich stamme!  
 Ungesättigt gleich der Flamme,  
 Glühe und verzehr ich mich;  
 Licht wird Alles, was ich fasse,  
 Kohle Alles, was ich lasse,  
 Flamme bin ich sicherlich!

Jako potężna, szczera i płomienna indywidualność artystyczna, wywarł więc Nietzsche wpływ nieskończenie większy, niżeli jako teoretyk, zwłaszcza, że w poglądach na sztukę różnił się znacznie od większości estetyków szkoły najnowszej.

Wprawdzie w pierwszym okresie swojej twórczości, kiedy Schopenhauer był dla niego ideałem myśliciela, a Wagner — ideałem artysty, zapatrywał się Nietzsche na sztukę tak samo prawie, jak i dzisiejsi artyści; później jednak nastąpił radykalny zwrot w jego upodobaniach i teorjach.

---

Początkowo dążenie Wagnera do stworzenia syntezy wszystkich sztuk na gruncie muzyki, wydawało się Nietzschemu czemś tytanicznem, epokowem; widział on w tem zapowiedź odrodzenia nie tylko artystycznego, ale kulturalnego całej ludzkości. Później nazwał to wszystko „z murszałym romantyzmem i idealistycznym kłamstwem, które rozmiękcza sumienie“.

Początkowo sądził, że w istotę świata może wniknąć tylko artysta, a zwłaszcza artysta typu dyonizyjskiego, muzycznego, który daje obraz me-

tafizycznej prawoli i przeciwstawia nieznikomą „rzecz samą w sobie“ przejściowemu fenomenowi; później nazywał sztukę złudzeniem, kłamstwem przyjemnem a nawet koniecznem; gdyż bez niego człowiekby nie zniósł przykrego widoku rzeczywistości, ale pozbawionem wszelkich absolutnych, metafizyczno - mistycznych pierwiastków.

---

Jakkolwiek więc Nietzsche, jako artysta, należy bezwarunkowo do epoki najnowszej, jako teoretyk stoi na innym gruncie, zwalcza bowiem to, co stanowi zasadniczy żywioł twórczości dzisiejszej i co ją spokrewnia z romantyzmem, a mianowicie: wiarę w mistyczną wartość i potęgę sztuki, którą estetycy modernizmu uważają, nie za rozkoszne kłamstwo, lecz za święty ogień, oczyszczający duszę ludzką z błota ziemskiego, oraz za złoty klucz, otwierający wrota wieczności..

Słowacki, jak wiemy, myślał tak samo i głosił to samo.

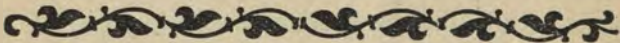
Poglądy swoje na cele sztuki i na zadanie artysty wypowiadał poeta kilkakrotnie, najpiękniej jednak wyraził je w precudownym wierszu lirycznym p. t.: „Testament mój“.

„Testament“, ujęty w mistrzowską formę i pełen nadziejskiego prawdziwie nastroju, zawiera obok osobistych skarg i wynurzeń, rozkazy, żeby „żywi nieśli przed narodem oświaty kaganiec“

i świadczy o szczerzej, niezachwianej wierze w potęgę duchowego wpływu poezji na ludzkość:

Jednak zostanie po mnie ta siła fatalna,  
Co mi zżwemu na nic... tylko czoło zdoła,  
Lecz po śmierci was będzie gniotła niewidzialna,  
Aż was, zjadacze chleba—w aniołów przerobi.

W tych czterech wierszach tkwi cały systemat, nietylko estetyczny, lecz i etyczny, poeta bowiem oświadcza jasno, wyraźnie, że, pracując na niwie poezji, pełnił „twardą Bożą służbę“ nie dla „oklasków świata“, nie dla aureoli sławy, zdobiącej mu „czoło“, lecz dlatego, żeby powiększyć sumę pierwiastku duchowego na ziemi, żeby „zjadaczów chleba przerobić w aniołów...“





## KSIĘGA DZIEWIĄTA RZUT OKA NA EWOLUCJĘ MODERNIZMU. ZAKOŃCZENIE.

### I.

REKAPITULACJA. POKREWIEŃSTWA I RÓŻNICE. EROTYZM I INDYWIDUALIZM W MODERNIZMIE. EWOLUCJA MODERNIZMU I JEGO POPRZEDNICY.

W toku niniejszej pracy rzuciliśmy pewne rysy fizjognomji duchowej Słowackiego na tło poglądów i aspiracji najmłodszej gienieracji artystów i estetyków dzisiejszych i dostrzegliśmy, że twórczość poety, zwłaszcza z lat ostatnich jego życia, harmonizuje z twórczością doby obecnej.

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 ekspresji artystycznej w celu możliwie pełnego wypowiedzenia swojej „jaźni“ w sztuce; nadzwyczajna doskonałość, subtelność i oryginalność formy, wyra-

zajęcej 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 „egzotyizmu“ w najszerszem tego terminu znaczeniu; nastrojowość, mistycyzm i związany z nim giennetycznie symbolizm; wiara w wysokie posłannictwo sztuki i transcendentny jej początek, wiara w jedność duszy ludzkiej i duszy wszechświata, połączona z wiarą w ciągłą ewolucję; 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 nietylko do oka lub ucha, lecz do głębin jaźni, do myśli i serca, żeby nietylko bawiło widza, słuchacza lub czytelnika, lecz wstrząsało jego duszą, odsłaniając przed nią rozległe horyzonty pozacielesne i pozaświatowe i budząc w niej poczucie nieskończoności — oto są cechy charakterystyczne, wspólne Słowackiemu i artystom końca XIX i początku XX wieku.

### A różnice?

Różnice nie przejawiają się w samej istocie dążeń ideowych i estetycznych, lecz tylko w spo-



sobie traktowania pewnych specjalnych problemów.

Są to różnice wywołane „momentem“, jakby powiedział Taine.

Słowacki doprowadził imperatywy i postulaty romantyzmu do ostatecznych granic; był romantykiem krańcowym, bezwzględnym, ale bądź co bądź był romantykiem, nie neo-romantyką.

Neo-romantyk, czyli „modernista“ różni się od romantyka tem, że jest dziedzicem, spadkobiercą zarówno tego, co stworzył romantyzm, jak i tego, co stworzyły prądy późniejsze: realizm, naturalizm, weryzm, impresjonizm etc.

Jeżeli do dziedzictwa estetycznego dodamy spadek naukowo-filozoficzny, t. j. zdobyte w dziedzinie wiedzy empirycznej i teoretycznej, które zmieniły w znacznej mierze poglądy na wiele kwestji, to zrozumiemy łatwo, że artysta nowoczesny, pomimo, że w zasadzie stoi na tym samym gruncie, co romantycy, w szczegółach jednak musi się od nich różnić.

Wszystkie te szczegółowe różnice atoli dadzą się sprowadzić do wspólnego mianownika: modernizm, pomimo całej swobody, liczy się więcej, niżeli romantyzm, z naturą i prawdą obiektywną: bada, obserwuje i analizuje.

Wprawdzie celem tej metody nie jest, jak w naturalizmie, bezduszne kopjowanie natury, lecz chęć z bogacenia własnej jaźni artysty, który prze-

tapia wrażenia zewnętrzne na subiektywne „nastroje“, w „nastrojach“ tych jednak pozostają ślady obserwacji i analizy \*).

Wiadomo, jak sumiennymi obserwatorami natury są fantastyczni prerafaelici angielscy. Prorok ich, Ruskin, powtarza na każdej niemal stronicy dzieł swoich, że artysta nie zasługuje na miano artysty, jeżeli nie przygotował się do samodzielnej

---

\*) Il faut sentir le plus possible en analysant le plus possible. Je veux accueillir tous les frissons de l'univers, je m'amuserai de tous mes nerfs—mówi bohater Barrès'a w „Jardin de Bérénice“. A dalej: La dignité des hommes de notre race est attachée exclusivement à certains frissons, que le monde ne connaît ni ne peut voir, et qu'il nous faut multiplier en nous. — Wogóle przy niewątpliwej i przeważającej skłonności do bujania w sferach metafizyczno-mistycznych, modernizm nie zaniedbuje wrażeń elementarnych i stara się rozszerzyć skalę wartości estetycznych nietylko w górę, ale i w dół. Obok sztuki czystej, oderwanej od życia np., rozwinęła się bardzo wysoko sztuka ornamentacyjna, działająca głównie zmysłowym czarem barw i linii, których kombinacje i charakter sugiestjonują pewne „nastroje“ duchowe. Weźmy pierwszą lepszą książkę, wydaną zbyt kownie, przyjrzyjmy się ramom obrazów, urządzeniom wystaw plastycznych, a przekonamy się, z jakim wyrafinowaniem i świadomością artyści nowoczesni korzystają ze zmysłowych efektów zdobniczych. A jak się pod wpływem tego prądu zmieniła „mise en scène“ sztuk teatralnych, które autorowie dzisiejsi zaopatrują w sążniste, szczegółowe i dalekie od dawnej suchości komentarze i informacje!

twórczości przez mozolne i drobiazgowo studia nad przyrodą.

---

W dziedzinie poezji spotykamy zjawisko analogiczne.

Psychologja t. zw. modernistów nie zamyka się w dziedzinie normalnych, ogólnoludzkich, uświadomionych uczuć i namiętności, lecz schodzi do podstaw fizjologicznych—bada ukryte przejawy instynktów, odtwarza orgje, dreszcze i prostracje przeczulonych „nerwów“, analizuje rozstrój jaźni pod wpływem nadużyć wszelkiego rodzaju, maluje stany duszy, zamkniętej w ciele, zrujnowanem przez rozpustę, alkohol, narkotyki, nędzę, głód, zużytkowuje obserwacje psychjatrów nad chorobami osobowości, uczuć i woli, wnika w wewnętrzny mechanizm duchowy istot zwyrodniałych, których jaźń rozpada się na pojedyncze atomy i t. p.

Zajmował się tem wszystkim romantyzm, zwłaszcza niemiecki, ale intuicyjnie, bez troski o ścisłość, zajmował się i naturalizm, ale w sposób czysto opisowy, nie wybiegając poza granice obserwacji.

Otóż modernizm łączy do pewnego stopnia precyzję naturalistyczną z fantazją romantyczną i traktuje zawile problemy psychologji w sposób naukowy i mistyczny zarazem \*).

---

\*) Poprzednikiem modernizmu na tym punkcie był poeta amerykański, Edgar Poe, który dochodził do potęż-

Najwyraźniej występuje to w psychologii indywidualizmu i erotyzmu.

Indywidualizm romantyków miał charakter przeważnie uczuciowy: artysta, poeta, gieńjusz czuł się jednostką odrębną od tłumu, zamkniętą świątynią nieziszczalnych pragnień i marzeń.

Indywidualizm dzisiejszy ma w sobie coś żywiotowego i mistycznego zarazem, jest to niby prawo natury, wyższe nad inne prawa, utworzone przez społeczeństwo. Jednostka nie tylko czuje się odrębnym od innych istnieć światem, ale uważa się za jedyny prawdziwy świat, jedyną rzeczywistość, za konkretny symbol tajemnej potęgi i podścieliska wszechbytu — za absolut.

Analogiczne cechy odnajdziemy w psychologii erotyzmu.

W wieku XVIII miłość w literaturze była naogół zwykłą lubieżnością, albo zamaskowaną kłiwym sentymentalizmem, albo też występującą w formie wyuzdanej rozpusty, niekiedy z podkładem quasi-moralnym, jak u Retifa de la Bretonne, lub quasi-filozoficznym, jak u margrabiego de Sade, który stworzył cały systemat per-

---

nich efektów nastrojowych drogą subtelnej, ścisłej i drobiazgowej analizy; który łączył mistyczny pogląd na świat z naukową metodą. U Baudelaire'a znowu spotykamy mistyczny nastrój w połączeniu z naturalistycznymi opisami okropności życiowych.

wersji płciowej, oparty na rzekomych prawach natury, i usprawiedliwiał się tem, że

On n'est point criminel pour faire la peinture  
Des bizarres penchans qu'inspire la nature.

Romantyzm uważał miłość za kwiat uczuć, za wielką i szlachetną potęgę duchową, która często przybierała charakter tragiczny; naturalizm widział w miłości przedewszystkiem objaw fizjologiczny.

Moderniści — nie wszyscy, ale znaczna ich liczba — traktują miłość z jednej strony, jako namiętność lub instynkt, z drugiej zaś, jako olbrzymią, okrutną, siłę kosmiczną, która posługuje się kobietą i mężczyzną, niby ślepymi narzędziami ewolucji, zmierzającej do celów ogólnych, wszechświatowych.

Dzięki temu erotyzm, nawet wtedy, kiedy występuje w formie brutalnej i jaskrawej, ma zawsze odcień mistyczny, jest symbolem gry żywiołów transcendentnych, rządzących ewolucją bytu.

Nawet z tego punktu widzenia jednak można erotyzm traktować w sposób dwojaki: jako potęgę tyraniczną, ale podniosłą, albo też, jako pierwiastek złośliwy, demoniczny, szatański.

Pierwszy pogląd przeważa u artystów angielskich, drugi u Francuzów, Skandynawów, a w ostatnich czasach, dzięki Przybyszewskiemu, i u nie-

których modernistów polskich, ale bynajmniej nie u wszystkich \*).

Jednym z najwybitniejszych przedstawicieli satanicznego erotyzmu w sztuce jest Felicjan Rops, którego Przybyszewski nazywa najgłębszym psychologiem seksualizmu w XIX w., a którego dzieła Mirbeau charakteryzuje w następujących słowach: „To jest miłość w swojej szatańskiej masce, miłość, która powala na ziemię, dławi kolanami z żelaza, gniecie żądzami, co rozdzierają, wysysa serce, mózg, szpik i pozostawia ofiarę złamaną, zniweczoną, i skalaną“...

Jest to miłość, której Colleville składa hołd, jako potędze piekielnej, budzącej grozę.

O grand vice biblique, ô sublime luxure,  
Axe pivot du monde et moteur des grands rois,  
Salut à toi, pissance infernale, qu'assure,  
Un triomphe si grand, qu'il fait naître l'effroi.

W gruncie rzeczy więc erotyzm w poezji modernistów nie ma nic wspólnego z lubieżnością, jest to raczej protest przeciwko niej, dążenie do wyzwolenia się z pęt Szopenhauerowskiego „gieniajsza gatunku“, który poświęca indywidua ogółowi. Zwyrrodnienie mężczyzny i pokalanie ko-

---

\*) Por. Przybyszewski, „Na drogach duszy“, przedmowa do „De Profundis“, por. tamże Benno Ruettenauer, „Symbolische Kunst; Felicien Rops“.

biety — oto rezultat miłości ziemskiej, będącej tylko środkiem, nie celem, pomimo, że zaślepiona szaleństwem zmysłowym jaźń ludzka bierze ją za główny cel istnienia i wskutek tego ginie, spełniając wolę demonicznego Demiurga, który, ukochawszy typ, stworzony przez siebie, dąży do jego udoskonalenia, rozbijając bez litości zużyte formy i zamieniając je nowymi \*).

---

\*) Lubowanie się w erotyzmie uważane bywa za jedną z zasadniczych cech modernizmu, naszym zdaniem, niesłusznie. Pewne indywidualności rzeczywiście obrabiają motywy erotyczne *con amore*, na ogół jednak erotyzm nie odgrywa w modernizmie roli większej, niż w jakimkolwiek innym kierunku—tylko odgrywa rolę inną.

Nie zawadzi tu zwrócić uwagi, że na charakter erotyzmu w sztuce i literaturze dzisiejszej wpłynęły znacznie dzieła znakomitych psychjatrów, oraz ich teorie, które znalazły oddźwięk w szerokich sferach intelektualnych. Nie sądzę, żeby w którejkolwiek epoce pojawiło się tyle dzieł naukowych, poświęconych analizie erotyzmu we wszystkich jego przejawach, co na końcu XIX i początku XX w. A, co najważniejsza, że większość tych dzieł i to najpopularniejszych traktuje o t. zw. „zбочeniach“ seksualnych, otaczając je mimowoli pewnym nimbem fatalizmu i demonizmu. Dość wspomnieć słynne prace Krafft-Ebinga, przeczytać pełne ciężkiej niemieckiej erudycji i powagi rozprawy o krwawym markizie de Sade i jego zdolnościach obserwacyjnych, lub przejrzeć komplety poważnego zupełnie rocznika medycznego p. t.: *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen*. (Lipsk, wydawnictwo M. Spohra, pod redakcją

Gdybyśmy chcieli doszukiwać się w poezjach Słowackiego poglądów analogicznych, byłaby to stracona praca. Traktował on bowiem erotyzm indywidualnie, ale ze stanowiska romantycznego.

---

Dr. M. Hirszfelda) gdzie obok przyczynków naukowych znajdują się także obszerne spisy i streszczenia książek, omawiających i rozbierających sprawy erotyczne z punktu fizjologicznego, psychologicznego lub filozoficznego. Bogactwo tej literatury zdumiewa, a jej nastrój, pomimo charakteru naukowo-objektywnego, przypomina ton, panujący w nowoczesnej poezji i beletrystyce erotycznej.

Możnaby wskazać romanse i dramaty — a nie mówię tu tylko o beletrystyce sensacyjno-pornograficznej—które powstały niewątpliwie pod wpływem nowych badań psychologicznych („Escal Vigor“ Eckhoud'a „Les hors nature“ Rächilde'y, „Dorian Gray“, Oskara Wilde'a etc.).

Wogóle w literaturze najnowszej odnajdziemy całe szeregi motywów, które, pomimo swej pozornej dziwaczności i niezwykłości, opierają się na faktach stwierdzonych przez psychiatrów i psychologów. Choroby osobowości, choroby woli, fetyszym miłosny oraz różne monomanje, zбочenia instynktów, obłędy moralne i intelektualne, halucynacje i t. p.—Wszystko to interesuje dziś w równej mierze uczonych, jak i poetów i romansopisarzy, których ta sfera fenomenów, dzięki swej względnej wyjątkowości, nowości i egzotyczności pociąga właśnie więcej od innych t. zw. normalnych, zwykłych, a więc zużytych i zszarżatyh objawów psychicznych. Oskar Wilde umysł subtelny i wybitny, ale paradoksalny, powiada w swoich interesujących i błyskotliwych „Intencjach“: „Słyszemy często zdanie, że poezja współczesna staje się chorobliwą. Jeżeli idzie o stronę psychologiczną, to poezja nie może być dość chorobliwą. Dotknęliśmy zaledwie n a s k ó r k a d u s z y. Nic więcej



Swoją drogą jednak w „Liście do J. Rembowskiego“, stanowiącym komentarz do „Genezis z Ducha“, jest ustęp, w którym poeta rzuca zarys „metafizyki miłości“, tłumacząc to uczucie wpływami sił wyższych, mistycznych.

„W dążeniu duchów ku tej twórczości, która jest niby odzyskaniem Bóstwa na ziemi i cieniem rozkoszy twórczej, tajemnica jest tego fenomenu,

---

W jednej jedynej komórce mózgowej nagromadziło się więcej cudów, niż myślą ci, co, wstępując w ślady autora „Rouge et Noire“, wnikają w najtajniejsze zakątki duszy i zmuszają życie do wyznania swoich najdroższych grzechów“.

Wpływ zdobyczy naukowych na sztukę nie był dotąd należycie uwzględniany, gdyż zawsze prawie mówi się tylko o wpływie wielkich syntez filozoficznych, ujętych w zwarte i zrozumiałe formuły, a pomija się oddziaływanie odkryć i obserwacji mniej rozgłośnych i popularnych, a mimo to nie mniej ważnych.

Zdarza się i to, że sztuka i poezja, kierując się intuicją i obserwacją artystyczną wyprzedza naukę (Dostojewski, Szekspir), i zniewala ją do zajęcia się tym, lub owym problematem psychologicznym. W każdym razie oddziaływanie tych dwóch sfer twórczości duchowej na siebie nie ulega wątpliwości i powinno być wzięte w rachubę. Rzuciłoby to snop jasnego światła na wiele rzeczy, które obecnie sprawiają wrażenie niepokojące. Dotychczas, o ile mi wiadomo, opracowano tylko wpływ nauki na literaturę francuską w drugiej połowie XIX wieku i to w niewielkiej rozprawie doktoryzacyjnej, (Por. Robert Fath: L'influence de la science sur la litterature Française dans la seconde moitié du XIX siècle Lausanne 1901).

który filozofja ślepa nazywa instynktem i popędem płciowym, ciału przypisując akt, który jedynie z ducha idzie i owszem o chwilowe z siebie zrzucenie formy cielesnej stara się i przeciwko ciału powstaje z całą ognia potęgą.

„Stąd ów blask w oczach miłośnika, gniewowi wściektemu podobny, stąd melancholja kochanków i gniew niby przeciwko ciału, które te duchy, ciągle złać się i w jedności być chcące, rozdziela.

„W pierwszym spojrzeniu rozmiłowanej pary duchy uderzają na siebie: reszta jest tylko walką z przeszkodą formy, nie zaś samej tylko formy — jak sądzi materialista — rozkwitem“.

Uderza nas w tej teorii to samo, co w całym mistycyzmie Słowackiego, a mianowicie: nadzwyczajna czystość, lotność, eteryczność, oraz zupełna negacja materji i instynktów cielesnych, o których moderniści bezwzględnie zapomnieć nie mogą...

Wprawdzie Przybyszewski, który zlał pewne momenty metafizyki Szopenhauera, Nietzschego, oraz średniowiecznego satanizmu w organiczną całość z mistyką Słowackiego, przypuszcza, że poza brutalnym instynktem płciowym kryje się głęboka tęsknota dwóch dusz, dążących do zjednoczenia się bezwzględnego, twierdzi jednak, że zjednoczenie to może nastąpić dopiero w sferach transcendentnych, gdzie zniknie różnica płci, a „On“ i „Ona“ utworzą jedną istotę — Androgyne. Na

ziemi miłość jest i pozostanie fatalnością, której towarzyszą męki i brud.

---

Porównywając twórczość Słowackiego z twórczością pokrewnych mu artystów wieku XIX, braliśmy pod uwagę dzieła i osobistości, które w ruchu „medernistycznym“ odegrały wybitną rolę, nie troszcząc się o ich wzajemny stosunek w czasie i przestrzeni.

Mieliśmy do tego prawo, gdyż „modernizm“ jest niejako syntezą wszelkich kierunków pewnego typu, jest rzeką, która wchłonęła w siebie strumienie, wypływające z różnych źródeł.

Prócz tego osobistości i dzieła, na któreśmy się powoływali, zajmują tak wybitne stanowisko w dziejach literatury i sztuki, że mogliśmy pominąć zewnętrzną, chronologiczną stronę ich działalności, jako rzecz powszechnie znaną.

Swoją drogą, dla rozjaśnienia kilku punktów ogólniejszej natury, musimy omawiane przez nas zjawiska ugrupować perspektywicznie, stawiając każde z nich na właściwym planie.

---

Zaczynamy od Francji, będącej zawsze, jak z dumą zaznacza Mauclair, „filtrem oczyszczającym wszystkie idee europejskie, które przeszedłszy

przez wrażliwość francuską, wracały do obiegu w formie uprzystępnionej“.

We Francji podstawy nowego kierunku rzucił Baudelaire (1821 — 1867), autor oryginalnych „Fleurs du Mal“ (1857), w których stworzył „nowy dreszcz“. Prócz utworów oryginalnych przyczynił się Baudelaire do rozbudzenia aspiracji neoromantycznych znakomitym przekładem gieñjalnych fantazji Edgara Poë (1809 — 1849), którego uwielbiał.

Baudelaire, „*magnus parens* poezji nowoczesnej“ jak go nazwał Vrchlicki, wywarł wpływ olbrzymi na poezję francuską, a bardzo poważny na poezję europejską wogóle. Wpływ ten jednak wzrastał stopniowo w miarę tego, jak się zaczęły pojawiać nowe pokrewne i potęgujące go czynniki.

Najważniejszym wśród tych czynników były dzieła i teorie estetyczne Wagnera.

Baudelaire znał się z Wagnerem osobiście, cenił go wysoko i napisał o nim doskonałe studjum w „Revue Européenne (1861). Osobiste stosunki i głębokie uwielbienie łączyły z Wagnerem wielu innych pisarzy, a między innymi Villiers'a de l'Isle Adam (1838 — 1889), przyjaciela, a do pewnego stopnia i ucznia Baudelaire'a.

Villiers de l'Isle Adam był znakomitym prozaikiem i pisał fantastyczne nowele i romanse, w których czuć wpływ Baudelaire'a i Edgara Poë, oraz dramaty z podkładem katolicko - okultystycz-

nym (Axel). Pokrewnym do pewnego stopnia Villiers'owi jest Barbey d'Aureville (1808 — 1889), autor „Les Diaboliques“, które ilustrował wspomniany już wyżej Rops,

Należy zanotować, że twórczość Villiers'a de l'Isle Adam i Barbey'a d'Aureville rozwija się w epoce największego rozkwitu materializmu w nauce i naturalizmu w sztuce, i że dwaj ci autorowie zajmują względem powyższych kierunków stanowisko opozycyjne. Są to gorliwi, choć niezbyt przykładni i wzorowi, katolicy, a zarazem mistycy na wpół szczerzy, na wpół ironiczni — jak przystało na Francuzów.

Powoli wpływ Baudelaire'a z jednej, a Wagnera — który w r. 1876 po uroczystem wprowadzeniu na scenę w Bayreuth „Tetralogji“ stał się znakomitością wszechświatowego znaczenia — z drugiej strony, zaczyna wzrastać.

Dwuch poetów wysuwa się w owym czasie we Francji na plan pierwszy: Mallarmé i Verlaine. Obaj należeli początkowo do t. zw. „Parnasu“, szkoły, która wyszła z romantyzmu i za główne warunki poezji uważała bezwzględny obiektywizm, doskonałość formy i plastykę obrazowania; obaj kształcili się na Baudelaire'ze i poszli dalej od niego w tym samym kierunku, pociągając za sobą młodzież.

Verlaine (ur. 1844) niewiele się troszczył o teorię, pisał na swój sposób, odtwarzał własne wrażenia, drwiąc z „literatury“:

Que ton vers soit la bonne aventure  
 Eparsé au vent crispé du matin,  
 Qui va fleurant la menthe et le thyme...  
 Et tout le reste est littérature \*).

(L'art poetique).

Mallarmé mniej pisał, ale za to więcej rozmyślał nad filozoficznymi zagadnieniami arcyzmu, pragnąc stworzyć nowy systemat estetyczny, w którym metafizyka Hegla, teoria Wagnera i własne poglądy poety miały zlać się w jedną organiczną całość.

Z estetyki tej zostało kilka szkiców i stos notatek, ale osobiste wynurzenia i romowy mistrza wywierały wpływ na młode pokolenie i odbijały się w jego twórczości. Sama zaś produkcja Mallarmé'go odznacza się nadzwyczajnym wyrafinowaniem i pewną wykwinłą „sztucznością“ którą poeta uważał za cechę, wyróżniającą poezję od prozy, mającej prawo i obowiązek posługiwać się językiem codziennym \*\*).

---

\*) Niechaj pieśń twoja będzie dobrą wróżbą,  
 Rozlaną w świeżym wietrzyku porannym,  
 Co, wiejąc, muska mięte i tymianek!  
 A wszystko inne jest literaturą.

(Przedkład A. Langego).

\*\*\*) Prócz utworów oryginalnych, zostawił Mallarmé znakomity przekład utworów poetyckich Edgara Poe, którego pisma prozaiczne przełożył już przedtem Baudelaire.

Dokoła Verlaine'a i Mallarmé'go ugrupował się rodzaj szkoły, którą początkowo przez pogardę nazwano „dekadencką“, a która później otrzymała miano właściwsze „szkoły symbolistów“.

Najwybitniejszym zjawiskiem w tej grupie był bezwątpienia Artur Rimbaud, pierwszy istotny symbolista (ur. 1854 † 1891) który, pomimo, że pisał niewiele i wczesnie porzucił literaturę, wywarł olbrzymi wpływ na poezję francuską ostatniej doby. Przesmycki w swoim doskonałym studjum (Chimera tom II) nazywa Rimbaud'a „słupem granicznym pomiędzy dawnymi i nowymi laty“.

Z innych poetów szkoły symbolicznej wymieniamy ważniejszych: Laforgue, G. Kahn, Jean Rénier, J. Moréas, Fort, etc. Naturalnie, że nazwa „szkoła“ jest w tym wypadku terminem niedokładnym, gdyż kierunek oparty na indywidualizmie nie mógł zrodzić jednolitej i zwartej szkoły. Cechą charakterystyczną symbolizmu było ciągłe różniczkowanie się i fermentacja.

Z epoki fermentacji pierwotnej pochodzi słynny romans Huysmans'a „A Rebours“ (1885), w któ-

---

Wpływ Edgara Poe łączy Charles Morice ściśle z wpływem Baudelaire'a, nazywając ich „des révélateurs de moins larges ensembles (niżeli Wagner) et de plus aigues directions: Edgar Poe, Baudelaire — illustre et double vigile de la Fête sacrée, zaznaczając, że Poe znalazł we Francji ojczyznę swej chwały, a wpływu jego i Baudelaire'a rozdzielić nie można, są to bowiem wpływy bratnie.

rym powieściopisarz przedstawił typ życiowego dekadenta, rozmiłowanego w sztuczności, gardzącego naturą i wielbiącego nowe kierunki artystyczne.

Romans ów, zawierający z jednej strony plastyczny i karykaturalny prawie wizerunek psychozy na tle estetycznym, z drugiej zaś wyborną charakterystykę dzieł poezji i sztuki, którymi młode pokolenie zaczęło się wówczas gorąco zajmować, przyczynił się wielce do spopularyzowania symbolizmu w Europie. Ogół czytający widział jednak w zwyrodniałym bohaterze, księciu Des Esseintes, nie wyjątkowe *Curiosum*, lecz pozytywny ideał nowego kierunku. Des Esseintes tymczasem ma tyle wspólnego życiowo z symbolistami, co Bug Jargal, lub Quasimodo z Wikto-rem Hugo, a Płoszowski z Sienkiewiczem. Jest to typ, który mógł powstać tylko w odpowiednio nastrojonej wyobraźni, typ jednak doprowadzający rzeczywiste, ale teoretyczne czysto aspiracje pewnej grupy estetów do — absurdu.

Jak hrabia Fantazy w „Niepoprawnych“ Słowackiego jest odbiciem romantyzmu w wklęsłym, powiększającym zwierciadle, tak Des Esseintes'a można uważać za symbol modernizmu, ale modernizmu, rozpatrywanego przez naturalistyczny mikroskop, który kroplę czystej wody zamienia na jezioro zaludnione ohydnyimi potworami. Potwory te istnieją niewątpliwie, ale nie są ani tak wielkie, ani tak groźne, jak się oku uzbrojonemu



w szkła wydają. Zresztą autor sam doskonale to wiedział i nawet uwydatnił w swojej książce, która nie jest ani programem, ani satyrą, lecz dziełem oryginalnej aż do dziwactwa wyobraźni, łączącej w sobie zdolność drobiazgowej analizy i obserwacji realistycznej z wyrafiowanymi gustami i skłonnością do mistycyzmu.

Huysmans, niegdyś krańcowy naturalista i zwolennik Zoli, zbliżył się pospółu z Villiersem de l'Isle Adam do Mallarme'go i symbolistów i śledził z zaciekawieniem rozwijanie się antymateriaлистycznego prądu, który później pociągnął go i doprowadził najpierw do okultyzmu, a następnie do katolickiego mistycyzmu \*).

---

\*) Por. Charles Morice, „Litterature de tout à l'heure“, Verlaine „Le poètes maudits“ i „Confessions“, Maclair, „L'art en silence“ (Le symbolisme en France), Brunetièrre, „Evolution de la poesie lyrique“, Huysmans „L'art moderne“, Pontavice de Houssaye, „Villiers de l'Isle Adam“, Lemaitre, „Les contemporains“, André Beaunier „La poesie nouvelle“, Gustave Kahn, „Symbolistes et Decadents“ (1901), Antoni Lange, „Studia z literatury francuskiej“, H. Bahr, „Zur Kritik der Moderne“, Adalbert V. Hanstein, „Das Jüngste Deutschland“ (1901), Ruskin, „Modern Painters“, Oscar Wilde, „Intentions“, Messer, „Moderne Seele“, Mendès, „Le Mouvement Poétique Français“ (1903). Kummer „Deutsche Literaturgeschichte“ des XIX Jh. (1909). Do pisarzy, którzy przyczynili się w pewnym stopniu do zwrotu w literaturze francuskiej zalicza Charles Morice, w cytowanej kilkakrotnie książce, romantyka niemieckiego Hoff-

Do wpływów z dziedziny poezji i muzyki dołączył się wpływ sztuk plastycznych, w których także nastąpił przewrót.

We Francji Puvis de Chavannes (ur. 1824) i Gustaw Moreau (ur. 1826) dowiedli swemi dziełami, że realizm, naturalizm i impresjonizm nie wyczerpują całego bogactwa twórczości artystycznej i nie mogą być uważane za alfę i omegę sztuki.

Współcześnie zaczęto się zapoznawać z omawianą przez nas obszerniej sztuką angielską (pre-rafaelizmem), która zupełnie samodzielnie wstąpiła na identyczną drogę przed ćwierć wiekiem prawie (1848). O teorjach Ruskina wiedziano niewiele, chociaż jeszcze w roku 1864 Milsand streścił je

---

mana, bardzo popularnego we Francji, a niegdyś i u nas (por. Kraszewski, „Wędrowki literackie fantastyczne i historyczne“, 1839), oraz Carlyle'a, jednego z pierwszych proroków indywidualizmu. Ruskin z jednej a Nietzsche i Stirner z drugiej strony usunęli dzić Carlyle'a, jako myśliciela, na drugi plan, co do Hoffmanna jednak, to zajęcie się nim wzrosło w ostatnich czasach, jak świadczą o tem nowe krytyczne edycje dzieł jego. Niewątpliwy wpływ wywarł także Emerson—Rodzimy rzeczniczek indywidualizmu we Francji był płytszy bez porównania od Nietzschego i Stirnera, ale bliższy typu umysłowości francuskiej, Maurycy Barrès, apostoł „Kultu jaźni“. Wyczerpujące studjum o nim napisał u nas Jan Lorentowicz (Ateneum 1903). Por. także rzut oka na rozwój poezji francuskiej od 1880 w pracy tegoż autora p. t. „Młoda Polska“ (1908) tom I (str 70—81), oraz „Nowa Francja literacka“ (1911).

w studjum p. t.: „L'esthétique anglaise“, zato zachwycono się w kołach symbolistów obrazami Rosettiego, Watts'a, Burne-Jones'a, Crane'a, oraz poezjami Browninga (ur. 1812), Swinburnea (ur. 1837), który zawdzięczał sporo Baudelaire'owi i Wagnerowi.

I Browning, i Swinburne, poeci wyższego pokroju, ale mało popularni w Anglii, należą do duchów pokrewnych twórcom ostatniej doby. Obaj — każdy na swój sposób — są romantykami, albo raczej neo romantykami i krańcowymi indywidualistami. Młodszy od nich znacznie Oskar Wilde (ur. 1856 † 1900), należy pomimo niewątpliwiej samodzielności, do duchowych potomków Baudelaire'a i reprezentuje w literaturze angielskiej „perversję“, paradoksalność i subiektywizm doprowadzony do ostatecznych granic. Był on nietylko twórcą, ale i krytykiem i to krytykiem bardzo oryginalnym i nawskroś nowoczesnym. DIALOG jego p. t.: „Krytyka jako sztuka“ (Intentions), rzuca ciekawe światło na charakter sztuki dzisiejszej \*).

---

\*) Por. De la Sizeranne, „La peinture anglaise contemporaine“. Rudolf Kassner, *Die Mystik, die Künstler und das Leben*. (Studja o Wiliamie Blacke'u malarzu, poecie i wizjonerze, którego można uważać za prarodzica prerafaelizmu, o Shelleyu Keatsie, Rosettim, Swinburnie, Morrisie, Burne-Jonesie i Browning'u. Morris i Rosetti, jak wiadomo, uprawiali obok malarstwa poezję). Ellen Key

Niezależnie od tego, po części pod wpływem Baudelaire'a, po części samoistnie, zrodziła się (około 1880), szkoła symbolistów belgijskich, której dzieje opracował u nas źródłowo i szczegółowo Zenon Przesmycki we wstępie do „Wyboru pism dramatycznych Maeterlincka“. Ze szkoły tej wyszli między innymi Rodenbach, Verhaeren, Gilkin, Maeterlinck (ur. 1862) i inni.

W Niemczech obok Wagnera (ur. 1813), który długo walczył z niechęcią, obojętnością i złością, powstał zupełnie prawie bez przodków Böcklin (ur. 1827 w Szwajcarji), dalej, spokrewniony z Nazarejczykami, Thoma (1839), a później cały szereg pokrewnych im duchem malarzy i sztycharzy, jak Stuck, Klinger etc. Z Niemiec również wyszedł wpływ niedocenionego za życia Schopenhauera, oraz Nietzschego (1844—1900), który wycisnął na najmłodszym pokoleniu swoje piętno.

Obok tych głównych zasadniczych odbiły się na literaturze niemieckiej i wpływy drugorzędne. Tak np. pokrewny niczezańskiemu indywidualizm odnaleziono w zapomnianem dziele Maksa Stir-

---

„Menschen“ (doskonałe studjum o Browningu) Muther, *Geschichte der Malerei im XIX Jhr.*, „La plume“ nra specjalne: 8 (L'idealisme), 10 (Les Modernes), 14 (Les Lyriques), 34 (Les Décadents), 35 (Les Catholiques Mystiques), 41 (Le symbolisme), 52 (Les Jeunes Belgiques), 138 (Puvis de Chavannes), 163—164 (Paul Verlaine), 172 (Felicien Rops), 266 (Auguste Rodin). Por. także roczniki „*Mercure de France*“.

nera (1806 † 1856), którego prorokiem stał się poeta i romansopisarz, J. H. Mackay, teoretyczny propagator anarchizmu. Nowych dróg twórczości szukali, wychodząc początkowo z naturalizmu, Arno Holz i Johannes Schlaff.

Apostołem symbolizmu francuskiego był wspomniany kilkakrotnie Herman Bahr (ur. 1863). Pod jego duchową opieką wyrosli: Hugo von Hofmannsthal (ur. 1874), Stefan George (ur. 1865), Dauthendey, Dörman (ur. 1874) etc. Niezależnie od tej wiedeńskiej grupy wystąpili niczeaniści różnego typu: Ryszard Dehmel (ur. 1863) i Alfred Mombert, o którym posiadamy studjum Przybyszewskiego (Na drogach duszy, wyd. II). Sam Przybyszewski odegrał także w modernizmie niemieckim rolę wybitną.

Wpływ Nietzschego odbił się na twórczości wielu poetów niemieckich i nie tylko najmłodszej, ale i starszej nieco generacji. Ulegli mu Conradi, Conrad, Schlaff w swojej drugiej fazie rozwoju, Evers etc. \*).

W krajach skandynawskich Ibsen (ur. 1828), nie schodząc z gruntu realistyczno-etycznego, obrał, zwłaszcza w późniejszych swoich utworach, problematy moralności indywidualnej w sposób nastrojowo-symboliczny; Jacobsen (ur. 1847—1885)

---

\*) Por. Dr. Hans Landsberg, „Friedrich Nietzsche und die Deutsche Literatur“, (Lipsk 1902),

był nastrojowcem czystej wody, Strindberg (ur. 1849), przeszedłszy przez naturalizm i niczeanizm, zwraca się do mistycyzmu; młodszy od niego Ola Hansson (ur. 1862), łączy niczeanizm z mistycyzmem, uwzględniając szeroko psychologię uczuć i instynktów miłosnych. Arne Garborg kreśli niepokoje „znużonych dusz“, które znajdują ukojenie w wierze. Jerzy Brandes swymi wykładami i pismami robi Nietzschego popularnym, nie tylko we własnej ojczyźnie, ale i w całej Europie. Jednym z najoryginalniejszych jest Knut Hamsun \*).

Literatura rosyjska wydała dwie osobistości, które aczkolwiek nie stoją na tym samym gruncie, co modernizm, wywarły pośrednio znaczny wpływ na charakter twórczości dzisiejszej. Mamy tu na myśli, jak zgadnąć łatwo, Dostojewskiego i Tołstoja. Analizy psychologiczne pierwszego przerażają swoją demoniczną przenikliwością, budząc w czytelniku uczucie mistycznej grozy. Romans psychologiczny, który wyrosł z gruntu naturalistycznego i opierał się początkowo na Stendalu, zmodyfikował się znacznie i zdematerializował pod wpływem Dostojewskiego.

Równie uduchowiający wpływ na literaturę

---

\*) Por. Die Skandinavische Litteratur und Ihre Tendenzen von Marie Herzfeld (1898), oraz Emil Fay: „Les Litteratures Danoise et Norvegienne d'Aujourd'hui (1904). Ola Hanson „Młoda Skandynawja (1893) Esswein „August Strindberg (1907 r.)“. E. Reich „Ibsens Dramen (1900).

wywarł Tołstoj, pomimo, że jako typ artystyczny należy on do czystych realistów. Poza realistyczną fakturą jednak ukrywa się u autora „Zmartwychwstania“, jak i u Ibsena, niezmierne bogactwo idei, których korzenie tkwią głęboko w indywidualistyczno - mistycznym gruncie. Chociaż więc Tołstoj zwalcza nową, modernistyczną sztukę, nie podobna zaprzeczyć, że przyczynił się w znacznej mierze do jej rozwoju. Tołstoj nie znosi Wagnera, lecz, podobnie jak Wagner, uważa sztukę za wyraz religijnego nastroju epoki. Zresztą, jak mówiliśmy wyżej, wpływ Tołstoja i wpływ Dostojewskiego jest tylko pośredni, nie bezpośredni. Nie wywołali oni ruchu modernistycznego, ale, przyczyniwszy się do poderwania fundamentów materializmu i naturalizmu, ułatwili wzrost i rozkwit nowych prądów. Prócz tego Dostojewski, dzięki mistrzostwu, z jakim odtwarzał stany i typy psychopatyczne, spotęgował istniejącą i tak skłonność do analizy wyjątkowych i chorobliwych nastrojów duszy ludzkiej; Tołstoj zaś wzmocnił anarchistyczne tendencje epoki.

We Włoszech d'Annunzio, zaczawszy od naśladowania Dostojewskiego i Bourgeta, kończy na syntezie poglądów Nietzschego i Wagnera, którym nadaje łatyński polor (Il Fuoco).

W Czechach sztukę spirytualistyczną reprezentuje gienjalny Zeyer (1841 — 1901).

U nas, jako główni pośrednicy pomiędzy no-

wymi prądami a literaturą polską wystąpili Przesmycki i Przybyszewski w prowadzonych przez siebie czasopismach („Życie“ warszawskie, „Życie“ krakowskie, „Chimera“), oraz przekładach, studiach i oryginalnych utworach. Podstawę zaś, że tak powiemy, „lokalną“ do pracy w tym kierunku znaleźli do pewnego stopnia — w Słowackim \*).

\*) Charakterystyka wspomnianych czasopism, oraz ich redaktorów wymaga specjalnego opracowania. Współpracownikami tych organów byli: Porębowicz, Lange, Kasproicz, Artur Górski, Wyspiański, Felicjan, Zawistowska, Lack, Wyrzykowski, Sieroszewski, Lemański, Staff, Reymont, Berent, Bracia Brzozowscy, Ostrowska, Z. Dębicki, S. Dębicki, M. Wawrzeniecki, Mehoffer, Edw. Okuń, Perzyński, Żeromski, Siedlecki, Miciński, Jedlizec, Komornicka, Nawrocki, Wroczyński, Kleczyński i t. d. Prócz rzeczy oryginalnych i nowoczesnych, drukowano tam utwory zapomnianych poetów polskich jak np. Norwida (Chimera), dawano przekłady najcelniejszych dzieł literatury wszechświatowej z różnych epok, pomieszczano rozprawy teoretyczne, dawano reprodukcje pomnikowych prac rzeźbiarskich i malarskich, zarówno doby dzisiejszej, jak i czasów ubiegłych. Najwięcej pracy, popartej niezmiernie wysoką kulturą artystyczno-literacką i filozoficzną włożył Przesmycki w „Chimerę“, którą zaczął wydawać w r. 1901 i zakończył 1908, tworząc z tego miesięcznika dzieło pomnikowe, bogate w treść i zdobne w wykwiintną szatę zewnętrzną. Przesmycki, jak i wszyscy prawie wybitni twórcy i estetycy zastrzegał się przeciwko wszelkim „etykietom“ quaside-modernistycznym, uważając je słusznie za przejściowe hasła, gdyż zdaniem jego sztuka prawdziwa, sztuka wielka zawsze w swojej istocie była—symboliczną. (Por. studjum o Przesmyckim (Mirjamie) w „Młodej Polsce“ J. Lorentowicza tom I.



Zupełnie samoistny charakter przybrała „nowa sztuka“ pod piórem Wyspiańskiego \*), który, przewyciężywszy kosmopolityczne wpływy Zachodu i oparłszy się na Słowackim i Mickiewiczu, stworzył szereg dzieł, związanych ściśle formą i duchem z gruntem narodowym, i odznaczających się wielką oryginalnością, szczerością i żywiołową siłą.

Równie swojskim, ale z odcieniem bardziej ludowym jest Kasprowicz, natchniony śpiewak wspaniałych hymnów, w których brutalna swoboda i prawda wyrazu rozplywa się w potężnych falach liryczno-muzycznego nastroju.

W dziedzinie romansu najwybitniejsze stanowisko zajął Stefan Żeromski, nieporównany mistrz słowa, głęboki psycholog, u którego bystry zmysł obserwacyjny kojarzy się z wulkanicznym liryzmem, a brutalne niemal sceny realistyczne z subtelną nastrojowością i pełną wyrazu symboliką. „Ludzie bezdomni“, „Popioły“, „Dzieje Grzechu“, „Walgierz Wdały“, „Duma o Hetmanie“, „Sułkowski“ (dramat) — oto główne etapy rozwoju tej zawilej, ale niesłychanie bogatej indywidualności twórczej.

Reszty, nawet najgodniejszych, nie wymieniam, gdyż nie piszę tu historii literatury. Zaznaczę

---

\*) Wyspiański, dzięki temu, iż był równie znakomitym malarzem, jak poetą, osiągał często, zwłaszcza w swoich utworach scenicznych, bardzo oryginalne i piękne wyniki połączonego działania poezji i plastyki w duchu wagnerowskiego ideału „syntezy wszystkich sztuk“.

tylko, że t. zw. „modernizm“ polski zatracił zupełnie prawie ślady obcych wpływów i rozwijał się samodzielnie, składając dowody wielkiej żywotności nie tylko na polu poezji rymowanej, ale i w dziedzinie romansu, dramatu i sztuk plastycznych.

To już nie prąd napływowy, lecz bujny rozkwit rodzimego artyzmu, w którym błyszczą obok siebie najróżnorodniejsze typy twórcze \*).

---

\*) W ostatnich latach, zamiast zwietrzałego terminu „modernizm“ zaczęto używać lepszego może, choć także konwencjonalnego, jak wszelkie terminy, wyrazu „Młoda Polska“. Termin ten powstał z tytułu, jaki nadał jeden ze współredaktorów „Życia“ krakowskiego, późniejszy autor bardzo cennej pracy o Mickiewiczu (Monsalwat), Artur Górski, szeregowi artykułów o charakterze programowym, artykułów niezwykle szlachetnych i pięknych. Por. Wilhelm Feldman. Piśmiennictwo Polskie 1880—1904 (Lwów 1905). Jan Lorentowicz „Młoda Polska“ (Warszawa 1908. 1909).. St. Brzozowski „Legiendy Młodej Polski“ (1910). Zyg. Wasiliewski „Śladami Mickiewicza“ i „Od Romantyków do Kasprowicza. P. Chmielowski „Najnowsze prądy w poezji naszej“ (1905), oraz „Dramat Polski“ doby najnowszej (1907), Antoni Potocki „Szkice i wrażenia literackie“ (1903). Antoni Lange „Studja i wrażenia“ (1900). Marja Krzymuska „Studja literackie“ (1903). W. Jabłonowski „Rozprawy i wrażenia literackie“ (1908). M. Żdziechowski „Szkice literackie (1900). St. Brzozowski „Współczesna powieść polska“ oraz „Współczesna krytyka w Polsce. Feldman „O twórczości S. Wyspiańskiego i St. Żeromskiego (1905), Grzy-

Oto suchy, krótki, a więc i daleki od dokładności schemat ewolucji „modernizmu“ w Europie.

Jeżeli idzie o sumaryczną charakterystykę wpływu głównych jego filarów, to można powiedzieć, że Baudelaire — za którym stoi Edgar Poe — wprowadził zamiłowanie do „sensacji“ rzadkich, egzotycznych, sztucznych (l'artificiel) \*), będących połączeniem wyrafinowanej zmysłowości z mistycyzmem; Wagner dał początek dążeniu do syntezy różnych typów i środków sztuki na tle liryczno-muzycznym, oraz do symboliki legiendowo mitycz-

---

mała Siedlecki, „St. Wyspiański“. J. Kotarbiński „Pogrobowiec romantyzmu“ (1909). Ig. Matuszewski „Twórczość i twórcy“. St. Brzozowski „St. Wyspiański, jako poeta“, (1903). T. Pini „Nasza współczesna poezja“. A. Potocki „St. Wyspiański“. Żuławski „Prologomena“; Charakterystyki literackie; „Żeromski, Przybyszewski, Wyspiański“ (wydawn. „Wiedza i życie“. Roczniki „Życia“ oraz „Chimery“. Dodatki literackie do „Nowej Gazety“. Roczniki „Sińksa“, wiele rozpraw w pismach warszawskich, krakowskich i lwowskich. Spotkamy tam sądy bardzo sprzeczne o ruchu literacko-artystycznym „Młodej Polski“. Por. takie roczniki „Krytyki“.

\*) „J'ai trempé dans l'humanité vulgaire; j'en ai souffert. Fuyons, rentrons dans l'artificiel“ — powiada bohater Barrésa w „Jardin de Bérenice“. „A Rebours“ zaś Huysmans'a ma na czele taką dewizę, zaczerpniętą z dzieł mistyka Ruysbrock'a: „Il faut que je me réjouisse au-dessus du temps... quoique le monde ait horreur de ma joie et que sa grossièreté ne sache pas ce que je veux dire“.

nej; Schopenhauer spotęgował z jednej strony nastroj pesymistyczny — z drugiej zaś, dzięki swojej teorii świata, „jako woli i wyobrażenia“, uzasadnił niejako filozoficznie mistycyzm i subiektywizm.

Prócz tego Schopenhauer w swojej metafizyce miłości płciowej rzucił podstawy, rozwijanych przez modernizm, poglądów na erotyzm oraz fatalistyczną rolę kobiety. U Schopenhauera również należy szukać źródeł antyintelektualizmu, któremu hołduje wielu nowoczesnych artystów. Schopenhauer uważał władze rozumowe za objaw wtórny, pochodny, za zasadę pierwotną zaś życia fizycznego i duchowego ogłosił wolę, podciągając pod to pojęcie i to także, co powszechnie nazywamy uczuciem.

Nietzsche, który wyszedł z Wagnera i Schopenhauera, poparł aspiracje indywidualistyczne epoki; Böcklin, Puvis de Chavannes, Moreau, pre-rafaelici angielscy z Ruskinem na czele pchnęli sztuki plastyczne z drogi objektywno-realistycznej na drogę podmiotowej nastrojowości i symbolizmu.

Do wymienionych osobistości, dzieł i czynników należy dodać jeszcze: reakcję przeciwko materializmowi w nauce; wielki rozwój badań psychologicznych ze specjalnem i szerokiem uwzględnieniem objawów anormalnych, psychopatycznych; zainteresowanie się metafizyką; badania nad magnetyzmem, hipnotyzmem i medjumizmem; wpływ

literatury i filozofii staroindyjskiej, która wytworzyła prąd neo-buddystyczny (teozofję); zajęcie się okultyzmem średniowiecznym, oraz ruch neo-katolicki, neo-spirytualistyczny i etyczny. Prócz tego nie małą rolę odegrały studia nad sztuką wczesnego renesansu włoskiego (Botticelli, Fra Angelico etc.) i niemieckiego (Albert Dürer), oraz nad malarstwem japońskim, z którego wyszedł impresjonizm \*), i które oddziaływało bardzo silnie na rozwój modernistycznej sztuki dekoracyjnej.

To bogactwo i różnorodność nowych i wznawianych żywiołów ideowych i uczuciowych oddziaływało silnie na stronę techniczno-formalną poezji i sztuki.

Zaczęto szukać odpowiedniejszych, wolniejszych form wyrazu artystycznego; rozluźniać lub niweczyć dawne kanony, próbować nowych skuteczniejszych środków ekspresji (*vers libre* symbolistów francuskich, teorie Avenariususa oraz Holza

---

\*) Impresjonizm zajmuje stanowisko pośrednie pomiędzy obiektywnym naturalizmem a subiektywnym modernizmem. W teorii dążył impresjonizm do możliwie dokładnego pochycenia i oddania prawdy przedmiotowej, w praktyce doszedł do utrwalenia na płótnie przelotnych wrażeń podmiotowych i dał początek malarstwu nastrojowemu. Impresjonizm w literaturze reprezentują bracia Goncourtowie, którzy również stanowią ogniwo, łączące naturalizm z modernizmem. Nie zawadzi zaznaczyć, że i Flaubert, jako autor „Tentation de S. Antoine“, uważany jest za „prekursora“ modernizmu.

i Schläffa w Niemczech, proza rytmiczna Nietzschego i Przybyszewskiego, oryginalny i swobodny typ wierszy Wyspiańskiego i Kasprowicza etc), zlewać różne działy sztuki ze sobą w celu osiągnięcia większego wrażenia sugiestyjnego i t. p.

Wszystkie te czynniki, szkoły, kierunki, wpływają na siebie wzajemnie, płaczą się i wikłają w twórczości różnych jednostek. Charakterystyka tych wzajemnych działań i oddziaływań wymagałaby specjalnego studjum, które nie wchodzi w zakres niniejszej pracy.

Kreśląc powyższy schemat, mieliśmy inne cele na względzie, a mianowicie wykazanie za pomocą suchych dat i faktów, że „modernizm“ nie wyskoczył z fal czasu gotowy i uzbrojony, jak Minerwa z głowy Jowisza, lecz, że się rozwijał wolno i stopniowo, jak każdy normalny fenomen ewolucyjny.

---

Stosunek artystyzmu dzisiejszego do społeczeństwa przedstawia się różnie, zależnie od szkół i indywidualności, które weźmiemy pod rozbiór. Obok typów, zachowujących się obojętnie, albo nawet wrogo względem szarej masy, niebrak poważnych artystów i myślicieli, oddanych ciałem i duszą idei, nietyle może uszczęśliwienia, ile uszlachetnienia i podniesienia na wyżyny duchowe zarówno „zjadaczy“, jak i wytwórców chleba.

U wszystkich atoli przedstawicieli poezji i sztuki

nowoczesnej znajdujemy jeden rys wspólny — rys, który w innej cokolwiek postaci tkwił i w romantyzmie, a mianowicie, mniej, lub więcej, wyraźną skłonność do protestowania przeciwko obecnym koszarowym a bezdusznym formom życia i tęsknotę do większego bogactwa, różnorodności i samorodności kształtów.

I Ruskin, i Morris, i Nietzsche, i Tołstoj, i fantastyczni malarze wymownych mytów i alegorji, i dźwięczni śpiewacy symbolicznych zagadek, i dumni strażnicy niedostępnych „wież z kości słoniowej“, każdy z nich jest nie zadowolony z tego, co widzi i z czem się codziennie stykać musi, i każdy tęskni do jakiejś przeszłej, lub przyszłej epoki, barwniejszej i lotniejszej od szarych czasów dzisiejszych.

Jedni gardzą nadmiarem monotonnej kultury, inni pragną większego jej wyrafinowania; jedni wzdychają do elementarnej brutalności i swobody, inni do arystokratycznego wysubtelnienia i egzotyzyzmu; jednych razi niesprawiedliwość, złość i wyzysk, drugich przytępienie moralne, ciasnota pojęć, płaskość gustów i mizerność aspiracji — ale wszyscy odwracają się ze wstrętem od tego, co króluje na forum, od tego co jest powszednie, oficjalne, akademickie, uznane, utarte i wytarte przez ciągłe mechaniczne użycie.

Jeżeli sięgnąć głębiej, to — o ile się zda — jednym z najgłówniejszych motorów psy-

chicznych twórczości dzisiejszej jest świadoma lub bezwiedna walka z automatyzmem, który ogarnia coraz to szersze kręgi życia współczesnego, i który, dzięki namacalnym rezultatom, jakie daje, stał się osiowym celem dążeń państwowo-społecznych całego świata cywilizowanego, zmierzającego w danej chwili do tego, by zmienić się w kolońję zmechanizowanych mrowisk i ulów ludzkich.

Umiejętnie przeprowadzona automatyzacja funkcji duchowych mogłaby przynieść, w pewnych granicach, znaczne korzyści rojowi, gromadzie, stadu, gatunkowi, ale zubożyłaby moralnie jednostki, które się przeciwko temu bronią. Najwymowniejszymi i najbardziej wpływowymi rzecznikami estetycznych i etycznych interesów jednostki, zagrożonych przez maszynowy układ życia zbiorowego, byli: Ruskin, otoczony plejadą pokrewnych duchów, i Nietzsche. Wyraz artystyczny znalazły te aspiracje we wszystkich dziedzinach poezji i sztuki.

Tutaj wyładowuje się z całym impetem, tłumiona przez twarde warunki rzeczywistości, tęsknota do takich norm bytu, w jakich indywiduum mogłoby wyżyć się zupełnie, znajdując ujście nie tylko dla nadmiaru swoich normalnych sił i uczuć, ale nawet dla zbroceń, kaprysów i chorobliwych fantazji.

Stąd w płodach sztuki dzisiejszej to parado-



ksalne sąsiedztwo przejrzałego aleksandrynizmu z rzetelną młodzieńczą tężyzną; dekadentyzmu z „Nadczłowieczeństwem“; rozkładowej i bezlitosnej satyry z gorącą, idealną potrzebą wzbicia się wysoko „nad poziomy“; gorzkiego pesymizmu z radosnym kultem życia; sceptycyzmu z mistycyzmem; sztuczności i perwersji ze szczerem umiłowaniem naiwnej prostoty i żywiołowej siły i t. p.

Nie szukając daleko, spójrzmy tylko na bujną twórczość literacką doby ostatniej u nas i postawmy obok siebie: „Próchno“ Berenta, „Małpie Zwierciadło“ Nowaczyńskiego, dramaty Przybylszewskiego, „Z minionych dni“ Daniłowskiego, „Chłopów“ Reymonta, „Na skalnem Podhalu“ Tetmajera, „Popioły“ Żeromskiego, „Wesele“ i „Wyzwolenie“ Wyspiańskiego, „Ofiarę królowny“ i „Bajki“ Lemańskiego, oraz hymny Kasprowicza, zawile symbole Micińskiego i podszyty humanitarnością egzotyzm Sieroszewskiego. Czyż te krańcowe sprzeczności tematów, stylów i dążeń nie pokrywają pewnego wspólnego tła uczuciowego? Czyż nie nasuwają one pouczających, choć trudnych może do jasnego sformułowania wniosków?—Kwestja ta wykracza jednak z ram niniejszej książki; przestają więc na prostem jej zanotowaniu.

## II.

## ZAKOŃCZENIE.

Biorąc pod uwagę zjawiska najwybitniejsze, zaznaczymy, że Ruskin wydaje pierwsze tomy swego najgłówniejszego dzieła „Modern Painters“ w 1843, t. j. w epoce, kiedy Słowacki żył jeszcze i tworzył. Ruch prerafaelityczny rozpoczyna się w r. 1848, t. j. na rok przed śmiercią autora „Króla-Ducha“ (1849). Wagner, ur. 1813 jest młodszy od Słowackiego o 4 lata tylko, a pierwsze swoje dzieła wystawia w 1842, 1843, 1845, pracę zaś nad „Tetralogją“ rozpoczyna w r. 1848, a nad „Parsifalem“ w 1852, Baudelaire debiutuje w 1857, a Gustaw Moreau w 1855, t. j. w kilka lat po śmierci Słowackiego, który, jak wiadomo, umarł bardzo młodo; Böcklin występuje na widownię w tym samym, mniej więcej, czasie (pomiędzy 1853 — 58), Puvis de Chavannes nieco później (1859—61).

Jak świadczą te daty, początki ruchu, który dzisiaj nazywamy „modernistycznym“, pochodzą z przed pół wieku prawie i chronologicznie stoją bardzo blisko epoki, w której Słowacki pisał swoje najpotężniejsze dzieła, lekceważone przez gienęrację współczesną i przez jej bezpośrednich potomków, a ocenione i odczute należycie dopiero w dobie dzisiejszej.

I rzecz zasługująca na uwagę, że, pod wieloma względami, Słowacki bliższy jest Wagnera, prerafaelitów angielskich, Ruskina i Gustawa Moreau i wogóle poprzedników modernizmu, niżeli modernistów właściwych, młodszych, dzisiejszych, którzy wyrosli w odmiennej atmosferze duchowej i w których twórczości odbijają się bardzo wyraźnie wpływy pozytywizmu i naturalizmu.

---

Losy wszystkich poprzedników „nowej sztuki“ przypominają dolę autora „Genezis z Ducha“. Prerafaelitów angielskich i Böcklina przyjmuje krytyka i publiczność śmiechem i szyderstwami, Gustawa Moreau i Puvisa de Chavannes'a, traktowano chłodno i obojętnie, Wagnera — nienawidzono i obrzucano obelgami.

A co najważniejsza, zwalczając nowatorów, głoszono, że zabijają oni nietylko sztukę, ale „moralność“ i „religję“, że podkopują fundamenty społeczne, narodowe i t. p. i t. p.

Kto zna historję literatury, sztuki i nauki, ten nie będzie się dziwił tym objawom, które towarzyszą narodzinom każdej nowej idei. Pomimo tego jednak, że ogólny nastrój umysłów zmienił się dzisiaj, zostało jeszcze wielu „nieprzejednanych“, którzy uważają sztukę nowoczesną za grzech przeciwko „duchowi świętemu“, a jej przedstawicieli i poprzedników za warjatów i zbrodniarzy.

Nie szukając dalej, zajrzyjmy do „Historji literatury“ prof. Tarnowskiego, który, niedoceniając wogóle Słowackiego, potępia bezwzględnie „Króla-Ducha“ i zwraca uwagę na rzekomą szkodliwość tej wspaniałej epopei pod względem moralnym i estetycznym.

Niebezpieczeństwo moralne tkwi jakoby w idei „nadczołowieczeństwa“, którą prof. Tarnowski fałszywie rozumie i tłumaczy; niebezpieczeństwo estetyczne widzi autor w symboliczno - nastrojowym charakterze utworu, który może sprowadzić poezję na niewłaściwe tory.

„Jesteśmy w chwili, przejściowej oczywiście, w takiej modzie, która artystom i poetom pozwala, nawet zaleca, niewyraźność, nieściskość i niejasność myśli. Poeta, czy artysta ma tylko wywołać pewne poruszenie, czy rozdrażnienie nerwów, pewne wrażenie, usposobienie wyobraźni, a tak usposobiony jego widz, lub czytelnik ma sobie na podstawie słów poety dośpiewywać, domarzać, domyślać, co mu się podoba. Otóż „Król-Duch“ z tą niejasnością myśli, jaka w nim jest, z tem mnóstwem szczegółów niezrozumiałych, które mają być symbolem czegoś, „Król-Duch“ może służyć za wymówkę i zachętę ludziom, którzy jasno myśleć i jędrnie tworzyć nie chcą, bo to wymaga pewnej męskości, pewnej mocy nad sobą i rzetelności w myśleniu...

„I znowu pytanie, czy ta zjawiająca się dziś

popularność „Króla Ducha“ nie jest bezwiednym skutkiem tej niejasności jego, która daje każdemu czytelnikowi możność i wolność myślenia, co mu się podoba, podkładania pod słowa poety wszystkiego, co jemu samemu przejdzie przez głowę“.

Drugi akt oskarżenia przeciwko Słowackiemu i poezji, która, jeżeli nie z niego wyłącznie wyszła, to w każdym razie idzie dziś wskazanemi przez autora „W Szwajcarji“ drogami, spotykamy w „Bibliotece Warszawskiej“ (Marzec 1900 r.). W artykule p. t. „Słowacki i prelekcje Mickiewicza“ p. Henryk Boguski dowodzi, że Mickiewicz miał nie tylko prawo, ale i obowiązek zbyć twórczość Słowackiego w swoich wykładach milczeniem, gdyż uważał ją słusznie za „zaprzeczny moment myśli i poezji polskiej“, który odżył chwilowo w głosach „rozzumionych orłów“ doby dzisiejszej, by ulec kiedyś „słonecznej jasności i mocy Mickiewiczowskiego ducha“.

Odpowiedzią na te zarzuty i twierdzenia jest cała praca niniejsza, do tego jednak, cośmy w poprzednich rozdziałach napisali, dodamy jeszcze słów parę, w których postaramy się streścić i uogólnić nasze wywody.

---

Gdyby ci, co potępiają Słowackiego i jego duchowe potomstwo, przenieśli spór z gruntu miejscowego na grunt wszechświatowy, gdyby, nie

poprzestając na rozbiórce samej literatury polskiej, wzięli pod uwagę dzieje poezji i sztuki wszystkich narodów kulturalnych, musieliby dojść do przekonania, że „zaprzeczność, niejasność, symbolizm“ i t. p. nie stanowią wyłącznej własności i „wynalazku“ ani autora „Anhellego“, ani „modernistów“, lecz łączą się organicznie i ściśle z pewnym typem twórczości, typem, który istnieje od wieków i rozwija się w sprzyjających warunkach z żywiołową siłą, jako naturalny owoc i wyraz dążeń, tęsknot i aspiracji odpowiednio uzdolnionych i nastrojonych indywidualności, oraz całych epok.

Nie mówiąc już o pokrewnych Słowackiemu postaciach w samym romantyzmie \*), czyż nie należy liczyć się, nie z teorią, nie z przypuszczeniem, ale z faktem, że w różnych krajach pojawiły się prawie współcześnie jednostki, które, nie wiedząc nic o sobie i śpiewaku „Króla - Ducha“, doszły do analogicznych pojęć o sztuce i tworzyły analogiczne dzieła, i to dzieła, będące pod każdym względem antytezą panujących, uznanych i czczonych przez ogół owoczesny formuł estetycznych?

---

\*) A poezja staro-indyjska olbrzymia, bogata, piękna, i szlachetna pomimo nastrojowo-symbolicznego i mistycznego nawskroś charakteru? A twórczość wieków średnich, imponująca potęgą uczucia i wyobraźni; a romantyzm wreszcie, który w znacznym stopniu opierał się na średnio-wieczczyźnie? Czyż wszystkie te objawy normalnej działalności ducha ludzkiego można uznać za obłąd i głupstwo?

Zjawiska tego nie można uważać za zwykły zbieg okoliczności, za przypadek. Jeżeli cały szereg ludzi dochodzi w swojej pracy samodzielnie do jednakowych rezultatów, to w nauce jest to, do pewnego stopnia, dowodem obiektywnej wartości owych rezultatów, w sztuce zaś świadczy, że poza wysiłkami indywidualnymi kryją się jakieś dążenia psychiczne ogólniejszej natury, że artyści, z których dzieł „błyska nowa myśl i forma nowa“, są bezwiednymi przedstawicielami większych grup społecznych, istniejących rzeczywiście, lub *potencjalnie*, i odczuwających, rzadko wyraźną, a najczęściej głuchą i nieświadomioną jasno potrzebę wrażeń i wzruszeń odmiennych od tych, jakimi ich karmią poeci, plastycy, czy muzycy danej epoki.

Człowiek, nawet gienjalny, 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 aspiracjom, które dopiero czasem staną się aspiracjami ogółu, a przynajmniej pewnej jego części.

---

Ewolucja idei ogólnych, poglądów filozoficznych i związanych z nimi doktryn, a w znacznym stopniu i gustów estetycznych, odbywa się, jak to

już dawno zauważono, w tempie rytmicznym. Po epokach przewagi rozumu, następują epoki, w których na plan pierwszy wysuwa się uczucie, po obiektywizmie idzie subiektywizm, po racjonalizmie — irracjonalizm, po jędrnej i jasnej plastyce — rozlewność mistyczna, — po akcji — reakcja.

Jak się jednak przedstawia mechanizm tego falowania? Czy akcja następuje po reakcji tak samo, jak sen po czuwaniu, jak potrzeba ruchu po dłuższym spoczynku?

Bezwątpienia, jest w tem zjawisku coś analogicznego: pewne władze duszy zbiorowej, działając przez czas dłuższy bez przerwy, nużą się i wpadają w chwilowe odrętwienie, gdy współcześnie inne budzą się z przymusowego uśpienia i dopominają energicznie o prawo do życia i rozwoju.

Tak się rzecz przedstawia, jeżeli na ewolucję duchową ludzkości spojrzemy z góry, biorąc pod uwagę tylko najcharakterystyczniejsze i najpotężniejsze prądy umysłowe i uczuciowe.

Rozpatrując jednak proces rozwoju cywilizacyjnego zbliżka, dostrzeżemy, że właściwie niema i nie było nigdy epoki, któraby posiadała charakter nawskroś jednolity i jednostronny; że to, co nazywamy „duchem“ czasu, kolorytem umysłowym danego okresu i t. p., jest niezaprzeczenie duchem i kolorytem, ale tylko — większości.



Większość jednak, pomimo, że uzurpuje prawa całości, całością nie jest. I dlatego, jeżeli idzie o sztukę, teoria, objaśniająca charakter dzieła wpływem „ducha czasu“ i otoczenia, ma wartość względną, gdyż tłumacząc pewne zjawiska, nie tłumaczy wszystkich.

Hennequin w swojej „Krytyce naukowej“ ułożył obszerną listę autorów i artystów, żyjących w jednym czasie i miejscu, a mimo to, różniących się od siebie zasadniczo.

Dante i Boccacio, Arjost i Michał Anioł, Calderon i Queveda, Rabelais i Kalwin, Pope i De Foe, Goethe i Schiller, Byron i Shelley, Mickiewicz i Słowacki — oto szereg antytez, świadczących, że różne typy twórcze mogą istnieć i działać współcześnie.

Owo współistnienie atoli nie zawsze jest w s p ó ł k r ó ł o w a n i e m, najczęściej bowiem jeden artysta znajduje wśród danego pokolenia znaczniejszą liczbę zwolenników, niżeli drugi, którego twórczość nie dostraja się harmonijnie do wymagań estetycznych większości, nadającej ton epoce.

Jeżeli jednak ów, niezrozumiany w danym momencie i niedoceniony, artysta jest naprawdę artystą, t. j. jednostką gienjalną, potężną i szczerą, to, prędzej, czy później, przychodzi chwila, że pewna część ogółu zaczyna się nim interesować, zgłębiać jego dzieła, przyswajając sobie jego idee, naśladować jego formę. W rezultacie artysta igno-

rowany przez jedną epokę, może być uznany przez następną za wzór, za proroka, za symbol, za wcielenie pewnych dążeń uczuciowych, intelektualnych, lub estetycznych, które, dzięki posunięciu się na-przód procesu rozwojowego, wzięły na czas pewien górę nad dawnymi.

---

Niekiedy pokolenie, zrywając z tradycjami estetycznymi ojców, sięga po wzory i bodźce nie do dziadów, ale do pra-pra-dziadów. Tak np. epoka odrodzenia zwróciła się do zapomnianej kultury greckiej i rzymskiej; romantyzm wskrzesił poezję średniowieczną, wprowadził do panteonu literatury powszechnej Szekspira i Calderona, oraz poetów wschodu, zaczął wnikać w ducha twórczości ludowej i t. p.

Ale przed rozkwitem odrodzenia pojawił się Dante, który, zamykając wieki średnie, rzucił współcześnie podstawy literatury nowoczesnej i był niejako ogniwem „między dawnymi i młodszymi laty“.

Podobnie i romantyzm nie nastąpił bezpośrednio po pseudo-klasycyzmie, lecz oparł się na jednostkach, które, nie będąc romantykami w ścisłym znaczeniu tego wyrazu, przygotowały jednak grunt do reakcji. W Niemczech romantyzm wykwił z Goethego, Herdera, J. P. Richtera i poetów „Burzy i Zapędu“; we Francji z Chenier'a, Rousseau'a, Cha-

teaubriand'a, Nodier'a, pani de Staël etc.; w Anglii poprzednikami romantyzmu byli, między innymi, Macpherson-Ossyan i Robert Burns, w Polsce — Brodziński, Niemcewicz itd. itd.

Naturalizm, dążąc do bezpośredniego odtwarzania życia, lekceważył wprawdzie wszelkie tradycje literackie, mimo to jednak powoływał się na wielkiego romantyka, Balzaka, jako na przodka, i wydobył z pyłu zapomnienia Stendhal'a, który dał początek nowoczesnemu romansowi psychologicznemu we Francji.

---

Słowem, jeżeli dwa, następujące po sobie i różniące się od siebie ideowo, okresy dziejowe możemy uważać za objawy akcji i reakcji, to tylko o tyle, o ile to dotyczy pewnych grup społecznych, nie wybitnych i wpływowych jednostek, które rozwijają się najczęściej niejako „na marginesie“ procesu ewolucyjnego większości i dopiero po pewnym czasie zostają wciągnięte w jego bieg, dzięki temu, że nastrój psychiczny owej większości ulega odpowiedniej zmianie.

Zmiana ta jest przede wszystkim zmianą nastroju, usposobienia, nie zmianą programu.

Masy inteligentne, czy nieinteligentne, odczuwają pewne potrzeby, tęsknią za pewnymi wrażeniami, ale nie umieją wyrazić i sformułować swoich tęsknot i aspiracji. Dopiero kiedy znajdzie się

jednostka, dzieło, księga, będąca do pewnego stopnia symbolem, krystalizacją, wyrazem, uzewnętrznieniem owych utajonych dążeń, dopiero wtedy reakcja przeciwko istniejącemu w danej chwili porządkowi rzeczy przechodzi ze sfery nieokreślonego oczekiwania na coś, mającego się pojawić, w określoną sferę czynu i zaczyna się burzenie starej i budowanie nowej świątyni ideału.

Rzadko bardzo owa jednostka, czy dzieło, pojawia się odrazu, w chwili, kiedy jeden kierunek kona, a drugi się rodzi.

Zwykle ci, którzy chcą znaleźć dyrektywę dla przyszłości, zwracają się najpierw do przeszłości i wyszukuje tam pokrewnych zjawisk i faktów, mogących posłużyć za punkt oparcia i wyjścia do dalszego działania \*).

---

\*) Jak wiemy istnieją dwa zasadnicze i równoprawne typy wyobraźni twórczej: epiczno-plastyczna i liryczno-rozlewna. Artyści rodzą się z takim, lub innym typem wyobraźni, który nadaje charakter ich twórczości. Wśród ogółu jednostki samodzielniejsze posiadają również wrażliwość określoną mniej lub więcej wyraźnie i pochylają się stale ku jednemu, lub drugiemu rodzajowi sztuki. Szeroka masa jednak mało ma inicjatywy i poddaje się bezwładnie wpływom z góry i z dołu: pozwala się sugestjonować jednostkom wybitnym i twórczym, oraz ulega bodźcom, związanym z kształtowaniem się stosunków polityczno-społecznych danej epoki. Jeśli wpływy te działają w pewnym momencie zgodnie, t. j. jeżeli twórczość gienjuszów harmonizuje z aspiracjami społecznymi mas, wtedy dany typ sztuki zostaje uznany za kanon i zyskuje sym-

W ten sposób, jakieśmy wspominali, rozwinął się ruch zwany „odrodzeniem“, w ten sposób powstał romantyzm, naturalizm i — „modernizm“.

„Modernizm“, jako całość, jako wyraz gustów i potrzeb — nie można jeszcze powiedzieć więk-

patje i poparcie ogółu, by po jakimś czasie i na czas niejaki, wskutek zmiany warunków, ustąpić znowu miejsca odmiennemu typowi twórczości (1904).

To, co się w historii literatury i sztuki pisze o szkołach jest pewną sztuczną schematyzacją, ułatwiającą orjentowanie się w masie żywego materiału. Bliższą prawdy, bo naturalniejszą, jest teoria „fal“, którą, zdaje się, pierwszy próbował wprowadzić Erich Schmidt, Leopold Ranke a za nim Rümelin i Lorenz, a także Haym, Stern i Bartels, zamiast podziału dziejów na fale akcji i reakcji proponowali podział na „generacje“. Podział taki przeprowadził konsekwentnie po raz pierwszy Kummer w swojej wybornej historii literatury niemieckiej w. XIX (*Deutsche Literaturgeschichte des XIX Jhr.* 1909). Autor, zdając sobie sprawę, z możliwości błędów, uważa jednak, nie bez słuszności, tę metodę orientacyjną za lepszą od innych, jako mniej sztuczną i podatniejszą do dalszego wydoskonalenia. Generacje, których w w. XIX naliczył Kummer pięć, niekoniecznie następują po sobie w czasie, najczęściej przedstawiciele trzech różnych generacji żyją współcześnie obok siebie, a niekiedy wplatają się jedna w drugą. Data narodzin danego twórcy niekoniecznie decyduje o należeniu do młodszej lub starszej generacji, wchodzi w grę bowiem upodobania, zdolności i temperament artystyczny, słowem typ psychologiczny, nie wiek. Rozbierając powstawanie i rozwój różnych „generacji“, dochodzi Kummer do wniosku,

szości, ale, bądź co bądź, znacznej już części inteligentnych warstw społecznych — jest niewątpliwie reakcją przeciw naturalizmowi, jak naturalizm był reakcją przeciw romantyzmowi, a romantyzm przeciw klasycyzmowi.

---

że „synowie są bliżsi duchowi swojego czasu, niżeli ojcowie“. Dalej zaś stwierdza przykładami, że „dwie następujące po sobie generacje są usposobione względem siebie wrogo, trzecia zaś łatwo porozumiewa się z pierwszą. Zdarza się często, że jednostka przeżywa swoją generację i odwrotnie, że poeta przychodzi w czasie dla siebie nieodpowiednim. Istnieją twórcy urodzeni zawnicześnie, istnieją także urodzeni z apóźno. Każda generacja jest z jednej strony przyczyną, z drugiej produktem zmian w nastroju ducha narodowego i każda stoi w związku ze stosunkami politycznymi, społecznymi i ekonomicznymi danego momentu dziejowego w chwili owego rozwoju i panowania. Niezawsze pojawienie się nowej generacji dowodzi tego, że jest ona lepszą od poprzedniej. W każdej prawie generacji można zauważyć i poprzedników (Vorläufer), poszukiwaczy dróg (Pfadfinder), talenty kierownicze (führende Talente), gienjuszów, naśladowców, mistrzów drobnego pokroju (Kleinmeister), epigonów (Nachzügler), oraz talenty przejściowe (Uebergangstalente). Punkty rozwoju każdej generacji wyznacza Kummer następującymi terminami: „namiętność, atak, błąd, walka, ustępstwa, panowanie, pokój, obrona, porażka i obniżenie wpływu“. Proces analogiczny powtarza się z małemi zmianami ciągle. Po szczegóły odsyłamy do wspomnianej wyżej książki. Na Zachodzie t. zw. „modernizm“ już się zaczął przeżywać i czuć w atmosferze zwrot do jakiegoś neoklasycyzmu (?) czy neorealizmu (?) Charakterystyczną pod tym względem jest głośna książka P. Lasserre'a, pozytywisty, który, waląc

Powstanie więc modernizmu jest koniecznością psychologiczną i historyczną i nie może być uważane w zasadzie za objaw chorobliwy, anormalny \*). „Modernizm“ przyszedł, bo

---

obuchem w romantyzm wogóle, a francuski w szczególności, stara się pośrednio zaatakować symbolizm. (Paryż 1907). U nas również czuć reakcję. Ataki na Wyspiańskiego, Żeromskiego często nieudolne, często świadomie złośliwe świadczą, że inna generacja chce usunąć z drogi wybitnych przedstawicieli „Młodej Polski“. W parze z tym idą przesadne hymny pochwalne na rzecz autorów, choć mniejszych talentem, ale bliższych typem twórczości okresu pozytywistycznego. Nie jest to jeszcze walka zasadnicza, jeno naganka, w której trudno rozróżnić szczerą antypatję odmiennych typów twórczych od porachunków osobistych, partyjnych i t. p. Niemalą rolę gra tu i spekulacja. Prócz tego na horyzoncie pojawia się nowa próba oceny wartości sztuki ze stanowiska „życiowego“, nie estetycznego wyłącznie (Pragmatyzm)—to daje podstawę do tworzenia formuł krytycznych, nie identycznych wprawdzie, lecz pokrewnych pod pewnymi względami, choć szerszych, niż teorie krytyczne epoki pozytywizmu. Bądź, co bądź, widać, że jakaś nowa fala się zbliża, a rozstrój, w jakim znajduje się nasze społeczeństwo po latach rewolucyjnych oraz wysuwanie się naprzód kwestji polityczno-socjalnych w całej Europie, Ameryce a poczęści i Azji pozwala przypuszczać, że w poglądach na sztukę i w samej twórczości zajdą znowu jakieś zmiany.

\*) Jeżeli modernizm jako zjawisko ogólne jest faktem normalnym, to niepodobna zaprzeczyć, że pojedyncze jednostki i dzieła z nim związane mają niekiedy charakter patologiczny. Objawy podobne jednak towarzyszą każdemu bez

przyjść musiał i, zrobiwszy swoje, zniknie, by, po pewnym przeciągu czasu, po wrócić pod inną nazwą i w odmiennej nieco, bogatszej i bardziej skomplikowanej postaci.

wyjątku prądowi. Odnajdziemy je i w klasycyzmie, i w romantyzmie, i w naturalizmie. Na falach każdego nowego prądu płynie pewna grupa jednostek zwyrodniałych, pozorów, pozbawionych talentu a obdarzonych wielką ambicją. Osobniki te, pragnąc wypłynąć na wierzch i zwrócić na siebie uwagę powszechną, doprowadzają postulaty danego kierunku estetycznego, czy filozoficznego do absurdu, wydając przytem głośne okrzyki i miotając obelgi na rzeczywistych i urojonych przeciwników. Z wyjątków atoli nie należy sądzić całości. Szumowiny, pływające po wierzchu, są tylko szumowinami; istota rzeczy tkwi głębiej i tam jej szukać potrzeba. Na zachodzie zresztą kwestja ta została już dawno rozstrzygnięta w sposób właściwy. Taki Brunetiére, konserwatysta z przekonañ, a klasyk z upodobañ estetycznych, ale pisarz uczciwy, szczery i wysoce wykształcony, śmiał się początkowo z symbolizmu, jak i nasi fejletoniści; później jednak, przyjrawszy się bliżej ruchowi, bronił go, witał życzliwie, jako odrodzenie sztuki i de o w e j i reakcję przeciwko płytkości, bezdusności i jałowości epigonów naturalizmu (Por. *Evol. de la poesie lyrique*, oraz artykuł „Literatura“ w książce zbiorowej „Jedno stulecie“, wydane w przekł. polskim przez bibliotekę dzieł chrześcijańskich). U nas krytyka dziennikarska się nie zorientowała i, zaślepiona drobiazgami, które ją irytowały, nie chwyciła i nie widziała w czem tkwi i s t o t a wewnętrzna prądu. Modernizm przecie nie kończy się na chorobliwości, alkoholizmie, erotyzmie i samoreklamie— a o tem ciągle się u nas pisze. Ostatecznie Rubens ze swoim nadmiarem „zdrowia“, mięsa i tłuszczu jest zjawi-



Taką drogą szła dotąd zawsze ewolucja, taką drogą, prawdopodobnie, będzie iść i w przyszłości. Zmieniają się nazwy, zmienia się do pewnego stopnia charakter i forma, wzbogaca się treść, ale jądro dwóch zasadniczych i walczących ze sobą prądów życia duchowego ludzkości pozostaje tożsamo.

Co zaś do charakteru, jaki nowy kierunek przybrał, to złożyły się na to w pierwszej linii

---

skiem równie „anormalnem“, jak artyści końca XIX w. ze swoją nadczułością nerwów. A mimo to Rubens był wielkim malarzem. W sztuce równowaga i miara tylko w pewnych epokach towarzyszą rozwojowi twórczości. W większości wypadków, jak uczy historia, jedna strona istoty ludzkiej rośnie i działa kosztem drugiej. Idzie przede wszystkim o to, żeby poezja i sztuka, czy podąży w tym, czy w owym z dwóch możliwych kierunków, była szczerą. W modernizmie jest dużo pozy i nieszczeroci, ale czyż nie było ich i w romantyzmie? Czyż bajronizm nie stworzył atmosfery, w której małeletnie dziewczynki „groziły niebu szpilkami“, a dzieci przy piersi narzekały, że pokarm matki ma smak piołunu? Wszystko to utonęło w fali czasu, jak utonął w niej zabawne karykatury „nadludzi“, ustrojone w wysokie halsztuki i długopole tużurki. Nie w tych drugorzędnych drobiazgach tkwi istota i znaczenie ewolucyjne romantyzmu i modernizmu. Nie można zbywać drwinami ruchu, który, bądź co bądź, istniał i rozwijał się w całej Europie, ogarniając coraz to szersze kręgi. Zresztą, kto czytał „Próchno“ Berenta, satyry Nowaczyńskiego, lub też—trzymane w innym zupełnie-nastroju i tonie—„Wyzwolenie“ Wyspiańskiego—ten nie obwini nowoczesnej gieneraeji twórców o brak samokrytycyzmu!

wpływy tych kilku wybitnych jednostek, które, na długo przed narodzeniem się modernizmu, dały w swych dziełach wyraz uczuciom i dążeniom, jeżeli nie identycznym, to pokrewnym aspiracjom dzisiejszej gienracji.

Jest to także objaw normalny, gdyż, jak uczy historja literatury i sztuki, w ten sposób powstawał każdy nowy kierunek estetyczny.

Drugim, równie normalnym czynnikiem, było wchłonięcie przez nową estetykę i sztukę wielu pierwiastków upadającego i zwalczanego kierunku.

Tak działo się również z a w s z e i w s z ę d z i e, ewolucja bowiem, pomimo pozornych wahań w tył i naprzód, jest w istocie swojej ruchem postępowym; każdy więc nowy kierunek różni się zwykle od pokrewnego sobie w przeszłości większem bogactwem i różnaitością treści, na którą składają się zdobycze wieków.

Inna kwestja, czy t. zw. modernizm opanował wszystkie czynniki, które złożyły się na jego powstanie? czy przetopił dziedzictwo przeszłości i skarby terażniejszości na aliaz jednolity i trwały? czy wydał dzieła, mogące stawiać opór niszczącym falom czasu?

O tem należy sąd „pozostawić wiekom“...

To, co zrodziła „moda“, — zniknie, to zaś, co było płodem szczerzego natchnienia i talentu — zostanie.

Co do t. zw. „modernizmu“ polskiego, to, jak mówiliśmy wyżej, zrodził się on pod wpływem prądów ogólnoeuropejskich, do których dołączył się kult Słowackiego, jako czynnik bardzo ważny, ale nie jedyny.

Nie należy mniemać, żeby moderniści polscy pierwsi poddali się wpływowi Słowackiego. Nie, pisma Ujejskiego, Asnyka, Konopnickiej, Gomulickiego, Tetmajera, Rydla i całej falangi młodszych poetów świadczą, aż nadto wyraźnie, że autor „W Szwajcarji“ był ich mistrzem.

Na wszystkich jednak wymienionych pisarzy oddziaływał Słowacki głównie, jako wielki natchniony poeta, oraz niezrównany wirtuoz formy. Dla modernistów Słowacki był czemś więcej, niżli poetą i artystą; był on prorokiem, magiem, filozofem, wieszczem, który przeniknął i odsłonił tajemnice absolutu.

Zwrócili się oni przedewszystkiem do dzieł z zakresu dojrzałości, do „Króla-Ducha“, do pism mistycznych, i z nich czerpią natchnienie.

Wskutek tego stanowisko Słowackiego w literaturze naszej uległo znacznej zmianie. To, co przez wielu było i jest poczytywane za grzech i błąd poety, za rzecz, którą należało zostawić w archiwach, wyszło odrazu na widownię, zaczęło działać na umysły i serca, zaczęło żyć i budzić życie.

Fizjognomja duchowa Słowackiego nabrała in-

nego wyrazu; wpływ jego spotęźniał; „siła fatalna“, którą hamowano przez pół wieku, rozerwała tamy i rozlała się szeroką falą...

---

Gdyby nawet „modernizm“ polski nie pozostał dzieł wiekopomnych, to w każdym razie niewątpliwą jego zasługą jest podniesienie tych ważnych momentów ideowych i artystycznych twórczości Słowackiego, które przez czas długi nietylko były lekceważone, ale nawet poczytywane za wartość ujemną, obniżającą znaczenie duchowej puściźny poety.

A nie należy zapominać, że gdyby Słowacki nie napisał owych potępianych arcydzieł, to w bogatym akordzie literatury naszej brakłoby kilku potężnych i dźwięcznych tonów, niezbędnych do wytworzenia pełnej harmoniji...

Proces o wartość artystyczną dzieł Słowackiego zakończył się już zwycięstwem poety. O wartość kulturalno - narodową pism autora „Króla - Ducha“ spierają się jeszcze, ale nie brak obecnie ludzi, którzy poza symboliczno - fantastyczną zastłoną marzeń wielkiego wieszczka dostrzegają głębokie i ważne czynniki ideowo-ewolucyjne...

---





Tom I.  
SPIS RZECZY.

	Str.
Wstęp . . . . .	9
Księga pierwsza. Modernizm i Romantyzm.	
Rozdział I. Charakter sztuki nowoczesnej. Przewaga liryzmu. Zmysł historyczny. Brak miary. Pociąg do nieskończoności. Sztuka i człowiek . . . . .	22
Rozdział II. Słowacki w przeszłości i terażniejszości. Mickiewicz i Słowacki. Krasiński i Słowacki. Zdania krytyków dzisiejszych. Chmielowski. Hodi. Bem. Ewolucja w poglądach na ostatnią dobę twórczości Słowackiego. . . . .	30
Rozdział III. Romantyzm i modernizm. Reakcja przeciw materializmowi i naturalizmowi. Klasycyzm i naturalizm. Naturalizm i realizm . . . . .	39
Rozdział IV. Słowacki i modernizm. Stanowisko Słowackiego w romantyzmie. Sprzeczności wewnętrzne romantyzmu. Indywidualizm w epoce romantyzmu i dzisiaj. Dążenia do odrębności . . . . .	47
Rozdział V. „Zdrowe“ i „chorobliwe“ żywioły romantyzmu. Słowacki jako przedstawiciel „siły odwieciań“. Konrad, Irydjon, Wacław i Kordjan.	

Słowacki i Rzeczywistość. Podmiotowość Słowackiego. Indywidualizm Słowackiego w poglądach społecznych i estetycznych. Zgodność z poglądami modernistów. Zmysł historyczny Słowackiego. Szerokość jego poglądów estetycznych. Ich zabarwienie mistyczne. Wiara w posłannictwo sztuki. Konkluzja. . . . . 57

### Księga druga. Istota i rola „nastroju“.

R o z d z i a ł I. „Sztuka nowa“ i „sztuka stara“. Twórczość podmiotowa i twórczość przedmiotowa. Liryczno-muzyczne i epiczno-plastyczne typy twórców. Poglądy romantyków i naturalistów na sztukę przedmiotową. Dążenia modernistów. Zanik różnicy pomiędzy odrębnymi rodzajami poezji i sztuki. Nastrój . . . . . 82

R o z d z i a ł II. Nastrojowość, sugiestyjność i symbolizm jako główne cechy sztuki nowoczesnej. Przykłady. Istota „nastroju“ Nastrojowość w epice. 97

R o z d z i a ł III. Nastrój w sztukach plastycznych. Ewolucja pejzażu. Böcklin. Klinger. Burne-Jones, „Złote schody“. Dążenia do syntezy wszystkich rodzajów sztuki i środków ekspresji artystycznej. Wagner, jego teorie i wpływ. Nastrój liryczno-muzyczny jako istota sztuki nowoczesnej. Sugiestyjność, dekoracyjność i wyrafinowanie formy . 107

R o z d z i a ł IV. Nastrojowość u Słowackiego . . — 119

### Księga trzecia. Analiza psychologiczno-estetyczna twórczości Słowackiego.

R o z d z i a ł I. Syntetyczny charakter „nowej sztuki“. Przewaga muzycznego nastroju . . . . . 126

R o z d z i a ł II. Syntetyczny charakter twórczości Słowackiego. Połączenie plastyki i muzyki. Kolor,

linja i ruch w poezjach Słowackiego. Symboliczno - nastrojowy charakter kolorystyki. Przykłady. Słyszenie barwne. Oryginalność obrazowania. Świetność barw . . . . .	137
R o z d z i a ł III. Łączność barw z nastrojem uczuciowym. Logika i konsekwencja symboliki barw. Barwy, dźwięki i idee. Poczucie linji i ruchu. Przykłady . . . . .	156
R o z d z i a ł IV. Analiza psychologiczna wyobraźni twórczej. Wyobraźnia zewnętrzna, plastyczna i wyobraźnia wewnętrzna, rozlewna. Typy mieszane, plastyczno-muzyczne. Wyobraźnia Słowackiego .	175
R o z d z i a ł V. Słowacki i Mickiewicz. Wyobraźnia Mickiewicza. Ewolucja twórczości Słowackiego. „Król-Duch“ . . . . .	186
<b>Księga czwarta. Słowacki i Wagner.</b>	
R o z d z i a ł I. Słowacki i Wagner. Pokrewieństwo psychologiczne typów wyobraźni i ideałów estetycznych. „Król-Duch“ i „Pierścień Nibelunga“—	203

## Tom II.

### Księga piąta. Słowacki i malarstwo nowoczesne.

R o z d z i a ł I. Liryczno-nastrojowy charakter plastyki dzisiejszej. Słowacki i Paweł Weroneze. Słowacki i Böcklin. Słowacki i Gustaw Moreau .	3
R o z d z i a ł II. Słowacki i prerafaelici angielscy . .	17

### Księga szósta. Stosunek formy do treści u Słowackiego.

R o z d z i a ł I. Słowacki i rzeczywistość . . . . .	28
R o z d z i a ł II. Błędy Brandesa. Świetność formy jako wykwit treści. Miłość w „Dziadach“ i „W Szwej-	

3500,7

carji“. Pozorna „dziwaczność“ metafor i epitetów.  
Organiczny związek formy z treścią . . . . . 34

**Księga siódma. Związek mistycyzmu z symbolizmem  
w sztuce nowoczesnej i w poezjach Słowackiego.**

R o z d z i a ł I. Pokrewieństwo ideowe dzieł Słowackiego i modernistów. Mistycyzm. Monizm spirytualistyczny. Ewolucja. Psychologia wyobraźni mistycznej. Symbolizm. Teoria symbolu . . . . . 55

R o z d z i a ł II. Symbolizm u Słowackiego. Jego poglądy na istotę symbolu i alegorji. „Król - Duch“ jako poemat symboliczny . . . . . 83

R o z d z i a ł III. Pogląd Słowackiego na naukę. Mistyczny pogląd na historję. Historia w „Królu-Duchu“. Niejasność i tajemniczość. Symbolika „Niepoznawalnego“. . . . . 98

**Księga ósma. Indywidualizm. Słowacki i Nietzsche.**

R o z d z i a ł I. Indywidualizm i panteizm. „Uniwersalizowanie indywidualności“. Teorje Słowackiego. Filozofja Nietzschego. Nietzsche i Słowacki. Pokrewieństwo formy. Różnica treści. „Nadludzie“ Słowackiego i „Nadczłowiek“ Nietzschego. Charakter ewolucji u Słowackiego i Nietzschego . . . . . 118

**Księga dziewiąta. Rzut oka na ewolucję  
modernizmu. Zakończenie.**

R o z d z i a ł I. Rekapitulacja. Pokrewieństwa i różnice. Erotyzm i indywidualizm w modernizmie. Ewolucja modernizmu i jego poprzednicy . . . . . 155

R o z d z i a ł II. Zakończenie . . . . . 190













F.

24.030

2