

254  
NOWOŚCI LITERACKIE

9  
TOM II



JAN LORENTOWICZ

*Młoda* ≡≡≡  
≡≡≡ *Polska*

I.

Z PORTRETEM AUTORA

WARSZAWA 1908  
Księgarnia ST. SADOWSKIEGO

# TYGODNIK ILLUSTROWANY

w roku przyszłym 1909, idąc tą samą drogą, od pół wieku znaną najszerszemu ogółowi polskiemu, wprowadzi wiele ulepszeń, zarówno w dziale literacko-artystycznym, jako też pod względem zewnętrznego wyglądu pisma, upodobił je technicznie do najprzedniejszych i najokazalszych tygodników świata. . . . .

O zmianach tych i reformach zawiadamiamy tymczasowo nie wliczając szczegółów.

Tygodnik Ilustrowany zamieści w roku przyszłym najnowsze powieści:

Znakomitego autora „Podfilipskiego“

**Józefa Weysenhoffa p. t.**

**„UNIA”** powieść litewska z ilustracyami  
K. Gorskiego

będzie to rzecz niezmiernie interesująca, która po raz pierwszy w beletrystyce polskiej poruszy sprawę ostatnich ruchów separacyjnych na Litwie.

Świetnego a wytwornego znawcy przeszłości naszej **Wiktora Gomulickiego** pod nazwą

**„CAR WIDMO”** powieść z czasów zasia-  
dania Władysława,

syna Zygmunutowego na tronie Rurykowym. Utwór ten, bogato ilustrowany, odtworzy jedną z najciekawszych, najwspanialszych kart dziejów polskich.

Tygodnik omawiać będzie w formie zawsze nawskroś wykwintnej wszystkie dziedziny współczesnego życia polskiego. Każdy artykuł ilustrowany.

Nowele i poezye najznakomitszych pisarzy polskich i obcych w każdym numerze. Chwila bieżąca w feljetonach Impresyach i ilustracyach. Dział podróźniczy uwzględnimy szeroko.

Dodatki nadzwyczajne: Reprodukcyje barwne najświetniejszych obrazów współczesnych malarzy polskich.

Reprodukcyje dwubarwne na oddzielnych kartonach z których utworzy się z czasem galerja najnowszej sztuki polskiej.

W dodatku powieściowym najwybitniejsze utwory współczesnej literatury europejskiej.

**Prenumerata Tygodnika Ilustrowanego.**

w Warszawie: rocznie rb. 8, półrocznie rb. 4, kwart. rb. 2.  
Z przes. poczt: kwart. 3, półrocznie 6, rocznie 12. Odszenie do domu kwart. 15 k. Zmiana adresu 20 k.

Prace

g

MŁODA POLSKA

"Nowa wypożyczalnia książek"  
we Lwowie.

5722 1/11

65 lipca 1911

K. J. Roh

---

Druk L. Bogusławskiego Warszawa, Ś-to Krzyska № 11.



„Nowa wypożyczalnia książek“  
we Lwowie.





Jan Lorentowicz

NOWOŚCI LITERACKIE

TOM II

Jan Lorentowicz

Młoda ||   
 || Polska

I.

*Porozumienie z czytelnikiem.— Młoda Polska i t. z. „modernizm“.—  
Krystalizacye programów.— Miriam i „Chimera“.— Antoni Lange.—  
Jan Kasprowicz.*

Z portretem autora.

WARSZAWA 1908  
Księgarnia ST. SADOWSKIEGO

2283, 1909

KSIĄŻKI NINIEJSZEJ ODBITO DLA AU-  
TORA DZIESIĘĆ EGZEMPLARZY NA  
PAPIERZE CZERPANYM.



82/89(091)+86

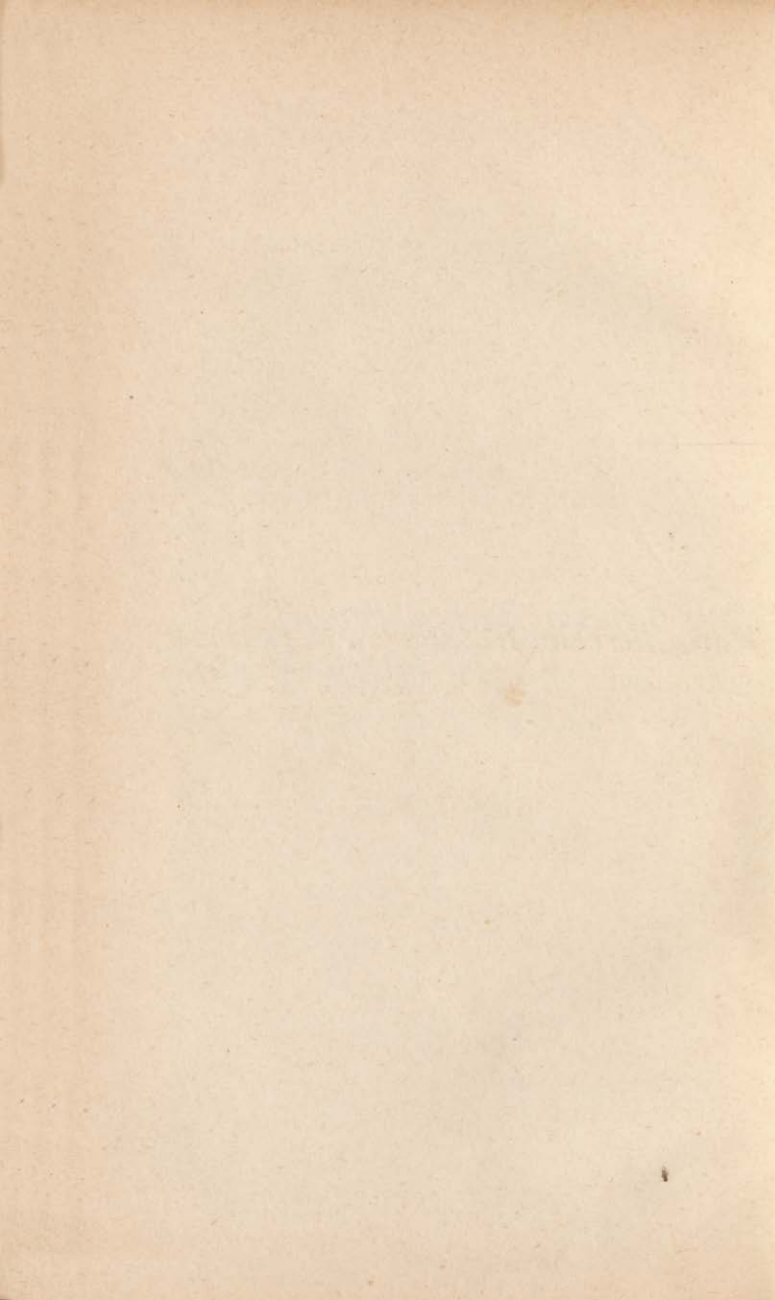
442821/2001

441dk 400/2001



*Pani Teresie Bernowiczowej*

*w hołdzie — autor.*



## POROZUMIENIE Z CZYTELNIKIEM.

Nie piszę historyi. Nie wierzę w „obiektywny” sąd krytyka, żyjącego w tej samej epoce, co pisarz oceniany. Jeżeli historyk literatury współczesnej waży zasługi twórców, którym zawdzięcza najlepsze swe wzruszenia, stanie się mimowoli panegirystą (Feldman); jeżeli mówi o autorach, którzy odeszli daleko od zmurszałych podstaw jego kultury uczuciowej, moralnej i estetycznej,—wówczas obniży nadmiernie lub zmieni zasadniczo wartości, niedostępne dla swego umysłu. (St. Tarnowski). I w jednym i w drugim wypadku brak perspektywy dziejowej lub nadużywanie perspektywy sztucznej („pożytek społeczny”, służba jakiejś doktrynie) odejmują sądom powagę historyczności.

Zresztą ostatnie dwadzieścia lat piśmienictwa polskiego wykazują tak bujny, tak bardzo skomplikowany rozkwit talentów, że nie łatwo będzie napisać ich historię. Przy-

wykliśmy do szematów, szufladek, „prądów społecznych”, rodzajów literackich, „psychologicznego” wyjaśniania twórczości, różnych zgoła złudzeń krytycznych, utrwalających jakoby rozwiązanie zagadki, skąd się takie lub owakie dzieło wzięło? dla czego je napisano? jak wygląda wewnętrzny mechanizm twórczości? Praca naszych historyków literatury była dotychczas łatwa. Treść utworu, życiorys autora, morał lub idejka stanowiły główne, jeżeli nie jedyne wskazówki klasyfikacji. Od nich zależała wyłącznie ranga, którą historyk przeznacza twórcom. Forsowne, szkolarskie wymierzanie stosunku do poprzedników lub do innych współczesnych określać miało wartość powieściopisarza lub poety. Tej strychulcowej robocie ułatwiać kazano orientację w pozornie nieprzebytym lesie naszej produkcji literackiej. W rzeczywistości wydaje ona nieco odmienne rezultaty. Przyzwyczajają nas do przesądu, że każdy, kto napisał i drukiem ogłosił jaką książkę, winien zająć miejsce w naszej pamięci, winien przechodzić od jednego pokolenia do drugiego, jako wyobraziciel polskiej kultury i cywilizacji. I pamiętamy tyle nazwisk, tyle fałszywych „zasług”, tyle martwych od urodzenia dzieł!...



Nie chcę tworzyć jeszcze jednej podobnej „historii literatury współczesnej”. Wierząc, iż pokrewieństwa w sztuce są częściej dowodem naśladowania i słabości, niż samorodnej mocy, szukać pragnę zasadniczych różnic pomiędzy twórcami. Mam na myśli badanie, rozważanie, wydobywanie na jaśnie, wreszcie — artystyczne wielbienie samej tylko indywidualności, jako jedynego pierwiastka, mającego odrębne, samostne, nie znoszące współmierności istnienie.

Zamierzam w kilku krótkich podróżach odbyć zbożną pielgrzymkę wśród dzieł i wzlotów myśli twórczej, objętych nazwą „Młoda Polska”.

\* \* \*

Staje przed nami odrazu pytanie: kto jest „młody” w literaturze?

Odpowiem krótko: wiek nie posiada tu żadnego znaczenia. Są pisarze zgrzybiali przed dwudziestym rokiem życia, są twórcy dziecienni po pierwszych chwalonych a zwłaszcza przechwalonych książkach, są nawet tacy, co się „rodzą, jako pośmiertni”. Niektórzy z artystów, o których mówić

będę, dobiegają już pięćdziesiątego roku życia.

Młody — to ten, kto odgradza się od wszelkiej rutyny, od wszelkich zwiędłych przesądów literackich, kto nieustannie wywalcza swą indywidualność. Nie będzie nigdy handlarzem wyrazów i dźwięków. Wiecznie naprężona ciekawość czytelnika przestaje być wskazówką dla jego poszukiwań i niepokojów.

Wlewa swą krew, swój mózg, szpik swych kości w dzieło sztuki, łączy się z niem w jedną całość i sam niknie w pięknej syntezie. Gdy zamierza zbudować jaką postać, znajduje ją ukształtowaną w sobie samym, często więcej żywotną i więcej spoistą, niż on sam. Postać ta odrywa się od niego, aby żyć życiem własnym, autor zaś nie próbuje zaprzęgać jej do swych osobistych celów. Gdy obmyśla nowe dzieło, urojone a jednak prawdziwe, istoty tłoczą się ciżbą do jego głowy, żądają dla siebie roli i pragną zakraść się do projektowanego dzieła, niby owe dusze Lukrecyusza, które otoczyły rodzące się dziecko i wiodą spór, jaka w nie wejdzie. Tu dopiero zaczyna się trud artysty, tu się ukazuje jego własne oblicze przez sposób, w jaki wybiera i opanuje swój przedmiot — przez styl.

Życie wkracza zawsze do sztuki, jako część surowego materiału. Twórca indywidualny, twórca młody materiał ten przetwarza do gruntu, urabia go na obraz i podobieństwo własne, nadaje mu kształty zgodne z planami własnej wyobraźni, odgradza go od rzeczywistości tak silnie, że ten surowy materiał zupełnie istnieć przestaje, jako kategoria samoistna, traci i treść własną i formę a staje się samorodną własnością twórcy. Ten cud twórczy wynika z najtajniejszych głębin zjawiska, która się nazywa Sztuką.

Nie będziemy się zastanawiali nad jej istotą. Mniejsza o to, czy powiemy za Platonem, że Sztuka jest istnością w sobie, nieskończenie wyższą od jednostki i gatunku; czy zgodzimy się za Schellingiem i Heglem, że Sztuka jest odbiciem, refleksem idei w naturze, postrzeganiem nieskończoności w skończonym. Nie chodzi nam o teorię Sztuki, ale o doborowy gatunek twórcy.

Młody więc będzie pogardzał t. zw. „naturalizmem”, jako typem naśladownictwa natury, jako koncepcją zgoła fałszywą, doprowadzoną już zresztą do zupełnego absurdu. Piękno jest niczem innym, jeno

wzruszeniem estetycznym. Niema więc Sztuki bez wzruszenia estetycznego. Harmonia, która kojarzy różne części dzieła, jego rytm — muszą być nie tylko organiczne, żywe, ale odczute. Forma i „technika” są więc niezbędnym rezultatem tego ruchu wewnętrznego, który początek swój bierze z serca artysty. Tu się mieści również sekret stylu. Twórca prawdziwy — to Amphion, który łączy jedne bryły kamienne z drugimi za pomocą swego śpiewu. Styl jest gruntem dzieła. Wyjawia on głębokie, zarówno społeczne, jak indywidualne znaczenie utworu; przemawia do nas bezpośrednio językiem duszy, jest skryształizowaniem wzruszenia artysty, gotowem zawsze poruszyć czucie innych ludzi swym brzmieniem, swym tonem. Prawdziwe dzieło sztuki stanowi przedziwną syntezę podmiotu i przedmiotu, osoby artysty oraz istot żyjących i rzeczy, które go wzruszają.

Najście życia na sztukę a zwłaszcza literaturę, najście brutalne, barbarzyńskie, odbywające się w naszych oczach pod wpływem rozwielenienia się przemysłowo-handlowych idealików mieszczańskich prowadzi do dekadencji twórczej. Naturalizm zdystryktował się doszczętnie przez nadużycia



brzydoty. A jednak, pomimo wszystko, pozostał pod innymi nazwami i pyszni się odtwarzaniem z wycza jnych, niekoniecznie brzydkich objawów życia. Utrwała się przekonanie, że można tak samo pracować w „literaturze” lub „sztuce dramatycznej”, jak się pracuje „w cukrze” lub „w occie”. Wystarczy naśladować twórczy, natchniony trud pionierów, aby „służyć społeczeństwu” pracą jakoby „użyteczną”. Zapomina się przytem zgoła, że „sztuka zaczyna się dopiero tam, gdzie się kończy naśladownictwo”, że odtwarzanie życia jest pracą mechaniczną, bardzo niskiego gatunku, bo mniej użyteczną, niż każde rzemiosło. Falszerzem sztuki jest ten, kto ją podrabia; falszerzem, kto miesza wzruszenia estetyczne ze wzruszeniem innej natury (patryotyzm, polityka, zmysłowość, skandal); falszerzem jest każdy autor, który przenosi żywcem do utworu własne „obserwacje” codzienne, własne wspomnienia towarzyskie i obyczajowe. Jest on niebezpiecznym szkodnikiem społecznym, przyzwyczajają bowiem do przekonania, że pomiędzy życiem a sztuką niema różnicy. Przewaga życia nad twórczością jest klęską naszego duchowego istnienia współczesnego.)

Na szczęście, nie brak jeszcze twórców, tych rzeczywistych, co wydają na świat dzieła w wielkiem wzruszeniu, artystów, dla których organiczna forma twórczenia stanowi konieczność wewnętrzną. Tacy są naprawdę młodzi, tacy stwierdzają, że sztuka jest pięknem natury, przekształconem przez magię twórczą na piękno rzeczywiste, tacy wreszcie wyjaśniają nam głęboko i zasadniczo stosunek sztuki do życia.

\* \* \*

Określona w ten sposób „Młoda Polska” nie jest u nas zjawiskiem nowem. Powtarzała się przecież wielokrotnie, powtarza się nieustannie w dziejach literatury. To też dość często stosuje się u nas do pisarzy, których mamy na uwadze, miano modernistów.

Co to jest „modernizm?” Jest to najbezmyślniejszy wyraz, jaki powstał w literaturze. Niedawno pytałem po kolei krytyków i literatów, którzy przy każdej sposobności mówią o „modernizmie”, co znaczy to nieuchwytnie, nadto szerokie a przecież zupełnie ciasne pojęcie? Jeden odpowiedział mi: „modernistą jest ten, kto kocha wszystko,

co piękne, a w twórczości swej doprowadza każdy szczegół do najwyższej, ostatecznej linii”; drugi: „modernistą jest pisarz, który używa przeważnie symbolów”; trzeci: „modernistą jest taki wyznawca sztuki czystej, który staje ponad wszelkimi ideałami społecznymi, a wierzy tylko w ideał własny”; wreszcie czwarty, wrogo usposobiony do sprawy a bardzo trzeźwy odrzekł zgoła już jowialnie: „modernistą jest pisarz, który nie rozumie tego, co pisze, który używa tak zwanych nastrojów”.

Te wszystkie, pozbawione ścisłości odpowiedzi są jedynie dowodem zamętu pojęć, jaki istnieje w krytyce zawsze, gdy spotyka nowe talenty. Wyraz „modernizm” nie schodzi z ust krytyka, dziennikarza, czytelnika. Feldman w swej „Historii literatury ostatnich lat” mówi wciąż o „szczytach”, „wyzynach” i „przewyciężaniu” modernizmu lub dekadentyzmu, ani razu jednak pojęć tych nie określa. Matuszewski, pragnąc określić, co to jest „modernizm”, przeczytał wszystkie dzieła pisarzy, uchodzących za modernistów i znalazł w nich takie cechy: „Krańcowy indywidualizm, pogarda rzeczywistości i skłonność do marzycielstwa, dająca uczuciu i wyobraźni prze-

wagę 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, wyrażającej równie subtelne i oryginalne aż do paradoksalności uczucia, myśli i nastroje; wyrafinowana wrażliwość, zdolność odczuwania i oddawania delikatnych, niepochwytnych prawie objawów życia wewnętrznego, a co zatem idzie, wstępu do szarej pospolitości oraz pociąg do rzeczy rzadkich, do tematów niezwykłych, słowem, do „egzotyizmu” w najszerszym tego terminu znaczeniu; nastrojowość, mistycyzm i związany z nim genetycznie symbolizm; wiara w wysokie posłannictwo sztuki i transcendentny jej początek, wiara w jedność duszy ludzkiej i duszy wszechświata, połączona z wiarą w ciągłą 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 nie tylko do oka lub ucha, lecz do głębin jaźni, do myśli i serca, żeby nie tylko bawiło widza, słuchacza lub czytelnika lecz



wstrząsało jego duszą, odsłaniając przed nią rozległe horyzonty pozacielesne i pozaświatowe i budząc w niej poczucie nieskończoności”.

Taka rozległa formuła „modernizmu“ streszcza tyle różnych estetyk, że pozwoliła Matuszewskiemu odnaleźć „*modernistę*“ czystej wody w... Słowackim, a, przy niewielkim wysiłku, dałoby się to samo uczynić z wieloma wielkimi twórcami Europy z czasów ubiegłych. W rezultacie nazwa „modernizm“ nie określa żadnego zjawiska nowego, bo „indywidualność“ i „nastrój“ stanowiły podstawę dzieła sztuki nie od dziś i nie od wczoraj.

\*

\*

\*

Wyrażenie „Młoda Polska“ ustaliło się w specjalnych warunkach. Jest ono umówione, jak umówionem było wyrażenie *Młode Niemcy*, które się ukształtowały po rewolucji 1830 roku i trwały cały szereg lat.

„Młoda Polska“ obejmuje dwudziestoletni już okres rozwoju naszego piśmiennictwa; chcąc przeto naturę samego zjawiska dokładnie zrozumieć, cofnąć się musimy aż do roku 1887.

Cóż się wtedy działo w literaturze polskiej? Królował tam wszechwładnie Henryk Sienkiewicz, jako genialny twórca ukończonej w owym czasie *Trylogii*. Prus, po nowelach, wydał „Placówkę”, nieocenioną narazie dostatecznie, a wielki swój talent rozpraszał na sławne kroniki tygodniowe. Dygański słynął już ze swoich nowel na tle życia zwierząt; Zapolska wstępowała w szranki literatury z hałaśliwie powitaną „Małaszka” i „Kaśką Karyatydą”. Adam Szymański przywiózł z Syberji „Szkice”, które wywarły silne wrażenie, ale dalsza twórczość nie ziściła nadziei, jakie w nim pokładano. Ze starszych autorów zamilkli: Kaczkowski i Jeż.

Szeroka publiczność karmiła się tendencyjnymi powieściami Orzeszkowej, albo też wracała do Kraszewskiego, albo wreszcie czytała autorów *minorum gentium*.

W poezji Asnyk odzywał się rzadko; Gomulicki rzeźbił w pięknych kształtach swe marzenia i odsuwał się w samotność. Słynie szeroko Konopnicka, wówczas już autorka trzech seryi poezji, czytowanych chciwie przez młodzież, a pełnych myśli społecznej. W teatrze rozwieliżnili się ówczesni „ulubieńcy publiczności”, fabrykanci łatwych wzru-

szeń: E. Lubowski a zwłaszcza Kazimierz Zalewski.

Na uboczu tworzył swe chłodne dramaty Aleksander Świętochowski, ale te pozostawały w bardzo poczytnej wówczas „Prawdzie”.

Cała literatura epoki miała dwie wybitne cechy, występujące z jednakową niemal siłą: rozmiłowanie w historii narodowej — tendencja społeczna. Obie cechy ustaliły się z przyczyn całkowicie zrozumiałych. Naród, dla którego cała teraźniejszość stała się straszliwym piekłem istnienia, którego przyszłość przesłonięto ciemną, ponurą mgłą — musiał zatonać w utopii przeszłości, musiał w tej przeszłości znajdować zadowolenie swych tęsknot, w niej jedynie czerpać podniecie do walki. Większą część naszych powieści wysnuto przecież z dawnych dziejów narodu. Sam Kraszewski pozostawił ich 170 tomów; Sienkiewicz pisał Trylogię dla „pokrzepienia serc”.

Taka świadomość społecznego czynu w twórczości towarzyszy większości autorów. Czego nie można było pod okiem cenzury wyrazić w artykule lub rozprawie,

podawano w cichej aluzji w dziele powieściowym lub poetyckiem.

Utwór literacki stawał się w Polsce przedmiotem dydaktyki. Chmielowski jeszcze w drugim wydaniu swego Zarysu literatury ostatnich lat pisze: „zasługa pisarza mierzyć się u nas musi dziś i długo jeszcze nie tyle doskonałością wykonania, ile rodzajem zasad i dążności przezeń szerzonych“.

Ta rozpaczliwa estetyka prowadziła konsekwentnie do zabicia wszelkiej literatury.

Przyszedł wreszcie moment opamiętania. Zaczęto pojmować, że literatura, że sztuka sama przez się, bez niewoli u przejściowej doktryny lub wskazówki praktycznej może być świadectwem potęgi ducha narodowego, że może utrzymać ducha tego na wyżynie całkowitej nieskazitelnosci. Pomagało do tej świadomości bolesne doświadczenie całego wieku.

\*

\*

\*

I oto, z początkiem 1887 roku rozpoczyna się pierwsza, płodna w następstwa kryształizacja tych dążeń i pragnień. Powstaje w Warszawie czasopismo tygodniowe p. t.

„Życie“. Na czele jego stanął młody poeta, który dopiero co opuścił ławy uniwersyteckie a jako student pisał wiele i należał do koła uniwersyteckiego, które badało piśmiennictwo czeskie. Tym poetą był Zenon Przesmycki, występujący pod pseudonimem Miriam. Miał on odwagę wypowiedzieć wówczas w prospekcie prawdę, dziś już powszechną, ale wówczas bardzo jeszcze hardą i nową, a brzmiącą tak:

„Wszystko, co efemeryczne, nikłe, chwilowe w biegu wypadków codziennych—przechodzi, ginie, jako mgła jesienna; wszystko, co poważniejsze, głębsze, bardziej z natury ludzkiej, aniżeli ze zbiegu wypadków wypływające, na poczuciu narodowym i wszechludzkiem oparte—trwa, żyje i pod czarodziejskiem tchnieniem ducha twórczego kryształizuje się w dziełach literatury pięknej. Poezya, niby czara mistyczna, gromadzi w sobie wszystko, co silniej wstrząsało ludzkością, co nieświadomie wrzało w jej głębiach, a co, dzięki wielkim umysłom i sercom, które czują za miliony i są olbrzymiem ich echem, uświadomiło się, uszlachetniło i w postaci arcytworów piękna formę widomą znalazło.

Życie oddaje literaturze pięknej najlepszą swą cząstkę, lecz nie oddaje jej bezpo-

wrotnie. Poezya ze swej strony wywiera na ruch społeczny wpływ nieobliczony“.

W myśl tych założeń nowe pismo woła: „Wzdychamy do pieśni, która huraganem przegrzmiałaby nad nami i potężnem tchnieniem rozwiała choć w części apatyę i zniechęcenie“.

Jest w tem wołaniu dawna nasza, głęboka wiara w oddziaływanie poezyi na społeczeństwo, ale dalszy ciąg oznajmienia redaktora nie dopuszcza już dwuznacznego pojmovania sprawy: „Chcemy—mówi—przeciwdziałać pewnemu skrzywieniu pojęć, wywołanemu zbyt niemiernym rozwielmożnieniem się tendencyjności w literaturze pięknej, kierując się w wyborze utworów głównie wartością ich artystyczną. Chcemy zapoznać publiczność naszą z najnowszymi prądami we wszystkich ważniejszych piśmiennictwach świata“.

Życie warszawskie nie mogło się wyodrębnić tak, aby nie dotykać zgoła piśmiennictwa naukowo-społecznego. Zbyt silne były pod tym względem tradycje i przyzwyczajenia. Ale pismo udzielało głównie miejsca literaturze i sztuce zarówno swojskiej, jak obcej. Prócz Miriama drukowali tu swoje poezye wszyscy nieomal polscy poeci

współcześni, a z obcych przyswojono językowi polskiemu długi szereg utworów pierwszorzędnych w doborowym przekładzie: Edward Porębowicz przełożył całą „Antologię prowansalską“, Miriam tłumaczył: Carduccię, Vrchlickiego, Zeyera, Schelley'a; Antoni Lange—Haraucourta, Rossettiego; Aksel-Baliński—Swinburne'a, Tennysona, W. Hugo; Adam M—ski—Baudelaire'a; Felicyan—Dantego; Konopnicka — Heinego poemat *Atta Troll*, Jezierski—„Prometeusza“ Schelley'owskiego; Kasprowicz—„Epipsychidiona“ i t. d. Pomieszczano nadto obfite studia i przeglądy z literatur obcych.

Życie warszawskie pomimo krótkiego swego trwania, zaszczerpiło dość silnie myśl, że najważniejsze znamiona literatury stanowią: indywidualizm twórcy oraz forma, w jakiej ten się wyraża. Pod tem hasłem rozwijać się zaczęło całe, nowe piśmiennictwo młodych, którzy coraz wyraźniej uwydatniali rysy swych fizyonomij.

\* \* \*

W dziesięć lat po założeniu „Życia“ warszawskiego powstaje druga krystalizacja dążeń młodej literatury polskiej, znacznie gło-



śniejsza, bo potwierdzona już szeregiem nowych utworów.

Pod przewodnictwem zdolnego poety, L. Szczepańskiego (który po wydaniu dwóch tomików poezyj pograżył się później w dość płaskie dziennikarstwo)—powstaje w Krakowie nowy tygodnik, również pod tytułem: *Życie*. Przechodzi on kilka faz.

W pierwszej, za czasów redakcyi Szczepańskiego, nie posiada wyraźnego programu, a raczej realizuje program *Życia* warszawskiego. Szereg młodych artystów drukuje tu swoje prace, nacechowane zbożnym kultem dla sztuki. Jest wśród nich Stanisław Wyspiański, nieznany jeszcze jako poeta, ale już głośny rysownik; pomieszcza on w *Życiu* reprodukcye swych dzieł witrażowych i portretowych. *Życie* walczy też ostro z obskurantyzmem galicyjskim. Taki bojowy charakter wywołał reakcyę, która się objawiła między innymi w artykułach Stanisława Szczepanowskiego i M. Zdziechowskiego.

Szczepanowski każe wracać do tradycyj mickiewiczowskich, domaga się od młodszych czynu bohaterskiego, oznajmia, iż „nie o piękności estetycznej nasi promieńści rozprawiali“; Zdziechowski, w odczycie

o tej rozprawie Szczepanowskiego zapewnia, że młodzi pisarze nasi „spychają na drugi plan dobro ojczyzny, cnotę, bohaterstwo, a sami odznaczają się wyuzdaną zmysłowością“.

Te dwa głosy wywołały nowe uświadomienie programowe. Życie pomieściło szereg pięknych artykułów p. t. „Młoda Polska“, podpisanych pseudonimem *Quasimodo*. Artykuły owe właśnie ustaliły nazwę Młoda Polska, wpisały ją do roczników literatury. Wyszły one z pod pióra Artura Górskiego, jednego z najsubtelniejszych stylistów dzisiejszych, autora wydanej niedawno wzniosłej książki o Mickiewiczu p. t. *Monsalwat*.

Autor, przemawiając w imieniu młodych, obejmuje myślą cały wiek porozbiorowy i zastanawia się boleśnie nad warunkami rozwoju ostatniego pokolenia. Oto, co pisze między innymi:

„Gdzie wasz czyn bohaterski? — Z tem pytaniem zwracają się do nas ludzie poważni i sympatyczni. Potrzeba, byśmy wpierw mogli się bronić. Ale ty, co czytasz te słowa, odpowiedz mi poprzednio na to, o co się obecnie zapytam.

Czyś ty kiedy zawył z bólu, czytelniku-filistrze? Zawył tak, jak psy wyją? Czy

ty wiesz wogóle, co to ból? — Wyrwali ci zęby — powiadasz. A nie wyrwali ci nic z duszy? Tak brutalnie, po prostu, jak się wyrwa z ziemi młode drzewka i wyrzuci za mur. Nie? To szkoda. Nie wszystko możesz czytać i rozumieć i nie ze wszystkim zgodzisz się ze mną.

No to, może chodziłeś krajem przepaści, od których w głowie się mąci?

A znasz ty może uczucie zemsty, co łaknie krwi całych narodów i wzywa całe wieki przed sąd swój — a jednak w całej mocy swojej jednego liścia z drzewa strącić nie zdoła? I to uczucie zwątpienia, co się chwieje, jak dziecko na gzymsie kościoła — strach, co chwyta za piersi, jak zbój w starym lesie.

— A czy ty, czytając jaką książkę, nie zasłaniałeś sobie oczu i nie rzucałeś książką o ziemię — i czy tą książką nie była — Historia Polski?

Bo jeżeliś nie jest jak morze przeciwnymi wichrami szarpane, wówczas nie pojdziesz, dla czego dusza młodych niespokojną jest i burzy się — i dla czego po niej nie jeżdżą parowce z beczkami śledzi, lecz, o zgrozo, meduzy głębin wychylają się na powierzchnię. Bo jeśliś nie przeprowił się nigdy na dru-

gi brzeg rzeki czasu, po za trzecią część Dziadów i rok 63-ci, jeśliś przed 25 tym rokiem życia nie przebył wszystkich chorób swego czasu i swego narodu i jeśli codzienna tresura racyi stanu, logiki życia i tych wszystkich okrutnych łamańców, przez jakie przechodzić dziś musi dusza młodego Polaka — jeśli te brutalne dłonie fatum nie przetworzyły ci duszy — wówczas trudno, abyśmy mogli się porozumieć”.

Po analizie trosk pokolenia, analizie zaprawionej serdecznym bólem, Artur Górski rozwija jeszcze raz, choć w nowej formie, twierdzenia Minama:

„Niemą prawdziwej, wielkiej sztuki bez swobodnego przejawu indywidualności — wszelka inna sztuka, tworzona dla ogółu, jest przemysłem artystycznym. Jeśli między twórcą a społeczeństwem istnieje harmonia, wówczas powstają arcydzieła, które entuzjazmują cały naród jedną wspólną myślą, jednym wspólnym a więc bohaterskim uczuciem. Ale taka twórczość nie jest kwestyą wolnej woli, lecz produktem epoki, która się powtarza bardzo rzadko. Jak nie zawsze Grecy mogli „gromić Persów”, tak i my nie możemy mieć dzisiaj czasów Księstwa Warszawskiego i bitwy pod Grochowem. A je-

śli w tak zwanej „młodej” literaturze spotykacie rysy sobie obce i głównie pewien odwrót od rzeczywistości, od życia społecznego i idei współdziałania, jeśli widzicie, że nie idziemy z wami lub przed wami z „czynem bohaterskim” pod pachą — to zamiast piorunować, chciejcie nas i siebie zrozumieć. Wówczas sami uderzycie się w pierś, mówiąc: serca nasze nie są czyste, kłamstwo w nich mieszka, zjadłość stronnictw, obłuda, podwórkowa polityka; brak nam wielkiej idei i wielkiego poświęcenia — nie jesteśmy godni wielkiej, bohaterskiej poezji, nie jesteśmy godni”.

Odpierając zarzuty stawiane Młodej Polsce przez Szczepanowskiego i Zdziechowskiego, Górski mówi: „Jeżeli nam zarzucają, że nie naśladujemy Mickiewicza, Słowackiego, czy kogokolwiek z naszych klasyków, przyjmujemy ten zarzut spokojnie; Oskar Wilde trafnie zauważył, że publiczność zawsze używa uznanych klasyków swego kraju, aby z ich pomocą tamować postęp sztuki. Tym samym argumentem zwalczano w swoim czasie młody ruch poezji romantycznej. Jeżeli nam dalej zarzucają niemoralność, — nie próbujemy się bronić. Wiemy, co myśleć o takim pojęciu moral-

ności, i to także, że trzy największe utwory poezji nowożytnej, „Faust”, „Prometeusz rozpętany” i „Don Juan” uchodzą za bardzo gorszące. Kiedy nam mówią, że nie wydałiśmy talentów, odsuwamy na przyszłość odpowiedź na to przedwczesne pytanie. Jeden tylko zarzut odeprzeć musimy, jako krzywdzący i zbyt lekkomyślnie uczyniony: brak wyższych dążeń i patryotyzmu. Kochamy wszystko, co rodzime, wierzymy w wielką przyszłość naszego narodu a najgorętszem naszym pragnieniem—być podnóżkiem chwały tej Ojczyzny, której służyć chcemy ostatniem uderzeniem serca”.

Manifest Artura Górskiego nie wywołał należytego wrażenia. Pozostał, jako głos jednostki, jako szlachetny dokument epoki, dziś dopiero właściwie podkreślany i oceniany. Było w nim zbyt wiele odpierania zarzutów, a zbyt mało tych bojowych haseł, które pobudzają do publicznej dyskusyi, dzieląc czytelników na obozy.

\* \* \*

Hasło walki dał wkrótce potem młody pisarz, znany już szeroko w literackich kołach niemieckich, pisarz, który przyjechał do

Krakowa i stanął na czele Młodej Polski po Szczepańskim, Arturze Górskim i Sewerze. Był to Stanisław Przybyszewski. Obejmując w początku r. 1899, razem ze Stanisławem Wyrzykowskim, redakcyę *Życia*, pomieścił na wstępie pierwszego numeru swe sławne *Confiteor*, które wywołało wrzenie umysłów w całej Polsce. Od czasu rozprawy Mickiewicza „o krytykach i recenzentach warszawskich” nie mieliśmy manifestu literackiego, równie bezwzględного, równie śmiałego, równie zuchwałego.

Oto zasadnicze punkty programowe Przybyszewskiego:

„Sztuka jest odtworzeniem tego, co jest wiecznem, niezależnem od wszelkich zmian lub przypadkowości, niezawisłem ani od czasu, ani od przestrzeni, a więc odtworzeniem istności t. j. duszy. I to duszy, czy się we wszechświecie, czy w ludzkości, czy w pojedynczem indywiduum przejawia. Sztuka zatem jest odtworzeniem życia duszy we wszystkich jej przejawach, niezależnie od tego, czy są dobre lub złe, brzydkie lub piękne.

...Dla artysty wszelkie objawy duszy są równomierne, nie zapatruje on się na ich wartość przypadkową, nie liczy się z ich

przypadkowem złem lub dobrem oddziaływaniem na człowieka lub społeczeństwo, tylko odważa je wedle potęgi, z jaką się przejawiają.

...Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu—duszy.

...Sztuka stoi po nad życiem, wnika w istotę wszechrzeczy, czyta zwykłemu człowiekowi ukryte runy, obejmuje wszechrzecz od jednej wieczności do drugiej, nie zna ni granic, ni praw, zna tylko jedną odwieczną ciągłość i potęgę bytu duszy, kojarzy duszę człowieka z duszą wszechnatury, a duszę jednostki uważa za przejaw tamtej.

Sztuka tendencyjna, sztuka pouczająca, sztuka-rozrywka, sztuka-patryotyzm, sztuka mająca jakiś cel moralny lub społeczny, przestaje być sztuką a staje się *biblia pauperum* dla ludzi, którzy nie umieją myśleć lub są zbyt mało wykształceni, by móżdżek przeczytać odnośne podręczniki — a dla takich ludzi potrzebni są nauczyciele wędrowni, nie zaś sztuka.

...Tak pojęta sztuka staje się najwyższą religią, a kapłanem jej jest artysta. Jest on osobisty tylko wewnętrzną potęgą, z jaką stany duszy odtwarza, po za tem—jest ko-



smiczną, metafizyczną siłą, przez jaką się absolut i wieczność przejawia.

...Artysta, który pragnie poklasku, a skarży się na małe uznanie tłumu, stoi jeszcze w przedsionku sztuki, nie czuje się jeszcze panem, który łask nie zebrze, tylko hojną ręką je na tłum rzuca, i nie pragnie podziękowań—tej pragnie tylko plebejusz, w duchu tej pragną tylko dorobkiewicz.

Artysta, który się skarży, że, rozrzucając skarby swego ducha, kala swą duszę przez zetknięcie się z tłumem, przeszedł święty próg, ale się myli. Człowiek, nie uznający żadnych praw, stojący po nad tłumem, po nad światem, kalać się nie może.“

...Naród—to cząstka wieczności i w nim tkwią korzenie artysty, z niego, z ziemi rodzinnej ciągnie artysta najżywotniejszą swą siłę. W narodzie tkwi artysta, ale nie w jego zewnętrznych przemianach, tylko w tem, co jest w narodzie wiecznem: jego odrębności od wszystkich innych narodów, rzeczy nieziennej i odwiecznej: rasie.

Dla tego jest głupią niedorzecznością zarzucać artyście beznarodowość, bo w nim najsilniej przejawia się istotny, wewnętrzny duch narodu, on jest tym mistycznym

Królem-Duchem, chwałą i wniebowstąpieniem narodu.“

W programie tym są dwa pierwiastki nie jednakowego znaczenia: najpierw płomienne rozwinięcie założeń warszawskiego Życia Miriama, a więc—walka z tendencją, zwrot do formy i duszy; z drugiej strony zaś—estetyka utworów samego Przybyszewskiego, estetyka, która u innych młodych nie znalazła tak konsekwentnego zastosowania i potwierdzenia.

\* \* \*

We wszystkich trzech krystalizacjach programowych chodzi wciąż o jedną sprawę zasadniczą: całkowita swoboda indywidualnego tworzenia; wydobywanie twórczości z pod wpływu przejściowych dążeń społecznych.

Zasady te bardzo powoli realizowały się w obu czasopismach: Życiu warszawskim i Życiu krakowskim; znacznie głębiej objawiać się poczęły w wielu książkowych utworach Młodej Polski; najgłębiej przecież, najwszechstronniej, najwspanialej, najobficiej rozwinięte zostały i potwierdzone

świetnym doborem kapitalnych dzieł i utworów całego świata w „Chimerze“, którą przez osiem lat wydawał Miriam, zaszczepca najęźszych teoryj literackich Młodej Polski, twórca i estetyk, który rozpoczyna dość wyraźnie całą epokę.

---

# MIRIAM.

## I.

W literaturze polskiej, w ciągu wielowiekowego jej rozwoju przeważały dwa głównie gatunki twórczości: autorowie tworzyli poematy, dramaty i powieści, jak drzewo rodzi owoce albo też natchnienie swe posyłali na pomoc potrzebom chwili społecznej, wyrażali świadomie lub bezwiednie troski, bóle i nadzieje pokolenia. To rys znamieny piśmiennictwa naszego, rys, który wyodrębniła je przedziwnie z piśmiennictw Zachodu i czyni tak bardzo niedostępnem dla obcych.

I w jednym i w drugim wypadku świadoma troska o czysty giest estetyczny, o piękno niezależne od wskazań zewnętrznych, nie wynikających bezpośrednio z duszy autorskiej—zajmowała bardzo nieznaczące miejsce. Pełnię życia mieliśmy

może raz, w szesnastym wieku i, jeżeli wyszedł z jej łona „złoty“ okres literatury, z takim fenomenem nawskroś artystycznym i jedynym, jak Kochanowski, to przecież wśród tej pełni zbyt zaciężyla nad umysłami potrzeba „naprawy Rzeczypospolitej“, aby nie zaabsorbowała większości umysłów twórczych.

Żyliśmy wciąż pod znakiem „odrodzenia narodu“. Przechodziła epoka za epoką a zchorzały organizm narodowy wciąż wołał o reformy. W takim nastroju nieliczne zaledwie jednostki uczuwały naprawdę potrzebę sztuki bezinteresownej a i te zadowolić ją mogły na skutek jakichś specjalnych, raczej ujemnych, niż dodatnich okoliczności. Morsztyn, Trembecki—w wiekach dawnych, Faleński i trzech, czterech mniej odważnych w wieku dziewiętnastym — oto niewielki poczet naszych pisarzy, którzy kult pięknego kształtu odłączali od ideałów chwili.

Ostatnie ćwierćwiecze narodu najmniej może sprzyjało powstawaniu wśród nas czciocieli sztuki czystej. Cała energia społeczeństwa, wszystkie wysiłki jednostek skierowane były ku celom samoobrony. A jednak w takich straszliwych warunkach bytu zakwitła nowa literatura, niezmiernie bujna i orygi-

nalna, która zadała kłam utartej w Europie doktrynie, iż najbogatsze piśmiennictwa powstają na mierzwie przegnilej moralności; a jednak w atmosferze tak doszczętnie, zda się, przesiąkniętej dyskusjami o środkach walki, w społeczeństwie, które tak ciężko przytłoczono obawą o jutro, iż wszystkie jego tchnienia powtarzały wszędzie i zawsze jedno tylko hasło: jesteśmy, trwamy i trwać będziemy,—w epoce najboleśniejszych zmagañ się prądów i idei uzdrowienia, obudziła się najgorętsza, najgłębsza z tych, jakie kiedykolwiek w Polsce istniały, tęsknota do sztuki bez ubocznych celów jakiegokolwiek pedagogiki.

Heroldem tej tęsknoty stał się—Miriam. Działalność jego od pierwszych niemal występów literackich w dwóch zdążała kierunkach: teoretycznym i twórczym. Powolne, wytrwale, zapamiętałe budowanie ideałów estetycznych, sprawdzanie i potwierdzanie własnej syntezy na dziełach i arcydziełach wszelkich piśmiennictw, wreszcie podawanie czytelnikowi polskiemu najpiękniejszych wzorów twórczego ducha obcych—tak bardzo zajęły całą jego istotę, że ucierpieć na tem musiała twórczość własna.

## II.

Zaczął od redagowania „Życia“, które mu zajęło kilka lat pracy. Pobudziwszy czeredę kolegów do bezinteresownego kultu dla sztuki, wyjechał za granicę. Śledząc stamtąd cały ruch „młodych“ w kraju, wciąż pogłębiał go teoretycznie i wciąż nadsyłał świetne wzory obce.

Jeszcze podczas pobytu w kraju ogłosił Miriam szereg poezyj, z których w r. 1891 dokonywa wyboru i ogłasza je w oddzielnej książce p. t. „Z czary młodości“. Zbiór, dla niewiadomych zgola przyczyn, nie zyskał aprobaty cenzury warszawskiej, więc na ogół mało jest znany.

Książka, zbudowana z fenomenalną kunsztownością, posiada jedną znamioną cechę, która rozwinęła się później u Miriama ogromnie i zdecydowała o kierunku całego jego talentu: jest to myśl, myśl głęboka i wytworna, która towarzyszy każdemu wzruszeniu poety, każdemu jego obrazowi, każdej jego tęsknocie, każdemu zwątpieniu, każdemu nawet uniesieniu. Twórca panuje nad każdym swym wyrazem, panuje zawsze i wszędzie. Bezpośredniość wrażenia za-

myka odrazu w formę wykształconą świadomie, giętką i podatną do wszelkich zmian.

Całość zbioru podzielono na trzy części: Upojenie, Męty w puharze i—Pojednanie. Podział to jednak zgoła dowolny, bo książka ma właśnie przedziwną jednolitość.

Wprawdzie w prologu poeta posyła życiu takie frenetyczne powitanie:

„O, witaj mi, żywota wiekuiste wrzenie!  
Witajcie, ukwiecone młodości krużganki,  
Witajcie, burze, cisze, zachody, poranki,  
Witajcie, barwy, tony, słońc i gwiazd promienie!  
O, pochwyć mię, Maelstromie, niech wir twój mię  
[żenie,

Gdzie sny, myśli tryskają, jako raket wianki,  
Gdzie luny burz dziejowych, blaski z ócz kochanki  
Splywają w jedno wzlotów, szalów płomienienie!  
Jako stające dęba rozhukane żrebce,  
Serce wznosi mi piersi, rwie je, szarpie, depce  
I orkanowem biciem: „w pęd! w dal! w życie!” woła.  
Wszystko woła! brzmi! dźwięczy!... *Ave, ave vita!*  
Płyńmy—i niechaj myśl nam nie zasepia czoła,  
Czy łódź wróci z tryumfem, czy zginie rozbita”.

Ale ta frenezja nie przynosi później gwałtownych burz. Upojenie Miriama jest metafizyczne. Wszędzie: na łonie przyrody, w stepach i na morzu, w górach i w lesie, o zachodzie i o świcie, w nocy i we dnie,



poeta wsluchuje się w drgnienia duszy świata i duszę własną w jeden z nią zespala akord.

Męty w puharze poety pochodzą ze zwątpień i niepokojów, w których niema tragedyi. Jest na ich dnie tylko olbrzymia troska o doskonałość piękna, jest ta bezmierna tęsknota do ideału formy, która później zawładnęła całą istotą Miriama:

Oto jak poeta woła do Nielicznych:

„Biada wam, jeńcy wieczni snów doskonałości,  
Goniący wnętrznem okiem widmowe postacie!  
Wy słońc plamy wnet duchem zbyt czułym chwy-  
[tacie,

Marząc o nieskalanej, skończonej piękności.  
Gdzie innym droga życia kładzie się najprościej,  
Wy o cień złud, zawodów stopy zakrwawiacie;  
Wam twarz Judasza błyska, gdy ktoś mówi: „Bra-  
[cie!”

Wam z cudnych rysów twarzy świecą trupie kości.  
Tyle bożyszcz w gruz, w próchno w oczach wam  
[runęło,

Tylekroć, czczone zdala, boskie arcydzieło  
Przy poznaniu się gliną okazało podłą,  
Że gdy kształt wam się zjawi, śnionym kształtom  
[bliski,

Pierzchacie, by znów z kłamną nie spotkać się mo-  
[dłą

I nie lkać u złud—razem—grobu i kołyski”.

Pojednanie wreszcie nastąpiło nie z rezygnacyi serca, nie z ekstazy bólu — ale znowu z refleksyi, skąpanej w kastałskich źródłach poezyi.

Miriam miał bardzo krótką młodość, w zwykłym słowa znaczeniu. Pograżona była zbyt wczesnie w intensywnęj zadumie, płonęła miłością piękna, dojrzewała szybko w wielbieniu doskonałych kształtów. Trzydziestoletni poeta żegna ją melancholijnie:

Młodości, rzeko w słońcu tocząca szafiry  
Pośród zieleniejących radośnie wybrzeży!  
Wonie róż i tymianu, borów aromaty,  
Słońc wschody i zachody, pocałunki, śmiechy  
Śpiewały w twojej pieśni namiętnej, bogatej.  
O, gdzież twe pełną piersią wciągane oddechy,  
Wonie róż i tymianu, borów aromaty,  
Słońc wschody i zachody, pocałunki, śmiechy?  
Jak monstrancya promienna w przyćmionym ko-  
[ściele,  
Lśnią mi twe niepowrotne, słoneczne obrazy  
W duszy, gdzie mrok się zwolna coraz gęstszy  
[ściele...  
Młodości, błysku krótki szczęścia i ekstazy,  
Jak monstrancya promienna w przyćmionym ko-  
[ściele,  
Lśnią mi twe niepowrotne, słoneczne obrazy”.

Ta pierwsza synteza twórcza mieści w sobie w przedziwnym skrócie wszystkie pó-

źniejsze wykształty duszy poety. Religijny niemal dogmatyzm w sprawach sztuki a zwłaszcza poezji łączy się tu z potrzebą tajemnicy, z hieratycznością postawy, ze świadomem kapłaństwem najświętszego kultu. Wzruszenia Miriama od pierwszych chwil twórczych należą do najszlachetniejszego i najrzadszego gatunku, są bowiem nawskroś intelektualne. Wzrusza czytelnika nie wytężeniem uczuciem, nie dramatem zewnętrznym, ale—czystą myślą. Cały jego liryzm ma podkład głęboko metafizyczny. Stąd wypływa siła jego panowania nad przedmiotem. Każda myśl poety wygina się w najsubtelniejsze linie, ale zawsze jest powolna zamiarom twórcy, nigdy nie tonie w nieuchwytniej mgłę wyrazów i dźwięków.

Miriam występuje odrazu, jako pierwszorzędny władca formy. Odkrywa wszelkie tajemnice prozody polskiej, łamie zdania w dowolne rytmy, czuwa nad szlachetnością i kunsztem rymu, wytworność marzenia łączy z wytwornością słowa.

### III.

Od r. 1889 Miriam przebywa długie lata zagranicą. Wyrывая z serca każdy fibr,

który nie jest czystą sztuką, tworzy mało i najlepsze swe utwory pozostawia w czasopiśmie, gdzie były drukowane. Pijany nieskończonością, podróżuje przez dziesięć lat po Europie, zwiedza wszystkie świątynie Piękna w Niemczech, Francji, Belgii i Anglii, przenika do wszystkich chramów poezji, poznaje wszystkie natchnienia, wszystkie wreszcie arkana i sekrety rzemiosła literackiego.

Tworzy się w nim cecha, którą ludzie Odrodzeni a nazywali *virtù*, a która nie ma nic wspólnego z cnotą, *virtus*. *Virtù* — to ideal natury ludzkiej podług renesansistów: cały żywot człowieka winien być dziełem sztuki, godnym podziwu. „Dzieło wirtuoza — mówi E. Gebhart — może być kruche i nie przeżyć artysty, który je stworzył; ale artysta ten umiera z myślą, że pamięć jego życia będzie nieśmiertelna”. Budować niepokalany giest estetyczny — oto zadanie, które sobie Miriam postawił w swych wędrówkach artystycznych.

Pierwszym znakiem działalności na obcym gruncie były prace pomieszczone w Świecie krakowskim w latach 1890, 91 i 92. Tu się ukazały najpierw pod pseudonimem Jana Żagieła świetne, nie przedrukowane do-

tychczas studia Miriama p. t. „Harmonie i dysonanse”. Autor rozbiera wybitne teorie krytyczne w Europie i zestawia je z naszym niedołęstwem krytycznym. Rozprawa, obok wybornych zalet dydaktycznych, ma silny ton bojowy, ma zapal i wiarę, ma siłę argumentacji i piękną formę. Miriam zastanawia się nad literaturą jako sztuką, stawiając sobie dwa cele na widoku: literatura „ma cel swój własny i nie jest bynajmniej narzędziem jedynie do prowadzenia tych lub owych idei czy tendencji, bądź narodowych, bądź moralnych, bądź społecznych, bądź naukowych”; z drugiej zaś—„ma ona właściwe sobie, do urzeczywistnienia celu tego prowadzące środki, zarówno wewnętrzne, jak i czysto techniczne, których świadomość jest istotnemu artyście literackiemu nieodzownie potrzebną, czyli że — podobnie jak w innych sztukach (malarstwie, rzeźbie, muzyce i t. d.) — natchnienie samo, popęd, intuicya, talent, łaska boża — bez systematycznej, do zakresu celów i środków literatury odpowiedniej nauki, nie wystarczają”. Zanalizowawszy pojęcie sztuki dla sztuki na Zachodzie, Miriam rozwija następnie myśl, że literatura jako sztuka jest u nas w zupełnej ruinie. Demasku-

je nieuctwo naszych krytyków, naszych dziennikarzy, naszych autorów, przytaczając dokumenty, oświetlone wszechstronnie i zestawiane z wynikami estetyki zagranicznej. Wreszcie Miriam wzywa młodych do systematycznej kampanii dla przeprowadzenia reformy naszych stosunków artystycznych. „Tylko — mówi — młodzieńcze duchy twórcze, o wyobraźniach, gdzie tęczowych jeszcze śpiewają złudzeń wodospady, o nadziejach, dla których niczem jest „na nowe tory pchnąć stare świata kolisko”, o pomysłach zuchwałych i niebosiężnych, o szalach namiętnych i porywach wulkanicznych, o ofiarności, wreszcie, idealnej — zdolne są szaleńczo rzucić się na barykady banalności, nikczemnego rzemiosła i obłudy dziennikarskiej i — choć nie zaraz, choć może po latach i lat dziesiątkach dopiero, po porażkach i upadkach wielu — zatknąć zwycięsko tam, gdzie niegdyś wysychowany lachman reklamy samozwańczo powiewał, sztandar słoneczniejący wielbionego bóstwa”.

W Świecie również drukował Miriam w owym czasie swe głośnie studyum o „Młodej Belgii i Maeterlincku, studyum przynoszące zaszczyt polskiej myśli krytycznej, przedrukowane później w książkowej „Bibliotece

najcelniejszych utworów” wraz z przekładami dramatów Maeterlincka, dokonanymi również przez Miriama. Nigdzie, nawet w swej ojczyźnie, nie doczekał się Maeterlinck głębszej, piękniejszej analizy swych utworów; nigdzie też, w żadnym kraju nie miał lepszego niż Miriam tłumacza.

Gruntownością swą, polotem, siłą i jasnością utrwalalo to studyum nowe wartości literackie, których chciało być zwiastunem. Odśloniło Młodej Polsce istotę symbolizmu, który w owe czasy zajmował najprzedniejsze wyobraźnie poetyckie w Europie. W analizie dzieł młodych Belgów, a zwłaszcza Maeterlincka wyjaśnił Miriam, iż „Piękno bez tła nieskończonego, bez perspektyw gdzieś w niezmierność, ku gwiazdom i za gwiazdy sięgających, obyć się nie może”; iż „artystą, poetą, twórcą, geniuszem, jest ten, czyja wyobraźnia obie strony świata ogarnia, kto w każdym objawie świata zewnętrznego, w każdym drgnieniu myśli czy uczucia, ten pierwiastek nieskończoności obok pierwiastku zmysłowego symbolicznie uwydatnić potrafi, kto „nieskończenie małe” efemeryczne z „nieskończenie wielkiem”, wiekui stem w wizję takiej jedni, jaką w rzeczywistości one przedstawiają, powiązać zdoła”.

Ustala więc Miriam zasadę, że „Sztuka wielka, sztuka istotna, sztuka nieśmiertelna była i jest zawsze symboliczną; ukrywa za umysłowemi analogiami pierwiastki nieskończoności, odsłania bezgraniczne, pozamysłowe horyzonty”.

Śród nowych zagadnień estetycznych zastanawia się autor dłużej nad dzisiejszym mistycyzmem i jego znaczeniem w twórczości. „Jak w życiu nie mamy możliwości przyrzeć się wewnętrznej, nieskończonej. świata i człowieka istocie i musimy zadowolić się tymi oślepiającymi oko przebłyskami, które rozdzierają od czasu do czasu szare tło zmysłowej rzeczywistości, tak też i w poezji można tylko w ramy rzeczywistych i odpowiednich szczegółów zmysłowych oprawiać perspektywy nieskończoności, specjalnemi dotknięciami pędzla poetyckiego maskować te ostatnie, kazać się ich domyślać duchowi zdolnego do marzenia czytelnika i tu i owdzie tylko fosforycznym błyskiem drogę ku głębiom ukrytym rozświetlać”.

Studjum wywarło niemałe wpływy. Nikt przedtem w Polsce nie wnikał tak głęboko w istotę sztuki i poezji. Wpływy te pogłębiły się jeszcze przez tłumaczenie Miriamy a zwłaszcza przez jego odczyty we



Lwowie i Krakowie o „Symbolizmie francuskim”, o „Odrodzeniu belgijskiem”, o twórczości Baudelaire’a, o J. Kasproviczu.

Coraz bardziej szukać zaczyna Miriam zadowolenia swych tęsknot poetyckich u innych. Po Maeterlincku drukuje w tej samej „Bibliotece najcelniejszych utworów” dwa ogromne tomy świetnych, twórczych przekładów genialnego poety czeskiego Juliusza Zeyera. Odkrył go, jak odkrył wiele innych wielkich, a nieznanych dostatecznie dusz i pogrążył się w jego natchnienie tak zapamiętałe, jak się później pogrążał w genialną myśl Hoene-Wrońskiego, w zapoznany geniusz Norwida, w twórczość Leonarda da Vinci, malarstwo Gustawa Moreau i t. d. „Twórczość prawdziwa — mówi we wstępie do „Wyboru pism” Zeyera — twórczość głęboka, będąca nie kopia życia, lecz sięgnięciem w jego istotę, i przez to niejako dalszym życia ciągiem i dopełnieniem, jeżeli wzruszyć ma potężnie, wymaga pewnej znacznej siły uczucia i ducha od swych czytelników, widzów czy słuchaczy, a przeto dostępna jest jedynie dla ludzi, zdolnych do nawpół również twórczego spółnictwa duchowego. Zdolność ta kryje się snadź, naksztalt złota w kwarcu ukrytego w każdym człowie-

ku, ale dla wydobywania jej na wierzch długiej potrzeba pracy, długiej dyscypliny, długiej kultury”. I oto powód, dla czego „taki otchłanny twórca, taki niewymowny poeta, taki ostateczny artysta, taki bogacz barw, taki mag nastrojów, taki mistrz bez zarzutu, jak Juliusz Zeyer, był nawet u siebie w kraju o całą nieskończoność za mało ceniony, a po za granicami Czech zupełnie nieznan. Był poetą marzenia — tego świat nie lubi; nie schodził na rynki — tego świat nie przebacza; był samotnikiem — za to świat go nie zna”.

Obok Zeyera tłumaczy Miriam dorywczo różne utwory obce, które wzbudzą jego zapal i uwielbienie. Zna je wszystkie, wie z czego wybierać, więc przy każdej sposobności pokazuje te skarby krajowi w polskiej szacie. Wybrano do Akademii Francuskiej znanego parnasistę, Heredię, autora sławnych „Trofeów”, to jest „ujętych w medaliony sonetu ewokacyj z wielkiej wędrówki marzeń poety przez różne kraje i czary, strefy i cywilizacje”. Miriam pisze wtedy zwięzłe studjum o Heredii i potwierdza swe wnioski przekładami tak znakomitymi, że, wskutek właściwości języka polskiego, wydobywa jeszcze mocniej piękno plastyczne, piękno heroicznego ruchu i posągowości, o które He-

redii chodziło. O to np. sonet p. t. „Nemea”.

Odkąd pogromca zniknął w kniei czarnej mroku,  
Pilnie śledząc po ziemi ślad łapy złowrogiej,  
Jeden ryk przeraźliwy zdradził uścisk srogi.  
Wszystko ścichło. Krąg słońca mdleje w krwi po-  
[toku.

Pasterz, co, cały drżący, wyteżając kroku,  
Ku Tyryntowi pierzchał przez ciernie i głogi,  
Obraca się i—okiem rozszerzonym z trwogi—  
Widzi pod lasem bestyę sprężoną do skoku.  
Krzyknął. Postach nemejskiej widział okolicy,  
Groźnie rozwartą paszczę w zachodu krwawicy,  
Las grzywy i kły lśniące, którymi rozdziera;  
Bo zmrok, człeka ze zwierzem stapiając ponuro,  
Pod straszną, zwisającą z Herkulesa skórą,  
Potwornego jakiegoś stwarzał bohatera.

Kto zna Trofea Heredii, tego uderzy  
nadmierzająca wyrazistość i barwa w niepo-  
równanym przekładzie Miriama.

#### IV.

A twórczość oryginalna poety? Cóż się  
z nią stało w ciągu całego dziewięćciolecia  
pielgrzymki artystycznej.

Zaszedł tu fakt szczególny:

Marząc o skończonej doskonałości, wień-  
cząc laurami najświetniejsze obce pomniki

poetyckie, kształcąc własną miarę krytyczną przez wyteżoną kontemplację arcydzieł całego świata, Miriam stanął wobec problemu: albo pisać rzeczy zupełnie doskonale, albo nie pisać wcale. Gdy przychodzi taki moment u twórcy, znaczy to, iż zginęła w nim niepowrotnie wszelka bezpośredniość wrażeń, iż go ogarnęła nieuleczalna choroba skrupułu, czy wszystko, co pisze, jest doskonale. Taki proces duchowy sprawił, iż Miriam tworzył mało, wkładając w każdy poemat własny ogromny skupienia i najprzedniejsze zasoby kunsztu. Poezyę postawił na szczytach niebosiężnych; gdy mówi o niej, styl jego zdobi się w najbogatsze metafory, nabiera przedziwnej prężności, sięga w głąbie, rwie się w wyżyny, „drga, kwili, płacze, tęskni, szuka, pragnie”, to znów „śpiżowo w dzwon skrytych wnętrz bije”. W wierszu p. t. „Poecie” takimi organowemi odzywa się tony:

„Czemże są epok cnoty, grzechy, prawa,  
Prawdy i prace, wiry burz społecznych,  
Grzmiąca postępów i tryumfów sława?  
Nikła to, karła, wnet koszona trawa  
Przy tych w ros kropli odbiciach słonecznych,  
Które ludzkości cud geniuszu dawa.  
We wszechprzestrzennych i wszytkowiecznych  
Opalach przecuć tajnych, ostatecznych,

W łun twoich, Kraso, szkarłatnej obłonie,  
Niby w run znakach przedziwnych, bajecznych,  
Pra-źródlisk bytu zwierciadłą się tonie,  
A w nich to wszystko, co w człowieczem łonie  
Drga, kwili, płacze, tęskni, szuka, pragnie,  
Jak w puszczy mrocznej obłąkane jagnię.

Jak w turmie — więzień, tak w tem ludzkim ciele  
Śpią, skute w pęta, nieznane potęgi.  
Budzą je czasem Synaje, Karmele,  
A czasem same, niby skra w popiele,  
Pożarem nagłym skrwawią widnokręgi.  
I wstają świata wieszczce, myśliciele,  
Olbrzymie czyny i bezdenne księgi,  
Barw czarodziejstwa, pień przesłodkich wstęgi, —  
I osłupiałej rzucają ludzkości  
Mojżesz, Dant, Fidjasz, Napoleon, Dżengi,  
Beethoven, Wroński—szmat nieskończoności,  
Szaleństwo, marę, jądro wszech przeszłości  
I wszech przyszłości, nepenthes, mir złoty  
Na nieukojne, przepastne tęsknoty!

Z marzeń wyżyny nie schodź nieśmiertelnej,  
Skoro posiadłeś królowanie owo!  
Niechaj aromat łąk, puszczy kadzidelny,  
Mórz jęk, zórz złoto, rozgwar ludów pszczelny  
Będą jedynie sercem, co spiżowo  
W dzwon skrytych wewnątrz bije — i w kościelnej  
Ciszy twych głębin wieści nadzmysłową  
Tajń, cud, przemianę krwi i ciała nową,  
Łuk tęcz nad bezdnem wiążący dwie sfery:  
Że nieobjęte, wiekuiste Słowo  
Ojczyste rzuca bezkresów etery,  
I rozplomienia natchnień twych kratery,

I nieskończoność zwierza w kształtów cieśni,  
By w ludy zstąpić w świętych hostyach Pieśni!”

Rozmówany w rytmice wytwornej, używa  
miar najwyszukańszych, ożywia stare, poga-  
słe już a niegdyś sławne miary prozodyczne.  
Jego np. rondo są arcydziełami techniki  
poetyckiej. Weźmy pierwsze lepsze z brze-  
gu:

Rondo, jak brylant pod słońcem, błyska,  
Jak święta Grała z opali miska,  
Tęcz, barw i światel mieni się zorzą,  
A nie jest piewcy ciężką obrozą,  
Lecz płodem tajnych mocy igrzyska.

Rzucam rym naksztalt greckiego dyska:  
Sam wraca, w myśli gwałtem się wciska,  
Składa się w strofy, a strofy tworzą  
Rondo.

Eolska gędźba! dla dum kołyska!  
Cóż mi symplistów urągowiska!  
W krągłe kielichy kwiaty się mnożą,  
Kolisto usta w całus się złożą,  
Kolistym rytmem samo wytryska  
Rondo.

Jaka pewnośc rzutu, jaki wdzięk, jaka  
zwinność i giętkość! Miriam umie przedziw-  
nie wytrzymać ton i styl każdego tematu.  
Oto drugie rondo p. t. „Śpiąca królowna”:

Jak woń fijołków, z duszy mi wionie  
Przed główką w płowych loczków koronie,  
Piosenka słodka, prosta, a rzewna:  
Cicho! zakłęta śni tu królowna!  
Cicho! nie budźcie serca w jej łonie!  
O kwietne, rosne, wiosenne błonie!  
O kryształowe jeziorne tonie!  
O przeczeń gęźbo, cicha, niepewna,  
Jak woń fijołków!

Czas przyjdzie: lato skwarne rozplonie,  
Serce rozdzwoni się w złotym dzwonie,  
I nuta uczuć popłynie śpiewna.  
Dziś, lilii krewna, niech śni królowna,  
Niech sny jej białe owioną skronie,  
Jak woń fijołków.

Jest w tem rondzie chłodny wdzięk renesansowy, jest delikatność niezmierna i dworność, jest, jak we wszystkich rondach Miriama, arystokratyzm, wynikający z kultury duchowej. Ten arystokratyzm staje się powoli najważniejszą cechą jego organizacyi, stanowi jego główną postawę wobec życia i sztuki. Są tacy, którzy mu to wymawiają głośno, którzy go pytają, dlaczego ukrywa swą duszę, skoro jest tak zbogacona, tak bardzo bogata. Odpowiada im na to w wierszu „Anch’io”.

„I ja swą duszę kładę w pieśni swoje,  
Szałów wichury, łez palących zdroje,

Lecz—jako prawi czynili lutniści —  
Aż gdy, lza w kryształ, w dyament się wyczyści,  
Aż gdy szal wzlotem zagrzmi w nieb podwoje!  
Lata z widmami krwawe-m toczył boje,  
Lata zdzieralem kłamne szychów stroje,  
Aż dusza naga, w białej bezkorzyści,  
Stała z tem jeno, co trwa najwieczyszej.  
Tę duszę kładę i ja w pieśni swoje!

Toż się nie wstydzę, nie cofam, nie boję,  
Gdy—jak os gwarne, rozburzone roje—  
Szemrzecie ku mnie pełni nienawiści,  
Że w czczych barw, dźwięków odziewam się zbroję  
Że lez, nędz waszych nie płaczę, nie koję,  
Żem—jako twardzi życia egoiści—  
I ja!

Zmyjcie z swych istot ziemskie prochy, gnoje,  
Zedrzyjcie z duszy obce jej zawoje,  
Obnażcie serca: niech drgną przepaściszciej,  
I wsłuchajcie się... Mglicście, promieniszciej  
Wstawać w was będą większe nieukoje,  
Niż nędze wasze i niż wasze znoje,  
Ujrzycie w sobie nagle światów dwoje,  
Głębie bezdenne cud w was wyprzejrzyści,  
I zbudzicie się — z czerwi — wiekuisi!  
Wonczas, o Żywi, pieśnią was upoję  
I ja!"

Ta dumna postawa prowadziła konsekwentnie do osamotnienia. Miriam nie tylko zdaje sobie z tego wybornie sprawę, ale właśnie wierzy, iż długie sam na sam z du-



szą wydobywa wszystkie jej głębie. Zbiera elementy do nowej manifestacji literackiej, tej właśnie, która stanowić ma epokę w dziejach naszego czasopiśmiennictwa literackiego i artystycznego: zakłada „Chimerę”.

Twórczość Miriama przybiera inne kształty. Staje się współtwórcą nowych duchów i natchnień, staje się najpełniejszym, najbardziej świadomym celów i środków artystą, jakiego mieliśmy kiedykolwiek w literaturze.

## V. CHIMERA.

Wyjątkowe warunki życiowe ochroniły Miriama od wszelkich kompromisów i pozwoliły mu zachować całkowitą nieskazitelność postawy artystycznej. Wyzwolony z troski o codzienne jutro, gotował się w wielkim ducha skupieniu do uroczystego kapłaństwa w sztuce. Elementy zasadnicze do „Chimery” zbierał przez cały czas pobytu zagranicą. Wrócił do kraju z głęboką wiarą, iż stworzy dzieło monumentalne, ale nie zdawał sobie na razie sprawy z wielkich trudności technicznych, które pokonać należało. Trzeba było stwarzać i organizować wszystko: gatunek papieru do pisma, układ graficzny

tekstu, dobre wykończenie klisz i artystyczne ich odbijanie. Walka z tandetą lub szablonem rzemieślniczym pochłaniała wiele pracy a jeszcze więcej czasu. Można było z góry przewidzieć, że pismo z takim poziomem wymagań nie będzie mogło wychodzić regularnie, to jest, że straci kontakt z bieżącymi objawami sztuki, a więc i rację peryodyczności. Zbyt często „Chimera” zwracać się musiała do zakładów zagranicznych po drobne szczegóły zdobnicze; ambicje bowiem miejscowych zakładów gasły, gdy nie szły w parze z natychmiastowym interesem kupieckim.

Prospekt „Chimery” zawiódł oczekiwania prasy polskiej. Spościewano się „modernistycznych” rozpraw i przechwałek. Tymczasem redakcja zapewniała, że znajdą w piśmie gorące przyjęcie „dzieła nowego, głębokiego natchnienia”.

Wszystkie? Nawet nie „modernistyczne” i nie „dekadenckie”? — Wszystkie. — „Obok bowiem kapitalnych twórców naszych doby dzisiejszej, ozwą się w „Chimerze” minione także czasy brązowymi zapomnianych olbrzymów głosami; przesuną się z kolei skarbnice ludów obcych, których najdroższe klejnoty przeważnie są u nas nieznanne”.

Więc tylko piękna antologia dzieł i arcydzieł? Więc żadnej walki? Owszem, walka ogromna i ważna: „Napaści na wszelki z Ducha przejaw sztuki są rzeczą dawną i znaną, nigdy wszakże nie były tak brutalne, tak pozbawione podstaw, nigdy nie miały w sobie tyle perfidy... Niebezpieczeństwo staje się groźnem. Konieczność stałej placówki ku osłanianiu prawej, nieczującej kompromisów ani kabotyzmów, sztuki, albo lepiej mówiąc, konieczność granicznego muru między tem, co jest sztuką, a tem, co ją tylko udaje, bije wprost w oczy. Być taką strażnicą, być świątynią szczerego, zbożnego i gorącego kultu dla sztuki z absolutnych płynącej źródełsk—pragnie „Chimera”.

Wychodząc z przeświadczenia o jedności sztuki, redaktor pragnie zbliżyć artystów różnych dziedzin „przez równoległe zamieszczanie ich dzieł twórczych, oraz przez analizowanie najpotężniejszych jednostek i utworów z zakresu równie muzyki i sztuk plastycznych, jak literatury”.

Podobny prospekt niepodobał się, oczywiście. Zarzucano mu styl nienaturalny, nampuszysty, pompatyczny. Miriam odpiera zarzut łatwo: „Sztuka jest dla nas jedną z rzeczy najwyższych i najświętszych; mówić o niej

umiemy i śmiemy jeno słowami świętymi, solennemi i pełnemi patosu, który nie jest pozą i nienaturalnością, lecz sprężeniem się uczucia aż do męki i rozkoszy zarazem”.

Pierwszy zeszyt przeszedł najśmielsze oczekiwania. Doborem treści i stylem zewnętrznej szaty, stylem obmyślonym i przeprowadzonym samodzielnie, „Chimera“ stała na czele analogicznych wydawnictw w całej Europie i ze stanowiska tego nie zeszła do końca.

Większość prasy witała pismo nieprzychylnie, albo też z perfidyą podziwu, gorszą od wyraźnej nieprzyjaźni. Publiczność rozchwytowała zjawiające się nieregularnie zeszyty, czasopisma zaś nasze, prócz kilku, które traktowały sprawę ideowo, nie wiedziały, jaką wobec „Chimery“ przyjąć postawę. Odczuwano dobrze, że w tym dziwnym miesięczniku zawiera się ogrom fanatycznej miłości dla piękna, jakiej nie znaleźliśmy dotychczas; ale przez całe lata nie odróżniano sztuki od bezwiednej cerebracyi mózgowej, nie umiano przeto zrozumieć racyi pisma, w którym każdy wyraz został zważony i wyważony, w którym króciutkie studia pochłaniały niekiedy po sześć miesięcy pracy redaktorskiej, w którym troskę o wy-

tworność, czystość linii, szlachetność tonu posuwano do prawdziwie twórczej mocy. W pismach naszych panował automatyzm, widoczny nietylko w układzie rubryk i w szematycznym sposobie sporządzania artykułów, ale w przypadkowym zestawianiu obok siebie materiałów, powiązanych luźnie lub zgola sobie obojętnych. W „Chimerze“ jedność celu była zawsze zdumiewająca: aby ją zachować, Miriam odsuwał się niekiedy zadaleko od chwili bieżącej, zarzucił pedagogię artystyczną, przestał walczyć z brzydotą, nie zdołał dotrzymać obietnicy peryodycznego wychodzenia, ale nigdy, ani na chwilę nie obniżył tonu. Przedzierał się wciąż przez wszystkie kultury artystyczne Europy i wylawiał dzieła kapitalne; jednocześnie do swej wieży z kości słoniowej zapraszał, gorąco naszych młodych pisarzy, którym kształcił loty w nieskończoność. Były tam wpływy mniej znaczne, pobudzenie mniej szczęśliwe. Ale cała falanga młodych poetów i prozaików, z Przybyszewskim i Lemańskim na czele, umiałaby opowiedzieć, ile dobrych pierwiastków swej twórczości zawdzięcza tej przesyconej duchem atmosferze, którą ich Miriam owiewał.

Wyszło „Chimery” trzydzieści zeszytów, które, zamiast trzydziestu miesięcy, pochłonęły siedem lat pracy.

Bardzo znaczną część pisma i jedno z naczelnych jego zadań stanowiła antologia utworów obcych. Wyboru dokonywał Miriam z metodą ogromnie wyteżoną, a najściślej zależną od całej jego estetyki. I dlatego, obok wielkiej różnaitości rodzajowej, wszystkie te przekłady, zarówno poetyckie, jak prozaiczne, łączy jedna myśl twórcza: wszędzie na pierwszy plan wysuwa się nie—pospolita wymowa faktu życiowego, anegdotaly romantycznej lub społecznej, ale—obraz procesów wewnętrznych, walk i zwycięstw, wzlotów lub upadków duszy. Niekiedy doznajemy wrażenia, że te utwory pisał jeden człowiek, tak blisko stoją wszystkie... Miriam. Skądże takie pokrewieństwo formy? Niewątpliwie jest w tem wpływ redaktora, ale wpływ w najlepszem słowa znaczeniu: żąda on od tłumaczy, aby, skoro przemawiają językiem duszy, używali wyrazów najszlachetniejszych, najpełniejszych, sięgających w najdalszą głąb serca, otwierających najskrytsze tajemnice. Tłumacze zrozumieli dobrze te żądania i nadsyłali „Chimerze” prace, w których *traduttore* nie był nigdy

*traditore*, a przecież nie stawał się także owym tępym a typowym u nas niewolnikiem oryginału, co gubi się w naśladowaniu szczegółów do tego stopnia, iż traci odczucie ducha całości. Przekłady „Chimery” wydobywają walory wewnętrzne obcych utworów za pomocą własnych, doskonalonych świadomie środków tłumacza. Wchodzi w nie zazwyczaj tyleż żywiołu twórczego, co przeżywania cudzych marzeń i wzruszeń.

Wzory wybornych przekładów podawał przedewszystkiem sam Miriam, zacząwszy już w pierwszych numerach przekład „Axela” Villiers de l’Isle Adam’a. Na co tylko zdobyć się mógł pietyzm gorącego wielbi-ciała, siła wyrazu wytwornego znawcy-poety, smak zapalonego bibliofila, — włożył Miriam w swój przekład. Bohaterskie epizody, złagodzone w przyrodzonej miękkości dykcji francuskiej, zabrzmiały w mowie polskiej spizowo; dyalog filozoficzny, heglowsko-platoński, któremu, pomimo całego przepychu słów Villiers’a, sztywna klasycyzność języka francuskiego nie zawsze sprostać umiała, nabiera po polsku szczególnej prężności; argumenty mają już to moc młotów, już to zwinność i nagłość panterowych skoków. Największe jednak zalety językowe ujawnia

przekład w momentach lirycznych. Villiers dopiął cudów poezji, zwalczając banalność umówionych dźwięków miłosnych francuskich. Wiedział, „co to znaczy, że jednych słów jest kolor w oczach krwawy, inne—jakoby z tęczy wite przez tkaczy”—i że te czary wszystkie poeta wydobyć musi. Ale nie zapominał również, nie mógł zapomnieć, że w miłosnym dyalogu francuskim są wyrazy, które „całą woń swoją wylawszy... w długą kładną się kolumnę, bezwładne—ciche—jako trupy w trumnę”. Całą tkliwość, całą potęgę, cały rytm, całą dźwięczność, całą bajeczną symfonię miłości Axela wyrazić mogła jedynie mowa kraju, gdzie uczuciowość stanowi zasadniczą podstawę charakteru typowej jednostki, mowa, „jak anielskich serc narzędzie—taka strojna i ograna”. Takiej przepięknej mowy użył Miriam w pierwszej a zwłaszcza czwartej części przekładu „Axela”.

W ten sam sposób tłumaczył „Krucyatę dziecięcą” Schwoba, „Filokteta” Gide’a, „Króla Kofetę” Zeyera, wybory poezji Teodora de Banville’a, „Ostatni wykład Lenarda da Vinci“, Péladana, poematy Carducci’ego i cały szereg drobnych utworów różnych autorów obcych.



W ślady Miriama poszła długa czereda twórców, którzy pomieścili w „Chimerze“ między innymi: „Dytyramby Dionizyjskie“ i „Duszę dostojną“ Nietzschego (S. Wyrzykowski); Ballady ludowe różnych narodów (E. Porębowicz); „Licyencyat Torralba“ Campoamora (A. Lange); „Żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie“ C. Grabbego (W. Berent); „Poeta“ Emersona (St. Wyrzykowski); „Księżniczka Kasia“ W. B. Yeats'a (J. Kasproicz); „Z wysp złotych“ Mistrala (A. Lange); „Hyperion“ J. Keats'a (J. Kasproicz); Upaniszady (Berent); „Laus Veneris“ A. K. Swinburne'a (J. Kasproicz); „Venus czuwa“ Katulla (K. Wroczyński); „Perseusz i Andromeda“ J. Laforgue'a (M. Komornicka) i t. d.

Ta obfitość wybornych przekładów, będących całkowitym a twórczym równoważnikiem oryginałów, usiłuje nawiązać na nowo „węzły z wielkim wszechświatowym ruchem duchowym“, węzły, które niegdyś, w wielkich epokach naszego życia literackiego były bardzo silne, a teraz rozluźniły się zupełnie.

Stawiano jednak „Chimerze“ zarzuty, iż zawiele drukuje tych rzeczy obcych. „Rzecz doskonała—odpowiada Miriam—w doskona-

łym przekładzie nie jest ani swoja, ani obca: jest doskonała—a to wystarczy“. Po zatem wyjaśnieniem istnieje drugie, znacznie dobitniejsze: zbyt mała stosunkowo ilość twórców oryginalnych, którzyby nadsyłali utwory, dostosowane do wymaganego poziomu.

Ale i w tej dziedzinie „Chimera“ stworzyła rzeczy godne podziwu. Przedewszystkiem rozbiła „mgłę zupełnej, hańbiącej społeczeństwo niepamięci“ względem Cypryana Norwida, obdarzyła piśmiennictwo polskie wielką postacią zapoznanego przedziwnie poety, pobudziła do gromadzenia jego utworów, zachęciła do rozważania jego wielkości nawet tych zaśniedziałych historyków literatury, którzy, odczuwając podług narzuconego szablonu piękno literackie, nauczyli się lekceważyć Norwida, a teraz prześcigają się w restaurowaniu jego chwały. Od pierwszych zaraz zeszytów „Chimera“ pomieszczała wylawiane zbożnie z rąk prywatnych manuskryptowe utwory Norwida a potem cały jeden, olbrzymi tom poświęciła jego nieznanym, zbieranym po całym świecie, kapitalnym utworom i listom. To zbudowanie i ustalenie sławy poetyckiej, tak fatalnie przez krytykę, historię literatury i przez losy pokrzywdzonej, stanowi jedno z najciekaw-

szych zjawisk w naszym piśmiennictwie a jedną z największych zasług Miriama.

Z prac autorów współczesnych „Chimera“ pozyskała natchnione hymny Kasprowicza, którymi rozpoczął ostatnią, najgłębszą epokę swej twórczości („Moja pieśń wieczorna“, „Salve regina“ etc.); dalej—drukowała: „W mroku gwiazd“ Micińskiego, „Synów ziemi“ Przybyszewskiego, „Komurasaki“ Reymonta, „Walgerza Udałego“ St. Żeromskiego, „Czarne płomienie“ i „Biesy“ Kormornickiej, odsłoniła w całej świetności wielki talent Lemańskiego, objawiany w każdym niemal zeszytcie; była też—jak sama—mówi o sobie—„owem miejscem cudu, na którym olśniewająco objawił się Berent“, jako autor „Próchna“.

W wielu innych utworach oryginalnych „Chimery“ niezmiernie ciekawym był stosunek twórców do wymagań redaktora. Z wyjątkiem kilku, którzy mają dość silne poczucie własnej mocy, więc dają niekiedy rzeczy niższe od swego talentu (np. Kasprowicz),—inni przejęci są wskazaniem Zaratustry: „kocham tego, co ponad siebie samego tworzyć pragnie“. Jedni przeto wyęteżają wolę, aby powiedzieć więcej, niż mogą; na takich czyha niekiedy złośliwy wer-

balizm, który kradnie im samodzielne myśli i topi je w pięknie brzmiących, melodyjnie zestawionych, suggestywnych wyrazach. Inni usiłują złamać swą naturę, mówić cudzym językiem, wzbijać się wzwyż za pomocą sztucznych skrzydeł; ich podróże aeronautyczne są, oczywiście, nieporozumieniem, ale—godne są współczucia nawet wówczas, gdy uśmiech wywołują. Jeszcze inni wspinają się na paluszki i szepczą Chimerze do ucha straszliwe tajemnice swych dusz, a ona, pobłażliwa dla tych, co mają poczucie tajemnicy, słucha, enigmatycznie zamysłona, i obiecuje im... prawdziwą twórczość. Jeżeli te wysiłki nie zawsze doprowadzały do przyrzekanych rezultatów, to jednak zawsze zajmowały tem, iż miały na uwadze najwyższe poziomy. Miriam wylawiał z pietyzmem zdolnych młodych poetów, wydawał nawet całe antologie ich utworów, aby wykazać różnorodne a przecież pokrewne nastroje całej, najmłodszej naszej liryki.

Niekiedy o wszystkich tych twórcach można powiedzieć to, co mówili o swoich Rzymianie, a mianowicie, iż są „industria mirabiles“ i zbyt wiele temu kunsztowi poświęcają. Ale ci z nich, co zdobyli samych siebie,

przemawiają już głośno i dobitnie na kartach nowej literatury polskiej.

Wyteżoną troską otaczała „Chimera“ sztuki plastyczne. W światłodrukach, litografiach, i heliograviurach podawała świetne reprodukcje już to mistrzów dawnych (Botticellogo, Dürera, Leonarda da Vinci, Łukasza della Robia, nieznanego majstra szkoły cechowej krakowskiej w XV w. itd.), już to wielkich przedstawicieli sztuki europejskiej ostatniego wieku (A. Beardsley'a, Burne Jones'a, H. de Groux, C. Moreau, F. Ropsa, Khnopfa), już to mistrzów drzeworytu japońskiego, już to przedstawiała artystów swojskich (Wyspiańskiego, A. Gierymskiego, Dębickiego, Mehoffera, Okunia, Stanisławskiego, Tichego Wawrzeńckiego, Norwida).

Do kompozycji inicjałów, winiet i przerywników powołała „Chimera“ cały szereg młodszych i starszych artystów polskich, wznawiając zapomniany u nas oddawna rysunek książkowo-zdobniczy i wprowadzając stylowe szarmonizowanie wszystkich pierwiastków wydawnictwa. Tę owocną pracę w samym piśmie rozwijały jeszcze dalej kolejne wystawy sztuki, urządzone w lokalu redakcyjnym.

Teoria i analiza zajmowała w „Chimerze“ miejsce niewielkie rozmiarami, ale ważne. Z początku Miriam próbuje walki z ignorancją, dyskutuje z recenzentami i krytykami; później spostrzega nieużyteczność tej osobistej dyskusji i porusza mnóstwo zagadnień z zakresu literatury i sztuki, prowadząc je do ogólnych, podstawowych linii. Zresztą nieregularne wychodzenie pisma odrywało je zupełnie od spraw codziennej aktualności. Niekiedy zwięzła glossa lub artykuł rosły pod piórem i powstały w ten sposób piękne studia („Walka ze sztuką“, „Drzeworyt japoński“, „Jan Artur Rimbaud“, wreszcie na wybornej metodzie osobistej oparta analiza ostatniego cyklu twórczości Słowackiego). Studia te stanowią niekiedy pierwszorzędne wzory krytyki twórczej, która zabić przecież musi nareszcie pedantyzm przesypywania z pustego w próżne naszych uczonych bakalarzów.

\*

\*

\*

Czy „Chimera“ wywołała wpływ na szeroki ogół polski? Tego zapewne nigdy nie zamierzała; stanęła zbyt wysoko nad poziomem naszej kultury artystycznej. Pierwsze

zeszyty olśniły; zachwycano się i chwalono na wsze strony. „Chimera“ zawitała na stoły wszystkich „bawialni“ polskich, jako najpiękniejszy „bibelot“. Wkrótce jednak przemówiły „obowiązki“: pismo nie miało dostatecznej ilości prenumeratorów. Nie zdolny odczuć piękna, którem go z przedziwną hojnością zasypywano co zeszyt, „obywatel“ znalazł punkt ocalenia dla swej „dojrzałości“: przestał zajmować się „Chimerą“, potępił jej „niezdrową atmosferę“ i przestał ją prenumerować. Miriam pozostał w samotni z garścią artystów-entuzjastów i z niewielką gromadą wielbicieli, których, pomimo wszystko, zdołał obudzić i dusze ich szczerą miłością Sztuki zapalić.

I oto nadeszła chwila, kiedy pismo przeżyć musiało swą egzystencję. Nastąpiło zjawisko bardzo dziwne: wszystkie mniej więcej pisma pomieściły żalosne, to znów tkliwe i rzewne treny pożegnalne.

Skądże te żale? *Chimera* przecież w ciągu całego swego istnienia spotykała albo „grązelowe“ wycieczki, albo doktrynerskie, tępe roztrząsania, albo wreszcie (i — najczęściej) milczącą wrogość lub obojętność. Podziwiano jej szatę zewnętrzną, oglądano jej „obrazki“, wzdychano tajemniczo nad jej „po-

ziomem”, ale starannie unikano zapoznawania się z jej treścią. E. About, ofiarowując jednemu z dziennikarzy paryskich swą książkę, w takie odezwał się słowa: pisz pan o niej, ale nie czytaj; mogłoby to na pana wpłynąć... Wskazówki tej posłuchano u nas chętnie w stosunku do „Chimery“: pisano o niej, ale nie czytano — z obawy wpływów... Nawet wówczas, gdy zaczęto wygłaszać mowy pogrzebowe, nie posunięto się dalej w zbieraniu elementów chwały „Chimery“ nad przepisywanie treści... z okładki! Wzruszenie mówców bywało przytem tak wielkie, że niekiedy i tego, nietrudnego, zdawałoby się, zadania nie umiano spełnić poprawnie: przepisywano okładkę mylnie, nazwę utworu brano za nazwisko autora. I plakano, że już tego przepisywania w przyszłości nie będzie...

A „Chimera“ odpowiedziała spokojnie: „córki jerozolimskie, nie płaczcie nademną, ale nad samemi sobą“, co redaktor pisma, Miriam, w takich zamknął „słowach ostatnich“: „Czas teraz, aby (Chimera) odeszła w przeszłość, w legendę, pora, aby przestała być czasopismem, które, bądź co bądź, zawsze bez należytego czyta się skupienia, jako rzecz bieżącą, nie ostatnią, z myślą, że



po danym zeszycie przyjdzie następny... Norwidowskie takie przemilczenie od dalszego jej wydawania owocniejszem być może. Gromada jej współtwórców rozejdzie się po świecie — i zamiast jednego wspólnie promieniejącego ogniska, wytworzy się ich szereg. Czytelnicy znowu, nie oczekując następnych zeszytów, niejednokrotnie powrócą snadź do dawniejszych — i niejedno dawniej pominięte padnie im w duszę ziarno, bo „Chimera“ była wydawana nie na dziś jeno, i treść jej po latach nic ze swej nie utraci wartości. I jak coraz dalsze kręgi na wodzie, szerzyć się będzie ten niewidzialny ducha żywot, aż gdy się znowu kiedyś potężniej wzmoże i w nowej garstce sług wiernych Graala zestrzeli, — zrodzą się, niby Euforion, syn piękna i zadumy, nowe naszej „Chimery“ wcielenia. Postanowiwszy uczynić zeszyt niniejszy ostatnim, — nie bez wzruszenia jednak żegnamy i sam korabl z banderą „Chimery“, na który — pomnicie towarzysze? — z takim w słońca wiodącym siadaliśmy zapalem, — i was, wysoka družbo twórcza, — i was, nieliczni czytelnicy wierni, dla których księgi nasze nie rozrywką były, ale potrzebą. Żegnajcie i pomnijcie!“

W tem pięknem pożegnaniu, obok głębokiej, zbożnej wiary, iż się służyło wiernie ideałowi, obok pozbawionego wyniosłości przeświadczenia, iż się stworzyło czasopismo jedyne w swym rodzaju, brzmi nutą bolesnej melancholii oznajmienie: Dosyć; teraz pora na poznanie tych skarbów; teraz pora, abyście dostrzegli, że są tu „nowe miary i wartości, nowe horyzonty i poziomy“; macie trzydzieści zeszytów — przeczytajcie, przeczytajcie zwłaszcza wy panowie, co teraz płakać zaczniecie, że „Chimery“ już nie będzie. Waszem to staraniem i dla was także pozostały na składzie znaczne zapasy roczników nierozciętych.

...Czy przeczytają? Łatwiej przecież o leżkę pogrzebową, niż o współdziałanie z tym, kogo się ignorowało. A jednak naprawdę w tych trzydziestu zeszytach zawarto tyle piękna, iż wystarczy kontemplacyi na wiele, wiele lat.

---



# ANTONI LANGE.

## I.

Gdy Miriam zakładał „Życie”, na widownię literacką wystąpił w tym samym czasie inny młody poeta, który przebywał na studiach w Paryżu. Był to Antoni Lange. Przywiózł do Francji umysł nadmiernie wrażliwy, prężny i skłonny do przeobrażeń, zdumiewająco podatny do wchłaniania wszelkich prądów, do asymilowania nawet cudzych wzruszeń. Ta wrażliwość osłabiała wciąż wolę twórczą, rozbijała elementy *własnej* jaźni, rozpraszała wysiłki indywidualne, prowadziła wielokrotnie na bezdroża zdecydowany od pierwszej zgoła chwili talent poetycki. Pod tym względem Lange, przy pozornem pokrewieństwie umysłowem z Miriamem, stanowi całkowitą jego antytezę: Miriam okazał odrazu silną samowiedzę, mocne panowanie nad swymi środkami, jasne formułowanie własnej estetyki; Lange zaś jest i pozostanie

na długo, jeżeli nie na zawsze, zmiennym wciąż Proteuszem, przybierającym dowolnie wszelkie kształty, rozmiłowanym w każdym z nich na chwilę i biegnącym frenetycznie ku nowym wciąż próbom formy, myśli, ideologii, wzruszenia.

Paryż stał się wychowawcą Langego w najważniejszych latach jego życia. Ulegał tam dwom, zasadniczo—przeciwnym wpływom: francuskiemu i—polskiemu, emigracyjnemu.

Aby zrozumieć naturę wpływów francuskich na poetę, musimy sobie uprzytomnić, co się w owe czasy działo w piśmiennictwie francuskim. Oryentacya taka jest niezbędna dla każdego, kto chce ujrzeć we właściwem świetle niektóre prądy ideowe Młodej Polski, która ze szczególnem zaciekawieniem zwracała się zawsze ku literaturze Francyi, nasiąkała mimowiednie lub całym świadomie jej metodami, a często nawet nastrojami.

## II.

Okolo roku 1880 naturalizm francuski spoczywał już na laurach. Poniewierał wyobraźnią, nienawidził idealizmu, zapominał

o stylu — uznawał tylko prawdę bezpośrednią. Romans stał się zwyczajnym artykułem handlowym. Urzędową poezją stanowili wystudzeni epigonowie romantyzmu — „parnasiści”. Nie słyszano już wielkich głosów poetyckich. „Młodzi” wstępując w życie literackie, nie znajdują karmi dla swych znużonych dusz a czują głęboką odrazę do formuły naturalistycznej. Czytają jeszcze Stendhala, Goncourtów, Beaudelaire’a, Barbey d’Aurevilly, ale tam szukają poważnej psychologii, delikatnego stylu, rzadkich wzruszeń, zapалу. Niewiara we własne siły, pesymizm — ogarnia całe pokolenie i niszczy twórczość.

Zapładniające pierwiastki przyszły z zagranicy. Muzyka Wagnera, objawiona Paryżanom na koncertach Lamoureux i Colonne’a, wywarła na młodych poetach głębokie wrażenie. Jeździli tłumnie do Bayreuthu i dostrzegli, po za genialnym muzykiem, nieporównanym orkiestratorem,—poetę-ideologa, wielkiego metafizyka. Powstały gorące spory o estetykę wagnerowską; sztuka kopiowania ustępowała miejsca sztuce transpozycji. Jednocześnie zwrócono baczną uwagę na podobne dążenia artystów angielskich. Prerafaeliści — Rossetti, Hunt, Burne Jones,

Watts, Morris—szlachetnością charakteru, idealizmem przekonań tworzyli sztukę wprost przeciwną malarstwu realistycznemu.

Zaczęto się żywiej interesować niektórymi talentami francuskimi, jak: Gustawem Moreau, prawie wówczas nieznanym, chociaż sławnym, — Felicyanem Ropsem, Odilonem Redonem. Pewna ilość wielbicieli czystej sztuki zbierała się regularnie u jednego z poetów, odsuniętego od tłumu a szczególnie odrębnego. Był to Stefan Mallarmé, niedawny jeszcze parnasista, oddany sztuce górnej, dostępnej arkanami stylu małej liczbie wtajemniczonych. Mallarmé stał się odrazu przedstawicielem, który ześrodkował niejasne jeszcze porywy młodych. Odkryto także a właściwie odnaleziono ponownie innego poetę, odzianego nędznie, więc zapomnianego przez kolegów. Paweł Verlaine, abnegat o łysej głowie, głębokich oczach, zaniedbanej brodzie, twarzy Sokratesa, chorej nodze, przesiadywał dnie i noce w szynkach a pomiędzy dwoma kieliszkami wermutu pisał czarujące, bolesne poematy. Młodzi poeci, wychodząc od Mallarmé'go, odnajdywali w knajpie, po lewym brzegu Sekwany, „biednego Leliana” i wsłuchiwali się w jego naiwne, tęskne piosenki.

Podczas tych przechadzek od jednego mistrza do drugiego, zawiązywało się wiele bratnich stosunków, rodziło się wiele postanowień. Niekiedy zaglądano także na Montmartre do Villiers de l'Isle - Adam'a, wyblądłego, zniszczonego cierpieniami geniusza, który rozpalał paradoksami i cudownymi wizjami.

Powoli tworzą się wśród młodych nowe nastroje. Zarzucają metafory, drogie parnastom, walczą z banalnością stylu, szukają gorętszego języka, żywszego rytmu, barwniejszych obrazów. Parnasiści posiadali niewiele dzienników; „młodzi” w przeciągu dzie więciu lat, zakładają w Paryżu z górá sto miesięczników i tygodników. Pierwszy sygnał reform dało pisemko „La nouvelle rive gauche”, które przyjęło tytuł „Lutèce”. Pisywali tam: Moréas, Tailhade, H. de Régnier, Verlaine. Wskutek dwuletniego więzienia, jakie Verlaine odsiadywać musiał za dramatyczną przygodę z Arturem Rimbaudem, odsunęli się od niego parnasiści. Wydawszy pokutny poemat „Sagesse”, wszedł Verlaine w szeregi młodych. Ogłosił seryę szkiców p. t. „Poètes maudits”, gdzie w formie życiorysów i cytat, pokazał zasoby nowonarodzonej poezyi. Wpływ Mallarmé'go



był już wówczas wyraźnym, książka przeto nie była objawieniem rzeczy nieznanych. Ale umieszczone w niej wyjątki z utworów siedemnastoletniego, genialnego chłopięcia, A. Rimbaud'a, nadały nowemu ruchowi zdecydowany kierunek. Wkrótce dała się uczuć potrzeba poważniejszej koncentracji. W roku 1884 wychodzić zaczęło pismo „La Revue Indépendante”. W ciągu wielu lat poczytywano je za urzędowy organ młodych. Mallarmé wystąpił tu z poezjami, które nabrały odrazu olbrzymiego rozgłosu. Pismo przechodziło kolejno pod redakcję E. Dujardina, F. Fénéona, T. Wyzewy, wreszcie Gustawa Kahna, aż otrzymało układ systematyczny i celowy. Wogóle, zajął Kahn w nowym ruchu stanowisko najwybitniejszego teoretyka i organizatora. On to sformułował zasady „wolnego wiersza” i używać począł nowej prozody, równocześnie z przyjaciół swym Juliuszem Laforgue'iem. W r. 1886 założył miesięcznik „La Vogue”, gdzie ogłaszali podług nowych pojęć pisane poezye: Mallarmé, Verlaine, Laforgue, E. Verhaeren—i gdzie poraz pierwszy podawano w całości poematy zagadkowego Rimbauda.

W ciągu kilku lat ujrzano na półkach księgarskich dziesiątki tomików poezyj, two-

rzonych w duchu, któremu nie umiano dać nazwy. Prasa paryska spostrzegła narodziny nowej, „dziwnej” poezyi i najpilniej, oczywiście, wskazywała na śmieszności, których nowatorom nie brakło. Jeden z parnasistów, Gabriel Vicaire, do spółki z Henrykiem Beauclaire'm, ułożyli i wydali anonimowo w roku 1885 książeczkę wierszy p. t. „Les deliquescences d'Adoré Floupette, poète décadent”. Drobnym zbiorem naśladował ze zreżną przesadą styl młodych poetów. Nakład wyczerpano całkowicie w ciągu dwóch tygodni a jednocześnie wszczęły się żarliwe dyskusye na temat „manieryzmu” Mallarmé'go, „newrozji” Laforgue'a, „egzotyzmu” Moreása, „lubieżnej mistyki” Verlaine'a. Satyra Vicaire'a przyniosła zatem nadspodzianie szybkie owoce. Krytycy podnieśli lament nad „upadkiem” poezyi i używali wyrazu „dekadent” na oznaczenie każdego poety, który zerwał z tradycją. Niejaki pan Bourde wystąpił nawet w „Le Temps” z grubiańską charakterystyką „zdechłaka dekadenta”. Verlaine przyjął z dumą pogardliwy epitet a wkrótce powstało efemeryczne piśmko p. t. „Le Décadent”. Redaktor, Anatol Baju wyjaśnił w oddzielnej broszurce rację założenia tego miesięcznika: „Od pewnego

czasu — mówi — kronikarze paryscy darzyli autorów nowej szkoły ironicznem przewiskiem *d e k a d e n t ó w*. Pragnąc uniknąć próżnych gadań, jakie złośliwy wyraz może wywołać, wolimy raz z nim zakończyć, czyli umieścić go na naszym sztandarze”.

Nazwa *d e k a d e n t y z m* wkrótce się zestarzała. Sprzeciwiała się oczywistej prawdzie, gdyż źle przyjęte próby literackie, miały na celu świeże pierwiastki, co jest oznaką nie jakiegoś końca i upadku, ale raczej początku. Wprowadzono tedy wyraz „symbolizm”, wyniesiony prawdopodobnie ze sławnych wieczorów literackich u Mallarmé’go, gdzie ten — jak go Cros nazywał — „potłuczony na kawałki Baudelaire, co się nie może skleić”, czarował swych gości niesłychanie wytworną gawędą. Dziś, po latach wielu, byłoby może zbyt ryzykownem twierdzić, że określenia „symboliści” stosowano słusznie do poetów, różnych środkami i temperamentem. Utrzymywałbym nawet, że poza bardzo małymi wyjątkami, najnowsi poeci francuzcy ulegali głębokiemu złudzeniu, biorąc swe boleśnie wypracowane rymy i rytmy za objawy symbolizmu. Zmiany, jakim wszyscy niemal ulegli, są, w tej mierze, bardzo pouczające. W pierwszych jednak

latach wyraz „symbolizm” nie opuszczał grup i cenaków. Wszyscy wywieszali go na kapliczkach, chociaż nie wszyscy pojmowali go jednakowo. Różnice dzieliły nawet przywódców ruchu. Mallarmé tak mówił: „Nazwać przedmiot po imieniu, znaczy usunąć z poematu uciechę, jaką daje powolne odgadywanie; poddawać ten przedmiot — oto marzenie. Doskonale używanie tej tajemnicy stanowi symbol”.

Mniej zdecydowanym jest Jan Moréas: „Wroga nauczaniu, deklamacyi, fałszywej wrażliwości, obiektywnym opisom, poezya symbolistyczna pragnie odziać myśl w formę wyraźną, tak jednak, aby nie była sama sobie celem, ale, służąc do wyrażenia myśli, ulegała jej władzy. Ze swej strony myśl nie powinna być pozbawioną analogij zewnętrznych, gdyż symbolizm nie posuwa się do pojmowania idei w sobie”. Dla Vielé-Griffina symbolizm jest poprostu „umiłowaniem nieskończonej różnaitości życia”; a dla Rémy de Gourmonta „symbolizm, obmyty z obelżywych znaczeń, które mu nadali krótkowidze, tłumaczy się dosłownie przez wyraz: swoboda”. Najbliższym prawdy i europejskiego pojmowania kwestyi jest Gustaw Kahn. Żąda on od symbolistów „przedsta-

wienia w książce lub w poemacie seryj faktów uczuciowych lub umysłowych, za pomocą najbardziej charakterystycznego z tych faktów” i bierze pod uwagę „olbrzymią część niewiadomego, które nas otacza”. Symbolizm chce zwrócić umysłowi nowoczesnemu „utracony zmysł tajemnicy”.

Poglądy tak niezgodne pod względem teoretycznym, ocaliły nową poezję od sztuczności, a więc od monotonii tematów. Każdy symbolista rozwijał się zgodnie z własnym temperamentem i nie pukał do sezamów „szkoły” o treść swych natchnień.

Porozumienie wspólne i stanowcze nastąpiło jednakże od pierwszych zaraz chwil na gruncie nowej techniki wiersza, która stała się — rzecz dziwna — największą troską, najważniejszą racyą całego symbolizmu francuskiego.

Henryk Heine napisał w swoich pamiętnikach taki dwuwiersz:

„J'aurais pu mourir pour la France, mais  
Faire des vers français — jamais!”

Zdanie to zawiera typowe wrażenie cudzoziemca, zwłaszcza Niemca, gdy się zbliża do arkanów prozody francuskiej. Wiersz klasyczny, który od czasów Malherbe'a obo-

wiązywał przez dwieście z górą lat, opierał się nie na wartości sylab, ale na ich liczbie. Posiadał trzy święte reguły, uchwalone przez Boileau i z dziwną tępością, z dziwnym brakiem odczucia muzycznego, stosowane przez wszystkich poetów siedemnastego i osiemnastego wieku: 1) w połowie wiersza musi się znajdować średniówka; 2) niewolno używać tak zwanego „enjambement”, to jest przenoszenia jakiegokolwiek wyrazu zdania do następnego wiersza; 3) niewolno, pod żadnym pozorem używać hiatus, czyli spotkania takich wyrazów, z których jeden kończy się samogłoską a drugi zaczyna się od samogłoski.

Przy takiej niewoli, zasadniczym, wyłącznym typem wiersza francuzkiego stał się aleksandryn, wiersz dwunastozgłoskowy, który dziś jeszcze stanowi urzędową, akademicką formę poetycką. Przez dwieście więc lat błędem było używać w wierszu takich wyrażeń jak: tu as, tu es, tu aimes i poczytywano podobny przesąd za niezbite prawo. Romantyzm, z Wiktorem Hugo na czele, wprowadził do prozody dwie „olbrzymie” reformy rewolucyjne: 1) pozwolił używać średniówki nie w połowie aleksandryna, ale tam, gdzie to autorowi dogodnie; 2) uświęcić prawo

„enjambement”, stosowane obficie przez A. Chéniera. Epigonowie romantyzmu, parnasiści, zadowolili się wogóle techniką Wiktora Hugo, ale wszystkie usiłowania skierowali ku poszukiwaniu tak zwanych „bogaty rymów” (*rimes riches*). Banville uważał, że piękny poemat może nie posiadać żadnej treści, byleby zawierał rymy bogate. Nadeszli wreszcie symboliści. Nie mogąc pozostawać w pętach chińszczyzny wersyfikacyjnej, postanowili z nią zerwać raz na zawsze.

Stworzyli w roku 1888 tak zwany „wolny wiersz” (*le vers libre*). Każdemu poecie wolno począć w sobie własny wiersz, własną oryginalną strofę i używać takiego rytmu, jaki odpowiada jego duszy. Dawna poezja różniła się od prozy pewnym porządkiem zewnętrznym; nową zaś poezję werlibrystów odróżnia od [prozy — muzykalność. W braku akcentu tonicznego, [obcego językowi francuzkiemu, nowy poeta francuzki kierować się powinien akcentem własnego wzruszenia, akcentem popędowym (*accent d'impulsion*), który kierować będzie harmonią głównego wiersza strofy.

Taka rewolucya w prozodyi wydała się darnasistom i krytyce urzędowej tem gro-

źniejszą, że poeci, którzy ją wprowadzili, pisali poezye wspaniałe, używali języka dziwnie pysznego, dźwięcznego i prężnego. Napróżno starano się zapewnić, że twórczość taka jest zamachem na „ducha francuskiego”, że jest to — nowe najście barbarzyńców, co niezdolni zasymilować odwiecznych skarbów tradycyi francuskiej. Wskazywano, że znaczna część nowych poetów od wczoraj dopiero należy do Francyi (Moréas — Grek, Kahn—Alzarczyk, Merill i Vielé-Griffin — Amerykanie, Maeterlinck, Verhaeren i Elskamp — Flamandczycy). Ale ci rzekomi cudzoziemcy pociągnęli za sobą całe szeregi rdzennych Francuzów, którzy wspólnie z nimi dopełniają naprawy rzeczypospolitej poetyckiej, chylącej się ku marazmowi.

Już dziś można stwierdzić, że symboliści francuscy, w kraju, który nigdy nie odznaczał się wybitnym zmysłem poetyckim, ocalili poprostu istnienie poezyi, przygotowując swym następcom świetnie ograny instrument językowy.

### III.

Umysł Langego, przez swą przyrodzoną budowę skłonny był do wszystkich dociekań



teoretycznych, jakimi zajmowała się w owe czasy nowa poezja francuska. Lange znalazł osobiście wielu z młodych poetów francuskich, z niektórymi odczuwał bardzo żywe pokrewieństwo w tęsknotach do nadzwyczajnych form, do zawilóści technicznych. Obcowanie to sprawiło, iż stał się najbardziej może skomplikowanym ze wszystkich naszych pisarzy współczesnych. Komplikacja zresztą — zewnętrzna głównie. Rozmaitością form, powagą poruszonych tematów, ogromnem bogactwem wyrazów daje ona złudzenie życia niemal potężnego. Niestety,—złudzenie tylko. Potęga jest zawsze zależną od szczerości, szczerość zaś płynie z uczucia. Lange, przybywszy do Paryża, szukać począł skarbu, który nazywa „ideałem nowoczesnym”.

Jakiż niesłychany trud zadaje sobie ten Ulisses, aby odnaleść swą Itakę! Goni wszelkie miráže, które spotyka w swej wędrówce, ale w chwili właśnie, gdy jego biedne serce nabrzmiwa wzruszeniem, a oczyma wobec widoków życia, Lange rzuca się na jakiegokolwiek dzieło filozoficzne, aby się dowiedzieć, co Księga mówi o przedmiocie, który go wzruszył. Tą księgą olbrzymią, która go dręczy nieustannie, jest

poprostu obszerna encyklopedia wiedzy ludzkiej. A ponieważ ideał, jest to oko, które wiedza wykole, poezya Langego nie była nigdy samorzutnym okrzykiem indywidualności. Naprózno byśmy szukali w niej jakiejś cechy naczelnej: posiada je wszystkie. Indywidualność poety, cała z refleksów złożona, składa się z czterech substancji, połączonych mechanicznie: umysł jego jest filozoficzny; sztuka jego jest francuska, naśladowująca do nieprawdopodobieństwa metodę i procedery swych wzorów; język ma polski, dziwnie wypracowany, złożony i różnorodny; dusza jego wreszcie posiada treść zgoła kosmopolityczną, asymilującą z jednakową swobodą wytwory najróżniejszych cywilizacyj. Podobnemu połączeniu zbywać będzie zawsze na jedności organicznej, którą daje prawdziwe wzruszenie. Taki grzech pierworodny zaciężył na całej organizacji artystycznej Langego. Jest to namiętny wielbiciel wszelkich literatur, największy a dobrowolny męczennik Słowa.

Oczarowany poetami francuskimi, pisze o nich gorące apologie, nazywane skromnie „Studyami z literatury francuskiej”. Mamy tu hymny na cześć: Baudelaire’a, Leconte de l’Isle’a, Sully-Prudhomme’a, Stefana Mal-

larmé'go. Kocha Baudelaire'a za jego sensualizm mistyczny, wielbi buddyzm Leconte de l'Isle'a, zastanawia się nad melancholijną ideologią Sully - Prudhomme'a. A potem przerabia utwory rozmaitych poetów francuskich. Przekłada „Kwiaty grzechu” Baudelaire'a, wiersze Wiktora Hugo, Leconte de l'Isle'a, Banville'a, T. Gautiera, Sully-Prudhomme'a, Richepina, E. Haraucourta, Verlaine'a, Mallarmégo, H. de Régniera, Vielé-Griffina, Stuarta Merilla, E. Verhaerena i — szczególnie dla samych Francuzów dziwny — lubi, tłumaczy, a nawet rozumie poezye logogryficzne René Ghila.

Wkrótce poezya francuska nie zdoła już uspokoić jego głodu uwielbienia. Lange rozpoczyna pielgrzymkę estetyczną po całym świecie, poznaje wszelkie języki: tłumaczy poetów angielskich, węgierskich, nowogreckich, czeskich, szwedzkich, hiszpańskich, włoskich, duńskich; bada wszelkie mitologie, pije świętą wodę Gangesu w Indyach, zapędza się aż do Meksyku, aż do Nowej Zelandyi, aż do wyspy Tongo, której legendy zachwycają go tak samo, jak poezye Edgara Poe'go. Wytwarza w sobie kolejno dusze obce, egzotyczne, albo też, na skutek jakiegoś tajemniczego atawizmu, odnajduje

te dusze w sobie. Nie wierzy w wartość skrzydeł, które mamy wszyscy wewnątrz siebie. W wędrówce po świecie zbiera wszelkie znane skrzydła, przypina je sobie do ramion i, niby nowy Ikar, upada pod takim, zbyt wielkim ciężarem.

Badając zbożnie Shelley'a, Lange zwrócił uwagę na tragiczne okoliczności śmierci poety. Percy Shelley umarł podczas burzy na morzu Śródziemnym. Fale wyrzuciły jego ciało na brzegi Livorna. Ponieważ prawo nakazywało spalić zwłoki, Byron urządził przyjacielowi pogrzeb na sposób grecki. Płomienie pożarły całe ciało: oparło się jedynie serce. Inny przyjaciel poety odebrał to serce płomieniom, przewiózł je na cmentarz w Rzymie, a na grobie kazał wyryć napis: *cor cordium*. Lange na tle tego wspomnienia stworzył piękny poemat elegijny p. t. „Pogrzeb Shelley'a“. W formie naśladowuje analogiczny poemat Schelley'a o Keatsie i wprowadza do utworu wszystkie poetyczne postacie Shelley'a, nie wyłączając Chmury i Wiatru zachodniego. Zdobywszy w ten sposób oryginalny, a niespodziany efekt, Lange powtarza go następnie dość często. Bohaterowie stworzeni przez wyobraźnię inną wydają mu się rzeczywistszymi,

niż rzeczywistość, niż jego własna wyobraż-  
nia. Zwraca się do nich bezustannie. W poe-  
macie „Lilith“ np. zstępuje do nieznaných  
krain, gdzie pierwsza żona Adama, Lilith,  
pani mądra, piękna i okrutna opowiada mu  
o cierpieniach miłości. Zanim dojdzie do  
tej postaci, na pół bogini, na poły córki  
szatana, poeta spotyka wszelkie bohaterki  
poezyi i dramatów starożytnych i nowoży-  
tnych od Ewy, Damajanti, Salambo aż do  
Ofelii i Rozy Wenedy Słowackiego.

Bardziej zajmującym i, pomimo kilku zby-  
tecznych dłużyzn, bardzo pięknym jest poe-  
mat „Venus żebraczka“, w którym biała bo-  
gini schodzi na ziemię, przebrana w lachma-  
ny nędznej dziewczki ulicznej, odwiedza szyn-  
ki i zaułki i wzburzona widokiem tylu nędz,  
zapowiada okrutną pomstę, obiecuje sturtu-  
rować, wyczerpać bogatych i możnych przez  
niezdrową namiętność, jaką w nich zapali.  
Poemat posiada bolesne i potężne akcenty,  
które u Langego słyszymy wówczas jedynie,  
gdy go życie pochłonie, wbrew jego woli.  
Zawsze, kiedy rymuje dla swej rozkoszy  
umysłowej, nie zdolny jest wzruszyć czytelni-  
ka. Jego „sonety wedyckie“ i „księgi proroków“,  
utwory pełne erudycyi, wprawiają w podziw  
mistrzostwem formy i niespodziankami me-

tafor. Takie same wrażenie sprawiają jego „Exotica“, jego naśladownictwa polskiej poezji ludowej, jego „ballady pijackie“, w których jest świetnym tłumaczem wrażeń książkowych. Napróżno też Lange mówi nam o miłości, tej „duszy liryzmu ludzkiego“, do której zdąża z naiwnością neofity, w białej, niewinnej szacie, aby zmylić naszą nieufność i wzbudzić w nas wiarę, iż kochał prawdziwie. Wszystkie te *concetti*, tryolety, stornele, sonety, fragmenty, scherzo, rify, vilanele, pracowicie rzeźbione — nie przemawiają do serca. Wszelkie postacie literackie, w które obfituje literatura miłosna przeróżnych narodów wczorajszych i dzisiejszych, przesłaniają mu mgłą ukochaną kobietę.

Szczerym jest wówczas jedynie, gdy woła:

Nie, jam wcale nie kochał! Ja nie znam tej sztuki,  
Nie dla mnie Kupidynów uplecione luki!  
My, syny tego wieku, co w rozpacz niemej  
Wije się potępiony—kochać nie umiemy.  
Syny rozczarowania—newrozy—zwiątpienia—  
Zewsząd wchłaniamy w siebie jadowite tchnienia,  
Wiek, co mówi: Ja wam ironią uśmiercę  
Każde bicie serc waszych.—Dzisiaj nasze serce  
Tak mózgiem przesiąknięte, że już być nie umie  
Sercem. Samo się mózgiem stało. Nierozumie  
Szału. Byliśmy niegdyś rozumni swym szałem,

Dziś jesteśmy rozumem szaleni. Kochałem Mózgiem. Ale ja nie chcę, by mój mózg był w szale, Nie, ja nie umiem kochać, jam nie kochał wcale!“

Kochał poeta przedewszystkiem dla tego, że miłość daje sposobność napisania pięknych zdań, a piękne zdanie, wyraz, *Logos*—oto jego bóstwo jedyne. Na cześć tego bóstwa zbudował kilka olśniewających kaplic, jak poematy: „Pieśń o słowie“, „Cyfra i słowo“, a przedewszystkiem poemat pt. „Rym“, niezaprzeczony arcytwór prozodycyny Langego, utwór, w którym użył kilkuset rymów zupełnie prawie nieznanymi w Polsce, jako odpowiedź „jednej pani, która ganiła jego rymy zbyt proste“:

„Tak! rym czasem ma szczęki kutych w ogniu żelaz,  
A czasem niby echo jakichś wspomnień rajskich;  
Czasem—zda się—jak bogów pełna Anafielas—  
Lub samotna pustynia proroków hebrajskich.  
Są rymy, które dzwonią jak rycerski brzeszczot,  
Są rymy, które huczą jak miedziane gongi,  
Które tchną pocałunków zapachem i pieścizot;  
Są—zda się—marmurowe jak greckie posągi,  
Są rymy tak szalone, jak skoczne fandango;  
Są, w których grób uśmiechu ślad ostatni zatarł;  
Są, które pachną piżmem, żywicą, hidrangą,  
Są—rzekłbyś—jako bogów widomy awatar.  
Rym to wszystko: melodya, zapach i koloryt,  
Myśl, forma, bicie serca. Słuchaj ty, co śpiewasz,  
Niechaj z twych rond i ballad, sonetów, rifierit  
Dusza wytryska, ale rymu nie lekceważ“ i t. d.

Lange jest mistrzem wyrazów, kiedy opiewa chwałę słowa. Gdy się spowiadał ze swych cierpień, byliśmy pewni, że te cierpienia, przy odrobinie dobrej woli, mogłyby się stać radością. Tymczasem w apologiach słowa wszystko u niego staje się niezbędnem, ostatecznem.

#### IV.

We Francyi ulegał też Lange bardzo niepospolitym *wpływowi polskiemu*.

Paryż przez długie dziesiątki lat był najwspanialszem ogniskiem życia polskiego. Tu nostalgiczne dusze genialnych poetów zapłonęły kolosalnym ogniem, który ogrzewał serca całego szeregu pokoleń w kraju. Tu pędzili bolesny żywot bohaterowie narodowi z 31-go, 48-go i 63-go roku, bohaterowie, którzy w tęsknej zadumie obmyślali wciąż środki powrotu „na Ojczyzny łono“. Tu się rodziły wielkie myśli odrodzenia, tu wybuchaly płomienne hasła, — które podsycaly wciąż żnicz nadziei i wiary w jutro Narodu.

Pokolenie z 1863 roku spotkało się na gruncie paryskim ze swymi wychowawcami politycznymi z Towarzystwa demokratyczne-



go. Jedni drugim „lampada tradunt“, święte „lampada” wolności i niepokonanego ducha. Gdy potem w kraju powstawały „straże pożarne“ od gaszenia „samobójczych“ zapalów, emigracja polska we Francyi zapada w coraz większe odosobnienie. Nie mamy i może nigdy mieć nie będziemy historii tragicznych mąk, cichych przygasań, powolnych usuwań się w mroki zapomnienia ostatnich Mohikanów walki polskiej.

Przed dwudziestu laty młodzież polska, która przybyła do stolicy Francyi na studia uniwersyteckie, utworzyła tam pełną szalonego entuzjazmu grupę polityczną. Pod wpływem wybitnie zdolnego a przedwcześnie zgasłego, pisarza i polityka, Stanisława Barańskiego, spędzano życie na nieustannem wiecowaniu. „Długie, nocne rodaków rozmowy” zaciągały się do rana. Budowano w duchu lepszą Ojczyznę. Heroizm patriotów, co przybyli do Paryża z pola bitwy, rozplomieniał przedziwnie wyobraźnie młodzieńców, wyzwolonych ze szkoły apuchtińskiej. Z drugiej strony nęciły hasła braterstwa ludów, nęciła wiara w siłę socjalizmu, od którego spodziewano się zbawienia Polski. Z tych dwóch prądów powstał miesięcznik „Pobudka”, około którego zgrupo-

wala się pewna ilość młodzieży. Nędzę i niedostatek studencki zwalczano tak piękną poezją, takimi potęgami marzenia i taką gotowością służby publicznej, że stawała się raczej żywiołem malowniczym, niż przysłowią zmorą istnienia...

...Gdy Antoni Lange przybył do Paryża, zanurzył się całkowicie w atmosferze wyzwolenia, która go otaczała. Stał się wkrótce ulubionym bardem młodej kolonii. Każdy numer „Pobudki” zawierał jego płomieniste, pełne uroczystego patosu poezje. Grupa paryska umiała na pamięć te zwrotki, streszczające w pięknej syntezie wszystkie jej gawędy, wszystkie dyskusje. W kraju młodzież uniwersytecka, do której dochodziły zeszyty „Pobudki”, deklamowała z zapalem bluźnierczą, apoteozującą lud trawestację Langego „Z dymem pożarów”; jego brzmiący sonet „Cezarom oddaj”, jego na wznioślejszej antytezie oparte wezwanie „Ojczyźnie”; jego bolesne, w szale niemocy napisane „Przekleństwo”, gdzie hasła dawnych bojów połączono z hasłami nowymi, gdzie lzy pomieszano z okrzykami tryumfu, gdzie pożar romantyczny zapalał wszystkie myśli, wszystkie uczucia, gdzie tradycja Polski bohaterskiej pragnęła pobudzić wszystkich śpiących,

wstrząsnąć nerwami wszystkich gnuśnych, gdzie od początku do końca słyszymy jeden wielki jęk poezji niewoli. Największą popularnością cieszyły się zwłaszcza dwa poematy: „Pogrobowcom” i „Kołysanka”. W pierwszym autor, w rozmaitych miarach poetyckich, wyraził różne formy bólu i melancholii pokolenia, które otrzymało w spadku wielkie zadania, a pozbawione zostało środków. Rozpalony do białego śpiewak, staje się raz sędzią, to znów kornym wielbicielem Ojczyzny; raz upada i rozpacza, to znów zapatrajuje się somnambulicznie w wizję zwycięstwa. Jest tu fragment, który stanowi przepyszną mieszaninę wszystkich pieśni narodowych, ułożonych w jedną, bojową pobudkę („Hej, czy śpisz, szara Wisło, mazowiecka rzeko”); jest dalej świetna trawestacja „Dies irae”; jest prześliczna spowiedź ojczyzny, zaczynająca się od słów:

„Wina moja! wina wszystkich win,  
Wielka wina, wina moja wielka!  
Jeden tylko drogi był mi syn  
I jednemu byłam karmicielka.  
Drugi syn mój, jak mizerny gad,  
Odepchnięty od mej piersi mlecznej,  
Miał otwarty tylko mroku świat,  
A zamknięty cały świat słoneczny“ — itd.

W całym tym cyklu poematów, które, bądź co bądź, pozostaną w literaturze jako piękny dokument epoki, najwięcej znamion prostoty, obok bardzo podniosłego liryzmu, posiada „Kołysanka”, z której przytoczę pierwszą zwrotkę:

Śpij, moje dziecię! Sen daje ciszę,  
Sen troski życia z duszy wypędza;  
Lecz ja do innych snów cię kołyszę,  
Ja twa piastunka, matka twa — Nędza!  
Ja czuwam wiecznie nad twym snem.

Jam cię znalazła nad nędznym ściekiem.  
Jam cię w lachmany swe ogarnęła —  
Karmiła swoim zatrutem mlekiem,  
Jad swojej piersi w pierś ci zionęła  
Uścisków mych mogilnych tchem.

Więc ja ci niedam rojeń wiosennych,  
Lecz dam ci hańby widziadła czarne,  
Gdzie ujrzysz w grozie mroków bezdennych  
Twego żywota wieszczby cmentarne —  
Więc śpij, wybrańcze, synu mój!

Śpij, w mą zgrzytliwą wsluchany pieśnię,  
Bo pójdziesz wcześniej—może zawcześniej,  
Na bój bez armat i bez kartaczy,  
Bój bez doboszów i bez trębaczy —  
Z głodem na bój!...

Ze wszystkiego, co Lange dotychczas napisał, ten paryski zbiór jego „pieśni spo-

leczych” zawiera najwięcej bezpośredniości, najwięcej mocy, najwięcej uczucia. Szeroki, bujny frazes zakrywa tu niekiedy swymi rozłożystymi konarami ideały poety; ale daleko częściej pieśń poety zamienia się w odgłosy surm bojowych. Nigdy Lange nie był bardziej, niż tu, bohaterskim, nigdy nie zajrzał głębiej w rozbolełą duszę Narodu, nigdy nie miał prostszej, dźwięczniejszej formy.

Gdy poeta powrócił do kraju, otoczyło go znowu „mare tenebrarum”. W niektórych „niecenzuralnych” poezjach, jakie od tej pory tworzy, brzmią jeszcze dawne dźwięki, ale już zarażone dyalektyką. Poeta, wrażliwy niezmiernie, przestaje wierzyć w płodny, twórczy czyn.

Zastanawia się nad ważniejszymi wypadkami kraju, ale nie ma wobec nich już tej zuchwałej siły, jaką posiadał w marzeniach paryskich, w poematach „Pobudki”. Koniec 1905 roku i początek r. 1906, dni listopadowe po konstytucyi, średniowieczny nastrój ulicy warszawskiej—nie znalazły w nim już piewcy, zjednoczonego duszą z duszą tłumów. Lange - filozof, Lange - literat przeważa tu nad Langem - twórcą.

V.

Pobyt w kraju, po powrocie z Paryża, fatalnie na twórczość Langego podziałał. Poeta rozpraszać się począł na drobiazgi dziennikarskie i przeskakiwać od przedmiotu do przedmiotu. Poezję ogłaszał coraz mniej; na nowy tom p. t. „*Rozmyślenia*” kazał czekać całe lat osiem. Różne milczenia tego były przyczyny. Najważniejsze kryją się w głębi ducha poety i nie otrzymają pono nigdy świadomego wyrazu. Bo czyż nam wystarczy jego własne zapewnienie, że „jeśli milczał niby głaz—i stał od świata walk zdaleka, to nie że ogień jego zgasł, lecz że zamyślił się i czeka, czyli nadchodzi nowy czas, co zbudzi nową treść człowieka?” W wyznaniu takim spowiada się ułuda poetycka. Lange przecież nie należał nigdy do twórców, którzy rozglądają się tak tęsknie za odnowioną treścią serca ludzkiego, że aż poczynają wątpić o egzystencji własnej. Wobec życia zachowywał zwykle całkowitą niezależność myśli, połączoną z przedziwną, dziecięcą niemal uległością.

„Poezya—mówił Mickiewicz w swej prelekcji o „Nieboskiej” — znaczy po grecku działanie”. Podobne pojęcie twórczości

poetyckiej jest w istocie swej mało greckie, ale było przez cały nasz wiek porozbiorowy nawskroś i wybitnie polskie. Nigdzie na świecie poezya nie była związana tak potężnie z życiem, jak w Polsce ujarzmionej. Na gruzach Polski państwowej wytworzyła ona Polskę tak idealną, że aż brakło jej gruntu stałego, gdy „coraz podlej na tej ziemi było”. Romantyzm nie łatwo się wyczerpywał, bo „działanie” jego, przesycone bohaterstwem narodowym, niosło w sobie moc zasycającą, dawało przeświadczenie stylowej walki, a niekiedy nawet rozgrzeszało z gnuśności.

Ostatnie pokolenia poetów naszych już nie mogły uwierzyć przestrodze Mickiewicza, że „kto się rzuca w rydwan wyobraźni i buja na tej tęczy po morzach, obłokach—rozprasza i marnuje potęgę ducha”. Owszem, pokochały marzenia osobiste i w sile własnej poczęły szukać siły narodu.

Antoni Lange należał właśnie do tych niewielu, którzy do życia po treść zwracać się nie chcieli, dla których wszelkie objawy rzeczywistości zewnętrznej miały być jedynie środkami do wyrażenia własnej jaźni. Niestety, w tej jaźni brakło od samego początku jednoczącej mocy, która przetapia roz-

proszone atomy ducha, spaja wszystkie organicznie i nadaje myślom cechy wielce jednolite, pomimo ich nieskończonej różnorodności, wielce oryginalne—pomimo ich pozornej dawności. Lange był zawsze mistrzem w budowaniu wszelkich dowolnych nastrojów i tragedyj ducha, wszelkich szarów i radości, wszelkich form prozodycznych, wszelkich rymów i rytmów.

I oto po ośmiu latach milczenia poeta staje wobec swojej przeszłości, zatapia się w „Rozmyślaniach“, rzuca okiem wstecz i zapytuje, „czy sięgnął w rdzeń swoich miraży?“, chce wiedzieć „czy jeszcze ogień w nim się żarzy, czy nie pordzewiał jego miecz?“

W czymże znaleźć może na pytanie takie odpowiedź? W *naszem* wzruszeniu? Nie, nie jest go ciekawy. Lange powziął zamiar szczególny: wzorem Deuteronomion biblijnego, które było powtórzeniem wszystkich praw możeszowych, pisze własne *Deuteronomion* czyli powtórzenie zasadniczych tematów swej poprzedniej twórczości poetyckiej.

Dawne poematy: pogrzeb Shelley'a, Spowiedź, Planetnik, Latający holender, Palingeniza, Pieśń o słowie, Vox posthuma etc. transponuje obecnie na dwadzieścia kilka związ-



łych, suchych i zimnych sonetów. Jakże—na wskroś literacka robota! Nie usprawiedliwia jej nawet forma znacznie mniej kunsztowna, niż w poematach dawniejszych. Pytamy z żalem, po co poeta chce być Samsonem, co kruszy kolumny własnego domu, po co tak przedwcześnie posyła „posteritati salutem“?

A właśnie w pierwszej części „Rozmyślań“ widzimy, że siła i żywotność Langego nie zmniejszyła się zgola. W tej zadumie głębokiej, w tem dramatycznym wpatrywaniu się w ślepią Absolutu dostrzegamy coś, jakby zapowiedź przełomu i syntezy poety. Dawne sprzeczności uczuciowe nabrały majestatu; mózg, chciwy rymów, zagląda już smutnie do serca. Poeta nie wierzy w swój liryzm, a jednak jest tu lirykiem najczystszej wody. Nęci go swym urokiem śmierć, bo „ma szelest najcichszy w swoich skrzydeł piórze“; żali się, że „obozowiskiem koczuje po ziemi“, „zapomniane, oplakane widzi bogi w śnie“. To znów oznajmia, że „pod rozczarowań cmentarzyskiem smutnem“, na dnie jego duszy „drga tajemna radość“. Ale radość to krótka, znikoma. Poeta „wije się, opętany, żądny wiecznie swojej formy ostatecznej“. Chciałby mieć „mniej niżeli

śmierć—a więcej niżeli życie“. Potem znowu boi się śmierci, boi się nicości. Czuje, że jego samotność jest sztuczna, że dźwiga w swym mózgu całą przeszłość ludzkości, że w sercu jego „toczy się planeta umarła“. I napróżno chciałby ją ożywić, by mogła zmartwychwstać... Czasem żałuje, że „duszę naszą uczucia i myśli przelatują w błyskawicznym drgnieniu“; sądzi, że... gdyby duch nasz nie był tak rozrzutny, gdyby każdą myśl wiecznie utrwał, złotemi się mógłby stroić płótny, na niebiosachby tęcze zapalał“. Zmęczony jest tem, że się „sto razy rodził, umarł sto razy“, pragnie zwalczyć swój los proteuszowy. Szuka ukojenia w panteistycznych marzeniach, chce „rozlać i rozlotnić ducha w moc, co w nadosobistem gdzieś bytuje niebie“. I oto powoli, „zdiera ze siebie wszystkie pozory, w które nas przypadkowość ziemską przystraja“, do „czystego idzie człowieczeństwa“, co było „u kołycki bytu pokrewne światu nadziemian“, czuje się „obywatelem niebios bezgranicznych, mieszka w nieskończoności zapadłym powieście“. Z tego obywatelstwa nieskończoności wyniknie może jedność duchowa poety, wyniknie też nowa forma jego odnowionej treści. O gdybyż wysłucha-

ne zostały końcowe słowa jego modlitwy z „Epilogu“:

*Rozpierzchle atomy*

*W jedną potęgę złącz, o Boże niewiadomy!...*

---

# JAN KASPROWICZ.

## I.

Kult formy i jego nadzwyczajne rezultaty u niektórych poetów, cokolwiek zozwiały mgły twórczego misteryum w nowej liryce polskiej.

Wyłożono nam na jaśnie całą robotę ducha. Ujrzeliśmy piękny poczet urworów świetnie wykonanych, pełnych stylowego wdzięku i spekulacyi filozoficznej. Wola pisarza udaje tam do najwyższego, przedziwnego złudzenia organiczną bezpośredniość rzutu a żywioł świadomości tak mocno podpira talent, że umie zainsynować moc i głębię, a niekiedy — wprost wzruszenie.

Niebrak przecież twórców zgoła bezpośrednich i szczerych a tęgich. Jan Kasprowicz jest wśród nich najciekawszym pod jednym względem: Wszyscy inni wstępowali na widownię publiczną, zbrojni w zdecydo-

wane, już wykończone środki artystyczne. Różnica techniczna pomiędzy pierwszą a ostatnią poezją Miriama, Langego, Staffa, Rydla, Micińskiego a nawet Tetmajera jest niewielka. Kasprowicz przechodził proces bardzo powolnego stawa n i a s i ę w f o r m i e przez pogłębianie, oczyszczanie, krystalizowanie treści. Zaczął od folklorystycznego niemal kwilenia o biedach ludowych, od uczuciowej niewoli u szarej zewnątrzności codziennej, a, idąc wciążku wnętrzu ducha, śpiewa już dzisiaj organowe hymny, doprowadza swe wizye do szczytów nieprzewidzianych. Zrazu gubi się wśród świata, szuka wszędzie przytulku dla myśli i serca, pała żądzą czynu reformatorskiego a potem w duchu własnym budować zaczyna świątynię, która wieżycami gwiazd sięga. Zrazu trwa w cichej wierze, że praca ducha jest koniecznością istnienia; że poezya jest prostym pracy tej wynikiem, że żywot poetycki jest obowiązkiem, który spełnić należy spokojnie, twardo, mężnie, a potem poezya staje się dla niego potężną namiętnością, tragiczną mocą, Ezechielowem prorocstwem.

Kasprowicz niósł w swej duszy świat odrębny, z którym przez długi czas nie umiano sobie poradzić. Świat ten nazywano

chłopskim, dla tego, że w pierwszych utworach posługiwał się poeta mową i tematami chłopskimi, że chatę wiejską otaczał szczerą troską. Wyjaśnienia zjawiska szukano, według utartej metody, w szczegółach biograficznych. Wiadomo, iż Kasprowicza wydała nieszczęsna ziemia wielkopolska, która, walcząc rozpaczliwie o swe istnienie, oddawna już wyjałowiała pod względem twórczości literackiej. Poeta urodził się w chacie chłopskiej, a całą młodość spędził w ciężkich warunkach. Przez długie lata szkolne chodził codziennie pieszo do gimnazjum w Irowrocławiu, oddalonego od jego wsi rodzinnej o dziesięć wiorst.

Żywot taki podał odrazu komentatorom prosty klucz do psychologii poety. Oznajmiono, że Kasprowicz przejął się do głębi tradycjami i poezją wiejskiego otoczenia, że pomimo niezwykle starannego wykształcenia w dwóch uniwersytetach, pomimo wytężonej kultury literackiej i filozoficznej, pozostał aż do tej pory, w najtajniejszej głębi swej duszy—chłope m, że stał się w literaturze polskiej najtęższym poetą duszy chłopskiej.

Jestże naprawdę ten wewnętrzny świat Kasprowicza jakimś typowym światem chłop-

skim? Czy nie należy raczej szukać u Kasprowicza od pierwszej jego chwili twórczej znamion indywidualnej odrębności, tej odrębności, którą właśnie pozorna chłopskość i wyrozumowany demokratyzm pokrywały mgłą?

Pojmowanie „chłopskości”, jako jakiejś niezmiennej, zwartej kategorii psychologicznej jest jednym ze starych już fałszów konwencyjonalnych w naszych dyskusjach literackich. Nie chcemy wiedzieć, że indywidualizacja jednostek bywa wśród chłopów równie głęboka i zasadnicza, jak w każdej innej warstwie społecznej, że każdy z chłopów ma swoją odrębną fizyonomję wewnętrzną, pomimo jednakowości kostyumów i jednakowości codziennego bytowania fizycznego. Zapominamy zresztą, że jeżeli sposób egzystencji chłopskiej wytwarza i ustala pewną gromadną odrębność psychologiczną, to odrębność ta traci swe typowe znamiona, gdy chłop styka się z kulturą wyższego gatunku, kulturą systematyczną i stałą.

## II.

Kasprowicz dość wczesnie okazał główne zarysy swej duszy, główny jej plan, podług

którego odbywała że później powolna, ale wytrwała budowa. W dwudziestym dziewiątym roku życia ogłosił pierwszy swój tomik poezyj we Lwowie, dokąd przybył w roku 1889 i gdzie na stałe zamieszkał. Brzmia tam akcenty głębokiego porozumienia z naturą, porozumienia, które później wzrosło do olbrzymiego, panteistycznego z nią związku; jest powaga jakaś trwożna i cicha, z której później wyrośnie głębia metafizycznej, przepasanej tęsknoty; jest smutek i melancholia, które później zamienią się w bezdenną rozterkę, w tragiczne poczucie rozdarcia wewnętrznego, w nieskończony rozdźwięk pomiędzy kruchą skończonością fizyczną człowieka a prężeniem się w nieskończoność jego ducha.

Pozatem wszystkim mają te poważne zadumy twardą, chropawą formę. Kasprowicz, jakby zapomniał, że tworzono cudne kształty poetyckie przed nim, że je tworzono obok niego, że niektórzy w te jedynie kształty włożyli cały swój talent. Mowa polska ma w ustach jego nawet dla Jeża, (który pisał przedmowę do zbiorów) „coś surowego, twardego, szarpiącego, targającego i dzikiego”. Kasprowicz nad swą formą nie zastanawiał się zgoła; poezya nie była dla niego sztuką.



ką, ale językiem duszy. Ciosał rymy i rytmy w twardej bryle, a jedne i drugie znał nie kunsztem wytwornym, nie wirtuozostwem, ale wzruszeniem. Robota społeczna, walka polityczna, swoboda dziennikarska podsuwała poecie niekiedy wyrazy nie tyle „dzikie”, ile szare i niewykształcone dostatecznie.

Na chwilę, na drobną chwilę Kasprowicz jest prostym czcicielem życia, które z frenecją opiewa we wszystkich objawach:

„Uczucia—mówi—płyną mi z łona  
Jak ros kaskada,  
Co z tych wierzchołków opada  
Srebrzona;  
Myśli me błyszczą w miesięcznej  
Pogodzie.  
Nie byłem nigdy tak może  
Cichy a wielki  
Jak dziś, gdy z uczuć kropelki  
Tu tworzę  
Oltarz wspaniały i wdzięczny  
Przyrodzie.”

Potem poeta patrzy na świat szeroko rozwartemi oczyma i szuka piękna, które się złączy w nierozzerwalną harmonię z życiem. Tkliwa, fujarkowa piosenka przycicha i nie odezwie się już nigdy. Poeta odślania coraz większe pokłady duszy na wraże-

nia zewnętrzne, odsłania już w niej te ognie metafizycznego marzenia, które ją później trawić będą całym piekłem bólu a które wszelkie wrażenia zmysłowe przetapiają na wzruszenia intelektualne. W ten sposób każde wrażenie z przyrody zamienia się u Kasprowicza na symbol uczuciowo-moralny.

W drgnieniach przyrody poeta odczuwa wciąż własne człowieczeństwo, łączy się z wszechświatem w jedność, dostrzega w nim znaki naszych walk i naszych nadziei. „Przyjście wiosny” takimi wita słowami, retoryką jeszcze podszytymi:

„Czuje cię w sobie jak kwiat kroplę rosy  
W swoich komórkach odczuwa, i jestem  
Jako ta pszczoła, co spieszy na wrzosa,  
Zanim okwitną, miód zebrać. Twym chrzestem

Uświęcon, zmieniam się cały; za gościem  
Twej miękkiej ręki idę, gdzie mnie wzywa  
Prawda i piękno dźwięcznych słów szelestem,  
A na ich imię krew mi się rozgrywa:  
Jej każdy atom dźwięczy i pieśń twoją śpiewa.

Ach! ja cię czuję, choć cię dziś zakrywa  
Falsz i nędzota, choć dziś hasła twoje  
W parodję gawiedź zmieniła krzykliwa—  
Czuję cię w głębiach ludzkości i stoję  
Wierny tej myśli, że jutro na boje

Przeciwko zimie z jej wnętrza wyrosną  
Wielcy duchowie, przyodziani w zbroję  
Czystych poświęceń, że zwycięstw radosną  
Zadzwoni ludzkość pieśnią: wiosno! wiosno!

[wiosno!"]

Taki stosunek do życia i do natury zdecydował o treści i o gatunku pierwszej serii natchnień i nieporozumień twórczych Kasprowicza.

Poezya jego staje się echem cierpienia ludu, pożądaniem światła, chleba i swobody. Brzmia w niej tony wiary, że lepiej chwycić do rąk topór, niż zginąć pod toporem. Zwolna, po przez marzenia o ideale społecznym, Kasprowicz wzbija się w przestworza nieskończoności, nabiera w pierś powietrza, powietrza, posyła swą duszę ku duszy wszechświata.

Już w tworzeniu pierwszej książeczki staje drzed oczyma poety straszliwe widmo wieczystej walki złego z dobrem, walki Arymana z Ormuzdem. Rozedrze mu ona później duszę na dwie sprzeczności, złamie ją i zamąci. Zrazu ta dusza szuka ostoi u żywotów prostych, zrazu wyjawia się z szeregu sonetów, gdzie Kasprowicz, w stylu bliskim gwary ludowej, opowiada całe życie chłopca

polskiego. Tu poraz pierwszy tłumaczy się przeznaczenie poety, tu staje się ono świadomem samego siebie: przez chłopą polskiego pójdzie Kasprowicz do źródeł rasy, te źródła zaprowadzą go do ludzkości, a w ludzkości szukać pocznie wieczystych znaków naszego istnienia. Jest w tym pierwszym zbiorze jeszcze siedem poematów biblijnych (Ziemia i niebo, Agar, Rebeka, Mojżesz, Samson, Judyta, Baltazar). I one także stanowią jakby zapowiedź późniejszych, wielkich natchnień Kasprowicza. Dyktował je duch prostoty religijnej, dyktowała je skąpiona troska o człowieka.

Natura, życie chłopą polskiego, Biblia, wreszcie ból i tęsknota, płynące z tragicznej zadumy nad przeznaczeniami człowieka — oto główne sfery całej twórczości poetyckiej Kasprowicza. Talent jego streszcza olbrzymia potęgą miłowania, rozszerzająca coraz większe, większe kręgi, aż rozplynie się w obszarach wszechświata.

Pierwsze chronologicznie miejsce w tem umiłowaniu zajmował chłopą polski. Wynikło to z warunków życia poety. Nasi piewcy romantyczni, którzy zwracali się do bytu chłopskiego (Goszczyński, Zaleski, Berwiński, Lenartowicz) idealizowali chłopą, przed-

stawiali go z takim samym szlacheckim konwencyonalizmem, jak nasi powieściopisarze i twórcy dramatyczni. Ideały demokratyczne Konopnickiej spowija forma romantyczna. Kasprowicz jest u nas pierwszym poetą, który maluje naturę i duszę chłopca bez sentymentalnej przesady. Inni traktowali „lud“ jak nieuchwytną, niedostępną, anonimową zbiorowość; Kasprowicz jest pierwszym, który wie, o kim mówi i dla czego zajmuje się jego losem.

Cztery poematy, które się złożyły na bardzo niekunsztowny tom p. t. „Z chłopskiego zagonu“ są po prostu wierszowanymi nowelami. Wypadki opowiedziane zostały z wiejską prostotą, dramat nie ma na celu fałszywej moralności. Po raz pierwszy w literaturze słyszymy prawdziwe jęki cierpienia chłopskiego, jęki wydobyte w mowie ludu, zlekka stylizowanej. Nie szukajmy tu głębszych tonów poetyckich: Kasprowicz małą jeszcze posiada świadomość swej duszy. Opisuje dramaty i melodramaty, krwawe zatargi w chacie, tyraństwo ojców, niewdzięczność córek, pijaków, nędzarzy, dotkniętych przez los. Chce być „objektywnym spisowaczem chłopskich wrażeń i pojęć“, przeprosza więc czytelnika we wstępie za „roz-

zwleklą kompozycyę“; winno jej „serce i otwarta, szczerą naturą kujawskiego chłopca, który zagadawszy się raz, potrzebuje wygadać się do syta“. To znów, przy innej powiastce, poeta z przedziwną naiwnością tłumaczy czytelnikowi, iż chciał w pieśni wykazać, do jakiego stopnia „popędy zmysłowe silniejsze są od nabytych zasad moralnych“. Bohaterowie opowieści są mu znani osobiście. Nazwiska ich służą za tytuły do poematów: *Maciej Kosarczyk, Hanka Olpińska, Marcin Szafran, Maryan Olchowicz, Jewka Orliczka, Salusia Orczykówna*. Opowiadając nędzę ich bytu, Kasproicz nie stara się upiększyć ich cierpienia. Nie tworzy chłopów, lecz ludzi i mało się troszczy o to, czy się podobają, czy są sympatyczni dla demokracji.

Każdy bolesny objaw życia chłopskiego wywołuje w jego duszy ten „szmer tęsknoty“, o którym mówił Słowacki. Wtedy chciałby czytelnika nie tylko wzruszyć, ale i przekonać. „Chcesz—mówi we wstępie do *Hanki Olpińskiej* — na własne oczy ujrzeć, gdzie swój uczynił przystanek duch, co swe koła słoneczne wciąż toczy,—idź i do chłopskich zagłębionych lepianek lub nor fabrycznych... Tam, dla tej gwiazdki, co świeci na niebie, dla

tej jutrzzenki, co się z mgieł wychyla... nie-jeden nędzarz swą duszę przesila i swoje ciało. O wodzie i chlebie żyje, a marzy o skrzydłach motyla“.

Tej głębokiej wierze w ducha ludu daje Kasprowicz wielokrotnie wyraz płomienny:

Jest w ludzie — mówi — siła niepożyta,  
Zbawienie leży pod siermięgą  
Jak ta w popiele skra ukryta;  
Choćby ostatnią płuc potęgą  
Dmuchałmy w tę skrę bożą, aż łun spłonie wstęgą!  
Witajże siło! Ucieleśnij co rychlej w kształty się  
prześwieże!

Płynęła ta wiara z wrodzonej siły wewnętrznej, która pobudzała poetę do rytmicznego śpiewu, jak pobudzała niegdyś proroków. To też Kasprowicz, który „gadał wierszami“ całkiem samorodnie, nie pojmował w owym czasie zarzutów chropowatości formy, które mu stawiała krytyka.

Wszystko jest samorzutne, surowe, wszystko ma w Kasprowiczu znamię prostoty natchnionego barda. To też ile razy próbował nagiąć swą indywidualność do pewnych idei i haseł cudzych, do pewnych kształtów, które nie złączyły się organicznie z jego istotą, tworzył rzeczy średniej miary.

Takim był przedewszystkiem jego głośny,

„zabroniony w Austrii“ poemat społeczny „Chrystus“. Poeta - publicysta streszcza tu, w symbolach niewyszukanych, w parabolach „dostępnych dla każdego umysłu“ wszystkie dyskusye, które toczył w owym czasie na trybunie politycznej i społecznej. Żywot Chrystusa rozczłonkował na czternaście poematów (Narodzenie, Chrystus w Nazarecie, Kuszenie na puszcy, Kazanie na górze, Burza morska, W domu faryzeuszowym, U stóp Cysterny w Sychar, Chrystus pośród swoich, Ścięcie Jana Chrzciciela, Wjazd do Jeruzalem, Chrystus w świątyni Salomonowej, W ogrodzie oliwnym, Chrystus przed Piłatem, Golgota). Technika w całości jest bardzo prosta: po słowach Chrystusa odzywa się w każdym poemacie Lucyfer i szyderczo rozważa istotę i następstwa jego nauki na ziemi. Staje się rzecznikiem uciśnionych, zapomnianych i znękanym, którzy wierzyli napróżno słowom Chrystusowym. Podłoże metafizyczne tych inwokacji Lucyfera stanowi protest bólu ludzkiego, ale poeta nie schodzi nigdy do głębin; przeciwnie, powtarza jakby rozmyślnie szablonowe narzekania i pospolite symbole.

Nie stanął również Kasprowicz na wysokości zadania w pięcioaktowym dramacie



prozą p. t. „Świat się kończy“, gdzie surowy, nieociosany materiał zbrodni chłopskiej pragnął rozwinąć w akcji. Utwór ma twarde, przykre zgrzyty ponurego melodramatu; na sile wewnętrznej zbywa mu całkowicie.

Marzenie o wielkiem dziele poetyckiem, osnutem na tle życia ludu, nie opuszcza poety. Domaga się tego jego uczuciowość, domaga się również jego demokratyzm. Próbą takiego dzieła miał być „Bunt Napierskiego“, poemat dramatyczny, utwór na pozór stanowiący niejako dalszy ciąg, syntezę poematów napisanych przez poetę poprzednio. Legenda historyczna i oparty na niej bieg wypadków w dramacie nie stanowią głównej osi dzieła. Kasprowicz czuł doskonale, ile malowniczych żywiołów zawiera w sobie krótki, ale bujny żywot Napierskiego, tego podobno naturalnego syna Władysława IV. W połowie siedemnastego wieku wywołał on na Podhalu tarzańskiem niespodziany bunt górali i miał nawet chwile powodzenia, bo rozbijał wojska starosty i biskupa. Powodzenie krótkie: bronił się z garścią górali na zamku Czorsztyńskim a potem pojmany przez zdradę, wbity został w Krakowie na pal, jako zdrajca i buntownik.

Ale wielka malowniczość legend o Napierskim nie stanowi jeszcze sama przez się dramatu. Trzeba było stworzyć wewnętrzną kolizję dramatyczną. Właśnie pod tym względem Kasprowicz nie miał dość tęgiego planu: przeniósł do wieku siedemnastego dzisiejsze ideały społeczne, echa dzisiejszych walk i dyskusyj. Napierski jest w dramacie obrońcą uciśnionych, jest synem ludu, który mści swe odwieczne krzywdy, jest marzycielem i apostołem nowego porządku społecznego. Dzieciństwo swe spędza wśród górali, a potem staje się następcą legendowego junaka i „zbójnika“ Janosika. Bohaterski jego żywot łamie miłość do Hanki, góralki, która oplątała Napierskiego tak silnie, że przyspiesza zgon buntownika.

Anachronizm tezy społecznej porozbijał plany dramatu, pozrywał węzły akcji. Poezja ludowa tłoczy się do każdej niemal sceny ale autor nie chce jej kształtów ujmować w dobrze zbudowane obrazy. Myśl jego błądzi za Napierskim-rewolucjonistą, za rektorem Radockim, socjalistą katolickim, który zagrzewając górali do walki, obiecuje wspólność wszelakiego na ziemi dobra.

I jeszcze raz otaczający świat zewnętrzny zepsuł Kasprowiczowi wewnętrzną jedność dzieła.

### III.

Skończyła się pierwsza faza twórczości poety. W r. 1892 przyjechał do Lwowa z zagranicy Miriam i wypowiedział tam szereg odczytów o nowej poezji francuskiej i belgijskiej a wreszcie dwa odczyty o Kasprowiczu. Odczyty ustalały zasadę, że prawdziwym poetą jest ten, czyja „wyobraźnia w każdym objawie świata zewnętrznego, w każdym drgnieniu myśli czy uczuciu uwydatnić potrafi symbolicznie pierwiastek nie-skończoności obok pierwiastku zmysłowego, kto powiązać zdoła przejściowe i efemeryczne z wiekuistym w wizję takiej jedni, jaką w rzeczywistości one przedstawiają“.

Trudno wiedzieć, jakie odczyty owe wywarły wrażenie na Kasprowiczu, poecie na wskroś samorzutnym, nie zbyt skłonny do przyjmowania cudzych formuł twórczych. To pewna, że nie przeszły bez śladu w rozwoju jego indywidualności. Otworzyły na oścież bramy duszy, którą poeta zamykał, nie mając dostatecznej wiary we własne przeznaczenie.

W dwa lata potem Kasprowicz ogłasza nowy zbiór poezji. Mirjam swym wyznaniem poetyckim „Z czary młodości” nadał podty-

tuł: „liryczny pamiętnik duszy”; Kaspro-  
wicz ochrzcił swe poezye nazwą „Anima  
lachrymans”, zaznaczając w ten sposób  
odrazu, jaki liryzm ofiarować nam prag-  
nie. Zajrzawszy, po długich wędrówkach  
śród wszelakiej zewnętrżności, na dno włas-  
nej istototy, zobaczył tam poeta pierwiastek  
niezmienny i przepaścisty. Na imię mu: b ó l.

Wita go uroczyście na progu nowego ży-  
cia twórczego:

„Choć ty mną miotasz po spienionej fali  
Jak burza morska resztkami okrętu,  
Tutaj, gdzie chmur mi słońce nie przepali,  
Gdzie każdy jęk mój ginie w głuchej dali  
Zamętu;

. . . . .

Bądź pozdrowiona, o ty bez promienia,  
Który nadzieją martwe serca pieści,  
Spowita płaszczem bezdenne cienia,  
Źródło mej pieśni, macierzy natchnienia,  
Boleści!..

Więc dusza poety płacze i lka. Uczuwa  
w sobie wciąż rozdarcie: lęk i pożądanie  
śmierci obok lęku i pożądania życia; rozpacz  
a zaraz potem pytanie: „cóż jest warte życie  
bez uniesień?”. Raz woła do duszy:

„Stań się, jak zdrowe te byty, co wierzą  
W radość wiosenną, w ciepłych blasków przyjsście!“

— to znów skarży się beznadziejnie:

„Nie dla mnie ulga! W sercu i rozumie  
Wyryłem sobie prawo ręką kata:  
Pokutuj, milcząc! Ulgę znajdziesz w grobie.“

Gnębi go sprzeczność pomiędzy głosem nieśmiertelności a świadomością końca. Sprzeczności te ścierają się w duszy, aż wyhodują iskrę, która pomału urośnie w trawiący ogień, w straszliwy pożar „bolesnej rozkoszy, rozkosznej boleści.“

Chwilami poeta zastanawia się sam nad swym zmienionym stosunkiem do ludzi, wazy ogromy miłości, które napłynęły do serca. Słyszy naokół siebie pytania, czy jest z tych karłów, co w dumie niezdrowej—

„Wzniósłszy nad miarę serca i rozumu  
Kościół dla siebie, drżą by dotyk tłumu  
Tej ich karcianej nie zniszczył budowy?

I taką korną daje odpowiedź:

„Nie! nie! ja w ciemnej swego wnętrza kaźni,  
Jak ów pustelnik, wyklęty ze świata,  
Z tej się zamykam bolesnej przyczyny —  
Aby nie czytać w oczach człeka — brata,  
W których swój obraz widzę najwyraźniej,  
Własnej słabości, ach! i własnej winy!..

Ból i odsunięcie się od codziennej doczesności nie zabiły w Kasproviczu woli wy-

tężonego życia, ale pomnożyły jego tęsknoty, zubożyły i pogłębiły metafizyczne żywioły jego istoty.

W twórczości Kasprowicza nie było nigdy szczerego wesela. Moznaby o nim powiedzieć słowami Wallenroda: „lica jego niewinnych uśmiechów zdają się lękać, jak śmiertelnych grzechów“. Dusza stanęła w tragicznej zadumie wobec misteryum życia i — nie poznała śmiechu.

Nie znał też poeta miłości, nie widział w niej źródła liryzmu. Zjawisko — wprost fenomenalne u poetów tego, co Kasprowicz diapazonu. Jeżeli w „Anima Lachrymans“ zadrga niekiedy uczucie miłosne, to otrzyma rozkaz, aby spełniało jedynie „zbawczą pieczę“ przeciw złu.

Z niemalą przeto ciekawością i radością powitano w r. 1895 cykl poematów Kasprowicza pod tytułem „Miłość“. Książka ma podziały, które obiecują blade, słodkie, zmysłowe lub wyrafinowane wrażenia: „Amore desperato“, „Miłość — grzech“, „Amor vincens“, „Przyszumie drzew“, „O poranku“.

Jakież zawód dla tych, co przywykli do łatwych wzruszeń erotycznych! Zamiast wspomnień zmysłów i żądz, mamy tu symboliczne obrazy walki ducha. Przez cały ciąg

poematów słyszymy głosy proroka biblijnego, który chce opanować ból nikczemny, który się spowiada z etapów pielgrzymki do własnej duszy.

W poemacie „Miłość—grzech“ poeta mówi: „Próżne żale! Kochałem i niema zapewne żyjącej istoty, by w sobie nie miała miłosnej tęsknoty. Może to wam dziwnem być zaczyna, że ja kochałem nadaremnie. Żłem się wyraził: że przez moją miłość dusza się w straszną pogrążyła c i e m n i ę, żem z wielką myślą utracił zażyłość, żem padł jak jabłko, pożarte przez zgniłość. Pragnąłem podnieść pierwiastek miłości, który wytwarza jestestw miriady, do zasady czystej, jak przedmiot godny w niebowzięcia... A co mnie w zdradne uwikłało sidła, żem dziś stracony? Miłość“!

I następuje dramatyczna historia tej miłości, historia tak przesycona symbolami, że po przez fakty realne opowiadają bolesną legendę o waleniu się w gruzy ideałów, a może nawet o zbyt długiej służbie tej zewnętrzności, która wypełniła tyle lat istnienia poetyckiego.

W „l'Amore desperato“ mamy tę samą transpozycję tonów. Wyzwolony duch poety

walczy ze zmysłami, śpiewa bolesną pieśń udręczenia i tęsknoty za uludą szczęścia, wzywa wreszcie śmierć, jako „złamanych jestestw zbawicielkę“.

W „Amor vincens“ zjawia się chwila zbawienia człowieka przez miłość, za sprawą symbolicznej Ellenai. Człowiek był w odrętwieniu, ma przecucie nowych dróg, ale ich jeszcze nie widzi. Ocaliło go zbawcze uczucie Ellenai. Kto jest Ellenai? Była ona „żywą inkarnacją C i s z y, co w jeden środek skupia władze ducha, uosobieniem Miłości, co słyszy jęk najtajniejszy w wnętrzach ludzi; głucha na rozszalały prąd świata, haszyszy jego nie żadna; cnej Pokory druha, wylaniem serca była, P o ś w i ę c e n i e m i d n i, co idą, jasnym zrozumieniem. Biegła nie z piosenką k'niemu, lecz z smutkiem, nie po ziół kobiercu, lecz po krzemieniach, z tragedią w sercu“.

Ellenai więc, skupienie, wejście w siebie prowadzi do jedni wewnętrznej.

Wreszcie w poemacie „Przy szumie drzew“, idzie poeta do pierwszego pocałunku po przez olbrzymie, panteistyczne połączenie się z przyrodą, ogarnia bezmiary wieczności, odnajduje swoją jedność w jedności wszechświata.



„Z tej falującej otchłani,  
Co się w tysiączne barwy rozpieńiła  
Jakaś tajemna przyzywa nas siła:  
W jednego ducha złani,  
Płyńmy już, płyńmy falami!  
Ale nie sami, nie sami!  
Niech świat popłyńie z nami  
Z wszystkim, co żyje, związani,  
Zbratani,  
Popłyńmy, popłyńmy ninie  
Po tej rozkoszy głębinie,  
Po fioletów przestrzeni,  
Co skrami złota się mieni.  
Potem, raz jeszcze wpatrzeni  
W ten żywy szmaragd na fali,  
Który tam w słońcu się pali,  
W kryształ podziwu skropleni,  
Rozpłyńmy się, jak krople, w tej płynącej dali!”

Gdy Kasprowicz tworzy — porusza się w nim całe jestestwo. To też liryzm jego, coraz mniej osobisty, płynie z przepaści rozbolelej duszy ludzkiej. W „Krzaku dzikiej róży“ już tylko takie słyszemy głosy. Poeta stoi zadumany nad oceanem życia i zrywa się wciąż na skrzydłach tęsknoty w wieczność. Gdy cofa się myślą w przeszłe lata, widzi z żalem, jak bardzo sprzeniewierzał się swemu przeznaczeniu: oto dla ludzi ponosił ofiarę ze swego ducha, ducha tego naginał do potrzeb chwili. Teraz błąd ten

sposzrzega i z furją, w boleści zrodzoną, pisze głośny swój wiersz: „Byłeś mi dawniej bożyszczem, o tłumie!” — zakończony wyrazami: „Zdrajco, coś ze mnie zdarł zbroję szermierzy, więżąc mnie w swojej dławiącej obroży!”

Zbyt silnie brzmia rozszalałe słowa tego poematu, aby mogły wytłumaczyć dokładnie krzywdę, jaką „tłum” wyrządził Kasprowiczowi. Że z dawnego demokratyzmu swego nie mógł poeta wydobyć wielkiej liryki — rzecz to zrozumiała: miał z tym demokratyzmem związki zewnętrzne raczej. Nie zawody więc i rozczarowania wyrzuca Kasprowicz tłumowi, ale wielki ból swej rozterki i żalu. Dojrzał w przeszłości swej wysługiwanie się sprawom codziennym, doczesnym i—chce przekląć tę niewolę.

Duch poety zawisa „Nad przepaściami” przeznaczeń ludzkich w całym cyklu poezyj, objętych tym tytułem. Tajemnicze misteryum przeistoczenia się poety, jego zaślubin z duszą wszechświata dokonywa się ostatecznie. W ekstazie wniebowzięcia staje poeta oko w oko ze słońcem—

I niby świetlny, wiewny puch  
Wzniósłszy się do tych szczytów  
We śnie ekstazy, ludzi duch  
Stapia się z bytem bytów...

IV.

Stoimy u szczytu natchnień Kasprowicza: w przeciągu kilku lat rozmodlony duch jego wydaje szereg hymnów o charakterze religijnym „Na wzgórzu śmierci“, „Dies irae“, „Salome“, „Święty Boże“, „Moja pieśń wieczorna“, „Salve Regina“, „Judasza“, „Hymn św. Franciszka z Assyżu“, „Maryja Egipcjanka“.

Chcąc te utwory rozumieć właściwie, należy zastanowić się nad gatunkiem religijności Kasprowicza. Religia ta nie jest żadną określoną wiarą; jest to metafizyczna rozmowa z duszą świata za pomocą najpiękniejszych, najwznioślejszych symbolów, które barwę swą i ton kształciły w sercach ludzkich po przez wieki. Poeta zwraca się najchętniej do tych właśnie symbolów, albowiem ciąży ku nim wielka prostota jego duszy. Wkłada w nie nową treść, a treść ta wymaga głębi, budowanej przez stulecia bólu ludzkiego. Pomyli się więc, kto z zewnętrznych kształtów poematów Kasprowicza wnioskuje o ich gatunku rodzajowym. Gdy poeta raz stanął na szczytach myśli, gdy ogarniać zaczął życie „z tamtego brzegu“—nieskończoności, stare

symbole etapów cierpienia ludzkiego wydały mu się najdogodniejszą ucieczką jego tęsknoty.

Ogólnym punktem wyjścia tej symboliki religijno-metafizycznej jest poemat „Na wzgórzu śmierci“, który kończy zbiór „Krzak dzikiej róży“. Ze wszystkich utworów Kasprowicza wywołał on najobfitsze komentarze. Poczytują go słusznie za wyraźny początek nowej drogi rozwojowej, po której szybko zdąża talent poety. Entuzjazm niektórych krytyków stawia „Na wzgórzu śmierci“ bardzo wysoko. Przybyszewski nazwał go wręcz „najpotężniejszym poematem, jaki współczesna poezja słowiańska wydała“. Sądzę, że olśniła go nie tyle siła ekspresji dramatycznej, tu i owdzie bardzo wielka, ani nawet budowa poematu ogromnie mocna, ile symbol „duszy wygnanej z raj“, symbol, który poeta przesunął śród akcji z niemierną dyskrecją środków a przecież z zadziwiającą suggestywnością. Toczą się w tej tragedji, zanesionej gdzieś w zaświaty ducha, dwie współrzędne akcje: Ofiara golgocka, wyłożona w swem misteryum ze spokojem i prostotą niektórych prymitystów, a jednocześnie transponowana magicznie na wszechświatową katastrofę; obok niej zaś tragedia

„duszy wygnanej z raju“, tonącej w objęciach Lucyfera to jest tragedia ducha zamkniętego w ciele, tragedia nieskończoności zamkniętej w skończonym.

Dyalog „Duszy wygnanej z raju“ z Lucyferem zajmuje drobną część poematu; w nim jednak mieści się właściwy rdzeń symbolów poety, w nim są główne znaki Kalwaryjskiej męki. Lucyfer rozmawia z Duszą pośród różnorodnego zgielku tłuszczy, prowadzącej Chrystusa na „wzgórze śmierci“ krzyżowej. Są w tej tłuszczy obrazy całego świata zmysłów i żądz, są też syntetyczne kształty różnych cnót fałszywych. Dwaj mędracy szukają filozofii tego, co się tam dzieje: Alethej, sceptyk, który zwątpił o świecie dusz i—Szymon z Cyreny, który w ofierze Chrystusowej widzi błyski nowego świata ludzkości. „Dusza wygnana z raju“, ta-dusza, co przez wieki w mocy była Lucyfera, co bez światła jego oczu, „bez dźwięku jego szeptów staje się niemą, ślepą, nieruchomą“ — znalazła się tu, obok krzyża Golgoty i garnie się do Lucyfera i żąda wciąż jego pieczyoty, jego rozkoszy. Lucyfer więzi ją przy sobie lękiem, w rozkoszy z nim „lęk tylko przycicha, nie ginie“. Ten władca Duszy nie ma u Kasprowicza potęgi w kal-

waryjskiej godzinie. Trzyma raczej Duszę rozkoszą zmysłów, niż panuje nad nią. Na chwilę cud misteryum golgockiego przekształca Duszę; woła ona do Lucyfera: „On tylko prawdą! On tylko miłością—czystą i świętą!... O Lucyferze zdradziecki! O kłamco, któryś przez wieki kłamał!“ Ale, gdy Chrystus skonał, Dusza znowu zwraca się do Lucyfera. Na zawsze dla niej „zamknięte już wrota rozkwieconego Ogrodu: śmierć synów bożych bram tych nie rozwarła“, więc „w oszołomieniu miłości zniknie krzyżami wieńczona Golgota“. Dusza, co przez chwilę wierzyła w płodność bólu Chrystusowego łączy się ponownie z Lucyferem, na nowe upadki i nowe Golgoty. W końcowym okrzyku poematu, owem: „duszo! duszo! duszo!“ Lucyfera brzmi jakby zapowiedź nowych walk Duszy, nowych jej odrodzeń.

Nie znajdziemy może w poemacie „Na wzgórzu śmierci“ owej bezdennej głębi filozoficznej, której dopatrywali się niektórzy wielbicielie poety. Nie mniej przeto siłą wyrazu uczuciowego, harmonią barw i tonów, rozkładem planów i linii cały poemat wysuwa się na czoło utworów Kasprowicza.

Posługiwanie się konturami cudzych kształtów dla obejmowania nimi własnej treści nie zawsze wydawać mogło u poety dość wielkie rezultaty. Skrępowana wyobraźnia, pragnąc rozsadzić narzucone jej formy, wpadała nieraz w retorykę. Tak się stało w parafrazie „Dies irae“ i w hymnie „Święty Boże“, bardzo chwalonym i najpopularniejszym wśród religijnych poematów Kasprowicza. Wizję sądu ostatecznego wydał w „Dies irae“ historyczny lęk przed końcem świata; w „Dies irae“ Kasprowicza transpozycja tych uczuć zmaćla się zgoła, nie ukazała tych głębin duszy, które poeta wydobyć pragnął. To samo stało się do pewnego stopnia i w hymnie „Święty Boże“, chociaż tu głos poety rozbrzmiewa często jak wielki dzwon. Pieśniarz wyczerpuje całą skalę uczuć: najpierw cicha, korna modlitwa, potem rozpacz szalona, potem jęki bluźniercze, potem łkania beznadziejne, potem głuche wicie się w duszy w pętach, a wreszcie „nieokiełzana tęsknota za widmem bólu, który sam jeden wszechmocny posiada głos, który sam jeden rozpieśnia duszę słabego człowieka w natchnioną pieśń zapładniającą świat“. Ale mocy uczuciowej, która skupia po-

szczególne żywioły tej męki brak w poemacie.

W podniosłą symfonię ułożyły się tony rozbolącej duszy poety w „Mojej pieśni wieczornej”: wspomnienia młodzieńcze, spowiedź, rezygnacya i zgoda ze śmiercią,— wielki pokorny psalm i świadomość ciszy wewnętrznej, wyrażonej słowami: „Błogosławioną niech będzie ta chwila, kiedy się rodzi wieczorny hymn duszy, tej nieskalanej, pokornej i cichej“.

I znowu Kasprowicz wraca do swej tęsknoty, „pokłękującej na krzemiennej drodze, z kielichem goryczy w dłoni i z czarnym krzyżem na wątlęm ramieniu“. Tworzy cudny poemat „Salve Regina“, tworzy pieśń „pełną słodkiego napoju wieczności“. Znowu transponuje stary hymn na olbrzymią melodyę, która „przez pola idzie, wielkie pola, i zmartwychwstanie zmarłym daje kościom“. Nie smuci już poetę skon tylu światów, które stracił. „Dla czego płaczesz? Nędza jest wszędzie! Nędza w miłości i nędza w cierpieniu! Łam się! Nie masz spokoju? Rozpękające drzewa twojej ziemi nie przywabiają się woniami swemi? Uciekasz przed się, aby szukać ciszy, która twe serce usłyszy? Nędza jest wszędzie!“ Więc też tę-



sknota poety, „na barkach ciężki dźwigająca krzyż, otwiera usta, by wraz z Tęsknotą świata zaśpiewać hymn przenaświętą: *Salve Regina!*“ Każdy już wyraz Kasprowicza otrzymał własne, wewnętrzne znaczenie, do którego klucz znajdzie jedynie powolna za poetą pielgrzymka od pierwszych jego, czy to zewnętrznych, materialnych wrażeń do przemiany wszystkich uczuć i myśli na najlotniejsze pojęcia metafizyczne, na najdelikatniejsze, pozaświatowe wizje.

„Wzgórze śmierci“ oświetliło poecie całą przebytą drogę ducha własnego i wskazało szlaki właściwych przeznaczeń. Wraca też tęsknie do tego motywu, wiąże go z nową akcją poetycką. Po płomiennym poemacie „*Salome*“, w którym cielesną żądzę w demonicznym wyraził wybuchu, tworzy Kasprowicz poemat dramatyczny w trzech aktach p. t. „*Uczta Herodyady*“, nowy dramat „*miłości—grzechu*“, związany ideą wewnętrzną z cyklem „*Na wzgórzu śmierci*“. Dusza wygnana z raju, nie mająca siły rzucić Lucyfera, jest tu znowu transcendentalnym motywem najważniejszych dialogów. Akcja zasadnicza jest monologiem rozszerzeniem akcji „*Salome*“ Oskara Wild'a, ale związków wewnętrznych poematy te mają

niewiele. U Wilde'a mamy straszliwe rozpasanie chuci, owiane cudną poezją barw i dźwięków; u Kasprowicza historia Salome przewija się jedynie jako łącznik obrazów narodzin nowego ducha świata. Sceniczna i piękna „Uczta Herodyady“ jeszcze raz oświetla przebyte otchłanie życia poety, zbiera systematycznie jego środki techniczne, pokazuje rozległość jego natchnień i swobodny rzut jego pędzla malarskiego.

Posłuszny wewnętrznym jedynie głosom, stale i wytrwale dążąc do jedności duszy, Kasprowicz używać począł w ostatnich poematach swego własnego, wolnego wiersza, odpowiadającego rytmem rytmowi jego wzruszeń. Żaden z współczesnych poetów polskich nie stosuje go z równą siłą i z równie świetnym rezultatem. Poeta wyraża swe uczucia bezpośrednio, w całej ich prawdzie i nagości. W hymnach swych zagadał Kasprowicz mową Eschylosa, mową proroków. Nie był nigdy artystą, świadomym swego kunsztu i dbałym o jego czary. Treść duszy wykształciła mu formę. Kształciła ją długo i mozolnie, ale doprowadziła ją do rzetelnej potęgi i całkowitej oryginalności. Słowo jego stało się najczystszy symbolem duszy. Wydało ono najteższy dreszcz głębi, dreszcz

nieskończoności we współczesnej poezji polskiej.

## V.

Nie będę się zastanawiał nad przekładami Kasprowicza z literatur obcych. Jest ich bardzo wiele; powstały przeważnie z troski o chleb powszedni. Nie podzielam zdania tych, którzy te tłumaczenia uważają za jedne z najlepszych wzorów naszej poezji tłumaczonej. Kasprowicz zbyt potężną, zbyt bezpośrednią ma indywidualność własną, aby ją nagiąć potrafił do indywidualności innych. Jeżeli znajdzie pokrewieństwo uczuciowe z którym z autorów obcych — zbliży go do swego języka dość wiernie, bo sam do niego zbliżyć się nie może. Wydobędzie więc wielkie tony z Shelley'a, wejdzie w kolosalną duszę Eschylosa, który obcował wciąż z bogami. Ale załamuje się przy zmysłowości d'Annunzia, przy niektórych wytwornościach myślowych Maeterlincka.

Kasprowicz mało pisywał prozą. Spróbował jej raz jeden na szerszą skalę i spróbował nawet przy tej okazji uśmiechać się ironicznie. Jakże trudno układają mu się do

uśmiechu wargi, drżące wciąż modlitewną pieśnią hymnów! Zbiór ma tytuł: „O bohaterskim koniu i walącym się domu“.

Czytelnik, przyzwyczajony do określonych „rodzajów literackich“, narazi się tu na nieporozumienie. Będzie szukał namacalnego związku pośród pojedynczych części, będzie się dopatrywał „obrazków“, zaokrągleń, lirycznej lezki, ironii, *pointy* i tym podobnych literackości. I nie znajdzie tego wszystkiego, chociaż wola literacka przezięra z każdej stronicy. Są to wszystko drobne stacje ducha, kroczącego po szerokim gościńcu Absolutu. Poeta opowiada wrażenia, ale mówi językiem tak dalekim od naszych nawyknień, że aż uciążliwym. Uroczyście jest i wzniosły, jak gotyckie tury, gdy mówi o naturze; wpada w głęboki mistycyzm, gdy chce pokazać załamania i kataklizm własnego ducha; dochodzi do nadzwyczajnej teźyzny wyrazu, gdy patrzy na różne objawy tak zwanej kultury ludzkiej. On z tą kulturą ma niezalutwiony rachunek całego życia. Wyszła mu serce, a nie dawała w zamian ani jednej prawdy, w którą mógłby uwierzyć. Wchłonął ją w siebie, sądząc, że będą żyli ze sobą w nierozzerwalnej zgodzie. Zwolna jednak przekonywał się, że duch jego wyla-

tuje daleko po za kulturę współczesną, że ma w sobie płomienie wieczne, nie znoszące żadnej przymusowej formy. I ten to duch przemawia jeszcze raz w poematach, ochrzczonych fantastyczną nazwą „O bohaterskim kołnierzu i walącym się domu“.

Jakież zwarte, jakie potężne w swej dobitności, jakie wyraziście w swym brutalnym uśmiechu, w swem średniowiecznym szyderstwie, w swej bajecznej malowniczości—wszystko, co dał poecie Paryż. Oto np. *Portal katedry*: „Żalim jest godzien przestąpić próg katedry? Bramy jej otwarte dla cichych, a żal mój bywał głośny. Wczoraj. Lecz dziś opancerzyłem już piersi i gardło ściśnięte mam żelaznym kołnierzem, nie wołam, nie krzyczę, a tylko niemotą zdumionego wzroku próbuję mówić z głazami. Stoję na trzecim stopniu. Potężne ostrołuki, w kwiaty rzeźbione obramienia wnęki, Jakubowe symetryczne drabiny świętych, kolumny, pilastry, półsłupy, kapitele, czterolistne krzyże, galerie, fiale, obsypane krabami. Słońce cień swój wydłuża i rzuca go na króla w kamiennej, liliowej koronie, w sukni o martwych fałdach, nie sięgających kostek. Płaskookrągłe nogi wysunęły się po nad krawędzie kroksztynu, w jednej ręce zwietrzałe jabłko,

w drugiej berło, którego szczyt objadły deszcz. Włosy i broda w regularnych zeszywniały kędziorach, a oczy bez źrenic, dwie nieruchome galki, uwięzły gdzieś w dali. Paszcze gargul i maszkar wiszą rozwarte nademną: lwice z wyciągniętym drapieźnie karkiem, dzioby kruków, zwrócone ku ścierwu ludzkiego grzechu, dyabły rogate, pazurami przygniatające wieprza na olbrzymim jądrze nieczystości, makarele o zapadłych z rozpuszty policzkach.

O dniu radosny, w którym było mi dane dotrzeć do głębi duszy, wyprowadzić z niej bliźniacze rodzeństwo, podziw i pokorę, i w niewysłowionych modłach kazać im wielbić portal gotyckiej katedry! Zapalily się czerwone, niebieskie, fioletowe, zielone i żółte gwiazdy w wielkim, okrągłym witrażu, od zachodniego słońca spłonęły marmurowe pochodnie aniołów, strzegących Dziewicy, Chrystus, przed chwilą jeszcze uwięzion w trójkacie tympanonu, stanął po nad pastuszym swym żłobem, po nad heblem i dłutem ojcowskiego warsztatu i, żywe podniósłszy dłonie, głaźnemi poruszył wargami, i błogosławił dzieciństwo, swoje i moje, dzieciństwo biednego człowieka“...

Ten biedny człowiek towarzyszy poecie wszędzie, chociaż rzadko przemawia bezpośrednio. On to ukazuje tragiczne oblicze w „Starożytnym kościele“, on to mówi z tęskną melancholią „O walącym się domu“; on rozmawia nieznanym w pospolitem życiu językiem ze „Złodziejem“; on płacze gorzko w „Śpiewającym“; on uczy dwie „Główki dziecięce“ zawieszony w obrazach na ścianie, jak mają „wcześnie cierpieć i—gardzić i nienawidzić“; on każe mu walczyć z pożerającym „Cieniem“ i słuchać jego zaklęcia: „jeżeli nie czujesz mocy, iżby zrzucić z siebie tę palącą koszulę Dejaniry, która bojownikom o prawdę bywa celem ich wzgardy, własnymi rękoma kop dalej mogiłę i położyć się w niej na zawsze“; on wreszcie prowadzi tragiczną dyskusję z „Panią Śmiercią“. Ten „biedny człowiek“ bywa często niezrozumiały, jak Ból i Smutek; bywa brutalny, jak nieszczęście; bywa bezwzględny, jak śmierć. Trzeba długo z nim obcować, aby dobrze fizyonomię jego ujrzeć. Trzeba wiedzieć, że nawet „śmiech jego jest tak cichy, tak niedosłyszalny, jak szelest skrzydlatej duszy, stojącej nieruchomie u bram wieczności“.

Tylko ten zrozumie książkę Kasprowicza, kto chociaż raz był tym biednym człowiekiem, kto chociaż raz spojrzął w gwiazdy i zapomniał o interesach ziemi, kto chociaż raz skąpał się w wielkich falach Niekończoności...

KONIEC TOMU PIERWSZEGO.



## SPIS RZECZY:

	Strona
Porozumienie z czytelnikiem . . . . .	1
Kto jest młody w literaturze? . . . . .	3
Młoda Polska i t. z. „modernizm“ . . . . .	8
Krystalizacye programów . . . . .	14
Miriam . . . . .	30
„Chimera“ . . . . .	50
Antoni Lange . . . . .	69
Jan Kasprowicz . . . . .	

---

---

## „NOWOŚCI LITERACKIE“

Tom I — K. TETMAJER

*Z Wielkiego Domu*

CENA kop. 65, w opr. 85.

---

Redaktor i Wydawca Kazimierz Stankiewicz.

Kierownik Literacki Gustaw Olechowski.

Odpowiedzialny za redakcyę we Lwowie K. Papłowski  
ul. Dąbrowskiego 6a.



KSIĄŻKI NINIEJSZEJ ODBITO DLA AU-  
TORA DZIESIĘĆ EGZEMPLARZY NA  
PAPIERZE CZERPANYM.

№ 

MŁODA POLSKA.

## „NOWOŚCI LITERACKIE“

*K. Tetmajer* Z WIELKIEGO DOMU. Cena kop. 65, w opr. 85.

*Jan Lorentowicz* MŁODA POLSKA I. Cena kop. 65, w oprawie 85.

*Mieczysław Srokowski* ICH TAJEMNICA. Cena kop. 60, w oprawie 80.

*T. Jaroszyński* W NAWIASACH ŻYCIA. Cena kop. 60, w oprawie kop. 80.

*Jan Betcikowski* LEON TOLSTOJ. Cena kop. 80, w opr. 1.—

*Maciej Wierzbński* W PRZEKŁĘTYM DOMU. I. Cena kop. 45, w oprawie 65.

*Maciej Wierzbński* W PRZEKŁĘTYM DOMU. II. Cena kop. 45, w opr. 65.

*Jan Lemański* PRAWO WŁASNOŚCI. Cena kop. 65 w opr. 85.

*A. Kallas* ONA I ONI. Cena 60 kop. w opr. 80 kop.

*Stanisław Cieszkowski* ALEKSANDER I A KONSTYTUCYA. Cena kop. 50 w opr. 70.

*Stefan Kiedrzyński* ROZKOSZ ŻYCIA. Cena kop. 50 w opr. 70.

*Gustaw Olechowski* WZDŁUŻ AZYI. Cena kop. 60 w opr. 80.

*A. N. Nowaczyński* CO CZASY NIOSĄ. Cena kop. 60 w opr. 80.

*Rużena Svobodova* BŁOGOSŁAWIONY. Cena kop. 60 w opr. kop. 80.

*Zygmunt Bartkiewicz* STARE GNIAZDA — NOWE PTAKI. Cena kop. 60 w opr. 80.

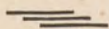
*Zygmunt Różycki* PŁOMIENNE KWIA-  
TY. Cena kop. 60 w opr. 80.



*Jerzy Kurnatowski* MORALNOŚĆ I ŻY-  
CIE. Cena kop. 60 w opr. 80.

*Emilja Topas - Bernsztajnowa* Z NIZIN. Cena kop. 60 w opr. 80.

NOWOŚCI LITERACKIE TOM XIX i XX.

*Jan Lorentowicz*



*Młoda* ||   
 || *Polska*

II.

*Stanisław Przybyszewski,  
Władysław St. Reymont.*

WARSZAWA  
Księgarnia ST. SADOWSKIEGO  
ulica Złota 1.  
1909.

Redaktor i wydawca **Kazimierz Stankiewicz.**  
Kierownik Literacki **Gustaw Olechowski.**  
Odpowiedzialny za redakcyę we Lwowie **K. Peplowski**  
ul. Dąbrowskiego 6a.

---

Druk L. Bogusławskiego, Świętokrzyska 11.



## OD WYDAWNICTWA.

---

*Tom niniejszy, stanowiący dalszy ciąg pracy Jana Lorentowicza p. t. „Młoda Polska“, wychodzi w podwójnej objętości naszego zwykłego tomu, stanowi więc XIX i XX tom wydawnictwa za 1 i 15 lipca.*

*Całość „Młodej Polski“ zawierać będzie sześć tomów.*

*Z przyczyn od Wydawnictwa niezależnych tom XVII p. t. „Moralność i Życie“ wyszedł przed 17-ym, zawierającym nowele „Z Nizin“. Tomami temi zakończyliśmy kwartał trzeci wydawnictwa, a drugi roku bieżącego.*

---





## STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI.

### I.

Na dnie duszy polskiej osiadł na zawsze jakiś smutek nieuleczalny. Napróżno stłumić go chcemy wytężoną, długowieczną już mądrością narodową. Jest niezbadany i nieuchwytny. Skarży się w nim cicha, słodka melancholia, jęczy głód nieskończoności, płacze ból nieukojny, pręży się niezmożony nigdy bunt, załamuje ręce niema rozpacz, która staje wreszcie u podwoi fatalizmu. Uczucie to wyraziło się najgłębiej u naszych poetów dźwięku i słowa. Odczuwamy je w bolesnych melodyach Chopina, w wielkich pieśniach Adama, Juliusza i Zygmunta; kwili ono w dumkach Zaleskiego, płacze w poezjach Asnyka i Konopnickiej, szlocha w poematach Kasprowicza i pismach Żeromskiego.

Głęboko ukryte u jednych, — zgoła wyraźne u innych, kieruje natchnieniem i nadaje liryzmowi polskiemu akcenty wzniosłości dziwnie odrębnej.

Zdarza się jednak niekiedy, że ta melancholia przepaścista zamienia się w prawdziwą chorobę, która nietylko zatruwa materialną egzystencją poety, ale z każdego jego utworu czyni wyraz osobistej tortury. Tak się stało z najgłośniejszym (choć nie największym) twórcą młodej Polski, Stanisławem Przybyszewskim.

Jest to (obok Kasprowicza) drugi poeta, którego w ostatnich kilkudziesięciu latach wydała Wielkopolska. Urodził się nad Gopłem, we wsi położonej o kilka wiorst od zagrody rodzinnej Kasprowicza. Te same krajobrazy czarowały młodość obu pisarzy, to samo powietrze nasycalo ich pierwsze, panteistyczne oddechy, te same nastroje kształciły ich marzenia. W powieści swej „Synowie ziemi“ i w studyum „Z gleby kujawskiej“ tak maluje Przybyszewski czary nadgoplańskich okolic: „Coś nieskończone cichego, smutnego, jakiś ton beznadziejnej tęsknoty legł nad tą ziemią.— Jest coś zamkniętego w sobie—niema nic, cobyskupioną w sobie uwagę rozerwać mogło, coś, co tyl-

ko cichym szeptem wypowiedzieć można, bo to wszystko takie ciche i dobre i smutne. Wprawdzie rozkwitły pola rzepiku delikatnem, woniejącem kwieciem—zieleni się rozkosznym kobiercem ozimina, rozkwieciły się łąki żółtym jaskrem — tulą się do trawy skromne anemony — słychać świergot ptaków w powietrzu i turkot wozów wzdłuż dróg, obsadzonych staremi wierzbami—ale to wszystko wesela nie daje. Jakaś parna, przecuciem i troską ciężarna dola przykucnęła na rozstajnych drogach i tłumi śmiech i rozgwar... Och, móźz wyczerpać wszystkie uroki, czary i cuda tej ziemi! Kiedy w ciemnych nocach straszą srebrne topole po drogach, gdyby widma, w białe płachty przyodziane! Kiedy z nad Gopła powstają wodne opary i srebrną mgłą rozścielą się na łąkach, a z chałup torfiarzy płynie poprzez te morza mgieł, biedne, chore światło! Kiedy mgła się wznosi i roztopia w mżącym dżdżu—o! to już za wiele—to tylko wolne rozpływanie się czegoś, co było zgęszczonem, to tajanie jakiejś zadumy — a w duszy uwalnia się coś i skrapla w długie, perliste łzy i spada na dno duszy jedna perła za drugą, coraz smutniej, coraz boleśniej, o Boże! A cały świat staje się jedną, jedyną straszną, bolesną tęsknotą i w

każdej lzie się odbija i z nią razem w jakieś przepastne ciemnie spływać się zdaje. To płacz bez jęku — płacze się, a żaden mięsień twarzy nie zdradza, że się płacze. Płacze się długimi sznurami szklitych perł w swoje własne serce.“

Taki smutek chłonał Przybyszewski z pól i jeziora swego dzieciństwa. W domu rodzicielskim miał dość ciężkie warunki życiowe (ojciec jego był nauczycielem wiejskim), ale otrzymał mimo to staranne wychowanie. Po skończeniu nauki gimnazjalnej w Toruniu i Węgrówcu, zapisał się na architekturę w Charlottenburgu.

Niedługo tu zabawiał. Przerzucił się na medycynę w Berlinie, żądny badań psychologicznych, żądny naukowego poznania swej jaźni. Walczył uparcie z nędzą, zapracowywał się w laboratoryach, czytał namiętnie i bezładnie księgi zarówno przyrodnicze, jak literackie. Wielka a prosta wiara, wyniesiona z wpływów matki, zapadła mu tak głęboko w duszę, że stała się zasadniczym jej elementem. Nie próbował nigdy zwalczać jej w sobie a samoistnej filozofii, pomimo wielu pozorów, nie posiadał zgoła. Zmieniał nazwy uczuć religijnych, ale zjawisko pozostało w gruncie rzeczy tem samem, co poprzednio:

zamiast pojęcia Boga, operować począł pojęciem *Absolut*. Dawniej, za czasów młodości, budował ołtarzyki, przebierał się za księdza i odprawiał modły do „dobrego Boga“;—teraz stawiać począł czarne ołtarze rozpaczcy dla „boga złego“,—dla Szatana. Istota naiwnej, dziecięcej niemal modlitwy pozostała wciąż ta sama. Racyonalizm nie pociągnął go ani na chwilę. Od nauki żądał natychmiastowej, jasnej odpowiedzi na wszystkie pytania, które go dręczyły; gdy takiej odpowiedzi nie otrzymał, rzucił się ślepo i bezradnie na fale bieżącego życia.

Tą bezradnością wytłomaczyć sobie możemy fakt, że zrazu staje w szeregach socjalizmu, jako redaktor berlińskiej „Gazety Robotniczej“. Potrzebuje wyzwolenia dla swej jaźni, potrzebuje takiego celu w życiu, któryby utrzymał w nieustannem nateżeniu wszystkie władze jego ducha. Pisze artykuły agitacyjne, wygłasza gorące mowy na Śląsku, żyje w świecie działaczy, stwarza sobie atmosferę wyteżonej walki rewolucyjnej.

Niestety, dyscyplina socjalnej demokracji nie zdołała zbudować mu jedności moralnej i uczuciowej. „Jak daleko — mówi w *Requiem aeternam* — wspomniana moje sięgają, odczuwałem się zawsze jako coś,

co wyzbyło się wszelkiego związku, stoi w przeciwieństwie do siebie samego, coś, co jest zlepione z najróżnorodniejszych pierwiastków i zawsze czułem w sobie jakąś piekielną siłę, co wolę moją obezwładniała, a wciąż i ustawicznie zmysły me drażniła. Zawsze było coś we mnie, co się żadną miarą z resztą stanów duszy skojarzyć nie chciało. Różnorodne uczucia nie łączyły się z sobą, ale leżały obok siebie w chaotycznej niezgodzie — maleńkie złośliwe djabliki stały naprzeciwko siebie, by ustawicznie sobie najkrwawszem szyderstwem w oczy bryzgać“. Nie udały się studia architektury, nie udała się medycyna i nauki przyrodnicze, nie udał się wreszcie i socjalizm. W młodym rewolucyoniście dojrzewać poczęła świadomość talentu muzycznego, odziedziczonego po matce a stanowiącego najważniejsze podłoże całej jego późniejszej twórczości literackiej. Przybyszewski z ogromnem uczuciem grał, a raczej na swoją modłę trawestował Chopina. Muzyka jego wywierała wielkie wrażenie: kobiety wpadały w ekstazę, mdlały. Około młodego studenta - socjalisty gromadzić się zaczęło kółko pierwszych wielbicieli jego sztuki. Polski smutek i polska tęsknota wybuchły żywiołowo, odpędziły studenta od sy-

stematycznej nauki, odsunęły działacza od roboty partyjnej. W duszy huczały burze, serce łkało niewiadomo dla czego, umysł szukał artystycznej formy dla bezdennej melancholii, która ogarnęła wątlą istotą młodzieńca.

Przybyszewski zaczął w obcym języku pisać, a raczej spowiadać się publicznie. Od pierwszej chwili jego twórczości literackiej zmienia się zasadniczo stosunek poety do życia i do samego siebie: wierząc, iż jest z musu powolny obcej, po nad nim stojącej sile, odślania nie tylko najtajniejsze drgnienia swej duszy, ale także wszelkie szczegóły swego codziennego, materialnego życia. Niema końca publicznym komentarzom różnych zdarzeń jego żywota, zwłaszcza od chwili, gdy się znalazł w literackim cennaku kawiarnianym, w którym zbierało się w owe czasy kilku przedstawicieli „Młodych Niemiec“ oraz kilku wybitnych artystów skandynawskich, jak: Strindberg, Ola Hanson, Arne Garborg, znakomity rysownik Munch, malarka Anna Costenoble i t. d. Cała ta grupa, obok gorącej miłości dla sztuki, żywiła głęboką nienawiść dla filistra, szukała nowych dróg twórczych, hołdowała jedynie potędze ducha. Długie, nocne gawędy zamieniały



się w prawdziwe orgie światoburstwa a jednocześnie rozstrajały do reszty osłabione energie życiowe. Przybyszewski polotem fantazyi, śmiałymi pomysłami, kolosalnymi wizjami, całym zgoła nastrojem swych marzeń o sztuce zaćmił kolegów. Z „Gazety Robotniczej“ przeniósł się do „Freie Bühne“, gdzie pokazał swą właściwą fizyonomię w upajających obrazach.

Śród cyganeryi kawiarnianej olśniewała wszystkich urodą, wdziękiem i inteligencją młoda pisarka norweska, która wkrótce stała się panią Dagny Przybyszewską. Fakt ten rozpoczyna szereg dramatów osobistych poety. Umiera nagłą śmiercią matka jego dziecka, towarzyszka z „Gazety Robotniczej“ i najgorętsza wielbicielka jego ducha. Bolesna katastrofa wywiera niezatarte wrażenie na całą twórczość Przybyszewskiego. Mnoży stokrotnie jego wrodzoną trwogę wobec życia, mąci mu duszę, przed wyobraźnią jego stawia tragiczną wizję miłości, która zjawia się później z przedziwną monotonią we wszystkich jego utworach. Gdy życie potwierdzać zaczęło jego obawy i przecucia, wzmogła się jednocześnie jego wiara w przeznaczenie. Potargaly się związki poety ze społeczeństwem, zatonął w szale i rozterce, upa-

jał się snami i halucynacjami, tworzył wulkanicznie, wyrzucając z siebie cały chaos nagromadzonych uczuć, tęsknot i bólów, odsłaniając z brawurą i przedświadczeniem spełnianego kapłaństwa całą nagość swej rozszalałej duszy.

Niekiedy, gdy przycichają w Przybyszewskim bunt, szalone okrzyki, wrzaski, biblijne przekleństwa i średniowieczne rozmowy z Szatanem—budzi się w nim naiwne, ciche, łagodne, biedne dziecko polskie, które bieży do kościołka wiejskiego i składa rączki przed ołtarzami; dziecko które, stojąc wobec potworów, stworzonych przez własną wyobraźnię, drży samo ze strachu, płacze i kwili. Nie nadługo. Bo oto znowu huczą w głowie huragany, znowu myśl podąża ku wszelkim tajemnicom wszechświata, znowu w sercu wyją bóle, znowu oczy patrzą chciwie na potężniejsze wizye grzechu, znowu poeta depce wszystko, co kochać chce mieszczkański filister. Zjawiają się jedna po drugiej niemieckie książki Przybyszewskiego i wywołują gorące komentarze. Nie dają jednak materialnego oparcia twórcy. Przybyszewski błysnął jak kometa wśród młodych grup literackich Berlina i stolicę pruską opuścił. Rozpoczyna z panią Dagny wędrowkę po Europie, zawo-

zi swe tęsknoty do Norwegii, potem do Hiszpanii, potem do Paryża. Szuka duchów pokrewnych, karmi się koncepcjami Muncha, Vigelanda, Goyi i Ropsa, szuka harmonii dla duszy w mrocznych tumach gotyckich.

Polski smutek i żal rozrósł się w potworną torturę, ale nie umilkł. Przybyszewski wraca do Polski, osiada w Krakowie, obejmuje redakcję *Życia*. Sława berlińska zwraca na niego powszechną uwagę. Podniecony hołdami, staje wobec społeczeństwa odrazu w postawie wyzywającej, która czyni z jego twórczości na wiele lat największy skandal literacki. Każdy jego artykuł, każdy utwór wywołuje namiętne dyskusje w prasie, stawia przeciw niemu ostrza zajadłych wrogów, gromadzi około zuchwałego pisarza gorących wielbicieli. „W gwarze, który ze wsząd otaczał i wchłaniał w siebie Przybyszewskiego, były i szczerze niedorostki, ledwo od ławy szkolnej oderwane, i zdeprawowane popychadła dziennikarskie i komiczne krakowskie geniusze bez teki, cały świat nędzy materialnej i duchowej, tem brzydszej, że zasłoniętej lachmanami i blichtrzem istotnej sztuki lub istotnego, wyrafinowanego zepsucia.“ Na tle tego codziennego rozdawania swej tęsknoty kolegom i wielbicielom, wzmagą się

w Przybyszewskim coraz bardziej rozterka osobista.

Przez dziwne skojarzenie wypadków poeta staje się najgłośniejszym bohaterem własnych dramatów. To, co jego wyobraźnia maluje w egzaltacji, spełnia się we własnym jego życiu lub—odwrotnie. Linia demarkacyjna pomiędzy codzienną rzeczywistością a kształtami jego marzeń ginie znamienne. Piękna pani Dagny umiera tragicznie gdzieś, na Kaukazie, a imię jej szarpać zaczyna rozbestwiona płotka. Za życia jej, w szale rozgoryczenia i w prostocie swej nieustannej spowiedzi, wprowadził ją Przybyszewski bez obłonek niemal do romansu „Synowie ziemi.“ Po jej śmierci wydaje zbożnie utwory żony i помещacza w nich taką przedmowę do dwójga swoich dzieci o ich matce:

„Wychowana w bogactwie i zbytku, zносиła mężnie i wytrwale kilkuletnią nędzę artysty, co się z trudem przez życie przebijać musiał. Kobieta niezwyklej kultury i poczucia artystycznego, powiernica najskrytszych moich intuicyj twórczych, jedyny człowiek, który znał mój twór aż do dna, który nieraz wyłowił z głębi duszy to, co dla mnie samego było nieświadome—oto czem była wasza matka. Jej tragedją było, że duszę miała zbyt

szczerą, zbyt śmiałą i dumną, by mógł na nią paść najdrobniejszy cień fałszu i hipokryzyi. Jej tragedją było, że była tem, czem jest jej sztuka: pięknnością i zbytkiem. Nie była stworzona do tego świata; dusza jej, pełna naiwnej ufności, dziecięcej prostoty, doznała zbyt dużo rozczarowań, zbyt często była oszukiwana i zwodzona; musiała się w końcu przełamać. Tragedją jej była piękność, i szczerść, i duma. Była przepięknym egzotycznym kwiatem, który rzadko wykwita, a który tłum zdeptać musi—i nie dość, że zdepcze, ale mści się na nim jeszcze po śmierci. Więc, dzieci moje, niech pamięć matki będzie dla was, jak dla mnie jest, święta.“

Te słowa proste a gorące powitano ze zdumieniem. Jeden tylko Aleksander Świętochowski miał odwagę opatrzyć przedmowę Przybyszewskiego publicznym a pięknym komentarzem:

„Dla tłumu—mówi—który przywykł czuć i myśleć w odwiecznych formach gniewu, nienawiści, przekleństwa, kary, odwetu mordy,—widok ojca, który przyprowadza dwoje małych dzieci na grób wiarołomej żony, zabitej przez złe żądze i powiada do nich: czcicie pamięć waszej nieszczęśliwej matki, bo ona była pięknym, ale złamanym kwia-

tem—jest jakąś zdumiewającą niespodzianką a zarazem niespodzianką wspaniałą. Przybyszewski jest bezsprzecznie dużym i oryginalnym talentem; w jego książkach są stronicy ujmujące; ale wszystkie jego utwory nie dorównywały swą wartością tym dwudziestu kilku wierszom przemowy do dzieci o ich matce. W tych bowiem prostych a przepięknych słowach brzmi nuta, która coraz bardziej staje się podstawowym tonem pieśni odrodzenia w literaturze, z nich strzelają promienie nowej idei, która jest wschodzącą gwiazdą natchnień poetyckich, one są jednocześnie i rzewnem wzruszeniem i męskim, śmiałym czynem. Wielkie miłosierdzie z wielką odwagą pisało tę kartę, a obie te siły przyjmą pierwszorzędną rolę w kształtowaniu i tłumaczeniu życia filozofią i sztuką. Nieszczęśliwych i cierpiących dusz niepodobna dłużej rzucać na pastwę mizernemu robactwu, które rozumie tylko cel swoich ukąszeń i potrzebę swego głodu. Te dusze muszą być ujmowane przez dobre, miękie ręce, zbadane przez rozumne i litościwe oczy, które umieją spoglądać głęboko i dostrzegać w nich powikłany zwój sprężyn przyczynowości.“

A potem wikła się znowu prywatny żywot

Przybyszewskiego, znowu staje się transkrypcją jego obrazów literackich. Nowe jego związki uczuciowe i rodzinne prowadzą go do nowych bolesnych powikłań i dramatów, które uparcie podtrzymują zasadnicze tony jego twórczości, a w nim samym utrwalają wiarę w konieczność ślepego wykonywania wyroków fatum.

Śród wielu błędów, jakie Przybyszewski popełnił, największym był może jego przyjazd do Warszawy. Stolica Polski, pogrążona w coraz większem barbarzyństwie polskiego analfabetyzmu, rosyjskiej biurokracyi i ciemnoty mas żydowskich, ujrzała w nim nie artystę, ale przedstawiciela skandalu. Nadawała się ku temu okoliczność, że Przybyszewski od wielu lat już prowadził żywot zgoła publiczny, to jest odsłaniał nie tylko swoją duszę, ale wszystkie szczegóły swej codziennej egzystencji. Stał się na pewien czas modnym, zyskał opiekę snobów i histeryczek, jak pierwszy lepszy aktor lub tenor. Takie warszawskie powodzenie posiada w sobie jaskrawość, która ostrzega silnego artystę przed niebezpieczeństwem. Niestety, Przybyszewski, pomimo całej hardości duszy, nie wyrobił w sobie siły samotnika. W Krakowie plwał ze szczerą wyniosłością na pra-

ktyczny zmysł „mydlarzy“, w Warszawie zaś ulegał hołdom tych samych mydlarzy aż do upojenia, aż do omdlenia. A kiedy dostał zawrotu głowy, — wczorajsi hołdownicy zapragnęli powalić go o ziemię, albowiem „tylko wtedy można wziąć dobrze miarę człowieka, gdy ten leży.“ Rozpoczęło się szczególne urągowisko. Nie powstrzymano się przed żadnem oszczerstwem, wywlekano na jaśnie najpoufniejsze szczegóły osobiste, nie umiano zrozumieć, aby człowiek, posiadający takie zuchwalstwo słowa, mógł być „normalny“, — odsyłano go wprost do szpitala obłąkanych.

Krytycy podzielili się w tym rozstroju sądów i poglądów na kilka kategorii. Jedni wołali piłatowo: „nie znajduję w tym człowieku winy“; inni, jak J. Nowiński i W. Lutosławski (niedawny, serdeczny przyjaciel Przybyszewskiego) uzbrajali się w różne, dziwaczne instrumenty - „subtelnej“ analizy i w rezultacie odkryli własną, oryginalną prawdę, oznajmiając brutalnie, iż na dnie duszy Przybyszewskiego znaleźli wiele... alkoholu. Lutosławski w swym „Poglądzie krytycznym na tak zwany satanizm nagich, a pijanych dusz“ stawia takie ordynarne, nieznane w naszej krytyce wnioski: „Nędza wszędzie, jak



wiadomo jest spokrewniona z pijaństwem, a pijaństwo wiedzie do upojeń, szalów i nadużyć. Więc poeta, który śmiało i szczerze działa na korzyść właścicieli propinacyj, właśnie teraz w Krakowie mógł wzbudzić zaciekawienie“.

W „Nowej Reformie“ ktoś, podpisany pogardzanem przez redaktora Życia imieniem Mydlarz, ogłasza razżalony, otwarty list do Przybyszewskiego, w którym między innymi przypomina stare nasze przykazanie: „My jesteśmy—mówi—za biedni, aby sobie pozwolić na taki zbytek w sztuce, jaki pan nam doradzasz. Co nas może taka sztuka obchodzić ze stanowiska narodowego? My powinniśmy skupiać siły, aby utrzymać na wszystkich polach twórczości żywotność naszą narodową. Do spełnienia tego zadania zdążyć powinno także piśmiennictwo polskie we wszystkich swoich dziełach.“

Tymczasem Przybyszewski tonął coraz głębiej w tęsknocie, żrącej, nieskończonej tęsknocie. W Krakowie wypromowano go na pisarza sztandarowego, chociaż nie było w nim, nie mogło być syntezy twórczej, bo dusza jego była wciąż „rozpalonym, płynnym metalem w ognistych bałwanach, który, żeby stać się posągiem, chce rozsadzić for-

mę, co go obejmuje namiętym uściskiem“. Przyjął rolę z frenetycznym uniesieniem i trwał w niej uparcie. Walczył jednocześnie z tysiącem bolesnych złudzeń, którym dawał olbrzymie nazwy, transponując na najwyższe tony najśłabsze kwilenia serca, aby się zagubić w przepaścistych mgłach wyrazów i metafor. Zaczepiony przez krzykliwe wyniki niezręcznej ankiety dziennikarskiej, wydobyty został w Warszawie powtórnie na „porteparole“ protestu i ani się spostrzegł, jak źle prowadzona, skarłowaciała na samym wstępie kampania ciągnąc go zaczęła w odmetę kabotynizmu.

Nie prędko zobaczył Przybyszewski, że nie do walki był stworzony. Dusza śpiewać zaczęła nowe hymny tęsknoty, a poeta usunął się w ciszę. Może w tej ciszy wydobędzie z siebie wielkie słowo poetyckie, którego oczekiwaliśmy od niego wszyscy wśród rozgwaru jego sławy.

## II.

Dotychczasowa twórczość Przybyszewskiego płynęła rozlewną falą po czterech łożyskach: 1) grzmiące huraganowo programy sztuki i związane z nimi studia - dytyramby, wyśpiewywane na cześć różnych, pokrewnych

autorowi duchów; 2) poematy prozą; 3) powieści lub opowiadania w formie powieściowej; 4) wreszcie dramaty, to jest najpopularniejsze jego utwory.

Zacznijemy od programów, chociaż te nie poprzedzały twórczości Przybyszewskiego, lecz występowały z nią równorzędnie.

Wkrótce po objęciu redakcji *Życia*, Przybyszewski ogłosił swe głośne „Confiteor“<sup>\*)</sup>. To wyznanie wiary estetycznej wielokrotnie dopełniał i potwierdzał, a wreszcie włączył je do książki „Na drogach duszy“, którą napisał najpierw po niemiecku, a potem sam przełożył na polski i znacznie rozszerzył. W książce obok aforyzmów, ujmujących w całość estetykę Przybyszewskiego, znajdują się apologiczne studia i improwizacje o Edwardzie Munchu, Gustawie Vigelandzie, Alfredzie Mombercie, muzyce Chopina, wreszcie jest tam „Apostrofa do Króla—Ducha na progu nowego stulecia.“ Wszystkie te utwory są raczej poematami, niż studiami; nie tyle mówią o samych twórcach, ile wyjawiają w płomiennej wizji to, co Przybyszewski znaleźć chciał z siebie w ich

---

<sup>\*)</sup> Patrz tom pierwszy, str. 24-27.

działach. Z cudzego materiału buduje Przybyszewski posągi dla własnych uczuć i myśli. W takiej sztucznej monumentalności raz mamy forsowne nadrabianie kształtów, to znów—całkowitą przemianę linii i giestów. Niekiedy omawiany przez autora artysta jest tylko pretekstem do pięknych, poetyckich uogólnień i do programowych aforyzmów.

Obfitość i dynamika uczuciowa tych aforyzmów łatwo może wprowadzić w błąd. Nasuwają one myśl, że Przybyszewski wkłada do swych utworów bardzo wiele świadomości metodycznej. Jest to pozór jedynie. Konstrukcja jego manifestu literackiego nie jest poznawcza, rozumowa, ale całkowicie nastrojowa. Niema w nim troski o ścisłość; za piękno metafory oddaje Przybyszewski chętnie filozoficzną podstawę swych twierdzeń. Instykt twórczy mówi mu, że czar namiętnego wyrazu mocniej podbija uwagę literackiego czytelnika, niż chłodne rozumowanie. I dla tego krytyczne rozważanie myśli programowych Przybyszewskiego dopiero wówczas będzie miało rację, gdy zbliżymy się do nich z właściwą miarą, to jest gdy przestaniemy traktować je dosłownie i wyciągać z tego rezultatu ściśle wnioski. Nie wolno zapominać o metaforycznym

ich charakterze; nie wolno w ocenie ich kulturalnego znaczenia przepominać, że było tam więcej indywidualnego, pięknego, godnego uwagi giestu, niż nowych teorii i pierwiastków naprawdę zapładniających. Giest ten zjawił się w ważnej chwili, gdy młoda literatura polska, potargawszy tradycje tendencyjności i nieustannego zwracania się po tematy do historii narodowej, zakwitła już całym szeregiem tęgich dzieł i oczekiwała syntetycznego ujęcia swych dążeń. Potrzebę takiej syntezy uczuwali nie tyle sami twórcy, rozwijający swobodnie swą treść indywidualną, ile ci wszyscy, którzy nie mogli się jeszcze pogodzić z poszczególnymi utworami nowych pisarzy. Więc też za sztandarowość „Confiteor“ i „Na drogach duszy“ czyniono odpowiedzialnymi wszystkich przedstawicieli Młodej Polski, wbrew oczywistości faktów i wbrew wyraźnej deklaracji Przybyszewskiego, który pisał: „Nie miałem i nie mam ani tej chęci, ani tej śmiesznej ambicyi, jaką mi powszechnie przypisywano, by stworzyć jakiś nowy kierunek lub sektę literacką, bo jestem zbyt dumny z tego, że jestem sam dla siebie;... pisałem te wszystkie aforyzmy i studia bez wszelkiej pretensyi, z całą szczerością człowieka, który po długim myśleniu

doszedł do jakiejś, chociażby mylnej syntezy.“ W publicznym wyrazie owej syntezy była próba zorganizowania własnych uświadomień twórczych, ale było tam jeszcze więcej rozlewnej poezji, wybuchającej przy każdej sposobności.

Jeżeli przy odczytywaniu spowiedzi estetycznej Przybyszewskiego wyzwolimy się z czaru olśniewających metafor, porównań i oszołomiających okrzyków, to otrzymamy z jednej strony szereg bardzo prostych, trudnych do krytycznego obalenia maksym estetycznych; z drugiej [strony zaś — ciekawą próbę zbudowania teorii własnej mistyki poetyckiej.

Jakże wyglądają w najzwężlejszem streszczeniu owe maksymy Przybyszewskiego? A oto trzy zasadnicze, wyluskane z otaczających je frazesów, w dosłownem brzmieniu: „Artysta nie służy żadnej idei, ani żadnemu społeczeństwu“. „Sztuka nie może być na usługach moralności.“ „Sztuka nie ma żadnego celu, jest sama sobie celem.“ Stosunek sztuki do życia, wyrażony w tych tezach, uzasadniali na długo przed Przybyszewskim liczni teoretycy piękna w Europie; u nas rozważali go różni pisarze z Miriamem na czele, a realizowali go mniej lub więcej świadomie ci i owi twórcy literaccy.

Nie tylko zresztą literatura zajmowała się w Polsce temi zagadnieniami. Dziwnym zbiegiem okoliczności, w tym samym mniej więcej czasie, co książka „Na drogach duszy“, wybitny psycholog i filozof, E. Abramowski, rozważając barbarzyńską książkę Tolstoja p. t. „Co to jest sztuka“, zbudował \*) samodzielną psychologię piękna, która jest niejako naukowem uzasadnieniem przytoczonych wyżej tez. Zestawienie tych dwóch, zgoła niewspółmiernych dokumentów umysłowych epoki jest dziś, z perspektywy ubiegłych dziesięciu lat, bardzo ciekawe i znamienne.

Punkt wyjścia rozumowań Abramowskiego stanowi psychologia momentu narodzin piękna w duszy człowieka. Wszystko—mówi,—co nazywamy i poznajemy, co wyrasta na podścielisku naszych potrzeb, co kombinujemy dowolnie dla osiągnięcia różnych celów—to tylko oblicze myślowe zjawisk, przeistoczenie się intuicji pierwotnej pod działaniem uwagi. Ale to wszystko stanie się zgoła czemś innym, jeżeli odtrącimy pierwiastek intelektualny, czyli gdy się zatrzymamy u progu myśli.

---

\*) patrz „Przegląd Filozoficzny“. 1898. Zeszyt III. (str. 102 i następne).

„Pomiędzy rzeczą a nami zachodzi wtedy całkiem nowy stosunek — stosunek estetyczny; zjawisko, z którego zdjętą została tkanka przekształcenia apercepcyjnego, osłona intelektualizmu, w jakiej zwykle oglądamy cały świat rzeczy, ukazuje nam swoje drugie oblicze, intuicyjne, oblicze uczucia przedmyślowego. Właśnie zetknięcie się nasze z tym obliczem, wyzwolonem od myśli, jest narodzinami piękna w duszy ludzkiej.“ Taki anti-intelektualny charakter piękna określa wszystkie zasadnicze cechy sztuki. Przedewszystkiem usuwa z niej użyteczność życiową. Celem jest samo piękno. „Ani artysta, ani ci, co przyjmują od niego piękno, nie mogą mieć na widoku użyteczności, gdyż w takim razie dla obudzenia w swej duszy pewnego uczucia estetycznego musieliby rozumować. Dzieło sztuki, rozsądzane podług użyteczności, stałoby się tezą, przekazującą ludziom wiadomość tego, co jest lub tego, co być powinno, lecz nie miałoby w sobie piękna. Piękno bowiem ma tę własność, co i dobroć, że jeżeli wychodzi ze sfery czystego poruszenia serca, obarczając się przesłankami i rozumowaniem, natenczas zatracą się jako rzeczywistość psychologiczna człowieka i pozostaje



tylko podrobione jego ujawnienie się naze-wnątrz. Celowość użyteczna piękna może objawić się jako jego dalszy wynik psycho-logiczny, z rozbudzenia pewnych nastrojów i idących za nimi myśli pochodzący; lecz w chwili zjawienia się piękna w duszy artysty lub przyjmującego piękno istnieć ono nie może, bo wtedy zachodziłoby przysto-  
s o w y w a n i e tworzącego się piękna do dane-  
go celu, to jest praca intelektualna czyli za-  
przeczenie piękna.“

W psychologicznej naturze piękna znaj-  
dziemy również wyjaśnienie, dla czego nie  
może ono posiadać swoich kanonów, ani  
sprawdzianów społecznych. W tej dziedzi-  
nie istnieje najwięcej nieporozumień. Gdy  
we wstępie pierwszego tomu mówiliśmy, że  
prawdziwa twórczość wyzbywa się wpływu  
przejściowych dążeń społecznych, to nie  
znaczy, iż żadne dążenie społeczne nie  
może być przedmiotem sztuki. Chodzi  
tylko o stosunek twórcy do tego przed-  
miotu. Jeżeliby — mówi słusznie Abra-  
mowski — dzieła sztuki powstawały z przy-  
stosowywania pewnej ogólnej idei użyteczno-  
ści społecznej do różnych poszczególnych  
wypadków i zagadnień, natenczas posiadały-  
by one zarazem i swoją wartość ogólnie spo-

łeczną i musiałyby wspierać się na całym rusztowaniu pewnych stałych prawideł. Artysta tworzyłby wtedy intelektualnie i ludzie musieliby w sposób intelektualny poszukiwać piękna w dziełach sztuki, podobnie jak poszukują prawdy, przymierzając do danej rzeczy wzór społeczny, ideę ogólną. Ale wtedy nie byłoby piękna, gdyż piękno, odnajdywane jako wniosek z pewnych rozumowań, jest psychologiczną niemożliwością. Właściwa praca artysty zasadza się tylko na zatrzymaniu czynności intelektu, na wyswobodzeniu danej rzeczy od umysłowości, i gdzie tylko to może być uskutecznione, tam zjawia się piękno. Każdą przeto moment życiowy służyć może za przedmiot dla działalności artystycznej, gdyż o pięknie jego decyduje nie treść, którą w sobie zawiera, lecz sposób, w jaki nań patrzymy.“ Jeżeli więc mówiliśmy, że „piękno jest wzruszeniem estetycznym“, to nie znaczy zgola, iż domagaliśmy się jakiegoś specjalnego gatunku „sztuki czystej“, bo wszelka sztuka prawdziwa jest czysta, czyli oswobodzona od balastu intelektualnego. Znaczyło to jedynie, iż mamy na myśli stosunek twórcy do własnego dzieła, iż zapytujemy, czy autor, tworząc, jest

w tym stanie kontemplacji, który Abramowski nazywa „zawieszeniem czynności intelektu“ albo „uczuciem przedmyślowem.“ (\*)

---

\*) Niektórzy krytycy pierwszego tomu „Młodej Polski,“ nie zgadzając się na zawartą tam próbę określenia stosunku życia do sztuki, dopatrywali się sprzeczności pomiędzy założeniem a poglądami na poszczególne dzieła autorów. „Arcydzieła — mówi B. Chlebowski — twórczości ludzkiej, od hymnów wedyjskich i Psalmów, rapsodów Homera i mów Demonstenesa (sic) począwszy, a zamykając ich poczet „Dziadami“, „Nieboską“ „Królem duchem“, powstały pod wpływem wzruszeń, których nie można nazwać estetycznymi i dążeń, które, z małym wyjątkiem, mamy prawo uważać za „przejściowe.“ Pojmując w ten sposób „wzruszenie estetyczne“ i „przejściowość dążeń społecznych,“ musi B. Chlebowski twierdzić, że „hasłu niezależności twórcy od potrzeb i dążeń współczesnego życia, przeczy cały dotychczasowy rozwój sztuki i literatury.“ Tymczasem niezależność omawiana polega nie na tem, aby zawisnąć w powietrzu lub stanąć po za życiem, lecz na stosunku twórcy do przedmiotu swej twórczości. „Nawet popolitość życiowa zdolna jest ujawnić piękno, jeżeli staniemy do niej w stosunku kontemplacji.“ Gdy więc mówimy o „wzruszeniu estetycznym“, to chodzi nam o ten stan „wyswobodzenia danej rzeczy od umysłowości,“ który odróżnia artystę od filozofa, uczonego, kaznodziei, pedagoga, polityka, nauczyciela energii społecznej. Artysta może być

Z natury piękna wynika również jego charakter indywidualny. „Uspołecznione jest to tylko, co podlega ujęciu myślowemu i sprawdzianom rozumowym, co może wyrażać się w pojęciach, prawach lub instytucjach; żadne zaś odczuwanie przedmyślowe człowieka, żaden stan nastroju, nie daje się uprzedmiotowić w jakikolwiek bądź sposób i odnajduje się tylko w moich własnych, niedościgłych dla nikogo głębiach cenestezyjnych. Najgenialniejsze dzieło sztuki staje się pięknem wtedy dopiero, gdy to piękno jest rzeczywistością psychologiczną jednostki; podczas gdy uspołecznione idee — własności lub rodziny np., zachowują swoją wartość określoną i trwałą wtenczas nawet, gdy w duszy ludzkiej nie znajdują swego odzwierciedlenia indywidualnego”.

Z rozważań tedy psychologicznych Abra-

---

najgłębszym patriotą lub działaczem społecznym, lecz w sztuce swej wtedy jedynie jest artystą, gdy pierwiastek rozumowy, intelektualny, gdy uczucie patriotyzmu lub uczucie społeczne zamienia się w nim organicznie na wzruszenie estetyczne. Sztuka nasza (zwłaszcza powieść) ostatniego wieku prześlągnięta była pedagogiką społeczną i dla tego naturalny stosunek artysty do życia nazywamy „sztuką dla sztuki.“ (przyp. autora).

mowskiego wynika to samo, co Przybyszewski głosi w swej spowiedzi estetycznej, pochodzącej z intuicyjnych jedynie przesłanek: sztuka nie da się podciągnąć pod społeczny strychulec jakiegokolwiek sprawdzianu ideowego. „Kryterium sztuki dotyczyć może tego tylko — kiedy mój stan psychiczny jest stanem piękna, to znaczy, że nie orzeka ono przedmiotu sztuki, lecz warunki psychologiczne, przy których pojawia się piękno rzeczywiste t. j. indywidualne”. Mówiąc w ten sposób, Abramowski przełożył na język filozoficzny i uzasadnił rozumowo najważniejsze uczuciowo-poetyczne twierdzenia estetyczne Przybyszewskiego.

\*

\*

\*

Właściwą swą, oryginalną fizyonomię pokazał Przybyszewski w drugiej części własnej estetyki, a mianowicie w swej mistyce. Sztuka jest dla niego „odtworzeniem duszy we wszystkich jej przejawach, niezależnie od tego, czy są dobre lub złe, brzydkie lub piękne. Dusza artysty kroczy wciąż z łona wieczności na ziemię, nieustannie się ucieleśnia, coraz bogatsza, silniejsza i więcej ucieleśniona, aż wreszcie dochodzi do świa-

domości całej swej potęgi, przenika najtaj-  
niejsze rzeczy, obejmuje najodleglejsze  
i najskrytsze związki, staje się geniuszem,  
t. j. odsłania się w swoim absolutie, w ca-  
łym przepychu swej nagości. Sztuka jest  
objawieniem duszy. Cała zaś dotychczasowa  
sztuka była realistyczna, a więc była bezdro-  
żem duszy”.

Przetłomaczona na język prozaiczny, głós-  
sa ta znaczy, że istnieje gdzieś, po za nami  
świadomość transcendentna, której nasza  
świadomość empiryczna stanowi częśćkę. Ta  
świadomość absolutna nawiedza niekiedy ar-  
tystę, który wówczas będzie prawdziwym twór-  
cą. Przez częste wędrówki „z łona wieczno-  
ści na ziemię” dusza zyskuje coraz większą  
doskonałość, aż „dochodzi do świadomości  
całej swej potęgi”, czyli staje się geniuszem.  
„Dusza jest jedyna i niepodzielna; jej uświa-  
domiona częśćeczka potrzebuje kilku bied-  
nych zmysłów, ale po za zmysłami tkwi je-  
den niepodzielny organ, w którym miliony  
zmysłów się przenikają, w którym każde zja-  
wisko objawia się we wszystkich swych war-  
tościach, objawia się, jako jedność i absolut.  
Dźwięk jest tam równocześnie barwą i wo-  
nią i wszystkim tem, na co w mowie nie  
ma wyrażenia”. Sztuka więc ma przed so-

bą dwie drogi: mózgu i duszy. Pierwsza—to droga „biednych pięciu zmysłów, które obejmują życie tylko w jego przypadkowościach, w jego smutnej a głupiej przypadkowości”; dla drugiej zaś, dla drogi duszy „życie jest ciężkim snem, a bolesnem przecuciem jakiegoś innego życia i zaświata”.

Wybierając „drogę duszy”, Przybyszewski pragnie przeniknąć do tej absolutnej świadomości, przez „oddawanie i odtwarzanie uczuć, myśli, wrażeń, snów, wizyj, bezpośrednio jak się w duszy przejawiają, bez logicznych związków, we wszystkich ich gwałtownych przeskokach i skojarzeniach”.

Zobaczmy za chwilę, jakie rezultaty wydać mogła sztuka w ten sposób pojmowana. Tymczasem zastanowić się warto nad jej genezą indywidualną, to jest spróbować odtworzyć rozwój psychologiczny poszczególnych etapów jej uświadomienia.

Na dnie istoty takiej jednostki poetyckiej, jak Przybyszewski, istnieje całkowita bezradność i bezbronność wobec wzruszeń ze świata zewnętrznego. Najdrobniejsze zjawisko może go wybić z równowagi. „Aby — mówi—coś we mnie wzbudziło uczucie, które mnie do obłądu doprowadzić może, aby mnie coś mogło popchnąć na drogę najwy-

uzdańszej rozpusty, dać mi nóż lub rewolwer w rękę, na to nie potrzeba jakichś dramatycznych scen, ni śmierci ukochanych, ani mordów, ani wszystkich tych okropnych rzeczy. To dzieje się tylko w teatrze. Aby dusza ma rozkwitła szalem miłości, na to starczy ciche, przelotne spojrzenie; aby dusza ma rozwichrzyła się szalem twórczym, na to starczy jakiś daleki dźwięk—i to przelotne spojrzenie, ten ukradkowy uścisk ręki, ten daleki dźwięk, ta drobna plama białej sukni—to są jedyne, istotne prały, z których się nasze najpotężniejsze uczucia wyłaniają”. Przy podobnym gatunku wrażliwości, gdy jaźń nie może się obronić przed samą sobą, gdy dusza poddaje się całkowicie każdemu, najbliższemu nastrojowi, rodzi się w poecie łatwo uczucie jedności panteistycznej. Taką drogą powstał kult „nagiej duszy” Przybyszewskiego, taką drogą powstała jego głęboka wiara, że „sztuka wnika w istotę rzeczy, czyta zwykłemu człowiekowi ukryte runy, nie zna ni granic, ni praw, zna tylko jedną odwieczną ciągłość i potęgę bytu duszy”.

W tej całej mistyce estetycznej uderza najwięcej złudzenie niezależności artysty, którą Przybyszewski podnosi bardzo wy-



soko, bo twierdzi, iż „artysta stoi ponad życiem, ponad światem”, upaja się własną „potęgą” i mówi nawet o stirnerowskiej „jedyności” artysty. Niestety, potęga to niezmiernie krucha. Dusza, wczuwająca się bezgranicznie w każdy szczegół, jest słaba, bezbronna, zależna od siebie. Bezpośrednie jej wypowiedanie się Przybyszewski utożsamia z próbami wypowiedania się człowieka pierwotnego. „Coś—mówi—zrobiło w duszy jego olbrzymie wrażenie. Uczucie pierwotne czy to miłości, czy zemsty, czy strachu i przerażenia, wezbrało w nim olbrzymią falą, rwało się ku krtani, rozpierało mu piersi, aż mu się w uszach rozległ jego własny, przeciągły krzyk czy to zdumienia, czy przestrawienia, czy też pragnienia. Pierwotny człowiek nie mówił swych uczuć, ale je śpiewał, długo, przeciągle; wyśpiewywał całą ciągłość i trwanie swego uczucia. Ten pierwotny sposób wypowiedania się, odtwarzania bezpośrednio swych uczuć w formie dźwięku jest dla mnie tem, co nazywam metasłowem lub metadźwiękiem”. Stąd płynie dalej konsekwentnie charakterystyka prawdziwego twórcy: „Człowiek, który w swej twórczości jest w stanie, czy to słowu, czy to dźwiękowi nadać charakter uczuciowy,

a więc że dla niego słowo nie jest symbolem, nazwą, tylko bezpośrednim wyrażeniem uczucia, a z innej strony: dźwięk nie jest li tylko przyjętą formą, w jakiej to lub owo uczucie się przelewa, ale bezpośrednim odtworzeniem choćby najmniejszego przebłysku uczucia—ten jest twórcą, tworzy metasłowo czyli poezję”.

I tu wypacza Przybyszewski całkowicie działalność poety dzisiejszego, jako twórcy. „Metasłowo” czyli poprostu metafora człowieka pierwotnego jest zgoła czem innym, niż metafora dzisiejszego poety. Podobieństwa są zupełnie pozorne, a różnice wynikają z rozbieżności celów. U człowieka pierwotnego poezya zjawia się przy tańcu, który ma dla niego wielkie znaczenie społeczne, łącząc ludzi w zabawie i wspólnych celach. Podstawą tej najpierwotniejszej poezyi jest zjawisko fizyologiczne — rytm, zachowywany przez człowieka pierwotnego bardzo wiernie i z widoczną przyjemnością.

Kiedy potrzeba wyrażania uczuć pobudza do powtarzania rytmów, powstaje poezya liryczna. Z wyjątkiem pieśni pogrzebowych, wyśpiewuje człowiek pierwotny tylko własne apetyty. Z czasem wchodzi do poezyi pierwiastek, również od uczucia zależny: trop,

obraz, metafora. Tropy animistyczne są filozofią, metafizyką pierwotnego człowieka. Przenosi on nieustannie wypadki własnego ja do zjawisk zewnętrznych, obdarza naturę cechami świata zwierzęcego, które więcej rozumie. Stąd powstaje jego mitologia. Pomiedzy mytem a tłumaczeniem naukowym zachodzi tylko różnica stopnia. Dwa więc zjawiska mają odmienną naturę: animizm wyszedł z potrzeby poznania, figury poetyczne zaś—z uczucia, z przyczyn fizjologicznych, polegających na tem, że gdy jednostka jest silnie pobudzona, ma skłonność do wyrażeń obrazowych. Przenośnia człowieka pierwotnego nie jest właściwie przenośnią, ale wyrazem jego stosunku do świata; poeta zaś, któryby przemawiał do nas metaforami, zawierającymi widoczną prawdę, nie będzie się podobał, nie przyznamy mu „języka poetycznego”. Metafory jego pochodzić muszą z samorzutnej gry wyobraźni. Poeta wierzyć może głęboko w prawdziwość swoich obrazów (wiadomo, że zdarza się to niekiedy), ale dla nas obrazy te nie są tak zwaną „prawdą” intelektualną.

Narzucanie tedy poecie dzisiejszemu tego samego języka uczuciowego, jakiego używał człowiek pierwotny, jest nieporozumie-

niem. „Metasłowo” Przybyszewskiego prowadzić musi konsekwentnie do zupełnego bezkształtu, zupełnej przypadkowości formy. Gdy dusza twórcy poddaje się każdemu nastrojowi własnemu, aby opiewać go bezpośrednio, nie ma wtedy żadnej nad sobą kontroli, staje się zupełnie bezradną. I bezradność ta zbliża ją do postawy, jaką człowiek zajmował w naturalizmie. W sztuce naturalistycznej jednostka podlegała ślepych siłom wszechświata, była bezdusznym kołem w maszynie społecznej; w sztuce „nowej”, tak jak ją pojmuje Przybyszewski, jednostka, powolna potrzebie najgłębszego wczuwania się w samą siebie, zasluchana w „metasłowa” swej „nagiej” duszy, jest zgoła bezbronna, nieświadoma swych gości i myśli, oddana na pastwę „sil”, których ani objąć, ani zrozumieć nie chce i nie może. To też, wbrew przewidywaniom Przybyszewskiego, sztuka jego wyczerpała się bardzo prędko w wizjach i okrzykach „metasłowa”, a przeszła mimowoli do kształtów naturalistycznych.

### III.

Najbliżej swych teoryj estetycznych stał Przybyszewski w czterech poematach

prozą: „Na tym padole płaczu” \*), „Androgyne”, „Requiem aeternam” i „Nad morzem”. We wszystkich mamy całkowitą powolność „metasłowu” nagiej duszy, we wszystkich jest tylko jeden bohater rzeczywisty: miłość, zakrojona na takie właśnie uczucie, o jakim marzył Przybyszewski w swych „Drogach duszy”. „Dla artysty - wybrańca miłość to—bolesna, pełna trwogi świadomość nieznannej, strasznej siły, która dwie dusze rzuca na siebie i pragnie je zlać w jedno; to — intensywne cierpienie, w którym dusza się łamie, bo czynu Nowego Testamentu, czynu tego stopienia się w jedno, czynu absolutnego androgynizmu dokonać nie może. Dla takiego artysty miłość to niesłychana świadomość strasznej jakiejś głębi, przecucie jakiegoś otchłannego dna w duszy, na którym życie tysiąca generacji się przelewa, tysiące wieków ich mąk i udręczeń, ich szal rozrodczy i żądza bytu”. W poe-

---

\*) Wyszły jeszcze po polsku, do tej samej seryi należące książki: „Z cyklu wigilii”, która stanowi część utworu „Na tym padole płaczu” oraz „Poezye prozą”—antologia z różnych poematów prozą ułożona. Pozostały w oryginale niemieckim: Studya o Oli Hansonie, Chopinie, Nietzschem, oraz programowa przedmowa do „De profundis”

matach Przybyszewski ma trzy momenty, powtarzające się nieustannie i monotennie: zdradziła go z innymi; zniknęła i pozostawiła go w tęsknocie; on upaja się wizją najgłębszego, przepastnego posiadania, aż stapia się z nią w jedno, w zupełny androgynizm.

Poemat „Nad morzem” zajmuje w tej serii odrębne, bardzo wybitne miejsce. W trzech innych utworach motywy zasadnicze są mniej więcej te same; obrazy, wysilone na zimno, powtarzają się dość często, a niewykształcone w sobie, rozwiewają się zwykle we mgłach. To, co nazywamy powszechnie akcją, zostało zredukowane do minimum, zupełnie świadomie. „U mnie—mówi Przybyszewski — nie ma zazwyczaj żadnej akcji, gdyż opisuję jedynie życie duszy. Wypadki zewnętrzne są tylko kulisami duszy—takiemi kiepsko pomalowanemi kulisami, jakie napotkać można w teatrzykach amatorskich na prowincyi”. Jest to nieporozumienie, bo właśnie tylko „życie duszy” może mieć najpotężniejszą akcję. Tymczasem w poematach Przybyszewskiego dusza krzyczy wciąż bezładnie, rozsypuje się w zgola nieuchwytnych liniach. Tęsknota poety piętrzy metafory w góry, większe niż Himalaje, ale nie spowija ich w kształty, z konieczności uczucio-

wej płynące. Prawdziwa muzyka duszy jest tam uboga, powtarzająca wciąż te same tony i akordy.

W poemacie „Na tym padole płaczu” bohater ceni swą kochankę za rozkosze, które mu dała i za to, że jest źródłem i celem ostatecznym jego sztuki. Porównywał ją w długich inwokacjach do wszystkich bóstw, czcił ją dla tego, że mu dała cierpienie i tęsknotę, „co myśli twórcy kojarzy, ręce ku Bogu wyciąga i mózg trawi żądzą poznania”. I oto nadchodzi chwila, gdy kochanek spostrzega, że kochanka tęskni za innym. Rozpacz jego szuka przenośni najgłośniejszych, najmocniejszych, najdźwięczniejszych. Wyobraźnia poety, nie tak bogata, jakby się zdawać mogło z tego natłoczenia metaforycznego, buduje obrazy dość forsownie. Gdy bohater jest bardzo wzruszony, wraca do wspomnień dziecięcych, staje się biednym, kwilącym chłopcem wiejskim: „A otóż jestem w kościele. Jestem małym chłopcem, owiany błogą świętością bóstwa, strojny błogiem szczęściem, utkanem z miękkich jedwabów, w sercu grają anielskie chóry”. Wizja wiejskiego kościoła nawiedza go również w chwilach chłodnego patosu: „A po nad żarem południa, po nad złotymi

pokosami pszenicy w rękach twoich drga moje serce, krwawi i wzbija się w niebo. Drży świat, kornie kładą się pola, rozbrzmiewa las. *Tantum ergo Sacramentum* (ten obraz serca kochanka w rękach kochanki wraca później kilkakrotnie). Niekiedy, poeta nie znajduje w monotonii swych uczuć dostatecznego pretekstu do liryzmu; wówczas stara się określić rozumowo to, co się w duszy jego dzieje: „Bo w głębiach duszy przemienia się drżące wzruszenie i nabożna skrucha świątynnych kościołów w miękie a drobne kształty twego ciała, a odległe drganie ciszy i westchnień stapia się w ciemnym zamyśleniu twych oczu”. Albo jeszcze: „I cierpiałem, cierpiałem jak tylko ten cierpieć może, który całym swym jestectwem, całą swą sztuką tkwi w tej jednej kobiecie, co go kochać przestała”.

Szczytem egzaltacji w tęsknocie miłosnej Przybyszewskiego, kresem jego wizyj jest powtarzający się w poematach obraz stopienia się zakochanych w jedno, obraz androgynizmu: „Pani! Ty we mnie i Ja Tobą, Tyś mną... Czuję Cię w sobie, spoczęłaś we mnie, serce mego serca, dusza mej duszy: Ty bezpierzna! Androgyne!” Obłądana mara androgynizmu stanowi metafizy-



kę miłości Przybyszewskiego. Wszystkie cierpienia miłosne płyną stąd, że akt androgynizmu dokonać się nie może. Miłość wskutek tego staje się straszliwą zmorą, która osiada na duszy Przybyszewskiego-artysty i nęka go długą, opętańczą torturą.

Ona to rozpięra się także wielmożnie w poemacie „Androgyne”, w którym mamy dziwne połączenie dotykanej, codziennej, bardzo błahej rzeczywistości z pomysłem najbardziej rozwiewnym, jaki sobie wyobrazić można. Bohater po koncercie, na którym grał z ogromnem powodzeniem, otrzymuje kwiaty. Nie wie, kim jest ofiarodawczyni, ale jest mu to niepotrzebne. Wie napewno, że go kocha, więc sam zapłonął do niej natychmiast bezdenną miłością. Poemat jest opowieścią o gonitwach fantazyi bohatera za tą ukochaną, opowieścią monotonna w nastroju, powtarzającą dawne wizye poety. Są tu obrazy sztucznie powiązane z punktem wyjścia całości, są tu potworne rezultaty śmiesznie błahych przyczyn. Gdy np. zakochany staje przed zwierciadłem, zdaje mu się, że słyszy, jakby „rozległ się straszny grzmot, jakby jakaś planeta oberwała się i runęła na ziemię — zerwał się wściekły orkan wichru, piekielne chichoty

i wycia szarpały mu mózg na strzępy; naraż widzi w strasznym przerażeniu, jak się naokół zwierciadła tworzy świetlista mgła, krąży, wiruje, przetwarza się w kształty; coraz jaśniej rysują się linie i zarysy, krągła się, nabierają ciała, tętnią krwią, dyszą ciepłem i żarem życia”. Takie obrazy prowadzą bohatera ku niej. I cóż się stanie, gdy ją odzyska, a właściwie gdy ją pozyska, boć jej nie zna wcale? Połączą się w jedno — stanie się cud—Androgyne. „On i ona mieli powrócić do wspólnego łona, by zlać się w to jedno ognisko, w to jedno święte słońce. Tam się dokona cud wielki, nie ziemski cud: będzie jednym i niepodzielnym; będzie Bogiem wszechjedynym, znowu Bogiem, co tu na ziemi rozłamał się w kawałki i cząsteczki — odślonią mu się niepojęte tajemnice, rozwiążą się wszystkie cele i przyczyny bytu—i zakróluję nad wszelką ziemią i wszem stworzeniem: On—Ona”. Kiedy-niekiedy obrazy Przybyszewskiego są piękne, chociaż chłodne i sztucznie zdobione. Ale w logiczną konieczność i wartość walk i burz jego bohaterów czytelnik uwierzyć nie może. Dusza Przybyszewskiego, spowiadając się ze swych bólów, nie jest w stanie ani wzruszyć, ani utwierdzić w wierze,

że sama jest wzruszona. To największa klątwa jej „nagości”.

Zupełnym chaosem wielkich dźwięków i niedokształconych myśli jest poemat „Requiem aeternam”. Trudno nawet ten dziwny utwór nazwać poematem. Sądząc z początku, chodzi artyście o kosmiczną wizję: „Na początku—mówi—była chuć. Nic, prócz niej, a wszystko w niej. Chuć — to praiły życia, rękojmia wiecznego rozwoju, wiecznego odchodzenia i wiecznego powrotu, jedyna istota bytu... Szalała za szczęściem, rżała za rozkoszą, gdy rozdarła pierwsze żyjątko i z siebie samej odrębną pleć stworzyła, by w wiecznej męce, gniewie, a bólu znowu się łączyć i w wiecznych zmianach coraz to nowe kształty, nowe istoty, coraz żywsze, coraz doskonalsze wytworzyć, coby jakąś nową i doskonalszą orgią lubież jej nasycić mogły. Aż wreszcie stworzyła mózg”. Razem z mózgiem narodziła się dusza i odtąd zaczęła się walka pomiędzy chucią a duszą.

Po tej szczególnej genezie, napisanej rozwichrzoną prozą, następuje szereg bezładnych obrazów, trudnych do jakiego takiego skojarzenia. Brzmia w nich akcenty osobistej spowiedzi, doprowadzonej natychmiast do szalu, wyją przekleństwa i bunty, targa

się tęsknota, krzyczy bezimienna rozpacz, przewala się bestya lubieżności — giną wiązadła spoistej koncepcji. Zamiast symbolów, autor podaje rozfalowaną muzykę dźwięków, oszalamia się bezmiernem pijaństwem słów. „Uczucie — mówi sam — od woli się oderwało, wszystkie stany duszy do połowy tylko dojrzewają, skłębiony chaos myśli, podarta sieć uczuć — bez siły przetworzyć się w akt woli”.

Poematem w prozie, który wciela najlepiej teorye Przybyszewskiego o twórczości bezpośredniej i o „nagiej duszy” jest — „Nad morzem”. Niewielki ten utwór, z trzech rapsodów złożony \*) posiada wielką, rzadko u Przybyszewskiego spotykaną harmonię nastrojów i ton prawdziwie podniosły. Nigdy dusza Przybyszewskiego nie używała piękniejszych, kolosalniejszych obrazów. Wytężona, piękna forma usiłuje stworzyć gorące uczucie, ale uczucie i tu nie drga żywym, naturalnem, łatwo odczuwalnem tętnem. Przemieniło się całkowicie na wartość metafizyczną i etapy tej przemiany stanowią najciekawsze w poemacie momenty. Niby to

---

\*) Rapsod pierwszy drukowano oddzielnie w „Życiu” krakowskiem, p. t. „Epipsychidion”.

ny w muzyce przechodzą jeden w drugi trzy motywy: tęsknota za utraconą kochanką (zwykły temat Przybyszewskiego); niedoścignęły sen kosmiczny, który „noc księżycowa, pijana szalem i rozkoszą, śpiewa na lśniących roztozczach wód”; wreszcie—morze, nad którym poeta rozpoziera pasmo swych poetyckich tęsknot i dumań. Zrazu mieszają się ze sobą tematy: „Dwa krwawe światła na morzu. Dwa krwawe słońca, w których dwie wieczności się stopiły:—To twoje oczy... Piękno, niepożyte piękno jesiennej nocy nad morzem:— to Twoja piękność pra-początku, co czas i przestrzeń i mnie i Ciebie ze siebie wyłonił,—piękność przed-stworzenia, gdyśmy oboje w rozkosznym spowiciu spoczywali. Cisza w mem sercu, cisza bólu, co przestał już być bólem: — to cisza smutku twej duszy“ i t. d. Potem wizya jej, ukochanej, co znikła bezpowrotnie, rośnie do olbrzymich rozmiarów. Fantazyja poety (dość często uboga, gdy chodzi nie o wyraz i dźwięk, ale o koordynację obrazów) podsuwa bohaterowi myśl, że jest królem (ulubiony motyw Przybyszewskiego), a potem, że jest bogiem. Obrazy rosną, olbrzymieją, tęsknoty zamieniają się w wielkie światy, może staje się tęsknotą, miłość staje się mo-

rzem, ukochana kobieta staje się wszystkim: i morzem i słońcem i tęsknotą. A oto koniec pięknych rapsodów: „Rozprysła się radość, szczęście przekwitło, dawno już prześniło się cierpienie. Tylko morze zostanie i miłość moja zostanie, co z ciemnych głębin jego tajemnic w płomiennych snach wykwita. I znowu roztaczam moje białe, życiem zmęczone skrzydła od jednego krańca morza do drugiego, w rozstęsknione ramiona ujmuję jego bólem spiekły zmrok i tulę do siebie i piję jego wieczność, moje wielkie, tajemne szczęście. — O jasna moja — o morze moje!“

Poemat „Nad morzem“ jest niejako centralnym punktem twórczości Przybyszewskiego. Nie tylko przystosował w nim konsekwentnie teorię „nagiej duszy“, ale raz jeden pokazał, że „nagi i bezpośredni stan duszy“ może być piękny u prawdziwego artysty. „Słowo działa, jak ton i barwa równocześnie. Wszystko sływa w jedno w owym tajemniczym punkcie duszy, w którym wszystkie zmysły się przenikają, tak, że każde wrażenie przejawia się we wszystkich swych wartościach.“

IV.

„Nad morzem“ jest jednocześnie kresem „bezpośredniości“ improwizacyjnej, którą Przybyszewski upajał się długo. Raz tylko miał poeta ekstazę tak czystą; na jego „nagą duszę“ czyhała wcześniej monotonia, od której nie łatwo się uwolnić, gdy się maluje tylko stany miłości, a właściwie jedyny tego uczucia przejaw. Tęsknota za kochaną pobudza do ciągłego powtarzania skarg i żalów, w których dusza odsłonić zdoła jedną zaledwie swą cząstkę. Chcąc doznać wrażenia nowości, musiał poeta sztucznie wyteżać wyobraźnię. A loty tej wyobraźni krążyły w sferze wąskiej. Ani się spostrzegł Przybyszewski, gdy, idąc po rzekomych „drogach duszy“, zaszedł na manowce zgoła zmysłowych faktów, które zasłoniły sobą wszelkie poruszenia duchowe. I w tem zresztą reminiscencye z własnego życia wypełniły tak silnie jego fantazyę, że z trudem do niej dopuszczają inne elementy. Przybyszewski przejął się myślą, że pomiędzy jego życiem realnem, a jego twórczością istnieje związek niezwalczonej konieczności. „Życie zewnętrzne artysty urabia według

swej potrzeby istota metafizyczna w artyście, ta, która tworzy, a której narzędziem tylko jest istota osobista. Artysta żyje tak, jak musi, nie zaś tak, jak chce.“ Do myśli tej wraca wielokrotnie. W „Synach ziemi“ dręczy go ona często. „To jest — mówi — ta straszna tragedia prawdziwego artysty, że jest jakimś narzędziem niewidzialnej potęgi, która mu tworzyć każe. Ma ona widocznie w tem ukryty, nieznany cel; chcąc go osiągnąć, wyszukuje sobie męczenników, i aby mogli tworzyć, niszczy im życie, robi ich ostatnimi nędzarzami, podstawia im nogę na każdym kroku, robi ich duszę smutną i przeczuloną, by to samo, co drugich zaledwie dotknie, ich śmiertelnie ranilo“.

Wychodząc z takich założeń, Przybyszewski uważa zupełnie konsekwentnie, że gdy opisuje własne życie, nie jest wtedy osobisty, albowiem spełnia tylko przeznaczenie artysty. Wszystko mu jedno, o kim pisze, skoro każdy człowiek zależny jest od przeznaczenia. Zapewniał w „Drogach duszy“, że chodzi mu głównie o potęgę, z jaką wyrażają się uczucia i stany ducha. Skoro jednak pomiędzy życiem artysty a jego utworem istnieje bezwzględna współzależność, dzieło sztuki tylko wtedy będzie po-



tężne, gdy przeżycia autorskie były bardzo intensywne. Z bohaterów Przybyszewskiego, na zasadzie tych przesłanek, wnioskowaćby należało, że siła i napięcie przeżyć autorskich były niewielkie. Jego stosunek do życia opiera się w najtajniejszych głębiach istoty na prostej, bardzo prostej religijności; stałym zaś fizjologicznym stanem jego organizmu zdaje się być depresja, znużenie, niewiara w potrzebę i możliwość wysiłku. Na tem tle zrodziło się w nim a potem rozrosło do olbrzymich granic poczucie wyrzutów sumienia. G. Dumas w swem studyum o „Biologicznych warunkach wyrzutów sumienia“ (\*) wyjaśnia, że siła wyrzutu sumienia zależy ogromnie od fizjologicznego stanu jednostki. Zastrzyknięcie kofeiny wystarczyło w doświadczeniach eksperymentalnych, aby zmienić ton świadomości moralnej jednostki i zniszczyć w niej skrupuł lub wyrzut sumienia. „Stan depresji i znużenia sprzyja powstawaniu wyrzutów sumienia. Wszelkie przesady społeczne walą się na znękaną duszę; przetrząsa je ona na wszystkie strony i szuka w nich pokarmu.

---

(\*) Revue philosophique, 1906. octobre.

Wyrzut sumienia jest więc znakiem, że przesady społeczne albo raczej nasze nawyki moralne zwyciężyły nasze instykty“. Przybyszewski w powieściach swych najchętniej zajmuje się „zbrodniami“ moralnymi, którym nie daje pozorów cnoty, którym nigdy nie pობłża. Wyrzuty sumienia powiększają także „zbrodnie“ tendencyjnie, nadają im satanistyczny podkład, a stąd wynika jeszcze większy zamęt w duszach słabych w sobie, a wierzących, iż kieruje nimi jedynie prawo ślepej konieczności.

Powierzchowny pogląd na stosunek Przybyszewskiego do jego bohaterów stał się wskutek tego powodem różnych złudzeń krytycznych. Trylogia powieściowa pod ogólnym tytułem „Homo sapiens“ poczytywana była tu i owdzie za rodzaj romansu nietzscheańskiego. Nic fałszywszego nad sąd podobny. Przybyszewski protestował sam całkiem słusznie i szczerze, że nigdy zwolennikiem Nietzschego nie był. Jego natura religijna, zależna od moralności bieżącej, była zawsze daleka od pretensyj „nadczłowieka.“ W „Życiu“ krakowskim \*) Przybyszewski pisał

---

\*) № 46 z r. 1898.

z brawurą, która go zwykle cechowała, że uwielbia Nietzschego jako poetę, ale zapewniał, że Nietzsche-myśliciel — jest dla niego „zupełne zero“ (sic!) i dowodził, że Nietzsche „stworzył sobie z *Übermenscha* poduszkę, na którejby mógł złożyć swą zmęczoną głowę.“ Przecistawiając filozofię Nietzschego własnym na świat poglądom, Przybyszewski oświadcza: „W każdym z mych utworów uwielbiam i korzę się przed ideałem miłości, która cały świat obejmuje. Falk klęka i całuje ręce Czerskiemu, fanatykowi wiary i miłości, a jeżeli wobec tego ktoś mnie nazywa uczniem Nietzschego, to jedno tylko powiedzieć mogę: niech się nasamprzód czytać nauczy.“

Istotnie, główny bohater powieści „Homo sapiens“ daleki jest od nietzscheańskiej postawy. Falk jest objawem słabości i bezradności, jest ofiarą hiper-erotomanii, jaką dostrzegł w nim krytyk niemiecki, Leo Berg. Falk czytał Nietzschego wiele, nie mógł jednak wypracować w sobie woli potęgi i nie marzył nawet o tem. Ma on pewien bezwstyd w myśleniu, który nasuwa analogie z nietzscheańską amoralnością. Wiemy, że Nietzsche starał się wyrwać ze swego mózgu moralne wyobrażenie o losach świata; Falk

jest także niemoralny, rozprawia nawet o konieczności naturalnej swych postępów, dowodzi, że jest jedynie posłuszny naturze wówczas, gdy popełnia niegodziwość. Ale ta świadomie niemoralna postawa, to odsyłanie grzechów naturze kończy się, gdy Falka ogarnia depresja i gdy z nią nachodzą duszę wyrzuty sumienia. Wtedy Falk staje się bezradną, godną politowania istotą. Czyny Falka zdążają w kierunku najmniejszego oporu i centralizują się wszystkie w życiu płciowym. Uwierzył, że musi uwodzić i niszczyć różne istnienia a wiarę tę zjednoczył z bardzo żywym i bardzo dla niego dotkliwym przeświadczeniem, że jest moralnym potworem bez ratunku. Tak o nim myśli całe jego otoczenie, on zaś ulega sugestyi tych sądów. „Są ludzie—mówi Nietzsche—którzy przez całe swe życie nie czynią nic dla swej jaźni i działają jedynie dla widma tej jaźni, jakie się utworzyło, podług ich powierzchownego poglądu, w głowie ich otoczenia a które później przyjęli z rąk swych bliźnich, jakby stanowiło ich rzeczywistą osobistość.“

Falk ma anegdotę życiową dosyć smętną. Podzielił ją autor na trzy części. W pierwszej p. t. „Na rozstaju“, Falk, polski

literat w Berlinie, odbija najlepszemu swemu przyjacielowi, malarzowi Mikicie narzeczoną, piękną i niepokojącą Izę Perier. Chociaż Falk zyskuje Izę za pomocą kabotynizmu, obłudy i kłamstwa, jest to najmoralniejszy czyn jego żywota, albowiem Falk kocha Izę i jest kochany. Mikita, nie mogąc znieść jednoczesnej straty przyjaciela i narzeczonej, odbiera sobie życie; Falk zaś pojechał z Izą do Paryża—po szczęście. „O, jak czuł się dumnym, jak szczęśliwym, jak silnym i jak smutnym“, — mówi autor w zakończeniu. Ten okrzyk jest już zapowiedzią, że „szczęście“, okupione życiem niewinnego człowieka, będzie kruche, czyli że przyjdzie arcybanalna pokuta za grzech, pokuta tem przykrzejsza, że jadem pospolitych wyrzutów sumienia zaprawiona.

Zresztą błogie „szczęście“ przy żonie Falkowi nie wystarcza. Wezwany w drugiej części romansu p. t. „Po drodze“ przez matkę dla uporządkowania interesów rodzinnych, jedzie na wieś i tam uwodzi systematycznie i świadomie piękną Marytę. Systemem tego uwodzenia Falk przejmuje się zupełnie nawiwnie, stara się być wobec samego siebie cynikiem i „łotrem“. Zniszczył w Marycie „wiarę“, jak przystało na prowincjonalnego

demoną, a potem, gdy już jej duszę opanował całkowicie, akt uwiedzenia spełniony został łatwo. Po czynie, który przecież wykonała natura, Falk wpada w zadumę. Szaleje burza; z chmury wypada piorun i rozszczeplia przydrożną wierzbę. Dla Falka jest w tem jeszcze jeden dowód, że naturze wszystko wolno. A ponieważ Falk jest także naturą, więc i jemu wolno budować i niszczyć. „Kroczę — mówi po tysiącach trupów, bo muszę, i tworzę życie jedno po drugim, bo muszę!... Bo tak chce przeznaczenie. Bo moje instykta tego chcą. Bo ja nie jestem sobą. Jestem zbrodniczą, szatańską naturą“. Nazajutrz Falk objawia Marycie, że ją okłamywał, ma bowiem żonę w Paryżu. Maryta topi się w pobliskim jeziorze...

Ale to nie koniec zbrodni, które „natura“ każe spełniać Falkowi. Będzie „kroczył po trupach“, aż go nie połamie rozpacz. Gubi tedy „w malstromie“ swej przewrotności trzy nowe ofiary, lecz w tym wirze traci sam głowę do szczętu. Uwodzi najpierw i do ostatecznej doprowadza ruiny Janinę Krukównę, korzystając z tego, że brat jej Stefan, agitator socjalistyczny, uciekł do Ameryki, a narzeczony jej, Czernski został uwięziony. Ta

zbrodnia będzie początkiem ekspiacji Falka. Skoro tylko Czerski wyszedł z więzienia, zażądał, aby Falk rozwiódł się z żoną i poślubił Janinę. Zagroził przytem, że jeżeli Falk żądania tego nie wykona, Iza dowie się o wszystkim. A właśnie Falk kocha podobno bezpamiętnie Izę, kocha ją dziwnem, śmiertelnie silnem a przecież chorem uczuciem, które mają wszyscy bohaterowie Przybyszewskiego. Falk widzi w Czerskim mściciela swych krzywd. Gdy zaś spostrzega, że Czerski, pogłębiony w sobie, wyzbył się wszelkich egoistycznych uczuć i żyje tylko myślą poświęcenia się ludzkości, Falk czyni go swoim spowiednikiem. Zapomina zgoła o „naturze“, jako jedynej sprawczyni wszystkich jego „zbrodni“ i kaje się, jak najżarliwszy pokutnik chrześcijański. Wyznaje Czerskiemu wszystkie swe grzechy, żali się, że jest nieszczęśliwy, uczuwa dla Czerskiego tyle czci głębokiej, że go w rękę całuje. Oświadcza nawet, że byłby rad, gdyby Czerski całą tę spowiedź Izie powtórzył, bo przez pokutę mógłby się Falk odmienić i nowe życie rozpocząć. Wyrzuty sumienia wzmogły się jeszcze, gdy odebrał sobie życie przyjaciel, Grodzki, któremu Falk zatrut duszę i wywiódł go na drogę zbrodni. Od-

tąd Falk stał się pastwą udręczeń. Niekiedy boi się odwrócić: zdaje mu się, że słyszy płacz swych ofiar. Nawiedzają go bolesne wizye; blizki jest obłądu. Chcąc życie zakończyć, prowokuje innego przyjaciela, Kunickiego, ale pojedynek kończy się zranieniem wyzywającego. Znalazł wreszcie autor karę dla Falka: przybył do Berlina brat uwiedzionej Janiny, Stefan Kruk i—„wszystko“ Izie opowiedział. Stało się to, czego Falk obawiał się najmocniej: Iza porzuciła męża. Zrozpaczony Falk bełkoce wyrazi: „vive l'humanité!“, które czytelnik może tłumaczyć dowolnie.

W rezultacie „Homo sapiens“, powieść o tytule ironicznym, jest pierwszym, niedwuznacznym hołdem, jaki Przybyszewski składa sumieniu publicznemu. Falk określa nawet stosunek sumienia do natury. „Aby mieć na kogo zwalić winę za popełnione zbrodnie, natura ulokowała sobie w człowieku jakiś nieszczególny aparat zwany mózgiem“, ten zaś pozostaje znowu w związku z sumieniem, to jest z „takiem zadziwiającem zwierzętkiem, tysiące i tysiące lat tresowanem przez szatańską naturę, aby sprawiać ludziom męczarnie i to za zbrodnie, które natura popełniła“. Innym znowu razem Falk nazywa



sumienie „śmietniskiem, na które natura wszystkie swoje łajdactwa wyładowuje“.

Rozumowania te mówią wciąż jedno: człowiek jest słaby, a wówczas, gdy jest przeświadczony, iż posiada w sobie moc niszcząca, — czyha na niego sumienie, które go dręczy tysiącami tortur. Chociaż Falk zapewnia, że działa w nim jedynie natura, — jego pseudo-cierpienia nie budzą w czytelniku współczucia: nie widzimy w nich ani jakiejś przemożnej konieczności, ani jakiegokolwiek walki intelektu Falka. Intelekt to osłabiony, niezdolny do koordynacji wrażeń, niezdolny do żadnego wysiłku.

W formie „Homo sapiens“ jest dość wątpliwym, źle na polski przełożonym opowiadaniem realistycznym. Gdyby nie pewne znaki manieryczne działających figur (słaba, rozpraszająca się wola, erotyzm głównej figury, zdolność łatwego przechodzenia od jednego czynu do drugiego, wprost przeciwnego swą istotą i charakterem, wreszcie — nadmierny wzrost wypadków i sytuacji pod piórem) trudno by uwierzyć, że to pisał autor „Nad morzem“.

To samo powiedzieć można o powieści „Dzieci szatana“. I tu bohaterem jest sumienie, ale bohater to zupełnie utajony.

Mieści się w samym już tytule powieści. Zbrodnicze czyny otrzymały podkład tak sztucznie okropny, a w okropności swej bezmyślny, że trzeba je było odesłać szatanowi. Ta metafora jest u Przybyszewskiego czemś niemal realnem. Nie wierzy może w szatana tak silnie, jak wówczas, gdy był małym dzieckiem i chodził do spowiedzi. Nie znaczy to przecież, aby stał daleko od wiary, która niepokoiła niegdyś jego dziecięcą wyobraźnię. Zajmował się szatanem wielokrotnie, próbował nawet dziejów satanizmu średniowiecznego w książce p. t. „Synagoga szatana“, gdzie kreśli dowolną psychologię czarownicy. Szatan Przybyszewskiego to lubieżny rozkosznik, który do planów swych posługuje się kobietą. Takim go zresztą malowali wszyscy sataniści średniowieczni i nowocześni. W poetyckich określeniach jego władzy Przybyszewski nie wykazuje głębszej oryginalności. Szatan w rozprawie „Na drogach duszy“ jest „duchem rokoszu i nieufności, ciekawości i nieokielzanej anarchii. Jest Adonai zła, bogiem niezadowolonych i ambitnych, bogiem potępionych i szukających; bo wszelkie szukanie znaczy gubienie Boga“. Stąd też wypływa określenie „dzieci szatana“: „Oni wszyscy—mówi Przybyszewski—są dzie-

ćmi szatana: ci, którzy dla idei spokój ty-  
siąca ludzi poświęcają, Aleksander a Napo-  
leon; ci, którzy młodzież od wiary starych  
bogów odwracają, Sokrates a Schopenhau-  
er; ci, którzy w głębie wnikają i zło uko-  
chali, bo wszelkie zło to głębia, Rops, Bau-  
delaire, Poe; ci, którzy się bólem rozko-  
szują i siedzą na Golgocie ludzkości, Cho-  
pin a Schuman; wszyscy ci, z ziemi poro-  
dzeni, co idą uboczem, bo wszelkie ubo-  
cze — to zbrodnia w znaczeniu ludzkim i  
boskiem“.

Dzieckiem szatana jest także Gor-  
don, który rozwija swą niszczyielską, dość  
zresztą bezmyślną działalność w małym mia-  
steczku prowincjonalnem. Gordon nie czy-  
ni sam niczego; posługuje się innymi. W  
połowie jest pseudo-anarchistą, w połowie  
zaś—szaleńcem. Niszczenie pojmuje Gor-  
don zgoła naiwnie: postanawia spalić ratusz  
w małym miasteczku, spalić fabrykę, w któ-  
rej pracuje mnóstwo robotników, pozbawić  
chleba tłumy, bo głód jest najlepszym bodź-  
cem do zbrodni. Zamiar wykona tem łatwiej,  
że jest spokrewniony z burmistrzem, że po-  
siada w mieście ogromne wzięcie. Gordon  
chce niszczyć dla samego niszczenia: „Chcę  
—mówi—niszczyć nie na to, żeby odbudować

ruiny, ale na to, ażeby niszczyć. Bo niszczenie jest moim dogmatem, moją wiarą, mojem ubóstwieniem“. Takie bezcelowe niszczenie ma być najpiękniejszą służbą szatanowi. Przybyszewski usiłuje zapewnić nas, że w szale Gordona, w jego zużyciu kolosalnej ilości energii na rzecz zgoła obłąkaną, istnieje jakiś satanistyczny giest, niezależny od jakiegokolwiek doktryny. Zapewniano, że Gordon ulegał wpływom Nietzschego, którego teorię sparodyował, pozując na n a d c z ł o w i e k a z ł a. Posądzenie—niesłuszne. Sam Gordon przecież mówi: „Doktryna Nietzschego nie jest dla mnie ani lepsza, ani gorsza od jakiegokolwiek dogmatyki mieszczańskiej. Wszelka dotychczasowa filozofia spoczywała na etyce mieszczańskiej, na świętości i nienaruszalności posiadania. W końcu ostatni filozofowie zadecydowali, że samo życie jest złe; wszystkie jednak przyczyny, które podają na dowód, że życie jest bezwarunkowo nic niewarte, są natury ekonomicznej. Wtedy przychodzi utopista i chce przewracać świat do góry nogami, aby go poprawić, ale filozofia mieszczańska nie pozwala wyciągać takiej konsekwencji ze swoich nauk. Własność ma nadal pozostać nienaruszalną. Cóż pozostaje?... Nietzsche naucza tak: Stań-

my się nad-ludźmi. Bądźmy estetyczni, mądrzy, genialni, pogardzajmy ludźmi i marne-  
mi sprawami świata, zamknijmy się we wła-  
snej wielkiej duszy. Ja, Gordon, pogardzam  
tymi ideologami mieszczaństwa! wszystkich  
ich nienawidzę!... więcej jeszcze, niż gardzili  
nimi Napoleon lub Karol XII. Tych tylko  
dwóch uważam za prawdziwych filozofów.  
Jedyna rzecz, którą cenię na świecie, to jest  
potęga—siła—władza. Jedyna rzecz, której  
pozwalam regulować moje czynności — to  
estetyka. Pragnę doznawać wrażeń pięknych  
i silnych“.

Pomimo tej teorii zuchwałej, która wyo-  
braża jedynie zamiar twórczy autora, Gordon  
nie ma w sobie ani prawdziwej siły, ani pra-  
wdziwego demonizmu, a jego rzekome  
„piękno“ stanowi nędzną karykaturę nero-  
nizmu. Gordon ma dwóch uczniów-pomo-  
cników: suchotnika Wrońskiego i epileptyka  
Ostapa. Wroński, poprzysiągłszy zemstę ca-  
łej ludzkości za to, że nikt nie chciał mu  
pomóc w leczeniu suchot, podpala ratusz  
i sam ginie w płomieniach; Ostap, który  
ma okraść kasę miejską, wiesz się w miesz-  
kaniu Gordona. Gdy całe miasto stanęło w  
płomieniach, Gordona ogarnęło zwierzęce  
zadowolenie; upaja się rozpaczliwym krzy-

kiem i lamentem tłumu. To jest jego „satanistyczna“ postawa... O, jakże nędzna i bezmyślna! A w ciągu opowiadania Gordon tak butnie opowiadał o swojej „potędze“, obiecywał takie straszliwe przewroty!... Jakaż to licha figura ów szatan, któremu on służbę czyni! Raz tylko Gordon mówi całkiem słusznie takie słowa: „Nietzsche na papierze odwracał wartości, ja odwracam je w sobie. Chcę złego, tak zwanego złego, z tem samem naturalnem przeświadczeniem, z jakim Maciek lub Wojtek pragną dobrego“. Tak,— Gordon jest tylko Maćkiem lub Wojtkiem zła, Wojtkiem, który źle i fatalnie zrozumiał doktrynę anarchizmu. Z szatanem ta smutna postać niema nic wspólnego. Zresztą szatan Przybyszewskiego bawi się istnieniami ludzkiemi, jak piłką. Falk posiada jeszcze poczucie, że ulega jakiejś zbrodniczej sile instynktów; Gordon—dumny jest ze swego obłądu. Wbrew więc woli autora, zło w powieści jego nie stało się demonicznym.

Do płomiennego języka swych wizyj wraca Przybyszewski w opowiadaniu „De profundis“. Stał tu najbliżej dreszczu satanistycznego, którego szukał długo bezowocnie; uległ zarazem najsilniej straszliwej autosugestyi, która go nękała przez całe życie.

Tortura miłości, dążącej do audrogynizmu stała przed jego wyobraźnią w kształtach żądz kazirodczej. Różni pisarze starożytni i nowożytni dotykali tego przedmiotu, od Sofoklesa i Eurypidesa począwszy, a kończąc na Chateaubriandzie, Shelley’u, Byronie, Słowackim, d’Annunziu i Strindbergu. Jedni widzieli w nim tragedję, drudzy — straszny, śmiertelny ból i rozterkę. Miłość kazirodcza pomiędzy bratem i siostrą rozwija się w opowieści Przybyszewskiego na tle rozstroju nerwowego bohatera, na tle jego rozdwojenia osobowości. To jej odbiera naturalną tragiczność, pomimo, iż grzech, niecałkowicie spełniony, kończy się samobójstwem brata i siostry i pomimo wielkiego talentu autorskiego, objawionego w malowaniu rozwoju kazirodczego uczucia. Przybyszewski grozy nie budzi, władzy szatana nie ujawnia, ale odtwarza świetnie etapy choroby.

\*

\*

\*

„Homo sapiens“ i „Dzieci szatana“—to refleksy uczuciowo-artystyczne pobytu Przybyszewskiego w Berlinie: w pierwszej z tych powieści transponuje swe wspomnienia kawiarniane; w drugiej—swe marzenia, dyskusye

i bunt w szeregach socjalizmu. W obu utworach, źle tłumaczonych z niemieckiego, zaniedbanych w kompozycji i stylu, autor podobny jest do dziecka, które podpałiło stóg siana i tak się swym czynem przeraziło, że biegnie do wsi i zapewnia wszystkich, iż nie kto inny, jeno sam dyabeł stóg podpałił. Przybyszewskiemu „z ducha ciągle grzmot idzie“, ale nieborodne ognie intuicji we mgłach mu świecą. Stale i niezmiennie opowiada tylko o sobie. Każda jego książka stanowi nową spowiedź publiczną, nowe kajanie się, żal, gniew, krzyk duszy własnej, ale tylko własnej. Wszystko, co opowiada o innych — to akcesorya albo uboczne przejawy jego jaźni nadmiernie wezbranej, tysiącami stygmatów poranej. Artystyczny żywot Przybyszewskiego płynie bardzo monotonnie. Tylko w „Dzieciach szatana“ zepchnął miłość na plan ostatni. Wogóle jednak nikną mu z przed oczu wszelkie walki, wszelkie upadki i wzloty myśli, cały nieskończony korowód bied i nędz naszego duchowego istnienia, albowiem wpatruje się wciąż w jedną tylko wizję — wizję „tańca miłości i śmierci“. Tańczą go zazwyczaj dwie pary, mocno do siebie podobne. Jeden człowiek zabiera drugiemu żonę lub kochan-



kę, pokrzywdzony robi to samo z żoną krzywdziciela lub—inną żoną. I rozpoczyna się straszny kontredans miłosny, kontorsye wściekłego bólu, którego treść poznać chciał Przybyszewski do gruntu. Gdy przyjechał do Krakowa, zgromadził około siebie pewną ilość młodych literatów, którzy go poczytali za mistrza, za herolda ich niejasnych dążeń i pragnień artystycznych. Cała gromada zbierała się w kawiarni. W Sienie, w XIII wieku, istniał klub rozrzutników, „brigada spondereccia“, złożona z dwunastu bogatych młodzieńców, którzy zebrali razem dwieście tysięcy dukatów, aby je wydać jaknajprędzej. Klub Przybyszewskiego tworzyła podobna „brigada spondereccia“, której członkowie starali się wydać coprędzej... zapasy woli, energii a niekiedy i talentu. Przybyszewski, nie ufając swej wyobraźni, począł znowu transponować ten żywot kawiarniany na obraz powieściowe. Powstało w ten sposób opowiadanie „Synowie-ziemi“. Jest ono świadectwem pewnego wyczerpania twórczego i pewnych nieporozumień autorskich. We wstępie przemawia Przybyszewski dość naiwnie jako odkrywca. „Miłość—mówi—to ta wielka tęsknota, która może się stać i wielką męczennicą, ku zupełnemu zespoleniu się

płci, by ród ludzki wyszlachetniał i do Absolutu doszedł. Do tego rdzenia życia chciałem dotrzeć i wobec tego najgłębszego zagadnienia bytu nie myślałem o rzeczach ubocznych, które wszystkie tkwią w tem jednym ognisku, w tym ogniu, o którym już Pytagoras mówił.“ Wprawiony odurzającym aromatem własnych słów w zawrót, zapewnia dalej, że badał „wszystkie przejawy miłości, by w ten sposób stworzyć sobie całokształt poglądu na byt.“ I w głębokim poczuciu swej roli spowiada się dalej melancholijnie: „Może po mnie znajdzie się znowu taki, który prace moje (!) i próżne usiłowania podejmie, a wierzę, że w końcu przyjdzie wielki Napoleon słowa i twórczości, który sfinksową zagadkę rozwiąże i wygnaną z raju Świętości i Czystości Miłość do chramu świętego ludzkości napowrót wprowadzi i na ołtarz odwiecznych przeznaczeń wzniesie. Taką miłość świętą i tęsknotę za coraz doskonalszym zespoleniem się dwóch płci, dążących do swego Absolutu, oto to, co w moich utworach dawałem.“

Manifesty literackie najlepiej zawsze świadczą, jak mało artysta naturę swej twórczości rozumie. Przybyszewski jest najświetniejszym u nas dowodem, że „praca“ jego du-

cha była i jest zjawiskiem organicznem, mało od woli twórcy swego zależnem. Nicią, wiążącą opowieść o kawiarnianych „synach ziemi“ jest bardzo zwięzła historia: piękna, chłodna żona Czerskiego porzuciła męża i pojechała ze „smarkaczem“ do Paryża, skąd pisze do męża o... pieniądze; Czerski zaś pokochał żonę szlachetnego Glińskiego i jedzie z nią w „bajeczną krainę wiecznej wiosny, krainę tysiąca jezior i krajów dziewiczych“. Niezupelnie wiemy, co czuli w tym tańcu miłości Czerkaska i Glińska, ale mamy wspaniałą, bogatą legendę miłości Czerkaskiego. Śpiewa ją Przybyszewski na różne tony. Raz zdobywa się na huraganowe głosy, wykrzykując z siebie ową „kosmiczną siłę“, która go rozpiera; to znowu kwili i płacze, miota się i wije, belkoce jakieś prorocstwa, niby Pytya nad pieczarą. Patrzy w ślepie szatana, takiego sobie zwyczajnego Astarota lub Belzebuba, o którym naopowiadały niańki, i woła przeraźliwie: „A imię jego jest ból i cierpienie... A imię jego jest zło, bo wszelki ból tworzy zło albo korzenie jego tkwią w pierwiastku zła. Od powietrza, głodu, ognia i wojny i od szatana, co w dom przychodzi i dusze zwodzi, zachowaj nas, Panie!“ Potem rzuca się w płomień uczu-

cia i śpiewa precudne hymny. Opisy gry Szarskiego na fortepianie, — chwil tęsknoty Czerkaskiego za Hanką, są wzorami pięknej prozy Przybyszewskiego. Wreszcie Czerkaski-Przybyszewski zapada w zwątpienie: „A może twórca nie może być kochanym przez kobietę? Czy nie jest on właściwie litylko metafizyczną istotą, a zewnętrzny człowiek, ten, który pragnie, który czuje, błądzi i szuka szczęścia — tylko czemś przypadkowem, akcydensem?..“ Wątpienie to kieruje go do ołtarzów sztuki, modli się do niej najwznioślejszemi słowy, wierzy w swe twórcze przeznaczenie, zapewnia, że ma uświadamiać świat. „Ta szatańska natura chce się przez nas (t. j. artystów) uświadomić. A natura - ziemia potrzebuje nas, nieszczęsnych swych synów, by się dla innych uświadomić“. Czerski uczy się patrzeć na artystów, „jako na kosmiczną potęgę, w której natura coraz więcej się uświadamia“. Roztrząsa następnie istotę twórczości samej. „Ból, ból—woła rozpacznie — im gorszy, im więcej szarpie, tem płodniejszy. Tylko ból jest macierzą tworcu. Et tout le reste — to Przybylski, he, he!“ — Więc tworzyć sobie sztuczny ból?—Nie, gdyż „jakaś nieznaną siłą pcha nas w kierunku najdzikszych cier-

pień i bólu, wyszukuje najdziwniejsze i najbardziej poplątane konflikty, bo to wszystko ma być pochopem do tworzenia“. Niema co marzyć o szczęściu. Trzeba być hardym i spluć na to głupie mamidło. Nietzsche powiedział: „Czyż żyłem kiedy dla mego szczęścia?—Dla mego tworu żyłem“. Artysta — mówi Czerkaski — który nie umie sobie tego powiedzieć z tą samą dumą, nie jest artystą.

Ale w życiu dla swego tworu przeszkadza artyście sumienie społeczne, z którym zмага się bezskutecznie. W walce z tym potworem, Przybyszewski, ów *poète maudit* Młodej Polski, jest najbardziej skrepowaną jednostką, jaką sobie wyobrazić można. „Pluje“ na filistra dla tego właśnie, że nie umie uwolnić się od jego etyki... Wpijają mu się w duszę więzy naszych najstarszych, najupartych przesądów. Wierzy we wszystkie dogmaty mieszczańskiego życia i cierpi, że grzeszy przeciwko nim. Mimowoli powtarza zdania, które się w nim kołaczą: „kobieta, przechodząc z rąk do rąk, nie może stać się dramatem dla człowieka.“ „Popelniłaś pani cudzołóstwo, ale uniewinniać się przed sobą — wstyd.“ „Człowiek, który ma piękną żonę, nie powinien mieć przyjaciół.“ To nie

jest artysta *wolny*, ale człowiek tęskniący całą duszą ( i napróżno... ) do wolności duchowej. Tymczasem głośzy wrzaski instynktów dyalogami o... szóstym przykazaniu. A do tego wszystkiego dołączył się jeszcze jakiś żal straszny, nigdy nieukojonny, samobójczy, beznadziejny. „Artysta zawsze to robi, co ma zrobić, a czy w ten sposób, czy w inny zmarnieje, to tylko obojętna forma zmarnienia.“

Wzorów takich „marnień“ mamy w „Synach ziemi“ kilka. Dzieją się one pośród ludzi, którzy otaczają Czerkaskiego, a którzy są właściwie niedokończonymi, albo wspaczonymi wykształtami jego ducha. Szarski pije, bo niema nakładcy, któryby rzeczy jego drukował, bo— „lęk i rozpacz w jego sercu.“ Winiarski mógłby być olbrzymem, gdyby mu dano coś do roboty. Górecki się zastrzelił, tak wyjaśniewszy tragedję swego zgonu: „Odradzamy się przez śmierć, by wrócić po stuleciach potężniejsi i piękniejsi, kiedy ludzkość będzie tak bogata i tak królewska, że nie zażąda od sztuki pożytku.“ Szarski wiesz się, bo nie chce być służebnikiem motłochu... I oni także, walcząc i cierpiąc, usprawiedliwiają się przed „publicznością“: „Jeżeli kto pije, to ma do tego ty-

siąc i jeden powodów.“ „I to nas, nas, nazywają wyrzutkami, potworami, satanistami, hu, hu! Za to, że parę flaszek szampana wypijamy!“ Ale wszyscy ci smutni „synowie ziemi“ ciekawsi są od Czerkaskiego. Oni tworzą, męczą się i giną, „bo przyszli na świat zapóźno.“ Wtedy winni byli się urodzić, „kiedy człowiekowi było święte wszelkie objawienie natury, wszystko jedno, czy sprzyjające, czy zgubne i niszczące; wtedy, kiedy syn ziemi czuł się jej atomem i w każdym przejawie duszy ludzkiej, choćby najbardziej zbrodniczym, widział działanie pytagorejskiego praognia, w którym dusza ludzka rozpalala się do życia ziemskiego.“ Czerkaski zaś rozwiązuje wciąż kwadraturę koła miłosnego i śpiewa przytem smutne pieśni, głuchy na wieszczbę zimnego mędrca z „Dyalogów filozoficznych“, który mu szepce podstępnie, iż ten wyższy świat, który sprowadzić ma panowanie czystego ducha, nie będzie miał... kobiet. „Miłość stanie się nagrodą maluczkich, aby mieli powód do życia. A nie będą przecież godni pożałowania“...

\* \* \*

Smutnie więc naogół wygląda naga du-

sza Przybyszewskiego w jego poematach i powieściach. Nie pali się nigdy wielkim, własnym płomieniem: weszła cała w zmysły, żądze i instynkty. Sam poeta wyobraża ją sobie przedziwnie: „Jest to mówi — organ ekstatystycznych wizyj, najwyższego erotyzmu, takiego, w jakim Rops stworzył swoje *Sataniques*, a Chopin Sonatę B-moll. Dusza nigdy nie była czysta, delikatna i marząca (jak chcą fałszywi idealści); ona jest wybuchem sił wulkanicznych, wieczną walką Jakóba z Aniołem, jest krzykiem, wstrząsającym całą naturą, groźną rozpaczą konającego olbrzyma, który chciał zdjąć z nieba słońce i ginie od jego promieni“. Kształty tej duszy stwarzał sobie Przybyszewski z takim natężeniem nerwów, że urosła mu w niesłychanego potwora, w bestyę, przerastającą wszelkie apokaliptyczne wizye. I stał się w końcu fakt nieoczekiwany: Przybyszewski zląkł się własnych marzeń, przeraziły go wizye własnej wyobraźni. Na dnie nagiej duszy, której kazał wypowiadać jaknajmocniej wszystkie swe pożądania, bóle i rozpacz—ujrzał rzecz starą, znaną powszechnie, a mianowicie: sumienie społeczne.

Odezwało się ono najdobitniej w jego dramatach.



V.

Jedną z najciekawszych tajemnic talentu Przybyszewskiego jest jego zwrot ku twórczości dramatycznej. Dramat przecież ma swe wymagania stałe, odwieczne, których nikt zlekceważyć nie może: żąda akcji, a tę Przybyszewski otaczał w swych poematach gęstymi mgłami, albo ją pogrążał w zupełnej dowolności w swych powieściach; żąda wyraźnych linii konstrukcyjnych, a o te Przybyszewski nie dbał nigdy; żąda logicznej psychologii charakterów, a logiką Przybyszewski często pogardzał, zasłuchany bez pamiętnie w szept, okrzyki i chaotyczne rozpacz tego, co nazywał nagą duszą. Utrzymują niektórzy, że silna zapowiedź zdolności dramatycznych tkwi już w „Homo sapiens“ i w „Dzieciach szatana“. Trudno to zdanie podzielić. Są tam sytuacje dramatyczne, jest napięcie dramatyczne, ale niema ludzi naprawdę dramatycznych, gdyż kieruje nimi ślepa, zazwyczaj bezmyślna siła instynktu.

Nie podobna było ani na chwilę przypuścić, że artysta, nieuznający żadnych, ani cudzych, ani własnych reguł, zdoła zamknąć swe niesłuchanie rozlewne wizje w szranki

skończoności dramatycznej. Tymczasem sztuki jego zaświadczyły, że właśnie w dramacie pozostawi Przybyszewski najtrwalsze imię. Pomimo monotonnie dobieranych, wciąż tych samych sytuacji, umie budzić i rozwiązywać zręcznie konflikty duchowe, dialogi określa liniami ściśle wygraniczonymi, postacie wiąże z akcją silnie i nierozzerwalnie. Ani joty w jego dramatach, frazesów zbędnych; wszystko w nich zważone i wyważone, a pomimo to żyje intensywnie i oryginalnie.

Już patrząc na dramaty Przybyszewskiego na scenie, widzimy, że autorowi w jego twórczej pracy dramatycznej towarzyszyła zawsze bardzo jasna świadomość. Przybyszewski tę wiarę naszą i spostrzeżenia potwierdził oddzielną rozprawą „O dramacie i scenie“, rozprawą, w której tłumaczy jasno, czego chciał i jak sobie wyobraża potrzeby nowoczesnego teatru.

Artysta—mówi—liczyć się winien z takim tylko widzem lub czytelnikiem, dla którego największą rozkoszą—wmyślać się i rozwijać bez końca poddaną sugestję i na podanej kanwie dzierżyć wzory własnych tęsknot i pragnień. Nie wystarczy już jedna albo najwyżej trzy przyczyny, jakimi w starych

dramatach motywowano czyn ludzki. Na każdy, chociażby najdrobniejszy czyn nasz składa się tysiące przyczyn znanych i nieznanych, przyczyn, na które składało się całe życie. Inteligentny widz musi wykreślić dla dramatu, odgrywanego na scenie, bezmierne horyzonty w przeszłości i w przyszłości. Horyzont przeszłości—to odtwarzanie sobie danych postaci w całym ich przeszłym życiu, przed dramatem. Ekspozycja, rozkładana niekiedy na półtora aktu, zgoła jest niepotrzebna. Horyzont przyszłości dojrzy widz w owym nieskończonym szeregu dramatów, które się wtedy zaczynają, gdy dramat kończy się na scenie. Pragnąc o ile możności skupić akcję, uniknąć tyrad, monologów i tym podobnych środków starego repertuaru, nowoczesny artysta wyprowadza na scenę symbol. Należy się w tem posługiwać metodą, jakiej używał człowiek pierwotny, gdy chciał wyrazić, co się w jego duszy dzieje. Pamiętać jednak trzeba, że pierwotny człowiek wyrażał za pomocą swojej przerośni tylko jeden stan duszy, i że gdyby chciał każdorazowo taki stan wyrazić i dać całokształt swojej duszy, musiałby projekcjami swego mózgu cały świat zaludnić. Dramatopisarz postępuje inaczej; wylawia z duszy

działającego to wszystko, co tragedję jego życia stanowi i tworzy nową postać. Wywołuje projekcyę wewnętrzną walki i rozterki i ma odrazu dwie silne, ustawicznie na siebie oddziaływające postacie. Zamiast cudzych opowiadań i monologów, powstaje żyjąca istota, która traci w pewnej części symboliczny charakter i staje się przyjacielem lub wrogiem, nieznaną i ukrytą na dnie duszy potęgą, jaka się w naszych snach, wizjach i przeczuciach objawia lub też—straszonym gościem, co w sercu człowieka się zagnieździł. Postacie takie winny być tak postawione, aby widz przy całej pewności, że ma do czynienia z istotami realnymi, nie przestał mieć wrażenia ich tajemniczości, ich głębszego i ukrytego znaczenia. Dokonać tego może, oczywiście, tylko moc twórcza artysty. Jeśli dramatopisarz chce pokazać głębsze, metafizyczne znaczenie jakiej tragedyi, — związku jej z tajemniczą tragedją wszystkich ludzi, wszystkich pokoleń, całego życia,—to bez symbolu obejść się nie może. Nie człowiek z symbolu, lecz symbol powinien wyłonić się z człowieka, wtedy bowiem jedynie nabiera żywotnej, spóldziałającej siły.

Otóż—mówi Przybyszewski — cały stary dramat aż do Ibsena był właściwie drama-

tem zewnętrznym. To, co wywołało konflikt dramatyczny, przychodziło z zewnątrz. Gra aktora była „bohaterska“ i „charakterystyczna“; musiał on gwałtownie i dobitnie akcentować stosunek do tej zewnętrzności, a stosunek ten obracał się w ciasnym kole najpierwotniejszych uczuć miłości, nienawiści, zemsty, rozpacz i t. d. W dramacie syntetycznym wszystko odgrywa się w duszy bohatera, w jego sercu jest początek i koniec dramatu. Aktor winien szukać prawdy i prostoty, z jaką się wszystko w naszym sercu odgrywa. Zapominając o tem, że jest aktorem, nie powinien odtwarzać, ale być rzeczywiście tym, kogo przedstawia. Nie chodzi tu, naturalnie, o realizm. Przeciwnie: być aktorem-artystą, znaczy posiadać możność miewania wizyi, oglądać oczyma duszy postać, jaką stworzyć się zamierza.

Jakże ta teoria zrealizowała się w dramatach Przybyszewskiego? Zasada główna całej jego twórczości pozostała ta sama: Ponieważ ludzie są nędznymi igraszkami przeznaczenia, należy pokazać nie ich czyny, ale ich duszę, postawioną wobec Absolutu. Malując w dramatach tak samo jak poprzednio, wieczny „taniec miłości i śmierci“, Przybyszewski bierze fakty najbanalniejsze

i nasyca je siłą tragiczną. Zatrzuwa swe postaci absolutem i nakazuje im wypowiadać się okrzykami rozpacz. Kiedy ich dusze wypełnione są bólem, a nerwy wyęteżone do ostateczności, puszcza wodze instynktom, wytwarza gwałtowne zderzenia i pokazuje, jak nędznie poruszają się w więzieniu nielitościwego Fatum. To też dla widza teatr jego stanowi nie tyle rozrywkę, ile opętanie jakiegoś koszmaru. Tłoczy duszę, nie wciągając jej w interes akcji.

Ponieważ najmocniejszy konflikt objawia się, zdaniem Przybyszewskiego, w niepodzielanej miłości i w różnych następstwach miłości zakazanej, więc też nią zajmuje się Przybyszewski wyłącznie, wierny swemu przeznaczeniu. Z tego wszystkiego wynika pewne powtarzanie efektów, które jednak ocala tężyzna akcentów, czar stylu szerokiego a niekiedy wspaniałego.

Ponieważ chodzi o teatr syntetyczny, Przybyszewski nie wiele udziela nam informacji o zewnętrznem istnieniu swych bohaterów. Zmusza nas do obcowania z bólem nieszczęśliwych istot, których głowy rozbija o kamienne oblicze Sfinksa. Przygody jego postaci są bardzo proste, znane powszechnie, czerpane zresztą z własnych powieści.

Młody indywidualista, Mlicki („Dla szczęścia“) posiada od trzech lat kochankę Helenę, bardzo inteligentną i uczciwą, jak wszystkie porzucone kochanki. Przez pośrednictwo przyjaciela swego kochanka, Zdziarskiego, Helena dowiaduje się o istnieniu niebezpiecznej dla niej rywalki. Paczka listów, znaleziona w biurku Mlickiego wyjawia jej całe kłamstwo człowieka, który dla swego szczęścia porzuci ją niewątpliwie. Trudno sobie wyobrazić coś bardziej pospolitego, jak ten kryzys. Mlicki poślubi Olgę, chociaż ta należała do innych, wielu innych. Nie jest to zresztą kurtyzana: jest to ta sama kobieta, którą poznaliśmy już w „Homo Sapiens“ pod imieniem Izy. Poszukuje absolutu, ma jeden tylko ideał, jeden cel swego życia: piękno. Wciąż otoczona przez gromady mężczyzn—samców, wybrała Mlickiego. Ale wybór ten gmatwa odrazu kilka istnień. Zdziarski opowiada Mlickiemu i przypomina mu nieustannie o przeszłości Olgi. Bawiła się nim, jak innymi, aż się w niej śmiertelnie zakochał. Pewnego dnia skradł pieniądze przyjacielowi, aby za nią pojechać. Gdy wszystkie jego zabiegi nie pomagają, Zdziarski obmyśla zemstę. Podsuwa nieszczęsnej Helenie wyzwalające samobójstwo, a ten

koniec tragiczny zatruje na zawsze szczęście Olgi, ponieważ złamie słabego Mlickiego, niezdolnego zapomnieć, że dla szczęścia zniszczył dobrą i słodką istotę, która wszystko dla niego poświęciła.

Ta anegdota, z drobnych wiadomości dziennikarskich wzięta, staje się szczególnie bolesną, wskutek ujawnienia stanów duszy postaci działających. Autor odsłania ich żądze, pożądania i obawy, całą okrutną walkę ich egoizmów. Miłość łączy ich jak węże Laokoona. Cierpienia ich są rozmaite, ale dla oczu widza, wszystkie one cierpią z tej samej przyczyny. Ani na chwilę nie marzą o tem, by uniknąć zła, są bowiem głęboko przekonane o fatalnej konieczności własnych cierpień.

Cała sztuka jest jedynie nieubłaganą analizą dusz czterech osób, które gotują razem samobójstwo jednej z nich. Mlicki, najslabszy (ponieważ najbardziej opętany przez miłość), rzuca się w ramiona Olgi ze świadomością męczennika, który ukrywa swe fikcyjne szczęście. Olga zabiera Mlickiego jak niezwyciężona, zimna moc i nie dba o następstwa tego czynu, chociaż widzi je jasno. Zdziarski upaja się nienawiścią, spędza czas na rozumowaniu, puszcza w ruch trzy dusze,



ukąszone przez bestyę miłości; ale odczuwa dobrze zbędność zemsty dla swego zrozpaczonego uczucia. Wszystkie giesty, wszystkie słowa postaci działających dążą do jednego celu: wrażenia końca,—samobójstwa--śmierci, jako nieodłącznej towarzyszki miłości. Trup Heleny zaciąży nad trzema sumieniami w sposób rozmaity, ale jednakowo fatalny.

Gdybyśmy zechcieli poszukać morału tej wiwisekcji, posłyszemy stałe twierdzenie Przybyszewskiego: miłość jest strasznym złem, jest siłą brutalną i egoistyczną, bardzo niesprawiedliwą skoro zostawia swym niewolnikom torturę wyrzutów sumienia i niepokoju.

W ten sposób, docierając w dramacie do instynktu, zwracając się do ludzi żywych, Przybyszewski spotkał się oko w oko z „bestyą—jak mówi—złą i ponurą: sumieniem. Naga dusza wpadła w sieci, nadstawione przez nagie ciało i nie znalazła dosyć sił ani to, by mu narzucić swe prawa, ani na to, aby mu być posłuszną.

Ten nieprzewidziany, straszny rezultat powiększył jeszcze rozterkę autora. Jego naga dusza, dręczona przez zmysły, uczepliła się rozpaczliwie sumienia społecznego. A ponieważ w tej zwodniczej ucieczce, wzmoгло się jeszcze jego cierpie-

nie, autor szuka pociechy w poszukiwaniu praw grzechu.

\* \* \*

To dziwne prawo rozwija Przybyszewski w drugim swym dramacie — *Złote runo*. Główna teza sztuki, źle zrozumianej i fałszywie sądzonej, jest oburzająco banalna. Brzmi ona tak: cudzołóstwo jest zbrodnią. Zbrodnia ta nosi sama w sobie pierwiastki kary przez wyrzuty sumienia. „Francuz,—mówi jedna z postaci działających—gdy jest zdradzony, zabija żonę za zgodą sędziów; Polak w podobnej okoliczności zabija samego siebie“. Każdy czyn zawiera w sobie wewnętrzną, tajemniczą moralność. Cudzołóstwo ojca powtarza się dziedzicznie i w ten sposób grzech „mści się“ potwornie przez inny grzech. Koło przeznaczenia miażdży ludzi, jak święty wóz hinduski. Wszelka pokuta jest bezskuteczna, ponieważ jest jeszcze zaspokojeniem pewnego rodzaju przyjemności. *Złote runo* miłości zdobyć można jedynie zbrodnią.

Z tej filozofii wynikły momenty okrucieństwa w sztuce. Postacie są tu bardzo podobne do postaci ze sztuki poprzedniej. Mó-

wią tym samym fatalistycznym językiem, wypowiadają tak samo swój ból rozpaczliwy. Ruszczyc przez swą miłość cudzołożną stał się powodem śmierci pewnego człowieka. Dowiadujemy się o tem w środku sztuki. Ruszczyc w ciągu dwóch aktów nosi maskę oddanego i wiernego przyjaciela swego własnego syna, Rembowskiego, któremu nie chciał wyjawiać tajemnicy jego pochodzenia. Odgrywa rolę jego dobroczyńcy, zakłada szpital, którego kierunek powierzył Rembowskiemu. W sztuce Ruszczyc posiada podwójny charakter: jest rezonere i sumieniem całego tego towarzystwa, mniej lub więcej zbrodniczego. A wszystkie te zbrodnie dają się streścić w jednej: miłość cudzołożna. Rembowski uwiódł żonę swego podwładnego, doktora Łackiego; Rembowska, która nie kocha swego zazdrosnego męża, pada w objęcia swego młodego kuzyna Przesławskiego, literata, który dopomina się głośno o prawa miłości.

W ten sposób powstaje męczarnia czterech osób, które odczują niezawodną zemstę grzechu. Ruszczyc, oszołomiony wizjami przeszłości, pierwszy spostrzega konieczność zła, które pomści jego grzech: będzie niem zdrada małżeńska jego synowej. Cierpi za

wszystkich, ponieważ jest pierworodną przyczyną zbrodni. Rembowska torturuje samą siebie, ponieważ musi porzucić swego dobrego i zacnego męża, który ją kocha szalenie. Łącki, który wie wszystko o stosunku swej żony z Rembowskim, cierpi straszliwie. Wreszcie Rembowski przechodzi udręczenia wszystkich postaci: Łącki przyszedł do niego z okrutną wizytą pożegnalną; żona błaga go, aby ją puścił z człowiekiem, którego kocha; od Ruszczyca dowiaduje się o tajemnicy swego pochodzenia i pojmuje zemstę przeznaczenia. Zabija się kulą rewolwerową, jak to uczynił niegdyś ojciec jego matki.

W ten sposób, w żadnej może sztuce, napisanej z wybitnym talentem, nie oddano prostszego holdu zwyczajnej, potocznej moralności publicznej.

A jednak wiadomo, jakie gwałtowne komentarze wywołała ta sztuka w całej prasie. We Lwowie zabroniono jej wystawienia, jako niemoralnej.

Przybyszewski wpadł w podwójne sieci: poszukując Absolutu w głębi swej rozterki, znalazł najpospolitsze prawo społeczeństw chrześcijańskich, a mianowicie: szóste przykazanie. A tymczasem przedstawiciele jednego z tych społeczeństw nie powiedzieli

mu: po co tyle hałasu o nic!—ale zaprotowali głośno: ta kobieta cudzołożna nie jest Polką! Potępiono go, ponieważ jego moralność podobna jest do moralności powszechnej..

Dopełnieniem niejako tych dramatów jest epilog dramatyczny p. t. Goście. Osoby działające noszą nowe nazwiska, ale są tak wzruszone i tak się dręczą, że poznajemy w nich pary miłosne z „Dla szczęścia“ i „Złotego runa“. Rzec dzieje się w fantastycznym pałacu, w którym zamknął się niepokój kobiety i młodego, zbrodniczego młodzieńca. Nie wiemy, jaką zbrodnię popełnili, ale domyślamy się, że zmiądzzyli jakieś istnienie ludzkie. Chcą uspić swych gości, to jest wyrzuty sumienia, przez bale, tańce, zabawy. Ale goście tego rodzaju nie dają się uspić. Przychodzą na bal, wcielają się w postacie żywe i prześladują wciąż, dniem i nocą młodych małżonków. Dają im poznać, że rządzi światem jedyny i nieunikniony porządek; kto go złamie,—skaże na śmierć swe serce. W tym pałacu złego sumienia przygotowuje się więc jeszcze raz śmierć dwojga istot, chociaż one popełniły—jak mówi dramat—przestępstwo powtarzane przez miliony ludzi szczęśliwych. Jakie prze-

stępstwo? Wszystko jedno. Każde odnajdzie swą pomstę. Wyrzuty sumienia docho-  
dzą tu do najwyższego stopnia, bo do ta-  
kiego, przy którym występują strach i halu-  
cynacye.

Te zasadnicze sytuacje dramatyczne utkwily w wyobraźni Przybyszewskiego, dały mu takie niespodziane efekty, że począł je powtarzać w następstwie, raz szczęśliwie, dru-  
gi raz mniej szczęśliwie. Dramat „Matka“ mógłby być piękną tragedją, gdyby go Przy-  
byszewski utrzymał w liniach. Niestety, za-  
łamał się i — wpadł w jaskrawość melodra-  
matyczną. A przecież żaden ze współcze-  
snych pisarzy polskich nie ma mocniejszego,  
niż Przybyszewski poczucia tragizmu. K o -  
n i e c z n o ś ć, p r z e z n a c z e n i e—to poję-  
cia, które wypełniają najgłębszą treść jego  
duszy. Wszystkie postacie jego dramatów  
mają poczucie fatalistycznej konieczności  
swych czynów i ten właśnie warunek nadaje  
każdej znamiona głębokiej odrębności, nie-  
kiedy wprost jedyności, przy pozorach  
codziennej szarzyzny. Przybyszewski pragnie  
we wnętrzu duchowem bohaterów złożyć  
pierwiastki konieczności, której nic zwalczyć  
nie może, która sieje wokół zniszczenie,  
łamię wszelkie „obowiązki“ i „prawa“. Ale

siła tej konieczności nie odpowiada niekiedy układowi sytuacji. Chcąc konieczności wewnętrzne powiązać konsekwentnie ze zwykłą, materialną egzystencją bohaterów, musiał Przybyszewski szukać dość często pomocy przypadku czyli żywiołu zgola niedramatycznego. Przewaga przypadku, jako regulatora akcji w „Matce“ pogmatwała linię całego dramatu, posiadającego kilka scen pierwszorzędnych. Fakt zasadniczy stał się dawno, w nienapisanym prologu, w myśl formuły Przybyszewskiego: Okoński, przekonawszy się o zdradzie żony, odebrał sobie życie, idąc wzorem wszystkich podobnych bohaterów Przybyszewskiego. Po jego śmierci upływa kilkanaście lat nieznanego nam życia; wiemy tylko, że przez cały ten czas pani Okońska żyje ze swym kochankiem, Borowskim i że oboje czuwali nad tem, aby o rzeczywistej przyczynie śmierci Okońskiego nie dowiedział się jego syn, Konrad. Kształcą chłopca za granicą i w duszy jego otaczają pamięć ojca nimbem bohaterstwa. Dostajemy w dramacie epilog: Konrad dowie się, dla czego ojciec odebrał sobie życie. Autor miał do zbudowania kilka scen bardzo konsekwentnych, takich właśnie, jakich pełno w jego dramatach. Ale oto w najważniejszej chwili

wyobraził sobie, że zamiast logiki uczuć, które rozwijać się muszą z własnych założeń, lepiej użyć przypadku zewnętrznego i nadać mu pozory symbolu. Konrad kocha córkę Borowskiego, Hanię. Miłość ta bardzo łatwo zaprowadzić może Konrada do odkrycia strasznej tajemnicy samobójstwa ojca. Pani Okońska i Borowski z rozpaczą myślą o tem, że syn człowieka, który przez nich zginął, ożeni się z córką człowieka, który był jego zabójcą. Zachowują się wobec Konrada tak, że byłoby dla niego nie trudno domyśleć się prawdy i zmusić matkę do wyznań. Tymczasem Przybyszewski użył do wyjawienia tajemnicy śmierci Okońskiego pomocy pseudo-symbolicznego Przyjaciela. Zjawia on się nagle w domu Okońskich i informuje Konrada o tem, co było niegdyś. Realizm akcji wymagał, aby Przyjaciel informacje swe czerpał nie z przeczuć (bardzo częstych u bohaterów „Matki“), ani z natchnień, ale—z życia: dowiedział się o powodach samobójstwa od Schiemera, powiernika Okońskiego, który przed śmiercią list do niego napisał. Konieczność więc ustąpiła miejsca przypadkowi. Za namową przyjaciela Konrad podpala własną fabrykę i niszczy wszystko. I, jak gdyby pragnąc



zupelnego potargania linii dramatu, Przybyszewski każe jeszcze Hani, narzeczonej Konrada, zginąć w płomieniach.

\*

\*

\*

W dramatach poprzednich akcja zewnętrzna biegła często ku melodramatowi; tutaj — kończy się na akcentach surowych, bardzo już wyraźnie melodramatycznych. Zagadano natychmiast o „wyczerpaniu się“ Przybyszewskiego. Jak gdyby w hardej odpowiedzi na te przedwczesne żale, talent Przybyszewskiego znowu zajaśniał pięknym blaskiem w niepospolitym, pełnym głębokiej poezji dramacie p. t. „Śnieg“. Występuje tu postać, którą znamy już z poprzednich utworów Przybyszewskiego: jest to nieuleczalna tęsknota. Podobnie jak w dramacie „Dla szczęścia“ i tutaj trzy osoby przygotowują samobójstwo czwartej. Tylko w „Śniegu“ miłość ustępuje przed pożerającą potęgą tęsknoty. Oblicze tej władczyńi znamy nieco z określeń autora: „Jak człowieka szarpnie taka straszna tęsknota, by wyjść po za siebie i wszystko, gdy żadne szczęście, żadna rozkosz nie wypełni duszy, nie jest w stanie ujarzmić tego wewnętrznego niepokoi-

ju, okiełznać tego wściekłego rozpędu, który gna, gna i gna człowieka na oślep, po trupach, po ofiarach swej zbrodni, przed siebie, naprzód“...

Najdalej posunięty wykształt takiej tęsknoty wyobraża w dramacie Ewa, która nosi w sobie demoniczną siłę unicestwiania po przez miraż miłości. Ewa „straciła zdolność do czynu“, „zamecza siebie i innych“, „opano- wało ją jakieś obłądne pragnienie zniszczenia“. Celem jej życia „związać i wlec za sobą człowieka, który z nigdy nieugaszoną tęsknotą na oślep za nią pójdzie“. Ewa nie cierpi sama, bo jest narzędziem nieubłaganego fatum. Tadeusz kochał ją całą duszą, ale go tak przeżarła tęsknota, że, ratując resztki skolatanego serca, zanosí je prostej świetlanej, indylicznej dziewczynie, Bronce, którą zaślubia. Bronka jest przeczystym kwiatem natury; postawienie jej gołębih uczuć w płonące lub wygasające kratery serc ludzi, którzy ją otaczają, wytwarza liryczne momenty olbrzymiego napięcia.

Psychiczną odmianą Tadeusza jest brat jego Kazimierz, zrezygnowany sceptyk, tęskniący także „niewiadomo zakim i za czem“. I on chce ogrzać się przy Bronce i on chce czuć przy sobie kobietę, „która nie zna ani

zasad, ani teoryj, ani kierunków, ani żadnych izmów, tylko jest sercem gorącym, czystym sercem“: Kocha więc Bronkę, miłością bolesną, beznadziejną, bo nie czyha na szczęście brata.

Niestety, taką miłość, jaką Tadeusz miał dla Ewy,—„śnieg przypruszyć może, ale na to, by ją ogrzać, silniejszą i namiętniejszą jeszcze uczynić“. Bronka to właśnie stała się dla zmartwiałego uczucia męża „białym, czystym śniegiem, który na zmarzłą grudę ziemi opadnie, ugrzeje, otuli tego trupa, dopóki nie odżyje, budzić się nie pocznie i z ciepłego już łoża, z ziarn, zda się zmarzłych ziarn, nowe, świeże kielki puszczać pocznie“. Bo oto zjawia się w domu Tadeusza, Ewa (która była dawną przyjaciółką Bronki) i — tragedia świadomego niszczenia rozpoczyna się z całym okrucieństwem logiki sercowej. Ewa w taki sposób znaczenie swe głosi: „Trzeba nasamprzód morze ujarzmić, góry rozkopać, trzeba przejść wszystkie męczarnie i wszystkie rozkosze, by się ten nowy świat przed oczyma odsłonił“. „Cóż z tego, że wytnie się choćby najpiękniejszy las, by oczy swoje nowym i nieznanym jeszcze cudem upoić?“ Nic więc dziwnego, że gdy Tadeusz Ewę zobaczył, „tęskni za swoją tę-

sknotą“ i chociaż opiera się całą siłą zmężniałej na razie woli, czarom Ewy, pójdzie za nią po przez zdeptany kwiat—to jest życie Bronki. „On—mówi Kazimierz do Bronki — za nią nie tęskni, on może jej wcale nie widzi, nic o niej nie wie, ale to tak, jakby była w nim, jakby go szarpała, jakby go smagała w jakiś straszliwy pościg“. Bronka pyta tedy z dziecięcą prostotą: „Za czem, powiedz mi, za czem?“ Kazimierz odpowiada: „*Tego nikt nie wie, nie wiedział, nie rozumiał, ani nie rozumie*“. Cała geneza twórczości Przybyszewskiego mieści się w tej tajemnicy, w tem nieustannem patrzeniu w oczy Absolutu.

Tęsknotą Ewy zarazić się wreszcie musiała i Bronka. Dusza jej staje się nagle „jak piorunem roztrzaskana wierzba“. Bronka czuje całą swą nicość wobec potęg nieubłaganych, które pchają Tadeusza ku Ewie. Jako najslabsza z czworga, pójdzie Bronka na całopalenie. Wiemy już o tem w końcu aktu trzeciego, a przez cały ciąg aktu czwartego śmierć Bronki przygotowuje się jawnie. Kazimierz idzie z nią razem do przerębli, bo bez niej ginie ostatnia racya jego tułaczki ziemskiej. Idzie Bronka sama z dobrej woli „rozorywać śnieg“, by ozimi-

na straszliwej tęsknoty miłosnej, zasiana w grudzie zmarzłej duszy Tadeusza, prędzej kielkować mogła.

Czy jednak ta ofiara pozwoli Ewie i Tadeuszowi „oczy swe nowym i nieznanym jeszcze cudem upoić?“ Niestety, widzimy jasno ich przyszłość: będą się szarpali w bólu istnienia, dopóki zmęczonych, zmiażdżonych, na poły znicestwionych nie wchłonie Przybyszewski napowrót do swej chorej duszy, by im potem dać życie inne, może jeszcze boleśniesz, niż w tej śnieżnej symfonii tęsknoty...

\*

\*

\*

Zdawało się niektórym, że wciągnąwszy się w zawrotny wir tańca „miłości i śmierci“, wpadnie Przybyszewski w taką samą monotonię w dramatach, jaka zaciążyła nad jego prozą poetycką. Istotnie, w świecie dusz, który ujawniły sztuki Przybyszewskiego, występuje stale s u m i e n i e, jako najokropniejszy fatalizm. Łamie ono istnienia, wymierza kary, wciąga w gehennę bólu, a co najgorsza, doprowadza konflikty uczuciowe do mechanicznych niejako objawów. Bohaterowie Przybyszewskiego są do siebie podobni: cier-

pią jednakowo, załamują ręce przed niebezpieczeństwem i kładą się cicho, rezygnacyjnie w grób. Nie mają samodzielnego życia: wypowiadają wciąż stany uczuciowe samego autora, są smutnymi znakami jego porozumiewania się z Absolutem, są świadectwem dramatu, który się odbywa w Przybyszewskim. Istniała słuszna obawa, że ta metoda powtarzać się będzie w następstwie.

Tymczasem po „Śniegu“ Przybyszewski zamilkł na jakiś czas. Skupiać się w nim zaczęły nowe siły twórcze. Przychodziła zwolna świadomość, że język zmysłów nie zawsze jest językiem duszy; rodziło się pożądanie, aby ta dusza przemówiła nareszcie sama. Gdy poeta zagłębiał się w istotę instynktów, widział tak mocno i wyraźnie ich moc potężną, że, pomimo ciągłych wzlotów w mroki nieskończoności, tworzył dramaty jasne w liniach, wyborne w konstrukcji („Dla szczęścia“, „Złote runo“ i „Śnieg“). Przyszła chwila, gdy się odwrócił od fatalizmu sumienia, gdy chciał posłuchać samych tylko głosów duszy.

Pierwsza próba wypadła niezupełnie pomyślnie. Zmąciły się nagle kształty, rozlewność dźwięków zatopiała kontury myśli, czyny rozwiała się w nieuchwytne wizye,

walkę dramatyczną zastąpiły mgliste stany duszy. „Śluby“ nie są ani dramatem, ani poematem dramatycznym. Poemat dramatyczny chociażby był najlotniejszą, najfantastyczniejszą transpozycją uczuć, będzie miał uchwytną, dotykalaną logikę i wyraźną zależność przesłanek. W „Ślubach“ tego niema. Przesłanki giną w szaradowości, pijaństwo dźwięków gubi myśl.

Dawniej, gdy w dramatach Przybyszewskiego ścierały się instynkty, autor panował silnie nad całością; teraz sam roztapia się w utworze w cichych tęsknotach, w smutnych jękach duszy. Dawniej *śluby* oznaczały po prostu śmiertelny pakt miłosny, pakt, którego nie złamię żadne moce, nie zależy on bowiem od woli jednostek; teraz *śluby* oznaczać mają nieuchwytną, mistyczną spójnię dusz, oderwanych od ciał.

Pomiędzy Polą a jej mężem utrwałać się zaczęła „coraz większa obcość i samotność“. Przeczuwała „zawsze jakieś niezgłębione tajemnice, jakieś czarne przepaści w muzyce“. I oto „buchnęło nagle jakieś straszne światło“, przejrzała aż do dna — „rozerwały się pieczęcie, pojęła apokaliptyczne tajemnice“. Chociaż sama nie miała siły twórczej, wszystko stało się dla niej muzyką, przestała być

samą sobą. Pomiedzy nią a mężem potargały się węzły. „Nie było go — mówi do swej bratowej, Klary — przez kilka miesięcy w domu. Nie wiedziałam, że wróci—zapuszczałam się w najciemniejsze gąszcze, zdala od całego świata — gdzieś po za światem, wspięłam się na najwyższy szczyt, po nad chmury. Ucichł gniew i rozgwar życia gdzieś tam w dole, a rozmodlona dusza mówiła z Bogiem, pławiła się w jego wiekuistym świetle. Nagle uczułam, jak jakieś straszne, przerażone ręce, ręce człowieka, który się wali w przepaść z najwyższego szczytu, lub którego odmęty morza chłoną, ręce oblakane, jak się wpijają w moje nogi i z piekielną siłą ściągają mnie w dół — zerwałam się i stanęłam oko w oko z nim... z mężem moim. Słowa nie mówił. Oczy jego krzyczały, ziały nienawiścią, zgrzytały w piekielnej zaciekłości, a potem gasły, szarzały, popielaly.

— Tyś inne śluby zawarła — wybelkotał — ujął me ręce w zimne, od zimna palące kleszcze: „Jesteś wolną“. Takeśmy się rozstali“.

To są jedne *śluby* sztuki. O drugich opowiada Klara, które także widzi wciąż ręce, co „ciągną w dół, ściągają ze szczytów“. Oto jej zwierzenia: „Zaczem poznałam Zy-



gmunta, znalazłam już oddawna człowieka, który tajemniczy urok na mnie wywierał. Dziwny człowiek... mówił mało, a czułam, że ma do powiedzenia wielkie i głębokie słowa, jakich nikt przed nim nie wypowiedział, że głowa jego cały świat myśli w sobie miała. Nie mówił mi, że mnie kocha, a czułam, że jestem dla niego wszystkim. Początkowo zajmowało mnie i nęciło to milczące, skupione, tak potężne życie, ale z wolna uczułam, jak jakieś niewidzialne nici między mną a nim się nawiązują—jakieś tajemnicze a silne węzły między jego a moją duszą dzierzgają. Nie wiem sama, nie umiałam sobie zdać sprawy, co to było, ale przyszła chwila, w której nagle zdumiona uczułam, że jestem związana“. Zygmunt zdobył Klarę, zdobył ją miłością. Uczuła się wolną. A *tamten* milczał. Roztali się bez słowa. I tem milczeniem związał ją ze sobą, bo „są rzeczy, które daleko nierozzerwalniej wiążą, niż wszelkie śluby“.

Na tle tych *ślubów* rozgrywa się akcja poematu. Nie można tego zresztą nazwać akcją, ale raczej wewnętrznym dyalogiem dusz, dyalogiem rozwiewnym, pędzącym raz ku niebu w obłądnym szale, to znów szepczącym o jakichś najcichszych drgnieniach serc.

Przed domkiem w Tatrach, gdzie Zygmunt mieszka z Klarą, zjawia się nagle zabłąkany malarz, Krzycki, i językiem, pełnym cudnego smętku mówi o sobie, swem malarstwie i — o tem, że brat jego umarł. A właśnie ten brat był owym upiorem, który wyciąga wciąż do Klary straszne „ręce z przeszłości“. Krzycki chce bratu swemu w Tatrach postawić mauzoleum i proponuje, aby Zygmunt je zbudował. Zygmunt widzi w tem mauzoleum niebezpieczeństwo dla swego szczęścia z Klarą. Dręczy się w straszliwej walce z samym sobą. A malarz Krzycki odnawia swój pakt miłosny z Polą. Po jej wyjeździe z Paryża ogarnęła go niemoc twórcza, „malował muzykę“.

I poemat dramatyczny staje się dalej mętnem rozwinięciem tych sytuacji. Niepodobna już marzyć o streszczaniu. Wszystko się kłębi w szalonych nastrojach, ponad którymi unosi się widmo zmarłego i „czerwonej Krystyny“ — symbolu niemocy, która owdądnęła także Krzyckim-malarzem. Zygmunt prowadzi Krzyckiego na „szatańską perć“, gdzie zamierza postawić mauzoleum. Krzycki śmierć znajduje na tej perci przeklętej, a Zygmunt, który nie będzie stawiał mauzeoleum, przeciężając w Klarze okropne widmo zmarłego

i tak idzie do własnego „szczęścia“. Połamało mistyczne *śluby*; znowu, jeszcze raz tryumfuje życie. Ale jakież smutny tryumf! Postrzępione dusze bohaterów zatonęły w belkocie wzniosłości, w którym są jeszcze wspaniałe wyrazy, zdania, nawet obrazy całe, ale niema określonych wyraźnie znaków prawdziwego cierpienia lub walki.

Piękne, szalone okrzyki bohaterów jednoczą się z wizjami, które już, już ułożyć się mają w symbole, ale po chwili rozpylają się w mgły—i wszystko razem nie dochodzi do świadomości widza ani jako dramat, ani jako poezya. Raz po raz mamy nadzieję, że wkrótce wybuchnie z tych odmętów wyobraźni światło wielkie i rozpędzi mroki i pokaże jakieś nieznanne horyzonty dusz; ale — do samego końca tego światła niema.

W „Ślubach“ jednak występuje wyraźnie element, zwiastujący ważną zmianę w twórczości Przybyszewskiego; jest to nowy, inny niż dawniej gatunek miłości. Miłość — tęsknota, objawiona w poemacie „Nad morzem“ i w „Śniegu“ rzadziej zjawiała się w wyobraźni poety; zwykle zaś dręczyła go miłość - tortura, ta, która „dwie dusze rzuca na siebie i pragnie je złąć w jedno“.

W „Ślubach“ spotykamy miłość, jako żywioł wyzwalający. Wprawdzie istota tego wyzwolenia nie zarysowała się dość jasno w utworze, ale z licznych dialogów łatwo wnosić, że w świadomości twórczej Przybyszewskiego kształty jej stają się widzialne.

Za to już w następnym utworze, to jest w fantastycznym poemacie dramatycznym p.t. „Odwieczna baśń“, mamy całkowity i jasno wyrażony tryumf tej zbawczej miłości. Opiewa ją Przybyszewski słowami, w słońcu i gwiazdach kąpanymi, słowami, pełnymi uroczystej harmonii. Król i królowa przedhistorycznego, może słowiańskiego (o ile z imion osób działających sądzić można) kraju kochają się taką najwznioślejszą miłością. W niebiańskim uczuciu rosną ich charaktery, oczyszczają się dusze, potężnieje wola, przed myślami stają nowe horyzonty. Chodziło Przybyszewskiemu o ten proces oddziaływania miłości na wartość wewnętrzną bohaterów. Ale złączył go z akcją dość ubogą. Moźni panowie nie chcą uznać królowej Sonki, z którą król potajemnie śluby zawarł. A niechęć ta powinna mieć, według przezierających tu i owdzie planów autora, znaczenie symboliczne: Sonka, córka głębokiego mędrca Wityna, wyobraża świat mi-

łości, ideału, prawdy czyli pierwiastków nienawidzonych przez tłum. Na czele zbuntowanych staje kanclerz, zakrojony za słabo na symbol, bo nie zawsze wytłomaczony i nie zawsze pomny swego w sztuce przeznaczenia. Kanclerz, który ma być „głosem i wolą tłumy“, który wyobraża „o d w i e c z n ą b a ś ń“ tępej nienawiści światła i dobra, proponuje królowi kompromis: „Zawrzyj — mów — sojusz zemną — jam nieśmiertelny i wieczny. Królowie świata mogą mnie ćwiartować — nie lękam się — bo w nowej potędze się odradzam“. Kanclerz postanawia nie dopuścić do koronacyi królowej, a uczyni to przez spalenie na stosie jej ojca Wityna, którego oskarży o czarnoksiężstwo. Król zmuszony jest użyć okrutnych środków kanclerza, to jest zgnieść buntowników gwałtem i przemocą. A potem?... Od tej pory właśnie zaczyna się najwyższy moment poematu. Pod wpływem Sonki, upojony czarodziejstwem jej wzniosłej duszy, król postanawia zrzec się tronu. „Wróćmy — mówi Sonka — do naszych zamków czarownych, utkanych z niepojętych mroków nieba i ziemi i światów. Tu, w tych pałacach ze złota i marmuru błędę, jak promień oderwany od słońca błędzi w ciemnych, wilgotnych lochach więzień.

— Nie pragnę korony, która duszę mą, rwącą się w słonecznym uniesieniu ku wyżom niebiańskim, ku ziemi stłacza, w jej brud i błoto; nie chcę purpury ni tronu, bo czerwgo toczy i w proch się rozsypie. Innego królestwa pragnę—wróćmy do królestwa serc naszych, w płomienną purpurę miłości spowitych, królestwa dusz naszych jaśnienia, potęgi i nieprzebranej mocy“. Sonka też nie dopuszcza, aby król miał się upajać zwycięstwem, aby miał „chłonać w siebie z krwiożerczą rozkoszą złowrogie ryki bojowych surm i trąb“. Są to wszystko odgłosy nauki Wityna, który również zjawia się w chwili stanowczej i odwodzi króla od dalszego panowania. Gdy król tłumaczy, że chciał w sercach tłumów rozbudzać tęsknotę za światłem prawdy, Wityn mówi: „Tęsknoty rozbudzać nie można. Są dusze zrodzone w tęsknocie, a te same przedzierają się do światłości wieczystej, a wszelkie trudy i walki potęgują ich siłę. Te dusze nie potrzebują objawień po za sobą, bo same w sobie są objawieniem. Dusze zaś, którym obca tęsknota, światła nie pragną i objawień mieć nie mogą... Falszywy to prorok, który na rynkach głosi, że ma do objawienia tajemnicę,—kłamie, bo dusza swych tajemnic nie

zdradza i zdradzić nie może. Ten, który posiadał tajemniczą wiedzę, królestwo swe i panowanie ma w samym sobie“. Król zwalcza więc w sobie resztę chwiejności; zwołuje radę panów, tłumaczy im treść przemiany wewnętrznej, która się w nim odbyła i piękną swoją mowę kończy słowy: „Brzydę się zwycięstwem, które nad wami bronią Kanclerza—krwi przelewem odniosłem. To było — jego zwycięstwo! (zdejmuje z głowy koronę i ciska ją pod nogi, mówiąc dalej:) Oto,—moje zwycięstwo!“ A potem wybiega z tłumu. Blazen, z przeraźliwym śmiechem szyderstwa wskakuje na tron i woła donośnym, przesadnie uroczystym głosem: „Uderzcie w wielki dzwon, tron do objęcia — tron!“

Wprowadził Przybyszewski do „Odwiecznej baśni“ dwa równoległe gatunki akcji: realistyczną i symboliczną. Pierwsza, mniej ważna, jest rozwinięciem bajki prostej i nieciekawej (dość naiwny kanclerski zamach stanu). Widać jasno, że nie o nią autorowi chodziło, bo ją traktuje powierzchownie, nie zdobiąc jej zgoła w efekty dramatyczne, które nasuwały się same przez się. Myśl autora wyrazić ma akcja druga, symboliczna. Jest ona apoteozą naszego skarbu wewnątrz-

nego, apoteozą „królestwa serc naszych“. Istota tej koncepcji nie jest nowa; nie została też w „Odwiecznej baśni“ wyrażona z jakąś imponującą siłą wyrazu. Ale ma ona ważne znaczenie w rozwoju twórczości Przybyszewskiego, stanowi bowiem nową fazę jego świadomości artystycznej. Dusza poety obnażywszy się do naga, wchodziła wciąż w ciemnie zmysłów i już to ślepnąć poczyniała, już to dochodziła do omdlenia; teraz też sama dusza, przywdziawszy na się szaty idealne, patrzy we własną treść i szuka w niej harmonii...

## VI.

Przybyszewski przeszedł przez młode piśmiennictwo polskie, jak burza; poruszył umysły, wywołał w jednych przerażenie, w innych — ciekawość, jeszcze w innych — uwielbienie. Nie wiemy dotychczas, czy zapłodnił jakie umysły twórcze. Można raczej przypuszczać, że nie będzie miał ani „uczniów“, ani zdolnych naśladowców. Jego liryzm ma w sobie cechy nawskroś indywidualne, wyjątkowe. Ale wywarł wpływy niemałe. Jego twórczość nerwowa, bolesna, wyteżona, niekiedy tragiczna jest wybitnie ciekawym zjawiskiem literatury, nie tylko polskiej, ale ca-



lej nowoczesnej, europejskiej. W Niemczech Przybyszewski nie mógł być tak popularnym, jak w Polsce; ale w Rosji był przez szereg lat jednym z najpoczytniejszych pisarzy. Świadczą o tem nie tylko liczne o nim studia, ale dwa różne, siedmiotomowe wydania zbiorowe jego pism.

Droga, jaką kroczył połamany geniusz Przybyszewskiego, miała straszliwe niespodzianki: od potęg kosmicznych, gwiazd, żywiołów, wszelkich bóstw złego i dobrego doszedł, po przez stacye bólu ludzkiego, do — sumienia społecznego. W sercu swem, odnalazł — serca innych ludzi i począł z nimi płakać. Wszechświat cały stał mu się jedyną, ciężką i bolesną nostalgią, króra się odbiła w każdej łzie. Te łzy ciche spadały, niby perły we własną duszę poety, aż w niej gromadzić poczęły skarb wewnętrzny, to jest, czystą harmonię mądrości, połączonej z poezją... Ostatnie tony jego liryki brzmiały zapowiedzią, iż posłyszemy w nich inne, inne melodye. Czekałmy...

---

## WŁADYSŁAW St. REYMONT.

### I.

Pierwsze kroki: „Pielgrzymka do Jasnej Góry“.—  
„Spotkanie“ (szkice i obrazki).

---

— Na górę?

— Naturalnie.

Wskoczyliśmy na „imperial“ omnibusu. Niedaleko, przed nami, strzela w górę i łamie się w drodze, jak wszystkie gotyki paryskie, samotna wieża św. Jakóba. Spowita w delikatne, opalowe mgły, wznosi się poważnie, niby wielka kolumna, na szmaragdowej podstawie kasztanów i platanów. Senne powietrze zadrgało po ostrej świstawce kontrolera, zafalowało po głuchej trąbie woźnicy—ruszamy. Reymont pochylił się ku po-

ręczy i patrzy chciwie w tłumy uliczne. Czasem spojrzy na mnie ukradkiem, uśmiechnie się melancholijnie, potem błysnie oczyma, rozciekawiony jakimś szczegółem ulicy. Wąły jest, szczupły, przygnębiony. Po bladej, zmęczonej twarzy, przemykają cienie nostalgii, to znów marzeń jakichś, długo snąc piśszczonych. Dzień jest cudny, jeden z czarujących, paryskich dni majowych. Muska nas i rozmarza łagodny, ciepły wiatr. Drzewa bulwarowe rozwinęły w całej pełni liście, przezyste, wiosenne liście, które za dwa, trzy tygodnie, spali paryskie słońce, rdzą przegryzie kurz i dym. Jedziemy długo w milczeniu, ukołysani turkotem wozów, falami ciepła i dalekimi wspomnieniami, któreśmy przed chwilą odpędzali.

— No, a teraz powiedz, co myślisz o moich drobiazgach literackich? — zagadnął, patrząc znowu przed siebie.

— A nie obrazi się żadna uwaga?

— Mów tak, jakby nie omnie chodziło.

— Zaczniemy więc tradycyjnie—od „wstępu“. Kiedy śledzę rozwój tego lub owego kierunku literackiego na Zachodzie, a potem biegnę myślą do kraju, uderza mnie smutne przeciwieństwo. Oto tutaj np., w Paryżu, najdrobniejsza zdolność, najniklejszy zaczyn ta-

lentu, dochodzi zawsze do ostatniego swego kresu. Każdy autor toruje sobie drogę szczerością, odwagą, bezwzględnością—czem chcesz. Zna jednakże wybornie ogólny stan literatury, a posiada tak wyraźne przeświadczenie o swej odrębności, że umie wypowiedzieć wszystkie zasoby swego ducha. U nas inaczej. U nas ludzie z rzeczywistym talentem i zdecydowanej sile indywidualnej, ludzie, którzyby tutaj zwrócili na siebie uwagę właśnie odmienną fizyognomią, wstydzą się własnego ja, niby grzechu śmiertelnego. Gdy biorą pióro do ręki, starają się przedewszystkiem pisać tak, jak już pisano, jak piszą wszyscy. Przywykają dość wczesnie do złudzenia, że będą pracowali „dla dobra literatury“, skoro się staną w miarę banalni, w miarę zajmujący, w miarę „utalentowani“.

— Cokolwiek surowy wstęp...

— Niespełna stosuję go do ciebie. Chcę tylko zwrócić uwagę, że znieprawienie naszych stosunków literackich odbić musiało i na tobie swą pieczęć. Kiedy przeczytałem twoją „Śmierć“, pomyślałem sobie: ten powinien być pisarzem wybitnym. Czuć w owym obrazku szczery, barbarzyński rozpęd, nieświadomy formulek, wierny temperamentowi. Chociaż całość nie zawsze jest smaczna,

wydało mi się znamienne, że w najpierwszym swym obrazku literackim, nie zląkłeś się wyrazów, których Stanisław Tarnowski nawet w myśli nie wypowie. Tomkowa z Antkową kłóćą się o spadek, nie myśląc wcale, co na taką kłótnię powie krytyk, który nie pozwala pokazywać, w nagiej formie, grubych instynktów chłopca, bez uprzedniego wyjaśnienia, że to nie on winien, ale nędza, ale jego „stanowisko społeczne“. „Śmierć“ przecież nie stanowi jeszcze utworu sztuki. Prosta to, szorstka, jaskrawo kolorowana fotografia obyczajowa, gdzie wszystkie barwy kłóćą się wrzaskliwie. Przy pozornym obiektywizmie, posiada dziwny rodzaj subiektywizmu: sędzę, że doznawałeś przy pisaniu ulgi, jaką człowiekowi rozgniewanemu sprawia wybuchanie przekleństwami. Tragizm położenia (chory ciężko ojciec, wrzucony przez córkę do chlewa, ponieważ nie jej, ale siostrze majątek zapisał), przechodzi bez wrazenia; rysowany jest za zimno, za obojętnie.

— A „Franka“ w „Głosie“ nie czytałeś?

— „Franek“ oparty jest na szczegółach, o których dawniej mówiono u nas, a i dziś jeszcze wśród przeciętnego ogółu, że „to byłby doskonały temat do nowelki“. W gruncie rzeczy takie „doskonałe tematy“ okrutnie są naiw-

ne i banalne. Za podstawę służy im nie fantazyja twórcy, ale papierowe syntezy, unoszące się w atmosferze codziennej, skutkiem czaru, płynącego z życia „Janków“, umierających z tęsknoty za skrzypcami, „Antków“, budujących od urodzenia wiatraki, oraz wszelkich cudownych dzieci ze „sfer niższych“. Jestem przekonany, że „Janko muzykant“ grałby obrzydliwie na skrzypcach, gdyby nad nim oddawna nie szumiały artystyczne brzozy; że „Antek“ nie potrafiłby postawić znośnej obory. Znamy przecież całe szeregi geniuszów ze „sfer wyższych“, które w szóstym roku życia tworzyły symfonie a w dwudziestym piątym, dorobiły się sławy miernych nauczycieli gam chromatycznych. Utwory, na tem tle osnute, muszą mieć nadzwyczajną siłę, żeby wyszły ze szranek pospolitości. „Franek“ interesuje, dopóki sam nie działa, dopóki służy za spoidło luźnych epizodów życia aktorskiego, dopóki wysłuchuje z cierpliwością—której mu zazdroszczę—niezdarnych dowcipów aktorskich. Ale i we „Franku“ zajęła mnie zamaszystość, jędrność i żywość języka, które tylko szczere talenty posiadają.

— A inne opowiadania?

— Mniej mi się podoba „Oko w oko“,

pisane przed wpływem niezdrowym, obcym twemu temperamentowi. Rodziewiczowski symbolizm owego odrodzenia, przez zetknięcie się z naturą, nasuwa myśl, że gdyby człowiek skazany był na życie pomiędzy takimi „zblazowanymi“ i takimi „odrodzonymi“, to jużby chyba wołał zamieszkać gdzieś na odludnej wyspie i czytać „Najogólniejsze ideały życiowe“. Kiedy Jerzy, uczuwszy się „embryonem wszechrzeczy“, czyli w przeddzień przypuszczalnej śmierci, woła: „trzodo ludzka, piję za twoje istnienie i pragnę, aby cię los tłukł kołem i łamał w męce istnienia do tąd, aż przez ból staniesz się poznaniem“— taki jest sztuczny, że nie uczuwa się nawet ochoty wstrząśnięcia nim za bary i przywołania go do porządku, bo ten biedny „schyłkowiec“ mógłby się rozsypać i trocinami zaśmiecić całe piętro. Jerzy jest oleodrukiem młodego sztubaka, który, otrzymawszy ponurą „jedność“, chodzi z rozpaczą po polu, aż gdy głód go dobrze zmorzy, „wróci do domu i spać się położy“. Dla próbowania „Welt-schmerzu“ w noweli nie wystarczą pierwsze lepsze środeczki. Opowiadanie to sprawiło na mnie wrażenie, jakbyś szukał pretekstu do pokazania czarów majowego poranka wiejskiego, od pierwszych pyłków świtu, aż

do chwili, gdy „słońce zagra na napiętych strunach gwaru dziennego“. Ale czyż taki pretekst był potrzebny? Co do mnie, wolałbym poprostu krajobraz, do którego tak się rwało twoje pióro, na który patrzałeś z taką miłością i który widziałeś w takich świeżych barwach!

— Nie będę bronił tych nowel, bo nie przywiązuję do nich szczególnego znaczenia. Obie pisałem w warunkach, o jakich nie śniło się literatom warszawskim.

— Mianowicie?

— Nie warto gadać...

— Powiedz, powiedz. P. Hösicke przecież...

— Jak ci wiadomo, po czasach szkolnych, zaprzągnięto mnie do gospodarki. Na sprzęty i zwózkę zbóż lubiłem patrzeć, ale mniej mnie zajmowało pilnowanie i rozmaite nudne kontrole. Żarła mnie przytem tęsknota za swobodą, swobodą absolutną. Pewnego ranka frunąłem sobie pocichutku i, przyczepiwszy się do pierwszej lepszej trupy aktorskiej, włóczyłem się z miasta do miasta. Niedługo trwała uciecha; bieda zajrzała w ślepią, więc — jazda z powrotem do domu! Wsadzono mnie na kolej. Okropna monotoność, brak ludzi, niemożność myślenia,



ani czytania—działały zabijająco. Otrzymuję w spadku nieco pieniędzy i rzną do teatru po raz drugi. Żyłem w gorączce, w szale. Kasa wyczerpała się bardzo szybko, znowu „odpocząłem“ w domu i znowu otrzymałem „miejsce na kolei“, tylko już gorsze od poprzedniego. Kiedy ta sama historia powtórzyła się dosłownie po raz trzeci, postanowiłem już żyć „samodzielnie“. Na kolei zauważono, że mam zanadto „zmienny temperament“ i nie chciano nawet gadać ze mną. Upierałem się, że będę pracował „porządnie“, aż mi ofiarowano „na próbę“ najgorsze zajęcie, jakie istniało: dano mi miejsce „praktykanta kolejowego“, z pensją dwunastu rubli na miesiąc. Wyobraź sobie ciężki, długi rok takiego nędznego żywota: od piątej rano do zmroku chodziłem po plancie i pilnowałem robót! Jeżeli wyrwałem się kiedy cichaczem do Warszawy, musiałem potem całe tygodnie śpiewać bardzo cienko. Jadałem u chłopów i skalę życia obniżyłem do najdalszych chyba granic, jakie istnieć mogą. Powierzano mi przytem prace, na których nie znałem się wcale. Wśród głodu i chłodu, siadałem w rowie i, kiedy woda podmywała mosty, których budowy pilnowałem, pisałem sobie s u b J o v e c r u d o, na ka-

mieniu lub murawie: „Śmierć“, „Franka“, „Oko w oko“, „Zawieruchę“. Most jeden runął, a ja pojechałem szukać szczęścia literackiego w Warszawie...

— No i winienesz być szczęśliwym, że samo życie podsunęło ci tak wcześniej oryginalne źródła twórcze, że nie utonąłeś w cywilizowanej szarości wielkomiejskiej, nie byłeś zmuszony do roztrząsania buduarowych dramatów. Wydaje mi się godnym zanotowania, że większość naszych młodych pisarzy wykoleiła się wcześniej z biegu normalnego, mieszczańskiego życia. Żeromski, Sirko, Lange, Przybyszewski, Nowaczyński, Kisielewski, Berent nie kończyli regularnych studiów uniwersyteckich, jak pokolenie z przed dwudziestu pięciu lat. Nie wchodzę w głębsze przyczyny zjawiska; dość mi stwierdzić, że to mniej lub więcej przymusowe samouctwo, to oderwanie się od szablonów wychowawczych wydaje wspaniałe rezultaty. Już sam fakt, że ci ludzie nie czerpali metod myślenia z jednego środowiska, ani swych natchnień z jednego źródła, wpłynął dodatnio na zróżnicowanie ich talentów. Gdybyś się urodził, wychował i mieszkał w Warszawie, daleko trudniej byłoby ci napisać taką np. „Zawieruchę“, odtworzyć z ta-

ką plastyką, z taką swobodą języka, szaleństwa wichrów i śniegów, narysować tak zręcznie sylwetkę pijanego Szczepana. Trwoga dzieci, w pierwszej części opowiadania,—odczuta szczerze, wypowiedziana naturalnie i zajmująco. Za to w części drugiej, a zwłaszcza w zakończeniu, zjawia się pierwiastek teatralny, mieszczańsko-sentymentalny. Znadto pamiętałeś o efekcie, jaki lecenie dzieci przestraszonych widmem wisielca, „bez tchu i przytomności — w nieskończoność“ sprawić ma na czytelniku. Owiął cię literaturyt, owa niebezpieczna i zaraźliwa choroba, która nawet zupełnym realistom podsuwa potrzebę odłączania od żyjącej rzeczywistości wszelkich wyrazów, przeznaczonych na jej znaki. Wiesz, jak bardzo nie lubię naturalizmu, ale jeszcze mocniej drażni mnie naturalizm, ratujący się pozorami lub szablonami poezyi.

— Więc nie podoba ci się zakończenie? Otóż, skoro mnie przypierasz do muru, muszę ci wyjawić, że zakończyłem inaczej. Dzieciaki moje, obsypane śnieżycą, zmarznęte śmiertelnie, tak się przerażają widmem wisielca, że pędzą obłąkańczo, wpadają do izby, krzyczą: „matulu, wisiel!“ i—padają na ziemię, wyczerpane. Powiedziano mi, że takie zakończenie niedobre, kazano mi zakoń-

czyć „ładnym obrazem“, bo przecież publiczność...

— Wszystko się zwała na barki publiczności, jakby to była jakaś jednostka niepodzielna i bliska analfabetom. Grup publiczności posiadamy przecież wiele, a wśród sfer najwytworniejszych umysłowo, każde kilka osób stanowić może odrębny gatunek czytelników. Gorliwi posługacze najliczniejszej grupy, tem godniejsi są politowania, że, występując w jej imieniu z przepisami estetycznymi, traktowani są pogardliwie, gdyż grupa ta przyjmuje obojętnie wszystko, co jej podają. Weźmy twój „Cień“. Bardzo być może, że znaczna ilość szarych czytelników, z przyjemnością czytać będzie zdania, zaczynające się od słów: „przebacz mi, Ello, bądź moja!“; albo: „nic? więc spokój mój, cześć moja, serce moje, to nic?“; albo gdy kochanek, całując swą turkawkę, woła w parku do przechodniów: „opasy ludzkie, filistry, kłęby mięsa i interesów, mumie zabalsamowane w konwenansach i niemocy!“ Nie znaczy to przecież, że obrazek cały wzbudzić zdoła rzetelny interes estetyczny. Wątpię, czy sam wierzyłeś swym słowom, gdy pisałeś w zakończeniu: „czuli równocześnie, odzyskując zwykły spokój i równo-

wagę, że się już pewnie nie zobaczą“. Po-  
dejrzewam, że równie jak ja, pewnym byłeś,  
iż ta czuła para zobaczy się nazajutrz i to—  
pod okiem męża. Podadzą sobie pod sto-  
łem ręce i zobaczą może naprawdę cień na  
ścianie, tylko nie ten, co uciekł z pracowni  
Edgarda Poëgo, ale zwyczajny cień od wło-  
sów męża, które się ułożyły w kształt  
rogów...

Wjechaliśmy na pola Elizejskie. Otoczył  
nas ruch i natłok niesłychany. Po obu stro-  
nach równej jak stół drogi, pod konarami  
kasztanów, rozsiadły się tłumy płatnych wi-  
dzów, przyglądających się powozom i strojom  
pięknych dam. Tu i owdzie wyciągnięto lor-  
netki, niektórzy powchodzili na taburety,  
krzesła i ławeczki. Wonne powietrze, na-  
syczone aromatami kwiatów i zieleni, pomie-  
szało się z tysiącnymi zapachami perfum.  
Omnibus nasz, wolno i z trudem posuwa się  
naprzód.

— Zrobiłeś nam wszystkim — zawołałem  
— prawdziwą, ogromną przyjemność swoją  
„Pielgrzymką do Jasnej Góry“. Nie dlatego,  
żebym te pośpieszne listy uważał za arcy-  
dzieło, ani nawet za dzieło, na jakie cię stać,  
ale sam temat jest porywający. Czyż można  
sobie wyobrazić w literackiej pogoni za po-

mysłami, coś bardziej ponętneho, jak przedstawienie prastarego, średniowiecznego zjawiska, które co roku odbywa się w naszych oczach z wytrwałością i niezmiennością zdumiewającą? Wniknąć w serca szarej rzeszy, co o głodzie i niedostatku, pędzi z dalekich stron na Jasną Górę, ażeby się wyzalić na swoje nędze i bóle, odczuć te wszystkie potężne dreszcze, te błogie nadzieje i złudzenia, to pomieszanie nadziemskich uniesień z codzienną zwierzęcością—to przecież temat do olbrzymiego, wstrząsającego obrazu! Temat istniał oddawna, a dopiero po twojej „Pielgrzymce“ zwrócił na siebie powszechną uwagę. Od czasu patetycznego poematu: „Do Jasnej Częstochowy ciemną pędzim nocą“, nikt nie chciał go dotykać. „Pielgrzymka“ ma jedną tylko wadę: pisana jest dorywczo, niedbale, po dziennikarsku. Opisy miast i miasteczek — suche zresztą i bezbarwne—wcale nie były potrzebne. Wolalbym również nie wiedzieć o twojej rozmowie z księdzem Prokopem, gdyście to rozprawiali o „różnych kierunkach, panujących w literaturze i nauce“ i o rzekomej „reakcji na korzyść katolicyzmu i wiary, jaką czuć wszędzie“. Takie zwierzenia przysporzyły może abonentów pismu, uprawiającemu „ban-

kructwo wiedzy“, ale w szczerzej obserwacyi rażą jak niemily zgrzyt. Do dziennikarskich wzlotów zaliczyłbym także pozowanie na krytyka rzeźby i malarstwa w biednych kościołach wiejskich, spotykanych po drodze. Uśmiecham się, gdy mówisz, że ta rzeźba jest „istną ciesiołką barbarzyńską, wyzłoconą, polichromowaną przez eunuchów sztuki“, albo gdy uważasz, że „malarz nie rozumie już ciała, jak za czasów Odrodzenia, ani wyrazu i myśli wysubtelnionej, jak da Vinci, tylko ma stałe szablony, podług których maluje“.

— Wylawiasz drobiazgi bez znaczenia...

— Zapewne, ale w utworze talentu, najpierw drobiazgi rzucają się w oczy. Żal mi, że traktowałeś sprawę powierzchownie, chociaż odczuwałeś wyraźnie, wobec jakich stoisz skarbów. Ile razy wdzieras się istotnie w tłum, ile razy drżysz jego dreszczami — masz i siłę, i szczerłość, i plastykę. Wyborne są żydki z Turczyna, troskliwe, czy pielgrzym dojdzie w złych butach do Matki Boskiej; świetną jest rozmowa szlachcica zagonowego z chłopem; obrazem — kazanie starszego brata; barwnym i pesymistycznym — koń rozszalały, gdy wpada na kompanię i tratuje cztery kobiety. Dopiero

jednak w ostatnim dniu pielgrzymki, kiedy tłum spostrzega we mgle wieżę jasnogórską, — wchodzisz zupełnie w ton. Szkoda, że, znalazłszy się w samym kościele jasnogórskim, wołasz: „tutaj nie jestem w stanie dać nic—com uczuł sam, zostawiam dla ciebie“. Pomnę, jak przedziwnego wrażenia doznaje się w kaplicy jasnogórskiej, kiedy rozszalała ekstazą kompania, wpada pół-przytomnie, rzuca się krzyżem na ziemię i jednym wielkim rykiem wali w sklepienia. Gdzie dziś w Europie znajdziesz taką scenę? Zamiast niej, wolałeś mszę w dniu wyjazdu i teatralny obraz cudu.

Wjechaliśmy na plac przed Pałacem Przemysłowym. Oczom naszym przedstawił się potężny, przepiękny widok. Tarcza słoneczna powiększyła się ogromnie, jakby się roztopiła w przestrzeni i zalała cały widnokrąg jednym, wielkim pożarem. Olbrzymie złote i purpurowe fale waliły na wspaniały Łuk Tryumfalny, więc ten jakby się usuwał ze wzgórze, jakby szedł na nasze spotkanie. Wjeżdżaliśmy w taki potop płomieni, że miało się ochotę krzyczeć: „gore, gore!“ — tak te fale zapalały przed nami wszystko: i nieruchome domy, i zasłuchane trwożnie drzewa, i pomykające rączo powozy, i olśnio-



nych ludzi. Na omnibusie powstali gwałtownie wszyscy i pełne ogromnego uwielbienia: „aaa!“ wyrwało się ze wszystkich piersi. Reymont oczy szeroko otworzył, spogląda na mnie niespokojnie, potem blednie i woła, krzyczy niemal:

— Psiakrew!...

— Wrażliwość na czary przyrody przebija we wszystkich twoich obrazkach. Zawsze, gdy wychodzisz na pole lub do lasu, czujesz się doskonale. Krajobrazy w „Pielgrzymce“ zajmują sporo miejsca i drażnią mile wyobraźnię, chociaż odrywasz je od nastroju osobistego, chociaż widzisz piękne barwy nawet wtedy, gdy upadasz z pragnienia, znużenia i wyczerpania. Lubię twój las w „Suce“, taki cudny, sosnowy las, pełen żywicznej woni, poważnej, mrocznej ciszy i niewiadomych szmerów. Nowela wyjść miała z zestawienia metaforycznej „suki“ dziedziczki, chłuszczącej córkę za to, że się uczyć nie chciała, ale biegła „z chłopakami“ po polach—z suką prawdziwą, co z narażeniem życia ratuje małe. Stary to środek literacki, rzadko używany z powodzeniem, a u ciebie wyzyskany bardzo niezręcznie. Pospolitą, aż do ckliwości, nazwałbym również pierwszą część „Szczęśliwych“, osnutą na go-

ryczy biednego samotnika, który niema gdzie pójść w wigilię Bożego Narodzenia. Któraż z pensyonarskich literatek nie próbowała podobnego sentymentalizmu? Daleko „oryginalniejszym“ jest ów urzędnik kolejowy, Kubicki, co taką uczuł dla chłopów Wawrzonów wdzięczność za spożytą u nich wilię, że się tejże nocy oświadczył o rękę ich córki, Marysi, oświadczył się bardzo realistycznie i przyjęty został bardzo realistycznie. Ale gdy doszedłem do ostatniego zdania „i byli tak szczęśliwi, szczęśliwi, szczęśliwi“ — pomyślałem sobie: dla czego ten Reymont tak lekceważy swój talent?

Stanęliśmy u kresu — przy bramie lasu Bulońskiego. Omijając tysiące powozów, cyklistów i cyklistek, wsunęliśmy się w cywilizowane gąszcze, gdzie każde drzewo jest policzone, każdy krzaczek przewidziany w planie przyjemności paryżan.

— A gdybyśmy teraz spróbowali uogólnień—zaczepił Reymont, rzucając kapelusz o ziemię i kładąc się pod drzewem.

— Uogólnień? Otóż uogólnienia bardzo są ryzykowne i przedwczesne, chociaż w danym wypadku narzucają się same. Że masz talent, — szczerzy, niekłamany talent, o tem wiesz dobrze, bo takie rzeczy odczuwa się

bez cudzych uwag, a nawet wbrew cudzym uwagom. Ale podług mnie, talent ten nie zdobył jeszcze poczucia swej siły i swych cech zasadniczych, więc się nie okazał dotychczas w całej pełni i jaśni swych znamion. Opowiadania twoje nie zdradzają w tobie nowelisty; wszystkie przypominają jakby urywki wielkich powieści. Rzadko miewają harmonię pojedynczych części, a nawet wogóle jaką taką, znośną budowę. Więcej w nich spotkamy obojętnego odtwarzania, niż artystycznego tworzenia. Zapominasz, że „pięknymi rzeczami w literaturze są takie, które zmuszają do marzeń po za tem, co mówią“. Kiedy stajemy wobec przedmiotów rzeczywistych, trudno nam wejść w nie, zewnętrżność ich bowiem bardzo jest widoczna; w płodach zaś wolnej wyobraźni artystycznej, możemy sami zmieniać dowolnie osoby, aby je zbliżyć do nas. Czekam twej powieści, bo tam lepiej będzie wszystkim tym ludziom, których teraz w urywkach pokazujesz. Przecież będzie niezadługo powieść? Prawda?

— Może nawet już jest...

Poszliśmy dalej w las, do jeziora, po którym białe pływały łabędzie i sunęły różnokolorowe łódki. Usiedliśmy na ławce, pod

delikatnym baldachimem akacyi i, przy rytmicznym szumie kaskady, siedzieliśmy późno w noc, cali pogrążeni w orgii zachwyków i nienawiści literackich.

Paryż. 1896.

## II.

„KOMEDYANTKA“. — „FERMENTY“.

---

W dwa lata potem.

— Na górę?

— Na jaką górę?

— No, przecież omnibusu.

— Omnibusu? Czyż niema dorożek?

— Polacy w Paryżu tylko na pojedynki jeżdżą dorożkami, ale i to za ciężko pożyczone pieniądze.

Wchodzimy do karetki. Chcąc dokładnie przybysza obejrzeć, siadam naprzeciwno. Zmienił się ogromnie. Mocny, tęgi. Biła od niego taka łuna sławy, że siedziałem olśniony, niewiele słysząc z jego opowiadań o podróży.

— Czytałem twoje „Fermenty“ — szepnąłem dyskretnie.

— No i co mówisz?.. A „Komedyantkę“ znasz? — pytał gorączkowo, wychylając się na jedną lub na drugą stronę dorożki.

— Znam wszystko: i „Komedyantkę“, i „Tomka Barana“, a nawet twoje „Wrażenia włoskie“.

— Nie podoba ci się widzę, że je ogłosiłem w książce. Tak, to było zbyt wiele. Namówili mnie i uległem, ale się zaraz przekonałem, że luźne moje notatki tylko w „Gazecie“ mogły mieć rację bytu, zwłaszcza po tytułowych studyach o Włoszech. Miałem zamiar traktować sprawę z punktu widzenia barbarzyńcy północnego, który, niepomny, co o danym dziele lub arcydziele powiedziano, zapisuje swoje gapiowate uwielbienia i odrazy naiwnie, otwarcie, szczerze. Niestety, brakło mi czasu, a przytem nie zdołałem zapanować nad własnymi uprzedzeniami estetycznymi.

— I ja także najlepiej wolę, gdy w swych listach wychodzisz za miasto i opisujesz naturę. Tylko zawzięte kolorowanie, owe nieustanne „purpury“, „błękity“ i „fiolety“, ożywiają b e d e k e r o w o ść opowiadania.

— Wiozę dla ciebie egzemplarze „Spot-

kania“, „Komediantki“ i „Fermentów“ — wtrącił Reymont z przyjaznym uśmiechem, wydobywając książki z torby.

Rozbrojony podarkiem, nabrałem odwagi i, przeglądając książki, ciągnąłem dalej.

— Coby naprzykład warte było „Spotkanie“ bez krajobrazów i ostrego kolorytu? Ile tu barw, ile tu barw!... „Ogromne szmaty pól, obsianych oziminą, rozciągały się z obu stron drogi, jak płachty o zieloności z czerniałej, zmęczonej zimnem. Rzadkie, przydrożne topole powiewały szczątkami pożółkłych liści, krzyże na rozdrożach stały czarne, oślizgłe wilgocią, trupie jakieś—tylko las na drugim stoku doliny mienił się jaskrawo barwami — miał tło z drzew iglastych, ciemno-zielonych, na którym odbijały się wyraźnie, naksztalt płam, dęby o rdzawych liściach, grupy czerwonych buków i ogromne kawały jasno-żółtych brzezin“. I tak wciąż, w każdym wierszu po kilka mocnych kolorów. One to decydować mają o sile nastrojów, zawartych w opowiadaniu, a zwłaszcza w opisie pogrzebu, kiedy nawet „kałuże po drogach, po bruzdach, wyglądały niby żałośnie wylane lzy“. Zastanawia mnie przecież, dlaczego nastroje, kreślone tak wyraziście, z ta-

kiem bogactwem barw i szczegółów, nie udzielają się czytelnikowi? Podczas czytania słyszałem nieustannie grzmiący głos autora: „patrzcie, jakie to strasznie dramatyczne, odczuwajcie te smutne obrazy, przejmujcie się pesymistyczną rozmową Antoniego z Władysławem, pomyślcie, jaki okrutny fatalizm miłości zawisł nad tymi ludźmi!“ A pomimo wszystko, nie mogłem się przejąć akcją dramatu, nie uczuwałem ani współczucia, ani rozrzewnienia, nie słyszałem dźwięków prawdy, tylko szeleszczący, brzęczny patos, który w końcowej scenie przeszedł w melodramat.

— Ale przejdźmy do „Komediantki“ i „Fermentów“.

— Jakto, w tej chwili, natychmiast? Odłożmy lepiej sprawę do wieczora.

— Dobrze.

Grudniowy dzień skończył się wczesnie, więc już o szóstej siedzieliśmy przy kominku.

— Odróżniam — zacząłem — dwa gatunki pisarzy. Jedni piszą wprost pod naporem siły wewnętrznej, żywiołowo, tworząc tak samo, jak drzewo rodzi owoce. Są narzędziami języka wewnętrznego — improwizatorami. Pisanie ich wydać zdolne prawdziwe dzieła sztuki, jeżeli posiadają ogromne zasoby wy-

obraźni twórczej. Najwyższym przedstawicielem tego gatunku autorów był niezawodnie Homer, gdy zbudował arcydzieło nad arcydziełami, w czasie, kiedy nie używano pisma. Drudzy pisarze, podczas tworzenia, poprawiają i zmieniają różne szczegóły, nie mogąc znieść najdrobniejszych usterek. Takie tworzenie znalazło w bieżącym wieku największe przystosowanie u Flauberta, który całe miesiące trawił nad kilkunastu stronicami. I w pierwszym i w drugim wypadku, twórczość jest naturalna, organiczna, chociaż rodzaj i ilość pracy są odmienne. Pisarz-improvizator poddaje się całkowicie przedmiotowi, postępuje jak matka, która, zrodziwszy dziecko, zostawia je, pod względem fizycznym, naturalnemu rozwojowi; pisarz-estetyk zaś byłby podobny do rodzica, który wkłada w wychowanie swego dziecka niewyczerpaną ilość starań, ćwiczy mu umysł i ciało do granic, jakie uważa za konieczne. Czasem, kiedy dziecko urodziło się krzywym lub chromem, gimnastyka zamienia się w ortopedyę; niekiedy zaś rozgorączkowany i zaślepiony autor, zdrowe nogi swego dziecka opasuje chińskimi bandażami chorobliwej estetyki i tworzy karykatu-



ry, źle i niepewnie żyjące, jak np. „Bouvard i Pécuchet“ Flauberta.

— Zapewne, ale istnieją przecież pośrednie stopnie tworzenia. Każdy z nas ulega jakimś wymaganiom, których się pilnuje, chociażby nawet nie poprawiał tego, co pisze.

— Różne sposoby pisania literackiego zawsze dadzą się wdrożyć w powyższe schematy. Zastrzegam, że improwizacja autorska nie wydaje mi się tworzeniem niższego, ale tylko odmiennego gatunku. O jej wartości porównawczej decyduje stopień talentu. Można być pierwszorzędnym estetykiem i znawcą języka, można doskonale rozumieć *m e c h a n i z m*, a przecież nie stworzyć dzieła żywego, organicznego. Są pisarze podobni do czarodziejów, co stracili różdżki magiczne, podobni do pięknych lamp, co się nigdy nie palą.

— Chcesz mnie zaliczyć do kategorii improwizatorów literackich?

— Mniejsza o nazwę. Chodzi o określenie samego zjawiska. Uważam, że na plody twojej wyobraźni patrzeć należy podług przepisu Wiktora Hugo, czyli tak, „jak na piękne zwierzę“. Jeżeli tylko dana postać twórcza żyje prawdziwie, samodzielnie i oryginalnie—

nie widzę potrzeby potępiania jej za to, że ma wady organiczne, jak nie ośmieliłbym się wymawiać rodzicom kaleki, że zrodzili syna bez ręki lub nogi. Wystarczy stwierdzić w dziele sztuki naturę i granice choroby, chociaż i to niezawsze jest niezbędne. Rady krytyczne, dotyczące naprawy lub usunięcia usterek, o tyle są zbyteczne, że i spóźnione i bardzo rzadko możliwe do wykonania.

— Więc jakież ogólne wrażenie dały ci moje książki?

— Przedewszystkiem i najmocniej—wrażenie życia, którem dyszą twoi bohaterowie. W powieściopisarstwie improwizatorskiem bywa zwykle więcej ech, niż głosów. Otóż spostrzegłem, że ech masz u siebie mało, a te, co są, mniej się objawiają w charakterach postaci, niż w formie i niektórych środeczkach starego repertuaru (np. owe kwiatki, łąki, lasy, strumyki, żegnające Jankę w Bukowcu). Do źle wyzyskanych przypomnień, zaliczyłbym: postać bezimiennego filozofa nad Wisłą, przed którym Jankę „porwała nagle i niepowstrzymana chęć wypowiedzenia się do dna“; dalej — całego Witkowskiego; do pewnego stopnia—panią Stabrowską i w znacznej mierze—Głogowskiego. Przybliżone te postacie odziałeś w nie-

zgrabne kostyummy i wpuściłeś je do swego bukowiecko-aktorskiego świata, pod warunkiem, ażeby dużo czyniły hałasu. Nie mogąc się poruszać swobodnie w pożyczonych szatach, machają gwałtownie rękami i nogami i wykrzykują jakieś źle zapamiętane role. Po za niemi, całe twe społeczeństwo żyje samoistnie i to jest największa utworów twoich zaleta. Życie — nie znaczy jednakże: zdrowie. Szczególna właśnie, że wszyscy niemal bohaterowie twoi są chorzy i to bez twojej, jakby się zdawało, woli: urodzili się już takimi. Choroby mają dziwne, bo niekiedy płynące z nadmiaru życia, istniejącego... w autorze. Stary Orłowski wpada w obłąd, który rozwijasz w oczach czytelnika, punkt po punkcie. Nie będę rozważał psychologii tego obłąkania, chociaż bowiem zapominałeś, że „jest metoda i w szaleństwie“, chociaż używałeś grozy dosyć pospolitego gatunku—w całości wyrysowałeś obraz artystycznie prawdopodobny. Ale zdawałoby się, że wszystkie inne swe figury uważasz za ludzi zdrowych na ciele i umyśle. Tymczasem przypatrzmy się zlekka, jak ta galerya wygląda. Przedewszystkiem zamknąłbym do domu obłąkanych, jeszcze przed Orłowskim, dozorcę w Bukowcu—Świerkowskiego.

Co ten człowiek wyrabia! Gdy się miał oświadczyć o rękę Janki i zobaczył rywala — „taka mocna, straszna zazdrość i ból owionęły mu duszę, że bezwiednie prawie ugryzł szklanę, z której pił herbatę, szkło rozprysnęło się w kawałki, a z ust pokaleczonych popłynęła krew“. Gdy jest zasmucony, miewa dzikie ruchy: „długie, chude, o bardzo rozwiniętych węzłach palce, podobne do pazurów, darły z wściekłością kożuch“, a innym razem, „oczy zaszyły mu łzami, rzucił się na ziemię obok psa, objął go za szyję i zaczął ryczeć i wyć razem z nim; tarzał się po ziemi, niby w epilezyi, aż zmęczony, wyczerpany, opadły z sił, przycichł i usnął na podłodze“. Gdy mu Janka dała odkosza, zbił psa (którego zresztą ciągle katuje), potem „inkrustowany stoliczek uniósł i z taką siłą rzucił o podłogę, że rozleciał się w kawałki“..., „darł pokrycie (kanapy) nogami, rękoma i zębami, wywłóczył włosie, odrywał poręczce i łamał, gryzł i chrypiał oszalały“,—wreszcie poszedł do lasu, „zgarbił się i począł wyć przeciągle, aby sobie ulżyć“. Pomocnik zawiadowcy, Zaleski, dochodzi do idyotyzmu przez welocyped. Młodziutki telegrafista, Staś Babiński, owinięty w watę trosk matczynych, smaruje się kam-

forą w smutku lub zmęczeniu, obwija się flanelą do łóżka, powtarza co trzy słowa „mama mówiła“..., a, ujrawszy ładną kobietę, szepcze sobie po cichu: „śliczna dziewczyna, muszę napisać o tem mamie“. Nawet doktor, leczący Orłowskięgo, cierpi na suchoty i nosi respirator na ustach; po za tem jest chorobliwie brutalny. Kiedy Janka pragnie towarzyszyć ojcu w drodze do szpitala, krzyczy do niej opryskliwie: „A jakże! Tam miejsce dla histeryczek! To nie żaden flirt panieński“. Cała ta stacya kolei składa się z ludzi, których życie usprawiedliwia może początkowe skargi publiczności na złe funkcjonowanie kolei iwangrodzko-dąbrowskiej.. Ładny, istotnie, komplecik!

Reymont uśmiechnął się dyskretnie i przerwał mi uwagę:

— Wyjdźmy więc z Bukowca i weźmy inne postacie.

— Z sąsiadów Janki, Józia Głębińska, z domu Grzesikiewiczówna, ma jedno oko żółte, drugie błękitne. Ojciec jej, wybornie zresztą rysowany, tonie po szyję w nałogowym pijaństwie. Witowskiego nazywa słusznie Woliński „bardzo cudacznym człowieczkiem“, na którego „nawet psy nie szczekają, ale idą do niego i laszą się“. Podobno

umiał prowadzić z siostrą „przesubtelne rozmowy, w których nie tylko słowa i pojęcia, ale ich najłżejsze odcienie rozcina się i przepatruje“; ale po za tem jest grubianinem i krwiożerczym gwałtownikiem. Kiedy po szalonej, farysowej jeździe sanna z tym waryatem, Janka mdleje ze wzruszenia: „Histeryczka — mruknął Witowski, obwinął się futrem i, nie żegnając się z nikim, kazał wykręcić i odjechał“. Potrafi być jeszcze bardziej gwałtownym. Zmęczony uczuciem, żalem i zazdrością, przy pierwszym spotkaniu z Janką, „chwycił jej rękę i, zamiast pocałować, ugryzł, ale tak silnie, że krzyknęła, a on zawrócił błyskawicznie konia i zginął w mroku lasu“. Wogóle jest to człowiek „sprężynowy“, co nie znaczy, żeby się poruszał, jak nakręcony zegarek. Czasem rzucają u nas lisom zamrożone w sadle sprężyny, które, pod wpływem ciepła, rozwijają się i okropnie męczą żarłoków. Witowskiemu kazałeś właśnie połknąć sprężynę histeryi, otoczoną warstewką nadzwyczajności i oto temu biednemu człowiekowi zdaje się, że wewnątrzny ogień, który go trawi, wewnętrzna „siła“, która go rozpiera, pochodzą z „demonizmu“. Siostrze jego, Jadwidze, odebrałeś wzrok, a za ślepotę dałeś jej pseudo-mistycyzm. Nie

wiem również, dlaczego znęcałeś się nad literatką Stabrowską za jej naturalizm. Podane przez ciebie próbki jej stylu świadczą, że to przecież twoja uczenica. Czem bowiem różnią się jej obrazy od takiego (umieszczonego w „Śmierci“): „maciora chciwie zabrała się do żarcia a prosięta, wspinając się, wyciągały z wysiłkiem bladoróżowe ryjki do piersi i ssały, tłukąc i targając wymionami łbami“?

— Naturalnie, jeżeli wybierzesz rysy oderwane i nie zwiążesz ich ani z tłem, ani z psychologią postaci, zbudujesz obraz tendencyjnie jaskrawy. Przecież nie powiesz, że i Janka jest chora?

— Janka jak wiadomo, była córką waryata, oraz kobiety, która „chorowała ciągle na choroby nieznanne lekarzom prowincjonalnym“. Wogóle zatem dosyć szczęśliwie wysunęła się z pod wpływów dziedzicznych. Pozostała jednak histeryczką, miejscami zupełnie zdecydowaną. „Lubi pasyami moknąć na deszczu“, więc też „w dni, w które się zdawało, że wszystko na niebie i na ziemi zagasło, starło się i pomieszało, że tylko szarzeją pyły światów rozbitych — uciekała do lasu, kładła się nad potokami, albo na odarciu z roślinności wzgórzu i, wystawiona na

deszcz, na smaganie wichury i zimno, dawała się porywać swojej wyobraźni i leciała w światy olbrzymów; bywała wtedy szczęśliwa aż do utraty przytomności“. Pewnego razu, rozmyślając nad swoją dolą, „pchnęła jakiś fotel, aż poleciał do przeciwległej ściany“. W mowie zwyczajnej, wśród okoliczności najmniej ku temu podatnych, mówi takim językiem: „Nienawidzę całej tej ludzkiej zgrai; tej trzody gryzącej się przy korycie, po za którem nic nie istnieje dla nich“. Nawet głos otrzymała altowy, „brzmiący chwilami barytonem o męskich akcentach“ a włosy—rude.

— A inni ludzie moich powieści?

— U wszystkich niemal znajdziemy nadzwyczajne giesty, chorobę lub dziwactwa. Oto np. aktorzy z trupy Cabińskiego. Sam dyrektor, gdy mu zawistna żona, Pepa, oznajmiła, że źle naśladuje Królikowskiego, że gra jak cyrkowiec, „chwycił jakąś szklanę z paki i grzmotnął nią o ziemię, potem uniósł stos książek i rzucił nim, potem krzesło wyplatane potłukł, uderzył pięścią o klawiaturę, a gdy się zabrał do tłuczenia talerzy, Pepa krzyknęła: „to moje!“ — i cały stos talerzy rzuciła mu pod nogi z taką siłą, że się rozbiły na drobne kawałki“. Topolski lubi ko-



biety, „co jak się rozwściekła, to w miłości kaśają, a w gniewie żrą i biją“. Stanisławski „syczy cicho, drąc sobie paznokciami ręce z bólu dzikiego“.

Reymont wciąż uśmiechał się łagodnie, aby więc zmusić go do dyskusji, dodałem jeszcze:

— Zestawiwszy najostrzejsze rysy twoich bohaterów, nie chcę dowodzić, że uwypukla ich własna jedynie wyjątkowość; nie chcę insynuować, że łatwiej nam przedstawić sobie obraz człowieka kulawego lub garbatego, niż zupełnie zdrowego. Stendhal utrzymywał niesłusznie, że „romans jest lustrem, które się przechadza po drodze publicznej“. Czyż miałbym rację wyrzucać ci, jako wielki błąd, że twoje lustro bywa niekiedy wklęsłe? Niech sobie artysta wybiera dowolne typy i postacie, byle je konsekwentnie przeprowadził. Życie stanowi dla ciebie obraz panowania moralności, która najbardziej męczy swoich wyznawców. W „kapłaństwach“ widzisz więcej błota, niż bólu; w bólu—więcej rezygnacji, niż buntu; w drobnych duszach — dramaty męczące nad miarę; u chłopca—troskę materyalną, na której tle zwierzęce twarde jego natura. Taki punkt widzenia podsuwa niezwykłe figury. Jedni autorowie puszczają

ją wodze fantazyi na tle zbiorów archeologicznych; inni szperają po klasztorach cnoty; jeszcze inni czują się dobrze w koszarach życia codziennego; — dlaczegóż więc ty nie miałbyś malować szpitalów rzeczywistości? Zobaczmy teraz, jak je malowałeś...

— Bestya jesteś!.. Czy nie poszedłbyś dzisiaj do „Folies-Bergère“?

\*

\*

\*

Późno w nocy schodzimy ze wzgórza Montmartre'u. Na Wielkich Bulwarach, oblanych falami światła, ruch panuje w najlepsze. „Miasto o stu tysiącach romansów“ nie prędko do snu się ułoży... Brzmiały jeszcze huczne gawędy na tarasach kawiarnianych; po trotuarach przewijają się tłumy, wracające z wieczornych widowisk; barwnie postrojone, jaskrawo malowane damy przebiegają w różnych kierunkach ulice, szeleszcząc jedwabiami; zmęczone tramwaje porykują żałośnie; wynędzniałe „kamloty“ wrzeszczą, jakby ich ze skóry odzierano: „La Presse“!.., „Le Soir“!..

Na rogu bulwaru ciężki, opasty dorożkarz zaprasza nas ochryple: — „Voyez, mon bourgeois“.

Reymont idzie obok mnie, zadumany i nieczuły na cały ten rozgwar.

— Czy wracamy pieszo?

Ocknął się z zadumy i zawołał:

—Ale... jakie wspaniałe tygrysy!.. Coby to był za wściekły efekt, gdyby ten królewski rzucił się na pogromicielkę!.. Czy zauważyłeś, jak on paszczę cudnie otwierał, kiedy ta jejmość kazała mu skakać przez kij?

— Wracamy pieszo?—zapytałem jeszcze raz, przywołując go do porządku.

— Dobrze, wróćmy pieszo. Musisz mi dokończyć przedwieczornej gawędy. Obiecałeś rozpatrzyć bliżej mój świątek powieściowy.

— Staaliśmy na stwierdzeniu chorób u twoich postaci. Teraz zobaczymy, jak ci ludzie wyglądają podczas ruchu życiowego, we wzajemnych stosunkach. Zauważę najpierw, że nie szukałem w nich myśli, co „jak gwiazdy ogromnemi płyną obroty“. Kilku zaledwie dałeś dusze głębsze, lecz do dusz tych zajrzałeś przez dziurkę od klucza; wszyscy inni giestami tłómaczą swe wzruszenia. Taki zimny obiektywizm klócił się zanadto z romantycznym podkładem twojej wyobraźni, więc przesadziłeś wszystko, nie dałeś swym bohaterom żadnego wychowania

estetycznego. Niektórym kazaleś powtarzać pewne wyrażenia, łudząc się, wzorem dawniejszych powieściopisarzy, że charakterystyce psychologicznej stanie się zadość. Osiecka np. do każdej odpowiedzi wkłada zwrot: „no, kiedy mówię“; Karaś używa wciąż wyrazu „bon“, którego znaczenia nie rozumie, więc przeplata go okrzykiem: „cudis-simo!“; „utalentowany“ literat Głogowski zaczyna każde zdanie od słów: „niech zdechnę“, a kończy je sztucznem: „licz do dwudziestu“ i t. d. Kiedy jednostka obraca się w drobniańskiej sferze życiowej i używa bardzo szczupłego słownika w mowie potocznej, posiada naturalną skłonność do powtarzania jakiegoś wyrazu lub zdania. Ale i tem zjawiskiem automatyzmu duchowego rządzą ukryte prawa, które sprawiają, że dane wyrażenie zbiera istotnie niektóre cechy charakteru. Wyrażenia stosowane przez ciebie, z wyjątkiem „przysięgam Bogu“ Orłowskiego, i „jak Boga tego kocham“ staro Grzesikiewicza, nie brzmią odpowiednio i wywołują zwykle niesmak.

— Powiedz mi cokolwiek o samej Jan-ce. Przecież...

— Jankę zarysowałeś może najkonsekwentniej, a w każdym razie użyłeś dla niej

najwięcej półtonów. Niewiele zajmowała cię troska o rozwój jej akcji duchowej; tu i owdzie zaledwie rzuciłeś garstkę wrażeń z jej wewnętrznego żywota. Ale półton ogromnie pomaga: półton swoją tajemniczością nasuwa czytelnikowi wiele domysłów na własny rachunek. Obawiałeś się widocznie, że te domysły łatwo nie pójdą, więc zostawiałeś nieco za dużo czasu na odpoczynek: gubiłeś Jankę w hałaśliwej masie tła na bardzo długo, niekiedy na kilkadziesiąt stronic. Pomimo wszystko, za nią podąża największa ilość zainteresowania czytelnika, który wogóle trudne ma zadanie z tyloma dziwakami. Czytelnik lubi, żeby ktoś mówił za niego, pragnie wejść do romansu, jako jedna z osób działających, a czasem nawet szuka bohatera, z którym mógłby się utożsamić. Janka otrzymała wiele ciepła żywotnego, ale sympatii nie budzi. Wiemy, że od najmłodszych lat objawia „szalony temperament“, więc pojmujemy, że gdy „sobie sprowadziła Szekspira — wtedy przepadła“, że—zechce po za Bukowcem wyładowywać zasoby swoich sił i namiętności. Kiedy pół-obłąkany ojciec wypędza ją z domu, bo nie chciała wyjść za zbogaconego chłopca,—odprowadzamy ją ze wzruszeniem do teatru i oczekujemy, jeżeli

nie ważnych podbojów, to w każdym razie odważnych bojów, z warunkami, z ohydną intrygą zakulisową. Tymczasem „szalony temperament“ Janki nie objawia się w teatrze zgoła. Odrazu jest złamana, mięka, zbyt pośpiesznie pogiębiona przez atmosferę miernot i nikczemności. Oddaje się najniegodziwшему z aktorów tak prędko, że musiałbym nie rozumieć jej wcale, gdyby mi wypadło trzymać się ściśle pierwszej części „Komediantki“. Nie zadowala mnie przecież powiedzenie, że „coś się w niej zatrzepotało“, ponieważ uwodziciel miał „aksamitno-czarne oczy“. Ale właśnie, po za wszystkimi szaleńczymi wybuchami i histerycznymi buntami, odczuwam w Jance ciche szamotanie się drobnej duszy, która wysunęła się z pod praw filisterstwa i dąży do czegoś niewiadomego, rwie się ku nieznanym gwiazdom, pędzi do nieokreślonych celów, pchana namiętnościami zbyt spętanemi, żeby się swobodnie rozwinąć mogły, a zbyt słabemi, żeby spróbowaly zerwania tych pęt. Dramat podobnego istnienia wynika z impotencyi duchowej, z faktu, że jednostka „pragnie tylko z całą gwałtownością swej natury iść na przód, ciągle i nieustannie wzlatywać w nie skończoność“, a tymczasem ani jednego

rzetelnego wzlotu nie wykona. Wewnętrzna słabość Janki, pomnożona przez uczciwość, wkłada na siebie wiele cierpień i ciężarów dla przeczuwanego ideału—i to stanowi rzetelną prawdę psychologiczną całej postaci. Ciekawa jest dla tego, że przy swem dążeniu do mocniejszego życia, nie posiada ani źdźbła talentu, nie znajduje w sobie woli twórczej. Janka jest przejawem wysoce znamiennych pragnień indywidualistycznych, rozsianych po naszej prowincyi. Mieszkaniec stolicy podlega silnemu, nieprzerwanemu naporowi zewnętrznemu, który tylko większych indywidualizmów nie zgniecie; przeciwnie, stawiając im przeszkody, pobudzając ich energię, gimnastykuje i rozwija duchowe ich władze. Indywidualizm drobny zetrze się i zginie w większem ognisku miejskiem. Tymczasem w zapadłych kątach prowincjonalnych wzrasta nadmiernie każde marzenie, rozwija się każdy ferment. Janka jest bardzo pospolita. Należy do pół- lub nawet ćwierć-umysłowców, którzy pojmują ogromnie mało, którym wyobraźnia zakrywa mgłą wszelką myśl przejrzystą. „Miała wielką intuicyę, wysubtelnioną samotnością“, ale brak jej inteligencyi, brak poczucia się własnego, brak

zrozumienia, na czym polega rzeczywista moralność. Filisterstwo, jako najsilniejsze, niewyczerpane źródło wszelkiej pseudo-moralności—jest dla niej ocaleniem. Proces jej powrotu do żłobu bezmyślności i „obowiązków“ przywiązania dla człowieka niekochanego, nakreśliłeś w „Fermentach“ pobieżnie, ale wiernie, bo rozumiałeś, że u takiej bohaterki odbywać się on musi bez ciężkich walk i powikłań. Janka przestałaby „fermentować“ nawet bez ataków ojca i bez obawy jego całkowitego obłąkania. Drobne fermentyki zjawiają się jednakże od czasu do czasu, męczą ją i—„sama nie wie, czego chce“. Może zanadto podkreślałeś nieświadomość tego celu, bo Janka pragnęła tylko wrócić do teatru i prawdopodobnie przekonałaby się, że niema zdolności. Dopiero ku końcowi powieści pyta już siebie samej wyraźniej: „czego ja chcę“—i „to proste pytanie onieprzytomniło ją, uderzyło niby młotem i szła ogłuszona, bezradna i napróżno siliła się wyrwać z siebie to jedno jakieś słowo, któreby określiło jej pożądaną“. W tym niepoczytalnym stanie umysłu szukać trzeba wyjaśnienia, dlaczego Janka bez wielkich „fermentów“ wychodzi za Grzesikiewicza.



Doszliśmy do Sekwany. Oparci o balustradę, staliśmy długo w milczeniu, patrząc na wyłamujące się z mroku, tajemnicze, koronkowo-subtelne kontury Notre-Dame, na grę różnobarwnych światel w dalekiej, dalekiej przestrzeni, na czarną jak smoła, cichą rzekę, po której z latarni mostowych płynęły drżące strugi rubinów i złota.

— Najlepiej — ciągnąłem dalej—wygląda Janka w otoczeniu teatralnym. Nie umiem wnioskować, czy istnieją rzeczywiste odpowiedniki twoich aktorów; nie ma to resztą dla wartości dzieła żadnego znaczenia. Aktorów mierzy się u nas podwójną miarą: kiedy są na scenie, otrzymują oznaki uwielbienia, posunięte do bałwochwaltwa; kiedy wracają do życia, otacza ich odwieczne, niezmienne uprzedzenie. Wysunąłeś swe towarzystwo w zbitej masie, więc nie będę się zatrzymywał nad pojedynczymi postaciami. Muszę rozpatrywać jako całość „ogródek”, przepojony atmosferą przedpokoju sztuki, gdzie gromada adeptów pożera się wzajemnie w nienawiści, w historycznych bólach, w drganiach epilepsji. Otóż cokolwiekbym powiedział o wybitnie przesadnej stronie kolorytu, o powierzch-

wności obserwacyi — przyznać muszę, że teatr Cabińskiego rusza się i żyje za kuliami.

— A właśnie jeden z krytyków zauważył, że „trupa w powieści wygląda jak luźne zbiorowisko atomów, nie jak całość organiczna.”

— Sprawa to, naturalnie, wrażenia osobistego. Dla mnie ci ludzie tak są z sobą powiązani nędzą, wzajemną zawiścią, megalomanią, że właściwie nie istnieją jako jednostki, bo każdy jest tylko częścią ogólnego „kobotynizmu”, każdy wżera się w życie innych własną istotą. Zająłeś się, co prawda, jedną tylko stroną sprawy, stroną zewnętrzną i mniej ważną, ale z tego czynić ci zarzutu niepodobna. Życie aktorów byłoby może ciekawsze w niektórych innych przejawach. Dziwne być muszą naprzykład starcia, gdy ludzie, co się tak nienawidzą, kopią pod sobą dolki, często głodni i bez jakiego takiego odzienia—wieczorem, na scenie, pracują razem, by stworzyć całość nierozzerwalną, bo każda osoba zależy od innej bo najzjadlejsi wrogowie muszą się całować, głodni—udawać na kawałku suchego chleba, że jedzą befsztyki! Po za tem istnieje zapewne dalsza jeszcze strona drama-

tu, bo chociaż, podług Kotlickiego, „wszystkie kobiety w teatrze—to histeryczki, a mężczyźni — więksi lub mniejsi neurastenicy”, cierpią jednakże za kulisami kulis, łamią się w nędzy, w braku talentu, w zawodach i nadziejach... Pokazałeś upadający wpływ teatru;—innego nie widziałeś.

— Znam przecież doskonale aktorów. Powiem ci, że idealizowałem ich raczej. Zawieść i komedianctwo wypiera z nich wszelkie uczucia. W życiu ich niema dramatu, bo oni go nie odczuwają.

— Istotnie, piszesz w jednym miejscu, że „życie wśród mar, codzienne odtwarzanie coraz innych ludzi, uczuć i myśli — musi przekształcić każdego człowieka, zburzyć jego dawną osobowość, przekuć, a raczej tak rozmiękczyć duszę, że na niej wszystko się odcisnie.” Ale jest to luźny aforyzm, który czytelnik umiałby sam zbudować. Autor powinien był rozwinąć proces tych przemian i ruin indywidualnych.

Wchodzimy do Quartier-Latin. Omijamy co chwila grupy rozbawionych studentów i rozkrzyczanych „przyjaciółek”, aż w jednym miejscu roz hulana banda porywa nas w środek, otacza kołem i tańczyć zaczyna

ze śpiewami, wrzaskiem i wyciem dzikich ludzi.

— Wykupcie się, wykupcie się! — wołają dwaj młodzieńcy, w wielkich kołpakach papierowych na głowach.

— Po wiele za osobę? — pytamy, rozśmieszeni niewolą.

— Po dwa sous, po dwa sous! — krzyczą nam zewsząd, a kilka rozszalałych dziewczyn wyciąga ręce po pieniądze.

Płacimy haracz z pokorą i odzyskujemy wolność.

— Z największą ciekawością — zaczepiam znowu — przyglądałem się twoim chłopom. Można ich podzielić na dwie grupy: chłopci przebrani, czyli „inteligenci”, mówiący i zachowujący się po chłopsku, oraz chłopci właściwi, pomiędzy którymi ciekawy odłam tworzą chłopci-dorobkiewiczze. Pierwsi poruszają się niepewnie, pozują na oryginałów, a są raczej karykaturami. Zaliczę do nich wielu aktorów, a przede wszystkim widocznego twojego ulubieńca, literata Głogowskiego, człowieka nudnego i niesmacznego, irydującego swym językiem i dowcipami, jak zbyt niemożliwy fałsz, po którym ma się ochotę zmaltretować kłamcę. Czem on ujmuje Jankę — nie wiem; jest to tajemnica jego

organizacji duchowej, którą w gruncie mało nam wyjawileś. Tak ustawicznie nosisz przed oczyma—chłopów prawdziwych, że gośćmi ich obdarzasz postacie „wyrafinowane” i „przesubtelnione.” Ale uważnego czytelnika nie złudzisz: spostrzeżę niebawem, że najgłębsze twe sympatyje, że uczuciowa strona twego talentu skupia się na chłopach rzeczywistych. Dostyć przeczytać „Tomka Barana.” Pomimo braku umiaru w budowie, pomimo literackiego filozofowania w zakończeniu, pomimo pospolitości tematu (nędza chłopska)—obrazek wywiera niemałe wrażenie. Pociąga silnem uczuciem, przekonywa prawdą kolorytu, zajmuje tętnem ciężkiego, bolesnego żywota. Na ogół chłopci twoi zbudowani są z materiału bardzo twardego, mają zarysy ostre, jakby siekierą ciosane. Poznajemy w nich ludzi nie z powieści, lecz z bohaterskiego jakiegoś eposu: wszyscy nad miarę rozpotężnieni. Z wielkim trudem chodzą po izbach, dziury w pułapach żłobią głowami, dopóki ich nie wyprowadzisz na świeże powietrze. Tutaj dopiero próbują ogromnych rozmachów, chodzą jak wielkoludy, mówią jakby walili młotami, a zawsze przejawiają instynkty troglodytów. Jakże daleko odeszliśmy od grzecznych, kolorowo

odzianych chłopów, tańczących oberka w sztukach ludowych! Czyż nie nową w powieściopisarstwie postacią jest stary Grzesiekiewicz, „chłop, który z karczmarza przedzierzgnął się na handlarza i na porębach leśnych i handlu opasami dorobił się krociowego majątku”, a który pozostaje do końca życia dawnym karczmarzem, wciąż pijanym, chciwym i jak żelazo twardym? A syn jego, Andrzej, po którym kultura miejska spłynęła, niby woda po kamieniu? Chryste, jakież to barbarzyńca! Andrzej był „silaczem, który w chwilach uniesienia sam rzucał na wóz sześciopudowe wory zboża i musiał nieraz robić jak wyrobnik, żeby się zmiękczyć i przyciszyć w sobie szalone pragnienie użycia i jakieś burze, podnoszące się w krwi zdrowej i przez dziesiątki pokoleń niezżytej!” Szalone ma namiętności. Przez las „leciał jak wicher”, a kiedy miał się Jance oświadczyć, „wypił kawę odrazu, filiżankę odsunął, aż się przewróciła wraz ze spodkiem na stół”; gdy zaś zwrócono mu na to dyskretną uwagę, zawołał, że „w takiej chwili człowiekby lampę połknął, nie zauważywszy” (!) Gdy mu Janka dała odkosza, „porwał się z ziemi i, chwytając się za głowę rozczochraną,

krzyczał prawie z bólu... machinalnie zerwał rękawiczki z rąk, podarł, a raczej poszarpał je i rzucił na podłogę.” A jak on kocha ogromnie! Raz po ślubie przyniosła mu Janka miodu na pole i zapytała: — „Będziesz jadł?” — „Chcesz, to zjem i talerzyk i serwetkę nawet!” — odpowiedział stanowczo. A jak on będzie Jankę bił za jej „fermenty”!..

— Więc uważasz, że i Andrzeja nie wytrzymałem w mierze?

— Owszem, Andrzej najsilniej godzi nas z wyjątkowością swej natury. Z pośród wszystkich twoich nadzwyczajnych ludzi, on jeden wygląda na takiego, co byłby zdolny połykać lampy i zjadać talerzyki. Liczne zresztą drugorzędne figury chłopskie, jak Józia Głębińskiego, a zwłaszcza wzruszająca zawsze Janowa — szczerze są, żywe i zajmujące. Nawet styl zyskujesz pewniejszy i dobitniejszy, gdy o chłopach mówisz. Wszystko skłania mię do przypuszczenia, że powinienś pisać powieść chłopską, zupełnie dobrą powieść chłopską...

— Tak sądzisz? A więc powiem ci, że oddawna już noszę ją w sobie. Rosną we mnie i mnożą się rozmaite jej kształty i tak domagają się życia na papierze, że z tru-

dem ciągnę inne prace. Pragnąłbym objawić tam zupełną swobodę kolorytu, języka i obyczajowości chłopskiej. W tem, co pisałem, niezawsze mogłem być sobą, ale nadszedł przecież czas, że napiszę tak, jak trzeba pisać.

— Powieść taka dałaby ci również sposobność do szerokich studyów przyrody. Co do mnie, widzę dla talentu twego obietnicę miary w tem, że zżyłeś się z naturą, że odczuwasz wszystkie przejawy jej siły i nieskończoną różnorodność jej barw. Zauważam nawet dziwną u ciebie sprzeczność. Krajobrazy masz pogodne i prawdziwe, natura twoja dyszy zdrowiem, niekiedy frenezją (np. w opisie wiosny); chociaż spostrzegasz ją w barwach jaskrawych, nie dajesz jej kształtów zbyt wyolbrzymionych, ani nastrojów chorobliwych. A skoro tylko przechodzisz do ludzi, wywracasz im dusze i ciała, wkładasz ich wszystkich w jakiś młyn życiowy, z którego wypadają połamani, pokaleczeni, lub też jak stal zahartowani, bohaterzy. Oglądając naturę, chwytasz jej ruchy i kolory na gorąco, nie dbasz o wyszukane harmonie, powtarzasz nawet środki opisowe. Zarówno np. wiosna, jak jesień są u ciebie postaciami, które „przeplývają nad



polami”, a ty opowiadasz, jakie po tem przepływaniu zachodzą zmiany w kwiatach, drzewach, wodach, zwierzętach i ludziach. Brak różnaitości w obrazowaniu wynagradzasz wyraźną i przyjemną miłością, jaką otaczasz swą naturę.

— O tak, jabym nigdy długo nie wysiedział w mieście.

— Do jakiego stopnia potrzeba ci żywych kolorów i ostrych plam — świadczą twoje obrazy porównawcze. Metafor używasz względnie mało, większość z nich jednakże, zwłaszcza takich, które mają oryginalny połysk, opiera się na barwach i na życiu wiejskiem. Serce Janki „podobne było do palety, pełnej farb, które rozciekały, mieszały się z sobą, przenikały wzajemnie i, pomieszane, tworzyły jakąś brudną plamę.” Włosy jej „rozpuszczone na noc, jak złoty ogon komety, biegały za nią, zamiatając kurz posadzki i w księżycowem świetle skrzyły się elektrycznemi skrami.” Myśli jej, „jak przestraszone przez jastrzębia ptaki, rozbiegły się nagle z tego skupienia.” Pewnego razu „tak się w niej wszystko skłębiło, porwało, obezsiliło, że była podobna do ula, w którym rój zamarł i tylko czarne robaki zgryzot, męki, strachów syciły się

miodem jej życia i huczały coraz głośniej w pustych komórkach.” W innym miejscu „dusza z bolenia kurczy się jak ptaszek na mrozie”, „naród splątany jest gęsto, niby żyto na boisku.” Któryś z twoich chłopów ma głowę „porośniętą siwym włosem, jak podorywki późnej jesieni”, albo inny ma „twarz szarą, jak ta ziemia, którą tyle lat uprawiał.”

Stanęliśmy na Placu Panteońskim. Cisza panowała tu zupełna, tylko z bulwaru biegły jeszcze gwarne odgłosy. Zatrzymujemy się na chwilę i patrzymy na potężną kolumnadę Panteonu.

— Ot, czego nam potrzeba—zawołałem—takich gmachów, takiej budowy, takich kolumnad, takiego umiaru w dziełach sztuki! Staranna budowa większej powieści jest w naszym piśmiennictwie objawem niesłychanie rzadkim. Pod tym względem nie odrywasz się od ogólnej naszej tradycji. Nie pamiętasz, że główna akcja romansu zdążać winna jak silny potok, zagarniający w siebie po drodze wszystkie dopływy. W dziele sztuki potrzeba, żeby „jak węża kawały, rozcięte widma jednym życiem drgały.” U ciebie realne „widma” wyobraźni rozpadają się wciąż na nowe wykształty, tworzysz

pośród romansu oderwane nowele, skutkiem czego postacie zasadnicze chorować muszą na niedorost własnej indywidualności. „Komediantka” i „Fermenty” czynią na mnie wrażenie wielkiej eksplozyi; o świadomem stosunkowaniu części pojedynczych — mowy tam być nie mogło; „Komediantka” obraca się w znacznej części około życia teatralnego, ma więc dosyć naturalną spoistość. Ale w „Fermentach” wszystko się przepycha wzajemnie, każda z postaci pragnie się wysunąć na pierwszy plan, niektóre sceny epizodyczne unoszą cię tak, że zapominasz o całości, że dajesz ogromne tło, na którym bardzo lekko przesuwa się Janka. Nie obserwujesz warunków perspektywy; zapominasz, że sztuka nie może objąć wszystkiego, jak natura, że zmuszona jest do wyboru. Pierwszy „fermencik” Janki zjawia się dopiero ku końcowi pierwszego tomu (na str. 209). Nieraz niewiadomo, za którym z bohaterów podążać w tej hałaśliwej niesforności. W „Tomku Baranie” trzecią część krótkiego opowiadania, czyli trzyście stronic, zajmuje opis karczmy i gawęd chłopskich bez potrzebnego związku z całością. Jest to wynik twojej nadmiernej wrażliwości, która zatrzymuje się przed ka-

żdym szczegółem, która rozumowanie i panowanie nad przedmiotem ogranicza do rozmiarów minimalnych, odsyłając wszystko zmysłom, a zwłaszcza—wzrokowi. Oczy masz nienasycone, więc powtarzasz w największym nieładzie wszystko, co widziały.

Kilka wąskich uliczek otwierało na nas swe czeluście, więc wsuwamy się w jedną, zupełnie już pustą.

— A co byś zrobił—zagadnął nagle Reymont — gdyby teraz wyszło przeciwko nam kilka ogromnych, jak tamte tygrysów?

— Zapewne przestałbym męczyć cię rozbiorem twoich pism—a szkoda, bo chciałbym jeszcze pomówić o języku.

— Czyż dużo w nim grzechów?

— Niewielu jest zdolnych pisarzy, u których myśl znajduje się w całkowitej zgodzie z formą. Najczęściej autorzy nie mają ani tylu myśli, ani tylu obrazów, ile wytwarza bogactwo ich języka. U ciebie zachodzi wogóle znaczna nieodpowiedniość pomiędzy wyrazem a treścią: używasz słów mocnych na określenie rzeczy drobnych, powszednich. Są to zapewne pozostałości z wędrówki teatralnej, z przejęcia się repertuarem romantyczno-dramatycznym, który młodych adeptów popycha do patosu lub

przesadnej deklamacyi. Bohaterowie twoi, kiedy trzeba szeptać, mówią głośno; kiedy wystarczy mówić,—krzyczą. Zdania miewasz czasem długie, dwunastowierszowe, przestronne i buchaste, jak tureckie szarawary. Po tak prędko pisanych okresach trudno spodziewać się wytworności stylowej; należy je czytać śpiesznie, inaczej bowiem, to jest, przy rozpatrywaniu zdań pojedynczych, składnia może niezawsze zadowolić. Są to przeważnie zdania nastrojowe, żyjące wewnątrznym życiem, wyrwane z ust, „namyśłem niespętanych jeszcze.” Nieraz, kiedy chcą być bardzo silne, przypominają blaszane burze, urządzane za kulisami teatru. Jedynie opisom natury dałeś formę czystą, łatwą do asymilowania, zamkniętą w peryodach przyjemnych dla ucha i w wyrazach dobrze dobranych.

Zbliżamy się do domu, gdzie Reymont mieszka.

— Żeby to można pisać tak, jak się chce...

— Niegdyś kapucyni we Włoszech, kiedy przyjmowali nowicyusza, wciągali go na wierzchołek dzwonicy i, pokazując mu całą okolicę, po której zbierać ma składki na konwent, mówili do niego: „faccia tosta, e tutto

è tuo!“ W podobny mniej więcej sposób przemawiają dziś wydawcy do młodych, zdolnych autorów: pokazują im publiczność i każą tworzyć w myśli jej upodobań. Ale przez ciebie przewiewa tchnienie takiego szczerego, samorodnego talentu, żeś go winien dobrze ująć w karby kultury i pozwolić mu dojrzeć i wypowiedzieć się całkowicie, bez uwagi, czy zwaśnisz na siebie hypokrytów krytycznych.

— Nie bój się o mnie, przyjdzie jeszcze czas, przyjdzie...

— Była na pogańskiej Litwie dadźjawira Blinda, która miała cudowne usposobienie do rodzenia dzieci palcami u rąk i nóg i wszelkimi członkami. Tak długo chodziła po grząskich łączkach, aż ją bogini Krumina uwięziła w błocie. Sprawiasz na mnie wrażenie takiej ogromnej płodności, ale obawiam się, czy, chodząc zawzięcie po grząskich łączkach pośpiesznej roboty, nie wpadniesz w trzęsawisko banalności. Ocalenie widziałbym w stosowaniu pewnego rozwoju praktyk maltuzyańskich.

— To jest?...

— Pisać mniej, pozwolić hałaśliwym bohaterom wyszumieć się w tobie, aby potem

wyszli na świat w strojnym szyku, pełni nie grzmiących słów, lecz naturalnej siły rodzica.

— Zobaczymy, zobaczymy...

— A teraz dobranoc.

— Dobranoc. Dziękuję... Ach, te tygrysy!...

Paryż. 1898.

### III.

#### „ZIEMIA OBIECANA“. — NOWELE, SZKICE i OBRAZKI.

---

„Komediantka“ i „Fermenty“ dały Reymontowi nie tylko szeroką popularność, ale silną świadomość twórczą. Pozyskał odwagę opowiadania o wszystkim, to jest ważny warunek rozwoju zasadniczych cech swego talentu. Nie przyniósł w technice powieściowej rzeczy nowych: liczni jego poprzednicy w romansie polskim w taki sam sposób budowali opowiadania, w taki sam sposób rozkładali plany, szukali tego samego gatunku plastyki. Ale Reymont pociągnął odrazu czytelników żywiołowym rozpędem, silnym i zdrowym temperamentem, świeżością odczuwania, nadmiarem życia wszystkich swych bohaterów.

Nikt też się nie zdziwił, że powieściopisarz, który tak swobodnie organizował wal-ki namiętności aktorskiej, zabrał się do od-tworzenia skomplikowanego mechanizmu ży-cia społecznego i ekonomicznego w Łodzi, t. j. mieście, które długo było „Ziemią obieca-ną“ dla przeróżnych bandytów przemysłu i handlu. Przewidywano z góry, jakie żywio-ły wydobędzie Reymont najplastyczniej z te-go materiału; łatwo też było określić granice jego środków twórczych w niektó-rych dziedzinach myślenia i odczuwania. Wszystko, co Reymont pisał dotychczas świadczyło, że jestto artysta barwy i plastyki, taktujący dusze ludzkie w najlepszym razie jak pejzaże, ale nie obejmujący tych dusz żadną filozofią indywidualną. Rozumiał i tworzył namiętności, lecz bardzo rzadko za-glądał głębiej do duszy. Jego metafizyka tonęła zawsze we mgłach pospolitej codzien-ności, tej szarej i przyziemnej, co się zado-wala pierwszym lepszym liczmanem myśli. Jego poglądy społeczne wynikały tylko z uczucia, nigdy przeto nie miały zdecydo-wanego całokształtu. W takich warunkach synteza Łodzi musiała być jednostronna i powierzchowna. Złożyły się na nią barwy, namiętności, grube intrygi i zatargi osobiste.



Brak ustalonej silnie perspektywy filozoficzno-społecznej nie pozwolił zbudować gmachu mocnego i dobrze wykończonego w szczegółach. Wzorem Zoli, pojechał Reymont do Łodzi po „dokumenty ludzkie“. Obserwował przez kilka miesięcy fizyognomie żydowskie i niemieckie, zebrał cały wagon drobnych, drobniautkich wiadomości, „typów“, plotek i ploteczek i, ze zwykłym swym rozmachem, wysypał wszystko w dwutomowej „Ziemi obiecanej“.

Główną część romansu stanowią oszukańcze wybiegi, które wielcy fabrykanci stosują po to, aby pożreć małych fabrykantów. To jest właściwy, ekonomiczny szkielet książki. Równoległe z tą walką szakalów pożerających się wzajemnie, występuje szereg bandytów - karyerowiczów, którzy szukają sposobu nabycia własnej fabryki i zdobycia milionów. Tę drugą część książki, stanowiącą rodzaj podręcznika „Lodzermenscha“, ilustruje historia inżyniera-chemika, Borowieckiego. Jest on w literaturze typem o tyle ciekawym, że stanowi całkowite przeciwieństwo z galeryą „szlachetnych inżynierów“, ratujących Ojczyznę w epoce popowstaniowej. Tamci posiadali „złote serca“, „piękne charaktery“ i — rachityczny żywot

książkowy; ten jest lotrem bez skrupułu, stwierdzającym nieustannie, że grosz zdobywa się nie tylko pracą i inteligencją, ale przede wszystkim—oszustwami, zdradą, podstępem, sprytem, czujnością. Borowiecki jest po „Fachowcu“ Berenta, figurą reprezentacyjną w piśmiennictwie: przynosi w swych czynach i stosunkach niejako rewizję hasła „pracy organicznej“, traktowanej, jako z bogacanie się *per fas i nefas*. Anegdota życiowa Borowieckiego jest niezbyt złożona. Niezadowolony ze swego stanowiska w wielkiej fabryce Bucholtza, „króla bawelnianego“, Borowiecki pragnie posiadać koniecznie własną fabrykę. W tym celu zawiera spółkę z Żydem, Morytzem Weltem i Niemcem, Maxem Baumem. Korzysta z depeszy cyfrowanej, znalezionej wypadkiem (tak się robią, podług Reymonta, miliony w Łodzi!...) u swej kochanki, żony pewnego fabrykanta i dowiaduje się stąd, iż niezadługo nastąpi kryzys bawelniany. Okoliczność ta—pozwala mu dorobić się szybko fortuny. Wystarczy, aby włożył w przedsiębiorstwo posag swej narzeczonej. Max Baum dodaje do tego pieniądze swego ojca, starego „bürgera“ niemieckiego, Morytzt Welt zaś—pieniądze, skradzione beczelnie. Po wielu

przygodach, fabryka „Borowiecki i S-ka“ została zbudowana i poszła w ruch. Ale Żyd, Welt zapragnął wyciągnąć korzyść osobistą z przedsięwzięcia: podpala fabrykę, rujnuje swych współników, Borowieckiego i Bauma, sam zaś staje się bogaczem. Borowiecki który był zawsze „przygotowany na wszystko“ i nie cofał się nigdy przed żadną podłością, nie daje za wygraną. Owszem, w chwilo-  
wym nieszczęściu znajduje nową podniętę do „walki“: zrywa z narzeczoną, żeni się z córką fabrykanta—milionera, zdobywa na nowo własną fabrykę i pałac. Zdawało się Reymontowi, że pozostawić w takim ordynarnem szczęściu „Lodzermenscha“ nie wypada. Uczynił go przeto, ni mniej ni więcej, jeno tołstoistą: Borowiecki spostrzega nicość swych wysiłków i swych bogactw, obiecuje myśleć o innych teraz, gdy już ma miliony...

Ta naiwna cokolwiek historia tworzy nieznaczną zaledwie część dzieła. Obok Borowieckiego widzimy cały tłum łotrów, fabrykantów, doktorów, restauratorów, Żydów, Niemców, Polaków, krzykliwą bandę, złożoną z 82 bohaterów, przysłaniających się nawzajem. Autor prowadzi nas do teatru łódzkiego, do fabryk, do salonów żydowskich,

na wieś, do restauracyi, do parków, do kościołów, — wszędzie. Gdy wprowadzi jaką postać, wlecze ją niepotrzebnie przez kilka stronic, zanim ją zaprowadzi do innej. Gdy niewie, co z nią uczynić, pozostawia ją na ulicy, w jakimkolwiek miejscu, i zajmuje się inną osobą. Nie szuka nigdzie ducha; widzi tylko giesty i grymasy. Nie dostrzega też w Łodzi cudów woli ludzkiej i pracy, lecz przypadkowe jedynie środki z bogacenia się. Po przeczytaniu „Ziemi obiecanej“ jedne tylko wyrazy mamy na ustach: jakaż nadzwyczajna kolekcya łotrów! Jest to może okrzyk zbawczy, ale czyż godnie wieńczy wysiłek 751 stronic? czyż wystarcza, aby nas zainteresować szczerze tym tłumem, który przed naszymi oczyma czyni tyle zbędnego hałasu? Nagła zmiana wewnętrzna Borowieckiego nie przekonywa zgoła; budzi raczej uśmiech sceptyczny. Zamiar przeto stworzenia artystycznej syntezy jednego z wielkich centrów przemysłowych nie zupełnie udał się Reymontowi: brak armatury ideologicznej nie pozwolił zbudować gmachu jednolitego; liczne szczegóły powyrastały nadmiernie i uformowały niekształtny kompleks różnych budowli.

Młody autor, którego sława rosnąć

zaczyna, traktowany jest zazwyczaj przez wydawcę, jak kurtyzana: otrzymuje „korzystne“ propozycje, aby chciał dostarczyć towaru żądanego przez publiczność. Reymont musiał, oczywiście, przejść przez te praktyki handlowe. Rozrywany przez redakcye pism, nie umiał znaleźć w sobie dość silnej woli, aby wydawać na świat dzieła dojrzałe, wykształcone uczuciowo i estetycznie. Ufny w siłę swego tęgiego talentu, złudzony bogactwem swej wyobraźni, w której się kłębiły tłumy niesfornych postaci, nie wiedział co z nimi począć; starał się dać im coprędzej życie literackie, niepomy, iż pozbawia je tym sposobem wszelkiego wychowania estetycznego. Po kilka pism odrazu zapowiadało druk jego utworów. Chcąc sprostać zadaniu, wynikającemu z tych obietnic, Reymont ogłaszał często rzeczy pośpiesznie improwizowane, niewykończone. „Ziemię obiecaną“ pisał z numeru na numer, a potem już stale używał tego systemu. Zaczął się rozdrabniać, realizować natychmiast wszystkie „dobre pomysły“. Powstawały stąd utwory bardzo nierównej wartości, z których, w ciągu lat, zebrało się (prócz „Spotkania“) pięć tomów nowel.

Podzielić je można, według gatunków me-

tody twórczej autora, na cztery kategorie, mniej więcej wyraźne. Do pierwszej należą obrazki o charakterze realistycznym, snute z obserwacji malarza - romantyka. A więc najpierw—„Lili“, piękna „żałosna idylla“ czystej i delikatnej dziewczynki, żyjącej w brudnym świecie aktorów-kabotynów, niby lilia kwitnąca na śmietniku. Dawniej Reymont znał tylko namiętność, znał grę instynktów, które wypaczał przez nadmierne ich wyęźnianie; tutaj po raz pierwszy maluje uczucie, uczucie przedziwnie słodkie, delikatne, przepełnione żalem, pełne świeżości i czaru. Potem dłuższe opowiadanie p.t. „Sprawiedliwie“, nazwane przez autora „szkicem do romansu“, a będące jakby odłamem późniejszych „Chłopów“. Fabuła jest tu nawskroś melodramatyczna: Parobek wiejski dostał się do więzienia za to, iż „trochę dziobnął władzami“ rządcę, który mu chciał zbałamucić narzeczoną. Zateśkniwszy do swobody, ukrywa się przez długi czas u swej biednej matki we wsi. Zdradzony przez sąsiadów, ucieka przed obławą i, mszcząc się za zdradę, podpala wieś. Rozwścieczony tłum, wrzuca go żywcem w płomienie, co widząc, zrozpaczona matka woła z rezygnacją, psychologicznie nie wyjaśnioną: „sprawiedliwie!“. Ta

nić niewyszukanej akcyi wiąże szereg żywych i plastycznych obrazów z życia wiejskiego, w których Reymont jeszcze raz potwierdza, jak świetnym jest artystą, gdy maluje żywot chłopski. Jędrność i dosadność języka, prostota i wielka swoboda rysunku (zwłaszcza w postaciach Wiesiołkowej i sołtysa), wyborny, konsekwentny układ scen i figur—wszystko to zapowiada wybitnie oryginalnego epika chłopów.

To samo ujawniło się w obrazkach: „W jesienną noc”, „W porębie“ i „Legenda wigilijna.” Występują tu na pierwszy plan: plastyka, prostota, wyrazistość stylu, świetne zespolenie chłopa z naturą—wszystkie zgoła cechy, które wyodrębniły potem specjalnie talent Reymonta. Zastanawia zwłaszcza „Legenda wigilijna” — taka w niej naiwna koncepcya i umiejętność korzystania z symbolów ludowych.

Niestety, pod wpływem żądań wydawniczych, Reymont porwał się raz do humoru i satyry, których nie miał w sobie wcale. Napisał dłuższe opowiadanie p. t. „Z pamiętnika.” Trudno stworzyć coś bardziej przygnębiającego, jak ten „humorystyczny” pamiętnik podróży do Włoch, pisany przez papę-idyotę, mamę - kretynkę i córkę - gęś

nad gęsiami. Od początku do końca płaska trywialność: przygody starego balwana z pospolitej farsy scenicznej oraz niemądre rozmyślania dzierlatki, która się wychowywała gdzieś, w nieprawdopodobnym kurniku. Nadomiar złego, rozsiał jeszcze autor tu i owdzie próby tematów, których nie powinien był dotykać, wychodzą bowiem zbyt widocznie i jaskrawo po za zakres jego środków artystycznych (np. nieudatna karykatura poematu dekadencekiego).

Drugą kategorię nowel stanowią opowiadania, które wynikły z literackiego sposobu myślenia. Nie są to naśladownictwa cudzych wzorów, ale wykombinowane na chłodno tematy, które się wtłacza w pewne typowe ramy i kształty nowelkowe. Pisarze bez talentu korzystają niekiedy tak umiejętnie z takich schematów, że podrabiają talent, a w najgorszym razie budują utwory zupełnie poprawne. Zgoła inaczej wygląda schemat nowelkowy u pisarza tak wielkiego talentu, jak Reymont. Czasem (a bywa to najrzadziej) chwyta się budowy „nowelkowej” przy pewnem zadrzemaniu twórczem i maluje wówczas taki obrazek, podług odwiecznych formulek komponowany, jak „Przy robocie”, albo taką bladą reminiscen-



cyę z różnych autorów, jak śmierć konia w opowiadaniu „Sokół.” To samo także trzeba powiedzieć o wymuszonej po literacku „Venus” i o nowelce „W głębiach”, w których Reymont szuka napróżno tajemnicy efektów antytezy. Miłość studenta do kelnerki na Saskiej Kępie („Sielanka”) jest również powtórzeniem wielu „sympatycznych”, na szczerości uczuciowej opartych obrazków.

Talent Reymonta obudził się w innych opowiadaniach tego typu. Wiele rozpaczliwych zgonów literackich przypomina nowela „Przed świtem”, opowiadająca śmierć młodzieńca, konającego w szpitalu, ze straszliwą chęcią życia. Ale te reminiscencye ułożył Reymont w tak świeże, własne obrazy, że otrzymujemy z nich utwór nieomal oryginalny. A w opowiadaniu „Pewnego dnia”, pomieszczonem w tym samym tomie, pomimo nowelkowych zaokrągleń i nowelkowych antytez, błyska już samorodny talent Reymonta, ten talent, który dostrzega ciche dramaty istnień prostych, najprostszych. Pan Pliszka, niegdyś żołnierz w wojsku polskiem, teraz od lat trzydziestu kieruje windą w fabryce. Nigdy nie widzi świata; jest zupełnym automatem, nieomal maniakiem, z wo-

lą startą na miazgę w wielkiej maszynie fabrycznej. Raz pan Pliszka zatęsknił do wsi, postanowił rzucić fabrykę i — nie wrócić do niej więcej. Wyszedł raniutko, „przebiegł z zamkniętymi oczyma obok fabryki i odetchnął aż w polach pod lasem.” Ale oto odezwała się świstawka fabryczna: Pliszka drżący i przerażony wraca do swej windy. W opowiadaniu jest również specjalne, nowelkowe zaokrąglenie, które obowiązuje oddawna; obok tego jednak Reymont z wielką subtelnością odtwarza proces duchowy zautomatyzowanego przez kapitalizm człowieka.

Teofil Gautier, zabląkany wśród meskineryi naszych społeczeństw, marzył nieustannie o Indyach i mawiał często: „jakież to nieszczęście urodzić się nie w swojej ojczyźnie!” Całkiem odwrotne byłoby w tej sprawie marzenie Reymonta. Żywiłowy jego talent ma w sobie taką bezwzględną rodzimność, że tylko w malowaniu rzeczy swoich jest szczery. Swój świat chłopski podnosi zazwyczaj o kilka skal ponad rzeczywistość; ale gra instynktów odbywa się w nim ze swobodą, mocą i prawdą poetycką. Zupełnie inaczej wygląda proza Reymonta, gdy stara się być „wyrafinowanym”, a zwłaszcza, gdy zacznie filozofować. Wte-

dy styl jego jest nie twórczym, ale o d t w ó r c z y m; wyrazy męczą się w pożyczonej szacie, starają się wybiedz z więzienia obcych zdań — na wolność. Głęboko wrażliwy, jak każdy prawdziwy artysta, przejmuję się Reymont wszystkim, co widzi lub słyszy. W tem jest geneza jego „żałosnej historii o pękniętem porcelanowem sercu japońskiem”, p. t. „Komurasaki.” Powstała ona z *flanerie*s paryskich, z wpływów „Chimery”, z dźwięków mowy Przybyszewskiego i niektórych młodych. „O biedne drzewa marznące! O biedne psy bezdomne, które przemykały cicho pod zimnemi ścianami, czółgały się na rogach ulic oświetlonych, przystawały, rozglądały się krwawem, przemęczonem spojrzeniem—i głodne, oszalone trwożą biegły dalej, szukały bez końca... O niezgłębione, nieopowiedziane tęsknoty nocy zimowych za słońcem! O rozpaczne krzyki konającego wczoraj!—O! niepojęte jawy jutra, lęgnącego się jeszcze w bezdniach nocy. — I cisza!... cisza ciemnych błyskawic, żerujących w przestrzeniach.”—Wpędzony gwałtownie w taki „nastrój”, wytrzymał w nim Reymont do końca. To też utwór pozbawiony zupełnie samorodnej istoty, czyta się ciekawie, zwłaszcza

cza w tych ustępach, gdzie niezręczna sztuczność staje się wyraźniejszą. *Historya* lalki japońskiej, zamkniętej w witrynie sklepu paryskiego, zaświadczy w przyszłości o tem, jak silną była za naszych czasów atmosfera sztuki syntetycznej, skoro wciśkała się do pracowni najlepszych malarzy żywiołowego życia.

Trzecią kategorię stanowią nieliczne utwory Reymonta, wysnute pośrednio lub bezpośrednio z jego wrażeń podróży. Przez kilkanaście lat Reymont spędza większość czasu za granicą. Zdawałoby się, że nowi ludzie, inne stosunki, inne krajobrazy, inne widoki pobudzać będą nieustannie jego wyobraźnię. Tymczasem Reymont był naogół dość zamknięty w swej polskości. Z obcych źródeł wydobywał wzruszenia zgoła blahe. Gdyby jego opis wiosny polskiej, w opowiadaniu „Dwie wiosny”, wynikał drogą naturalną z potrzeby powieściowej, zawarłby napewno kilka obrazów świetnych. Tymczasem suche przeciwstawienie dwóch wiosen — włoskiej, oglądanej po przez nostalgię i polskiej, widzianej po powrocie z zagranicy — wydało kilkanaście stronic zgoła drugorzędnych. Z wielokrotnego pobytu w Bretanii przywiózł Reymont trzy obrazki (Burza, Tę-

sknota, Ostatni), osnute na tym samym głównym motywie: zatonięciu istoty ukochanej w oceanie. W pierwszym, najlepszym, związał to z miłością dwojga ludzi dla wywołania efektu antytezy: Córka oddaje się kochankowi w tej właśnie chwili, gdy matka, wyprawiona do grot na wycieczkę, ginie podczas burzy. Są tam dwie burze, jednakowo potężne. Ta, która się działa w sercach kochanków, zajmuje poetę jeszcze więcej, niż tamta, na oceanie. „I uczyniła się—mówi—w nich noc, poczynająca w tajemniczych trzewiach — noc, zwita z rojowiska oślepiających błyskawic i huku piorunów, pełna upalnych miotań żywiołów rozpętanych i huraganowych odmetów, szal światów druzgotanych, wylaniający z chaosu tajemnice, noc radości zamierania w upojeniu. Padali w siebie z krzykiem oceanów. Jak gwiazdy, ciężące ku sobie tęsknotą od prawieków, stapiają się gdzieś w nieskończonościach i przepadają w sobie. I stawały się w nich nagle cichości głębin stężących w mrokach; chwiejne, nieprzytomne drgania wód oślepyłych od przerażających błyskawic; majaczenia rzeczy zgoła nieodgadnionych; rozprażone jęki ziemi przepalanej potokami wrzących metalów; sny kwietnych aromatów

w omdlałe, letnie noce; prężenia lasów w słonecznej połodze; omdlałe ruchy fal na rozpalonych wybrzeżach, niepochwytne majaczenia o samych sobie, i dreszcze gwiazd konających, dreszcze bezwładnego spadania w bezmiary w upojeniu śmierci słodkiej i cichej.” Paralełę tej piorunowej miłości z burzą na oceanie przeprowadził Reymont ze zwykłym nadmiarem kolorów, ale i z udatnym wysiłkiem literackim. Ten wysiłek uczuwamy także w sztucznych wrażeniach „W palarni opium”, gdzie mamy wyteżone stylowo improwizacye marzeń palacza opium. Sobą, to jest potężnym malarzem jaskrawych barw i żywiołowej gry instynktów zjawia się Reymont znowu w pełnym ruchu, ognia i pewności rzutu obrazie walki byków w Hiszpanii („Los Toros”).

Wreszcie czwarta, ostatnia grupa nowelistycznych opowiadań Reymonta powstała ze stosunku autora do przelomowych chwil bieżących. Przeszliśmy dwa lata zbiorowych podniet zupełnie wyjątkowych. Całe pokolenie poraz pierwszy w życiu otrzymało nadzieję rzeczywistego istnienia społecznego. Po gorączkowych wyczekiwaniach, po niepokojach szalonych, nastąpiły manifestowe

dni w listopadzie 1905 roku, a wśród nich płonęły nasze entuzjazmy, olbrzymiały nasze nadzieje, rosło nasze rozbudzone poczucie samoistności i siły. Każdy ma głęboko w pamięci te jedyne dni, od Portu Artura do pierwszego stanu wojennego. Jeżeli każdemu biło serce przyśpieszonym tętnem, to jakże odczuwać musiał ten ogólny nastrój artysta, to jest człowiek ze wzmożoną stokrotnie wrażliwością! Wyobraźnia twórcy, pochłonięta doszczętnie wypadkami dnia, nie chciała i nie mogła przetwarzać ogólnych wzruszeń na sztukę tak, aby nie tylko podać ich najistotniejszą kwintesencję, ale przewyższyć je wyrazistością, potęgą formy. Z pisarzy naszych żadnemu nie udało się dotychczas stanąć w twórczych przypomnieniach tych dni na poziomie kolosalnych nastrojów chwili rzeczywistej. W tem się właśnie najwyraźniej objawiło, że życie daje artyście specjalną rolę, a w wielkich momentach dziejowych przemawia samo, bo przemawia głosem innym, niż artysta.

Z epizodów wojny japońsko-rosyjskiej rozplómięło wyobraźnię Reymonta sławne, dobrowolne zatopienie brander japońskich przy Porcie Artura, gdy Kamimura, wzywa-

jący żołnierzy na śmierć dla ojczyzny, odegrał rolę wodza z klasycznej Grecji. Sytuacja sama w sobie grecka nie była, gdyż Japonii bezpośrednio niebezpieczeństwo najeźdy nie groziło. Niemniej przeto bohaterkie poświęcenie żołnierzy japońskich wzbudziło wówczas podziw w całym świecie, a Reymont, głęboko wzruszony, odmalował tę chwilę w obrazie p. t. „Ave patria!” Wizja Reymonta pełna jest uczucia i barwy, ale w takich fenomenalnych wypadkach wizja niełatwo dorówna siłą napięcia dramatycznego—rzeczywistości.

Potem Reymont prowadził zwięzły pamiętnik uczuciowy najgwałtowniejszego tygodnia, jaki mieliśmy po 1863 roku (od 28 października do 5 listopada 1905 r.). Reymont-artysta staje tu oko w oko z życiem i stara się odtworzyć je w najbardziej syntetycznych barwach. Urywane, silne zdania płyną nerwowo, kłębią się, przepychają, rosną do egzaltacji, to znów słabną, aby tchu nabrać. Trzepoce się w nich tu i ówdzie dusza tych dni, po chwili jednak sam autor zlewa się z tą duszą, niknie, milknie. Najmocniej wyszły momenty oczekiwania. Ale dzień pierwszego listopada, owe chwile śre-dniowiecznego szału i modlitw wolności,



które szeptaliśmy zbożnie wszyscy—nie mogły przejść na papier, pomimo wielkiego talentu Reymonta. Nie zdołała się też pomieścić w kilkudziesięciu wierszach dusza Warszawy z wielkiego pochodu narodowego, odbytego w d. 5 listopada. Gdyby artysta chciał w dość silnych wyrazach odbudować obraz tego, co się w nas działo, musiałby zebrać wzruszenia kilkuset tysięcy rozpalonych do białości serc, musiałby być wszędzie, odczuć wszystko. Niektóre chwile najwybitniejsze Reymont opuścił: nie pisze np. o potężnym nastroju, jaki panował na placu Teatralnym, gdy z iluminowanego rzeźbiście Ratusza wypuszczano więźniów; ani o straszliwej rzezi, jaką ta chwila się zakończyła. Takt artystyczny ostrzegł go przed niebezpieczeństwem jałowej rywalizacji. Pamiętnik „Z konstytucyjnych dni” ma fragmenty wspaniałe, zwłaszcza wtedy, gdy autor wybiega myślą po za to, co widział i wiąże terażniejszość z wizjami przeszłości.

Instynkt twórczy Reymonta zarówno w tym pamiętniku, jak i w innych opowiadaniach tej samej seryi, domagał się perspektywy. To też w większości obrazków daje Reymont transpozycję nastrojów chwili na tony własne, już to symboliczne, już to

fantastyczne. Opowiadanie tytułowe „Na krawędzi” jest płomienną wizją rewolucyjną, która, niestety, nie nadaje się dziś do analizy. Najwięcej twórczego żywiołu mieści opowiadanie końcowe p. t. „Czekam.” Na tle nastroju duchowego ostatnich lat odmalował Reymont tragedię obłąkańczą dwóch chorych dusz, które ściga prześladowcze widmo strachu, wśród straszliwej atmosfery strzałów, rewizji, aresztowań, mordów ulicznych, napadów bandyckich. Z Warszawy przechodzi Reymont do Łodzi, do piekła nędzy w czasie lokautu, i tu znowu transponuje rzeczywistość na wizję umierającej fabryki („Cmentarzysko”). Okropne obrazy tak mu przytłaczają spokój artystyczny, że chciałby wyrazy zamienić na jakieś lwy albo smoki. Ale i tu bliskość wypadków, bezpośredniość wzruszenia odjęła nastrojowi wiele naturalnej siły. Artystą szczerym i bezwzględny pozostał Reymont jedynie w „Sądzie.” Jest to już niezmacony, czysty utwór wyobraźni i dla tego artysta, nie krępowany przypomnieniami, włożył w jego barwy moc zdecydowaną i konsekwentną. „Sąd” powstał w godzinie szczerego natchnienia; jest nowym objawem bez-

pośredniego wybuchu, który wydał wszystkie, najprzedniejsze utwory Reymonta.

Cały zbiór opowiadań, objętych tytułem „Na krawędzi”, stwierdza, że jeden z najwybitniejszych pisarzy Młodej Polski, ten właśnie, którego pomawiano o zwycięskie zapasy z życiem o barwy i tony, — gdy stanął wobec najmocniejszych tego życia przejawów, musiał, dla ocalenia swej indywidualności, uciec całkowicie do marzenia...

---

#### IV.

### „ C H Ł O P I . ”

---

Przez długi czas Reymont wydawał utwory pełne talentu, ale nie stworzył dzieła, do jakiego był zdolny. W duszy powieściopisarza odbywała się jednak powolna, nieujawniana krystalizacja najważniejszych pierwiastków. Wszedł w głąb siebie, skupił się i zawładnął środkami. Częste przebywanie zagranicą, wśród arcydzieł kultury klasycznej, zmniejszyło w nim znacznie główną wadę pisarską: brak miary. Zaprzestał przesadnych

giestów i krzykliwych słów, poczuł w sobie siłę, do której dochodzi pełna dojrzałość poety.

Zabrał się do pisania „Chłopów“, wielkiej powieści, o której marzył od pierwszych chwil twórczych. Dzieło długo obmyślane, hodowane było przez dziesięć lat w wyobraźni i odślaniane drobnymi częsteczkami. Skromna w założeniu „powieść współczesna“, o pozorach naturalistycznego opowiadania, wzrosła do poziomu dzieła eposowego. Reymont może sobie powiedzieć słowami Montaigne'a: „Stworzyłem tyleż me dzieło, co dzieło stworzyło mnie“. Dojrzewał w nim poeta i artysta, a jednocześnie dojrzewiała epopea. Gdyby zechciał i mógł sam napisać żywot swej powieści, ten żywot wewnętrzny, co się broni od nacisku okoliczności zewnętrznych,—mielibyśmy niezawodnie ciekawy dokument psychologii twórczej. Okazałoby się naprzykład, że chłopom, przeniesionym ze świata rzeczywistości do pieśni, potrzeba było jakiejś specjalnej atmosfery autorskiej. Woził ich Reymont po całej Europie: kąpał ich w żarach słońca południowego, pokazywał im fale oceanu, włóczył ich po trotuarach bulwarów paryskich. Znając wrażliwość Reymonta, można się było oba-

wiać, czy zdoła utrzymać jedność dzieła, czy nie zamąci tonu sztuczną metodą, czy nie spłowięją mu co jaskrawsze barwy, czy nie skomplikują się typy i sytuacje. Obawy — najzupełniej płonne. Chłopi w wędrówkach autorskich nie tylko nabrali odporności, ale skupili się w sobie nadzwyczajnie. Kiedy niekiedy pamiętają o istnieniu literatury i jej środkach: chwile to krótkie i najmniej ważne. Poza tem spełniają swą rolę rzetelnie: żyją w ścisłej gromadzie i w organicznem połączeniu z ziemią. Wizya wsi polskiej wydoskonalila się przedziwnie w nostalgii „obcych krajów“. Do mistycznego, głębokiego związku chłopca z ziemią przybył jeszcze związek autora z temi dwiema kategoriami materiału twórczego.

Z tego trójzwiązku wynikł rezultat świetny. Natura, ułożona w obrazy chłopskie, wypowiada się dosadnie, żywo a prosto. Chłop przywarł do natury tak, że nie odczuwa pomiędzy nią a sobą ścisłej granicy; jest jej niewolnikiem, jednocześnie zaś ulega posłuszeństwu wobec autora. Wreszcie autor zapatrzył się do tego stopnia w nierozzerwalne życie natury i chłopca, że mówi przez całą książkę ich językiem.

Uderza w „Chłopach“ przedewszystkiem

sam pomysł, sam plan dzieła. Renan zapewniał, że minęły czasy epopei, gdy armata usunęła możliwość zapasów osobistych. Pogląd ten potwierdza współczesna literatura francuska, z której życie wypędziło eposowe pieśni. U nas tymczasem jest jeszcze człowiek odważny, który na początku dwudziestego wieku oznajmia spokojnie: napiszę epopeę bez kul i bohaterów wojennych, napiszę ją — prozą. W czasie, gdy wszyscy utyskują na długość powieści, gdy romans w dwóch tomach coraz trudniej znajduje czytelnika, Reymont buduje czterotomowe epos, osnute na tle codziennego życia chłopów w biednej wsi, Lipcach. Wszystkie warunki eposu zostały przewidziane i obmyślane sumiennie. Nie czujemy w książce nigdzie przymusu, wpędzania się w nastrój, nadmiernego wyzyskiwania gigantycznych efektów, za którymi Reymont przepadał dawniej. Istnieje tu spokój; w najsilniejszych nawet chwilach wyrazy nie rozbiegają się na cztery strony świata, niby rozhukane rumaki, ale mają w sobie cichą tężyznę obok rytmu i poezji. Zginęła cała poprzednia litterarum intemperantia. Gadatliwi dawniej bohaterowie, teraz umieją milczeć wymownie. Autor usunął się na plan drugi, wierzy Flau-

bertowskiej radzie, że twórca powinien uczestniczyć wszędzie, lecz nigdzie nie być widzialnym. Uregulował Reymont niezwykle starannie sprawę zasadniczą, ogólnie u nas zaniedbywaną: dał gmachowi swej powieści tęgą strukturę. Przejął się nareszcie starą, arystotelesową jeszcze zasadą, że w dziele sztuki części całości powinny być ze sobą tak spojone, ażeby, jeżeli jedna z nich zmienioną albo odjętą zostanie, całość podobnie, uległa zmianie i przekształceniu.

Żywot chłopą uklada się podług pór roku. W każdej z nich rolnik wykonywa szereg prac typowych, każda przynosi stałą ilość kłopotów, trosk i radości. Wobec zamkniętego we wsi wspólnego bytowania jeden rok podobny jest do drugiego. To też podzielił Reymont swą epopeę na cztery części jednej wielkiej całości: jesień, zima, wiosna, lato.

Poza szczegółowym, wciąż powracającym opisem trosk gospodarstwa domowego, powieść zawiera obrazy takich przejawów gromadzkiego życia, jak: kopanie kartofli, sprawy w sądzie, nabożeństwa niedzielne w kościele, odpust, pogrzeb, jarmark w miasteczku, sprzęt kapusty, zaduszki, stawanie do wojska, ściąganie drzew, obchód wigilijny, kolęda, prze-

ślicowe wieczornice, zatargi serwitutowe ze dworem, komisarzem i wojskiem, orka i zasiewy, narada gminna w sprawie szkoły polskiej, wreszcie — żniwa.

Wybitną cechą wszystkich postaci, występujących w „Chłopach“, jest ich wzajemna zależność i nierozłączność. Żadna niema swego własnego, odrębnego bytu; wiążą się ze sobą tak, jak ogniwa łańcucha, jak części składowe jednego organizmu, dopełniają się wzajemnie i tłumaczą. Jest w powieści jeden właściwie bohater, a mianowicie wieś polska, po raz pierwszy w piśmiennictwie naszym występująca w syntezie tak żywej i pełnej. Każdy członek wielkiej całości staje się przez to typem, streszcza żywot wielkiej ilości poprzedników, tłumaczy nie tylko siebie samego, ale i innych.

Autorzy dawnych eposów grzeszyli nadmierną gadatliwością. Bohater, zanim powalił wroga, raczył go długą przemową, w której opowiadał niekiedy całe genealogie. Dzięki tej drobiazgowości opisów, odtwarzamy sobie swobodnie całe życie Greków homerowych. Od tych czasów jednak w sztuce zaszły zmiany zasadnicze; wiemy dziś, że jeden obraz syntetyczny więcej wart, niż ca-



Ile setki realistycznego naśladowania natury. Takie właśnie dążenie do syntezy stanowi najwybitniejszą cechę „Chłopów“. Było rzeczą łatwą w długim opisie wesela chłopskiego wyliczać wszystkie stroje, przytaczać wszystkie pieśni i zwyczaje obrzędowe, to jest zdobyć się na dokładność folklorysty. Reymont oparł się pod tym względem pokusie, do której go pchała najsilniejsza, kolorystyczna dążność jego talentu. Uczynił subtelny dobór wśród szczegółów mniej ważnych, cały zaś efekt skupił w przepysznym obrazie tańców. Dla tych samych powodów nie objaśniał wyczerpująco, jak się odbywają niektóre wspólne prace chłopskie (kopanie kartofli, sprzęt kapusty etc.); wszędzie jednak, gdzie razem z barwą mógł uwydatnić jakie znamienne rysy bohaterów, wystąpił w całym rynsztunku swych środków literackich (wieczornica prześladowa, jarmark, nabożeństwo w kościele). Tylko na żniwa czyli na apoteozę życia wiejskiego nie chciał Reymont zwrócić dostatecznej uwagi. Zlekceważył je widocznie, odmalował szkicowo, pierwszemi lepszymi barwami.

Psychologię duszy chłopskiej rozwija Reymont w czynach jedynie. Nie podkreśla jakichś z góry upatrzonych cech, na które

miałby zwracać baczniejszą uwagę czytelnika, ale stara się o dokładne, wyraziste rozłożenie planów na obrazie, o takie zgrupowanie światła i cieniów, aby całość uderzała pełnią życia i niezbędną szczegółów. Niezmiernie rzadko, z przypadku raczej, niż z potrzeby istotnej, dorzuca osobiste komentarze do ujawnionego w akcji charakteru postaci. Oświeśla, jak wygląda walka o byt i ziemię i—jak do tej podstawowej troski chłopstwa istnienia wchodzi tłumnie bezinteresowne ducha przejawy. Wskutek tego odtwarza w powieści cały szereg znamienych rysów syntetycznych. Chłopi nie tylko sami sobie wystarczają, ale mają bardzo silne tę dostateczności poczucie. Wiedzą, że obowiązuje ich inna etyka społeczna i o nią tylko dbają; wiedzą, że tylko ich obyczaj ma rację bytu, że ich ambicja jest słuszną i chwalebna. Na każdym kroku ich codziennego życia posłyszemy takie zdania: „Samą czystą kiej szkło prawdę rzeknę, rzetelnie powiem, kiej na spowiedzi, kiej gospodarz do gospodarza, kiej swój do swojaków, bom gospodarz, dziad z pradziada, a nie komornik, nie prefesjant jaki albo i jenszy miescki dzier“.

Przeciętna filozofia praktyczna chłopstwa ma

w sobie dużo pogody, a jeszcze więcej rezygnacyi. Niema w niej pesymizmu, ale zbywa jej również na zbytnej wierze w łatwe szczęście na ziemi. Tłomaczy wiele, ale mało pobłaża i silnie przestrzegać zasad nakazuje. Moralność chłopca nie jest, oczywiście, jego współczesnym dorobkiem. Panują nad nim umarli, których pamięć czci nietylko w modlitwach, ale i w nieustannem przytaczaniu ich rad i nauk życiowych. Przysłowia nie schodzą z ust lipczan. Pośród przeróżnych zatargów i kłopotów domowych brzmią one, jak nieodwołalne wyroki. W bólu i cierpieniu chłop milczy zawzięcie; nie lubi się zwierzać, ani skarżyć. „Nie potrzeba mi nikogo — oświadczą dobitnie.—Tyle mam ze sobą przyjacielstwa, że ledwie temu poradzę“. Lubi leki radykalne; potrafi sam sobie być chirurgiem, gdy zajdzie tego potrzeba, a śmierci patrzy w oczy bez hardości wprowadzić, lecz spokojnie i mężnie.

Wiemy, że chłop słucha z przyjemnością żartów i śmiechów, ale o naturze jego humoru mówi nam Reymont niewiele. Taka powściągliwość wyszła zapewne całemu dziełu na korzyść, nietylko dla tego, że dowcipy chłopskie mogą być dla nas niezrozumiałe, ale że Reymont dawniej już pokazał, jak niewiele po-

siada zmysłu humorysty. Poprzestaje więc na dyskretnych oświadczeniach takiego pokroju: „Wnet zasię poczęły iść przekpin-ki, wymysły różne, gadki, wesole powiedania, przypowiastrki, aż się izba trzęsła od śmiechów, a najbardziej Jambroży dowodził, zmyślał jucha i cyganil w żywe oczy, ino tak sprawnie i śmiesznie, że się pokładali ze śmiechu“.

\*

\*

\*

Główną oś opowiadania stanowi dramat Antka Boryny i Jagny. Antek, junak o żelaznych muskułach i rozpalonem do białości sercu, prowadzi wyteżoną walkę z dwiema żywiołowemi mocami: gorącą, jak piekło miłością do Jagny, którą mu zabiera na żonę własny ojciec; oraz—ze wściekłą, szaloną żądzą zemsty względem tegoż ojca. Te dwie niezwalczone siły wybijają go z kolej życiowej, wywołują szereg wypadków i powikłań, zapewniają eposowi interes narracyjny.

Miłość Antka i Jagny jest może najcięższym epizodem twórczym Reymonta. Miłość to rozżarzona posepnym ogniem strasznej namiętności. Oglądamy nareszcie tę wielką namiętność, którą już oddawna Reymont obie-

cywał, a teraz dopiero stworzył. Dawniej, pod strojem werbalizmu, struny jego prozy jęczały, gdy je dociągał i czasem pękały ze zbytńskiego nateżenia; w „Chłopach“ doszły do stroju całkowitego i—grają harmonijnie. Dawniej, gdy Reymont spostrzegł u kogoś namiętność w oczach, opisywał zaraz cały pożar na oceanie; tutaj rozpala w ludziach szalony, niewidzialny ogień wewnętrzny. Powołując do udziału w akcji niekrepowane niczem, pierwotne natury, doprowadził Reymont opisy do ogromnej zwięzłości i dobitności. Kilkakrotnie stał już na granicy melodramatu (np. w scenie podpalenia stogu, w którym kochankowie mają schadzkę; w opisie zgody z konającym ojcem, albo w końcowej scenie wyświecenia Jagny ze wsi). Zawsze jednak, w ostatniej chwili, umiał jednym wyrazem, jednym zręcznie podkreślonym gięstem odwieść swe postacie od pospolitej ja-skrawości, a oczy czytelnika skierować do pełnego tajemnic, wielkiego wnętrza ich dusz. Ilekroć Antek i Jagna pokazują się na scenie życia w Lipcach, śledzimy z natężoną uwagą każdą ich myśl, każdy ich ruch. Mówią wogóle mało, ale jakże są wymowni w swem miłosnem milczeniu! Jakim ogniem żądry płonie Antek, gdy rozmyśla o Jagnie,

gdy, pomimo jej sprzeniewierzenia się, powstaje w nim znowu kochanie i wznosi „swój łeb kolczasty tęskność bolesna, taka straszna tęskność, że choćby głową tłuc o ścianę i ryczeć w niebogłosy “. Albo ów utajony w najdalszej głębi istot pożar zmysłów, który objął Jagnę podczas spotkania w kościele: „Siedziała sztywno, jak i drugie kobiety, w książkę patrzała, ale ani jednej litery nie rozpoznała, ni kart nawet, nic, bo te jego oczy smutne, oczy żalodne, oczy patrzące blaskami, stały przed nią, jaśniały jak gwiazdy, świat cały przysłoniły, że zatraciła się całkiem, przepadła zgola—a on wciąż klęczał, słyszała jego krótki i gorący oddech i czuła tę moc słodką, tę moc straszną, jaka biła od niego, szła jej prosto do serca, krępowała niby powrozami i przejmowała strachem, a słodkością, dreszczem, od którego rozum odchodził, miłowania krzykiem tak potężnym, że trzęsła się w niej każda kosteczka, a serce tłukło się jak ten ptak, gdy mu dla swywoli skrzydła przybiją do ściany!...”

Te same moce piekielne szarpią niemi podczas wszystkich schadzek. Bywały tam chwile szczytu namiętnych wybuchów: „Nie mogli już mówić, tylko nieprzytomne krzyki rwały się im gdziesik, aż z samych trze-

wiów, tylko szepty zduszone, porwane a strzeliste jak wytryski ognia, słowa błędne i opite szaleńcem, spojrzenia żrące do szpiku — spojrzenia struchlałe obłąkaniem — spojrzenia huraganów walących na siebie i t. d.”

Jagna jest istotą, stojącą po za wszelkimi prawami moralnymi i obyczajowymi. Wszyscy inni bohaterowie eposu występują w swej szarości codziennej; Jagna tylko wnosi w ten świat niepokojącą nadzwyczajność. Wszyscy występują jako cząstka gromady, jako funkcje zbiorowego organizmu; Jagna tylko jest żywiołem, jest narzędziem siły niezwalczonej. To też jej świat wewnętrzny, odtworzony przez Reymonta z ogromną intuicją i delikatnością barw, przykuwa najsilniej uwagę. Z jej smutków, zadum i niepokojów biegnie refleks przedziwny i oświetla specjalnem światłem różne wśród bohaterów lipeckich wypadki. Niepojęta, daleka od przyziemności sąsiadów i sąsiadek, Jagna szuka absolutu miłości. Niema w niej grzechu, jest tylko nieświadoma uległość potężnej sile, która obrała sobie za siedlisko jej piękne ciało. Pełna wdzięku i czaru, występuje zawsze w całej pełni swej złowrogiej krasy,

łamiąc naokoło siebie ludzkie istnienia, spalając na popiół serca. Wybrała sobie, a raczej wybraną została przez najdzielniejszych mocarzy wsi: Antka, Mateusza, starego Borynę i wójta; a potem oczy jej spoczęły „bezbożnie” na obliczu ślicznego kleryka, Jasia, syna organistów. „Takie ognie chodziły jej po kościach i oblewały warem, że dziw nie krzyczała z tej lubej męki. Była cała w dreszczach, kiej błyskawice, kłębiły się w niej jakieś nabrzmiałe, szalone krzyki, jakieś wichry palące ją ponosiły, jakieś straszne pragnienia rozprężyły i wyginały...” Z tego stosunku Jagny do Jasia uczynił Reymont wzruszającą do głębi idyllę, w najpiękniejszych zamkniętą stronicach ze wszystkich, jakie kiedykolwiek napisał. Z wielkiem poczuciem dramatu zawiesił burzę nad istnieniem moralnem Jagny. Wtedy, gdy wyzbyła się doszczętnie interesowności, gdy jest ślepo posłuszna przeznaczeniu, gdy zamieniła się cała w gorejącą beznadziejnie pochodnię, autor zwraca ku niej całą wieś. Buduje średniowieczną scenę zbiorowej napaści na Jagnę, gdy przywiązana do symbolicznego wozu z gnojem, zostaje wyświecona ze wsi. „W postronkach, na gnoju, zbita do krwi, w porwanem odzieniu, pohań-



biona na wieki, skrzywdzona ponad człowiecze wyrozumienie i nieszczęsna ponad wszystko, leżała, jakby już nie słysząc, nie czując, co się dzieje dokoła, tylko żywe łzy nieustanną strugą ciekły po jej twarzy posiniaczonej, a niekiedy wzniosła się pierś, niby w tym krzyku skamieniałym.” Zemsta gromady kobiecej nie odpowiada gatunkowi przewinienia; ale nie brak w tem siły talentu, wielkiego rozmachu romantycznego, napięcia uczuciowego.

Bajeczną krasę swą pokazuje Jagna zwłaszcza podczas tańca z Antkiem w karczmie. Tańce, ową najprzedniejszą uciechę chłopską, odmalował Reymont dwukrotnie. W pierwszym tomie dał mistrzowski obraz wesela Boryny, — arcydzieło temperamentu i barw. Nie zląkł się powtórzenia tego samego efektu w tomie drugim, bo plastykę zewnętrzną oparł na innej treści wewnętrznej. Tańce na weselu wydały bujność, dziarskość i junactwo chłopów; taniec Antka, podczas którego „chciało się płakać i śmiać, i krzyczeć i tulić, i całować, i lecieć gdzieś, we świat wszystek, w zapamiętanie”, pokazuje, jak się uzewnętrznia długo tłumiona namiętność.

Z nie mniejszym talentem zbudowaną została postać starego Boryny. Jest on do pewnego stopnia idealnym typem chłopca. Ma stateczność, powagę i dzielność, chełpi się swą zamożnością, jest despotą w rodzinie, imponuje sąsiadom zaciętością, majątkiem, wszystkimi wadami i zaletami, które w nim urosły do najwyższej potęgi. Boryna— to wyborna synteza całej natury chłopskiej. Czujemy w nim zazwyczaj nie tylko muskularność i siłę, ale—zasadniczą odrębność kultury, mózg inaczej ułożony, niż u mieszczanina. Boryna przez cały trzeci tom umiera i to może największa jego wada. Za to jego zgonowi nadał Reymont cechy symboliczne, które ta figura dźwigała zresztą na sobie od samego początku.

Boryna w malinie, odziany w koszulę tylko, chodzi po polach i sieje. Nabiera ziemi w koszulę i—siej. „Zatrzęsły się drzewa samotne, deszcz poschniętych liści zaszemrał po kłosach, zakołysały się zboża i trawy, a z niskich, rozdygotanych pól podniósł się cichy, trwożny, jęśliwy głos:

— Gospodarzu! Gospodarzu!

Zielone pióra jęczmion trzęsły się, jakby w płaczu i gorącymi całunkami przylegały do jego nóg utrudzonych.

— Gospodarzu!—zdały się skamlać żyta, zastępujące mu drogę i trzęsły rosistym gradem łez. Jakieś ptaki zakrzyczyły żałośnie. Wiaterek zalkał mu nad głową. Mgły owijały go w mokrą przedzę, a głosy wciąż rosły, olbrzymiały, ze wszystkich stron były jękliwie, nieprzerwanie:

— Gospodarzu! Gospodarzu!

Dosłyszał wreszcie, że, rozglądając się, wołał cicho:

— Dyć jestem, czego? co?...

Przygłuchło naraz dokoła, dopiero, kiedy znowu ruszył posiewać ocieężałą już i pustą dłonią, ziemia przemówiła w jeden chór ogromny:

— Ostańcie! Ostańcie z nami! Ostańcie!”

A potem Boryna słyszy głos Pana, pada i—umiera. Pies Łapa wyje nad nim długo i żałośnie. Scena śliczna jest w pomyśle, ale znacznie ciekawsze są prostsze efekty Reymonta.

Okolo tych głównych postaci krążą inne, drobne, stanowiące poszczególne wykształty ich niedomagań, cnót, słabości, bohaterstwa — wszelkich zgoła cech i uczuć: Hanka—typ kobiety słabej, poddającej się losowi z głośną rozpaczą; Jagustynka, ułatwiają-

ca Antkowi i Jagnie schadzki „przez czystą złość do całego świata”, mściła się bowiem „na drugich za własną poniewierkę i krzywdę”; kowal, szwagier Antka, „cygan ścierwa”, o którym Antek mówi: „ze starym trzyma i do mnie z przyjaciółstwem występuje, a obuby nas z torbami puścił, by ino mógł”; Kuba, parobek, słodkiego charakteru, który sam obcina sobie chorą nogę; Rocho, budzący we wsi całej życie metafizyczne, Rocho, dzięki któremu „baśniowy świat ich otoczył, baśniowe życie objęło tęczami, baśniowe marzenia stawały się rzeczywistością — umierali prawie z zachwytem, zmartwychwstając zarazem tam, w tem życiu jasnym, wielkim, mocarnym, bujnym, a świętem i cudownościami poprzeraanem, kieby dojrzałe zboże wyczką i makami”; wreszcie Jambroż, który „cygani niestworzone historye o wojnach, Napoleonie, Naczelniku, a później insze ucieszne rzeczy, aż się niejedni pokładają ze śmiechu.”

\*

\*

\*

Na charaktery bohaterów wpływa ziemia; ona to reguluje ich pożądania, kieruje ich

wolą. Wszyscy mają w Lipcach poczucie tej ogromnej od niej zależności. Gdy chłopów uwięziono w mieście za zatargi serwitutowe z wojskiem, wszystkie baby smucą się, płaczą i wyrzekają; lecz największym, zda się, smutkiem płaczą pola niezaorane, nieobsiane i nieobrobione. „Aż lęk jakiś przewiewał po polach opuszczonych. Że zdawało się, jakby bory, chylące się nisko nad ugorami, gwarzyły zdumione, że strumienie lęklawiej wily się skroś pustek, a tarniny już obwalone białymi pąkami, grusze po miedzach, przelotne ptactwo, to jakiś wędrownik z obcych stron i nawet te krzyże i figury, stróżujące nad drogami, wszystko się rozgląda ze zdumieniem i pyta dni jasnych i tych odgłosów pustych:—A kaj się to podziały gospodarze? kaj to te śpiewy, te bujne radoście, kaj?... Jenó ten płacz kobiecy im powiedział, co się w Lipcach stało.”

I jaką znów cudną radością ożyły lipieckie pola, gdy chłopci z czterech wsi sąsiednich przychodzą do Lipiec, aby obsiać grunta: „zgoła nabożna i święta cichość ogarnęła pola, jakby się rozpoczęło nabożeństwo w tym niezmiernym kościele.” Dramat opuszczonej ziemi połączył autor przedzi-

wnie z dramatem opuszczonej wsi. Chłopi widzą często w ziemi jakby żywą postać karmicielki. Szymek, gdy dostał wreszcie upragniony kawałek gruntu, nie zraża się zgoła, że to był nędzny szmat ugoru. „Nabierając oddechu, ogarniał swoją ziemię miłującymi oczami, a szeptał gorąco: — Mojaś ty! Moja! Nikt mi cię nie wydrze. — I, współczując tej biedocie zachwaszczonej, płonnej, nieurodzajnej i opuszczonej, dawał pieścizotliwie, kieby do dzieciątka:—Poczekaj ździebko, sieroto, uprawię cię, napaśę, wycackam, że rodzic będziesz, jak i drugie. Nie bój się — dogodzę ci, dogodzę.” A jakąż prześliczną wizyę panteistyczną uczynił autor z powitania z ziemią Antka, wracającego z więzienia do wsi rodzinnej. Zmęczony, przysiadł pod krzyżem w cieniu brzózek i „siedział, jakby w odrętwieniu, zapatrzony we świat i całą duszą zasluchany w jego głosy.” „Zdało mu się, jakoby z tym wiatrem przewalał się po zbożach; jakby polśniewał mięciušką, wilgotną runią traw; jakby toczył się strumieniem po wygrzanych piachach skroś łąk, przejętych zapachem sianokosów; to jakby z ptakami leciał kajś wysoko, górnje, nad światem i krzykał z mocą niepojętą do słońca; to

znowu jakby się stawał szumem pól, kolebaniem się borów, siłą i pędem wszelakiego rostu i wszystką potęgą tej ziemi świętej, rodzącej w śpiewaniach i weselu. I sobą się wiedział, wszytkiem się wiedząc zarazem, bo i tem, co się obaczy i poczuje, czego się dotknie i co się wyrozumie, ale i tem, czego nie sposób nawet pomiarkować, a co jeno poniektóra dusza w godzinę śmierci przejrzy i co się w człowiekowem sercu tylko kłębi, wzbiera i ponosi ją w jakąś nieświadomą stronę i lży słodkie wyciska i nieukojną tęsknicą, kieby kamieniem przywala” i t. d. A te dziwne przemiany odbywają się w duszy Antka dlatego, że „na ziemi się znowu poczuł, na ojcowej i praojcowej grudzie, między swoimi.”

Stosunek z ziemią tworzy dusze nietylko lipczan właściwych, ale nawet tych, co tu z zewnątrz przybyli i musieli się z otoczeniem zasymilować. Takim jest proboszcz lipecki, figura wymodelowana przez Reymonta wybornie, traktowana z uśmiechem talentu, zadowolonego, iż tworzy postacie tak plastyczne. Jakaż zabawna i dosadna w kolorycie jest jego parabola chłopska, wpleciona do mowy pogrzebowej nad grobem Boryny; jaki on daleki od naszych kon-

cepcy książkowych, gdy zachwała i demonstruje sprawność swego byczka wobec ludzi, którzy go przyszli prosić o... nabożeństwo żałobne; jaki świetny w rysunku, gdy mamrocze pacierze na przechadzce! „Po gwiazdach powłóczył oczami, a niekiedy przystawał, pilnie nasłuchując i gdy się jeno ruszyło co niekiedy kajś pod wsią, zawracał śpiesznie, gderząc niby gniewnie na konie:— „Gdzieżeś to polazł, siwy? W Kłębową koniczynę, co? Widzicie ich, jakie to łajdusy! Smakuje wam cudze, co? A batem chceta po portkach?” — Ale koniska tak smacznie chrupały, że księdzu zbrakło serca na wypędzenie ze szkody, więc jeno rozglądał się a prawil z cicha:— „No żej jeden drrugi, żrej... już się za to zmówi jakiś paciorek za Kłębową duszę, albo i wynagrodzi czem szkodę! Nygusy, jak się to przypinają do świeżej koniczyny!”

Z przywiązania do ziemi płynie też cały patryotyzm lipczan. Uwypuklił go Reymont bardzo ciekawie w obrazie zebrania gminnego, które domaga się zbudowania szkoły polskiej. Głos każdego z członków gromady, nie tracąc zgola prawdy psychologicznej, streszcza jednocześnie różne poglądy chłopów na ich stosunek do mowy ojczystej, do



reszty społeczeństwa, do tych wszystkich zagadnień, które stanowią troskę naszego „demokratyzmu.” Reymont zachował dobrą miarę artystyczną w dyskusjach i dialogach.

Podstawową, materyalną stronę życia chłopskiego traktuje Reymont prosto i naturalnie; głębię uczuciowości chłopskiej odsłania po mistrzowsku; chłopski zaś głód metafizyczny, o którym pisali już tyle różni badacze miejscy, pokazuje w istotnych rozmiarach.

Natura żyje w powieści w całej, nieskazitelnej pełni. Krajobraz i ludzie łączą się w jeden obraz, o pokrewnej wegetacji. Opisy wichrów, deszczów, śnieżyc, pól i nieba mają w „Chłopach” żywot tak organicznie związany z ludźmi, że bez nich nie miałyby racji. Wytężona pod tym względem świadomość artystyczna Reymonta wydała szereg świetnych niespodzianek. Spróbował z powodzeniem formy, zupełnie oryginalnej. Przepuszczając krajobrazy przez duszę bohaterów, opisał je na poły gwarą chłopską, napoły własnym, wielce barwnym i plastycznym językiem. Obcując nieustannie z naturą, odczuwa ją chłop nie tak, oczywiście, jak powieściopisarz. Nie pieści się

barwami, nie szuka nadzwyczajnych uroków, nie wpatruje się w cuda, które ogląda, ale nie jest na nie obojętny. Więc też np. na pierwsze obrazy budzącej się natury patrzemy oczyma starej Agaty, wracającej z zimowych żebrów do wsi. „Kwietniowy dzień dźwigał się leniwie z legowisk mroków i mgieł, jako ten parob, który legł spracowany, a nie wywczasowawszy się do cna, zrywać się ano musi nade dniem, by wnetki imać się pługa i do orki się brać... Mgły, niby mleko wzburzone przy udoju, zalewały łągi i pola nizinne... Słońca jeszcze nie było, czuło się jeno, że lada pacierz wylupie się z tych zórz rozgorzałych i padnie na świat, któren dolegiwał ostatków, ozwieriał ciężko mgławicami zasnute oczy, poruchiwał się ździebko, przecykał zwolna, ale jeszcze się lenił w słodkim, odpoczywającym dośpiku, bo cichość padła barzej w uszach dzwoniąca, jakoby ziemia dech przytała — jeno wiater, jako to dychanie dzieciątka ci-chuški, powiał od lasów, aż rosy potrząsły się z drzew” i t. d. Kiedy natura wydaje się chłopu figlarną, to powie o słońcu porannem, że się „wdziera do izby, kiej ta świnią do koryta”; kiedy go rozrzewni, to mówi o topolach, że „zagwarzyły, poszemra-

ły zcicha gałązkami i pomilkły — kiej te kumy, co na podniesienie oczy podniosą, ręce rozłożą i westchną modlitewnie, a padną wnetki w proch, przed majestatem ukrytym w tej złotej monstracyi, zawisłej nad ziemią świętą, nad rodzoną”; kiedy go zmęczą wichry, to opowiada, że „dnie to tam jeszcze jako tako człowiek strzycić strzymał, że to ino ci się wiedli na świat, kogo potrzeba gnała, drugie zaś po chałupach siedzieli i końca wyglądali, ale noce były nie do wytrzymania, a przyszły akuratnie jasne, rozwiażdżone i w górze ciche, ino na ziemi wichura odprawiała dyabelskie gody, jakby się naraz ze sto chłopca obwiesiło, że i zasnąć nie było można, szły sobie ryki, trzaski, łomoty i hurkotania, jakby tysiące pustych wozów a w pędzie największym przejeżdżało po grudzie.”

Jeszcze wyraziściej uwydatnia się stosunek chłopca do natury w jego przywiązaniu do zwierząt domowych. Są to nietylko jego karmiciele i współpracownicy, ale częściej jeszcze przyjaciele i towarzysze niedoli. Jakież to np. szczerzy dramat uczuciowy nawiedził chatę Hanki, gdy musiała sprzedać krowę! jak ją boleśnie żegnała, gdy „odprowadzała krówkę aż do drogi,—co trochę, to ją

gładzila po gembuli, to pokładala się na nią a oderwać się nie mogła od bydłatka, ni przyciszyć frasunku i żalości.” Równie rzeźwnem jest przywiązanie Kuby do koni Boryny.

Język „Chłopów” to wspólny język gospodarza wiejskiego i natury, język pełny onomatopei, posiadający w sobie moc światła, barw, cieniów, wichrów, grzmotów, świergotów ptasich, szelestu roślin, oddechów ziemi, fal powietrznych. W pierwszych dwóch tomach Reymont używa takiej mowy często, ale odrywa się od niej pod wpływem nawyknień literackich; w dwóch tomach ostatnich opowiada w ten sposób nietylko zawsze, od początku do końca, ale opowiada bez żadnego zgoła wysiłku. Poprostu inaczej już mówić o tych chłopach nie umie, jeno ich frazesami i wyobrażeniami. To też język „Chłopów” będzie skarbnicą dla tych, których znuzyla banalność książkowa kmiotków. Te wyrazy, pełne bezpośredniości, jak język pierwszych pisarzy polskich, jak język klasycznych naszych kaznodziejów,—wyrazy jędrne, dziarskie, zuchowate, tak dalekie od wymustrowanej w koszarach życia wielkomięskiego mowy, walał niekiedy jak młoty, pręży się stalowo, a pomimo ostrych dźwięków,

zlewają się zawsze w harmonię. Skarzy się w nich cicha niedola, chęłpi się dobrobyt, jęczy głucho tęsknota, milczy rezygnacya, śpiewa poezya, wre walka, płonie wiara, drga i pali się uczucie.

Dzięki temu, po raz pierwszy w literaturze naszej wydobyto na jaw psychię ludową z całą szczerością i konsekwencyą. Widzimy i rozumiemy, jak ludzie chodzą około siebie i pomrukują niby tygrysy, uznające nieużyteczność walki, potem zaś nagle przemawia w nich z gwałtowną siłą natura ludzka i zamienia dzikie zwierzęta w najtkliwsze dzieci; widzimy, jak pozorne rozprzężenie i walka kończy się na zgodzie, pod wpływem przywiązania do ziemi; słyszymy i pojmujemy wszelkie głosy żywiołowe, całą rozmowę człowieka z naturą. Nie tłómaczą nam tu, za pomocą jakich procederów chemicznych pali się olej w lampie Aladyna, ale oglądamy samo światło gorejące i olbrzymie...

O „Chłopach” będziemy zapewne długo jeszcze czytali uwagi, rozwijające tak uproszczony sąd: „jacy ci chłopci prawdziwi!”, albo: „jak on wybornie zna chłopów!” Ale ten sąd będzie tylko fałszywą próbą ujęcia w syntezę różnorodnych wrażeń. Ani p r a w d a naturalistyczna, ani wierna kopia życia nie

tworzą dzieła sztuki. Każdy, kto mówi: „jacy ci chłopci prawdziwi!”, nie troszczy się przecież o to, czy Boryna, Antek, Jagna mają istotne odpowiedniki w życiu; czy historia wsi Lipce streszcza w sobie historię przeciętnej wioski polskiej. Taka troska zresztą nicby o wartości utworu nie powiedziała, boć „prawdziwą” i dokładną może być monografia etnograficzno-obyczajowa. Kto chwali „Chłopów” za ich prawdziwość, chce jedynie powiedzieć, że był przy czytaniu książki n a p r a w d ę wzruszony, że miał do czynienia z prawdziwym p i ę k n e m. Reymont pojął żywot chłopca jak poeta: ułożył go, rozwinął i odmalował całkiem subiektywnie; różnorodne żywioły czterech pór roku bytowania chłopskiego przedstawił w obrazie zupełnie jednolitym, bo jednolita, pomimo dziesięcioletniej rozciągłości, była jego wizja poetycka.

Literaturze polskiej przybyło bardzo niepospolite dzieło, mające wszelkie znamiona epopei nowoczesnej. Jeżeli przyszłość zakwestyonuje nawet forsowną stylizację mowy „Chłopów”, to jednak nie zaprzeczy, że i ta stylizacja ujawniła piękny kunszt twórczy. A stwierdzi niewątpliwie to, co dziś już wszyscy dostrzegamy, że „Chłopi”, siłą

talentu, gatunkiem plastyki, bogactwem barw, świeżością przedmiotu, poezją szczegółów, miarą i umiejętnością budowy zajmą jedno z najwybitniejszych miejsc w piśmiennictwie naszym ostatnich lat dwudziestu.

## V.

Reymont jest dziś w dojrzałej pełni talentu. Nie wypowiedział jeszcze zapewne najmocniejszego swego słowa. To, co stworzył dotychczas, płynęło z dwóch źródeł: z ciekawości i „obserwacyi” życia, oraz — z marzeń na tle rzeczywistości. Instynktowe usiłowanie, aby te źródła, o odmiennej zgola zawartości, połączyć w jedno — oto zasadnicza cecha talentu Reymonta. Indywidualność jego, jako pisarza, określić można jedynie przez wymiar stosunku jego metody obserwacyjnej do gatunku jego marzenia. Nie hołdując żadnej doktrynie społecznej, ani filozoficznej, Reymont nie stawia swym bohaterom wymagań, które przekształcają ich dusze na obraz i podobieństwo autora. Gdyby mógł być w zupełnej zgodzie z momentami uświadomienia własnej estetyki, to by się stał zupełnie obiektywnym malarzem

rzeczywistości. Zatrzymywałby się może zbyt długo nad barwą przedmiotów, chłonąłby postrzegane czary natury zbyt subiektywnie. Ale wogóle pragnąłby dać wizję życia jak najwierniejszą, jak najplastyczniejszą. Tymczasem bardzo wczesnie, bo od pierwszych niemal kroków twórczych, obok Reymonta-observatora i malarza rzeczywistości codziennej, wystąpił Reymont-poeta, marzyciel, szukający lepszych, niż rzeczywistość daje, kształtów, oraz — dobitniejszych i wyrazistszych barw, niż posiada natura. Reymont-marzyciel, niezadowolony z życia, powiększał jego kształty tak ogromnie, że, obok rzeczywistości codziennej, tworzył zgoła odmienną rzeczywistość poetycką. Powiększał ludzi w ich wyrazie indywidualnym, powiększał nadmiernie zjawiska, tony, formy i żywioły. Wrodzoną tę skłonność wyolbrzymiania kładzono zwykle na karb temperamentu autorskiego; tymczasem objaw to jedynie poetyckiego w talencie Reymonta pierwiastku. Świadectwem—najwyższy szczybel twórczości Reymonta, „Chłopi.” Piękny ten utwór stwierdza jeszcze raz starą prawdę, która mówi: „nie obcinaj skrzydeł fantazy, bo wyrosną dwakroć dłuższe!...”

KONIEC TOMU DRUGIEGO.



## SPIS RZECZY.

—:—

	Str.
1. <i>Stanisław Przybyszewski</i> . . . . .	1
I. Życiorys . . . . .	1
II. Estetyka Przybyszewskiego . . . . .	17
III. Poematy prozą . . . . .	35
IV. Powieści . . . . .	46
V. Dramaty . . . . .	72
VI. Próba syntezy . . . . .	103
2. <i>Władysław St. Reymont</i> . . . . .	103
I. Pierwsze kroki: „Pielgrzymka do Jasnej Góry.”—„Spotkanie” (szkice i obrazki) . . . . .	105
II. „Komediantka.”—„Fermenty.” . . . . .	123
III. „Ziemia obiecana.”—Nowele, szkice i obrazki . . . . .	158
IV. „Chłopi” . . . . .	178
V. Próba syntezy . . . . .	206

351510



