



ANTONI POTOCKI

SZKICE I WRAŻENIA LITERACKIE

(H. SIENKIEWICZ. WŁ. ST. REYMONT. IG.
DĄBROWSKI. ST. ŻEROMSKI. W. SIERO-
SZEWSKI. K. TETMAJER. J. KASPROWICZ.
ANT. LANGE I INNI).



CZYTELNIA

LWÓW — NAKŁADEM TOWARZYSTWA
WYDAWNICZEGO — 1903.

821.162.1(091)"18/18"



KOMPUTER



~~824(09) : 824-4~~

342
22

KRAKÓW. — DRUK W. L. ANCYCA I SPÓŁKI.

OD AUTORA.

Wydając w jednym tomie te rozproszone po wielu pismach w ciągu kilku lat szkice i wrażenia — ulegam nie samej tylko autorskiej wobec własnych utworów pieczołowitości.

Mniemam, że pomiędzy krytykiem a publicznością jego zachodzi powinien związek ścisły, zażyły. Taki tylko związek bodaj w pewnym stopniu uchronić może czytelnika od zbyt łatwych w sprawie sądu i wrażenia literackiego nieporozumień. Krytyk rozwija się, uczy, postępuje lub cofa w swej pracy; pisarze, o których głos zabiera, zmieniają się, przekształcają, potężnieją lub upadają. Ten ustawiczny tok przemian, stanowiący atmosferę samą wszelkiego dzieła tworzenia, jest źródłem nieporozumień pomiędzy krytykiem a publicznością, tam zwiła-

szcza, gdzie krytyk szczególnie upodobał twórczość żyjących, ową falę «niewierną a tak wierną», odzwierciadlającą w sobie duszę współczesną. Wtedy zmieniają się nieustannie perspektywy i ustosunkowania literackie; nowe dzieło przynosi nową prawdę o autorze lub o społeczności. Nie kategoriyczne formułki, nie martwe kanony, lecz słowa protestu albo uwielbienia cisną się na usta każdemu, kto w fali tej sam się czuje żywym nie umarłym.

Krytyk do swoich autorów powraca, zmienia kąć widzenia, gdy oni lub otoczenie ich się zmienia. Niekiedy warto dla jednej błyskawicy twórczej, na chwilę rozświetlającej horyzont literacki, oderwać się od pracy systematycznej i w jednej jakiejś improwizacji wypowiedzieć wszystko, co błyskawica w duszy obudziła. Niekiedy warto, pozostawiwszy na uboczu rys zasadniczy pisarza, zająć się badaniem jakiejś jego naleciałości, jakiegoś zboczenia, w którym się na chwilę streścił duch czasu.

I w ten sposób — w pielgrzymkach i powrotach, wśród starć i zaprzeczeń, w szczegółach i w ujęciach zasadniczych — formuje się w krytyku jego osobiste widzenie epoki.

Otóż, jeżeli krytyk pragnie być zrozumianym przez swego czytelnika do głębi, jeśli sprawę

tego zrozumienia się wzajemnego szanuje — wówczas, podając przed oczy ogółu sam tok swojej pracy, jak powstawała i formowała się — prawdziwie bliższym będzie swego celu, niż gdyby *ad hoc* napisał «syntetyczną» książkę.

Tej zażyłości pomiędzy sobą, a swoim czytelnikiem pragnąłem i pragnę. W niej bowiem, zdaniem mojem, tkwi jedyna wartość literatury krytycznej. Upadają formuły i przepisy estetyczne, zmieniają się same podstawy sądu — pozostaje człowiek o takim, a nie innym składzie umysłu, sentymentu, o takich, a nie innych rozterkach, pragnieniach. I wartość wszelkiego sądu estetycznego da się mierzyć jedynie w świetle takiego całokształtnego obcowania krytyka z czytelnikiem, który go sobie obrał za powiernika.

Dlatego to rozproszone swoje szkice i wrażenia zebrałem w tym tomie jakkolwiek dziś pisząc o tych samych tematach — niewątpliwie o każdym napisałbym inaczej. Żadnegobym z tych szkiców nie przepisał, choć żadnegobym się nie zapał. Przynoszą one jednak echa niedalekiej bardzo przeszłości — i właśnie, zdaniem mojem, ta ich «cechowość» może mieć pewną wartość dla czytelnika.

Przeważna większość tych «szkiców» po-

jawiła się w druku między 1890 a 1900 rokiem, dając wyraz prądom czy porywom literackim, zaprzatającym nas w owym czasie. Już «wrażenia» przynoszą znaczne poprawki do «szkiców», jako pisane nieco później. Ale sama nieobecność w tym tomie autorów takich, jak Przybyszewski, Wyspiański, Miriam, nadaje mu jakiś ton... wczorajszy. Niech to służy za miarę bystrego prądu twórczości naszej w kilku ostatnich latach. Bardzośmy dużo i mocno przeżyli w tych imionach.

Co się tyczy tych, którzy się w tomie znaleźli — to wielu z nich — że to przeważnie o «młodych» była mowa — zmieniło się, dojrzało, ukształtowało. Jednak nie zaparłbym się, powtarzam, istoty tych sądów i wrażeń, a czasem nawet — tak mi się zdaje — niektóry z tych wizerunków przynosi rys zasadniczy, silniej, wyraźniej zaakcentowany w rozmachu twórczości młodzieńczej, niż go dziś w bledszych i kompromisowych kopiach pisarza, kopijującego siebie samego, odnajdujemy.

Jeszcze jedno: nigdy autor tych szkiców nie powodował się przy ich pisaniu jakimkolwiek względem ubocznej, bądź osobistej, bądź redakcyjnej natury. Choć w różnych pismach je drukował — nie nagiął nigdy ich tonu do

programu pisma, krępując się co najwyżej rozmiarami — nigdy zastrzeżeniami co do zupełnej, bezwzględnej szczerości. Tę właśnie szczerość spowiedniczą wrażeń pragnąłbym w tomie niniejszym ofiarować kołu swych czytelników na zadatek zażyłości w dalszej pracy.



SZKICE

SZKICE

HENRYK SIENKIEWICZ.

Tuzin kartek z tytułem «Henryk Sienkiewicz» i z rozpoczęciem, a urwanem zdaniem zalega mi stół. Czuję lekką gorączkę, trochę mi schnie w gardle, jak kiedy czasem ma się wypowiedzieć jakieś bardzo ważne i stanowcze słowa do bardzo drogiej osoby. Jednocześnie przychodzi mi swawolna myśl, że gdybym tak teraz, w tej chwili mógł uściskać Sienkiewicza, to nawet gotówbym skwitować z artykułu. Czuję oto poprostu, że on — ta kochana głowa — jest jakiś ogromnie miły i taki bardzo mój... przez chwilę raduję się Sienkiewiczowską grą określeń, a potem walczę z tym nastrojeniem i chcę się doprowadzić do porządku — to znaczy przejrzeć notatki i cytaty, przygotowane do pracy, rozdzielić je systematycznie i zabrać się spokojnie do pracy...

I nagle olśniewa mnie świadomość, że przecież ten właśnie nastrój, z którym napróżno walczę, jest moją indywidualną prawdą o Sienkiewiczu i że wszelkie systematyczne rozdzielanie, jeśli nawet całkiem tej prawdy nie zatraci, to zawsze coś z niej uroni. I że o tym pisarzu, z którym się obcowało przez tyle lat i tak serdecznie, można przecież i nawet należy napisać raz, nie zaglądając już do cytaty i notatek, lecz improwizując niejako o nim z własnej duszy, z tego, co tam się skryształizowało dokoła niezatartych zgłosek: Henryk Sienkiewicz?...

I.

I przede wszystkim — który z tych kryształów skupia w sobie najpotężniejszą grę promieni — jaki utwór sienkiewiczowski najsilniej tkwi w mojej duszy?

Jak kiedy orzeł, piorunowi podobny, uderzy na lecące stado łabędzi, a one pierzchają na wsze strony i wkrótce on sam tylko zostaje i płynie w podniebiu, tak przed oczyma duszy pierzchają i znikają (na czas niedługi) widzenia różnych utworów Sienkiewicza przed tem jedynem widzeniem Trylogii. (Ta budowa z grecka Sienkiewiczowskiej przenośni jest prawie reminiscencyą z niego). Tłum widziadeł, a raczej za-

stęp zastępów i jakiś chorał olbrzymi przysłaniają myśl, silącą się jednym ogarnięciem objąć całość pracy Sienkiewiczowskiej. W wyobraźni jest jakby dzień sądu, bo tłum tłoczących się w niej zdarzeń i postaci jest istotnie niebywały. Ale oto przez ten tłum przedziera się ku przodowi ów zbrojny lud, ów pełen chrzęstu pancerny hufiec. Czyni się nad głową jakiś szum i szelest, jakby właśnie nadlatywała gromada orłów — to Trylogia.

Kouno, zbrojno, rojno, jak na pospolite ruszenie, jawi się ten tłum szlachecki. Ich harców wzrok nawet nie potrafi ścigać, pamięta tylko nieopisaną rozkosz tego zamętu barw jaskrawych i bogatych, jak w obrazie Matejkowskim. A oto, gdzieś w tym tłoku kolorowym i kotłującym, miga jakaś znajoma twarz. Ówdzie nieopodal dzbana drga uśmiechem gęba Zagłoby — tam rysuje się ostro surowy kontur Podbięty — tam mały rycerz wywija szabelką — tam zbrojny rycerz wspiera się na mieczu: to Skrzetuski, takich widziałeś przy grobowcach rycerskich; — Kmicic, i Rzędzian, i Roch Kowalski: Laudańscy, a przed tym stalowym wałem rycerstwa z niepokrytą głową, w srebrnych blachach, tak właśnie jakby zstąpił ze starego portretu do trylogii, buławą w bok podparty — hetman Jaręma. Więcej delie, chwieją się buńczuki, szumią skrzydła husaryi, huczy jakiś gwar rubaszny,

bucha z tego tłumy ogromny zgielek. I widzenie rozwija się jakby na nieprzejrzanym błoniu w szyk bojowy, całe w kłębach purpurowej i złotej kurzawy, ponad którą płyną w jasnej glori sztandary...

Gdzież na świecie jest drugi taki obraz? Gdzie drugie takie widzenie, jak widzenie całości Trylogii? Pod tym względem, pod względem potęgi plastyki, kolorytu, rysunku i malowniczego rzutu całości nic równego nie znam. To podobno wszyscy już powiedzieli, a jednak nie sposób pójść dalej, nie powtórzywszy tego od siebie.

Jest przecież w tym dziele coś innego, niż to genialne malowidło — jest jakaś głęb' nie wszystkim — niestety — odsłaniająca się i coś, co spaja w jedną całość tę powódź zdarzeń i ludzi. Prawda, że niema tu architektonicznie wymęczonej budowy, którą nużą zresztą wielkie nawet dzieła (Salambo np.). Ale nie jest to również pusta gonitwa awantur, jak u Dumas'a w dobrej połowie pracy. Tu każdy epizod ma swoją wartość dla akcji — jaką? Tu w tym tłumie bohaterów, gdzie, jak niektórzy twierdzą, brak jednego bohatera dla jedności dzieła, niema ani jednego intruza, ani jednej postaci pożyczonej lub sfałszowanej. Zagłoba niech sobie przypomina Falstafa, wolno mu, ale Falstaf jest w każdym calu anglo-sasem, a Zagłoba kichnąć nawet nie potrafi inaczej, jak po szlachecku. A takich lu-

dzi, prawdziwych ludzi, tu nie przeliczyć: Skrzetuski, Wołodyjowski, Kmicic, Bohun, Oleńka, Kurcewiczowa, Czarnecki, Azya, Tuhaj-bej, Chmielnicki — jakież to poczet! Moźnowładcy i królewężta, statysci i dwór przy królu, czerń na rynku, hufce pancernych, fraucymery, zaścianki szlacheckie, rojne zamki i klasztory, grody obleżone, armie naprzeciw siebie stojące, województwa, prowincye całe z wysokości sokolego lotu widziane — to treść Trylogii! Byłażby to cała Polska ówczesna?

Biadają niektórzy, że wśród tej wspaniałości i bogactwa niesłychanego życia pominiętą została całość, jedność dzieła, bo brak ma być ogniskującej to wszystko postaci i brak jednoplanowej akcji w dziele. I otóż zdaje mi się, że i taka postać ogniskowa i taka jedność akcji w Trylogii jest zachowaną. Postać ta nie ma rysów Kromwela, Napoleona ni Mahometa, bo ich niema w tej historii. Ale ponad tą powodzią ludzi i zdarzeń ja widzę wyraźnie wstające widmo — aż nadto znajome nam z dziejów. I jest ta postać żywotna lub niemocna wraz z narodem, jeśli sama nie stanowiąca narodu, to stanowiąca o losach jego, we wszystkim w dziejach naszych konieczna, obecna, wszechwładna.

Postacią tą jest szlacheckich, gmin szlacheckich.

Sienkiewicz dał nam to nie w formie symbo-

licznego bohatera, lecz postawił przed oczy nasze sam ten gmin w całej swej niemal liczebności, we wszystkich swoich odmianach i tak w całość powiązany, jak się sam wiązał w dziejach. Za tę śmiałość prawie bezprzykładną można go wielbić. Ja wolę takie dzieło wskrzeszenia, takie szerokie pojęcie artystycznej twórczości od wszelkiej bohateromanii i symbolologii.

Jaki bohater — taka akcja. Skarżą się niektórzy, że w Trylogii tyle burd, tyle epizodów brzmiących, jak dykteryjka, że wieje stamtąd coś lekkomyślnego. To wszystko rzeczywiście znajdzie się w Trylogii. Śmieszno by było twierdzić, że ona jest tak harmonijna, jak grecka kolumna.

Ale ta lekkomyślność jest tu wzięta w jakimś niesłychanie odczuty dyapazonie z lekkomyślnością tych szalawików, skłonnych do poświęceń, rycerzy skłonnych do hultajki, którymi się roił cały wielki świat szlachecki. Dla mnie lekkomyślność ta i pewna, że tak powiem, przeciętność akcji jest tu czemś genialnem. Wszakże są tu i wiekopomne podniesienia ducha, jakie zdolen zaimprovizować geniusz tłumy — jak Zbaraż, jak ocknięcie się pod Szwedem — są i straszliwe upadki owej zbiorowej postaci szlacheckiej, jak sromotna zdrada powszechna pod Ujściem. Ale, że na ogół akcja ta się rozpiercha i znów kleci w tysiącu epizodów, toż właśnie tak być powinno. Wszakże to tak — nie

inaczej — takimi szlakami od zaścianka do zaścianka, od magnata do magnata, z wojenki na wojenkę, wodził się po swych ziemiach ów pokumany i spowinowacony, waśniący się i przyjaźniący z krańca w kraniec Rzeczypospolitej — bohater zbiorowy — gmin szlachecki. Wszakże to tak szła z nim rzemieńnym dyszlem jego epopeja — pół naszej historii. Tak rozumiem bohatera i akcję Trylogii, a jest mi nawet rzeczą obojętną, czy tak rozumiał autor. I taka Trylogia nie jest zapewne epopeją narodową, bo szlachta przecież nie była narodem, ni dzieje jej — epopeją. Ale jest to jakby powieść gminno-szlachecka, w której zmartwychwstał nieomal sam ów gmin. Stanowi to, zdaniem mojem, genialnie odczuty i wykonany zamiar artystyczny.

Przedtem jeszcze, nim zda się sobie sprawę z ogromu tej pracy, myśl, jak dziecko napierające się sekretu zabawki, radaby dociec, czem taka praca stanęła, jaką jest jej geneza? Odpowiedź na to samemu sobie zwykle się jakąś znajduje — bo taka potrzeba ducha. Co do mnie odrzucam tu przedewszystkiem wszelką, maniactwem trącającą, myśl oglądania się na wpływy obce. Walter-Scott, Dumas, Flaubert wpłynął zapewne, ale także Homer lub Dante, Ariosto czy Rabelais, albo — proszę się nie gniewać — Mayne Reid, Fenimore Cooper. Wszyscy naraz i żaden więcej niż inni, a najmniej — obcy pisarze hi-

storyczni. Nie wierzę tu we wpływy obce przede wszystkim dlatego, że my się niczego od obcych w powieści historycznej nie nauczymy. U nas powieść historyczna stała się niemal od początku zjawiskiem tak samorodnym i koniecznym, że nie było prawie polskiego pisarza, któryby na jakiś sposób jej nie próbował. Nie będę tłumaczył przyczyn, bo są jasne. W mistrzostwie zaś artyzmu historycznego także nikomu od początku nie ustępujemy. Tu warto wskazać przyczynę, zdaniem mojem, główną. Jest nią ta okoliczność, że w umiłowanej przez nas przeszłości znaleźliśmy już mistrzów jej powieściowego odtworzenia. Mistrzami tymi są nasi pamiętnikarze. U Paska, Jerlicza, u Obuchowicza czy Michałowskiego, we fragmentach o Pułaskim — zawsze i wszędzie na tych kartach po żółkłych drga taka pełnia życia, plastyki, taki tam koncept, taka barwa, jędrność mowy, że Niemcaby jeszcze to nauczyło rozumieć koloryt epoki. Są też i inni mistrze nad mistrzami, chrzczący nas od pół wieku z ducha. Mówię o wielkich naszych romantykach. Oni to z jasnowiedzenia własnego wydobyli światło, które z końca do końca rozświetliło całość naszych dziejów. Oni dali pierwszy ton i pierwszy nastrój. I znowu trzeba powiedzieć, że obcyby jeszcze, rozczytawszy się w nich, zdołał zrozumieć ducha epoki i ducha narodu. To

daje genezis całkowitą, bo z formy i nastroju, jakby z ciała i z duszy, naszej powieści historycznej. I tego dość, by potężny talent twórczy, dobywszy z siebie własną moc i miłość, stworzył arcydzieło powieści historycznej, jakiego żaden naród nie posiada. Chciałoby się jeszcze zapytać, dlaczego ten potężny talent podjął się tego zadania? — Może dlatego, że był właśnie potężny, może dlatego, że w tych czasach gryzie nas taka nieznośnie szara bieda, że uczuł konieczność rzucenia przed oczy zbiedzonym tej purpury dziejów? Ale jest jeszcze jedna okoliczność, która mogła oddziaływać właśnie na tego rodzaju człowieka i właśnie w tej epoce. Mogła się ona stać w dziele poczęcia Trylogii tą kroplą kwasu, która w roztynie chemicznym wywołuje krystalizację.

Sienkiewicz, jak wiemy, jest obdarzony talentem iście malarskim — musi więc być na wszelki efekt malarski nadzwyczaj wrażliwym.

Otóż epoka, w której talent jego dojrzewiał, była szczególniejszym zbiegiem okoliczności, tryumfem polskiego malarstwa. I co więcej: malarstwo to, jak ongi poezya, zabłysło właśnie w formie malarstwa historycznego. Brandt, Matejko, Kossak darzyli publiczność polską zapożyciami, pancernymi, skrzydlatą husaryą, dawną wojenką, purpurą historii. Pomiędzy temi malowidłami, a malowidłem Trylogii, widzę wielkie

pokrewieństwo ducha i formy, jakże większe, niż między Trylogią, a wszystkimi razem wpływami literackimi obcych! Po trosze i pisarz i malarze ulegli wspólnej tęsknocie do jasnych barw, w owej szarej codzienności rzadkich — po trosze zaś może pisarz zapatrzył się na obrazy swem okiem prawie — malarskiem. To pewna, że ten ciekawy okres rozkwitu naszego malarstwa dostarczy więcej niż się spodziewamy komentarzy do życia literackiego epoki...

Bywały dzieła w naszej literaturze, które wywoływały niezmierne zainteresowanie ogółu — dzieła niejednakiego kalibru, ale mające w sobie jakąś wspólną poetyckim utworom żywotność, zdolność elektryzowania ogółu. Są i takie, które już przetrwały pod tym nawet względem próby wieków. Trylogia Sienkiewicza stanęła odrazu w rzędzie najpoczytniejszych, a bodaj czy nie była wprost najpoczytniejszą z naszych książek. Książka ta otwierała nawet najbardziej zakute łby, w których pod ongi podgołoną czupryną zaświtały może po raz pierwszy w życiu sympaty literackie — sympaty do pana Zagłoby. Gdzieindziej książka Sienkiewicza czyniła cud nawrócenia: niejednen Litwin kresowy, nawpół już zrusyfikowany, spolszczył się jednym tchem, płacząc nad śmiercią Podbipięty. To są jakby dwa krańce, dwa bieguny tej skali serc, na których mistrz grał przez lata całe. O tem

zresztą wiemy wszyscy, wiedzą nawet ci subtelni niby i nowocześni, a w gruncie rzeczy trochę dychawiczni ludzie, dla których rubaszny geniusz Trylogii był za mocną na wątłe duszyczki próbą. Czemże się działa ta powszechność obcowania ogółu z autorem? W czem tajemnica niezrównanej poczytności i wpływu?

W przedziwnej plastyce, mówią jedni, bo niema malarza nad Sienkiewicza. W wielkiem umiłowaniu tematu, które się przez samą moc swoją udzielało ogółowi — mówią inni. I można przytoczyć jeszcze nie mało takich opinii, a każda będzie prawdziwą, bo ten talent zawarł istotnie skarb bogactw. Ale jest pewna cecha wśród tych wielu, którą chciałbym szczególnie podkreślić. Potrącałem już o nią poprzednio. To dzieło «w niemałym trudzie pisane», jak już zaznaczałem, ma w sobie jakiś genialny ton przeciętności. Tu postacie rysunkiem przypominają to, co każdy z nas widywał na starych portretach, przy rycerskich grobowcach. Tu, jeśli się pokaże Czarniecki, to prawie podobny do tego, któregośmy znali z książki dziecinnej. Zdarzenia te tak jakoś mało przeinaczone, tak mało odskakują od gminnej wiedzy. Tu, jak w jasełkach, każda figura występuje ze swoim dodatkiem stałym. Kiedy Wołodyjowski, to już wnet rusza wąsikami i macha szabelką, kiedy Zagłoba — to zaraz z dzbanem i konceptem, kiedy

Podbipięta — to nie bez wzmianki o Zerwika-
pturze, kiedy Anusia — to z figlarnem zerka-
niem, kiedy Kietting — to z wzdychaniem itd.
itd. Jest to proceder homeryczny, bardzo zacny,
jakby tamci powiedzieli, ale skoro homeryczny
to i gminny. Każdy wie, że to żyje, bo tak sze-
roko malowane postacie każdy ogarnie. I rzecz
cała toczy się tak szeroko, tak swobodnie, jak
gawęda szlachecka. Te rozdziały, te opizody po-
mykają wprost, jak dykteryjki — te same dykte-
ryjki, które panom braciom do dziś dnia zastę-
pują literaturę. Nie brak nawet tego samego ru-
basznego, że tak powiem, bogobojnie nieprzy-
zwoitego dowcipu, którym szlachcic dykteryjkę
zaprawia. Wszak wstając od tej książki można
zaśpiewać tę oto znaną panom braciom, a pełną
im zwyczajnych zestawień zwrotkę:

Polak niech nie zapomina,
Że jest pierwszym w Słowiańszczyźnie,
Niechaj spija miód i wina —
I pamięta o... ojczyźnie!

Prawdziwie — tak bardzo, tak w każdym
calu po szlachecku pisanego arcydzieła jeszcze-
śmy nie mieli. Pan Pasek mógłby to napisać,
gdyby na czasy swoje spojrzął z odległości na-
szych czasów. To jest niewątpliwie bardzo pol-
skie, ale jest przytem bajecznie szlacheckie.
Kiedy się ma do tego na rozkazy taką plastykę,

jakgdyby się wraz z pradziadami szlacheckimi
wzrok ostrzyło na roli, na łowach i na wo-
jence — to niedziw, że się ich prawnukom każe
niemal klękać przed swem dziełem. Wówczas
jest się blizkim żywiołowej mocy, którą jawi
sam geniusz gatunku czy to w pieśni gminnej,
czy w podaniu szlacheckiem. A między nami
jest tylu jeszcze — więcej niż o tem wiemy —
szlachciców.

II.

Niech szkic ten do końca już będzie tem, czem
był od początku, to znaczy wykroczeniem prze-
ciwko wszelkiej metodyczności, lecz zato szcze-
rą spowiedzią z wrażeń i refleksyi o Sienkiewi-
czu. Otóż w szeregu tych wrażeń, graniczących
tak często z najwyższą rozkoszą i w szeregu
tych refleksyi, trącających zlekka dogmatyzmem
kultu — jest coś, co poprzedza wszelką szcze-
gółową analizę utworów Sienkiewiczowskich,
coś, co wita czytelnika w każdym z nich, i po-
ciąga go, i czaruje, i upaja. Jest to, krótko mó-
wiąc, wielki urok Sienkiewiczowskiej mowy.

Kiedy po wszelkiej innej książce współcze-
snej otwieram książkę Sienkiewicza, doznaję
wrażenia, jakbym się zamknął w jakiejś niewy-
mownie czystej i przeźroczej kryształowej toni.
Ja tu rozumiem wszystko, bo wszystko jest ja

sne, wszystko się tłómaczy. I ten pierwszy warunek zupełnego rozumienia autora, na pozór niemal banalny, w istocie zaś bynajmniej nie powszedni, jest już ogromną zaletą języka, zwłaszcza języka powieściowego. Bo mowa jest, jak owa «niewierna fala — a tak wierna», która podaje nam odbicie ruchome, lecz jednak zrozumiałe dopóty, dopóki nie jest zmaconą. Tymczasem zmacone mowy, zanieczyszczenie jej bądź z wewnątrz, bądź z zewnątrz płynące, jest zjawiskiem u nas, niestety, aż nadto częstem. Najzdolniejszym jeszcze mowa się płacze, kiedy się płacze tok myśli i przybiera brudem lub zakwita śniedzią, jeśli nie potrafi zwalczać naleciałości, sama siebie z nich oczyścić. Piszący te słowa miewał niejednokrotnie smutną sposobność wytykania błędów gramatycznych autorom, uprawiającym już nietylko powieść, lecz nawet krytykę, a więc mającym przed innymi obowiązek czuwania nad każeniem się języka. Cóż dopiero mówić o wytworności mowy, o jej wierności, opartej na głębszem znawstwie słowa rodzimego, o muzyce mowy itp. Skutkiem dziwnego u nas obłądu treść rzeczy od jej formy umieją ludzie tak dziwnie odłączyć, że się jedna z drugą kłóć i stoją w sprzeczności, zamiast się zlewać w jedność i harmonię. Kult języka, doprowadzony np. w prozie francuskiej do powagi dogmatu i więcej jeszcze, bo do bezwie-

dnego wprost nałogu piszących, u nas jest dotąd przywilejem poetów! Co zaś do prozaików, to o wielu z nich dałoby się powiedzieć ze Słowackim:

— Każdy ma język swój, co jest — kulawym.

Istotnie «swój» język, bo tego często nie można nawet uważać za język polski... Składa się na to niemało okoliczności, pomiędzy któremi najzgubniejszą, jak w Królestwie np., jest wpływ obczyzny, każącej nieukształtowaną jeszcze mowę dziecka. Ale jest i pewna «literacka» okoliczność, tkwiąca w prądach powieści współczesnej — mianowicie płytkie i nieartystyczne poj-mowanie realizmu w literaturze, jako kopiowania z natury bez przeróbki. «Trzeba tak pisać, bo tak mówią» — twierdzą niektórzy — a że zachowanie się takie wygadza lenistwu natur biernych i słabych artystycznie, więc w fejtynie wielmożni się na dobre proza gazeciarska, która jest dla powieści tem, czem dla poezyi — częstochowski wiersz.

Proza Sienkiewicza nigdy, w najslabszych, najbardziej młodocianych utworach — nie grzeszyła tym grzechem zdawkowej potoczności. I Sienkiewicz nie wolny od błędów mowy, które łaskawy czytelnik znajdzie, jako *curiosum*, w pierwszych jego utworach. Ale już w tych pierwszych utworach ma język jego przedsmak uroku, którym zakwitnie w dobie dojrzałej.

Przerzucając kartki «Hani», Starego Sługi» «Szkićów węglem», natrafiamy co krok na rze- czy świetne, czasem jednak sąsiadujące z tuzin- kowym zwrotem, z przenośnią lub porównaniem wytartem już. Jestto poprostu młodzieńczo nie- rozważny i niedoświadczony wybór. Ale za to jest wszędzie coś, co dech czytelnikowi zapiera, co go porywa w tej «młodzieńczo nierozważnej, lecz i młodzieńczo szlachetnej» gonitwie słów. Tem czemś jest to złote serce, które bije jak na dłoni w tej uniesionej, zapamiętałej, serdecznej mowie. Proszę tego nie uważać za przenośnię. My nawet w życiu mówimy stosownie do na- stroju coraz to innym językiem. Otóż Sienkiewicz w pierwszych nowelach mówi z tem uniesie- niem i wylaniem młodej serdeczności, którą znaj- dujemy w sobie, zwracając się do blizkich, do przyjaciół, do ukochanych. I to uchroniło go od wszelkiej powszedniości, nadało językowi jego jakiś zapalony i szlachetny ton, który podbił wówczas całą młodzież. On miał szczególny dar pisania, że tak powiem, r o d z i n n y m językiem. I dar ten, przepysznie rozwinięty w późniejszych utworach, stanowi może najindywidualniejszą właściwość mowy Sienkiewiczowskiej. Czyż nie prawda, że w «Rodzinie Połanieckich», w «Bez dogmatu», w nowelach — wszędzie zresztą — Sienkiewicz czaruje przedewszystkiem jakimś ciepłem, jakimś zwierającym się jakby nastro-

jem swej mowy, słownictwem tak bogatem w tony serdeczne, najbliższe, jakbyśmy ciągle mówili z kimś naprawdę najbliższym? Mamy wprost chwilami, jakby widzenie tej «kochanej głowy» gdzieś tu, przy nas, w kręgu lampy do- mowej... To jest bardzo wielka potęga w ręku mistrza — potęga blizkiego obcowania z czytel- nikiem, mocą której dzieje się w jego duszy to właśnie, czem ją chce natchnąć artysta. Autor obdarzony tą potęgą, przy średniej nawet pla- styce słowa, może duszami swych wiernych wła- dać, jak mocarz.

Ale tu, jak wiemy, niema mowy o «średniej» plastyce. Tu na rozkazy artysta ma takie słowa wybrane, że ryć niemi może, jak rylcem, rysu- nek w duszy czytelnika i ma również takie po- czucie kolorytu, takie oko malarskie, że rysunek ten nasycy w mgnieniu oka barwami życia i peł- nią światła. Ma wreszcie ten autor ucho tak czułe na harmonię dźwięków, że w chorale gło- sów ludzkich wyróżnia odrębny ton każdej istoty, każdego nastroju. I — nigdy nie kopiując śle- po — dostraja język każdej osoby w swych utworach do nastroju i charakteru jej, przytem często, jak w powieściach historycznych np., za modłę tej pracy ma istotnie niewiele co więcej nad to swoje cudowne ucho wewnętrzne. I wy- mieniałbym jeszcze tak długo przymioty języka Sienkiewiczowskiego, bo jest ich więcej, niż cnót



teologicznych. — Mówiłbym o niezrównanej jego sile przyswajania: z kronik, z gwary ludowej, z gawędy potocznej czerpie Sienkiewicz zasoby swego słownictwa. Jestem pewien, że gdy taki opat «prasnął» workiem o ziemię, lub gdy taki Zbyszko siedział na «przyłapie», to Sienkiewicz sam siedział przedtem, czy jednocześnie w Zakopanem i chłonał w siebie jędrne słownictwo góralskie. Zresztą mniejsza o słownictwo: słów niepotrzebnych tam nie bywa i choćby mi nawet wykrywano błędy w wyrazach, udawadniając np., że taki a taki wyraz za czasów Zbyszka lub Zagłoby nie istniał, to zawsze pozostanie jeszcze ten genialny ton ogólny, ten nastrój języka archaiczny, a literacki, naiwny i techniczny zamierzchłą epoką, a jednak uchu współczesnemu nieobcy, który to właśnie stanowi najwyższy artyzm w powieści historycznej. Bo nie sztuka urwać setkę starych wyrazów ze starej kroniki — sztuka nadać taki skład i ton mowie, żeby ona pomimo, że jest niemal współczesną przypominała epokę, malowała ją. To robi Sienkiewicz, a pierwsze uczynić może każdy cierpliwy archiwista. Mówiłbym dalej o wytwornym sposobie pisania, który ustęp każdy, każdy rozdział długiej powieści daje w takim wykończeniu słowa, jak to gdzieindziej spotykamy zaledwie w nowelach krótkich i specjalnie «artyście» pisanych. Nadewszystko zaś mówił-

bym o ukochaniu mowy polskiej przez Sienkiewicza, które bije z każdego zdania i które tłumaczy nam to, czego już nawet mistrzostwo talentu nie tłumaczy.

Ostatecznie jednak zaczyna mię, jak zwykle przy charakteryzowaniu czegoś lub kogoś, trapić kwestya — z kim ten autor jest w najbliższem pokrewieństwie mowy? Czuję znakomicie jego właściwości osobiste — ale czuję również i te, które go łączą z jakimś całym światem pisarzy znanych mi, bardzo znanych. Kiedy Sienkiewicz mówi o dziewczynie, że «miała pełne piersi lkań» lub o kimś, że począł mówić «z twarzą pełną uśmiechów», kiedy opisuje «zamyślenie morza» — zarazem «słoneczne i błękitne», kiedy mówi o tej «jasności, jakby popychanej zaświatowym wiatrem», kiedy opisuje mi «niebieskie oczy podobne w blasku księżyca do kwiatów mistycznych i również zroszone jak kwiaty», kiedy pisze, że «ona pochyli się ku mnie jak kwiat złamany» kiedy mówi o «liliowej» nirwanie nocy włoskich, kojącej «zaświatowem ukojeniem» kiedy pisze o kwiatach podobnych do «kolorowych gwiazd, ponabijanych w ciemną zieleń», kiedy woła «ogromnie moja», kiedy, słowem, kocha i maluje, pisząc nowele, «Bez dogmatu», «Połanieckich» — to ten przepych kolorytu, rozmiłowanie się w gwiaz-

dach, kwiatach i barwach, i ta śmiałość zestawień, i rozmarzenie, i nastrojowość mowy jest dla mnie uderzającym przypomnieniem...

Jestem pewien, że mamy z czytelnikiem ten sam wyraz na ustach. Ja przynajmniej, kiedy czytam np.: «Na cyprysach zgasły ostatnie liliowe odbłaski i ogród począł się srebrzyć od księżycowego sierpa», to zaraz dalej mógłbym szeptać te słowa:

Skąd pierwsze gwiazdy na niebie zaświecą,
Tam pójdę — aż na ciemnych skał krawędzie,
Spojrzę w lecące po niebie labędzie
I tam polecę, gdzie one polecą...

I mógłbym zgoła przerywać tę prozę dla poezji Słowackiego, przechodząc od opisów i zwierzeń Sienkiewicza do pieśni «W Szwajcarii» i naodwrot. Nie czułbym rozdźwięku: przeciwnie — mając Sienkiewicza w kole poetów romantycznych, czułbym, że stoi wśród swoich.

Jest-że Sienkiewicz romantykiem? — Nie, ale proza jego z całej prozy współczesnej stoi najbliżej romantycznej poezji. Rzekłbym o Sienkiewiczu to, co gdzieś Słowacki mówi o sobie:

...Niech się dobrze wtajemniczą,
A ujrzą, żem jest coś, jak grecki antyk,
Lecz panteista trochę — i romantyk.

Cały nasz język współczesny wyszedł z przepięknie starej polszczyzny w żarach serdecz-

nych romantyzmu. Najgorzej pisząc — piszemy jeszcze tym językiem, który stworzyli Mickiewicz, Słowacki, szkoła ukraińska. Tylko że dziś prozaicy często bardzo wprost świadomie gaszą blask mowy romantycznej, dla przesądów «trzeźwości i prostoty». Inni zaś, mając organizacje skłonne do abstrakcyi, nie widzą, nie czują barwy i kształtu rzeczy, co jest tak niezmiernie odczute u romantyków. Tymczasem Sienkiewicz — właśnie jak ongi romantycy — kocha się w pięknie (współcześni często się ludzą, że umiłowali brzydotę); jak romantycy widzi i słyszy całą świeżością zachwyconych światem zmysłów (współcześni znów cierpią raczej na pewne ich przytępienie); jak romantycy jest uczuciowy i serdeczny (współcześni lubią intelektualizm raczej niż sentymentalizm); jak romantycy wreszcie rozkochany jest w mowie samej (współcześni zaś i dla tej «formy» umieli okazać pogardę, w imię... «treści»!...)

Te to pokrewieństwa z wielką rodziną romantyczną sprawiły, że mowa Sienkiewicza blizką jest bardzo do ich mowy: odbarwionemu językowi prozy dzisiejszej Sienkiewicz przywrócił cały przepych romantycznej kolorystyki. Poddał jednak przedtem całe słownictwo wyrafinowanej ocenie swego smaku artystycznego, swego poczucia najwnętrznieszej treści wyrazów. Dlatego w jego języku jest ta niezwykła zgodność

najdrobniejszego słowa z całością nastroju i dlatego (między innymi) jest Sienkiewicz jednym z najlepiej, najzgodniej z zamiarem artysty, rozumianym przez czytelników autorem. Wreszcie ustrzegł się Sienkiewicz, nawet powtarzając jakiś zwrot nieco ograny, pozorów powtarzania. Pomaga mu w tem jego ulubiony, charakterystyczny wyraz: «po prostu». Sienkiewicz porówna czasem, jak tytu przed nim, oczy do gwiazd — nie powie jednak: «oczy miała jak gwiazdy», ale: «oczy miała po prostu jak gwiazdy». Czytelnik jest tu zasuggestywowany tem «po prostu», autor zaś ustrzegł się stereotypu afektacyi i naprawdę odnowił rzecz bardzo starą. Jest wreszcie jeszcze jedna bardzo osobista właściwość języka Sienkiewiczowskiego, mianowicie — zmysłowość. Romantycy miewali rozanielenia zmysłów, dochodzili do ich ekstazy, zgoła byli, jak Goethe mówi: «nadzmysłowymi zmysłowcami». Sienkiewicz się nie rozaniela, ale jest właśnie po prostu zmysłowym — zmysłowym, jak satyr, czasem jak stary satyr nawet... Na dowód przytoczę tu tylko owe słynne «puszki i włoski» jego bohaterów, które to akcesorya ciała kobiecego, czy są «specyjalnym zarostem czoła, czy zdobią górną wargę Anielki, czy czyjś «karczek», mają wielką moc pobudzania zmysłowości męskiej. W opisach zaś kobiet Sienkiewicza ten rys zmysłowej obser-

wacyi wydobywa z nich to, co możnaby grzecznie nazwać kobiecością — w ciasniejszym rozumieniu wyrazu... U nas proceder ten jest stosunkowo nowy — i to bardziej jeszcze podnosi plastykę Sienkiewiczowskiego języka.

Przyszliśmy jednak do kresu, gdzie coraz trudniej mówić o języku samym (t. j. o słownictwie, o układzie słów, o słowach dla autora charakterystycznych) i gdzie coraz częściej sięgać trzeba do wewnętrznych właściwości artysty. Zanim się całkiem w nich pogrążymy (co znać może: zabłądzimy) raz jeszcze spojrzmy na tę całość: piękną jest wszędzie, rzadko za piękną, nigdy trywialną. W tej mowie Sienkiewiczowskiej myśmy w ostatnich czasach kochali się po trosze wszyscy i podobno wszyscy czujemy, że jest ona pierwszym bodźcem, pierwszym tryumfem w odnowieniu się prozy naszej, nieco zaniedbanej w okresie wielmożnego gazeciarsstwa. Jest to może pierwsza, przepysznie udana próba polskiej «écriture artiste» — nowożytna w nastroju, a nawskróś rodzima w swych pierwiastkach. Język Sienkiewiczowski jest tak samo cennym nabytkiem dla polskiego pisarza, jak Trylogia — dla polskiego czytelnika.

III.

— Czy pan naprawdę myśli o Sienkiewiczu wszystko to, co pisze? — Takie pytanie zadawano mi kilkakrotnie w toku ukazywania się tych wrażeń Sienkiewiczowskich.

Pierwszy zadał je pewien przenikliwy pan. Bywają bowiem tacy przenikliwi panowie, a jakże, którzy wzrok swój, jak sondę, zapuszczają w sumienia bliźnich. Panowie tacy mówią głębokim głosem, ale, zresztą, nie słuchają nigdy odpowiedzi na swe głębokie pytania. Nie są jej ciekawi, ponieważ sami już przedtem — przeniknęli — przeniknęli nawskróś, do głębi...

Następnie pytał mnie o to pewien autor, który zbyt jest inny, po prostu inny niż Sienkiewicz, ażeby go mógł gorąco odczuć. Wszelki rozmach twórczy niesie w sobie jakąś siłę odśrodkową, która odrzuca, odpycha od siebie pierwiastek innej twórczości, jak przeszkodę, jak zaprzeczenie sobie. To jest zrozumiałe. Pytało mnie wreszcie dwóch młodych ludzi, z których jeden jest wcieleniem postępowości, drugi zaś żyje w monogamicznej wierności ducha dla Maeterlincka. Pierwszy wykazał mi pokrótce, że ideały szlacheckie już zbankrutowały, że rodzina (monogamiczna) jest instytucją niemoralną i że, wogóle, proletaryat miejski nic nie ma z dzia-

łałości literackiej Sienkiewicza. Drugi, zaznaczywszy na wstępie, że indywidualizm jest jedynym probierzem wartości artystycznej, skończył na tem, że Sienkiewicz nie jest w niczem podobny do Maeterlincka, nie ma więc racji bytu.

Zdumiewającą jest wogóle skłonność ludzka do zepsucia sobie wszelkiej rozkoszy. Oto jeszcze krynica pełna prawie i nienaruszona i można by usta chłodzić u czystego źródła, a już taki przenikliwy pan, z którego coś każdy ma w sobie, patrzy spodu, grzebie w mętach, trzymających się dna.

— Czy pan naprawdę myśli wszystko to, co pisze o Sienkiewiczu?

Tak jest: naprawdę myślę to, co piszę, a nawet lepiej, niż myślę, bo czuję to. To i wiele innych rzeczy, których np. nie powiem wcale, uważając je za jeszcze mniej potrzebne, niż uwagi powyższe. Tymczasem jednak idźmy dalej.

Dobrą połowę prac Sienkiewicza stanowią utwory, któreby nazwano dawniej powieścią obyczajową, a które dziś uważamy za powieść czy nowelę psychologiczną. W tych to utworach zazwyczaj zdradza się autor ze swemi ukochaniami i nienawistkami, ze swą indywidualną filozofią życia. I chociażby nawet należał do szkoły najzagorzalszych «objektywistów», jak twórca

«Pani Bovary» np., to i wtedy jeszcze zobaczymy go, odczujemy jego moralną istotę, jak odczuwamy Flauberta — bodaj przez przeciwstawienie do nieśmiertelnie aptekarskiej duszy pana Homais... Sienkiewicz zresztą nigdy obiektywistą nie był. Wszystkie jego utwory mają pewien podkład moralny, przeniknięte są aż nadto widocznie uczuciem. Uczucie tak bezpośrednio, tak udzielające się, że chciałoby się niejedną z tych utworów uważać za rodzaj liryki, kunsztownie zawartej w kształtach plastycznych eposu. Do takich należą wszystkie niemal nowele Sienkiewicza od «Hani», aż do tego wielkiego zbioru nowel, które podobało się autorowi zawrzeć w powieściowych ramach «Rodziny Połanieckich».

W tem miejscu warto może zaznaczyć, że Sienkiewicz jest u nas jeśli nie twórcą, to w każdym razie jednym z twórców noweli. Nowela rozwinęła się u nas lat temu kilkanaście stosunkowo dość nagle, odpowiadając potrzebie prasy peryodycznej i będąc niejako echem tryumfów noweli francuskiej, bujnie rozkwitającej w tym samym czasie. Wraz z Sienkiewiczem wystąpiło na pole nowelistyki kilka wielkich talentów — Orzeszkowa, Prus i nieco później cały szereg młodszych. Zdaje mi się jednak, że nowele Sienkiewicza bardzo szybko skupiły na sobie najwyższą uwagę zarówno czytających, jak i pi-

szących. Pierwsze pięć czy sześć tomów Sienkiewicza zawierają niejedno arcydzieło nowelistyki, które jak np. «Janko muzykant», «Latarnik», «Jamioł», «Szkice węglem» wydały całe potomstwo literackie, dostarczając, jeśli nie tematu wprost, to gotowej formy i nastroju. I od razu w tych pierwszych utworach poznajemy to jakieś nieuchwytnie zacięcie nowelistyczne, które sprawia, że nowela nie jest ani małą powieścią, ani urywkiem czy sceną rodzajową, lecz właśnie odrębnym rodzajem literackim. Bardzo niewiele pisarzy posiadało w zupełności ten dar nowelistyczny — dar wydawania jednym tchem takiej całości artystycznej, którą znów jednym tchem, jednym rzutem nastroju objąć może czytelnik. Umieeli to Merimée, Turgieniew, Maupassant, Bret-Harte — do tej samej rodziny nowelistów należy Sienkiewicz. Chciałoby się nawet upatrywać podobieństwo między np. «Hanią» a młodzieńczą erotyką Turgieniewa. I tu, i tam młodość gorąca, rozlewna szumi, jak owe webrane wody wiosenne, które Turgieniew wziął za symbol jednej z najpiękniejszych swych nowel. Ale znowu gdzieindziej w «Bartku», w «Szkicach węglem», w «Jamiole» odnaleźćby można podobieństwa do Maupassanta, wielkiego, przy całej swej przedmiotowości, liryka realizmu. I tu, i tam boleśnie wierna, bezlitośna obserwacja brutalnej tragedii życia. Tylko, że u jednego

pierwiastkowa boleść przetwarza się coraz bardziej w beznadziejność i obrzydzenie, zamaskowane niebywałym pozorem bezstronności, u drugiego zaś wylewa się w młodzieńczych wyrazach żalu i «społecznikowania». Zgoła nastrój, budowa moralna, głęboka szczerść, bezpośredniość noweli Sienkiewiczowskiej czyni ją zjawiskiem najzupełniej samorodnym i rodzimym, mimo tych luźnych podobieństw. W późniejszych utworach, a raczej w ich kierunku raz mistycznym («U źródła», «Lux in tenebris lucet»), raz archaicznym («Wyrok Zeusa», «Pójdźmy za nim!») może znalazłoby się więcej mody, która i we Francji np. wydała rozmaite neo-helenizmy, neo-katolicyzmy i t. p. Ale to świadczy tylko o niezmiernej wrażliwości Sienkiewicza, który, jak płochy kochanek, pieści po kolei wszystkie rodzaje piękna i zazdrościłby niejako innemu, gdyby sam nie dotknął każdego tematu, każdego nastroju. Taką zazdrość, czy niecierpliwą płochosć artystyczną miał Słowacki, kiedy pisał i «Pana Tadeusza», i «Walenroda» i cały szereg powieści wschodnich — bo inni pisali.

Wróćmy jednak do tego, co daje nam liryka utworów Sienkiewiczowskich. Kilka pierwszych tomów odsłoniło w zupełności moralną istotę autora. W tym znakomitym artyście poznaliśmy odrazu człowieka o silnych, wyraźnych sympatyach i antypatyach. I był w nich może raczej

cokolwiek za natarczywy, niż niezdecydowany. Proszę przypomnieć sobie te pełne żaru, a trochę naiwne wycieczki przeciwko panu Skorabiewskiemu i pannie Jadwidze w «Szkicach węglem», i ten zlekka romantyczny realizm «Jamiola», i owe znowu nieco naiwne, ale gorące ujęcie się za Jankiem. To wszystko maluje człowieka bardzo młodego, ale bardzo szlachetnego i rwącego się do życia z walecznym zapałem. Wypowiedzmy nawet ten wyraz specjalnie nie-lubiany przez mydlków literackich: tendencja.

Tak jest: wszystkie utwory Sienkiewicza zawierają tendycję — od «Latarnika» do «Quo vadis?» Otóż tendencja tj. podkład czy zamiar moralny autora «Bartka zwycięzcy», «Szkiców węglem», «Janka muzykanta», «Jamiola», «Niewoli tatarskiej», «Latarnika» drga całą pełnią życia, jak serce, bije w takt z obiegiem trosk i pragnień powszechnych w tej dobie. Nawet to właśnie poczucie bardzo głębokie i bardzo trafne tych trosk i tych pragnień daje artyście moc twórczą w kreśleniu Bartka wśród Niemców, nieporównanej rozmowy kuma z kumą w «Jamiolu», sceny karczemnej w «Szkicach węglem», tragedii starego rozbitka w «Latarniku». Tak właśnie mocą odrazy lub mocą sympatii powstają postacie Zołzikiewicza, Rzepowej, Bartka, należące do najznakomitszych w galerii Sienkiewiczowskiej. Tu również możnaby twierdzić, że

nawet później, nawet prowadząc czytelnika przez wszystkie zgrozy Neronowskie, nie dał Sienkiewicz tak przejmującego momentu, jak owa scena uśmiercenia «niebogi» Rzepowej przez Rzepę.

Czytelnik zapewne zrozumie, że kiedy tu mówię o tendencji w sztuce i podnoszę jej wpływ na sam przebieg artystycznego tworzenia, to nie powodują mną względy na «postępowość» ani na «wsteczniactwo» autora. I że nie chodzi tu o zamaskowanie pochwały czy nagany za przynależność artysty do tej czy innej «frakcji» przekonań. Tu chodzi li tylko o psychologiczną stronę faktu: o stwierdzenie tego, że żywioł etyczny, podkład nie obojętności, lecz właśnie głębokiej wrażliwości moralnej, od pierwszych utworów przenika roboty Sienkiewicza. Powiedziałbym, że jest to nawskróś słowiańska organizacja (na wzór zresztą greckiego ideału), organizacja, w której zmysł moralny zdwaja potęgę twórczą. To nie «zwierciadło odbijające podróżnych i drogę», jak skreślił romans pewien Francuz, to raczej dalsze, doskonalsze dążenia życia samego, jak u romantyków naszych, jak w głęboko słowiańskiej twórczości Tołstoja. Organizacje takie dają życie dziełom wielkim i ważnym dla świata pod warunkiem zupełnej, wprost kapłańskiej szczerości.

Otóż ten warunek ziszczonym jest w nowelach Sienkiewicza. Tu ta młoda dusza oddaje

się nam ze wszystkim, co ją nurtuje i udziela nam swego drżenia, swoich bólów. A ponieważ jest to istotnie jeszcze bardzo młoda dusza, zwłaszcza zaś niedoświadczony, choć genialny artysta, więc ta jej szczerość bywa nawet czasem niezgrabną — wtedy np. gdy peroruje zamiast tworzyć. Ale to nie szkodzi; mistrzostwo przyjdzie wraz z dojrzałością zupełną talentu i wypięknieniem duszy. Tej to dojrzałości, tego bogacenia się ducha musiał być ciekaw każdy, kto śledził za pracą Sienkiewicza — a tymczasem kończył się pierwszy szereg jego prac: Sienkiewicz rozpoczynał Trylogię. Nie powiem oczywiście, ażeby uważny psycholog w tym właśnie zwrocie do historii, a potem w samym jej pojęciu nie znalazł materiału (nawet bardzo pouczającego) do odtworzenia sobie nastroju autora. Czytaliśmy wszyscy Trylogię z niewymownym zajęciem i rozumieliśmy wraz z artystą, że ten obraz purpurowy jest jakby wyrwaniem się duszy z przygniatającej, dusznej atmosfery dzisiejszej. Ale podobno wszyscy czekaliśmy i końca tej roboty, ogromnie ważnej dla ogółu, zaszczytnej dla talentu, ale nie streszczającej w sobie tej bolesnej, nieustannej, koniecznej potrzeby ducha terażniejszości — samoznajdywania się w rozterce, samopoznania.

Pragnęlibyśmy, żeby ten szczery, serdeczny,

bratni autor młodzieńczej noweli spowiadał się przed nami dalej — w dobie męskiej.

I wreszcie po długich podróżach, po historycznym wieloletnim *intermezzo* usłyszeliśmy go znowu — ale nie była to już spowiedź.

IV.

«Bez dogmatu», «Rodzina Połanieckich», «Quo vadis», to także swego rodzaju trylogia. Niema tu ni jedności epoki, ni tożsamości osób, ale jest wielka wspólność nastroju. O tym właśnie nastroju ostatniej fazy twórczości Sienkiewicza chcę teraz pomówić bez ogródki.

Starałem się w poprzednich rozdziałach pozaznaczać przynajmniej w dziele Sienkiewiczowskim strony niespożytego piękna i wielkiej zasługi. Tu więc nie będę już do nich powracał, choć trzy wymienione powieści dają znowu nie mało materiału do uwielbień dla artysty. Analiza historii Płoszowskiego miewa miejscami przenikliwość niebywałą — w «Rodzinie Połanieckich» są pewne figury (Piawicki, Broniszowa), pewne pary małżeńskie, należące do arcydzieł galeryi Sienkiewiczowskiej. Są też w tej powieści dwie niezrównane nowele, jedna pod tytułem: «Litka», druga o pani Broniczowej i «Niteczce». W «Quo vadis» każdy niemal roz-

dział jest jak kamea rznęta w rubinie, ametyście lub opalu, a postaci Petroniusza lub Nerona nie wiele mają sobie równych w powieści historycznej...

Ale trzeba urwać to nanizywanie klejnotów Sienkiewiczowskich, bo i tak już artykuł ten jest rodzajem ich różańca, służyć mogącego do szczególnej, pod wezwaniem Sienkiewicza, dewocyi.

Trzy wymienione wyżej powieści mają niewątpliwy wspólny podkład moralny i to w podwójnym znaczeniu. Po pierwsze — wspólną im jest tendencya, t. j. pewnego rodzaju *prawda*, którą chciał w nich autor czytelnikom swoim opowiedzieć. Powtórę zaś wszystkie trzy odśladają nam, niezależnie już od zamiaru autora, pewne jego właściwości, pewien rys charakterystyczny jego istoty moralnej. Co do pierwszego punktu, porozumieć się możemy z łatwością. W «Bez dogmatu» pragnie autor ku zbudowaniu maluczkich wykazać całą nicość, niezdolność do życia istoty «przeanalizowanej» aż do wyzucia się z pierwiastku wszelkiej wiary (niekoniecznie religii). W «Rodzinie Połanieckich» okazać chce, że wiara bez uczynków martwą jest — bo takie znaczenie musi mieć owa «służba boża», przez którą Marynia utrzymuje równowagę moralną, a znaczenie której Połaniecki rozumie dopiero przy końcu, choć w Rzymie już «uporządkował» stosunek swój z Panem Bogiem. W «Quo vadis»

wreszcie teza zwycięstwa ducha bożego nad duchem człowieczym rozszerza się, podnosi aż do obrazu walki dwóch światów, dwóch Rzymów — pogańskiego i chrześcijańskiego. Jest to więc poniekąd Trylogia, zawierająca akt wiary, podnoszącej się od zwątpienia jednostki, aż do potęgi cudu dziejowego. Tak mi się przedstawia szeroko pojęta tendencja trzech ostatnich powieści. Z tendencją tą spierać się nie będę. Potrzeba wiary w pewnych sferach współczesnych wyraziła się w formach różnorodnych i stworzyła niejedną próbę mniej lub więcej szczerego apostołstwa. Komuś się zdaje, że posiadał nową prawdę lub że się nawrócił do starej — to sprawa jego sumienia. Nas, kiedy się z nami chce prawdą tą podzielić, obchodzić może przede wszystkim szczerłość tego apostołstwa i następnie sposób jego zrozumienia i interpretacji.

I to prowadzi nas bezpośrednio do tej drugiej nauki, płynącej z trzech powieści, nie tej, którą w nich autor zawarł w formie tendencji i morału, lecz tej, którą z samej ich budowy, z właściwości ich ducha i formy wyciągnie sam czytelnik.

Otóż co przede wszystkim cechuje mojem zdaniem wszystkie te trzy moralne powieści, to pewien właśnie rozdźwięk moralny, zachodzący między zamiarami, a upodobaniem autora. Rzecz dziwna, jak tu cały blask miłości autorskiej, całe

tajne ukochanie, jaką ma twórca do swego stworzenia, pada właśnie na te postacie, które mają nam być wzorem nie do naśladowania. Z Płoszowskim już trudno było się zorientować. Miejscami można było sądzić, że nie tylko ciotki Płoszowskiego, ale sam autor uważa go za *fine fleur* kultury i głębokości umysłu. Autor nawet nie dopuszczał, żeby ktoś mógł z góry patrzeć na tego «ministra bez teki» i krytykowi, który sobie na to pozwolił, powiedział wręcz, że patrzy na Płoszowskiego «przez rurę do barszczu». Więc czy Płoszowski naprawdę jest genialny i zbawienie w takim razie w tem, żeby być głupszym od niego? W «Quo vadis» znowu całe piękno zdaje się opromieniać Petroniusza i Eunice (w gruncie rzeczy powieść mogłaby nosić ten właśnie tytuł). Poczciwy Winicyusz i cnotliwie piękna Lygia nie zdają się żyć, jak tylko odblaskiem starszego rodzeństwa swego... z «Ogniem i mieczem». Są również potężnie i żywotnie skreślone postacie zbrodnicze, rozpustne lub komiczne w tych powieściach jak Neron, Chilon lub pani Broniczowa. Ale za to jakże blade, jak zbyt prerafaelicko wyglądają owi chrześcijanie z «Quo vadis!» Jak tam nic w nich nie żyje to ich uczucie, jak tam się czuje maszyneryę! A owa maszynerya cudu w scenie z bykiem! Już w obronie Częstochowy nie podobawała się nam troska autora, żeby cud, którym

legenda ten klasztor otoczyła, uczynić zgodnym z «wymaganiami nauki». Nie wiedziało się dobrze, czy to cud, czy figiel? — Tu znowu ta troska występuje z całą siłą: sceptyk inaczejby cudu nie opisał. Święty Piotr występuje w powieści w sposób tak prosty, że aż na myśl przychodzi ta prostota świadoma siebie w marlarstwie współczesnym, prostota robiona, teatralna. To też p. Tarnowski pisze, że po błogosławieństwie *urbi et orbi* św. Piotra należało: «Spuścić kurtynę». Bardzo szczęśliwe wyrażenie.

Tak jest — tu wszystko zanadto przygotowane, dociągnięte do linii prawdopodobieństwa, które ma niejako okupić resztę, t. j. chłodne patos, zastępujące miejsce żarliwości i wiary w to, co się robi. Tu autor za często, ustawiając scenę, biega do owej kurtyny i patrzy przez dziurkę, jaką ma sałę, jak ma dla niej rozłożyć efekty... I oto, wskutek tego wrażenia rzeczy robionych, poczyna się w umyśle czytelnika lęgnąć pewna męcząca wątpliwość. Widzi się potężną, nie zrównaną plastykę takich figur jak Neron, Chilon, Tigellinus, widzi się aureolę poezji nad głową Petroniusza i Eunice, czuje się słowem, że tu, czy nienawidząc, czy kochając szczerze, autor jest artystą niezrównanym i przelewa w te postacie całą moc nienawiści, całą moc ukochania. Wezbranie i dojrzałość talentu jest tu prawie niebywała w Sien-

kiewicz. Dlaczegoż obok te figury blade i jakby zdawkowe, kreślone ze zbyt wielkim poczuciem «miary» i smaku? Czyżby one nie dawały całej prawdy — nie tej dydaktycznej, kształt moralu mającej prawdy tendencyjnej, lecz tej drugiej — wewnętrznej, ukochanej, psychologicznej prawdy autora? Zdaje mi się, że w nich tej drugiej prawdy niema. Czy Sienkiewicz nie wziął czasem poczucia potrzeby jakiejś prawdy za samą prawdę? Czy czasem nie przecenił tego, co miał w tej sprawie do powiedzenia?... W artykule swoim o Zoli, pisze Sienkiewicz o literaturze «szukających», że widać w niej «niepokój ogromny» i że ludzie w tym niepokoju «wyjścia nie znajdują, bo do tego potrzeba — wielkiej idei». Nie pytamy go, czy znalazł sam tę wielką ideę, bo na to sami sobie odpowiadamy, że nie, ale czy sam on przynajmniej naprawdę wierzy, że ją znalazł? Trzy moralne powieści o tem nas nie przekonały i jeżeli one uśmierzyły w nim ów «niepokój ogromny», to — to mu nawet nie zazdrościmy.

Zamiast jednakże gubić się w domysłach, które teraz mogłyby nastąpić, co do intencji autora — poszukajmy w samych jego utworach czegoś, co ułatwi nam zrozumienie wyżej zaznaczonego rozdźwięku.

Na innym miejscu wspomniałem o pewnej przeciętności, którą się odczuwa w posta-

ciach Sienkiewicza. Była wówczas mowa o figurach takich, jak Zagłoba, Wołodyjowski, Skrzetuski, o całym nastroju «Trylogii» historycznej i wówczas ten zmysł przeciętności nazwałem genialnym, bo zbliżającym autora wprost do twórczości gminnej, do charakteru narodowego. Otóż w trzech powieściach moralnych jest także pewien taki zmysł przeciętności. Ponieważ jednak tu Sienkiewicz porusza zagadnienia najsubtelniejsze i najgłębsze, dotyka ran sumienia współczesnego najbardziej palących — przeciętność ta już mu na dobre nie wychodzi. I tak naprz. pewna dwuznaczność Płoszowskiego, który jest niby prawie genialnym, a jednocześnie płytkim, płynie stąd, że Sienkiewicz za mało opracował filozofię swojego bohatera. Kiedy Płoszowski zwycięsko «gromi» Śniatyńskiego, to obaj rozmawiają właściwie tak młodo, jak bardzo młodzi studenci. Płoszowski głosi moc ogólników z miną, jakby wygłaszał głębokie pewniki filozofii przez siebie stworzonej. Tymczasem jest to przecież miły, ale płytki chłopak, którego głowa jest jakby stworzona na podnóżek dla pięknych pań, w którego kędziórach piękne pannie mogą, powinny nawet, zatapiać białe rączki. Niestety jego jest to, że ma «duszę tkliwą i słabą, opanowaną przez doktrynę dyletantyzmu absolutnego, która jest dla niej za mocna». Cudysłów ten wyjąłem z rozprawy Lemaitre'a

o «Monsieur de Camors» Feuilleta, który jest bardzo blizkim krewnym Płoszowskiego. Wybijam stamtąd jeszcze następujące słowa: «Spirytualizm jego (Feuilleta) rozwija się w sposób coraz poważniejszy i bardziej stanowczy. Otóż to bardzo dobrze być spirytualistą i my wszyscy tem jesteśmy, ale na nieszczęście spirytualizm Feuilleta nie zawsze jest dość wyrafinowany... Jest w nim coś powierzchownego, konwenansowego...» I dalej mówi o katolicyzmie Feuilleta: «Obawiam się, że wiara ta jest właściwie ową wiarą klas uprzywilejowanych, owym katolicyzmem osób dobrze wychowanych, który nie sprzeciwia się zresztą ani lenistwu, ani wyrafinowaniu zbyt, ani gołym wystawionym na pokaz ramionom i biustom». «Jest on (Feuillet) chrześcijaninem — o tem nie wątpię, ale jest też panem «dobrze myślącym» co bywa często pewną formą bezmyślności».

Ostatnie słowa warto może zastosować do Połanieckiego. Nie znam nieprzyjemniejszego osobnika. Jest to taki pan, który wszystko stara się robić «porządnie». Jest w porządku z Panem Bogiem, w porządku z interesami, w porządku, zapewne, z żołądkiem. To mu zresztą nie przeszkadza w sposób całkiem bydlęcy — bez namiętności nawet, bez zepsucia, ot tak — uwieść żonę znajomego i zdradzić swoją w pół roku po ślubie. Pan Tarnowski radzi za takich wła-

śnie wydawać panny na wydaniu. Sienkiewicz zaś zdaje się łudzić, że stworzył typ przeciętnego męża ze sfery szlacheckiej. Nie — oni są może nawet jeszcze brutalniejsi, ale mniej «porządni» i mają więcej bodaj już temperamentu, jeśli nie duszy. Nie — taki pan nie jest «przeciętnym» nawet, bo ludzie zwykli, najzwyczajni coś kochają, czegoś chcą, czegoś nienawidzą, są gorsi, albo lepsi, ale nie są tacy.

Rzecz zdumiewająca, jak powieści te są ubogie w pierwiastek idealniejszy. Są tam ludzie rozumni — ale ci źle kończą, umierają, zabijają się. Są — idealisci, ale ci przychodzą do nas z za świata jak widmowa postać Waskowskiego. A najczęściej są to postacie, jak Płoszowski, Petroniusz lub Bukacki, reprezentujący nie tyle arystokratyzm, ile sybarytyzm ducha. Ludzi dzielnych, potężnych duszą poprostu niema. Równowagę moralną reprezentują znów takie osoby, jak Marynia, Lygia, no i zapewne Płoszowski *castigatus*. Dwie pierwsze niewątpliwie są błogosławione, ale przez ubóstwo ducha głównie, a to świata nie odmładza. Co do Połanieckiego, to jest on świadectwem tego chyba, że Sienkiewicz smutnie patrzy na świat, bardzo smutnie. I oto ten względnie najlepszy ze zdatnych do życia, o ileż jest marniejszy nawet od takiego «przerafinowanego» Płoszowskiego!

Mnie się zdaje chwilami, że Sienkiewicz za-

nadto seryo wziął pewne twierdzenie o wielkich prawach, które bywają proste. Prostotą odznaczają się również ogólniki, z których prawdę czas dawno wyłuskał... Zdaje mi się również, że Sienkiewicz, w sposób tak krzywdzący odzywający się o Zoli, również zbyt literalnie, zbyt «po prostu» zapatruje się na kwestyę «gorszenia» maluczkich. Ten, kto dociera do dna swojej prawdy, choćby ta prawda była wstrętną i bolesną, nie gorszy nikogo i jest wyrazem koniecznej fazy w rozwoju społeczności. Łudzi się znowu ten, kto pragnąc nauczyć — nie podaje całej swojej prawdy, ale tylko jakieś jej konwencyonalne zastosowanie. Myśl ludzka przejdzie po tem, nie zatrzymując się, bo myśl ludzka żywić się musi tylko bezwzględną, zupełną, najgłębszą szczerością.

Zdaje mi się, że Sienkiewicz sam nie jest wolny od owego «ogromnego niepokoju», który trawi całą myślącą ludzkość... Zdaje mi się, że taki niepokój jest rzeczą świętszą od wszelkiej spokojnej pół prawdy. Głębszem pięknem, większem dobrem będą dla nas te utwory, których rozdzwięku duszy nie pokryje autor ni kompromisem z przeciętnością, ni zbyt potoczną harmonią.

Wł. St. REYMONT.

Trzy sfery zaprzętały dotychczas głównie powieść polską: wielkemiejska, szlachecka i ludowa. Od niedawna poczęto bliżej interesować się mieszczaństwem i Żydami; robotników dotykano się najmniej. Aż oto w ostatnich czasach powieść odkryła nowy teren, nowych bohaterów — prowincję.

Wszakże mieliśmy oddawna parę klasycznych monografii plotkarstwa i śmiesznozek prowincjonalnych, parę fotografii Ongrodów i Onwilów, trochę szkiców z «Zakutego Grodu», kilka scen jarmarcznych o zabarwieniu kalendarszowym Junoszy; prowincya jednak w tem wszystkim nie odzwierciedliła się tak, jak np. wieś odzwierciedliła się w powieściach Sewera, Dygasińskiego, Orzeszkowej, Prusa, Sienkiewicza. Bo czemuże właściwie jest dzisiejsza provin-

cyą? To pewna, że dwór i wieś, w połączeniu nawet z rojącymi się od żydostwa miasteczkami, dziś jej nie wyczerpują. Sieć kolei żelaznych zmieniła nie tylko krajobraz rodzimy: wzdłuż jej licznych odnóg, na węzłach jej ważniejszych przecięć, osiadła nowa ludność. Przed laty trzydziestu nie istniał wcale typ kolejarza; dziś istnieje cała bardzo liczna sfera, całe plemię ludzi, zawieszonych między wsią a miastem, mających swe odrębne interesy, zwyczaje, rysy charakterystyczne — sfera kolejarzy.

Przed 30-tu laty nie istniały wcale «ogniska polskiego przemysłu». Dziś potężnie rozkrzewiły się te ogniska. Łódź, Zgierz, Pabianice, Częstochowa, Dąbrowa, Sosnowiec — zaroily się od nowych ludzi, inżynierów i handlarzy, milionerów prowincjonalnych i swego rodzaju «królewiat», panoszących się na kresach wielkiego przemysłu, jak ci z przed wieków panoszyli się na kresach starej, chrześcijańskiej cywilizacji. Ci nowi ludzie mało są podobni do wymarzonych niegdyś przez organiczników idealnych inżynierów, doktorów i kupców. Nałogi stołeczne i barbarzyńskie warunki egzystencji złożyły się w domorosłych Manchesterach na dziwną egzystencję i dziwaczne typy.

Prócz ludności kolei żelaznej i ognisk przemysłowych, wzmógł się też bardzo po miasteczkach, a nawet po wsiach, żywioł wyższej kul-

tury — wykwitły bowiem jej oazy w postaci siedzib lekarzy, adwokatów, wyższych fachowych oficjalistów i t. d., którzy z rojowisk wielkomięskich wyruszyli za chlebem na prowincję.

Łatwo zrozumieć, że wobec tych ogromnych przemian w zaludnieniu i motorach życia prowincyi, nie wystarczają już w literaturze okazy śmiesznych notaryuszów, zatabaczonych konsyliarzów i małomiasteczkowych dewotek. Na prowincyi wzrósł potężnie nowy żywioł — żywioł t. zw. inteligencji profesjonalnej, ludzi wolnych profesyi, i ten to żywioł musiał w końcu skupić na sobie uwagę obserwatora, jak skupił w swem łonie lwią część energii i interesów kraju.

Trzeba też mieć niemały zapas żywotności własnej i pewnego rodzaju wnetliwej ciekawości, ażeby wejść w taką nową, tworzącą się atmosferę i wydobyć z niej motywy literackie. Powieść, co prawda, od powstania swego cechuje się takim nowatorstwem i, nie lękając się parweniuszostwa, śmiało zrywa z klasycznością, byle zdobyć jakiś nowy teren życia. Sztuka Balzac'ów, Dickens'ów, Zolów — ma rozmach pionierski i coś z pionierskiej pogardy dla utartych szlaków.

Bardzo dużo takiej wnetliwej, pionierskiej ciekawości i energii rozwinął najpłodniejszy z młodszych pisarzy, Władysław Reymont.

Zjawił się Reymont w literaturze naszej z ta-

kim zasobem spostrzeżeń, z taką, że tak powiem, rzeczową znajomością faktycznych przemian, jakim uległa prowincya, jak zgoła nikt chyba w jego pokoleniu.

Reymont jest młody; gdyby się nawet o tem nie wiedziało, czułoby się to w samej świeżości jego pracy. Tymczasem ta młodość jest wprost wyjątkowo uposażona w materiał obserwacji, wspomnień, osobliwszych a «prawdziwych» zdarzeń — zgoła jakby się miało do czynienia ze starym wyjadaczem, który pół świata zbiegł i pół wieku przeżył. Mam wrażenie, że niema takiej dziury u nas, przez którąby Reymont różnymi czasy nie przewędrował. Łódzkie Cosmopolis, częstochowską czarniawę pielgrzymów, kaliską czy piotrkowską cyganeryę teatralną, kolejarzy stacyi Bukowca — poznał Reymont, i to w sposób zapewne każdej z tych sfer właściwy. Możliwość powiedzieć, że Reymont nie poznał, lecz przeżył dla przykładu czy z potrzeby każdą z tych sfer.

To jeden z tych temperamentów, dla których realizm w sztuce nie jest szkołą ni kierunkiem, lecz po prostu koniecznością wyładowania jakiejś ogromnej, wnetliwej, wszędobylskiej ciekawości do życia. I to «życie» wielokształtne, obrazowe, zdarzeniowe nagromadza się w ich duszy tak właśnie, jak w marzycielskiej duszy nagromadza się marzenie. Przytem wcale to

nie znaczy, że temperament taki pomija wewnętrzną, psychologiczną stronę życia. Owszem, Reymont chłopą naprzykład zna i rozumie przez skórę, a nie wdając się w gabinetowo-etnograficzne kopiowanie gwary ludowej, jak nikt może inny zgłębia psychologię chłopską. Dość przeczytać nowelę p. t. «Śmierć», lub opis pogrzebu Walkowej, lub przypomnieć sobie postaci ojca, matki i syna Grzesikiewiczów: bardzo mało mamy takich kart w literaturze. W tych chłopach przedewszystkiem nic niema kmiotków, ani nawet ludu; ci chłopci są po chłopsku wprost odczuci, nie przysłania ich żadna formułka, ani tak zwyczajny nam sentymentalizm.

Są artyści, — jak Prus i angielscy romansopisarze — którzy obserwują ludzi zawsze z pewną życzliwością. Tego o Reymoncie powiedzieć nie można. Reymont obserwuje trafnie, ale twardo. W jego powieści panuje zawsze bardzo trzeźwy dzień.

Reymont, że tak powiem, zjeżdża do swych bohaterów, jak komornik na subhastę; nic nie ujdzie jego taksującej uwagi. I zapewne wskutek tego nieco twardego stosunku do ludzi i rzeczy, w tym trzeźwym dniu jego powieści, biedne ułomności ludzkie wyglądają tak bezlitośnie, jak sprzęty wystawione na licytację. Chciałoby się czasem w dyskretniejszym świetle widzieć bzika Orłowskiego, papinkowatość Sta-

sia, epileptyczną dzikość Świerkowskiego, kwardłość starego Grzesikiewicza, flądrowatość Zaleskiej, zagadkowość Witowskiego, porządność Głogowskiego, nadzieckość Witowskiej...

Ale nie stawiajmy życzeń przeciwnych może talentowi. Gdyby Reymont był inny, nie mielibyśmy takiej właśnie nieporównanej rodziny Grzesikiewiczów i «samego Cabińskiego» razem z całą trupą. Byłaby to szkoda niepowetowana dla naszej galeryi malarstwa rodzajowego.

Wracając do psychologii Reymonta, nazwałbym ją również psychologią rodzajową. Reymont ma dar przedstawienia nie uczuć wogóle, w ich wewnętrznej dyalektyce, w ich pierwiastku wszechludzkim, lecz właśnie uczuć w całej malowniczej, zewnętrznej różnicy typów ludzkich.

Interesują go nie tyle nastroje same, ile to, jak się one objawią u chłopą, handlarza, kolejarza. Interesuje go np. cała zewnętrzna, obrzędowa i, że tak powiem, stanowa strona uczuć w takim np. pogrzebie Walkowej. Tu autor posługuje się nie tyle intuicją, ile fotografią z natury. Jest to psychologia, mająca zawsze wykończony kształt i kontur i raczej przerysowana w rysunku rodzajowym, a nigdy nie rozplywająca się w lirycie uczuć samych w sobie.

Jest to, zdaniem mojem, rys bardzo charakterystyczny u pisarzów, zachłannych na życie,

rozmiłowanych w jego kształtach i objawach, skłonnych, słowem, do epickiej raczej twórczości. Ten nastrój epicko-rodzajowy przy wielkiej płodności pióra, nadaje Reymontowi odrębną fizyognomię w całym gronie młodszych pisarzy. Bo może nigdy nie krzewił się tak obficie liryzm, jak w tej właśnie grupie dzisiaj.

Utwory młodszych przesiąkłe są tęsknotą, zwątpieniem, żółcią, miłością, partyjnym fanatyzmem, zgoła liryką we wszelkiej postaci. I choćbyśmy się nie doszukali w którymś z tych utworów wyraźnej tendencji, to odczuwamy zawsze moralną fizygnomię jego autora.

Pisarze tacy, nie mówiąc wcale wprost o sobie, są jednak zawsze obecni w swych utworach, przenikają je nastrojem własnej duszy. Do tych należą: Żeromski, Sieroszewski, Tetmajer, Niedźwiecki, Brolis, Niemojewski, Dąbrowski, zgoła wszyscy niemal młodzi.

Są zaś inni, którzy, wprowadzając nawet siebie w charakterze jednej z osób działających w powieści, zdają się mimo to być w niej nieobecni. Do takich należy Reymont. Przynajmniej trudno mi w «Komediantce», «Fermentach», «Ziemi obiecanej», doszukać się tej właśnie myślącej i czującej jedności, z której utwory te powstały. Może je wydała jakaś inteligencja bardzo zamknięta w sobie, a bogata, może zaś powstały te kroniki typów i zdarzeń w pewnego

rodzaju aparacie fotograficznym, funkcjonującym mechanicznie wiernie, ale i mechanicznie bezdusznie? Rzekłbyś, że trochę w tej bujnej i pewnej robocie brak jakiejś idei organizującej, jakiegoś «planu stworzenia».

Tłómaczy się to w pewnej mierze bez wątpienia wzmiankowaną wyżej skłonnością epicką autora. Epos ma w sobie istotnie pewną twardość, pozorną kalejdoskopowość i rozwija obraz za obrazem tak właśnie, jak owa tarcza Achillesa.

Ale jednak, również jak owa tarcza, musi być w sobie skupiony i zamknięty w całość według pewnego planu stworzenia; inaczej przestaje być eposem i staje się panoramą.

Śmiały, wnetliwy, żywotny talent Reymonta, talent bez przesądów, że tak powiem, stworzony jest, jakby się zdawało, na to, ażeby dostrzedz i wyciągnąć na światło dzienne nasze domorośle okazy Rastignac'ów, Vautrin'ów, Grandet'ów. Proszę się nie dziwić tym starym nazwiskom: komedia ludzka nie starzeje się nigdy, a kto wie, czy epoka dzisiejsza u nas, epoka dorobku i rozpierania się łokciami, epoka rozprzegania się szlachetczyzny i powstawania zbrojnej w apetyt burżuazji — nie odpowiada właśnie bardziej, niż by się zdawało, epoce, którą we Francji Balzac był odtworzył w pierwszej połowie wieku. A skoro się już wymówiło nazwisko człowieka,

który wśród autorów, mających «ciekawość do życia», stoi i stać będzie jako ich *magnus parens*, to powiedzmy również, że jeśli kto z dzisiejszych pisarzy, to właśnie Reymont umie się zorientować i przepchać niejako przez tę targowicę «walki o byt», rozpoznać okazy i dotrzeć do różnych zaułków życia, gdzie się odegrywa niejeden epizod «komedyi ludzkiej».

Poniekąd czyni to, gdy daje nam Cabińskiego lub taką rodzinę Grzesikiewiczów. W postaci zaś Borowieckiego z «Ziemi obiecanej» widzielibyśmy znowu projekt na polskiego Rastignac'a. I gdyby autor nie uniósł się w końcu powieści pewną wspaniałomyślnością względem swego bohatera, mielibyśmy może naprawdę skończony typ domorośłego, wygłodzonego «syna szlacheckiego», torującego sobie z bezwzględnością wilczego apetytu drogę do władzy i użycia.

Nie każda odmiana ekscentryczności moralnej jest typową, nie każdy epizod, a tembardziej anegdota zawierają w sobie materiał do sceny powieściowej. A właśnie w tych nowych sferach, wśród których poruszają się postaci Reymonta, obfitość ekscentryczności i materiału anegdotycznego łatwo może wprowadzić na manowce twórczość artysty.

Tu sama ciekawość do życia już nie wystarcza; trzeba jeszcze, ażeby smak niepochy-

bny uczynił wybór w tem pozornem często bogactwie szczegółów.

I otóż tu jest poważny szkopuł. Zdawałoby się, że na to, żeby oddać pandemonium życia, wystarczy sama zachłanność na życie, dar obserwacji i wszędobylski rozmach talentu; nieprawda — tu właśnie w chwili wyboru — niezbędną się staje silna indywidualność; bodaj nawet potężny mózg ideologa, któryby siłą własnej koncepcji dokonał tego wyboru, a epizody związał w całość organiczną — po prostu osadził je na tego zbudowanym kręgosłupie jakiejś logiki życia (swojej, rzecz prosta).

Inaczej utwór będzie zawsze tylko zbiorem fragmentów, różańcem osobliwości, nanizanych na cienką nić intrygi — zgoła czemś nawet może bardzo ciekawem, zwłaszcza jeśli talent duży, a zjawiska nowe — nie będzie jednak nigdy skończonym w budowie światem, gdzie nic nie zbacza z wykreślonych sobie dróg.

Szeroko rozparł się dziś talent Reymonta: dobrze mu, nie obco mu na targowisku ludzkim. I tu, i tam go nęcą epizody, właśnie jak chłop na jarmarku.

Ale niech chłop raz zrobi wybór i zawróci w swoją stronę, wtedy dopiero, jak szeroko przedtem rozglądała się jego «ciekawość» — tak głęboko tryśnie szczera, pełna, chłopska radość.

IGNACY DĄBROWSKI.

Dąbrowski, Żeromski, Sieroszewski, o których kolejno będziemy mówili, uderzają każdego, kto wczytał się w ich utwory, pewną przeciwstawnością zasadniczą do Reymonta. Należą wszyscy czterej do jednego pokolenia, a jednak trzej pierwsi wyraźniej zarysowują się jako pewna grupa pisarzy, i nowość ich talentów, nie przesądzając wcale siły, wydaje się może bardziej nowatorską. Czy wrażenie to jest słuszne? czy i w jakim stopniu możemy je skontrolować?

Przedewszystkiem, obejmując okiem całość dotychczasowej pracy trzech powyżej wymienionych autorów, widzimy odrazu, że ilościowy zasób ich tematów, ilość, wciągniętych w pole obserwacji, typów i sfer jest tu bodaj czy nie

szczuplejszą, niż w takiej jednej «Ziemi obiecanej».

I — rzecz szczególna — w tej uszczuplonej na pozór sferze zjawisk nie jest nam wcale ciśnień, niż bywało wśród tak wielokształtnej panoramy «Fermentów» lub «Ziemi obiecanej» — owszem, prawie, że nam tu przestronniej.

Zdaje się, jak gdyby nurt życia płynął tu bystrzej i unosił myśl naszą w jakąś bardziej nieskończoną dal; zdaje się, że na każdym skrucie tego nurtu otwiera się oczom naszym jakaś bardzo głęboka perspektywa — na co? Na duszę ludzką. Żadna rodzajowość, żaden najcharakterystyczniejszy kiermasz ludzki, nie daje wrażenia takiej głębi, takiej perspektywy artystycznej, jak proste uchylenie rąbka ludzkiej duszy. Każde ludzkie ja, czy jak obecnie mówimy: indywidualność, najniklejsza nawet, najuboższa, jest jednak oknem na nieskończoność. Lubimy patrzeć przez to okno, bo przez nie dostrzegamy przestworza i gwiazdy ludzkiego ducha. Czytając rzeczy Dąbrowskiego, Żeromskiego, Sirki, doznaję ciągle tego wrażenia, i dlatego uważam je za najcharakterystyczniejsze dla całej grupy.

Nie wiem, czym dość jasno wypowiedział, że nie chodzi mi o t. zw. psychologię w powieści. Chodzi o duszę samychże autorów, bo koniec końców, to zawsze ona sama, nie zaś

skomplikowane matactwa psychiki, *in anima vili* praktykowanej, daje nam to pożądane, istotę poezji stanowiące, złudzenie nieskończoności. Nazwijmy to nastrojem, temperamentem artystycznym, indywidualnością, tendencją, fizyognomią moralną wreszcie artysty, a będziemy mieli jedno z kursujących określeń rzeczy, o którą mi chodzi; każde z nich zresztą podaje ułamek jej za całość.

Ten silny podkład subiektywnego pierwiastku pod każdym fragmentem życia, sam w sobie już jest rysem dość charakterystycznego powinowactwa.

Ale ci trzej pisarze mają jeszcze jeden, szczegółowiej określający to powinowactwo, rys wspólny.

Każdy z nich jest, bez wątpienia, przede-wszystkiem sobą samym, każdy oświetla rzeczy i ludzi sobie właściwym rodzajem i stopniem światła. Lecz światło to, padając na rzeczy i ludzi, zdradza pewien wspólny kąt załamania się, jak gdyby, wychodząc z różnych indywidualnie źródeł, przechodziło później po drodze, przez jakieś wspólne dla wszystkich *medium*, przez soczewkę, czy pryzmat jednaki. Tem *medium*, przez które prześwieca indywidualność artysty, jest jego otoczenie, środowisko, atmosfera obyczajowo-towarzyska, w której żyje, prąd pewien ideologiczny czasu, któremu najdłużej lub naj-

silniej ulegał. Otóż zdaje mi się, że Dąbrowski, Żeromski i Sieroszewski przebyli, że tak powiem, pokrewne szczepienia przekonaniowe, przeszli lub tkwią dotąd w pokrewnem, jeśli nie w tem samym zgoła, środowisku.

Aż nadto silnie odbija się to na twórczości każdego z nich poszczególnie; możemy więc teraz, nie wdając się w bliższą charakterystykę sfery, poznać samych artystów.

Smutną do głębi musiała być dusza młodego artysty, który pierwszą kartę swej twórczości pokrył notatkami o śmierci.

Umiera student Rudnicki na suchoty — oto jest temat «Śmierci» Dąbrowskiego. Ogromny temat nieobjęty, który mistrzom dawał treść do arcydzieł, a talentom miernym pole do popisów felczerskich. Na szczęście, Dąbrowski nie jest talentem miernym, tylko młodym.

«Śmierci jest tyle, ile pojęć o niej» — powiada gdzieś umierający Rudnicki. I Dąbrowski dał w istocie nie jakąś ogólną filozofię śmierci, nie demoniczny (jak rzadko demoniczność się udaje!) «taniec śmierci», ani nawet przyczynek do Hamleta, lecz coś jak gdyby elegię na śmierć przyjaciela. Dał obraz śmierci człowieka, którego cały proces umysłu mógł objąć bez sztucznego wysiłku, samą tylko mocą współczucia — i może również mocą dziwnej skłonności psy-

chicznej, którą nieustalona młodość zdradza tak często do zagadnień śmierci.

Rzecz tak pomyślana nie mogła się nie udać, zważywszy, że artysta, mówiąc o tem, co czuł, potrafił mówić szczerze, bez afektacji. Dąbrowski tematu swego nie poetyzował — pozostawił mu tylko poezję smutku, tkwiącą w samym założeniu przedwczesnej śmierci; nie ugrzązł również w realizmie suchot: był tyle właśnie realista, ile trzeba było, przez wzgląd na sam nowoczesny typ studenta, i tyle, ile trzeba było dla odbarwienia, że tak powiem, śmierci suchotnika z tych fałszywych barw, w które je ubrał romantyzm.

W umieraniu studenta czujemy przedewszystkiem, że tu umiera cała dusza ludzka. Czujemy, że nieubłagana, zimna dłoń przesuwają się po niej, jak tchnienie nagłego chłodu po grzędzie wiosennych kwiatów. Coraz to jeden z nich pochyla główkę i obumiera, aż wreszcie, nim jeszcze wiatr wdepce je w ziemię, już stoją wszystkie poczerńnięte i bez życia. Tak śmierć warzyła po kolei władze młodej duszy, stargawszy w niej naprzód równowagę, potem nadzieję, potem męską odporność ducha, potem miłość i współczucie, aż zatrzęsła nią, obnażając nawet z ostatnich strzępów świadomości i bezprzytomną waląc w nicość.

Dla szczerości i wdzięku, dla smutku i poe-

zy, które stanęły w »Śmierci« na straży młodzieńczego arcyzmu, utwór ten nazwałbym artystycznie szlachetnym. To jest naprawdę coś, jak elegia na śmierć przyjaciela, elegia «młodzieńczo nierozważna», ze względu na trudność zadania, ale i «młodzieńczo szlachetna» — wobec nastroju, w jakim jest napisana.

«Śmierci» nie uważam bynajmniej za wyższą artystycznie od «Felki» Dąbrowskiego. Nawet sądziłbym, że dopiero «Felka» odsłoniła nam, jako zasadnicze rysy talentu, to, co w «Śmierci» mogło być tylko przypadkowym perleniem się liryki osobistej.

Pomiędzy «Śmiercią» a «Felką» zachodzi przedewszystkiem ta niezmiernie ważna różnica, że kiedy pierwsza, wyrażając się z barbarzyńska psychologicznie, jest ekiem, druga już jest ekiem w stosunku do autora. Łatwo to zrozumieć.

W «Felce» artysta panuje nad przedmiotem z wyższego niejako punktu, niż w «Śmierci». Małe, biedne, ubożuchne szwaczko warszawskie, owa «szwajka», tak dobrze znana «sympatycznym mundurkom» — była bez wątpienia dla artysty przedmiotem, od którego mu łatwiej się było oddalić na odległość obiektywizmu, niż owa dusza studenta. Chcąc dać rzetelny obraz śmierci, artysta musiał ekiem wywołać własną koncepcję śmierci («śmierci jest tyle, ile pojęć

o niej»). Tymczasem z duszyczką biednej «szwajki» było inaczej. Stosunek artysty do niej musiał być taki, jak np. stosunek człowieka do ptaszyny, którą trzyma w dłoni.

Człowiek czuje każde trwożne puknięcie jej serduszka, czuje ciepło, prawie gorączkę jej ciała, rozumie każde lśnięcie czarnych jak paciorki ślepek, zgoła «współczuje» nastrojowi «psychicznemu» ptaszyny i przenika go nawskróś.

Ale z tem wszystkim ptaszyna jest dla niego tylko biednym i miłym stworzeniem, trzyma ją i rozumie calušką, na dłoni. W tym nastroju powstało nie jedno arcydzieło poezyi, zwłaszcza te, w których bohaterami są właśnie ptaszyny, dzieci i często — kobiety. Tak musiał odczuwać Andersen swoje precudne dzieci z bajek, Sienkiewicz podobnie «rozumiał» Litkę, może i Anielkę, tak również rozumiał Dąbrowski Felkę szwaczatkę.

Jak bardzo delikatnej i pełnej współczucia duszy artystycznej wymaga takie traktowanie tematu, dowodem niech będzie charakterystyka powyższa. Czuję, że to, co jest w artyście lekkim, jak półśmiech, nastrojem, tu — w ciężkiej formie rozumowania — brzmi już brutalnie. To porównanie duszy ludzkiej, najniklejszej, z ptaszyną powinno tylko mignąć przed oczyma. Pisząc zaś, już nie wolno artyście o nim pamię-

tać, bo najniklejszą duszę trzeba duszą wyrozumieć.

Na szczęście, wszyscy czytali, czytają i będą czytali «Felkę». A tam, w tych listach «do matki» trzepoce się i mili naprawdę dusza, nie ptaszyna. Czytelnik, czytając «Felkę», nie ustaje w rzewnym półśmiechu, który przy ostatnich kartach dopiero zetnie się w gorzki posmak i uczucie żalu dla tego biedactwa.

«Felka», o parę lat późniejsza od «Śmierci», ma niewątpliwie staranniejszą od niej budowę. Tu artysta już jest zupełnym panem tematu. Szczegół po szczególe waży i wykończy z całą świadomością pracy; ani razu zbyt silne uczucie osobiste nie podsuwa tu spowiedzi zamiast opowieści.

Tem więc cenniejszy dla poznania Dąbrowskiego jest ten utwór, i tem wyraźniej właśnie występują tu cechy charakterystyczne jego indywidualności artystycznej.

Jakąż jest ta indywidualność? Nie podobna mi przytoczyć tu utworów Dąbrowskiego, coby było najlepszą odpowiedzią na to pytanie. Nie mogę jednak oprzeć się potrzebie przytoczenia jednego urywku. Jest to urywek z listu Felki o przedstawieniu «Damy Kameliowej».

«Dramat był prześliczny. Nawet dziwię się, że na afiszu nie napisali, że to sztuka oryginalna, bo była bardzo oryginalna i zajmująca.

Ta dama kameliowa, to, wie mama, taka sobie, ale nie bardzo, tylko trochę, bo się w niej zaraz w pierwszym akcie jeden Armand zakochał. On był wicehrabią, więc się w żaden sposób nie mogli pobrać. Wreszcie była jeszcze jakaś siostra, która wcale na scenie nie występowała, i to ona właśnie chciała koniecznie wyjść za mąż, a przez to nie mogła. Wtedy Marya zaczęła udawać, że jest jeszcze gorsza, a on myślał, że to prawda, i rzucił w nią kartami. Zrobiło się okropne zamieszanie, ona się rozchorowała i w ostatnim akcie umarła na suchoty. Bardzo dużo osób płakało. Jak umierała, miała na sobie biały penioar koronkowy z długim trenem i kontrafałdą z tyłu, wolno puszczoną od samej szyi»...

W urywku tym, jak w kropli wody odbija się całe źródło, odbił się cały utwór Dąbrowskiego. Ten drobiazg jest najczystsza perłą artysty. Otóż żeby w ten sposób odczuć duszyczkę Felki, trzeba, żeby talent posiadał ogromnie dużo daru współczucia psychologicznego. Jakaś łagodna życzliwość zdaje się w istocie stanowić tło indywidualności artystycznej Dąbrowskiego.

Żeby w ten sposób odtworzyć dziewczęcą naiwność, nie wpadając w sztuczność ani w czułość, trzeba mieć ogromne poczucie miary

artystycznej. — Jakiś szczególny, dyskretny wdzięk stanowi urok Dąbrowskiego.

Żeby, mając talent pełen wdzięku i życzliwości, pełen tłumikowych tonów, mózdz ustrzedz się zawsze szablonu, kłiwosci i tego, co malarze nazywają «wylizaniem», trzeba mieć dużo wrodzonej, nieudanej szczeroci. Jakaś szczególna młodzieńczo-śmiała i szlachetna szczeroci stanowi rys zasadniczy Dąbrowskiego.

Żeby zaś wreszcie objąć tematy tak różne, jak «Śmierć» i «Felka», trzeba mieć obszerną skalę i głęboki ton talentu.

Nic więcej dodać do tej charakterystyki nie potrafię: dalszy jej ciąg zależy od artysty.

Słów kilka należy się jeszcze owemu *medium*, przez które promień talentu przedziera się, nim padnie na rzeczy i ludzi. W Dąbrowskim wpływ jego znać stosunkowo najmniej. Spotykamy się tu ze sferą czy też środowiskiem tylko przypadkowo, i raczej domyślamy się, nie zaś wiemy, że artysta żył w niem. Nasamprzód zdradza ją charakterystyczny tok myśli studenta suchotnika i jego przyjaciela. Rozumiemy, że stoimy wobec młodzieży t. zw. postępowej. Student medycyny zdaje się nawet należeć do bardziej «uświadomionych».

Młody medyk «ma wszelkie warunki do zostania reformatorem. Jego porywająca nieraz wymowa, zapal i wiara w to, co mówi, zje-

dnywają mu wielu stronników. Przez kolegów jest nadzwyczajnie ceniony i uchodzi wśród nich za «tęgą głowę». «Muzykę niby lubi, choć teoretycznie odrzuca, jako niepotrzebny zbytek dla nerwów». To już warto zapamiętać, jak również to, że się «szczyci niewzruszoną siłą przekonań». Kocha się ów student medycyny też w sposób bardzo charakterystyczny; kocha się, jakby się, że tak powiem, «porozumiewał» z dziewczyną, «wyjaśniając jej swoje teorie społeczne». Przy łóżku chorego widzimy jeszcze Zosię, «konserwatystkę», udzielającą lekcji muzyki po 50 kop. za godzinę i oddającą cały zarobek na chorobę brata, i Anielkę, nauczycielkę, która spłaca długi rodziców i troska się o młodszych. Zjawienie się Anielki przy umierającym bracie jest, nawiasem mówiąc, jedną z najpiękniejszych kart «Śmierci».

Ale nie mówmy zbyt wiele o «środowisku». Tu, w pokoju konającego, oczywiście gwar jego cichnie, ludzie stąpają na palcach i mimowoli przekształcają się pod grozą śmierci. Nie jest to właściwy teren do roztoczenia rysów charakterystycznych «sfery». To też spotkamy się z nią w całej pełni gdzie indziej, mianowicie u Żeromskiego.

STEFAN ŻEROMSKI.

Wyobraźmy sobie, że z pokoju, w którym umiera młody suchotnik Dąbrowskiego, przeszliśmy o piętro wyżej, na «czwartak» studencki, do mieszkania, w którym mieszka i skupia się inna «paczka» kolegów. «Szczycący się niezłomnością przekonań» przyjaciel suchotnika tu właśnie, wśród tej paczki, uważany jest za «tęgą głowę». Tu co wieczór krzyżuje się gęsty ogień zapalonych dyskusji — koledzy «porozumiewają się» między sobą lub też «uświadamiają» nieświadomych. Oto np. obrazek tego życia z «Siłaczki» Żeromskiego: jeden z kolegów doktora Obareckiego t. zw. «ruch w przestrzeni», wielki społecznik, zaczynający wiecznie pisać wstępne artykuły, których dokończyć nie pozwalał mu nigdy brak potrzebnych po temu książek, nagle i niespodziewanie wziął i ożenił się z ubogą, jak mysz kościelna, emancypantką...

«Młodzi małżonkowie zamieszkali na czwartym piętrze i zaczęli zaraz po ślubie głodem przymierać. Dom ich jednak stał się punktem, do którego zmierzał wieczorem każdy «społecznik» w zabłoconych sandałach, aby się wysiedzieć na fotelu, napalić cudzych papierosów, nagadać do ochrypnięcia i wydać ostatnie kilka groszy na składkę, za którą uprzejma gospodyni kupowała bułki i serdelki, układała artystycznie na talerzyku i częstowała gościnnie. Można się tam było zawsze z kimś spotkać, zaznajomić z nieznanymi do owej pory wielkimi ludźmi, z koleżankami gospodyni, a niejednokrotnie można było nawet pożyczyć 40 groszy».

Oto jest atmosfera, scharakteryzowana w kilku słowach. Może tylebym tu zmienił, że gospodynie te nie «układają artystycznie» wędliny na talerzykach, pozwalając jej raczej leżeć w artystycznym nieładzie na papierze. Nie jest to zmiana zasadnicza. Chodzi nam o co innego: tędy, przez ten rozdyktowany i uświadomiony czwartak przeszli wszyscy niemal bohaterowie Żeromskiego: I kolega «ruch w przestrzeni», i doktor medycyny Obarecki, i doktor chemii Piotr Cedzyna, i owa tragicznej pamięci «Siłaczka», i pan Władysław, który «przysiedział już był fałdów nad nauką społeczną», i nieprzyjemny Żydział Wawelski, i Raduski, ideowy reaktor «Echa Łżowieckiego», i Grzybowicz, filar

literacki tegoż «Echa...» O mały włos, rozpedziwszy się, nie zaliczyłem do tych braci mlecznych z czwartaka i kapitana Le Gras'a z wielkiej armii «małego kaprała»; co prawda, kapitan Le Gras wyraża się «o szatach geniuszu francuskiego» takimi kategoriami stylu, jakichby się nie wyparł sam Grzybowicz lub doktor Obarecki.

Natomiast nie ulega najmniejszej wątpliwości, że przez taki porozumiewający się czwartak przeszedł sam Żeromski — przeszedł bynajmniej nie w charakterze obojętnego obserwatora, lecz właśnie jako jeden z jego «braci mlecznych». Wpływy tej atmosfery są w Żeromskim tak wyraźne, że wprost narzucają się uwadze krytyka, przysyłając na razie głękoką indywidualność artysty. Jeżeli talent Żeromskiego przyrównamy do jasnego płomienia, to wpływy środowiska przedstawią się nam, jako podmuchy jego prądów, kolejno podsycające lub tłumiące blask płomienia.

Proszę wczytać się głębiej w «Opowiadania» i «Utwory powieściowe»: to są właściwie fragmenty jednej powieści, jak gdyby stacye jednej mozolnej, udręczonej pielgrzymki ducha. Raduski, pod ciosami niemiłosiernych klęsk, trwający na stanowisku w Łżawcu; Obarecki, popadający w bezdennie gorzkie osłupienie, na widok zwłok zmarłej dla idei dziewczyny; Oba-

recki, zawierający gnuśny kompromis z potentatami Obrzydłówka; doktor Piotr, opuszczający ojca dla swej okrutnej, nieubłaganej «niezłomności przekonań» o nadwartości; pan Władysław, rozpędzający się w niedzielę, «po przysiedzeniu fałdów nad nauką społeczną», za szwaczkami; młodziwiec, wędrujący na polowanie i stający wobec zatargu chłopca Obali i gajowego Lalewiczka — czyż wszystko to nie są beznadziejnie gorzkie epizody jednej i tej samej bajki, jednego i tegoż dramatu? Raz chwytą artysta jakby jeden z odruchów tego dramatu («Zapomnienie»), drugi raz — jego scenę kulminacyjną («Siłaczka», «Dr. Piotr»), innym znów razem sam finał, lub znowu wszystkie jego perypetye («Promień»). Ale na wszelki sposób to jednak zawsze to samo — ta sama męka przy coraz nowej stacyi.

I jak bardzo zna ten artysta swoje kreacje — swoich «braci mlecznych!» Jak dobrze zna te profesjonalnie ideowe twarze t. zw. inteligentników i język ich, operujący «kategoriami stylu», zakuty w ciężką skorupę frazeologii abstrakcyjnej, z pod której kiedy niekiedy, w sposób nagły i niespodziewany, wybucha szczere uczucie, lub wydobywa się pewna, «młodym uczonym» właściwa nonszalancja słowa, lub wreszcie zakwitają kwiatki stylu, będące w mowie studenta medycyny tem, czem czaszka, popstrzona atra-

mentem, bywa na jego stole wśród nieładu papierów, książek, serdelków, kajzerek... Skóra na kłaczy wisiała «jak sakpalto na szkielecie», powie taki inteligent z medycyny, albo mówiąc o barwie czyichś ust, powie, że były «o kolorze torebek owocu dzikiej róży», zamiast po prostu «koloru głógów». Jest to echo składni grubych tomów medycznych, która — o dziwo! — jest równie dotknięta *elephantiasis* języka, jak i składnia cienkich broszur ekonomicznych. Mało powiedzieć, że Żeromski z n a tę sferę: on się w nią wgryzł sercem, ona zaś zaraziła go owym «skirem» nieuleczalnym, na który cierpi niejedyn z jej bohaterów.

Zasadnicze rysy tej sfery wkorzeniły się tak głęboko w artystę, jak owa teoria nadwartości wkorzeniła się w mózg doktora Piotra i jak idea służby publicznej wrosła z nadludzką siłą w życie i śmierć «Siłaczki». I nawet owe właściwości mowy tej sfery uczeły się stylu Żeromskiego, jak nitki pajęczyny, zawieszona w powietrzu, czepiają się twarzy przechodnia.

Żeromski, słowem, stał się wołaniem i wyrazem swojej sfery w literaturze. Jakaż to sfera i co stanowi dramat jej życia?

Jest to sfera naszej inteligencji, a zwłaszcza tej grupy inteligencji, w której przekonania stanowią najpotężniejszą, jeśli nie jedyną, namiętność. One to tworzą tu wiązania dramatu

życiowego. Ludzie rozczarowani cierpią tu nie na brak, lecz właśnie na nadmiar dogmatów w życiu, dogmatami żyją, przez nie umierają. Żeromski stworzył psychologię tej sfery, psychologię dramatu życia ideologów nowoczesnych.

Dlaczego ideologów, nie idealistów poprostu? Nie wchodząc w różnice gramatyczne dwóch określeń, warto zastanowić się nad różnicą nastroju dwóch typów. Pomiedzy idealistą a ideologiem, pomiedzy ideałem a najdespotyczniejszą formą przekonań — doktryną, zachodzą ogromne różnice. Idealisty prawie nie umiem sobie wyobrazić bez pewnego romantycznego iskrzenia się duszy. Ideolog zaś miewa częściej duszę mniej świetnie ubarwioną w te blaski, bardziej zaciętą, może cokolwiek oschłą. Brutalna ręka rzeczywistości, lub może surowsza samoanaliza, starła tu z duszy ów świetnie iskrzący się pyłek romantyzmu, jak ręka ludzka ściera pył ze skrzydeł motyli. Ideał porywa duszę wzwyż i pięknie rozjaśnia życie — doktryna wyrywa się raczej w głąb umysłu i życia nie rozjaśnia owem cudownem paleniem się Alp, nie ubiera go w wulkaniczne pióropusze szalów, lecz rozwidnia je przeraźliwym światłem świadomości. Zawiedziony ideał powoduje w duszy wybuch rozpacz — owo tak poetyczne «pęknięcie serca». Zawiedziona doktryna, rozprzegając się w głębi

umysłu, wypełnia całą duszę trucizną swego rozkładu, jak ów skir, owładający życiem, które, przeszedłszy przez stadya walki, apaty, niewiary, zamiera wreszcie w bagnie cynizmu lub kompromisów, w Obrzydłówku.

To nie romantyczne «pęknięcie serca», to w istocie jakaś ohydnie beznadziejna nosacizna ducha, podobna do tej, która Raduskiemu wdziera w Łzawcu szczęście całego życia. Ale najgroźniejszą może cechą doktryny jest śmiertelny dla dusz jej bezwład. Ideał po to jest ideałem, żeby przyświecał życiu z wysoka. Ale doktryna wpija się w samo życie, chce je przekształcić, nagiąć po swej woli. Biada doktrynowi, który nie może lub nie umie tej konieczności podołać: obezwładniona doktryna mści się na nim, staje się dla niego pneumatycznym dzwonem. Oddzielony od świata, umrze w nim na brak tchu.

Zapewne, że dramat przekonań jest tylko jedną z odwiecznych form tragedii myśli. Ma wszakże owa tragedia dla każdej epoki i każdej społeczności pewne terminy specjalne, w których się wyraża. Żeromski nie stworzył tragedii myśli, ale dał jej rzetelny wyraz dla nas i dla naszej doby — dał jej «dokument artystyczny».

Gdyby jednak «dokumenty» stanowiły wartość sztuki, to arcydziełami wszystkich epok

byłyby ich dokładne pamiętniki. Tymczasem tak nie jest. Nawet tak ogólnie ludzki dokument, jak «Zapiski myśliwca» nie byłyby arcydziełem sztuki, gdyby miały wartość li tylko dokumentu czasów pańszczyźnianych. To samo możemy powiedzieć o «Opowiadaniach» Żeromskiego. A nawet, gdybyśmy je ciągle tylko sądzili ze stanowiska sfery, która w nich znalazła wyraz, to w końcu musielibyśmy dojść i do ujemnych rysów tego «dokumentyzmu». — Kto wie, czy Żeromski, zbyt ściśle zespalać się ze sferą, nie grzeszy chwilami nadmiarem gorczy? Kąsanie sercem jest niebezpieczne i łatwo przejść może w kąsanie wątroby. Smutek bywa niekiedy tylko pastwieniem się i okrucieństwem. Życie, oglądane wiecznie tylko w zwierciadle ideologicznym, odbija się w niem, jak widnokrąg w owych baniach ogrodowych, kształtem bardziej płaskim i karykaturalnym, niż rzeczywistość sama. I dlatego właśnie indywidualność artysty jest wyższą od jego sfery, że umie te szkopyły ominąć. Nie śmiem skłamać wrażeniom: Żeromski nie zawsze ominął te szkopyły. «Oko za oko», po części «Promień» mają coś z owych odbić w szklanej bani. Artysta zgrzeszył tu nadmiernem poddaniem się sferze. Skończmy z nią wreszcie.

Poznawszy już wszystkie epizody życia inteligentników, nagryźłszy się razem z nimi i au-

torem ich zgryzotami, uderzywszy czołem przed znakomitem w nastroju i plastyce odtworzeniem sfery — przenieśmy teraz wzrok poza jej zdrowy zakres tam, kędy się wzbija wolna już od wszelkich powinowactw indywidualność artysty. Oto są dwa obrazki z «Opowiadań»: «Zmierzch» i «Cokolwiek się zdarzy».

Czytam «Zmierzch», czytam może po raz dziesiąty, i zawsze doznaję dziwnego wzruszenia.

Oto zdaje mi się, że patrząc na te ginące w mroku wieczornym sylwety wyrobnika i wyrobnicy, którzy tak spieszą, żeby wybrać glinę «do palika», słyszę nietylko ich gorący, spieszny oddech, widzę nietylko ich pochylone nad ziemią sylwetki. Zdaje mi się, że przez ten zmrok coraz czarniejszy słyszę jeszcze pieśń dzwonów wieczornych, dzwonów na Anioł Pański. Zdaje mi się, że nad temi głowami, majaczącymi w cieniach nocy, pochylonemi w pocie czoła, zapala się jakaś gwiazda wieczorna. Pieśń płynie, gwiazda płonie na wysokościach — u dołu w coraz grubszy mrok zanurzają się otchłanie ludzkich nędz, coraz goręcej dyszą piersi wyrobników. Ten obraz to nie dokument — to jest jakby «Anioł Pański» Bretona w polskiej i literackiej transkrypcji — to jakieś «Ave Maria» literatury realistycznej, które przetrwa i sferę, i autora.

W drugim obrazku («Cokolwiek się zdarzy») leży chłop w szpitalu i umiera. Chłop jest zmar-nowany i poczerniały, jak zgrzebna koszula. Gruźlica kości rujnuje mu żywe ciało, aż doktor się nad nim uzałił:

«Od drzwi powrócił jeszcze na chwilkę, na-chylił się nad chorym i nieznacznie, aby nikt nie widział, przesunął pieszczotliwie ręką po jego głowie. Chłopa zamroczyło nagle, jakby go znie-nacka bijakiem cepów ugodzono w ciemię. Zam-knął oczy i leżał długo, aż nastąpiła w nim cisza nieznana.

«Cicho leżał chłopowina ubogi na swym tapczanie i siedł po duszy jego jakby Chrystus po bałwanach wzburzonych morza, uśmierzając burzę...

«Odtąd przez długie noce, przez dni plu-gawe, patrzył na wszystko jakby z niezmiernego oddalenia, z dobrego miejsca, gdzie jest cicho i niewymownie dobrze, skąd wszystko wydaje się małe, trochę zabawne i głupiutkie, lecz go-dne miłości.

— A niech ta, niech ta! — szeptał do sie-bie — niech ta Pan Jezus da ludziom... Nie bój się! i mnie tu niegorzej przecie!»

Niewielu wstąpiło do równie skrytych tajni-ków duszy ludzkiej, a ci, którym się to uda-wało, wstępowali drogą tylko wielkiej miłości i tworzyli dzieła czyste i piękne.

W tych dwóch obrazach odśłania się nam owa perspektywa na nieskończoną głębię duszy ludzkiej. Możemy dalej nie szukać, co stanowi duszę arcyzmu Żeromskiego: stoi tu ona przed nami.

Dwie władze, jak dwa promienie, strzelają z niej i panują nad «sferą» artysty.

Pierwszą jest niczem niezbrukana czystość, rzetelność wzruszenia, której zawdzięczamy to, że sami poddajemy się wzruszeniu artysty.

Drugą, panującą w Żeromskim władzą, jest miłość. Ta miłość cierpi wśród tęsknot i po-rażek — czujemy ją jednak pod każdym drgnię-ciem jego pióra.

Wieść niesie, że kiedy morze wyrzuciło na brzegi zwłoki Shelleya, i Byron spalił je na stosie, spłonęły zwłoki, lecz serce zostało nie-tknięte. Shelley uzyskał przydomek «cor cordium» wśród poetów. — Podobnie w atmosferze trosk, rozczarowań, zgryzot, tęsknot i doktryn, przepa-lających na żuźle nadzieje, porywy i idee, po-zostaje nietkniętem serce Żeromskiego. Dlatego nazwałbym go «cor cordium» współczesnych no-welistów polskich.

WACŁAW SIEROSZEWSKI.

Była to dusza pełna gorącej wiary w dobro i w tryumf ideału, dusza młodzieńczo życzliwa światu, idąca zawsze za pierwszym popędem serca, które wszechwładnie dyktowało prawa jej rozumowi.

Taką była, taką być musiała dusza Wacława Sieroszewskiego, nim «po dniach wielu i po latach wielu» poznaliśmy ją z pieśni, które nam wyśpiewała.

W dwóch zdaniach powyższych porwałem się na ujęcie z pierwszego wrażenia i samego artysty i utworów jego, które nazwałem pieśniami nie dla stylistycznej uciechy. Postaram się więc teraz, idąc krok w krok za własnym wrażeniem, zbudować przybliżony szemat tego, co jako całość artystyczną stworzył Sieroszewski.

Kiedy doktor Obarecki osiadł i zaaklimaty-

zował się w ObrzydłóWKu, doktor zaś Piotr, powodowany niezłomnością przekonań, opuścił ojca, stojącego nad grobem, ażeby gdzieś w Szwecyi czy Norwegii odrabiać przywłaszczoną przez tegoż «nadwartość» — w Warszawie pozostał młodszy ich brat, Paweł. Paweł żył się z Raduskim i Grzybowiczem, oraz z pewną bliżką im paczką społeczników. Byli to wogóle ludzie równie «uświadomieni», jak doktor Obarecki, a nawet sam doktor Piotr. Mieli tylko serca młodsze i mniej kazuistycznie wyrobione poczucie obowiązku, niż ten ostatni. Mniej zaś niż pierwszy skłonni byli do owej charakterystycznej niemocy, którąby można nazwać melancholią doktryneryzmu, a która jest tem w świecie zwykłych ludzi przekonań, czem smętne przerafinowanie Płoszowskiego bywa w świecie niezwykłych bezdogmatowców, t. j. ludzi bez przekonań.

Jak długo Paweł pozostawał na bruku warszawskim w gronie towarzyszków, jak upływało im życie, jak wreszcie cała paczka się rozpierchła, tego nam Sieroszewski nie opowiada. Od urwanego prologu przechodzimy od razu do krajobrazów, które się oczom Pawła odsłoniły na kresach lasów.

«Dziwny widok przedstawia las podbiegunowy. Cmentarz to raczej, gdyż zaprawdę więcej tu leży pni zwałonych, niż żywych koron wznosi ku niebu. Tak, to pobojobowisko! Tu się

toczy walka zjadła, nieubłagana, między wiochami, jałowością gleby a lasem. Poległo już wielu bojowników, ale bój nie skończył się jeszcze, o czym świadczą wymownie młode lato-rośle, świeżo wyrastające pomiędzy chróstami. Chciwe słońca, powietrza, pewne praw swoich, szeroko rozstawiają kosmate łapeczki swoje, wyścibiają kędzierzawe pachnące czubki blado-zielonych iglastych gałązek, ponad ciałami zabitych i w cieniu umierających. Przyjdzie czas, że i one gwałtowną zginą śmiercią, ale nie zginą na próżno...

«Kiedyś, gdy rozkład i próchno umarłych z bogaci soki ziemi, zjawią się nowe pokolenia — liczne, silne, zdrowe — wspólnymi siłami odmienią klimat, wchłoną wilgoć, wstrzymają wichry, ulepszą i rozgrzeją glebę, a wówczas tam, gdzie niegdyś padli pierwsi bojownicy, pokorni i beznadziejni, zaszumi bór potężny i zielony, mogący oprzeć się wszelkiej wichurze...»

Taką jest tajga syberyjska, a raczej taką ją widzą tęskne oczy Pawła. Czyż to widzenie w lodach i śniegach zagrzebanej puszczy nie jest prawie wizją poety?

W warunkach, w których Sieroszewski postawił Pawła, znacznie łatwiej było popaść w jałową i niemą rozpacz zmysłów, niż zachować całą godność człowieczeństwa i energię. Paweł mógł się rozpić, mógł zgorzeć w malignie ekstazy,

podsyconej dziwaczną rzeczywistością, mógł wreszcie zataić w sobie życie, jak owe zwierzęta, które w ostępach zapadają w długi sen zimowy — do wiosny. Tymczasem z Pawłem nie stało się ani jedno, ani drugie, ani trzecie. Kto wie, czy przez te lata pobytu wśród Jakutów i Tunguzów Paweł nie żył potężniejszym, bardziej żywiołowym życiem, niż później, gdy już odszedł od nich. Był-że to cud?... lub może niska temperatura dalekiej Północy lepiej konserwuje tęgość ducha, niż jego sztuczne wylęgarnie na Południu? Może; ale na pewno, a pewnością tę daje nam dzieło Sieroszewskiego, twierdzić możemy jedno: oto, że Paweł był człowiekiem ogromnie żywotnym i wprost naiwnie świeżym.

Naiwność i świeżość dziecka wyraża się w jego bezgranicznej spostrzegawczości. Lada muszka czy liść zeschnięty dają pokarm wrażliwości dziecięcej. Dziecko widzi wszystko dokoła siebie tak wyraźnie, jak my np. widzimy przez lupę deseń, gruzełki, szparki i włoski, na odrobienie naskórka. Wskutek tej świeżości i skrzętności wrażenia, dziecko może się bawić lada czem, bo ostrym wzrokiem wszędzie dostrzega charakterystyczne rysy i widzi królewski przepych szczegółów tam, gdzie oko starszych widzi tylko abstrakcyjne kontury przedmiotu.

Oko dziecka, że tak powiem, indywidualizuje

każdą rzecz. W szeregu jednakowych dla nas przedmiotów, filiżanek dajmy na to, dziecko natchmiasz spostrzeże fizyognomię każdej z nich. I «ta z kropką» będzie się dla dziecka ogromnie różniła od «tej z plamką», albo od «tej, co to ma wyszczerbione w jednym miejscu uszko».

Taką właśnie wrażliwość, naiwnie świeżą, indywidualizującą rzeczy, chwytającą w lot ich fizygnomię, posiada Paweł Sieroszewskiego.

Jest to specjalny rodzaj wrażliwości, różniący się nieuchwytnym odcieniem naiwności od spostrzegawczości profesjonalnej, powieściopiskarskiej. Jest to wrażliwość dzieci i poetów, na której opiera się znów specjalny rodzaj realizmu w literaturze — mianowicie realizm poetycki.

Żyjąc wśród Jakutów i Tunguzów, Paweł nie wmawiał w siebie jakiegoś specjalnego zamiłowania do robienia spostrzeżeń. Nie zabierał się z zawodowym apetytem do obserwacji i doświadczeń *in anima vili*. Nie, on nawet zatykał nos i odwracał się ze wstrętem od tych uczt samojedzkich ze szpiku i surowej wątroby złożonych. Ale jednocześnie, mocą li tylko tej świeżej, szczerzej naiwności wrażenia, Paweł poznawał niezawisły ton ich życia i pod maską tych twarzy, które dla przybysza były niemal jednaki u kobiety i u mężczyzny, ogromnie łatwo odnajdywał rysy ludzkie całkiem indywidualne.

I wkrótce, w zbitej gromadzie Jakutów, Paweł począł wyróżniać chciwego Andrzeja, dobrego Mateusza, poetycznego Ujbuńczyka, wiotką Lelię, zalotną Symnaj, poczwarną Simaksin.

A wówczas życie ich, biedne życie jakuckie, stało przed nim tak wyraźne w szczegółach, jak wewnątrz rozkopanego przez dzieci mrowiska.

Cały ten proces «objęcia w posiadanie» życia dzikich przez Pawła jest niezmiernie charakterystyczny: świeżość wrażenia nie tylko uratowała człowieka od śniedzi i śpiączki, lecz pozwoliła później artyście uniknąć maniery i «egzotyzyzmu» w pracy, jałowego liryzmu i zdradliwej, a tak łatwej w danym wypadku, ekstazy. Dlatego też «Na kresach lasów», «W matni», «Chajłach», w literaturze naszej różnią się stanowczo i zasadniczo od długiego szeregu utworów o temacie pokrewnym. «Szkice» Szymańskiego np. były jeszcze tylko najzrozumialszym, najbardziej, że tak powiem, współczesnym nam wyrazem od dawna wygranego motywu liryki syberyjskiej.

Utwory Sieroszewskiego zaś należą poprostu do zupełnie innej kategorii literackiej, jest to niewątpliwie epos, chwilami epos o napięciu dramatycznym, nigdy liryka.

I tu rozumiemy, że dla stworzenia dzieła, które wśród utworów «młodych», najjawniej może zakrojem i nastrojem przypomina zdrową, szeroką, męską budowę eposu, nie wystarczała

artyście sama tylko świeżość wrażenia; trzeba było czegoś więcej. Oto Paweł poznał i epizody życia Jakutów, i wnętrza jurty, i ich mieszkańców — cóż dalej?

Z tego materiału można zarówno zrobić odbitki fotograficzne, jak malowanki «egzotyczne», jak cenne, zresztą, szkice etnograficzne.

Tymczasem wiemy co stworzył Sieroszewski — stworzył biblijnie prostą a szeroką powieść o życiu całego plemienia. Odtworzył nam codzienny byt plemienia i jego pierwotnych bohaterów, harcowników, kapłanów; ukazał, jak na tle jurty i stad reniferowych, w tem mrowisku ludzkim, przymierającym głodem lub obżerającym się na homerycznych ucztach, tak niby nieskomplikowanym a tak całkowicie ludzkim, płacząc się i snując pasma zwyczajnych ludziom namiętności, interesów, apetytów.

Obraz za obrazem rozwija przed nami tą powieść. Oto wyprawa łowiecka i wewnątrz dziwnej, szumiącej «tajgi», karmicielki plemienia; oto sceny podbiegunowego przednowku — głód jest tu gościem zwyczajnym; zaraz potem obraz potwornie żarłocznej ucztę dzikich, a dalej przyjazd kupców i obraz patryarchalny pierwotnego handlu — wymiany skarbów zdobytych w «tajdze» na dobrodziejstwa cywilizacji, obraz zabiegów naiwnie przebiegłych, dzikiej, dziecinnej chciwości i uciech pierwotnych.

Dalej wyprawy rybackie, życie w jurtach i znowu nieubłagany pochód zimy podbiegunowej, wszechwładnej potęgi, rozkazującej tym krajom i ludom...

To nie są rozdziały, to raczej pełnodźwięczne pieśni czy rapsody o przedhistorycznym bytowaniu dzikiej hordy; na tle ich jest nawet postać jedna, której poezja, nowość, siła mierzyć się może z najpiękniejszymi kreacjami literatury. Jest to Ujbańczyk, młody Jakut, któremu się marzą jakieś plany naprawy bytu plemienia; Ujbańczyk rozumie, czy tylko przeczuwa, potęgę, jaką daje zboże społeczeństwu osiadłym. Chciałby w rodzinnej «tajdze» stworzyć łąny zbożowe. Nieśmiały, w obawie, że nawet zrozumianym nie będzie przez swoich, garnie się do Pawła i robi gdzieś w głębi puszczy próbę zasiewu. Zasiewa jęczmień. Później ukradkiem dojeżdża do swego łąnu i z bijącym sercem śledzi wzrost młodej runi, patrzy, jak pęcznią kłosa, chleborodne kłosa zboża. Przychodzą jednak zwyczajne mrozy na pusty jeszcze kłos jęczmienia. Ujbańczyk i Paweł jadą do «tajgi», do znajomego sobie zakątka:

«Na polance gęsta ściana zboża, opuściwszy na dół poczerńnięte, zwarzone kłosa, stała smutna, bez ruchu, upokorzona, w chłodnym, zwyciężskim, wrogiem mu powietrzu, w obcym otoczeniu...»

I młody Jakut-prometejczyk opuszcza głowę, jak kłos podcięty: rozwiane jego marzenia, skończona misya naiwnego apostołstwa.

— Nic, już my Jakuci... — powiada, a w słowach tych brzmi straszna, beznadziejna niemoc i poddanie się temu, co być musi.

Czyż ten pół-dziki, karłowaty, jak kosodrzewina północna, duchoborca jakucki, nie jest naprawdę jakimś najbiedniejszym, najsłabszym dziecięciem wszechludzkiej rodziny prometejczyków, i czy postać taka, skreślona z prostotą, nie jest kreacją poety?

Tak odczuł i odtworzył swój temat Sieroszewski. Paweł, ten dziwny mieszkaniec tajgi, jest tu jedynie jakby przewodnikiem wrażeń do duszy naszej. Inaczej byłyby one naprawdę tylko jałowym «egzotykiem», nie zaś poematem prozą. Że Paweł tęskni, że dusza jego mdleje chwilami i upada pod krzyżem, o tem wiemy. Wiemy nawet, że jest ta dusza z tych, które mają «postać piękną i barwy rozmaite i skrzydła białe na ramionach». A dość jest przeczytać zacytowany wyżej obraz ludu podbiegunowego, żeby rozumieć, że nieraz dusza ta musiała z ciemnicy swojej odchodzić «po słupie światłości księżycowej» w kraj ideału. Ale jak dobrze, że Paweł już nie obnaża nam ran swoich, nie licytuje się w uczuciach i bólach na nowo z tem, co było już powiedziane raz i na wieki!

Czujemy tylko, że ów Szaman pokazał mu «wszystkie nieszczęścia tej ziemi, a potem w ciemności wielkiej, z brzemieniem myśli i tęsknot na sercu», zostawił go samego. Dzieje się tak w istocie na końcu tej wspaniałej powieści.

Roztoczywszy przed nami cały obraz codziennego życia hordy i codziennego obcowania z nią Pawła, autor daje nagle w finale poznać w całej grozie świat, który się dotąd wydawał powszednim. Na śnieżną tajgę i lodowe błonia schodzi mór.

Ciemność, którą niekiedy rozwidnia «wielka zorza i pożar chmur», ciemność nocy podbiegunowej zaległa świat, bo «słońce utonęło pod ziemią». Na jurty dzikich padł paniczny, nieokielznany strach. Wśród nocy krążą wieści o okropnej «babuli» — powietrzu morowem. Trup pada gęsto i nieszczęsne plemię ginie tak samo biernie i bezradnie, jak przedtem biernie i bezradnie istniało. Wśród okropnej, jak sąd ostateczny, nocy, Paweł, jedyny człowiek wśród tych oszalałych i zezwierzęconych w przerażeniu istot, błąka się i nadaremnie wysila myśl na ratunek bliźnich. I mór i ciemność tryumfują. Paweł sam wpada w rozpacz i rzuca się w step na oślepi, czując jak tchnienie śmierci podnosi mu włosy na głowie, jak zieleje aż pod czaszkę tem samem żywiołowem, zwierzęcem przerażeniem, przez które wymarło całe plemię.

«Czuł, że życie go opuszcza; kilka razy upadł, ale się podniósł, nie chcąc przez dumę dobrowolnie skrócić swego bytu. Odzież zakrzepła od zimna chrzęściła na nim, jak zbroja z lodu, nie grzała go już wcale; nogi miał skostniałe, w głowie dudniło, przed oczyma przelatowały krwawe plamy.

«Zatrzymał się i. raz jeszcze z tęsknotą, z ostatnim błyskiem opuszczającej go świadomości rozejrzał się po stepie. Z głębi pędziło coś ku niemu, hucząc i świszcząc, coś wielkiego, mglistego, niby jeden z tych pocisków, mających rozbić ziemię».

Ale nie był to pocisk, ani żadne wylęgłe z krwawej zorzy zjawienie, któreby z «okropnym tętentem» miało przelecieć nad światem. To był zaprząg renów, sanie z ludźmi, a z nimi wybawienie. Mniejsza o to.

W arcydziele Sienkiewicza p. t.: «Lux in te-nebris lucet» jest miejsce, gdzie słodki głos mówi Kamionce: —

— Ależ tyś już umarł!

I wtedy nagle na cały obraz pada wsteczne, nieziemskie światło i czytelnik wspólnie z Kamionką rozumie, że był w niebie.

— «Na kresach lasów» kończy się w sposób artystycznie podobny.

Finał tej powieści wybucha takim miedzianym akordem grozy i staje w takiej nieludzkiej,

nieprzeniknionej ciemności, że nagle rozumiemy wszystko. Rozumiemy, czem właściwie był ów pobyt na kresach lasów i nad upadającym bez sił Pawłem chcielibyśmy zawołać:

— Tyś był w piekle!

Powieść doskonale zbudowana zbliża się zawsze do eposu. Dlatego na wstępie powiedziałem, że utwór Sieroszewskiego składają pieśni, nie rozdziały. Z drugiej strony widzieliśmy pewne znamienne poetyckie cechy temperamentu artystycznego autora, tak w sposobie jego obserwowania, jak w sposobie wiązania całości. Jednakowoż epice towarzyszy zazwyczaj, zabarwia ją w pewien sposób — bądź liryzm, bądź też nastrój dramatyczny. I tu, w zabarwieniu powieści poetyckich Sieroszewskiego, znajdujemy jeszcze jeden rys niezmiernie charakterystyczny, wyróżniający go wśród całego grona młodszych autorów.

Finał w historii Pawła bynajmniej nie jest wyjątkiem w utworach Sieroszewskiego. I «Chajłach», i «W matni» i «W ofierze bogom» i ostatnia rzecz «Risztau», mają ten sam rys kompozycji.

Oto kiedy wśród młodszych autorów, w zabarwieniu ich powieści przeważa wogóle liryzm, u Sieroszewskiego spotykamy się raczej z nastrojem dramatycznym. Finał jego utworów jest najczęściej potężnie skreślonym

obrazem dramatycznym, jakby punktem kulminacyjnym, z którego na całe budowanie pada nagle silne światło i który przynosi dramatyczne rozwiązanie całości. Niektóre utwory — «Chajlach» mianowicie, są całe od początku do końca pisane w jakimś scenicznym, potężniejącym w miarę rozwijania się akcji, nastroju. «Chajlach», najbardziej skończona rzecz Sieroszewskiego, jest już prawie dramatem. Ostatnia scena gwałtu w zapartej chałupie ma niesłychane napięcie, a ostatni obraz jej poprostu wydziera z gardła widza jakiś zdławiony ryk, jak owo pchnięcie nożem w «Pajacach». «Risztau» kończy się wspaniałą sceną powodzi, wśród której człowiek dziki i Europejczyk zdają się toczyć pojedynek na moc ducha. «W ofierze bogom» całe jest obrazem scenicznym: tu znowu odbywa się pojedynek między kapłanem plemienia, stróżem tradycyi, a najbogatszym, najszcześniejszym magnatem plemienia. Zwycięża tradycya, poczucie obowiązku, i sędziwy Selticzan oddaje życie w ofierze bogom, dla dobra narodu i wobec narodu. Poczucie pierwiastku dramatycznego w założeniu utworów, charakter rozwijający się w ich przeprowadzeniu i wreszcie silne, scenicznie efektowne ich zakończenie, stanowią, zdaniem mojem, charakterystyczny rys kompozycyi Sieroszewskiego. Powieść jego jest

jakby zawsze gotowa, mocą nieznaczących zmian, stać się poematem dramatycznym.

Szkoda, że czasem względy drobnej natury psują wspaniałość tych finałów. Tak np. «Na kresach lasów» nie kończy się ani ową sceną z «huczącym pociskiem», ani nawet zjawieniem się renów, ale się kończy małoduszną wzmianką o «papierach»: poemat kończy się motywem z artykułu wstępnego!...

Sieroszewski, nie grzebiąc się w zniewieścialej mikropsychologii własnego ja, nie goniąc za egzotykiem, nie szukając na obczyźnie brunatnych, żółtych i wogóle różnokolorowych wrażeń erotycznych à la Loti, zrozumiał swoje tematy w sposób zarazem prosty i głęboki.

Wśród nieznanego sobie, obcego otoczenia, stanął ze świeżą wrażliwością i prostotą dziecka. — I świat ów ukazał mu się jasno i wypukle, nie tając najdrobniejszego szczegółu swej egzystencji.

Żyjąc w tym świecie, umiał po prostu i po ludzku przejąć się jego życiem, jednocześnie zaś sam męźniał i dojrzewał. — Dlatego też świat ów przedstawił mu się nie jako chaos oderwanych wrażeń, lecz jak perspektywa dalszych i bliższych planów życia plemienia, jako całość; w ten sposób powstaje zapewne samorodny epos plemion — w ten sposób też powstały wiązania powieści Sieroszewskiego.

Ale dla bohaterów eposu przebieg ich walk, zabiegów i uczt nie jest tem samym, czem dla spokojnie opisującego je poety. Dla nich, z wewnątrz patrzących, każda pieśń eposu jest właściwie aktem dramatu. Sieroszewski umiał niejako zespolić się ze swymi bohaterami o tyle, że odczuł wszędzie ów dramat prostych uczuć, tkwiący w tym «materyale do eposu». Poczęści zaś, sam będąc bohaterem powieści, mógł tem silniej odczuć elementarne pasowanie się istnień i żywiołów, na którym głównie ów dramat, jak wszelki dramat zresztą, polega. Dopomogła mu w tem i owa świeżość wrażenia i pewna zapalczliwość uczucia, mocą których najwniej i poetyczniej dramatyzuje się bieg życia w umysłach twórczych.

KAZIMIERZ TETMAJER.

I.

Zdarza się w grupie rówieśników, że każdy ma swój przydomek, swoją błyskawiczną charakterystykę, w której streszcza się jego rys najwybitniejszy. O jednym się mówi, że będzie dobrym ojcem rodziny, o innym, że ma węż do interesów, o trzecim, że jest filozofem i t. d.; o którymś wreszcie, zamiast takiego określenia, usłyszeć można zdanie, że «to zdolna sztuka». Ktoś jest adwokatem, inny doktorem, jeszcze inny uczonym, ten zaś jest poprostu «zdolnym». «O, ten to zdolny człowiek, bardzo zdolny!» — powiadają o nim znajomi. I tak na długie lata, na całe życie niekiedy jedyną charakterystyką osobnika pozostaje takie uniwersalne przeświadczenie otoczenia, że to zdolny, bardzo zdolny pan. Jest to jakby jego specjalność, jego fach

Coś podobnego przytrafiło się na wstępie niemal kariery literackiej Kazimierzowi Tetmajerowi. O ile z Kasprowiczem związało się pojęcie siły, z Langem — pojęcie kunsztownej retoryki, z Or-Otem — łagodnie przyjemnej erotyczności, z Wolskim — swojskiego dekadentyzmu i t. d., o tyle za Tetmajerem nieodmiennie chadza przydomek prawdziwego, istotnego nawet talentu. Rzecz została ostatecznie stwierdzoną przez wszystkich krytyków i przez czytający ogół. Sam Stanisław Tarnowski uznał młodego poetę za «talent prawdziwy», za rzeczywistego, że tak powiem, radcę liryki naszej.

Ta rzadka, a przychylna jednomyślność w przyznaniu zaszczytnego tytułu poecie, rozpoczynającemu zaledwie swój zawód, świadczy niewątpliwie o tem, że «coś w tem jest». Pośpiech zaś, z jakim sąd został wydany, świadczy zarówno o błyskotliwości i sile pierwszych występów poety, jak do pewnego stopnia i o tem, żeśmy się widocznie nieco wypościli co do «prawdziwej» poezji, i dziś zabieramy się do niej z zaostrzonym apetytem...

II.

Bez wstępów i przygotowań dotknę w poezji Tetmajera cechy, która mi go raz na zawsze

z tysiąca swojskich poetów wyróżni. Weźmy wiersz p. t. «Życie», jestto jakby wyznanie wiary a rzadko akt spowiedzi zawiera tyle charakterystycznych znamion autora, co ten oto urywek, symboliczny obraz życia:

Straszna przedemną stała upiorzyca,
Z piekielnych kędyś wyzionęta wrót.
Trąd jej okrywał trupio żółte lica,
A oczy miała żarłoczne, jak sęp,
Którego nigdy i nic nie zasycą.
W zmierzwionych włosach gadów wił się kłęb,
Ohydna, straszna weszła mi na drogę
Odziana w łachman gnijący i strzęp.
...Ruszyć nie mogłem mych nóg,
A wiedźma ku mnie zbliżała się ona
Pełnemu wstrętu i śmiertelnych trwóg,
I zrozumiałem, że próżna obrona,
Że nie potrafię ująć tych strasznych rąk,
Że mnie przycisnie poczwara do łona
I wśród piekielnych obrzydzeń i mąk
Zapładniać będę musiał tę ohydną
I w jej uściskach pędzić dni mych ciąg.
A ona dłonią bezczelnie bezwstydną
Jęła obnażać swój okropny kształt
I w swej nagości stanęła mi widną
...I pochwyliła mnie w swe uściśnienia...
O dziwna straszna ironio! — jam czuł
Żądę wśród wstrętu, rozkosz wśród cierpienia.

Obraz nie nowy, ale na to, żeby znaleźć podobieństwo jego, trzeba się cofnąć aż do średniowiecznej, gorączką storturowanej wyobraźni.

Tam w pieśni o czterech rzeczach ostatecznych znajdzie czytelnik wizerunek piekielnej katuszy człowieka rozwiązyłych obyczajów; wśród kłębowców robactwa i «sprośnych pędraków» cierpi tam nędznik karę w uściskach ropuchy, — równającą się, nawet przewyższającą obraz «Życia» Tetmajera w ohydnej plastyce rozbestwienia. Tam również każdy wyraz dodaje obrzydzenia wyobraźni katującej zmysły i działa takim oto pierwiastkowym, a namacalnym wprost wstrętem, jak każdy wiersz powyższego urywka.

Przerzucmy się teraz od tej filozofii życia podanej w zmysłowych terminach do innego wiersza p. t. «Narodziny Afrodyty». Już «ze srebrzystych pian Afrodys wyszła biała» i blask ją osuszać biegł, woń obcierała z rosy, u nóg jej śnieżnych legł ocean modrowłosy,

A ona w słońcu swe suszyła ciało białe;
Zefiry pieszczą ją z rozkoszy oszalałe,
Ślizgają się od stóp po nogach jej do łona,
Całują piersi jej i szyję i ramiona,
W rozkosznych kładą się zagięciach i lubieżne
W lotny okrążą tan jej uda smukłe, śnieżne;
Zwolna się suną wzdłuż jej pełnych bioder, a potem
Ku ustom z wonią róż wzlatają nagłym wzlotem.

Jaka konsekwentna, wyrafinowana, a plastyczna zmysłowość w tym opisie! Tu całość powstaje w oczach naszych nie jako zamglony

obraz na ekranie wyobraźni, lecz jak halucynacja wszystkich naszych władz cielesnych. Wonią, blaskiem, barwą, szmerem, muskaniem działa naraz ten język, stwarzający nie widmo, lecz rzeczywistość samą. Ta Wenus, jak o kilka stron dalej Leda, prawdziwie schodzi z piedestału, tchnąc na nas ciepłym oddechem:

A każdy członek, zda się, w oczach mięknie
Od palącego rozkoszy nadmiaru
I w cichym ruchu rzeźbi się przepięknie...

Opuszczam więc Ledę, leżącą o kartę dalej — ową Ledę, «w skrzydłach łabędzia z rozkoszy mdlejącą» i znowu przerzuciwszy dwie strony, znajduję następujące w «Zaciszach» urońnione wyznania:

Są nieskończone zmysłów upojenia,
Bezdnie pożądań, bezkresy słodczy...
Są wyszukanej rozkoszy porywy,
Wizye gwałcące natury, męczeństwa
Przerozbranych pragnień, niesytu szaleństwa,
Wśród szału żądz okrucieństw popędy,
Jakiejś pieszczoty nie ludzkiej, straszliwej
Pożądań wściekle, spienione obłędy...

I dalej znowu o kartę ten oto opis, czy zwierzenie:

Lubię, kiedy kobieta omdlewa w objęciu,
Kiedy w lubieżnym zwisa przez ramię przegięciu.

Gdy jej oczy zachodzą mgłą, twarz cała blednie
I wargi się wilgotne rozchyłają bezwiednie.

W wierszach tych — a takich urywków można przytoczyć z Tetmajera setkę — bije odurzająco silna, paląca zmysłowość. Taka «Leda», czy nawet taki żart «O Zuzannie i starcach», taka rozmowa «Sulamitki z Salomonem», taki opis poczwarnej upiorzycy życia, takie niezliczone, wszędzie rozsiane halucynacje wilgotnych ust, rozchylonych warg, lubieżnych dreszczów, aksamitu ciał — to prawdziwie aparat zmysłowości iście wschodniej, rzadko (może nigdy z taką siłą) występujący w naszym romantycznym, rozkołysanym eterycznie marzycielstwie. Może tylko z jednym ze współczesnych nam pisarzy można porównać Tetmajera pod względem nadzwyczajnej wrażliwości zmysłów. Proszę przypomnieć opisy wsadzenia na pal Tuhaj-beja, lub opis areny podczas walki byków, lub opis rozbicie biesiadników Nerona w «Quo vadis», ba, nawet opis górnej wargi Anielki, lub stosunku Niteczki do Kuposia, albo Połanieckiego do pani Maszkowej. Na jakich tam strunach gra nadzwyczajna spostrzegawczość autora, jak się jego nadwrażliwość zmysłów wsyca w czytelnika, drażni go, dreszczem przejmując! Taki właśnie dar wrażliwości zmysłów, zdolnych wyczuć wszystko od ekstatycznego szału do aksami-

tnego puszkę na listku róży, cechuje poezję Tetmajera.

Dotychczas cytowałem urywki z wierszy jego, dając niejako kwintesencję tej wrażliwości w odcieniu lubieżnym, erotycznym. Ale przerwmy oba zbiorki, a znajdziemy tam co krok rzeczy, uderzające samą już tylko subtelnością wrażeń zmysłowych bez zabarwienia erotycznego. Oto mała próbka z cyklu tatrzańskiego:

Wolno i sennie chodzą
Po jasnym tle błękitu
Złocisto-białe chmurki
Z połyskiem aksamitu,
Niekiedy się zasrebrzy
Pod słońca blask z ukosa
Jaskółka śmigła, czarna,
Sunąca przez niebiosy...

Tu znikł palący oddech namiętności; tu obrazek malowany delikatnymi dotknięciami, robi wrażenie pastelu o niezrównanej świeżości barw, ale i tu czujemy, że mistrzostwo poety polega na nieskończeniu wyczulonej, subtelnej wrażliwości zmysłów. Gdzieindziej — jak w opisie mgieł nocnych nad stawem tatrzańskim — obraz zda się naprawdę drgać czarodziejskim, tanecznym ruchem:

Cicho, cicho, nie budźmy śpiącej wody w kotlinie,
Lekko z wiatrem płasajmy po przestworów głębinie...

Okręcajmy się wstęgą naokoło księżyca,
Co nam ciała przeźrocze tęczą blasków nasycą.

Tu zmysły są niemal wprawione w halucynację i czują nieuchwytny płas mgieł w księżycowym kręgu.

Niekiedy przed wzrokiem poety powstaje widziadło; gra zmysłów stwarza obraz morza szumiącego, na niem «jak chmura pośród chmur» płynie rycerz w czarną stal od stóp do głów skowany». A potem, choć rycerz już «ginie pośród głusz, trąbiąc ponurą pieśń wojenną», — «długo jeszcze rogu dźwięk przez wód przelata puszcze, i wśród mgły słyhać wichrów jęk i morze głucho pluszcze...»

Jest to bezsymboliczna gra nadmiaru wyobraźni, stwarzającej dla niesytych jeszcze rzeczywistością zmysłów nowe obrazy, tony, widziadła. I nieraz jeszcze z takim bogactwem rozrzutnem spotkamy się u Tetmajera, a każde z tych widzeń, stanie przed nami ucieleśnione w całej pełni wrażeń i akcesoryów barwnych, dźwiękowych, dotykowych. Tu miejsce wspomnieć o obrazku scenicznym p. t. «Sfinks», w którym Tetmajer zbliża się bardzo do manieri Maeterlincka.

Rzecz to zresztą nie więcej, jak zręczna i dość naiwna w całym swym aparacie «dziwnych», «niezwykłych» akcesoryów. Dla nas na

razie ciekawą jest z tego powodu, że i tu autor nie przestaje być zmysłowcem. W temacie swoim cały tragizm sytuacji oparł na wybujałych zmysłach dotyku i węchu Leona, w akcesoryach roztoczył całą gamę szelestów, półtonów, półbarw. Jest tu, jak wszędzie zresztą, «nadzmysłowem zmysłowcem» Goethego. W tem leży to, co Francuz nazywa *qualité maitresse* danego autora, w tem leży klucz do zrozumienia uroku, jaki poeta ten wywarł na czytających, zbyt często u nas karmionych konwencyjonalnem kłamstwem, a nie sokiem rzeczywistych wrażeń życia zmysłowego. Stosunek Tetmajera do świata zewnętrznego zawarłbym w tym oto symbolu jego, który lepiej może, niż potworna fantasmagoria «Życia», streszcza skłonności poety:

Olbrzymi świetny kwiat odurza nas swą wonią,
Oślepia barwą, w sieć chwyta mię swych gałęzi.
Próżno się wyrwać chcę! wszędy mię one gonia,
Gdziekolwiek jestem — sieć oplata mię i więzi.
Lubieżny uścisk jej, jak ramion oplecenie,
Szkarałat ma krasnych ust, ton śnieżności kielich

[kwiatu,

Szmer liści jako szept namiętny i westchnienie,
Podobna jego woń do włosów aromatu.
Czuję, jak serce me odrętwia kwiat olbrzymi,
Jak mózg wysusza mój, jak siły wchłania moje;
Wyssana ze mnie krew w kielichach jego dymi,
Lecz próżno z siebie chcę gałęzi strącić zwoje.

(Kwiat symboliczny).

III.

Cokolwiek o takiej poezji powie pruderyja (moralność weźmie rzeczy z innej strony), estetyka ma tylko jedno do zaznaczenia: że taka niezmiernie czuła organizacja wrażeniowa jest dla poety nabytkiem cudownym. Jeśli na wstępie półżartem mówiłem, żeśmy się nieco «wy-pościli» co do prawdziwej poezji, to bynajmniej nie miałem zamiaru przeoczyć pracy współczesnych Tetmajerowi poetów. I owszem: każdy z nich rozwija się bardzo samoistnie i, jeśli mowa o poezji współczesnej w ogólności, to wielu z nich znaczy w niej zapewne niemniej od Tetmajera. Jeżeli jednak każda śmielsza, silniejsza jednostka tem cenna jest dla ogółu, czem najbardziej zwycięsko wybija się ponad konwencjonalizm swojego czasu i otoczenia, to Tetmajerowi bezwątpienia wdzięczni być musimy za odświeżenie, oczyszczenie z szablonu, z frazesu, z kłamstwa konwencjonalnego liryki naszego życia wrażliwego, zewnętrznego. Czuję, że wyraz «zewnętrzny» mało się tu nadaje, bo sam już sposób odczuwania świata zewnętrznego niesie w sobie zarody naszej filozofii życiowej, a zatem naszego najwewnętrzniejszego ja.

W poezji naszej, może głębiej, niżby się zda wało, zakorzeniły się nałogi romantycznej per-

cepcy zjawisk. Pewnego rodzaju poza, pewnego rodzaju frazeologia uświęcona związała się u nas zwłaszcza z wyrazem uczuć. Wrażenie traci swą świeżość i bezpośredniość, przeszedłszy przez tę frazeologię. Można powiedzieć, że samo spostrzeżenie, obserwacja życia, jego wchłanianie, że tak powiem, odbywa się niekiedy w poezji naszej pod pewną kontrolą tradycyjnych szablonów. Niektórzy zrywają z tem, przechodząc przez surowy realizm, inni zmieniają filozoficzny kąpatrzenia, żeby patrzeć szerzej, wnikać głębiej. Tetmajer korzysta tu przedewszystkiem z tej cudownej budowy swego aparatu zmysłowego: jest tu taka bezpośredniość, taka świeżość, taka wrażliwość niezawodna i subtelna, jak gdyby samo życie przepływało przez poetę, przeciskając się wszystkimi porami jego, ażeby nienaruszone, nietknięte w swej istocie zjawić się, — jak promienie po drugiej stronie pryzmatu, — w kształcie obrazu. Nazwałbym Tetmajera oczyma poezji współczesnej, zaznaczywszy wpierw, że oko jest tu symbolem doskonałym mechanizmu wszystkich zmysłów. Gdyby można w jednym wyrazie zawrzeć charakterystykę pracy poety, cały dotychczasowy dorobek Tetmajera, nazwałbym odruchem na pierwsze wrażenie życia. Rozpatrzmy co się da z tych «odruchów».

Oprócz wspomnianej już fantazyi dramatycznej p. t. «Sfinks», całe dwa tomiki poety wy-

pełnia właściwie liryka. W liryce tej można wyodrębnić mniej więcej trzy kategorie. Na pierwszą, zdaje się najobficiej zasilaną przez poetę, składają się erotyki. Miłość jest, jak sędzę, tym «kwiatem symbolicznym», o którym pisze poeta, a on się garnie do niej, szuka jej wśród najrozmaitszych pozorów. Tu żywcem brzmią strofy na ton raz na zawsze nastrojony «W Szwajcarii», tu przesuwają się Venus, Leda, Sulamitka i bardziej od nich swojska Hanusia, nie licząc nieznanomych pań z towarzystwa, dyskretnie zagwiazdkowanych i westchnień, — niepoliczonych westchnień poezyl.

Mają to jednak do siebie westchnienia Tetmajera, że są natarczywsze, bardziej palące, mniej bezprzedmiotowe, niż konwencyonalne westchnienia wielu poetów. Kto zna jego erotyki, ten uwierzy mu na słowo, że kochał i szalał więcej niż ci, którzy z pisania w albumach robią sobie specjalność. Przepiękny, porywający «Hymn do miłości» jest filozofią i streszczeniem, jest apoteozą tej kategorii liryki Tetmajera. Można by stwierdzić, że «Hymn do Nirwany» stanowi streszczenie kategorii drugiej, poświęconej wzlotom i upadkom myśli poety. Nirwany tej pożąda poeta tak zmysłowo, tak gorąco, jakby ostatniej w życiu swem kochanki... Stąd jednak do wniosku, że w filozofii Nirwany tkwi naprawdę filozofia poety, jest jeszcze daleko.

Gdzieindziej spotkamy dość gorącego porywu do życia, gdzieindziej okrzyk: *Eviva l'arte!* zagłuszy wszelkie zwątpienie. W jednej i tej samej, a bardzo zasadniczej kwestyi, raz poeta zwątpi, raz błysnie promienną nadzieją (str. 14 i str. 11 w I i II seryi)... «Koniec wieku» ukazuje mu wszystko, wszystko w upadku: idea, modlitwa, walka, rezygnacya, użycie, rozpacz nawet — wszystko jest marnością. Jest to jednakże tylko «odruch» filozoficzny, któremu inny, w innej chwili, z innego bodźca poczęty, zaprzeczy... Użycie? Użyciem nie gardzi poeta, pochwycony w sieć lubieżną symbolicznego kwiatu... Modlitwa?... Modli się, może nawet za często, przed posągami «z ciemnego kamienia», który sam wznosił na grobie «młodości mojej wiosny»... Powtarzam: filozofię tę sprowadzić można do niezmiernie rozmaitych, zawsze namiętnie silnych odruchów... W wierszu do współczesnych mówi poeta:

Chcecie w nas widzieć dźwignię i obronę,
Żądacie od nas zbawień i pomocy,
Lecz my z waszego wykarmieni chleba,
Jak wy, nie mamy odwagi, ni mocy.

Te szczerze wyrazy trzeba zapamiętać. Są one istotnie kluczem do tego, co bym nazwał filozofią liryki Tetmajera. Jeżeli jednak filozofia ta nie ma odwagi, ni mocy sięgnąć wyżej, czy da-

lej, niż filozofia ogółu, to ma przynajmniej za-
sługę niezmiernej szczerości. W każdej chwili,
czytając najsprzeczniejsze wynurzenia poety,
można być pewnym, jego szczerości, braku pozy.
I więcej jeszcze: można być na chwilę bodaj
pod wrażeniem jego nastroju.

Jest wreszcie jeszcze jedna kategoria tych
odruchów, której określenie będzie nieco skom-
plikowanym. Przedewszystkiem zaliczyłbym do
niej wszystkie poezye Tetmajera na tle tatrzań-
skim. Jest tu cała serya obrazów: «Z Tatr», da-
lej «List Hanusi», «Pieśń o Janku Zbójniku»
i kilka drobniejszych liryk z pierwszego tomu.
Tatry odplacają bogato tym, którzy je ukochali.
Niedawnymi czasy «odkrył» je Chałubiński,
uświęcił Witkiewicz i Matlakowski, a każdemu
z tej tryady głębokich i serdecznych dusz Tatry
stały się, jakby czarodziejskim źródłem pracy
twórczej. Potem kilku z młodszych, Kasprowicz
i milczący od dłuższego czasu, Franciszek No-
wicki, znaleźli tam kilka najpiękniejszych moty-
wów swej poezyi. Czytając jednak tatrzańskie
pieśni Tetmajera, przychodzi się mimowoli do
wniosku, że chyba nikt nie zbratał się z tymi
szczytami, nie przeniknął tej mowy, nie odczuł
tej skarbnicy świeżości ludzi i przyrody, bar-
dziej niż on, «List Hanusi», mową góralską pi-
sany, to zapewne tylko figlik, «Pieśń Zbójnika»
to jeszcze tylko próba, ale w próbie i figliku

buja jakiś poryw wielkiej siły, jak zresztą
i w tych już literacką mową oddanych wraże-
niach Morskiego Oka, Świnicy.

Może się teraz wydać dziwnem, że do tej
samej kategorii, co pieśni tatrzańskie, zaliczył-
bym cały szereg utworów Tetmajera takich, jak
«Marzenie», «Na morzu polarnem». «Duch»,
«Nad polem pustem», «Wizya», «Sen rzeczywi-
sty», «Exodus», «Widziadło»... Mówiłem już, że
w pieśniach tych porusza się jakiś świat dan-
tejski, jakieś legendarne, pierwotnej siły pełne
postacie skandynawskich półbogów, szturmom
morza wtórujące z potężnych piersi... Zgoła świat
bohaterski, jakiś świat ogromnie inny, niż rze-
czywistość, a widziany przez poetę niezmiernie
plastycznie, jak wszystko zresztą, co staje przed
jego oczyma. Świat wymarzony, a jednak nie
świat duchów, lecz świat niemal brutalnie ży-
jący, choć na pozór tylko w sennem marzeniu
poety... Cóż jest wspólnego między motywami
tatrzańskimi a tym światem? To, że jeden
i drugi świat oblicze ma, jak Jehowa Słowackiego:
«Błyskawicowe i ogromnej miary», to, że roz-
pętanych duchów on nie kielża. Rzadko filister
nie przeistacza się na Krzyżnem, nie podaje
ucha na pieśń wolnych wichrów tatrzańskich.
Rzadko filister, zawiesiwszy wzrok z przełęczy
nad tym światem dziwów, które jednak są rze-

czywistością, nie słyszy jakiegoś głosu z oddalenia, głosu mówiącego mu, że jednak poza deptaniem szablonów istnienia codziennego jest inne życie, inny świat. Zbójnicka pieśń, góralski byt, serce Hanusi, skalne rozdroża, majaki wirchów — wszystko to, jak pierwiastki rzeczywiste jakiejś sagi bohaterskiej, woła o innym, innym, bezkreśniejszym życiu. Te same echa dobiegają ucha poety ze świata skandynawskich podań o Odynie; te same widzenia «błyskawicowe» stają przed nim w snach. I tu się spełnia tajemnica przeniknięcia się dwóch tych światów przez samą tęsknotę poety do innego życia, przez poryw, przez wezbranie młodych sił, szukających nowych torów istnienia. Najmniej powszednia z rzeczywistości — górski kraj — jest tu jakby stwierdzeniem, pierwszą przesłanką dla możliwości tych nowych torów. Dalej dusza poety pójdzie sama od ogniwa do ogniwa, nawiązując swe «rozkiełzania» w jeden inny świat. I tak — pograniczem jawy i marzenia, bohaterskich snów i górskich szczytów, kto siłę ma, wspina się ponad konwencyonalne istnienie. Owe tatrzańskie (niektóre), heroiczne, dantejskie pieśni, najpiękniejsze mojem zdaniem z tych, które napisał, są jakby odruchami wyniesionymi z tych wędrowek przez Tetmajera.

Obawiam się, że wszystko to nie jest jeszcze dość jasne. Zdarzyć się może, że czytelnik czy-

tać to będzie n. p. w porze poobiedniej, kiedy drzemka wzmaga jeszcze naturalną odporność osobnika względem wszelkich polotów. To nic! każdy ma swoje wspomnienie chwil, w których żył i żyć chciałby i n a c z e j: silniej, przestronniej, bujniej. To wystarcza do nawiązania łącznika między poetą i słuchaczem.

Zaznaczałem już, że taka dążność do rozszerzania widnokręgów istnienia wyraża się u jednych w zerwaniu z formami, u innych w specjalnej, im właściwej filozofii, u innych jeszcze w zacięciu tyrteuszowem itd. U Tetmajera jest to jakby naturalny odruch bujności, bogactw, soczystości, że tak powiem, jego organizacyi. Może dlatego wśród tylu prawdziwych talentów Tetmajer otrzymuje niekiedy ów przydomek «rzczywistego». Bo sądzę, że nic tak nie imponuje w życiu, jak pełnia życia, wezbranie sił żywotnych.

Kiedy Tetmajer, potrząsając sceptycznie skrawkami własnej (i potocznej) filozofii, mówi, że niema «większej odwagi ni mocy», niż otoczenie, wierzymy mu, z nim razem będąc sceptykami. Kiedy dalej, nie wypoczęty jeszcze po ostatniem widzeniu się z autorką «omdłałych wejrzeń», mówi nam: «czuję, jak mię odretwia kwiat olbrzymi», wierzymy mu znowu, bo również się na tem znamy. Ale kiedy w kilku pieśniach przynosi nam echa jakiegoś innego, siłą,

wezbraniem tętniącego życia, czujemy, że drogi nasze są nieco różne.

On może jednak przenosić się czasami w pełniejsze światy, my, przynajmniej o własnej sile, często nie możemy. On te światy zapładnia nadmiarem własnej energii życiowej, my sami potrzebujemy nieraz zapłodnienia, i często, czując nawet ubóstwo rzeczywistości, nie mamy mocy do przekroczenia jej.

Wezbraniem sił żywotnych, porywem woli do lepszego życia można się odrodzić i dopomódz w odrodzeniu tym, którzy marnieją w anemii, którym tchu brak na mieliznach. Trzeba tylko wyjść z kontemplacji trujących pędów «symbolicznego kwiatu», trzeba mniej modłów składać przed posągiem «z czarnego kamienia» na grobie «swej wiosny». Nawet zmysły można nie stłumić, o nie! — lecz wypromienić — rozpromienić. W tym ogniu spłonąć już może jedna mara życia — konwenans. A życie źródłem jest wszelkiego odrodzenia.

Trzeba tylko umieć stać się mężem, przestając być — paziem.

JAN KASPROWICZ.

I.

W przedmowie, poprzedzającej tom «Poezyi» Kasprowicza z 1889 roku, pisał T. T. Jez: «Co do formy utwory wasze przedstawiły mi się, jako przeciwieństwo Bohdana Zaleskiego, który językowi nadał giętkość melodyjną, czyniącą z mowy polskiej jakąś promiennością przeniknioną pyłkowością, przeznaczoną na «kojenie serc i ucha», podczas kiedy akcenty mowy tej samej w ustach waszych mają w sobie coś surowego, twardego, szarpiącego, targającego i rzekłbym, dzikiego i mimo to, raczej dlatego właśnie, wywierającego urok dziwnie pociągający».

Spostrzeżenie to, skoro już raz zostało wypowiedziane, będzie z pewnością uznane za niezmiernie trafne przez każdego, kto czytał Kaspro-

wicza. Jest ono trafnem zarówno co do formy, jak i — dodajmy to odrazu — co do treści jego poezji. Trafnem jest jeszcze to szczególniejsze porównanie przez przeciwstawienie w danym wypadku, nietylko dlatego, że istotnie ów Bohdan, ów «słowiczek» romantyzmu jest antytezą rytmiki Kasprowicza, lecz również i dlatego, że porównać Kasprowicza z kimkolwiek przez podobieństwo — jest dziś istotnie rzeczą niemożliwą. Jest coś odrębnego, całkiem własnego w mowie tego poety, coś, co jego samego wyodrębnia z pośród innych i pozwala go uważać za całą oddzielną kategorię, cały rodzaj poetycki nowo-kreowany.

Jednocześnie — i tu jest dowód, że tak oryginalny talent nie jest jakimś dziwactwem, jakimś *curiosum* literackiem, lecz literackiem zjawiskiem doniosłego znaczenia — w odrębności tej ucho łowi ton potężnie swojski, głęboko właściwy mowie, bardzo usprawiedliwiony. Ledwie się ten wiersz, pozornie chropawy, odczytało, łamiąc trudność nowości, a już się jest głęboko przekonany, że ta nowość leży jednak w naturze języka. Jest to wrażenie podobne do tego, kiedy ktoś, np. nawykły do gwary miejscowej, posłyszycy inną, równie czystą gwarę tej samej mowy i mimo całej różnicy, odrazu czuje jej prawowitość.

I rzeczywiście: jedną z tajemnic oryginal-

ności mowy Kasprowicza jest niewątpliwie ta barwa wielkopolskiej odmiany mowy naszej, którą tak silnie akcentuje jego język, a z którą język literacki, głównie z małopolskich i mazowieckich źródeł dziś zasilany, zna się niezbyt blisko.

Jest jeszcze druga przyczyna tej odrębności. Czytelników Kasprowicza uderzają nietylko wyrazy z ludowego słownictwa czerpane lub na ludowych wzorach budowane — owe choróbska, kościska, dyrdy, mendle, a wej i t. d. — których autor nie żałuje, ale również i sam styl autora. Trudno nie zauważyć, że styl ten jest inny, niż styl nietylko literacki, ale nawet potoczny klas inteligentnych. Jest tu wprost inna budowa zdań złożonych, zgoła składnia inna przy rytmice, bardzo się z nią zgadzającej. Jest to istotnie składnia pogwarki ludowej, chłopiska składnia. Nie ta składnia, znana już nam do zbytku z krakowiaków i kujawiaków i stanowiąca dziś jeden z utartych szematów pieśni naszej, ale składnia ludowej gawędy na dłuższą nutę, ludowej mowy potocznej.

Proszę się nie dziwić, że w tem miejscu czuję potrzebę usprawiedliwienia się, dlaczego tak bez wstępu wypowiedziałem tych parę uwag o mowie poetyckiej Kasprowicza, o owej t. z. formie. U nas bo często trudno odróżnić sprawozdanie o tomie biblioteki naukowej od oceny tomu poe-

zyi. Najpierw idzie zawsze analiza i polemika z pojęciami, poglądami autora, wreszcie zaś w sposobie nawiasowym nieodzownych słów kilka «co do języka».

Ach, gdyby niedbający o «formę» a «treści» oddany krytyk chciał jednak baczniej rozejrzeć się w mowie naszych młodych pisarzy! Znalazłby nieraz w tej «formie» — w ubóstwie jej, w stereotypowości frazesów, w nielogicznym formowaniu neologizmów, w samym ich braku, w obfitości wyrazów cudzoziemskich, w szablonach rytmu — znalazłby nieraz wymowny komentarz i do samej «treści» utworów, i do psychologii ich autorów. W literaturze zresztą wogóle, w poezji szczególnie, a w wypadku, o którym mowa, że tak powiem, nadszczególnie — sprawa formy zlewa się ze sprawą treści.

Jest wielka otucha, rozkosz niewymowna w stwierdzeniu takiej rdzennej odrębności mowy u jednego z rzeszy piszących. Wśród mnóstwa poetów, mniej lub więcej udatnie przedmuchiujących na fleciku melodyjności zwrotki dawnych pieśni, ten silny samoistny głos, próbujący nowych tonów i nie dla przyjemności «szukania», lecz wyraźnie z potrzeby piersi samej, inaczej a szeroko zbudowanej — nie jestże czemś, co na wstępie musi uderzyć?

Stąd to jednym tchem wypowiedziałem na wstępie to, co mnie w Kasprowiczu przede-

wszystkiem uderzyło i z czego można będzie snuć wnioski o znaczeniu jego pracy dla młodej literatury naszej.

II.

Kasprowicz opowiedział się nam, z czem przyszedł, obficie i szybko. Rok po roku przyniósł «Poezye», «Chrystusa», «Świat się kończy», «Z chłopskiego zagona», «Anima lachrymans», «Miłość» i wreszcie przekłady z Szekspira, Byrona, Shelley'a. Nie upłynęło jeszcze dziesięć lat od wydania pierwszego zbiorku autora, a więc jest on niewątpliwie najpłodniejszym, lub może najpracowitszym z pośród młodych. Trzeba i ten rys zapamiętać. Kasprowicz pracuje nie na żarty; uczciwie oborywa swój zagon rok rocznie. Są talenty — i nawet bardzo wybitne, które poezji «oddają się» od czasu do czasu, na stałe żyjąc czemś innem — np. flirtem, biurem, polityką. Oddają się one poezji tak, jak np. ktoś, od czasu do czasu oddaje się zabawie, biorąc na się wytworny kostyum balowy, lub ktoś, kto od czasu do czasu powoływany bywa do pełnienia jakiejś funkcji uroczystej, dla której przywdziewa szatę w rodzaju togi, bereta i innych «insygniów». Kasprowicz pisze inaczej: utwory jego robią wrażenie rzeczy istotnie z potrzeby pisania pisanych, płynących już nietylko

z chęci wypowiedzenia się, lecz nawet z nalogu, z konieczności. Wiersze te są wyrazem nieświętecznego, lecz powszedniego nastroju poety; odbijają nie fajerwerki i wzloty jego myśli, lecz stałą, nieustanną jej pracę. Jeżeli spostrzeżenie to jest słusznym, to przyzna czytelnik, że raz jeszcze talent Kasprowicza zdradza cechę wysoce odrębną. Jest to pisarz, dla którego «być poetą» nie jest wcale przenośnią. Kasprowicz naprawdę jest poetą, nie zaś nim bywa w chwilach wyjątkowych. Ta niezmierna ciągłość nastroju sprawia, że utwory Kasprowicza muszą odbijać sam rozwój niejako jego życia duchowego. Można o tem wnosić z obfitości utworów jego, z ich różnostronności, prawdziwie wyczerpującej ramy ludzkiego istnienia i przede wszystkim z ich żywotności. Jest jakiś akcent szczerości, jakaś barwa życia, coś, co sprawia, że utwory poetyckie Kasprowicza są utworami nie tylko literackimi, lecz jeszcze czuć dają wyraźnie ciepło ludzkiego istnienia, pulsowanie życia, które im dało początek. To właśnie nazywam żywotnością.

Po wyrazie twarzy, po brzmieniu szeptu, po korności postawy odróżnić można modlitwę, z głębi wiary, z głębi istnienia płynącą, od modlitwy z rytuału, z hipokryzyi, z fachu wreszcie odmawianej. Coś w tym rodzaju jest w poezyi:

inną jest — przy równym talencie — pieśń wyznawców, a inną pieśń fachowców poezyi.

Kasprowicz pisze, jak wyznawca, mieszając ciągle bieg życia z biegiem natchnienia, jak każdy, kto wierzy szczerze, naiwnie. Z takiego tylko skojarzenia pierwiastków mógł powstać ten nieraz mozolny i powtarzający się, przechodzący w prozę ciąg utworów takich, jak «Miłość», jak 39 sonetów, jak obfite gawędy, obrazy i opowiadania, stanowiące rdzeń dotychczasowej pracy poetyckiej Kasprowicza. Spotka go zapewne kiedyś zarzut, stawiany przez krytykę poecie pokrewnemu, Niekrasowowi, że poezya jego przechodzi często w rymowany artykuł wstępny, w rytmiczną polemikę o kwestyę dnia.

Przyznaję, że tu i owdzie fakt ten może szkodzić wytworności utworów, może nużyć nawet czytelnika. Ale takie pełne, szczerze, żywotne wypowiedzenie się duszy ludzkiej, takie integralne przeistaczanie się czyjegoś życia w pieśń — było i zawsze będzie prawdziwym źródłem nowych natchnień, nowych dróg, odrodzeń poezyi.

Szczęśliwy, komu dane wyśpiewać taki duet treści i formy, życia i marzenia, bo taki nie szukając, znajduje drogę i innych prowadzi.

Ten jest charakter poezyi Kasprowicza; charakter, którybym scharakteryzował parafrazą słów: «tyle życia, co jest w pieśni». U Kasprowicza «tyle pieśni, co jest życia». Nie jest to

dziś zbyt zwykłe — i to pomimo realizmu, naturalizmu, weryzmu. Nie chcę przez to powiedzieć, żeby Kasprowicz był krańcowym ideologiem jednego z tych kierunków. Ludzie, którzy sami w sobie przynoszą karm i siew nowy, którzy dają początek szkołom — sami swej roli nie traktują po szkolarsku.

Kasprowicz pisze sonety z życia zagrody wiejskiej nie dlatego, że jest realistą. Jego «Venus vulgivaga» jest tak ohydnie złachmaniona i tak rozpustą piekąca nie przez naturalizm. W pieśni o miłości nie «intrumentalizm» mu każe zmieniać rytmy; powieść o Maryanie Olchowiczu opowiada nam nie dlatego, że jest demokratą, i nie przez chłopomanię pisze to arcydzieło bolesnej prostoty: «Rumianek». Bez wątpienia, tłumaczowi Shelley'a nie obcą jest tęsknota dzisiejszej poezji do panrytmizmu; współobywatelowi naszych czasów, naszych dążeń nie obojętne są ich hasła, teorye, dogmaty, kierunki. Ale, pisząc, Kasprowicz ma inną troskę, niż słuzenie jakiejś ideologicznej potrzebie: spowiada się, skarży, wygaduje — zgoła żyje z pieśnią. Z pieśnią żyje jak z przyjacielem, ale nie takim, jakich miewamy od niezwykłych okazji, lecz takim, jacy idą z nami przez całą codzienność i przez wszystkie święta — na śmierć i życie.

Więc pieśń ta jest i frasośliwa, i wesoła, i pro-

mienna, i nudna, i porywająca, i nieznośna. Nie będę więcej obstawał przy tem. Wyznaję, że trudno mi określić ten nastrój pisarza, zwłaszcza wobec dzisiejszych pojęć o poecie. Że traktuje poważnie, seryo swoją pracę — to przecież chyba jasne. Że jest w nim szczerłość, żywotność — to również. A jednak!... a jednak, chcąc jeszcze zbliżyć się nieco do zrozumienia nastroju tego, chciałbym czytelnikowi przypomnieć Carlyle'a improwizacye o duszach proroczych, naiwnych, w których żyje prastary duch bohaterski, czyniący z pogodną prostotą dziwnie piękne dzieło ze swego życia. Chciałbym wspomnieć o takich homerycznych obrazach, gdzie «poeta» jest to jeszcze naprawdę «działacz» i gdzie oto, ważąc słowa opowieści, świadom jej wagi, prawi wpośród zgromadzonych. I on sam, i oni tworzą grupę pełną wyrazu, po raz drugi przeżywającą dzieje opowieści. Tam to pieśń traktuje się «seryo» i tam w niej tętni «życie». Są takie echa w nastroju Kasprowicza, takie poskrzypywanie gęśli wśród dech tłumiących słuchaczy.

III.

Co i jak może interesować człowieka o znanych już nam zasadniczych cechach nastroju? Jak patrzeć mógł na życie człowiek, z urodzenia

seryo je biorący, człowiek, siejący słowo, jak chłop sieje zboże, ze skupieniem a z szerokim rozmachem garści; człowiek, któremu ust nie skrępowała żadna maniera? — człowiek bujny, szczerzy, młody — co człowiek taki mógł widzieć?

Dziś można być człowiekiem z «ludu», a jednak całe życie nie znać się z sukmaną; można mieć pierś szeroką, do wolnych oddechów stworzoną, a jednak całe życie nawpół dusić się w buduarowej, gabinetowej lub knajpiarskiej atmosferze. Więc «wrodzone» cechy stanowią dużo o rozpędzie sił, ale nie stanowią o kolei zmieniających się scen widzenia życiowego.

Człek żyje, kocha, mrze, podatki znosi

A jako wiatr powieje — tak się poda.

Szczęście, że dziś wieje tyle wiatrów sprzecznych i jeden przeciw drugiemu użycza oparcia. We wstępie do «l'Amore desperato» charakteryzuje Kasprowicz «przyjaciela» (pewnie bardzo blizkiego) z którego zapisków korzysta, w ten oto sposób: «obraz nerwozy (przyjaciela), której podlega dziś większa część umysłów wybitniejszych, zmysłowych, drażliwych, postawionych na przelomie dwóch epok, zmuszonych oddychać ciężką atmosferą kończącego się wieku» — i dalej kreśli obraz sprzeczności życia i ducha, stanowiącej zwyczajne tło istnienia

współczesnego. I nietylko ten «przyjaciel», zrozpaczony w miłości, ale «dawny znajomy» poety (sążto Gustawy w stosunku do Konrada?) podobnym podlega cierpieniom — zbacza, grzeszy, kaje się, wątpi. Znajdziemy rozdźwięki w «Maryanie Olchowiczu», którego — «męczy to piekło życia», którego «duch przebiegłszy przez ten świat, jak burza», zanurzyć się pragnie w niebycie. Kobieta, walka o ideały, poczucie niemocy, zmaza na sercu — różne są źródła, z których duch, rozbrojony z sił własnych, czerpie konieczność rozkładu i śmierci. Konieczność tę zna poeta w całej rozmaitości pozorów, w jakie się myśl współczesna (i prastara zresztą) stroi — i woła:

Splyń ku mnie w światła potoku

O śmierci, bolejących bytów zbawicielko!...

Jeżeli jednak bliżej przyjrzymy się tym ludziom, w bólu ręce do śmierci wyciągającym — zobaczymy, że łączy ich pokrewieństwem ducha pewien rys znamienny — że przedewszystkiem każdy z nich czuje, przyznaje się do swego zbłąkania, wykolejenia.

To bardzo ważne, bo są inne jeszcze dusze, które gasną ot tak — z braku życia, z braku soków, z rozsypania się. Ci zaś — to są jakby ludzie ranni, a każdy samą obfitością broczenia wykazuje, jaki skarb życia w sobie chowa. To jednak nie są te pół-martwo urodzone, zgniłe

i spróchniałe organizacje, które się tak plenią na schyłkach epok. To są połamani, pokaleczeni w walce życiowej, ale nie zdegenerowani. I czy boleść ta jest li tylko źródłem pożądań śmierci? Nie — woła do niej poeta — «bądź pozdrowiona» —

Źródło mej pieśni, macierzy natchnienia,
Boleści!...

Więc jest to razem źródło życia. Trudno szukać dyalektycznej jedności w kilkoletnich owocach pracy ducha. Nie o nią mi też chodzi, kiedy zestawiam te dwa okrzyki: jeden witający w boleści śmierć, drugi również w boleści pozdrawiający zarody życia. Chodzi mi o jedność duchową tych utworów, mimo kalejdoskopową różnorodność ich treści. To, co tę jedność stanowi, jest to ogólna, istotna, przyrodzona koncepcja życia i ich autora. Koncepcja ta jest silna, jędrna, wojująca, żywotna. Raz po raz duch poety, jak piorunochron w czas burzliwy, może ściągać gromy we własne serce, ale choć zadrga pod ciosem, nie rozsypie się, nie runie, jeśli rdzeń mocny, taki dąb człowieczy.

Raz po raz z atmosfery tych sprzeczności, w której cierpią «blizcy znajomi» poety i w jego duszę przenika rozkładowy prąd — lecz w nim staje się «macierzą natchnienia», a raczej to jego dusza nie przestaje być «źródłem pieśni», bo jest

pełna życia. Ta właściwość, przebijająca silnie nawet w najbardziej pesymistycznych fragmentach poezji Kasprowicza, różni go od wszystkiego, co nosi piętno dekadentyzmu w rzetelnym znaczeniu słowa.

Ze świata wspomnień wszechludzkich, zawartych w historii, pociągają Kasprowicza tematy takie, jak prawalka Ormuzda z Arymanem, ulubiony mit prometeistów. Tenże pierwiastek zbliża go do Giordana Bruno:

Lecz przyjdą czasy, gdzie światłości żarem
Rozplomienieją martwe serca ludzi!

I jeszcze raz toż natchnienie dyktuje mu Ezechiela. Jakże pociągać musiał poetę ten prorok płomienny, potężny mąż, który, wzięwszy w siebie pierwiastek grzechów pobitego plemienia, przetrawił go w ogniu swej duszy. I oto Pan dał mu moc «prorokowania do kości», powołania do życia tego, co pobite było, leżało w prochu, dał mu tę moc za to, iż «był w sobie przepelnen miłości...»

Prawdziwie — wśród postaci proroków niema bardziej prometejskiej od Ezechiela. Ale nietylko Ezechiela z księgi ksiąg bierze poeta. Oto «Hagar na puszczy», «Rebeka», «Judyt», «Baltazar», «Mojżesz», «Samson» przechodzą w pieśni jego, ażeby raz jeszcze przemówić do nas niewysłowioną pełnią swych czynów.

Postaci tych nie można pojąć inaczej, jak nam podały ich zrozumienie prastare księgi — w tem tkwi ich urok. Ale można położyć takie akcenty w pieśni o nich, takie dobrać tony, które poruszą w najsubtelniejszej, najbardziej skomplikowanej duszy gdzieś na dnie jeszcze leżące wspomnienia uczuć jednolitych, szczerych, prostych. Taki akcent mają pieśni Kasprowicza: jest w nich siła naiwności, owej najwierniejszej pono komentatorki tych rapsodów, którą znajdziemy w ludowych apokryfach i przypowieściach pisma świętego.

Bardzo zwyczajne, wiekom znane prawdy głoszą te strofy rytmów przenikliwych. Pięną proste słowa jakby spodziewanym, znajomym szeregiem, aż dziw bierze, skąd się nagle zjawiał taki widomy kształt Mojżesza, czemu dreszcz przechodzi, skoro Samson «wstrząsa przybytkiem?»

Tej godziny

Zginął tysięczny wróg...

I charakterystycznym jest to, że w tych melodyach biblijnych lub indyjskich Kasprowicz zjawia się przed nami bynajmniej nie jako poszukiwacz ładnych symbolów, alegoryi przejrzystych. Nie, owe akcenty szczerości, owo doskonale utrafienie w ton zdradza raczej potrzebę, popychającą duszę tę do ludzi, czasów, czynów,

odznaczających się biblijną, homeryczną, aryjską wreszcie jasnością, jednolitością: znowu mi na myśl przychodzą postacie duchów naiwnych a proroczych Carlyle'a.

W tomiku «Anima lachrymans» znajdzie czytelnik szereg obrazów i gawęd, noszących za tytuł imiona własne. Są to same nieznane, ciemne, obskurne, że tak powiem imiona: Jan Rudawski, Maciej Kozarczyk, Hanka Olpińska, Marcin Szafran, Maryan Olchowicz. Do tego cyklu zaliczyć wypadnie ze względów, o których niżej, «Rumianek» i kilka fragmentów «z zapisków przyjaciół» z tomu «Miłość». Jeszcze dodać trzeba obrazki: «Batjara», «Venus vulgivaga», «Sonety chłopskie» itd.

Gdyby można było czarodziejstwem każdy z tych wierszy zamienić na postać — stanąłby tłum — ciżba szarych ludzi, którą się mierzy zazwyczaj liczbą. Każdy z tych wierszy jest miłosnym wysiłkiem poety ku tej ciżbie dla wydobycia ludzkiej jednej twarzy, ludzkiego jednego serca, jednego czyjegoś życia. I oto mocą tego wysiłku poznajemy Hankę Olpińską i jej zabiedzone dzieje, śmieszłą nędzę Kozarczyka, profil batjara, szastającą się pod latarniami dziewczynę... Albo idą dalej postacie wykołajeńców takich, jak Olchowicz.

Liczba rozpryskuje się: bezimienny legion, kupa nieporządna, trzoda — przeistacza się w po-

chód dusz ludzkich, których ryte bólem rysy, jak paciorki żywego różańca, przejrzyś w całej odrębności jedne po drugich. Dziwna wizyal Dziwny dar zrozumienia i uszanowania w każdym z nieprzeliczonego tłumu — człowieka, brata.

Stojący na ganku pan (nawet demokrata) widzi przed sobą tylko czerniawę ludzką, tylko tłum sukman, ale ktoś, kto stoi w tej gromadzie, zna ją po imieniu i widzi razem wszystkich i każdego. Ten jest sposób obserwacji Kasprowicza. Poeta z krąganka wszechzagadnień zszedł w ciżbę ludzką i przejrzał wiele jej twarzy, poznał imiennie bezimienne mrowie. Jest to wielka zasługa dla życia i sztuki. W ten sposób odgadując znaczenie każdej z tych liczb, poznając każdą tę zgłoskę oddzielnie, poeta tworzy nowy poemat. W tej troskliwej i poszanowania pełnej pracy nad rozpoznaniem człowieka w tłumie, pracy pełnej fragmentów i początków, ale i całości o przeczystym wykończeniu — leży, zdaniem mojem, niewyczerpane bogactwo. Zrozumie ten, kto widział np. dokonane już dzieło życia takiego Meunier'a — ową epopeję pracy w rzeźbie. Natchniony rzeźbiarz rozłożył symbol pracy na jej ludzkie pierwiastki. I oto z pod dłuta jego wyszły postacie owych Siewców, Tragarzy, Żniwiarzy, Górników, Kowali, Rybaków — istny rapsod kamienny, wymowny potężną grą prę-

żących się muskułów, skupionych twarzy, postaw wyrazistych. Kiedy się staje wpośród tych rzeźb — jest się jakby wśród kamiennej a życiem drgającej sagi — sagi o wysiłku odwiecznym człowieka. Symbol pracy przestaje być Symbolem, ażeby stać się bardziej ludzką — epopeją pracy.

Pieśni Kasprowicza niezmiernie żywo w założeniu swem przypominają dzieło Meunier'a.

Jak dalej poeta zrozumie swoje dzieło: czy te mnogie postacie, jak Meunier, skupi dokoła jakiejś idei; czy znajdzie dla nich wszystkich jedną formę — prawdziwą epopeję o tytule «Legion», czy poprzestanie na tem, co zrobił?...

Ale z tego punktu twórczości, który już życie samo w samej jego wszechkształtności sili się ogarnąć, drogi idą coraz rozbieżniej.

IV.

I oto nie poruszyłem wcale tego, co u nas właściwie nazywają «ludowością» w pisarzach. Nie mówiłem wcale o przepięknych utworach Kasprowicza, w których już wyłącznie odtwarza świat wiejski: chłopą, przyrodę. Nie zacytowałem nawet wiersza: «Z całej gęby roześmiał się dzionek», ani tej cudnej przygrywki:

Rozwiał się twoje włosy,
Złote włosy twoje,
Jak jutrzniane
Blaski ranne
Tak ci się rozwiał...

ani cudnego opisu zalotów góralskich «na opalowej grani» tatrzańskie; ani tembardziej tych ustępów, w których opuszcza Kasprowicza (na krótką chwilę) zmysł świeżej prostoty, i do jędrnych pieśni zakrada się pod jej pozorami trywialne słownictwo dziennikarskiego żargonu; ani wreszcie żadnego z tych sonetów, których cykl miłośniczo obejmuje szare chaty i lud ich szary:

Szare chaty! Nędzne chłopskie chaty!
Tak się z wami zrosło moje życie,
Jak wy proste, jak wy bez rozkoszy...
Dziś — wy dla mnie wspomnień skarb bogaty,
Ale wspomnień, co łzawią obficie —
Hej! czy przyjdzie czas, co łzy te spłoszy?!

Jeśli nie mówiłem o niezwykle pięknych motywach, dotyczących wsi i przyrody u Kasprowicza, o jego chłopskich duszach, które porównać w trafności można tylko do szlacheckich dusz naszej dotychczasowej poezji — to nie bez ważnego powodu. Oto — jakkolwiek piękne i pełne znaczenia są te rzeczy — są one jednak już tylko szczegółem w ogólnych rysach fizjonomii Kasprowicza. Kasprowicz poczynając od

mowy swojej — wielkopolskiej ludowej mowy — i aż do ostatniego ze swych tematów nie przestaje być «ludowym». Tylko, że ludowość jego nie jest ani chłopomanią, ani demokratyzmem, ani zamiłowaniem do chłopskich tematów, lecz jest samą jego organizacją duchową, przenika go nawskróś żywiołowo.

Ta odważna świeżość rytmu i mowy, ta świeżość uczucia, ta prostota i siła, ta powaga i szczerłość, które podnosiłem jako nastrój jego zasadniczy — nie sąż to głęboko «ludowe» cechy? Ta skłonność do przemawiających tematów biblijnych i ich utrafienie, ta zdolność uszanowania bliźniego, sąsiada niemal, w szarym człowieku z gromady — nie sąż to jeszcze rysy «ludowe»? W samym traktowaniu sztuki przez Kasprowicza tkwi jakiś, wolno mi to powiedzieć, naiwnie święty ton, taki prosty a niezwykły, jaki odnaleźć można wśród proroków i wśród ludu.

Bo nie jest to nawet ów znany nam z doby romantyzmu «wieszczcy lot; nie, to jest dużo spokojniejszego coś, nie tak strzelistego, choć nie mniej stanowczego.

Tak więc w całym swoim nastroju, w zasadniczej barwie temperamentu, czuciowości, umyśle — a jak na wstępie zaznaczyłem, w składni i słownictwie — jest dla mnie Kasprowicz jakby pędem, strzelającym wprost, bezpośrednio z rdze-

nia ludowego. I oto jest żywiołowa podstawa znaczenia jego w poezji naszej.

A razem — ile tylko jest w nowożytnej poezji dążenia do panrytmizmu, co tylko jest po Shelley'owskiej w tem spuścizny lub nowych dorobków — znajdzie czytelnik w tych fragmentach. Jak tam huczy z gór prometejską drogą rozpętany z wszelkich okiełznań rytm! Trzeba mieć pierś szeroką a w piersi dużo tchu, żeby za takim rytmem zdążyć.

Jakiś chłop — prometeista, jakiś prorok — brat wśród swoich prorokujący. W tych, na niezwykle potężną pierś dobranych połączeniach, jak w akordach olbrzymiego hymnu ludzkości wybucha pieśń Kasprowicza.

Szeroką skalę ogarnia jego twórczość, lecz kluczem jej zrozumienia — ten właśnie akord — akord starszego braterstwa wśród społecznych.

Taki tylko poeta może dać tłumom pieśń, którą oni za nim z całej piersi powtórzą, jak powtarzają w huraganie chorału jakąś pieśń odwieczną:

»Bóg się rodzi — moc truchleje...«

ANTONI LANGE.

I.

Metamorfozy... Ten oto wyraz, streszczający w sobie pierwsze wrażenie, powraca mi w pamięci nieustannie, ilekroć biorę do ręki poezję Langego. Chciałbym go wypisać na pierwszej karcie tomu, jako tytuł, tylko przez roztargnienie autora opuszczony. Poezję Langego są swego rodzaju rewią gatunków mowy wiązanej, galerią kształtów poetyckich, są «panteonem stylów», o którym opowiada raz poeta, że:

Cyklopy zda się kładły fundamenta,
A kolumnadę stawiał Grek; zaś Goty
W renesans wplotły swoje ornamenta
Na barwnych ścianach bizanckiej roboty
Z wież maurytańskich sznurem...

Jeżeli nie uważam tego porównania za doskonałą charakterystykę poezji Langego, to dla

tego jedynie, iż przemiany, którym tu ciągle podlega nastrój i wiersz, mają w sobie jakąś błyskotliwość, lotność, rzutkość, której nie oddaje przenośnia architektoniczna.

Czytam z kolei kunsztowne sonety, proste prostotą świadomą siebie sielanki, rzewne rifierita, stronelle, ronda ozdobne, willanelle, tchnące wiosenną świeżością i — mimo mistrzostwa ich formy — nie zatrzymuję się, nie szukam w nich najwłaściwszego poecie rodzaju, lecz idę dalej, ciągle dalej. Czuję, że istotę tego talentu stanowi nie taki lub inny kształt doskonały, lecz ciągła przemiana kształtów.

Dwie tendencje przeciwstawiają się sobie wiecznie w poezji. Jedną streszcza i wyraża doskonale każdy najdrobniejszy ustęp z «Pana Tadeusza»: wiersz tu jest defiladą posągowych kształtów, obrazów skończonych, faktów dokonanych. Drugą tendencję odnaleźć można w każdej strofie «Beniowskiego» lub «Króla Ducha»: wiersz tu jest jak obłok zmienny, jak fala improwizatorski. I nad kształtem, obrazem, faktem ma tu przewagę nastrój, przemiana, ruch. Kraśiński mówił o pierwszym rodzaju, że jest potęgą wcielań, o drugim — że jest potęgą rozwichrzań.

Kiedy słowo tryska rozrzutne, pełne obietnic, wichrowe, równie łatwo przyjmując każdą formę, ażeby się z niej uwolnić w nowej prze-

mianie, mamy do czynienia z tą drugą tendencją poezji. Wówczas poeta dochodzi niekiedy aż do zrzucenia «supremacyi myśli nad słowem»; zdumiewa nas, jeśli jest bezdarnym, bezładem nagromadzonych wyrazów, lub porywa nas za sobą, jeśli jest talentem, w wir rozwichrzającego się, rozrzutnego, pełnego natchnień nieskrystalizowanych krasomówstwa.

Metamorfozy Langego, którym towarzyszy wielkie panowanie autora nad formą, są objawem tej właśnie drugiej tendencji — przewagi słowa. Przerzucać się z taką giętkością od formy do formy znaczy więcej, niż być naśladowcą, nawet biegłym. To znaczy pływać w żywiole słowa, jak w żywiole rodzimym.

II.

Możnaby się na wstępie rozwieść nad wpływem obcych wzorów poetyckich na talent i kierunek Langego. Ostatecznie dziś każdy jest mniej lub więcej pielgrzymem, zwiedzającym te miejsca cudowne «najnowszych prądów»; Lange, tłumacz Baudelaire'a, Poe'go, Shelley'a, zna je i zna dobrze. Nie będę więc dalej badał, jakie prochy strząsa pielgrzym z obuwia swego. Obszernej skali form poetyckich w poezji jego odpowiada niemniej obszerna skala nastrojów.

Mamy np. wiersz Langego p. t. «Pogrzeb Shelley'a», z którego całe ustępy żywcem mógłbyś przenieść do Słowackiego. Mamy szeregi jego erotyk, wcale zasobny zbiorek doświadczeń stanowiących. Mamy próby poematów na większą skalę, cykle sonetów filozoficznych, sielanki wreszcie, dążące do szczerzej prostoty. Pozornie, zewnętrznie biorąc, jest to wielka różnorodność, różnorodność niejako. Ta to właśnie zewnętrzna różnorodność tematów pozwoli nam wyciągnąć niebawem wnioski o wielkiej jedności tonu tych poezji. Zaczniemy od rzeczy nieudanych.

Za najmniej udane uważałbym sielanki (przy których napis: *Plein-air*). Rzecz ciekawa, jak ten poeta, pełen wytwornego mistrzostwa słowa, niedołącznie opisuje:

Jesion jasno malowany,
Jarzębiny — i kaliny,
I akacje — i kasztany,
I gdzie niegdzie też choiny.

To «też» przypomina wierszyki na malowankach dziecińczych. Albo to np.:

Melancholia gęstych łąków
Karmi tylko gąski białe,
Stada owiec i baranów
Gryzą słomki pozostałe.

Te «gąski» i «słomki» są rozpaczliwe. Oczywiście chodziło tu o prostotę, tymczasem zamiast

prostoty mamy, że tak powiem, froebrowskie uproszczenie przyrody. Albo jeszcze ten opis:

I powietrzną toń przebija
Namiętnością, ogniem, szałem,
Niespokojna melodyja,
Niewidzialnem wstrząsa ciałem
Naprzód dziwna ta ballada
Drga oderwanymi tony —
Później tryska jak kaskada
W dźwięk stłumiony — nieskończony?
I rozpiera, i rozdziera,
I upaja, i przestrasza —
I tęsknoty nam otwiera,
I do marzeń nas zaprasza,
I zdumiewa — i kołysze!

«To słowik!» — woła domyślny czytelnik. «Nie, to świerszcz» — odpowiadam skromnie (za autorem). Prawda, że dobór wyrazów ładny jest i przekonujący, ale — słowik czy świerszcz? Otóż ten opis, gdzie świerszcza wziąć można za słowika, jest niejako kluczem do nieporozumienia: Lange nie opisuje nam właściwie ani słowika, ani świerszcza, ale swoje przefiltrowane przez dar retoryczny wrażenie — wyobrażenie nawet, refleksje, swojego uczucia, proces wewnętrzny, a nie świat zewnętrzny. I wszędzie tam, gdzie chodzi o bezpośredniość wrażenia, o kształt zewnętrzny, poeta będzie łatwo popełniał takie błędy. Bo siłą jego nie jest

odtworzenie wrażeń, ale ich przetwarzanie. W tych samych wierszach «Na roli» czytamy np. taki oto wizerunek oracza:

Włos ma płowy — szare oko —
Twarz od słońca ogorzałą —
Barki silne — pierś szeroką
I koszulę nosi białą.
W koszulisku swoim Inianem,
W białych Inianych spodniach — boso —
W kapeluszu swym słomianym
Swoje ciche spełnia losy.

Ten ustęp może nie zadowoliliby malarskiego oka, ale oto dalej:

Dziwna postać ta oracza!
Idą — płyną pokolenia,
Jego nic nie przeinacza,
Jego ducha nic nie zmienia
I tak kroczy wśród gorąca,
Jak na wyżni gdzieś Irańskiej,
Jakiś duch z przed lat tysiąca,
Jakiś wid starosłowiański.

Wizerunek, dość banalny na początku, zmienia się w ostatnich dwóch strofach w symbol, w wizję i wtedy staje się prawdziwie potężnym. Z natury talentu swego należy Lange nie do ostrowidzów świata zewnętrznego, lecz do wizjonerów świata wewnętrznego. Stąd blahym jest często w opisach, a zawsze silnym

i zajmującym w symbolach, w wizji, w obrazie syntetycznym.

Zrozumiemy to lepiej, przechodząc od sielank do erotyków. Każdy wiersz poety jest tu problematem filozoficznym, od problemu się zaczyna i ciągnie się jako barwny, retorycznie piękny różaniec refleksyi. Nie będę notował ni «złotych listków» jego myśli, ni «pereł uczucia» jego, ale nadmienię nawiasowo, że ich tu nie brak w najszcześniejszej formie świetnych aforyzmów. Pomijam również dziwnie piękne kwiaty egzotyczne, którymi autor przekłada gdzieś swe poezye, jak owe rifierita. Ale oto wiersz: «Nie, jam nie kochał wcale...»

...Dzisiaj nasze serce
Tak mózgiem przesiąknięte, że już być nie umie
Sercem. Samo się mózgiem stało. Nie rozumie
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!..

Jaki wspaniały krzyk, jakie słowo pełne znaczenia dobywa się w tym wierszu z bogatej retoryki! Może raz na cały ciąg tych poezyi uderza nas takie szczere, bezpośrednie wyznanie i oto wyznaniem tem jest właśnie skarga na utraconą bezpośredniość uczuć, na przewagę mózgu nad życiem.

Czytelnicy «Głosu» zapamiętali prawdopodobnie wiersz Langego, drukowany w Nr. 39 z r. 1889 p. t. *Vox posthuma*. Jest to fantazyja żalobna na temat samobójstwa. Tam spowiada się dusza chora na nadmiar świadomości, którą powaliła samoanaliza:

Jady samobiczowań, co w duszę się wżarły,
Szamotanie bezpłodne woli pół-zamarłej,
Ironia gór olbrzymich wydających karły,
Maligny chorobliwa niemoc — rumowisko
Przepalonego ducha...

Wraz z okrzykiem: «Nie, jam nie kochał wcale!» wiersz *Vox posthuma* stanowi dla nas rodzaj samookreślenia się autora. Wierzymy temu tem chętniej, że dokoła siebie, w sobie czujemy na każdym kroku wybudowania intelektualizmu. Że nasze serce jest «mózgiem przesiąknięte», że refleksya rozkłada lub zatruwa, a w każdym razie towarzyszy naszym wrażeniom, że ztratiliśmy bezpośredniość, żywiołowość życia, przynajmniej życia zmysłowego, na to się wszyscy zgadzamy. Wtóż w wierszach swoich jest Lange doskonałym typem takiego człowieka-intelektualisty, mózgowca? Jeżeli jednak dwa powyższe przytoczone wiersze stanowią może najjaskrawszą demonstrację tego stanu rzeczy, to nie znaczy bynajmniej, żeby poezyje Langego charakteryzował rozdźwięk w nich zawarty.

Przeciwnie, Lange jest właśnie rzadkim dość dzisiaj okazem intelektualisty względnie zharmonizowanego w sobie, w swojej twórczości poetyckiej przynajmniej. Zajmuje nas w tej chwili nie filozofia życiowa poety, lecz stosunek jego organizacyi duchowej do własnego dzieła. Idźmy dalej i rozpatrzmy się w drugiej połowie tomu «Poezyi», w której utwory przybierają coraz wyraźniej kształt traktatów filozoficznych.

Oto naprzód w siedmiu sonetach Wedyckich — a każdy sonet jest tu jak kamea w słowie rzeźbiona — daje autor rdzeń filozofii, zawartej w «indyjskich mędrców świętym rytuale». Następują dalej Księgi Proroków, przepyszne kantaty rozśpiewanego nad zagadkami bytu ducha. Przez Jedność, Wielość, Walkę, Miłość i Konieczność wiedzie nas autor do Wyzwolenia, czyli księgi Buddy. Cytować tych rzeczy urywkami nie można — tak dalece każda z nich jest zwartą w nastroju, stylu, filozofii całością.

Sonetny Wedycki i Księgi Proroków stanowią jakby streszczenie historyczne i ewolucyjne wysiłków myśli ludzkiej, dążącej do poznania niepoznawalnego. Są one zarazem jakby wstępem autora do jego własnej filozofii, która się wyraźniej zarysowuje w przepięknej «Pieśni o Słowie».

W pieśni tej tak wybitnie, tak jednolicie wy-

raziła się indywidualność artystyczna poety, że uważać ją można za prawdziwy «dokument» dotychczasowej przynajmniej jego pracy:

Duch i natura są to wieczne osie,
Na których pieśni obraca się słowo,
Myśl czujnie krąży w tym mętym chaosie,
Aż oto jutrznię ujrzy purpurową.
Wówczas nad dzikie potopy poswarki
Myśl ulatuje z chaosu w wyżyny,
I — niby biała gołębicą z arki —
Wraca i dobre przynosi nowiny.

Ten początek pozwala nam przeczuć, że słowo, o którym śpiewać ma poeta, jest to owe słowo w znaczeniu greckim: słowo-prawo, słowo-zrozumienie, a zarazem biblijne słowo proroków: dobra nowina, mir i harmonia wszechbytu.

Bywają nieraz straszliwe potopy,
Co trwają dłużej, niżli dni czterdzieści —

Wówczas w zamęcie powszechnym upada myśl, «biała gołębicą», próżno bijąc skrzydłami o ciemność: Słowo, dobra nowina, zrozumienie nie przychodzi.

Bo jak rozwiązać te węzły subtelne,
Gdzie patrzącego wzrok zlewa się z widzianym
Światem?...

i dalej:

Tak duch patrzący na zewnątrz świata,
Sam jest tym światem, w którym jest zamknięty;
Tak duch, co wiecznie wokół osi lata,
Sam jest tą osią! — Oto krąg zaklęty! —

I nagłym zwrotem lirycznym poeta staje ponad nierozwiązalnym: rzekłbyś, że zadźwięczały znane słowa: «bo ty nie myśl, że z anioły tylko boża myśl przychodzi...»

Bo nie myśl, że to słowo jest gdzie w dali
W uczonych księgach albo w słońcu ogromie;
Ono się nieraz w prostym krzaku pali,
W prostaczcej piersi żyje nieświadomie.
I nieraz dziecko wieśniaczego proga,
Wędrowny kramarz, albo dziad żebrzący
Takie ci słowo powie pełne Boga,
Że stajesz przed nim zdumiony i drżący...

Dalej pieśń staje się kaskadą wspaniałych zwrotów i omówień, dążących do odtworzenia całej potęgi słowa. Nieprzeliczone są postacie słowa i nieprzebraną jest obfitość swobodnie płynących porównań autora. Tu, sam jakby upojony tą bajeczną łatwością zażywania mowy, daje się autor niemal ponosić wyrazem... Zresztą o tej swobodzie, o tej łatwości rymu, przenośni, zwrotu retorycznego, najlepiej czytelnika przekona wiersz Ant. Langego, ostatnio drukowany w «Kuryerze», wiersz, który zwrócił na poetę niewątpliwie uwagę szerokiej publiczności.

Ale oto ostatni ustęp z «Pieśni o Słowie», który muszę przytoczyć w całości:

O słowo, które jesteś we wszechbycie,
W pozorach zjawisk rozlane dla oka,
Świeć się twe imię! Opromień nam życie
I daj nam wieku naszego proroka!
Przyjdź twojej prawdy najwyższe królestwo,
Wszechobjawiona stań się twoja wola,
Pokój na każde ludzkie zlej jestestwo,
Niechaj każdemu błysnie dobra dola.
Daj nam poznanie wszystkich praw natury,
Byśmy codziennym nakarmieni chlebem
Nie znali walki o jadło ponurej
I wciąż za twojem mogli dążyć niebem.
A tak wciąż wyżsi potęgą duchową —
Ucieleśniali twoje królowanie.
Raj odzyskany, w którym jedno słowo
Panuje — Miłość. Tak niechaj się stanie!

Ta świetna parafraza modlitwy o chleb powszedni pozwala, że tak powiem, ręką dotknąć głównej, ton nadającej struny poety. Nie jest że to wielki dar mózdz spleść w taką artystyczną całość własne natchnienie z rytmem prastarej modlitwy ludzkości? Myśl, która «wieki jednoczy w ewolucyjną człowieczeństwa skalę», musi w swych akordach posługiwać się niejednym tonem użytym już. Talent, gibki aż do korzystania z parafrazy, a jednocześnie śmiały w zaplanowaniu nad nią, pewny w jej wyborze — nie jest to talent naśladowczy, lecz syntetyczny.

III.

Świat w poezji Langego przedstawia się nam zatem nie jako mniej lub więcej urozmaicona panorama wrażeń zewnętrznych, lecz jako cykl przemian duchowych, nie jako widzenie, lecz jako wizya. Lange ma wyróżniający organizacje filozoficzne dar widzenia zjawisk w ich związku i zależności wzajemnej. Są to, że tak powiem, kategorie dyalektyczne, nie zaś same zjawiska. Oto taka np. «Venus żebraczka» nie jest że raczej kategorią, syntezą usymbolizowaną zhańbionej miłości? Albo w urywku «Lilith» ta defilada typów kobiecych? Autor ciągle wiąże zjawiska w ich treści wewnętrznej, wiąże je dyalektycznie, szukając syntezy.

Jest że więc Lange filozofem, przypadkowo tylko bawiącym w dziedzinie poezji?

Pytanie to nie jest tak śmiesznem, jakby się zdawało. Ludzie zdołali już oswoić się z tem, że poeta jest malowniczy lub melodyjny i nie każą mu być z tego powodu malarzem lub muzykiem. Ale dotąd mimo odwiecznych doświadczeń gotowi są wszcząć spór o ideę w poezji.

Po prostu organizacje intelektualistyczne, typy «mózgowców» rzadsze są, niż organizacje wrazeniowe, niż typy «zmysłowców». Nawet ludzie, którym się zdaje, że lubią poezję samą, często bardzo w poezji raz jeszcze lubią przy-

rodę, świat zewnętrzny; lubią i szukają w niej odtworzenia bezpośrednich wrażeń — barw, dźwięków, zapachów, obrazów. Tymczasem świat duchowy ma odrębną swoją estetykę, bardziej dostępną dla pewnych — mianowicie intelektualistycznych organizacyi. Jak człowiek o subtelnych zmysłach czułym jest na wszelki odcień, wszelki półton świata zewnętrznego, tak podobnie owa organizacja intelektualistyczna specjalnie czuła jest na odcienie i półtony zjawisk duchowych. Poeta o takiej organizacyi, niedołążny czasem i obojętny wobec zjawiska zewnętrznego, ma dar dostrzegania najsubtelniejszych różnic w świecie myśli. I nie tylko dostrzegania ich, lecz, co stanowi jego siłę, wzruszenia się nimi. Kategorie filozoficzne, łańcuch przesłanek logicznych, dyalektyczny proces myślenia — przedstawiają dla organizacyi takiej też samą żywość, dotykalsność form, też samą grę pełną życia, co życie samo dla organizacyi «zmysłowca». Wówczas poeta kochać się może w odczuwanem pojęciu, jak w kobiecie, marzyć może o Cyfrze i o Słowie:

Cyfra z ziemi ku niebu — Słowo mknie z nieba na ziemię,
Ku sobie płyną wciąż — przyjdzie spotkania ich czas!
Tęskni za tą godziną duch nasz, gdy niby w Edemie
W jedną złączone moc — gwiazdą zapłoną w nas.

To nie jest tendencya w wierszu, to nie jest nauka w sztuce, ani filozofia w poezyi, to jest

poezya filozofii, to jest estetyka piękna duchowego, jasnowidzenie harmonii bezcielesnych kształtów myśli przed oczyma duszy. Słowo w tym świecie przestaje być narzędziem tylko, pośrednikiem między ja i nie ja, lecz nabiera niejako życia samoistnego. Nie jestże ono tam materyą, w którą się przyobleka «stający się duch?» I stąd w poetach tego rodzaju, w poetach dyalektykach ta niezmierna wrażliwość na słowo, jego bogactwo i samorzutność, niezrozumiałe wprost dla tych, którzy używają go tylko za posługacza rzeczywistości. Słowo samo staje się «żywołem» z jego potęgą i samoródtwem.

Poezycje Langego są niewątpliwie wytworem takiej właśnie pracy «stającego się ducha», o czem świadczą zarówno ich drobne usterki, jak i wielkie zalety.

JÓZEF STANISŁAW WIERZBICKI.

I.

Cokolwiek na uboczu od nowszych poetów, starszy od nich latami i nastrojem poezji, stoi Józef Stanisław Wierzbicki.

Chcąc znaleźć punkt porównania dla poezji Józefa Wierzbickiego, a nie chcąc cofać się zbyt daleko w czasy Bohdanów szkoły ukraińskiej, jednego tylko wymienić możemy współczesnego poetę — Włodzimierza Wysockiego. Ten do samej śmierci nie ustawał w opiewaniu swoich stepów i burzanów, jarów i oczeretów i dzwoniąc w teorban po dawnemu, opiewał krasę Oksan — czarnobrewkę, jak za dawnych czasów... Od pierwszego do ostatniego wiersza, czy w «Laszce», czy w «Nowych Dziadach», czy w cudownej humorem fraszce «Wszyscy za jednego», czy we «Fragmentach opisowych» zponad «brzegów Horynia, Słucza, Taterewa» — nie

opuszczał Wysocki Ukrainy i zawisał nad żyznymi jej łąkami, jak skowronek, wierny śpiewak swego zagonu. Proszę nie dziwić się porównaniom i doborowi wyrazów: nie przepisuję ich z książki o romantykach, ale same się cisną w uświęconym szyku, skoro mowa o ostatnim (dotąd) śpiewaku «dalekiej Ukrainy».

Józef Wierzbicki rozpoczął (jeśli się nie mylę) swoją działalność poetycką pokrewnymi motywami. W r. 1888 wydał pierwszą na większą skalę rzecz p. t.: «Hanka» (powieść podolska, Warszawa 1888, Gebethner i Wolff). W dwa lata potem wyszła «Zosia» i «Księga pamiątek» i wreszcie w r. 1894 tom «Poezyi», oznaczonych cyfrą I. Porównywając Józefa Wierzbickiego z Wysockim, miałem na myśli li tylko fakt ich pokrewnego pochodzenia oraz pewien koloryt miejscowy, cechujący ich poezye. Poza tem zresztą żadnego podobieństwa w ich pracy upatrywać nie należy. Już nawet co do kolorytu lokalnego zachodzą znaczne różnice. Wysocki nie rozstał się z nim do ostatka i dziś w naszej pamięci jest nieodłączny ze swym krajobrazem stepowym i jego dziwnie rzecznym i świeżym smętkiem. W poezji jego najbujniejsze poloty i najabstrakcyjniejsze myśli (tych zresztą było niewiele) splotły się w całość z typami i życiem najbliższego otoczenia poety.

W poezjach Wierzbickiego w dwóch tylko

(co prawda najznaczących) utworach spotykamy się z wybitnie zaznaczonym charakterem lokalnym, w całej zaś swej liryce, dość obfitej dotychczas, porusza Wierzbicki tematy jaknajpowszechniejsze. W samym wreszcie opisie — w krajobrazie lub kreśleniu figur rodzajowych — nie ma on tego zmysłu malowniczości romantycznej, jeszcze tak ponętnej i świeżej u Wysockiego. Wierzbicki nie maluje, ale pisze — pisze z zacięciem nie tyle marzycielskiem, ile realistycznym. Więc zamiast poetycznej panoramy napół zmyślonych scen malowniczych, mamy w «Hance» pracowity, pełen obserwacji epizod współczesnego życia w przeciętnej wiosce podolskiej. Daleko tu jesteśmy od «Maryi» Malczewskiego, bliżej — «Katarzyny» Szewczenki, najbliższej zresztą współczesnej rodzajowej na tle ludowym powieści prozą.

Treść «Hanki» — formalnie biorąc — jest następująca: Iwan, syn bogatego chłopca Makara, kocha Hankę, córkę pijaczyny Hryca. Makar niszczy Hryca, Iwana od czarnobrewy odsadza, nie chcąc pozwolić na taki mezalians. Próżno Iwan i Hanka przysięgają sobie małżeństwo; Makar, przy pomocy żyda karczmarza, ekonoma Śnieżki, a nawet samego starszyny, zamiary ich łamie przemocą, niweczy podstępem. Iwan żeni się z bogatą Nastią, Hanka w świat wędruje. Kto powie, że jest to bajka znana, ten ją po-

chwali. Bo jest to istotnie typowa bajka życia, jakby z pieśni ludowej, a taka właśnie bajka nadaje się znakomicie na ramę dla chłopskiej powieści. W «Hance» właściwą powieść, element epicki stanowić musi życie wioski Wygody. Postacie wioskowe, jak arendarz Szloma, bogaty Makar, pijaczyna Hryc, pretensjonalny ekonom Śnieżko, «sam» starszyna, pisarz gminny Socki, czarnobrewa Hanka, wiedźma Horpyna, Nastia, stara Makarycha — są pełne charakteru, tłumaczą się świetnie. Dalej szarżeje gmin wioskowy, jeszcze dalej — pan dziedzic. Cała ta znajoma nam z życia gromada ludzka skłębia się, zabiega, chodzi około spraw swoich codziennych i świątecznych — w karczmie, w polu, na jarmarku, w gminie. Świeci na to słońce swojskie, świeci szczerze. Tak się przedstawia treść «Hanki» — tak ja ją właściwie przedstawiam.

Dla mnie w powieści tej prawdziwy węzeł dramatyczny, prawdziwą rolę bohaterską odgrywa postać zbiorowa — wieś Wygoda, Hankę zaś samą i jej miłość uważam za epizod bardzo zresztą ładny, bardzo charakterystyczny, doskonale nadający się do formalnego związania treści, ale drugoplanowy. Tymczasem autor robi z Hanki naprawdę bohaterkę poematu, miłość Hanki i Iwana traktuje jako treść powieści, życie zaś wioski Wygody jako tło, drugi plan. Z tego przedstawienia wartości pierwiastków, składają-

cych całość, wynika pewne obniżenie jej poziomu. Hanka jest sobie czarnobrewka, jakich wiele, Iwan — chłop, że aż ha! Ale cóż dalej? Ich miłość i ich troski dobre są na krótką nowelę lub sielankę, ale nie stanowią dostatecznego skupienia podniet myśli i uczucia, ażeby mogły zająć umysł, nawykły zresztą skądinąd do takich postaci. Gdyby mi je pokazano tak np., jak Tadeusza i Zosię, poza tłumem rzeczy i wypadków, figury te zajęłyby mnie — byłaby to niby rozrywka dla oka. Skoro je widzę ciągle na pierwszym planie, mam prawo pytać, cóż mi dają nowego? Nie dają nic, mimo że są udatne, bo nic nie mają w sobie. One nie mogą utrzymać w napięciu uwagi czytelnika przez ciąg długiej na 190 stron rymowanej powieści; z drugiej zaś strony wieś Wygoda, odsunięta na plan dalszy, traktowana jako tło romansu, znowuż nie dość skupia uwagi.

Jest to jasne: jarmark, karczma, żniwo wraz z dożynkami (wszystko zresztą znakomicie opisane) — to tylko sceny, epizody. Jako takie są nam znane. Byłoby inaczej, gdyby autor traktował je nie jako luźne, kalejdoskopowe obrazki, lecz jako jeden, w sobie całkowity i rozwinięty w akcję dramat życia wioskowego. Oto np. scena dziadowska ze str. 45 musiałaby wówczas urósć do rozmiarów i napięcia tonu całej jednej pieśni, bo ten lud żebraczy przycerkiewny stanowi je-

den z nadzwyczajnie dramatycznych i barwnych czynników miejscowego życia. To materyał na kreację zbiorową, któraby w nowej poezji zając mogła miejsce takie, jakie np. postać lirnika zajmowała w dawnej. Tymczasem scena ta w powieści jest zaledwie podmalowana, puszczone, mówiąc po malarsku.

Przypomina sobie czytelnik genialną scenę sejmiku w zaścianku Dobrzyńskim? Jak tam maleją nawet tak kanciaste postacie, jak «Maciek nad Maćkami», lub zajadły klucznik. Jak się tam osoby zlewają w tłum, i jak ten tłum, stając się najwyraźniej bohaterem pieśni, bucha werwą, żyje słowem, jakby postać samodzielna! Tego oto zdaniem mojem brak «Hance»; autor zbyt literalnie zrozumiał tytuł swej powieści i nie stworzył nam życia wsi Wygody, lecz dał romans Iwana i Hanki w wiosce Wygodzie. To duża różnica, nad którą zresztą rozwodzić się nie będę. Musiało to jednak obniżyć ton utworu, a może i samemu autorowi zbywało chwilami na podniecie, na rozmachu, któryby usprawiedliwił tak znaczny nakład pracy.

Dotknę zarazem innej cechy utworu, którą również nierad w nim widzę. Chodzi mi o język. Mniejsza o częste cudzysłowy i wprowadzanie świadome takich wyrazów, jak socki, dzidzko, doczka, ba! nawet suczy syn. Ostatecznie my to jeszcze strawić potrafimy. Mniej-

sza nawet o bezwiedne już używanie kamuszków, zamiast kamyczków, małuśki zamiast malutki, błękitny tam, gdzie jest właściwie niebieski, mniejsza o masami, mniejsza o zbyt podolski rym: ch at k ę — r z a d k i e, bo nie skazi nam mowy ta nieco egzotyczna swoboda, a nie mało razy już ją bogaciła i jeszcze z bogaci. Ale jest pewna właściwość, jakby z przyrodzenia narzucona naszej poezji, a z istotą jej niestety sprzeczną, której się nie ustrzegł i p. Wierzbicki. Jest to gawędziarski, poufały a rozwlekły ton, którym pisują u nas często poematy, balady i bajki, bodaj nawet sonety i pieśni. Wysocki w swej fraszce: «Wszyscy za jednego» określał wielomównego szlachcica temi słowy: «Powiedziawszy — jeszcze gada». Znakomite określenie! Rzadko utwór poetycki nie bywa u nas gawędą, rzadko ustrzeże się wszelkiej pospolitości, lada jakich wyrazów i lada jakich obrazów, którymi autor, jak piaskiem, swój skarb zasypuje. Pieśń ludowa nigdy nie jest rozgadana: jest jędrną mimo powtórzeń, jest mimo proste i dosadne zwroty — nieprostaczą. Rozwlekłością i pospolitością odznaczają się raczej pogawędki (obrzydliwy wyraz!) panów braci a dobrodziejów... Ale dość o tem.

Pominąwszy dwie wyżej określone właściwości, «Hankę» uważam za jedną z dzielniejszych prób poezji czasów ostatnich. Trzeba

bądź co bądź mieć zapas odwagi poetyckiej niedzisiejszej, żeby dziś łamać się z rymowaną na duży tom powieścią! Już sama taka praca jest dziełem szanownem... Nie wielu subtelnym, jak pajęczynka, talencikom stałoby tchu w piersi na podjęcie roboty tej miary. Estetycy nerwowi, dumni z ojcostwa niedoszłych «cyklów»; nienapisanych wieloksiągów, z lekceważeniem patrzą na taką akademicką pracę opisową. Dla ogółu jednak ważną jest rzeczą wyczerpanie do dna treści jego życia. W «Hance» zadanie to spełnia poeta sumiennie. Dla tych, co znają ludową poezję Ukrainy, utwory Szewczenki, zwłaszcza nową scenę ukraińską — sytuacje i postacie «Hanki» będą tylko przypomnieniem rzeczy znanych, lecz dla czytelników poezji naszej szkoły ukraińskiej i jej epigonów — «Hanka» będzie nowością.

Nie mamy dziś często cierpliwości, my ludzie nerwowi, do przemierzania tych mił rymowanych. To szkoda, bo na popasach zdarzają się tam niekiedy sceny niezrównane w humorze, werwie i życiu. Czasem, wśród sceny karczemnej, na pogrzebie, lub w urzędzie gminnym zjawia się ciekawy, iście amatorski profil: jakiś zadzierzysty łeb chłopca — wygi w rodzaju Makara, jakaś sylwetka niezatarta Hryca, «ladaszczego» pijaczyny, lub jeszcze jedna odmiana

Zołzikiewicza, lub bronzowa, smagła twarzyczka
czarnobrewki.

II.

W «Hance» są epizody prześliczne, ale pełniej wypowiada się poeta w tych utworach, gdzie do rytmu i obrazowania przybywa swoboda rytmu. Rytm jest, jak się zdaje, żywiołem Wierzbickiego; bywa chwilami bardzo wymowny, chwilami przechodzi wprost w melodyę. Tak w «Pożegnaniu» zwrotka, powtarzająca się po każdej strofie, prawie sama śpiewa:

Żegnaj — wołałem — i głos mój cichy
Płynął przez światła i mgły,
Nad sennych kwiatów wonne kielichy,
Drżący, jak skarga, jak łzy...

Lubię również szalone tętno strof «Na parostatku:

»Parostatek leci w dal,
Niby widmo ciemnych fal,
W pióropuszu złotych skier;
Huczą koła, pluska ster,
W górę bucha dymu kłęb...
»Chodź i spojrzysz w ciemną głąb!...«

Lubię jeszcze to rozśpiewane «Wspomnienie:

Tam z tej komnaty, gdzie najgłębsze cienie,
Zda się wychodzi, jak senne widzenie
I idzie ku mnie oczyma błyszcząca
W tej nocy strasznej i długiej bez końca
I niby mówi do mnie przez łzy:
»Wszak ja tu byłam — pamiętasz ty?!...«

Mógłbym cytować rytmny kunsztowniejsze, wolę te, gdzie muzyczny efekt wydobywa się sam własną mocą. Zarazem warto pamiętać, że nawet w tych trzech trafem dobranych melodiach autor rad używa rymów jednozgłoskowych. Jest to dość ważny warunek śpiewności, a Wierzbicki dowiódł, że umie go zażyć. Może to zresztą wpływ dumek ludu stepowego, tak widoczny w poezji Bohdana Zaleskiego.

Jest w każdym razie obok tego i pewne świadome siebie «szukanie»; — w tym wypadku Wierzbicki łączy się w usiłowaniach z całą nowszą poezją. Jednak bardziej, niż rytm kunsztowne, wrażają mi się w ucho te nieco naiwne, a serdeczne rozśpiewania, których parę przykładów przytoczyłem.

Dwa tematy wyróżniają się obfitością poświęconych im utworów w liryce Wierzbickiego. Pierwszym, jakżeby mogło być inaczej, jest miłość, miłostka, flirt. W «Księdze pamiątek» i w «Poezyach» znajdujemy tego sporo; zwłaszcza «Księga pamiątek» wygląda na sztambuch zbiorowy jakiegoś licznego fraucymeru... Dla

autora każdy wiersz tutaj ma zapewne swoją tajemną wymowę: w każdym świeci się przede wszystkim «obecność ukochanej» i jakiś psychologiczny moment życia. Dla nas — którzyśmy tam nie byli, cóż mówi np. ten czterowiersz:

Dlaczego! powiedz. Dlaczego przecie
Ja pokochałem, marzyciel błądy,
Jak gdyby można wierzyć kobiecie?
Jak gdyby słodko pić co dnia jady?!...

Pewnie, że nie, ale cóż nas to może obchodzić? My szukamy albo wrażeń nowych, albo doskonałego wyrazu wrażeń znanych. Rzadko sztambuch zawiera jedno lub drugie... Jeśli już trzeba koniecznie, to powiem, że miłość (flirt, miłostki) Wierzbickiego jest najmniej zajmującym z jego motywów. Jest w tych wierszach za dużo rzeczy, o których wiedzą tylko poeta i — piękna nieznajoma.

Ale jest inny temat, do którego autor powraca w lirykach równie często. Trudno go określić w paru słowach. W wierszu p. t. «Pamięć» tak Stwórca przemawia do człowieka:

Będziesz ty w ciele, w naczyniu tem kruchem
Wspomnień i tęsknot bezbrzeżnym łańcuchem.

i później:

Pomnij więc, duchu, bo pamięć jest twoją
Nieśmiertelnością, i mocą, i zbroją,

Cierp i odradzaj się wiecznie w mogile.
Bo wiedz przed mojem obliczem,
Gdyby ci dano zapomnieć na chwilę,
Stałbyś się marą i niczem.

«Stałbyś się — niczem» («marą» jest całkiem zbyteczne) — więc duch ludzki wiecznie przypomina i, choć się ludzi niekiedy co do tego, że ma coś «nie z przypomnienia zdarzeń», jednak sam w chwilach jasnovidzenia woła: «Ja nie tworzę, tylko przypominam...» Wspomnienie — oto ukochany temat Wierzbickiego. Olbrzymi temat — temat, który mógłby zabrać życie.

I niemało wspomnień tłoczy się w jego pamięci: od Sagi matki ziemi do Cieniów babki i dziadka.

Ja spać nie mogę — w owej zamroczy
Robak pamięci serce me toczy.

woła autor w wierszu «Z mgły oddalenia»
Z mgły oddalenia wychyla się doń postać matki:

O, ja przez przestrzeń czuję, jedyna,
Że ty tam cierpisz, wołasz na syna,
Bo głos twój słyszę, jak drga w mym uchu,
Bo lzy twe palą ogniem me skronie,
Bo ty, nademną, biały mój duchu,
Stoisz w siwego włosa koronie...

Po matce woła doń rzewny głos ukochanej,
woła z minionych lat ziemia rodzinna, woła

z przebytych cierpień mara wieków, które nie powrócą...

Woła do niego głos po głosie,
Mara po marze z mgły oddalenia
Ku mnie się cicha, błada wychyla,
W lzy mnie roztapia, w ból przepłomienia...*

I znowu woła do matczynego cienia w siwego włosa koronie:

Gdzie cicha twa chata, gdzie myśl nie wzlata
Nad wioski rodzinnej kres?
A strzecha choć niska, tak nieba blizka,
Świętością czynów i łez...
Wiatr w liście łopoce, groby sieroce
Bez krzyżów czernieją tam,
Aż serce ból zrywa, gołąbko siwa,
U pustych twej chaty bram...

«Aż serce ból zrywa, gołąbko siwa, u pustych twej chaty bram» — tego wiersza, może być pewien poeta, nikt przed nim nie napisał z taką siłą bolesną i zapamiętają go wszyscy, którzy przeczytali. Ja nie chcę pisać komentarza do tych strof o «siwej gołąbce», które są więcej, niż poezją.

Tym wierszom z pod serca wydartych westchnień i innym, które niosą jakby filozofię wspomnień, które podchodzą kędyś blisko do ich tajemnicy, wtóruje ciągle ów rytm niewyszukany, ale niewymownie rzewny. Nigdzie, w nich wierszach nie odczuwałem tak silnie, tak

przenikliwie owej nieuchwytniej, a serce krwawiącej melancholii przemijania: ona daje najwyższy nastrój lirykom Wierzbickiego, stanowiąc ich najszlachetniejszy i najbardziej skończony artystycznie polot. Mimowoli w tym miejscu przypomina mi się prześliczny wiersz Edgara Poe «Kruk» i traktat jego, dowodzący właśnie najwyższej doniosłości melancholii, jako czynnika twórczego. Być może, iż tak jest w istocie. Może w całej poezji «ja nie tworzę, tylko przypominam» jest właśnie kluczem zrozumienia niewysłowionych jej ruchów. Ale tu chodzi o zakres szczuplejszy, mniej zasadniczy. Tu mamy do czynienia z jakąś szczególną melancholią wspomnień. Taka wieje niekiedy w duszę wędrowca z wylotu topolowej alei, otwierającej się na uboczu gdzieś od wielkiej bitej drogi, po której dąży. Taka melancholia wieje też z poezji tego poety o kolorycie lokalnym, stojącego nieco na uboczu od głównych szlaków poezji współczesnej.

Wskazywano na niego, że jest to człowiek, który
nie ma własnego życia, który jest tylko
koniem do ujeżdżenia, który jest tylko
narzędziem w rękach innych. Wskazywano
na niego, że jest to człowiek, który nie
ma własnego charakteru, który jest tylko
koniem do ujeżdżenia, który jest tylko
narzędziem w rękach innych. Wskazywano
na niego, że jest to człowiek, który nie
ma własnego życia, który jest tylko
koniem do ujeżdżenia, który jest tylko
narzędziem w rękach innych.

Tym niemniej, że jest to człowiek, który
nie ma własnego życia, który jest tylko
koniem do ujeżdżenia, który jest tylko
narzędziem w rękach innych. Wskazywano
na niego, że jest to człowiek, który nie
ma własnego charakteru, który jest tylko
koniem do ujeżdżenia, który jest tylko
narzędziem w rękach innych.

RYCERZ DOŁĘGA

WRAŻENIA.

Wrażenia, to jest to, co człowiek czuje, to jest to, co
człowiek przeżywa, to jest to, co człowiek
przeżywa. Wrażenia, to jest to, co człowiek
czuje, to jest to, co człowiek przeżywa,
to jest to, co człowiek przeżywa. Wrażenia,
to jest to, co człowiek czuje, to jest to, co
człowiek przeżywa, to jest to, co człowiek
przeżywa. Wrażenia, to jest to, co człowiek
czuje, to jest to, co człowiek przeżywa,
to jest to, co człowiek przeżywa.

Zaczęło się to od bardzo dawna i może
nie z marnych tylko powołańskich typów i sy-

WRAŻENIA

RYCERZ DOŁĘGA.

I.

Stało się w powieściopisarstwie polskim rzeczą, obowiązującą niemal każdego autora, w ten czy inny sposób potrącić o arystokrację.

Starsi czy młodsi, z wyszukaną uпрzejmością czy naprawdę nieco z grubijańską ją «potrącając», epizodycznie czy zasadniczo, z przekąsem, humorem, nienawiścią, rozczuleniem, lekceważeniem, z prawdziwym albo (częściej) podrabianem koneserstwem tej sfery — po kolei w powieści swej którejs muszą o zakład wprowadzić kwestyę bądź to «błękitnych», bądź «pierwszych rodów», bądź «morituri», bądź «przerafinowanych rasowców», bądź wreszcie tylko złotej czy poślacanej młodzieży...

Zacząło się to od bardzo dawna i możnaby tu z samych tylko powieściowych typów i sy-

tuacyi ułożyć dziś monografię arystokracji polskiej.

Od Okopów św. Trójcy z «Nieboskiej» do dziecinnych z szlachecka-szatańskich postaci Przybyszewskiego, od Kraszewskiego i Orzeszkowej uczciwie-satyrycznych powieści «stanowych» do lekkiej paplaninki Estei i do ciężkich dziwołągów Rodziewiczówny, od psychologii Płoszowskich, do psychomanii hrabiów Witoldów, od potężnej obserwacji i humorystyki Prusa do wątpliwych konceptów i pochwyconych w lot plotek «z wielkiego świata» Gawalewicza — kto i czego już nam o arystokracji nie opowiedział! Było różnie: poznawaliśmy kolejno tragedję tej sfery w naszym życiu, którą znać winniśmy; widzieliśmy jej śmieszności i słabości, które znać bądź co bądź warto; oglądaliśmy wreszcie błazeństwa jej, na których oglądanie czasu szkoda, bo wszelkie błazeństwo jest nieciekawe i to, które ma do rozporządzenia więcej kieszonkowych pieniędzy lub powóz z herbem — wyjątku nie stanowi.

Po prostu — w zakresie powieściopisarstwa — każdy prawie autor polski przeszedł przez swego hrabiego.

P. Józef Weysenhoff tyle się od innych powieściopisarzy różni, że z tej sfery hrabiowskiej — wcale nie wychodzi. Ledwie bowiem zainstalował w galerji naszych typów nieporo-

wnaną, a podhrabską postać pana Podfilipskiego a oto znowu w ostatniej powieści urządza nam zabawę w tak «dobrem towarzystwie», że do prawdy, chciałoby się frak włożyć, czytając tę książkę — jakby się np. szło na raut, o którym sam pan Podfilipski orzekł, że był bardzo, ale to bardzo *bien...*

Powieści p. Weysenhoffa mają tę charakterystyczną cechę, że budzą zaufanie do wysokiej, że tak powiem, nie przygodnej, lecz fachowej u autora znajomości sfer, które przedstawiają. I to do takiego stopnia, że — ponieważ autor daje im podkład satyryczny — czasami poprostu trudno określić, czy p. Weysenhoff jeszcze kpi sobie ze smutnego baroku swych jaśnie oświeconych typów, czy też już sam weń wpada mimowiednie — ot, z nałogu towarzyskiego?

Na szczęście, p. Weysenhoff jest nie tylko fachowym znawcą sfer dobrze urodzonych — jest on przedewszystkiem artystą o rzadkiej czystości zamiaru twórczego. To, co odczuwa do głębi, wyda z siebie bez rozdźwięku w pięknej i pełnej formie. To zaś, w czem dostrzeżemy pewne jakby drgnięcie, skażenie estetyczne utworu — prawie napewno bywa u tego autora ostrzeżeniem, że w tym punkcie sam siebie nie pogłębił i nie wysondował należycie. W Podfilip-

skim ten szczególny rys czystości artystycznej — rys zresztą typowy u autorów, których talent ma ogólnie poetycką, a nie zawodowo-literacką kulturę — sprawił, że nie wszyscy dobrze zrozumieli intencje autora. Subtelność ironii, a może najbardziej niespodziewanie sentymentalne zakończenie spowodowały, że typ Podfilipskiego jeszcze i dzisiaj bywa przytaczany jako wzór kultury — w dobrej wierze!

Tam jednak to nieporozumienie może się przytrafić tylko ludziom bardzo mało krytycznym i koniec końcem ogół wie, że w Podfilipskim posiadał nieporównaną karykaturę, nie zaś wzór do naśladowania.

Ale oto te same rysy występują i w «Sprawie Dołęgi». I tu, jak zobaczymy, autor swego bohatera tak oświecił, że zachodzą przy końcu książki poważne wątpliwości, czy sam weń nie uwierzył?

Tylko, że tu postać Dołęgi jest naprawdę sympatyczną, przynajmniej przez pewien czas, że autor ją od początku miłuje, że w przebiegu powieści wiążą się z nią epizody wprost urocze, że w założeniu jej zamiarów tkwi ukochanie rzeczy, godnych miłości — czyli słowem, że w tej misternej budowie tem łatwiej się zaplątać i wraz z autorem stracić jasność i stanowczość sądu.

Po cóż sąd? — zapyta czytelnik — przecież

w rzeczach artystycznych wolno żyć wrażeniem? Być może. Ale mniemam, że najartystyczniej zbudowana powieść, nie jest li tylko tere-nem wrażeń estetycznych — zwłaszcza zaś powieść-satyra, powieść na tle społecznem, powieść czy utwór wreszcie z wyraźną tezą.

Taki utwór wymaga właśnie sądu jasnego i stanowczego. Im większa zaś jego wartość estetyczna — tem silniej trzeba wydobyć fałsz, który czar talentu przemycza mimowiednie. Tem wyraźniej trzeba zanalizować tezę, im głębiej tkwi w założeniu utworu — i to zarówno przez wzgląd na artystyczną, jak i przekonaniową wartość jego.

Studjum p. Weyssenhoffa, zdaniem mojem, zawiera właśnie pewną tezę, niezmiernie, jak to zaznaczyłem na początku, dla nas charakterystyczną.

Tezą tą jest stosunek ogółu do arystokracji.

W rozwiązaniu zaś zarówno artystycznym, jak i przekonaniowem tej tezy — zawiera piękny utwór p. Weyssenhoffa pewien misternie wszczepiony w jego talent fałsz — fałsz znowuż bardzo dla nas wszystkich charakterystyczny.

Fałszem tym jest — szlachecki sentymentalizm.

II.

Oto więc znowu przeciąga przed nami korowód buńczucznych, karmazynowych nazwisk: dokoła starego zamczyska Waru, gromadzą się jego książęta Zbarascy. Dokoła Zbaraskich grupują się ich powinowaci i klienci: książęta Koryatowicze, Szafraniec, Zbąscy, Glińscy, jacyś szlachcice Zawiejscy, Szydłowscy, stare wystugusy przedwiekowe Marsowicze i Kordysze. Jest — jak kwiat rzadki, na tem karmazynowem tle wychylający śnieżne czoło — taka córka magnacka, piękna Halszka; jest przekwitła księżęca pani Hortenzya; jest ciotka panna Temira Ostykówna, wizerunek Anny Jagiellonki...

Gdzie ten War? — mniejsza z tem: gdzieś wśród kniej, na uboczku, ale zawsze blisko od jakiegoś wielkiego historycznego szlaku — pod chmurami trochę, w pół istniejące, w pół wymarzone orle gniazdo, poetyczna siedziba «wielkiego rodu». Co to za rody? — Rody trochę wygasłe, jak sami Zbarascy lub Szafraniec z historii, rody podupadłe, jak Koryatowicze — kniazie... Ale wygasłe, czy podupadłe, zawsze jednak świecące odblaskiem jakiejś chwały — choćby tylko przekazanej wraz z fortuną od dawnych rodów-mateczników. Zresztą z baszt Waru dotąd bije hejnał rodowy, echo zamierzchłych wieków, kresowych walk:

Marsz, moje serce!
W pobudkę biją —
Strzelaj mordercę,
A chwal Maryją...

Prawda, że pobudka ta nie wita już hetmanów i rotmistrzów z rodu, wracających do zamku z towarzyszami, lecz tylko czeredy rozbawionych gości po myśliwskiej pukaninie — ale przynajmniej stary sługa Marsowicz, jeśli nie jego jaśnie wielmożni protektorzy, czuje jeszcze rycerską moc pobudki.

Obyczajem wielkich panów jest wyręczać się sługami...

Tymczasem zaś książęta Zbarascy robią, co mogą: książę Janusz, głowa rodu, rysuje sobie projekty stylowego pieca, który ma stanąć w jadalni. Przekwitła, a księżęca małżonka jego w pozach pięknie zaniedbanych, pisuje listy, pracując na sławę «wyjątkowej pod wszelkimi względami» istoty. Syn, przyszedłszy dziedzic, księżę Andrzej strzela, flirtuje i drwi po troszę z siebie i otoczenia. Piękna córka rodu, księżniczka Halszka, gra w tenisa, powozi, gra w bilard i śmieje się do słońca — słowem, każdy robi co może.

Na torze flirtu, zabaw i dostojnego używania renty, książęta Zbarascy spotykają się naturalnie z krewnymi, kuzynami, bliskimi — wogóle z ludźmi «ze swojej sfery».

Hrabia Szafraniec spędza czas na ugniataniu odziedziczonych milionów: «miliony pocą się złotem, a on je jako miód podbiera». Czas mu upływa na lustracjach dóbr, przeglądaniu rachunków, zaprowadzaniu oszczędności.

Hrabiostwo Glińscy, jak mogą, podtrzymują blask świetnego klejnotu z nieświetnych dochodów rodu; młody książę Koryatowicz szuka sobie żony.

Wszyscy ci panowie należą naturalnie do klubu sportowego, gdzie znów następuje jakby wtórny a luźniejszy proces rozszerzania «stosunków». Przybywa więc stamtąd «baron» Kersten i hrabia niemiecki, a attaché ambasady w Petersburgu, Reckheim.

Wychyla się też od zielonych stolików doskonały nos pana Włoskiewicza, partnera hrabiowskiego — doskonały nos, wietrzący plotki i nowiny, nos uprzejmy, wścióbski, pieczeniarski.

Aczkolwiek wszyscy ci razem wzięci nie bardzo przypominają obóz, czy armię przed rozpoczęciem kroków wojennych, to jednak mają swego — «wodza». Jest to naturalnie «wódz duchowy» — wyrocznia rodów, Pytya płci męskiej — wielki partner pana Podfilipskiego. Jak tamten w kulturze, tak ten w polityce ma monopol nieomyślności, której zresztą nie nadużywa,

gdyż mówi monosylabami, niezrozumiałymi dla śmiertelnych. Jakóż o to chodzi tym, którzy *status quo* uczcili ponad wszystko.

Hrabia Karol Zbąski, starzec okazały, milczący, bladooki piastuje godność wodza duchowego. A to tak:

Gdy kuzynek księcia Koryatowicza wstępuje w związki małżeńskie — wódz duchowy przemawia, korzystając z okazji zgromadzenia się «pierwszych» rodów.

«...Ale wara od wskrzeszania form umarłych, które rzucone w prąd wypadków koniecznych, roznoszą gangrenę na niedojrzałe jeszcze plony...»

«Są i inne piękne polskie wyrażenia» — powiada sejmikowy warchoł Szydłowski — «jak np. zaiste albo proszę siadać! — ale takie wara!» i jeszcze w dodatku na wstępie zdania, którego nikt do końca nie dosłucha, jest genialne.

Rozumie się, że wara! i wszystko, co stąd wypływa — na to się zgodzą odrazu i Koryatowicz, któremu pilno do żony, i Włoskiewicz, tęskniący do zielonego stolika, i hrabia Szafraniec, obmyślający nowy system oszczędności, i hrabia Andrzej, niecierpliwie oczekujący godziny schadzki z piękną baronową Hohensteg. Wara! — To prawie program — i próżno hrabia Andrzej udaje, że wódz duchowy mówi rzeczy,

których nikt nie rozumie. I jak jeszcze go rozumieją: od pierwszego słowa!...

Gdy znów młody Zbaraski pragnie (nie bardzo) ożenić się z panną Helle, słodką dziewczyną, którą podkompromitował flirtem — wódz duchowy mówi:

— Nie tędy droga!

I znowu go wszyscy rozumieją, a najlepiej sam Zbaraski. Natrętnych, którzy chcieliby od zagadkowej wyroczeni dowiedzieć się coś więcej — wódz po prostu zmiażdży swoim ogro mem:

— Zawcześnie jeszcze, młodzieńcze, na moją odpowiedź!...

Umie wódz podtrzymać o sobie opinię człowieka o «ogromnych stosunkach», «doskonale poinformowanego». Oto np. wszyscy wiedzą, że w tym a tym urzędzie nastąpić mają wkrótce jakieś zmiany (prawdopodobnie mówił o tem sam «wysoki urzędnik» w klubie sportowym przy kartach), ale wódz tę samą «nowinę» powtórzy zniżonym głosem jednemu ze swych adjutantów, adjutant zadzwoni w talerz i wygłosi ją wobec przedstawicieli rodów, spożywających zupę, i nowina odrazu nabiera doniosłości enuncyacji dyplomatycznej, a wódz może potem długo, długo milczeć.

Przemówi znowu, gdy cały War z przyległo-

ściami przygotowuje się na przyjęcie jeszcze wyższego urzędnika z Petersburga.

Naturalnie, że przy tej okazji ciągną Koryatowicze, Glińscy, Zbarascy do Waru na polowańka i partyę wista.

— Do starych gniazd — pokiwa głową wódz duchowy.

— Zlatują się orły — dokończy jaki taki szlachcic, biegły w rozwiązywaniu szarad.

— Prawie — rzeknie wódz duchowy z zagadkowym uśmiechem.

O — prawie!...

III.

Ale dlaczegoż nas te «prawie orły», te «prawie» mumje tak interesują? Dlaczego się jednak opowieści o Warze i Zbaraskich słucha z bolesnym zamieraniem serca? Dlaczego nie znużą nas i nie znudzą te od Okopów św. Trójcy powtarzane szturmy literackie do magnackich siedzib, do «pierwszych rodów?»

Naturalnie, że skoro mowa o literaturze, to pierwszym tu warunkiem jest wartość artystyczna utworu. Ot, powieść p. Weyssenhoffa w całej tej części panoramy Waru i jego sfery jest po prostu świetna. To najdyskretniejsza *taille douce* współczesnej polskiej satyry — to jakby

niestychanie delikatnie wytrawiony sztych wytwornie a bezlitośnie karykaturujący tę sferę. Nic tam krzykliwego, ani jednej figury «hrabiowskiej» z parawanu, którejby autorowi mogła pozazdrościć Rodziewiczówna. Sylweta za sylwetą mija jak owe nieporównane chińskie cienie Riviere'a, Willette'a w *Chat-noir* — wyraźne, w niezapomnianym charakterystycznym ruchu.

W tłumie doskonałych kreacyi — kilka typów niezmiernie zaobserwowanych. — Taki pan i synek Zawiejscy, karyerowicze szlacheccy, to nowość, ostatnia nowość po Podfilipskim; taki wódz duchowy — to figura, której równym jest tylko «książę pan» Prusa — ten co wzdycha dla dobra «tego nieszczęśliwego kraju». Słowem — rzadki, cenny, wytworny sztych przybył znowu do galeryi naszych.

Ale sztych by się obejrzało, nacieszyło się nim i w końcu — odłożyło na bok. Tymczasem tu serce drży dziwnie, na coś się czeka w toku powieści, za kimś się tęskni w tłumie tych «prawie orłów». Sprawa Dołęgi przybiera w oczach czytelnika ten ostry, niepokojący charakter, który występuje nie w sztuce już, lecz w życiu — to także «prawie» sprawa ogółu.

Otóż słówko o tem «prawie». Serce drży i zamiera boleśnie przy czytaniu o Zbaraskich bośmy w nich nie przestali wierzyć. Interesują

nas te «prawie orły», bobyśmy radzi w nich na prawdę orłów witali: Szturmy do Okopów św. Trójcy w literaturze i w życiu będą szły bez przerwy dopóty, dopóki naprzeciwko siebie stać będą dwa obozy społeczne — dwie siły.

Nie tu miejsce na miarę i określenie wszechstronne każdej z dwóch sił. Lecz staniemy na stanowisku autora. Oto Zbarascy — siła w jego przedstawieniu niemal bierna, po części, że żołąnierz lichy, po części, że duchowy wódz jest manekinem. Oto znów siła druga — siła młodszych warstw społecznych, które — przypuśćmy to na chwilę — reprezentuje Dołęga. Pierwsza siła ma olbrzymie środki materyalne, ma potęgę rodowych i towarzyskich związków, urok lub grozę tradycyi. Jeżeli w Galicyi samej sto sześćdziesiąt kilka dóbr rodowych obejmuje połowę całego obszaru własności wielkiej; jeżeli w Poznaniu dobra rycerskie kryją pół kraju; jeżeli w Królestwie i poza niem magnackich fortun mamy na półkopki — to prawdziwie to siła te nasze «pierwsze rody» — nawet w rachunku kramarskim. Myśl zaś wyzwolenia tej siły i pchnięcia do pracy dla ogółu świtać musi w każdej myślącej głowie — świtać, aż do znaków różanych nadziei, aż do czerwonej łuny — stosownie do temperamentu i przekonań.

Druga siła, naprzeciwko czy obok tej pracująca, ma przedewszystkiem ogromne, pół bytu

zajmujące, zadanie dźwignięcia samej siebie. Tu nawet praca na siebie jest dorobkiem społecznym. Bo ta druga siła, to miliony ogółu, czyli licznie biorąc, naród cały. Otóż naród cały na siebie produkcyjnie pracujący, to jest połowa codziennego zadania.

Przypuśćmy jednak, że to pół zadania naród spełnił: byt ma każdy zapewniony. Jednakże odrazu widzimy, że jeśli to tylko spełnił, to jeszcze nic nie spełnił, bo pozostała część zadania, t. j. nie utrzymanie bytu, lecz tryumf, rozkwit bytu, pełne, człowiecze szczęście narodowe, to dopiero całość zadania. I wtedy naród, choćby cudem własnej pracy jest nasycony, musi obejrzeć się na tych posiadzicieli dóbr rycerskich i musi postawić dylemat: albo niech oni, posiadziciele ci, pracują razem z narodem dla zdobycia tego, co byt codzienny przekształca w tryumf bytu, w byt narodu, — albo niech posiadziciele oddadzą narodowi to, co mają, aby ogół mógł tej potęgi sam użyć na okup owego tryumfu.

Innej drogi niema, gdyż wiecznie będą w społecznościach arystokracje liczebnie małe, a rozporządzające olbrzymią siłą i zawsze będzie dokoła nich olbrzymi legion milionów, z zdrośnie baczący, aby ta siła służyła temu, co uważać będzie on, ogół, za tryumf bytu.

Oto dylemat w najczystszej dyalektycznie

postaci: rzecz prosta, że choć już i tak wiecznie i nieprzejednanie ostry, zaostczać się jednak musi ten stosunek tembardziej, im więcej do tryumfu bytu braknąć będzie ogółowi lub im mniej tryumfowi temu służyć będzie arystokracja ogółu.

Gdy brak zbyt bolesny, ogół cały niweluje na nowo swe poziomy wojną, morem albo rewolucją. Gdy arystokracja nie spełnia swej funkcji, ogół stwarza sobie nową, dawnej przeciwną: rodową w przeciwstawieniu do jaskiniowej arystokracji pięści i przypadku, ekonomiczną w przeciwstawieniu do rodowej, intelektualną w przeciwstawieniu do ekonomicznej. Kiedyś pewnie stworzy arystokrację uczucia w przeciwstawieniu do arystokracji rozumu, ale o tem już zbyt pięknie pisał Słowacki.

W jakimże stadyum i stosunku spotykają się te dwie siły, które reprezentują Zbarascy i Dołęgowie? Znowu pójdźmy za autorem: Zbarascy reprezentują arystokrację rodową, nie czyniącą już zadość swym funkcjom, gdyż jałową w ludziach i beczynną w życiu.

Otóż każda arystokracja jest nią tylko przez czyn: czynem dziejowym arystokracji rodowej była rada i obrona — ona była przez wieki sprawnością kraju w zewnętrznym i wewnętrznym życiu — ona sprawiała w nim urzędy i przełożenia.

Tu więc — w «Sprawie Dołęgi» mamy wypadek, gdzie arystokracja przestaje być tem, czem była — zaczem ogół ją pragnie zastąpić inną. A zanotować wypada, że jest to ogół bynajmniej nie z tych najbardziej kwitnących — owszem bardzo i głęboko łaknący. Więc tem niecierpliwiej dążyć będzie do zastąpienia nieużytecznej siły inną.

Ale tu właśnie zjawia się rycerz Dołęga i woła: «Nie zastąpić inną, lecz przerobić dawną!» Co mówiąc, rzuca się w obóz «pierwszych rodów» i zaczyna je cucić.

Wolno wątpić o zasadniczej wartości takiej pracy. Bo kogo tu właściwie przerobić? Czy ludzi tych, nad grobem stojących, znałogowanych — toż mrzonka zbyt dziecinna! Czy młodzież ich — złotą młodzież — czczą i cyniczną (tak chce autor) też bezużyteczne, bo ci młodzi nie są posiadzicielami siły, o którą chodzi, ale są za to spadkobiercami wygasłej energii swych rodzin — to właśnie młodzi są najbardziej może umarli.

Więc tylko trzeba zastąpić, wyprzeć, usunąć ze stanowisk tych, co ich zajmować nie są godni, ni zdolni — tak czyni cały świat.

Ale jednak wolno znowu pójść za autorem — szanujmy jego *liberum veto* artystyczne, to znaczy indywidualne. Wolno wierzyć z Dołęgą, że wśród tych młodych przecie są ludzie z sercem

i wolą — ci ocala, co się da z dawnej siły rodów i pójdą służyć tryumfowi ogółu — stworzą nową, podwójnie jakby piękną arystokrację ducha.

W ten sposób — po całym różańcu wyjaśnień i zastrzeżeń — wracamy do «sprawy Dołęgi». Na to, żeby ją poznać, trzeba było w istocie w pierw grunt oczyścić z powikłań, nieodłącznych od tej sprawy, jeśli się na nią patrzy ze stanowiska ogólnego.

Teraz zaś możemy spokojnie roztrząsnąć ten wypadek poszczególny, który p. Weyssenhoff — są na to dowody — pragnął by uznać niejako za klucz pozycyi, za wypadek typowy i podług niego uczynić sąd, wytknąć drogi.

Teraz staśmy tylko na gruncie wypadków i psychologii powieści — ażeby potem znowu powrócić do uogólnionych konkluzji autora. To nie jest łamigłówa — to tylko szacunek zarówno dla artystycznej jak i ideowej strony utworu p. Weyssenhoffa. Chcąc poznać całość — obie trzeba uwzględnić.

IV.

Któż jest ten rycerz Dołęga, który powiedzie nas do szturm na stary War, gniazdo «pierwszych rodów?»

Mówi o tem panna Temira Ostykówna, ciotka Zbaraskich, żyjąca kronika wielu pokoleń:

— Zapewne wnuk pana Michała Dołęgi z Krosnowa?

— Tak jest, proszę pani.

— Wszyscy Dołęgowie mieli jasne włosy. Znałam niegdyś dobrze dziada pańskiego i jego stryjecznego brata Ksawerego...

Czy szanowny czytelnik rozumie tę rekomendację? To znaczy innemi słowy, że przede wszystkim rycerz Dołęga pochodzi z tych a prawdziwych Dołęgów, tych, co się «pieczętują», co to są «równi wojewodzie» i tam dalej. Potem, znaczy to jeszcze, że to i nie byle jaki szlachcic, skoro panna Ostykówna pamięta rodową cechę ich familii, a nawet aż paru Dołęgów znalazło się na drodze tej kobiety także z «pierwszych rodów».

No, więc jesteśmy spokojni: wiemy «kto go rodzi», pewni jesteśmy, że «nie wypadł sroce z pod ogona». Nieprawdaż, my to wszyscy lubimy? — my, którzy stworzyliśmy nawet specjalną odmianę socjalistów, dowcipnie przez kogoś nazwaną socyal-Lubicz-demokracją... bo w głębi sumienia tai się w całej Polsce takie przekonanie o nie — szlachcie (z wykluczeniem włościan), jak owa bartkowa opinia o Niemcu, że «choć to nie grzech, ale zawsze paskudnie».

Więc uspokojeni na tym punkcie — idźmy dalej.

Rycerz Dołęga jest prócz tego — inżynierem, i przy tem znowu socyal-Lubicz-inżynierem. To znaczy, że swą wiedzę fachową chce poświęcić służbie dla ogółu, a znów służbę tę rozumie z szlachetną a szlachecką fantazyą. Tu znowu rozrzewni się inna grupa, — również dość liczna — czytelników: inżynier, technik — więc nie jakiś tam poeta, utopista i samozwaniec, ale pomazany, chcę mówić patentowany, producent dobra społecznego (wiadomo, że inżynierowie mają ten przywilej od pocziwych czasów powieści Bałuckiego i Orzeszkowej). Więc wiwat pozytywny stan!

Tak zarekomendowały nam rycerza Dołęgę dwa «sympatyczne» rysy: dyskretne poręczenie szlacheckiego klejnotu i patent, wizowany przez trybunał organiczno-pozytywnej pracy...

Z tem już można w Polsce rósć na bohatera.

Na wstępie jednak dodam małą rekomendację od siebie. Rycerz Dołęga od początku staje nam przed oczyma jako szlachetny i rozsądny chłopak. Jest prawdomówny, ma uczciwą ambicję, młody jest i pociągający — zrazu wierzymy mu na słowo. Hrabia Andrzej mówi do niego:

— Tobie się nikt nie podoba. Jakbyś przesiał przez sito swoje, pozostałoby na wierzchu może

kilka osób i to nieboszczyków: Mickiewicz, Batory i święta Kunegunda.

Więc to nawet trochę pedant i Kato — ma sąd surowy. Gdy znów dokoła niego zaczynają grać ambicyjki, on, dla dobra sprawy, nie waha się nawet sam ustąpić na dalszy plan — kocha więc istotnie rzeczy głębsze i świętsze.

Ten chłopak, raz jeszcze to bierzemy na wiarę, może wyrósć na dzielnego człowieka.

Lecz tu właśnie, nim jeszcze urósł, zaczyna się jego sprawa. — Sprawa Dołęgi.

Młody człowiek obmyślił jakiś kapitalny system dróg, które przeciąwszy, a raczej połączwszy różne kąty kraju, podniosą dobrobyt, kulturę powszechną. Ogniskiem tego systemu są właśnie rozległe dobra Waru. Świetna sprawa — rozumuje rycerz Dołęga — razem i majątkowo Zbarascy i pierwsze rody zyskają i wyświadczą przysługę krajowi. *Et hoc facienda et illud non omittenda*. Pożyteczne i szlachetne, dobro jednostek i dobro ogółu biorą się za ręce w uroczysty tan dobrej woli.

Tak. A co najważniejsza to, że to takie «pozytywne», takie zdawałoby się «zdrowo-rozsądne».

I Dołęga zjednywa, jak mówi, księcia Janusza, księcia Andrzeja, hrabiego Szafrąnci, wodza Zbąskiego i innych pomniejszych arystokra-

tów, ba, nawet jednego przemysłowca, milionera Hellego.

Wreszcie, jak to u nas, głównie przy pomocy dyplomacyi niewieściej hrabianki Halszki, która kocha Dołęgę, a więc i jego «koncesyę» — wyruszają przedstawiciele rodów, niczem nowi argonauci, po to złote runo do Petersburga.

To, co następuje potem, jest piorunująco przeciwnie zamiarom rycerza Dołęgi. Ci panowie jadą, owszem do stolicy — więcej nawet — stolica przyjeżdża do nich. Ale w tem wszystkim koncesya gdzieś przepada, a o drogach Dołęgi nikt prawie nie myśli.

Cóż się stało? — Stało się nasamprzód rumel w rumel to samo, co się trafiać zwykło najzwyczajszemu dziedzicowi z Wólki, nietylko «arystokracji». Wyrusza taki szlachcic na jarmark koński w okolicy, a ma załatwić Bóg wie jakie interesa. Na jarmarku jednak trafia na starych znajomych, na karcięta, na paru wyjadaczy — no, i jakoś wraca w parę dni, niczego nie załatwiwszy. Potem zresztą w przystępie skrucy kaja się i winuje przed żoną:

— Moja duszko, nawet ci włóczki nie kupiłem, tak mię szelmy spłukały...

Rycerz Dołęga powinien był to znać: przecież sam jest «z tych Dołęgów». Powinien był chodzić, pilnować, pojechać za sławną deputacyą. Powinien był ze swego niby dalszego planu

kierować, czuwać — przecież wiedział, że jest duszą wszystkiego, a na parę dni przed tem grosza nie dawał za energię i dobrą wolę tych «arystokratów». I tu jest pierwszy błąd, nie największy jednak, rycerza Dołęgi.

To zwyczajne nasze ślamazarne «poświęcenie», jakaś śmieszna łatwowierność, że się dobre rzeczy «same robią» — to fałszywa duma szlachcica, który myśli, że «na dalszym planie» być, to znaczy być bezczynnym.

Ale to dopiero początek.

Ostatecznie, gdyby owe szosy były naprawdę takim złotym interesem dla Zbaraskich, toby prawdopodobnie «pierwsze rody» koncesję dostać potrafiły.

Tu drugi błąd Dołęgi występuje w całej społecznej okazałości.

Panuje u nas bowiem jakieś przedpotopowe mniemanie, że ta «arystokracja» nie umie chodzić koło swoich interesów. Nie wiem skąd to się wzięło: myślę, że puścili tę plotkę w kurs... inżynierowie z powieści, którym nie udało się wśród «arystokratów» znaleźć funduszków na swoje przedsiębiorstwa.

Ależ każdy, znający stosunki, wyliczy z łatwością setki «rodów», które mają znaczną część fortun w przedsiębiorstwach przemysłowych i handlowych! A znajdzie się nie mało takich, którzy wcale nieźle spekulują; skupują place,

grają na giełdzie itp. Któż z tych panów, na miły Bóg, nie lubi grosza?

Zapewne, że część znaczna fortun, że to klasa przeważnie rolnicza, siedzi w ziemi, że w wielu razach ta ziemia nie jest dość racjonalnie wyzyskana. Ale to znowu jest raczej objaw całego ziemiaństwa i z natury rzeczy, i z wielu innych warunków mniej, niżby należało, ruchliwego.

Rycerz Dołęga poprostu jest naiwny, sądząc, że nauczy chodzić koło własnych interesów takich starych lisów, jak Zbaraski Janusz, stary Zawiejski, lub nawet białooki wódz Zbąski. Koniec końcem ci ludzie mają swoich płatnych doradców i można im troskę o podniesieniu rentowności fortun pozostawić *pour la bonne bouche*.

Co innego znów życie nad stan, Monaco, wody itd. — ale, panie rycerzu «z tych Dołęgów» — a co to znaczą te obrazy Welaskezów czy Tenniersów w pańskim mieszkaniu, te «nałogi» sybarytyzmu i komfortu, które pan sam tak misternie stara się usprawiedliwić? To przecież znajomy rys: «choć zastaw się, a postaw się» — znajomy aż do sfery chodackowej szlachty oszmiańskiej!

Dochodzimy jednak do najdonioślejszej strony sprawy Dołęgi. Jest nią ta dyplomacya magnacka, która ze skromnych szos uczyniła wielką, pustą łamigłówkę z nadziejami. Szczególnie wstrętą postać tej dyplomacyi wybrał p. Weys-

senhoff, więc z tem większą ostrożnością mówmy o tem.

Rycerz Dołęga i autor chcą nas przekonać, że ta sławna deputacya, pod wodzą hrabiego Zbąskiego spłodziła gorzej niż głupstwo. Nawet stary Marsowicz poznał się na tem i niema co tyle o tem gadać. Ale, że też rycerz Dołęga nie przewidział, że te stare matadory inaczej działać nie umieją, jak z pompą i wystawą. Że ich, naprawdę zresztą, jeśli w sprawie szos coś interesowało, to nasamprzód okazywa wysunięcia się «na czoło» społeczeństwa, potem zaś — złudne widmo wielkiej «akcyi» dyplomatycznej?

Jedną tę właśnie funkcję od wieków piastowały «pierwsze rody» — funkcję reprezentantów i dyplomatów — i młody człowiek dziwi się, że one właśnie tę stronę jego sprawy pochwytyły?

To winien był rycerz dobrej woli przewidzieć i winien był od początku myśleć nie o zyskach z dróg, ani o cofaniu się na «dalszy plan», lecz tylko o niej, o tej ogólnej stronie sprawy. Gdyby znał historję kraju i psychologję wielkich rodów, toby się przedewszystkiem na ostre starł z ich przedstawicielami, co do tej właśnie wielkiej dyplomacyi. Odpadłoby wówczas od sprawy Dołęgi dziewięć dziesiątych, lecz ci, coby zostali — przeprowadziliby ją, a może, możeby

nawet rycerza Dołęgę przekonali, że są większe, pilniejsze, świętsze potrzeby.

Tak bowiem jest, że w tym wypadku, choć gorzej niż pustą była dyplomacya wielkich rodów — jednak, że myśleli o niej, prawdziwie, mieli racyę, bo szosy — to jednak szczegół.

I tu największa trzecia wina rycerza Dołęgi, lecz o tem pomówimy przy końcu. Tymczasem, dla wyświecenia właściwego charakteru młodego człowieka, poznajmy dwie inne sprawy — rzuci to światło na tę najgłówniejszą.

V.

Przedziwnie ten młody człowiek zgasił dookoła siebie i w sobie szczęście czworga pięknych istot — przedziwnie go zawiodła szlachetność serca zbyt wsparta na szlacheckich instynktach...

Młody książę Zbaraski, trochę lampart, trochę cynik, ale znowu «szlachetna natura» — chciejmy temu wierzyć — zaczął się prawie naprawdę kochać w pannie Maryni Helle, córce milionera-przemysłowca.

Panna Marynia, prawnuczka Dekerta, śliczne, jasne i łagodne dziewczę, kocha księcia Andrzeja.

Nieprawdaż, jaka to ładna sielanka, gdzie miliony i mitry «podają sobie ręce» przeważnie

dla interesu, poczem zazwyczaj obie strony przy pierwszej sposobności z interesu się wycofują. Ale i temu uwierzmy.

Nim księżę Andrzej zdecydował się, czy może poślubić pannę Marynię (mezalians) — jakiś list anonimowy psuje wszystko. Ojciec Helle po prostu żąda oświadczyn.

Tu księżę ma do wyboru: albo naprawdę pokochać pannę Marynię i ożenić się z nią — albo przerwać sielanekę i wycofać się z zachowaniem pozorów.

W tej chwili, decydującej niemal o szczęściu Maryni i samego księcia Andrzeja, — pośrednictwa między nim a starym Helle podejmuje się Dołęga.

Sprawa wygrana! — wołają «szlachetne natury» — bo Dołęga, ten rycerz, ten «z prawdziwych», a razem ten inżynier, ten apostoł, ten zwalczający przesady — potrafi przemówić, porwać księcia Andrzeja. Zresztą to tak łatwo, bo Dołęga jest jego przyjacielem, więc może mówić szczerze, księżę zaś prawie kocha Marynię, więc łatwo da się przekonać (sam myślał o tem małżeństwie).

Powie Dołęga:

— Człowieku, bierz że to szczęście, chwytaj w lot, bo w tym rozflirtowanym świecie nie spotkasz drugiej Maryni. Zapóźno zresztą ci rozumować, cofać się teraz, gdyś się dziewczynie

oświadczył, to tak bolesne, — a symulować do tego oświadczyni oficjalne, po prawdziwych, tylko dla «ratowania pozorów», by być napewno odrzuconym — to takie podle.

Ale Dołęga tak nie mówi. On jest także «bien», a jakże — on jest «reservé» — on jest taki dyskretny, taki delikatny, jak «sami Zbarascy», więc milczy. Milczy nawet wtedy, kiedy księżę Andrzej wśród bezsennej nocy podchodzi aż pod drzwi jego sypialni, męcząc się w sumieniu własnym. Dołęga słyszy kroki, wyziera, widzi znikającą postać przyjaciela, domyśla się jego męki — i nie biegnie za nim, nie porywa go w ramiona, nie zapobiega podłości i nieszczęściu.

Jakoż nazajutrz księżę przysłała mu obłudny list z pseudo oświadczynami i Dołęga wiezie go ojcowi Maryni.

Oto, co znaczy po szlachecku być «bien», nie robić scen w takim okazałym «pałacu», a potem po ekonomsku wieźć taki pałacy list — no, bo to list — «z pałacu» także!

Tak gasi Dołęga jedno możliwe ognisko szczęścia i życia — on, który niby chce życie i szczęście stwarzać.

Zajrzyjmy jeszcze głębiej w tę duszę, kwitnącą dobrą wolą.

Dołęga sam pokochał księżnę Halszkę. A to znów dziewczyna porywcza i namiętna, dziewi-

ctwem, jak jasną zorzą bijąca, taka polska, wsiowa Dyana w pierwszym rozkwicie porywów, tęsknot i temperamentu. A szlachetne to w każdym calu: Dołęgę pokochała na wpeł jeszcze dziecinnie, pokochała jego «koncesyę», bo wierzy, że to «musi być dobre». Swawolna młodością, naiwna, znająca jednak pustkę otoczenia — garnie się do «mistrza Jana», sama mu zarumienione czoło podaje.

Dołęga mówi, że ją kocha — któżby takiej nie kochał?

Idą w łąki, w jasny zachód słoneczny — idą oboje szczęściem, możliwością szczęścia nieprzytomni, tak idą, jak iść umie wezbrana młodość w dni pierwszych zwierzeń, pewnych wielkich postanowień życia...

Halszka staje nagle przed Dołęgą — mają się rozstać znowu — i wybucha, czyste, śmiałe czystością serce:

— Do widzenia, mój...

«A Dołęga spojrział jak jastrząb w rozmiłowane oczy dziewczyny i przygarnawszy ją do siebie, całował gorąco te oczy».

Potem — potem się rozstają. Dołędze podobno «nie wypada» o nią się teraz oświadczyć. Tu znów on nie przypuszcza właściwie, żeby był mezaljansem, «wszyscy Dołęgowie» itd. — ale powstrzymuje go duma. Nie ma jeszcze dość pieniędzy i pojechał je robić.

Potem mijają miesiące, podczas których Dołęga gromadzi te jakieś kilkadziesiąt tysięcy rubli (nawet mu to łatwo przychodzi). Przez ten czas Halszka, dziecko prawie, samiuteńka została wśród sztywnych i książęcych swych opiekunów. Ale Dołędze znowu «nie wypada» pisywać do niej — to także nie jest «bien». Naturalnie nawet mu przez myśl nie przyjdzie zwierzyć się bratu Halszki, przyjacielowi swemu — to gminne.

Dochodzą go wieści, że Halszka dała odprawę «świetnej partyi» obcokrajowemu hrabiemu Reckheimowi. Dołęga w głowę zachodzi, jakby za to «okazać» uwielbienie dla Halszki, ach! nic nie znajdzie, coby było godnem Zbaraskiej, zwłaszcza godnem jego, znającego się na tem, co «correcte».

Wreszcie, sama sobie pozostawiona dziewczyna, bez wieści o tym prawie bajecznym rycerzu, pod naciskiem krewnych, rodziców, przyjmuje hrabiego Szafrąca. Przyjmuje go i pisze smutny, dziecinny i rozrzewniający list do Dołęgi (Zbaraska — księżna — może sobie na to pozwolić, ale Dołęga — szlachcic — nie). List ten przychodzi w chwili, kiedy Dołęga już zgromadził wszystkie czy prawie wszystkie niezbędne tysiące i ma ustaloną pozycję.

W odpowiedzi — rycerz dobrej woli — dostaje tyfusu.

Pomińmy to, jako rzecz losową, choć zawsze brzydką w takiej chwili, i idźmy dalej.

Oto w całym blasku męczeńskiej aureoli przeprowadza p. Weysenhoff pieczołowitą rekonwalescencyę bohatera. Wszystko jak trzeba: półmroki w mieszkaniu, maligny, rubaszny doktor, poświęcająca się stróżka itd., itd. Potem, naturalnie, wizyty przyjaciół («sam» Zbaraski, książę Andrzej, Helle) i wreszcie — nieodmienne kwiaty od «niewiadomej kobiety» no, i wzmocnione odychanie świeżego powietrza w oknie.

W tej to chwili przychodzi do mieszkania Dołęgi Halszka — tak jest, przychodzi we własnej osobie.

Przychodzi słodkie, dzielne, rozplakane dziecko, które w tym czasie nagle dojrzało i poznało treść życia — przychodzi ratować ukochanego, bronić się przed pustką własnego życia.

— Będę twoją żoną — mówią te usta dzieciwice, te same, które tam na łąkach w pośród kwiatów same, jak kwiat, roztuliły się do miłości. Teraz pełne są bólu i przedsmaku dojrzałości. Ale Dołęga milczy i wreszcie wygłasza:

— Słowa, które obowiązują na zawsze, wymawiają się powoli...

Co to jest? Kto wygłosił ten pusty frazes? A jednak nie bladooki Zbąski, ale rycerz Dołęga mówi:

— Nie mogę przyjąć tej ofiary.

— Jakiej ofiary? Halszka przez łkanie broni się rozpaczliwie.

— To nie ofiara!

Ale Dołęga jakby już wziął święcenie od duchowego wodza na nową godność «świeckiego kapłana» prawi dalej o obowiązku, mówi rzeczy ckliwe i fałszywe: «Pójść razem przez życie nie możemy» — «dać szczęścia nie możesz skromnemu pracownikowi» itd. itd.

— Więc chyba pan radzi, żebym wyszła za Szafranca?

Rycerz Dołęga Szafranca nie lubi i zresztą «męska duma» każe mu się tu wzdrygnąć.

Ale jednak śmie rozgarniać włosy nad jasnym czołem Halszki, śmie ją trzymać — nie w ramionach, jak tam na łące — ale na klapie tużurka, jak brudną kamelię, śmie w tym upadku moralnym poczuwać się niemal do moralnego ojcowstwa!

Tak gasi rycerz dobrej woli drugie ognisko życia i szczęścia.

To jest ohydne, to jest jakiś okropny fałsz, jakieś skomplikowane, bezwiedne samo-oszustwo duszy.

To być nie może, żeby szlachetność płodziła dokoła siebie taką pustkę, żeby uczucia głębokie płodziły takie dziwolągi!

Pocieszmy się: to nie szlachetność — to tylko szlacheckość instynktów tak czyni, to nie są

głębokie uczucia — to tylko swojski rozlechtany a płytki sentymentalizm.

I tu wreszcie zbiegają się wszystkie nici sprawy Dołęgi.

VI.

Istnieje pewna metoda badań w psychologii, polegająca na wyprowadzaniu praw tej nauki z obserwacji psychicznych zbroczeń. W chorobach woli, osobowości, pamięci bystry obserwator z objawów rozprzęgania się organizacji psychicznej — wyprowadza wnioski o tem, co jest funkcjonowaniem normalnem — z psucia się mechanizmu poznaje sam mechanizm.

Zdawałoby się, że p. Weysenhoff pragnął zmysł krytyczny czytelnika wyćwiczyć w tej właśnie metodzie obserwacji. Od chwili bowiem, gdy rycerz Dołęga zapada na ów losowy tyfus i poczyną nam się odsłaniać najpierw w malignie, potem w rekonwalescencji — tracimy jedno po drugim złudzenia, któreśmy mieli względem jego wartości i przekreślamy kredyt zbyt szeroki, któryśmy na początku sceny otworzyli jego «dobrej woli».

Uderza nas przedewszystkiem fakt, że Dołęga wpada w jakiś ton patetyczny, fałszywie namaszczoney, gdy mówi o swoim niepowodze-

niu. «Cierpiał tak podniosłą boleścią, że wynikiem jej była nie gorycz, nie oburzenie, nie pogarda, lecz tylko wielka litość dla osób, biorąca swe źródło w ogromnej miłości dla kraju». «Czując w sobie ten skarb, tę siłę najdzielniejszą, z której urodziło się wszystko, co błogosławią ludy, nie potępiał ani klas, ani stronnictw, ani indywiduów... owszem... miał nawet dla nich tę dobroczynną rosę serc wielkich — litość».

«Wziął do serca tak ogromną część publicznego losu i troski o publiczne dobro...» «I pomyślał, że kochać nie znaczy: używać, ale poświęcić siebie i cierpieć dla umiłowania swego».

Oto są zaiste «ogromne», ale puste frazesy, jak na młodzika, który pokpił trzy dobre sprawy — sprawę swoją i Halszki, Andrzeja i Maryni, no i sławną sprawę szos. Prawdziwie, nawet tyfus nie daje prawa ludziom zwykłym a ułomnym poczuwać się do kapłaństwa, które szanujemy tylko w największych w pośród nas — w wieszczach i wodzach. Gdyby tyfus wyświęcał na kapłanów, to chybaby już pierwsze ząbkowanie — pasowało nas na rycerzy. Jakoż zdaje się, że dobry Dołęga tak rzeczy brał od początku.

I mimowoli od chwili tego dobroczynnego tyfusu cofamy się w tył i czynimy na nowo bi-

lans sprawy Dołęgi. Na szczęście, jest to czynność bardzo zdrowa, gdyż to, co odkryjemy po ścisłym obrachunku w charakterze Dołęgi — stało się prawie naszą narodową wadą.

Widzieliśmy, jakie fatalne błędy popełnił Dołęga w sprawie szos: jak usuwając się na «dalszy plan», niby poświęcając własną ambycję — dla dobra sprawy — w gruncie rzeczy wpadał w najszkodliwszą ambycję — tę znaną u nas dziecinną ambycję bezczynnego, ślamazarnego, bezmyślnego przypatrywania się ukochanej sprawie. Taką ambycję mają właśnie dzieci, kiedy mówią: «na złość mamie niech mnie głowa boli» — a Dołęga był już taki duży chłopiec!

Powtóre widzieliśmy, że ulegał naiwnemu złudzeniu, sądząc, że on dopiero starych lisów nauczy, co trzeba robić dla podniesienia rentowności ich dóbr. To też orznęli go Zawiejscy i Szafrańce jak pierwszego lepszego żółtodzióbka.

Po trzecie — zdradził niezajomość historii, zapominając, że jego delegatów umitrowanych musi przedewszystkiem z natury wszystkich ich tradycyi łączyć rola reprezentantów i dyplomatów.

Po czwarte — był lichym psychologiem, gdy się schwytał za głowę na wieść, że puste, czczone i wygasłe ich dusze obróciły się tędy, kędy wiatr powiał...

Tyle co do sprawy szos.

W sprawie Maryni i księcia Andrzeja oka-

zał, że nie umie być ani dzielnym rycerzem czci dziewiczej, ani przyjacielem mądrym a uczciwym lekkomyślnego, lecz w gruncie dobrego chłopca. Wiemy, co mu przeszkodziło: troska o to, żeby nie wyjść z granic «pryzwoitości».

Dlatego to on tak «urządzał prawdę», kłamał milczeniem i «przygryzaniem warg», gdzie trzeba było wołać. A wreszcie podjął się powieść list, któregooby na pewno nie przyjął od przeciętnego śmiertelnika — list obłudny, w intencji nikczemny, ale za to list «z pałacu!»

W sprawie Halszki był wprost śmiesznym: nie «wypadało» mu czuwać nad dziewczyną, «nie wypadało» mu nawet zwierzyć się jej bratu, przyjacielowi swemu, «nie wypadało» prawdy powiedzieć starym. Znowu męczyło go nędzne widmo konwesansu, pozorów «correcte» i «bien» — w takiej sprawie!

Więc kłamał, kiedy mówił do Halszki: «Porzucimy nasze światki i pójdziemy razem w świat» — kłamał, bo przez cały czas to on właśnie pozostał nie w «światku» nawet, lecz po prostu w kurniku śmiesznych przesądów pseudo-arystokratycznych — a Halszka to właśnie rozpaczliwymi rzutami z nich się starała wyłamać. On jej nie dopomógł, tylko owszem pchnął w małżeństwo bez miłości, w świat bezduszny, w perspektywę flirtów, zabaw i fałszu. A na drogę dał jej pierwszy pocałunek nie-

prawy, zadatek przyszłych upadków. Ale było wszystko «bien» i «correcte».

A po tem wszystkim poczuwa w sobie «ogromne» bóle litości, — przyznaje się do «wielkiego» serca i wygłasza namaszczone słowa! A jeszcze potem streszcza się w płacziwym aforyzmie, że «kochać, to znaczy cierpieć i poświęcać się» — jak gdyby każde ludzkie uczciwe serce nie wołało wielkim głosem, że kochać — to dążyć do szczęścia i zwyciężać!

A mnie się zdaje, że rycerz Dołęga po najdłuższej rekonwalescencji stanie się znowu takim sobie «przeciętnie zdrowym» epuzerem, że rozejrzawszy się dobrze, zakrzęta się koło ożenku z milionową Marynią Hellówną (nie bez epizodu z panią Halszką Szafranicową), że następnie, wyzłociwszy dobrze «klejnot» Dołęgów, znajdzie się na właściwym stanowisku wśród «pierwszych rodów», że wreszcie po śmierci «wodza duchowego», białoookiego puszczyka Zbąskiego — to on właśnie ex-rycerz Dołęga będzie wygłaszał niezrozumiałe mądrością łamigłówni programowe...

Jeszcze jeden orzeł «prawie» powraca do starego gniazda — do złocistej klatki *status quo*...

A w każdym razie wybiorą Dołęgę w najbliższej przyszłości — na radcę Towarzystwa kredytowego ziemskiego.

Bo czyż wreszcie nie staje się dla nas prawdą oczywistą, że ten Dołęga jest przepysznym, rzec mogę, jak rumiane jabłko dojrzałym, symbolem naszych wad szlacheckich — prawie narodowych?

Te wszystkie przeprawy z fałszywą ambicyą, te lekkomyślne rachuby, te porywania się «prawie» orle («nawet ci, duszko, włóczki nie kupię»), te śmieszne parafiańskie obawy o «bien» i «correcte», to słabe wobec «magnatów» miejsce koło «klejnotu», te patetyczne mówki do siebie samego zamiast surowej krytyki, ten w końcu płacziwy ton wracającego do zdrowia, z przeproszeniem, żbika — czyż to razem nie jest cała znajoma, bolesna lub komiczna, gama naszych przywar?

— Twardy szlachcie! — mówi o Dołędzie raz Zbąski.

I to jest jedyne mądre słowo, które mu się w tej książce udało powiedzieć.

O, bo szlachcie — tylko twardy tak, po naszymu — na miękko...

Dobry Jaś Dołęga, caca dobre chęci — ale jakąż tam w duszy sejmikowa anarchia myśli i instynktów! Jak w gruncie rzeczy na drobno i po zaściankowemu kłóć się one z sobą! A nad wszystkim tem, w braku prawdziwie jednej wielkiej woli, jednego wielkiego ukochania, jednej wielkiej idei — w korowodzie rozsejmiko-

wanych wólek, miłostek i pomysłów — jedna na prawdę jest wielka, na rozpacz naszą, cecha narodowa — sentymentalizm.

To jest klucz do zrozumienia naszych Dołęgów i nie-Dołęgów.

To sentymentalizm podaje tanie poświęcenia tam, gdzie trzeba walki, usuwanie się na «dalszy plan», gdzie trzeba stanąć ciałem i duszą. To sentymentalizm przysłania oczy jakimś mokrym zmierzchem tam, gdzie trzeba sokoli wzrok mieć na wybór drogi i środków. To sentymentalizm w duszach z natury szlachetnych paczy prawość sądu i wyroku, podsuwając swoje złudy w miejsce obowiązku. To sentymentalizm każe Dołęgom wierzyć w jakąś chorągiew, powiewającą z rudery Waru, chorągiew, o której sami dziedzice jego wiedzą, że już nie powiewa.

I oto, podczas gdy taki rycerz Dołęga, chwytając się takich urojonych chorągwi, nie widzi jedyne go znaku, pod którym dążyć winien — dostrzega go nawet cyniczny, lecz nie sentymentalny książę Andrzej, gdy «wyciągając nad szeroko rozpostartą krainą kochające ramiona» woła:

— Ziemię moja!

LILI I BRONKA ¹⁾.

Dwie dole, dwie sfery, dwa talenty, dwa rozczarowania pragnąłbym porównać pod świeżem wrażeniem dwóch przeczytanych książek: pp. Reymonta i Niemojewskiego. Często recenzent łączy z sobą w sprawozdaniu utwory, idąc jedynie tylko za przypadkową okolicznością ukazania się ich w jednym czasie. I gdyby chodziło tu o pokrewieństwo utworów, prawdziwie nie umiałbym wylegitymować się z połączenia «żałosnej idylli» Reymonta z pełnym rozterki protestem Niemojewskiego. Zbliżając je, miałem właśnie na uwadze pewne charakterystyczne pod względem literackim różnice tych utworów. Pierwszy bowiem, jak zwykle rzeczy Reymonta, jest wyrazem obserwacji zewnętrznej, rektyfikowanej, jeśli rzecz mo-

¹⁾ Wł. St. Reymont: «Lili», żałosna idylla. — Andrzej Niemojewski: «Listy człowieka szalonego».

żna, z wszelkiego subiektywizmu. Drugi zaś jest teorią bolesnych i sprzecznych uczuć, które płyną z podrażnionej duszy autora, jak krew, pędzona gorączkowym pulsem, upływa z rany. Świat zewnętrzny jest tu, ściśle biorąc, potrzebny o tyle, o ile autor «chce» nam odsłonić zewnętrzne przyczyny tego krwawienia duszy.

I otóż ciekawem jest już samo w sobie zestawienie takiego przemagania się dwóch pierwiastków twórczości, obserwacji i nastroju, w dwóch utworach. Ale nie koniec na tem. Każdy utwór artystyczny możnaby porównać do okrzyku, rzuconego na los przez artystę. Otóż każdy okrzyk, nawet bezcelowy, budzi echo. Niekiedy echo takie w labiryncie myśli ludzkiej, gdzieś w dalekiem już odbiciu, potrąca strunę, która mu odpowiada nagle z wielką siłą. Zdaje mi się, że oba te utwory, choć różną kolejną ech, budzą drganie jednej takiej, strasznie dziś w nas napiętej, struny.

I.

Lili jest dziewczęciem o świeżej, jeszcze dziecinnej twarzyczce. Oczęta z takiej twarzy nie patrzą, tylko promieniają. Serce w takiej młodej piersi trzepocze się, jak skowronek w słońcu. W tych warunkach rączki takiej Lili mogą grabiec z zimna w dziurawej mufce, nogi mogą

dreptać w podartych bucikach, ale to nie przyćmi jej promiennych ocząt, nie zaboli ją. Lili taka maszeruje żwawym krokiem prosto do szczęścia. Jakie to szczęście? Gdzie ono? Rzecz zupełnie obojętna. Szczęście jest, czeka na nią — to grunt. Jakieś ogromne, nieskończenie jasne szczęście, które się przecież zaczyna w tem skowronkowym zrywaniu się serca i ogarnia, naturalnie, cały świat!

Lili jest aktorką. To zapewne wielu wytrawnym i wyrafinowanym wyobraźniom zepsuje nieco wrażenie.

— Ach, taaak!... — przeciągnie niektórzy czytelnik. — «Więc to niby taka naiwna?»

Właśnie, że nie.

Jest to dziwny paradoks życia scenicznego, że owe «niby naiwne», rzadko bardzo w rzeczywistości mają w sobie szczerą, naiwną młodość. To jest raczej cechą «takich lirycznych». I ciągnąc dalej ów paradoks, nadmienić wypada jeszcze, że «taka liryczna» Lili, taka uśmiechnięta, jak wiosenny ranek, taka stworzona do szczęścia dziewczyna, nieodwołalnie prawie gaśnie we łzach i w bólu. Czemu to się dzieje?

Reymont opowiada trochę o tem w swej «żałosnej idylli».

W małej jakiejś, śniegiem zawianej miścinie, siedzi trupa aktorów. Oczywiście, nędza grasuje w trupie, gdyż «spektakle» robiły «kłapę». Żle jest z garderobą, która idzie na

fanty, i tylko taki rzetelny, kabotyński humor ocala tych ludzi od śmierci głodowej, albo zamrznienia. Zresztą, pomysły są: trupa przyświecie postanawia urządzić nadzwyczajne przedstawienie, i sam «dyrektor» wraz z «amantem» wybierają się z biletami po okolicznych dworach.

Trudno było wybrać moment charakterystyczniejszy dla rozsnućcia niezawilej baśni «żałosnej idylli». W nieskończenie barwnej panoramie epizodów przeciągają przed nami typy prowincjonalne. Wysuwa się oto naprzykład przez lufcik głowa szlagona z fajką, i słyszymy taki dyalog:

— Co za interes? — zapytuje głowa z lufcika, puszczając kłęb dymu.

— Jesteśmy artyści dramatyczni.

— Aktorzy! Niech Pan Bóg opatrzyl...

Gdzieindziej «pan dziedzic» mówi do «dyrektora»:

— Cicho, Pan!...

Ale bilety swoją drogą rozkupione i spektakl się odbędzie.

Inaczej znów reaguje na «sztukę» miasteczko.

W małym garnku życia drobnomieszczańskiego obecność trupy, aktorów i aktorek, musiała, oczywiście, nawarzyć zamieszania. Są więc zatargi i intrygi, plotki i odwracania się. Wreszcie, dla honoru miasta, przez dobrze zrozumianą miłość bliźniego, a głównie dla upoko-

rzenia tychże bliźnich, miasteczko, to jest pani aptekarzowa, burmistrzowa, konsyliarzowa, urządzają dzieło miłosierdzia na rzecz trupy. «Na gwiazdkę» otrzymują aktorzy i aktorki od potentatów miasta upominki w naturze i gotowiznie: ciepłe kaftany, kielbasę, cukier i herbatę, po dziesięć złotych w papierku, cukierki...

Mniej więcej tak samo koczuje i żebrze tabor cygański, i trudno określić, czy bardziej dziki i godny litości ów tabor, czy ci, których tabor bawi? Bo też i owa «trupa!»

Trudno o coś bardziej paradoksalnego, jak takie «towarzystwo dramatyczne». Są w niem zwichnięte w lotach ikarowych egzystencje; są wyaranżowane stare pudła z ulicy; są całkiem zażywe, starczo-egoistyczne i mieszczańskie znalógów stadła «artystyczne»; są rozpaczliwi nędzą rodzin komiczy; są amanci «z warunkami», to jest lale z buzią równie dekoracyjną, jak głupią; są starzy i młodzi cynicy; subretki, grające hrabiny, i hrabiny, grające subretki; są talenty na dorobku i są talenty — łachmany, które wystrzępiła w szmaty gorzka nędza, nieudane życie. Wszystko to razem składa tak zwane «towarzystwo artystyczne», któremu przewodzi zazwyczaj taki pólsprytny i pechowaty dyrektor Cabiński.

Reymont w «Komediantce» dał już raz obraz cyganeryi artystycznej w naszym stylu; w «Lili»

maluje go po raz drugi, jako mistrzowskie tło «żałosnej idylli».

A otóż i ona: Lili pokochała pierwszy raz, po dziecinnemu prawie, młodego aktora, Zakrzewskiego. Zakrzewski pokochał Lili. Że zaś nierzadki traf zdarzył, że Zakrzewski jest synem «porządnej rodziny», i na czas, z amatorstwa, przystał do trupy, więc kocha ją uczciwie i serwo myśli o ożenku. Przez kilka dni trwa to marzenie. Lili żyje w jakimś bolesnym przecuciami zachwyceniu. W głowie jej prawie się nie mieści, że będzie miała «prawdziwą» ślubną suknię, «prawdziwe wesele». Wierzy i nie wierzy w to ziszczające się szczęście. Wigilijny nastrój rzuca na ich młodzieńcze zakochanie jakieś rzewne i czyste światło, że najdoświadczeńszemu dyletantowi te kartki zapierają dech w piersi i każą nieświadomie życzyć bohaterom, «żeby to się dobrze skończyło». Niedobrze się kończy. Po owym sławnym spektaklu, na który «towarzystwo» malowało dekoracye na prześcieradłach, «obywatelska młodzież (a jakże!) wyprawiła huczną kolacyę całemu towarzystwu, które bibę przyjęło skwapliwie».

(Proszę zwrócić uwagę na ten frazes, daje on bowiem miarę ruchliwości wyobraźni autora: Jak tu świetnie ożeniona, «huczna kolacya», przez obywatelską młodzież «wyprawiona» z «bibą», przez towarzystwo «skwapliwie przy

Pierwsze — to rzecz widziana od strony publiczności, drugie — od strony kulis. Całość jest arcydziełem charakterystyki, w jednym zdaniu zawartej).

Otóż po tej uczcie, Lili przyznaje się Zakrzewskiemu, że miała i ma kochanka, i Zakrzewski, cisnąwszy jej w twarz obelgę, ucieka.

I znowu widzę domyślny i pełen finezyi uśmiech na ustach wytrawnych i wyrafinowanych czytelników:

— «Aaa... no, tak... tego się można było spodziewać!»

Niestety, wytrawność ta nas zawiedzie, gdyż Lili — nie miała kochanka... Lili skłamała, skłamała własnemu szczęściu, własnej miłości, z rozpaczą w sercu oczerniła sama siebie w oczach kochanego człowieka.

Wymaga to, oczywiście, pewnego wyjaśnienia. Reymont je daje na swój sposób, i tu jest moje pierwsze rozczarowanie.

Lili ma matkę dziwaczkę, pochłaniającą całymi dniami romanse. Ta matka sama miała w życiu bolesny romans, i oto wytłómaczyła córce, że takie szczęście jest niemożliwe, że dziewczyna z ich sfery musi wcześniej czy później przypłacić szczęściem wdarcie się do sfery «porządnej». Lili się z tem zgadza, i jak nowa Małgorzata Dumasa, nie bez teatralnego

bohaterstwa, niweczy własną dolę, przynajmniej zaś — pierwszą i ostatnią idyllę swego życia.

Otóż jabym to tłumaczenie Reymonta uważał za niewystarczające. Zgoda na taką matkę i na taką rozmowę z córką. Dla Lili jednak ten punkt wyjścia może być tylko zewnętrznym pretekstem samego postępuku, nie zaś jego wewnętrznym umotywowaniem. Mnie się zdaje, że Lili musiała zerwać z Zakrzewskim, jak wogóle musiała z idylli wiośnianej swego życia wydobyć ból i lzy, z innych, bardzo głębokich przyczyn. Te przyczyny tkwią w charakterze i powołaniu aktorki z bożej łaski. Zakrzewski ofiarowywał jej ognisko rodzinne w zamian za życie na scenie. Otóż w Lili miłość sceny była silniejszą, niż miłość owego, w perspektywie widzianego, ogniska.

Młode dziewczęce serce nie umiało nawet sobie zdać sprawy z tej rozterki, lecz wybrało niepochybnie, bez obłudy, to, bez czego żyć nie mogło.

I dziwno mi, że Reymont po prostu i bez pozy nie dał nam wejść do tej dziewczęcej, zmałconej duszy, na której niespokojny geniusz sztuki położył swą płomienistą dłoń. Czy autor myślał, że artystka — Lili inaczej czuje wszechwładzę powołania, niż artysta — Reymont? Duże artystów wszystkie jednako lecą ku powołaniu swemu, podobne do owych gołębi, które

nie zdołają oprzeć się fatalnej sile wzroku węzowego. Meta ich tylko odmienna i siła lotu.

I tu nastęcza się mimowoli uwaga, że oto w tym doskonałym obiektywizmie opisowości, który z tła «Lili» stworzył arcydzieło, zabrakło autorowi czegoś na tę jedną, jedyną chwilę, kiedy trzeba było wcielić się w zmałconą duszę dziewczyny. Czego? Jeszcze przenikliwszej, jeszcze dalej idącej obserwacji — takiej obserwacji, która już jest prawie jasnowiedzeniem. Więc, właśnie, mówiąc po prostu — subiektywizmu, uczucia, nastroju.

Całego, skończonego dzieła sztuki niema bez tego cudu przedzierźgnięcia się duszą w rzecz opisywaną.

II.

Co się stało z Lili potem?

Na razie nie potrzebujemy się tem zaprzętać. Zostawmy ją pełną płaczu, wśród «młodzieży obywatelskiej» i kolegów-artystów, sami zaś przejdźmy do innego cygańskiego obozowiska. Znajdziemy tu również obfitość młodzieży, artystów-kolegów i — Bronkę.

O filistrach, których okazy w «Lili» odznaczały się przynajmniej typowością, mówić tu nie będziemy. W «Listach człowieka szalonego» p. Niemojewski nie pokazuje właściwych, czy-

stego typu filistrów, choć o nich wspomina. Pokazuje natomiast świat malarski, czyli tak zwaną «malaryę». Mówiąc: «pokazuje», mamy na względzie samą tylko intencję autora, nie zaś rzecz dokonaną.

Świat malarski nie da się tak łatwo scharakteryzować, jak świat aktorski. Tam, jak wiemy nieocenione usługi opisującemu oddaje istnienie tak zwanych «towarzystw dramatycznych», to jest trup. Dalej, scena i kulisy łączą aktorów w pewną całość charakterystyczną, której «zespół», nawiasem mówiąc, doskonalszym jest może w życiu samem, niż na scenie.

Inna rzecz z «malaryą».

W akademii, w szkole, jest to właściwie typ wielce pokrewny typowi studenta zagranicznego. Potem zaś, w życiu, malarze podlegają ogromnemu zróżniczkowaniu się typów, i twierdziłbym, że na ogół mniej jest między nimi profesjonalnego podobieństwa, niż na przykład między lekarzami, lub adwokatami.

Zresztą, p. Niemojewski daje nam taką «kolonię» nie samych tylko malarzy, lecz wogóle ludzi, sztuce oddanych. Kto wie nawet, czy to pojęcie «malarz» nie jest wprost symbolem? Trochę na to wygląda.

I przyznaję się z góry, że w nastroju całości «Listów człowieka szalonego» nie szkodziłoby mi nic a nic, gdyby wszyscy występujący tu lu-

dzie byli tylko symbolami. Zrównoważyłoby to wówczas utwór, którego trzy czwarte i tak są właściwie nieco scholastyczną rozprawą. Tezę tej rozprawy formułuje p. Niemojewski w jednym miejscu, jak następuje:

«Geniusze grzeszą nieraz ciężko przeciw ludzkości, ale moglią tych grzechów jest olbrzymia góra ich zasług. Talenty natomiast zachowują się względem ludzkości niemal odwrotnie. Na strzelistej górze ich grzechów strzępi dumnie pióro pisklę ich dorobku duchowego.

«Czas strąca owo pisklę w otchłań wieczystego zapomnienia, a góra krzywd pozostaje».

Doktorantem tezy jest właśnie ów «człowiek szalony», który ją w formie «listów» podał publiczności.

Człowiek szalony! Jakaż to trudna rzecz być człowiekiem szalonym! Bo sądzę, że czytelnik domyśla się z góry, o jakiego rodzaju szaleństwo tu chodzi? Chodzi o ten szal, którym się różni Mickiewicza «ludzie szaleni» od «ludzi rozsądnych», o ten, którym wołał: «bądźmy rozumni szaleń!» Chodzi, słowem, o szal wodzów i proroków, szal natchnień, szal jasnowidzeń, szal myśli i uczuć przewodnich, które w ciemne noce dziejów rozpalają się przed pokoleniami w gorejące nieziemskim ogniem drogowskazy. Prawdziwie, szaleństwo takie jest równoznaczne z geniuszem, i napisać listy człowieka szalonego

znaczy tyleż, co napisać listy człowieka genialnego.

Dlatego doznałem rozczarowania, czytając książkę p. Niemojewskiego. Spowodował je rozdźwięk między narzucającem się koniecznie wymaganiem miary, a miarą, osiągniętą przez autora.

Są to bowiem listy człowieka zdenerwowanego, nie zaś szalonego. Oto ich osnowa, pozbawiona kazuistyki i zakreślona na siąg wykonania, nie zamiaru:

Pewien człowiek uczciwy, znalazłszy się w sferze artystów, spostrzegł, iż ich życie codzienne zawiera sporo brudu i że ich ideały w sztuce zawierają mało człowieczeństwa. Zmysły służą za podścielisko tym ideałom, które znów z kolei służą za obłudne pokrycie gry tychże zmysłów w życiu. Człowiek ten, słowem, dostrzegł to, co opisał naprzykład Max Nordau, i co specjalnie w osobie, czy symbolu malarza dał Sudermann w «Końcu Sodomy».

Zaczem z wielkim rozmachem i głosem, którego podniesienie można tylko wytłómaczyć silnem zdenerwowaniem, człowiek ów jął na nowo prorokować o tych, już powiedzianych, rzeczach. Że nie napisał po prostu rozprawy, nie oświetlił rzeczy dość wszechstronnie; że zaś jednak sprowadził rozprawę w wątek zdarzenia życiowego — uczynił, jak czynią kazuiści: zamknął uogólnienie

w zbyt konkretnem zebraniu. Stąd nieuchronne pęknięcie całości.

Ogromnie trudny to rodzaj, ów rodzaj mieszany. W ostatnich czasach mieliśmy jedną taką dobrą rzecz: «Żywot i myśli Podfilipskiego». Ta udała się między innymi właśnie dlatego, że zaczęta była z tonu niemal potocznej, banalnej rozmowy, nie zaś kazania, lub prorokowania. Na Zachodzie jeden może Anatol France robi te rzeczy w literaturze po mistrzowsku — i znowu dlatego, że przemawia w tonie niezmiernie dyskretnym, choć ma tyle do powiedzenia, i tak umie mówić!

Gubimy się już od dłuższego czasu w próbach ujęcia i scharakteryzowania «Listów człowieka szalonego». Nie jest to łatwe, zmieniamy bowiem punkt wyjścia za autorem. Raz próbujemy rzecz ująć ze stanowiska bajki powieściowej — braknie bajki; drugi raz ze stanowiska charakterystyki sfery — brak charakteru; to znów ze stanowiska prorokowania — brak siły proroczej. Nie jest ten utwór rozprawą, nie jest powieścią. Jest ogromnie subiektywnym wylewem uczuć i refleksyi, w formie wycieczek lirycznych i filozoficznych, przypomnianych scen i zdarzeń. I tu, zdaniem mojem, występuje na jaw zasadniczy błąd jego budowy.

Znamy p. Niemojewskiego z artykułów, poezyi i dawniejszych utworów jego prozaicznych.

Zdaje się nam, że jest to umysł, pracujący bardzo normalnie, metodyczny nawet w fantazyi, o silnie wyrobionych przekonaniach i równie silnie zaakcentowanych sympatyach i antypatyach. I wyobrażam sobie rzecz p. Niemojewskiego na ten sam temat pod tytułem: «Listy człowieka normalnego».

Pisząc taką rzecz, p. Niemojewski nie zrywałby sobie wyobraźni na ściganie niedościgłej mary «szaleństwa», lecz mógłby z całą, sobie właściwą, dosadną solidnością i trzeźwością przekonań założyć ów protest, o który mu chodzi. Odpadłoby wówczas z utworu wszystko, co tu w formie wysilonego aforyzmu, lub nie dość ściślej obserwacji razi kazuistyką. Rzecz natomiast zyskałaby na szczerości — pierwszym i zasadniczym warunku utworu subiektywnego. Bo utwór taki jest prawie spowiedzią, spowiedź zaś wszelka nie znosi pozy — nawet najszlachetniej przybranej.

I znowu tu stanęliśmy na owem pograniczu obserwacji i nastroju: trzeba poznać i zdać sobie sprawę z własnych sił bardzo obiektywnie, żeby w rzeczach świadomie subiektywnych nie przeciągnąć tonu, nie uronić w niczem szczerości nastroju.

III.

Nie mówiliśmy dotąd wcale o Bronce. Tymczasem postać jej z odczucia, obmyślenia i odтворzenia należy do najlepszych kart «Listów szalonego człowieka».

Bronka jest modelką. Była kiedyś córką «porządnej» rodziny, wyrosła na wsi i przywiozła na bruk miejski sielską, naiwną, dobrą wiarę w ludzi. Z tej dobrej wiary krwawo sobie zadurzył taki Stefek, którego niepotrzebnie robi autor malarzem, bo to jest zwykły szubrawiec. Co to ma wspólnego z farbami?

Odtąd Bronka przechodzi z rąk do rąk. Żyje z nią Julek, Staś, Gutek. Dziewczyna radaby zostać przy jednym, ale każdy z nich lubi zmianę i Bronka, trochę nieprzytomna, wędruje z pracowni do pracowni.

Trafia się wreszcie chłopak, który ją pokochał, i Bronka mu wzajemna. Ale wówczas budzi się «w szalonym człowieku» Hjalmar, który każe Bronce koniecznie opowiedzieć przyszłemu mężowi: «ile razy?...» W powodzi frazesów nie spostrzeżga nawet «szalony człowiek», jak tę nieszczęsną spoiło znowu godne grono Julków i Guteków, i znowu doprowadziło do bezprzytomnego zbydłęcia.

«Narzeczoną» naturalnie znika, jak robiony

anioł na scenie na widok szatana. Bronka wreszcie cuci się na dobre i przeziara swoją dolę nawskróś — przejrzawszy, topi się w Wiśle.

Autor odczuł Bronkę głęboko i boleśnie. Jej dobroć porywczą i naiwną, ten dziwny czad płączących się myśli i nagłe ocknięcie się dziewczyny oddał znakomicie. Prawie, że sama tylko Bronka żyje w tym utworze pełnem życiem — tak ją ożywiło szczere, bolesne współczucie autora.

I rzecz szczególna. Tam, gdzie Lili, tak pysznie podmalowanej, brakło tylko jednego dotknięcia pędzla, żeby ożyła w niesłychanej sile kreacyi, tu, przeciwnie, przy dużych wadach tła, przy niewprawnem naszkicowaniu samej postaci, to jedno tchnienie jasnowidzącego współczucia czyni z Bronki tętniącą życiem postać obrazu.

Jeszcze po śmierci biednej modelki, po przez deklamację finału, której nie odmawia sobie «szalony człowiek», staje mi w oczach rozplakana gorzko twarz tej dziewczyny nad Wisłą.

Ta twarz Bronki, idącej w śmiertelnej kąpieli obmyć się z grzechów i bólu, stoi mi w oczach po przeczytaniu «Listów szalonego człowieka», jak po przeczytaniu «żałosnej idylli» stawało w myśli pytanie: «Co będzie z Lili potem?»

Istotnie; dlaczego rzecz, w gruncie nie tak znów tragiczna, jak zerwanie narzeczeństwa (trafia się to najporządniejszym pannom po parę razy w życiu), pozostawia tu żal i gorycz? Dlaczego na Lili, która przecież ma cały świat pracy dla sztuki przed sobą, patrzemy, jak na skazaną?

I gdzieś w labiryncie myśli echo cichej skargi z «żałosnej idylli» łączy się z bezsilnym płaczem Bronki, i uderza w jakąś bolącą, a znaczącą strunę duszy.

Twarz Bronki wypływa skażona i blada tuż obok dziecinnej twarzyczki Lili, jak złowieszcze ostrzeżenie życia.

Dlaczego?...

Co jest wspólnie przygnębiającego, bolesnego w tych dwóch dolach — co je wzajemnie uzupełnia, co je łączy w jakieś jedno upokorzenie człowieczeństwa?

W odpowiedzi wychyla się z ram «żałosnej idylli» rozbawione grono obywatelskiej młodzieży, dalej «skwapliwie przyjmujące bibę towarzystwo artystyczne», dalej sam Cabiński, dalej stare, o cynicznej masce aktorzyce, «robiące sobie twarz na scenę», dalej znani z «Komediantki» «redaktorowie» za kulisami, dalej kilku «hrabiów», węszących w okolicy kulis, i tłum pokrewnych im mydlków gorszego urodzenia.

A gdybyśmy odwrócili kartę, znaleźlibyśmy

znów liczną kompanię «nadludzi», wyprawiających stypę i nurzających się w łoskocie frazesów o «sztuce». Tuż Bronka i jej towarzyszkii ilustrują tę «sztukę» poglądowo...

My znamy dobrze tę atmosferę nieczystych oddechów i gorączkowych miazmatów, w której hodujemy kwiaty swojej sztuki. Dlatego ogarnia nas smutek i budzą się echa jakiejś niesnaski sumienia, gdy jeszcze jedna egzystencya naiwnie dąży służyć naszemu «ideałom».

My wiemy, jak potrafimy zdrwić z tych dążeń, i w jakiej brudnej ułudzie je zgasimy...

O „ZIEMI OBIECANEJ“ REYMONTA¹⁾.

Zdaje mi się, że to przedsiębiorczy ród Yankee'ów wpadł pierwszy na pomysł t. zw. «Magazine of literature». Odtąd miesięcznik literacki lub naukowy, forma czasopiśmiennictwa najarystokratyczniejsza może ze wszystkich, począł niesłychanie rosnać w popularność. Ledwie genialny ów pomysł narodził się w kształcie rozpęcniałego *bric à brac'u* wszechrzeczy, a zarazem zaczęły się koło niego kupić tłumy prenumeratorów. «Magazyny» wśród publiczności, pragnącej raz wreszcie znaleźć «wszystko w jednej pieśni», zwerbowały 40 i 50-cio tysięczne armie czytelników. Rzecz prosta, że redakcyje ich w New-Yorku lub Chicago mieszczą się w 7 lub 20 piętrowych domach, i że każdy szanujący się «Ma-

¹⁾ Wł. St. Reymont: «Ziemia Obiecana» Powieść w 2 tomach, 1899.

gazine» ma swoje telefony, telegrafy, windy, a nawet, nawet może i własne wagony dla rozwożenia w świat «wszystkiego w jednej książce». Powodzenie Magazine'ów równać się może tylko z bajecznem powodzeniem owych olbrzymich nowotworów handlu nowoczesnego, owych piętrzących się jak Babilony bazarów w rodzaju Louvru, Au bon Marché i innych.

Co stanowi istotę takiego bazaru? — To, że jest w nim wszystko, od nieocenionej wartości koron lub złotogłowiu, aż do parogroszowych zabawek drewnianych i bezpłatnej szklanki wody sodowej dla kupujących pięknych pań. W «Magazinach» to samo: arcydzieło pióra Bret-Harte'a lub egzotyczny kwiat Rudyara Kiplinga obok modelu najnowszego systemu wyżymaczki, obok suto komentowanych przez reportera fotografii «najaktualniej» wstrząsającego nerwami tłumów wypadku w kopalni, obok artykułu pułkownika*** o przyszłej wojnie napowietrznej, obok protokołu z posiedzenia paryskiej akademii nauk, obok sezonowych żartów, sezonowych poezji, sezonowych mód paryskich na suknie i na kapelusze.

Czyż zresztą można bodaj skatalogować treść pisma, «które zawiera w sobie wszystko?» — Niepodobna oczywiście. Nie twierdzę zresztą bynajmniej, że «Magazine'y» są czemś hańbiącym literaturę. Wcale nie: one raczej przynoszą zaszczyt handlowi. To są sklepy, olbrzymie sklepy

literacko-naukowo-społeczno... itd. One tylko nie są całością artystyczną, one się z nikim i niczem jako całość organiczna nie zrastają. Opłakany jest widok zwalonych na kupę w sklepie drewnianych zabawek — dopiero w ręku dziecka, na progu sutereny i poddasza, drewniany konik bez nóg nabiera wyrazu, staje się wymownym. Najpiękniejszym zaś ze stosu przepysznych wachlarzy jest ten, z poza którego patrzą oczy kobiece. Z całej zaś takiej «książki o wszystkim» jeden posiada właściwie tylko ten oto drobiazg Bret-Harte'a, inny studium o wojnie, piękna pani — mody i kapelusze, i tylko może jakiś rzadki fryzyer-encyklopedysta cieszy się posiadaniem tej całości, t. j. do wtóru swym nożycom prawi po kolei o Bret-Harcie, przyszłej wojnie, najdowcipniejszej szaradzie i najświeższych kapeluszach.

I.

A teraz niech czytelnik zechce zapomnieć o «Magazine'ach» i bazarach, o tem co jest całością w sobie, a co tylko «wszystkiem» naraz. Przejdźmy do «Ziemi obiecanej» Reymonta.

Autora nowel chłopskich, «Komediantki», «Fermentów» znamy już dobrze. Znamy zamasytą i pewną rękę, która swe postacie umie osadzać mocno na nogach, znamy nieubłaganą,

jak oko celnika, obserwację Reymonta, znamy wreszcie jego nieomylną pamięć, która z dokładnością przyszłych jeszcze wynalazków Edisona powtarza naraz gest, słowo, barwę najruchliwszej, najhałaśliwszej, najbardziej pstrej gromady ludzi. Kto poznał «Samego Cabińskiego» i jego trupę w «Komedyantce», ten niech już nie ma żadnej ciekawości do tego, jak wygląda sfera trupy ogródkowej «w rzeczywistości».

W rzeczywistości wygląda jak stereotypowe odbicie trupy Cabińskiego — stereotypowe, więc często nieco nawet bardziej zamazane od oryginału powieści Reymonta. Kto czytał pogrzeb Walkowej w «Fermentach», temu ani szczera wieś, ani Kolberg niepotrzebne. Kto widział pachnącego Stasia, telegrafistę ze stacji Bukowiec, ten wywąchał już samą essencję tego rodzaju indywidualności. Chyba, że ktoś bardzo lubi to jakieś rozpraszenie się najostrzejszych konturów, zmatowanie najjaskrawszych barw, które zawsze rozprasza i łagodzi dziwnie samo życie, a zawsze zbyt ostro i twardo rytuje rylec ludzkiej wyobraźni. Tylko obrazy starych mistrzów nic a nic nie «świecą».

W «Ziemi Obiecanej» nie opuściły Reymonta wyż wymienione przymioty ręki, oka i pamięci. Jeżeli zaś już w «Komedyantce» mieliśmy sposobność przekonać się, że autorowi temu najbardziej swojsko w licznej a zgiełkliwej groma-

dzie, to «Ziemia Obiecana» stwierdziła to ostatecznie. Jakiż tu tłok postaci! Jaki zamęt, nawoływanie, ciżba, potracanie się! Ile rozstajów, przecznic, zaułków! Furkoczą i zgrzytają maszyny, brzęczy złoto, z żelaznym łomotem zatraskują się drzwi ogniotrwałych kas. Nic dziwnego: jesteśmy w «polskim Manchesterze» — w «mieście» Łodzi. Każdy Manchester, zwłaszcza zaś polski, musi być zgiełkliwy — polski specjalnie dlatego, że rej w nim wodzi wymowny i ruchliwy Izrael. Ten zaś, który maluje nam Reymont w «Ziemi Obiecanej», jeszcze i dlatego, że maluje go właśnie on, a nie kto inny. Jak widzimy, dość powodów, ażeby stracić wątek lub się w wątku zabląkać. Niestety, przytrafi się to nietylko czytelnikowi «Ziemi Obiecanej».

Ażeby jednak w jakiś sposób poradzić sobie w tym labiryncie mniej greckim, a bardziej izraelskim, spróbujmy trzymać się pewnej starej metody. Przypuśćmy na razie, że autor «Ziemi Obiecanej» miał t. zw. bohatera, oraz t. zw. bajkę, zabierając się do napisania swego utworu. Bohaterem tym niechybnie musi być Borowiecki, pan dobrze, więc szlachetnie urodzony, na dorobku, czy też na komornem w «ognisku polskiego przemysłu».

A teraz będę się starał opowiadać jego bajkę. Jeszcze jedno: proszę zwracać uwagę na na-

wiasy, które w miarę posuwania się opowieści będą otwierał:

Borowiecki, wykwalifikowany specjalista, prowadzi fabrykę największego łódzkiego fabrykanta Buchholca. Ma niezłomne postanowienie zrobienia kariery t. j. jak się z toku rzeczy wyjaśnia, wielkich pieniędzy. Tego równie pragną dwaj Łodzianie: Moryc Welt i Maks Baum — Izraelita i Niemiec. Zakładają więc we trzech fabrykę, zarobiwszy uprzednio na kryzysie bawełnianym. Borowiecki wkłada pieniądze narzeczonej. Maks — ojca, Moryc — także różne «swoje» to jest cudze, ale już wyraźnie ukradzione pieniądze.

Za każdym z trzech współników stoi jego rodzina, sfera: Borowiecki ma narzeczoną, Ankę, i ojca w stylu staropolskim; Baum — ma ojca i rodzinę w dawno-łódzkim, a więc bürgerско-niemieckim stylu. Moryc wreszcie węża się z maklerami i komisantami, żeni się w sferze Grünspanów i robi interes do spółki z lichwiarzem - bankierem Grosglückiem. Na horyzoncie zaś tych zapasów ukazują się od czasu do czasu bogowie milionów łódzkich: Szaja Mendelsohn, Buchholc, Kessler, Müller, a znów, jak ciury i czeladź za obozem, ciągnie za bohaterami chmara oficjalistów, urzędników fabrycznych, sług, wysługujących się itd. Jest to zaledwie czoło tej nieprzeliczonej nawały, która ciągnie przez «Ziemie Obiecane».

Prócz tego wchodzimy tu do wnętrza kilkunastu rodzin: rodziny Müllerów, Borowieckich, Grünspanów, Mendelsohnów, Buchholców, Trawińskich, Malinowskich, Jaskólskich, Wysockich, Zuckerów, Endelmannów. Rodziny liczą po kilka lub kilkanaście członków: poznajemy ich. Niektóre, jak ród Grünspanów, rozrodziły się w niezliczone pokolenia — liczymy je.

Ale to jest jeszcze zabawka. Zwiedzamy i poznajemy inwentarz łódzkiego teatru, nocnych kawiarni, rynków, fabryk, parków, hoteli, stacyi kolei, kolonii podmiejskich; jedziemy za miasto do kawalerskiej arkady Kesslera; jedziemy dalej — jeszcze o parę wiorst — do p. Kurowskiego; jedziemy jeszcze dalej do majątku Borowieckich. Stamtąd wybieramy się do kościoła, zwiedzamy po drodze osadę, wstępujemy do klasztoru...

Wróćmy do Łodzi, ponieważ nie poznaliśmy jeszcze bardzo wielu osób. Na początek jest pensjonat cioci panny Kamy. Panna Kama ma narzeczonego Horna, ten Horn... Co prawda sam Borowiecki, prócz narzeczonej Anki i upragnionej Mady Müllerówny, miał jeszcze romans z Lucy i panią Lickertową; ta Lickertowa...

W tem miejscu jednak muszę przerwać wyliczanie ludzi i rzeczy, pośrednio, lub bezpośrednio związanych z akcją, chcę bowiem jeszcze powiedzieć parę słów o «nawiasach» w «Ziemi obiecanej». To jest tak. Jedziemy naprzykład do

Kurowa, żeby poznać rodzinną sferę Borowieckiego. Wówczas autor korzysta ze sposobności i «w nawiasie» opowiada nam także historię niejakiego Keczmerka vel Keczmerskiego — jak się dorobił, jak wygląda, co czynić zamierza. Albo znów ukazuje nam w fabryce Bucholca Anglika Murraya i opisuje nam jego manię. Opisuje ją szczegółowo, żebyśmy nie mieli żadnej wątpliwości. Murray ciągle się kocha i sprawia coraz to nowe urządzenie do przyszłego gniazdka. Potem kocha się na nowo i na nowo się urządza.

Albo taki dr. Wysocki, wychodzi na spacer, spotyka chłopca z poranionymi nogami. Wnet autor przystępuje do szczegółowego opatrunku nieboraka, szkicując już zarazem i jego psychologię, i otoczenie najbliższe, i poniekąd przyszłość jego. Albo oto zaznajamiamy nas z osobą, tokiem myślenia i sposobem życia pewnego Heilperna, zagorzałego wielbiciela Łodzi. Albo sprowadza nas do gabinetu lekarza i każe asystować przy skargach pacjentów, owych typowych à la Junosza skargach na «delikatne zatkanie piersi...»

Otóż liczba takich «nawiasów», wtrąconych w tok opowieści, jest nieprzebrana. Poprzestaśmy na tem jednak. Należy się czytelnikowi koniec bajki.

Borowiecki nie utrzymał się przy fabryce, spalił ją z wielkim dla siebie zyskiem Moryc

Welt, Borowiecki zaś rozszedł się z narzeczoną i ożenił się z Madą Müllerówną.

W streszczeniu powyższem starałem się świadomie o pewną potworność: o to mianowicie, ażeby wątek akcji w porównaniu z natłokiem osób i epizodów zatracił się, zmałał, jak igła w stogu siana. Tak się bowiem ten stosunek przedstawia w «Ziemi Obiecanej». Jest ta powieść w budowie swej czemś w rodzaju nieskończonego systematu nawiasów. Nawiasy te pęcznieją, pękają i wysypują, jak groch w polu, niezliczoną ilość zdarzeń, epizodów, anegdot. Z każdego epizodu sypią się znowu starzy, młodzi, kobiety, dzieci. Całość zaś kończy się jakimś olbrzymim rozsiewem, z którego, gdyby tak przypało, mogłoby się sypać, sypać, sypać bez końca.

II.

Znamy tę sztuczkę ze streszczeniami! — odpiera czytelnik. W ten sposób Brandes w karykaturze streszczeń dowiódł np. że «Faust» jest to historia o starym lubieżniku, który uwiódł młodą dziewczynę — i nic więcej. W istocie streszczenie, podstawiające się na miejsce utworu artystycznego, jest zawsze tylko rodzajem parady, karykatury, apoteozy lub poprostu ułamkiem całości. Stosuje się to wogóle do dzieł sztuki,

które wiernie oddać znaczy niemal tyleż, co powtórzyć. Cała rzecz w tem, że nie chodziło tu bynajmniej o streszczenie «Ziemi obiecanej». Chodziło o wydobyć dominującego jej wrażenia, o sztuczne parominutowe znużenie czytelnika tem właśnie, co nuży go w «Ziemi obiecanej» w ciągu kilkunastu godzin czytania. I nie dla rozrywki recenzenta starałem się o to, lecz ze względu na wyświetlenie pewnej zasadniczej cechy pisarza — cechy, która, zdaniem mojem, tak fatalnie i organicznie wiąże się z samą istotą jego ogromnego talentu, jak otyłość wiąże się z tęgą, żywotną budową osobnika. Zdawałoby się, że wszystko to, co ostra spostrzegawczość podaje lokalnej pamięci tego autora, wszystko to musi fatalnie zwalić się w ramy jego utworu. Właściwie stan bierny należy tu zastąpić czynnym: to sam autor zwała owo «wszystko» na kupę, ręką pewną, zamaszystą... Czyni to pod parciem pewnego nałogu, lecz i nie bez udziału świadomości. Powieść nowoczesna, ta zwłaszcza, którą znamionują tendencje naturalistyczne, cierpi stale na takie otłuszczenie tkanek. Któż nie pamięta owych, podobnych do wystaw sklepowych, opisów Zoli — owej np. karty, na której panna, mówiąc o tem, jakie kwiaty zawiera jej ogród, wylicza *à l'improviste* około stu nazw botanicznych!... Podyktował je autorowi jakiś katalog ogrodniczy i tak żywcem zostały

wcielone w «artystyczną» całość wierzącego w nieomylną «dokumentów» autora. Znamy również nieustanne powracanie Zoli do pewnego motywu ze wszystkimi jego szczegółami. Ale odrazu powiedzmy, że i ta obfitość szczegółów, i powtarzanie motywów, są tu zawsze prawie metodą wydobywania głównych, zasadniczych efektów utworu. Zola również wprowadza całe setki osób, mówi o każdej z nich osobna, wdaje się w charakterystykę ich przeszłości, słowem, układa drzewo genealogiczne nie tylko rodziny Rougon-Macquartów. Ale oto przychodzi nagle wielka, zbiorowa scena, jak np. w «Germinalu» — mamy wówczas przed sobą tłum robotniczy, huczący, stugłowy żywioł, a poznane przedtem pojedyncze postaci wchodzą w tłum, zlewają się z nim, podnosząc swą obecnością siłę, charakter, tragizm sytuacji. I stary wyschły Maheud, i jego jędzowata żona, i rozpustno-odważna Mouquette, impresjonistycznie podnoszą wibrowanie kolorytu, stopień napięcia życia w obrazie zbiorowym, który, nakształt potężnego finału czy apoteozy, skupia naraz wszystkie motywy takiego «Germinalu».

Jestże ta obfitość epizodów i osób u Reymonta czemś pokrewnem? Nie zdaje mi się; w każdym razie w «Ziemi obiecanej» nie wynika ona z Zolowskiego operowania tłumami. Reymont daje ciżbę, tłok, zgiełk, ale nie daje

tłumu. Nie koniec na tem — owe «nawiasy», którymi pęcznieje powieść Reymonta, nie stoją w żadnym związku z głównymi rysami dzieła, nie służą wcale gwoli wydobyciu ich, utrwaleniu, jak nagromadzenie szczegółów i epickie powtórzenie u Zoli. Nie jest to więc równomierna hipertrofia tkanki powieściowej, lecz coś jak wole, kisty, guzy, nabrznięcia, narości, pod którymi zatracą się kształt budowania. Epizody «Ziemi obiecanej» nie mają charakteru przelotnych, bocznych sztrychów, lecz każdy z nich pasywnie dąży do rozrośnięcia się kosztem całości. Niewiedzieć poco np. spotykamy tu państwa Trawińskich i pana Kurowskiego — postaci absolutnie nie charakteryzujące Łodzi. Rozumiemy obecność Borowieckiego, Starzy, Jaskólskiego, Warszawiaka Kozłowskiego — wszystko to są okazy polskich projektów na karierę w przemyśle — ale co nam po Murrayu, co po wdzięcznym zresztą w sobie obrazku panny Kamy i Horna?

Rozumielibyśmy impresjonistyczne przypomnienie kolorytu sfery, z której wyszedł Borowiecki, lecz co nam po Keczmerku, ks. Liberacie? Dobry jest Wilczek, brudny i zażarty szalik na śmietniku łódzkim, ale dlaczego poznajemy całą jego sferę, wszystkie jego interesy? Po co asystujemy w poczekalni lekarza, którą wszystkie «Muchy» i «Kolce» wyzyskały

oddawna? Dlaczego słuchamy ohydnych szwargotu kantorowiczów i nałogowych pijaków w nocnej knajpie przez 20 nie zaś przez 2 strony? A jeżeli Moryc Welt raz mówi do Mateusza: «Ja tobie zbiję ładny kawałek pyska»; jeżeli Bum-Bum, redaktor, Cohn, cała taka hołota, raz się przewija w polu naszego widzenia; to za co my jeszcze łykamy ten brud? Powieść nie powinna stawać się spluwaczką. Po co, odbiegając od akcji, idziemy za miasto bandażować chłopca — to przecież mogło się stać w każdej innej powieści? I czy powinniśmy koniecznie znać wszystkie «kawały» łódzkie w rodzaju «to pan syn Horn i Weber?» (jakie to nowe!), wszystkie cynizmy moczymordów ulicznych i wszystkie aforyzmy Kurowskiego? Prawdziwie, ta dążność do objęcia «wszystkiego», niemożliwa zresztą do przeprowadzenia, jest czemś wręcz przeciwnem samemu pojęciu twórczości artystycznej. Wsadzić w tom wszystko — to hasło «magazynów». Artysta może tylko i powinien dać całość — «Ziemia obiecana» nie jest taką całością.

III.

Wróćmy teraz do t. zw. bajki, zagubionej w tym chaosie. Od pierwszego rzutu oka widzimy jej nicość. Potężnej, na miarę Babilonów

nowożytnych, pełnej wirów i odmętów otchłani egoizmów «polskiego ogniska przemysłu», przeciwstawił autor anegdotkę o młodym człowieku, który chciałby mieć pieniądze, dużo pieniędzy, no i dostał je, bo mu się powiodło. Proszę to zanotować: Borowiecki robi majątek tylko dlatego, że mu traf pozwała. Żadnej walki, żadnego szamotania się tu niema — Anka sama się usuwa, ojciec mu w porę umiera, Müller sam mu oświadcza córkę, miliony w postaci posagu same mu gotowe wpadają do gąbki... Co to jest? — Może to ogromna gryząca ironia, może to satyra na nicość charakterów «młodej Polski»? Byłaby to nawet bardzo śmiała i kto wie czy nie trafna koncepcja. Ale, niestety, tak nie jest. Borowiecki, a raczej autor za niego robi wszystkie miny, przybiera wszystkie pozy człowieka z charakterem, z temperamentem. Autor naprawdę wierzy, że ten pusty «chłop do wzięcia», to prawie silny Samson, wyjątkowa natura! Energię zastępuje brutalnością ruchów i słowa, na którą nawet stangret Borowieckichby się nie zdobył, nie dopiero ów Aryjczyk i Europejczyk, w dodatku nobilitowany nie od dzisiaj.

Zupełna nicość, zupełny brak uczucia wyciera z tej lali; kłamstwem jest nawet to, żeby on seryo mógł pragnąć milionów. To nie takie łatwe, jakby się zdawało, bo takim ludziom wystarcza zazwyczaj niezły ożenek i porządna pen-

sya. Kłamstwem jest również, że on coś może kochać na świecie. Ten człowiek od początku żyje z ludźmi, którym ręki nie powinien podawać; dysputuje o rzeczach, za które można tylko walić w twarz lub odwrócić się z pogardą. Jest przy tem bez żdźbła poczucia nawet szlacheckiego honoru — kradnie telegram na schadzce z kobietą, ze zwinnością małpy oszukuje zdradzonego męża, babrze się w brudach, nie czując tego... To nie jest słowem ani Rastignac, ani jakiś zapóźniony rycerz z okopów św. Trójcy, ani nawet obrzydliwy typ «polaczka» — typ, niestety, lepiej znany w życiu, niż w literaturze. To jest po prostu pomyłona figura powieściowa — gipsowy odlew, imitujący marmury. Ta moralna nijakość Borowieckiego przewraca całą budowę powieści. Z Balzakiem możemy łykać ponure zepsucie wielkemiejskie, możemy deptać po śmietnikach Paryża, bo prowadzi nas i cuci nielitościwie młody szakal Rastignac. Czujemy, że tu oto w tej duszy naradza się nowa etyka miedzianej ery, etyka frymarku i użycia — straszliwsza od pordzewiałego w zbrodni sumienia eks-galernika Vautrin'a. Z Zolą puszcza się na wycieczkę po ściekach i podziemnych kanałach, bo ostatecznie, choć ledwie żywi wśród tej zgrozy i obrzydliwości, mamy przed sobą potężną wizję t. zw. cywilizacji mieszczańskiej.

Tu drepczemy beznadziejnie z kałuży do ka-

łuży, stajemy pode drzwiami szynkowni tylko dla tego, że tędy «wypadło» iść takiej niewyraźnej lali, ucharakteryzowanej na bohatera powieściowego! Stąd rozdzwięk konieczny i nieuchronny niesmak tej powieści.

Bywają wreszcie utwory, gdzie nie jeden jakiś bohater związuje w węzeł całość rzeczy, lecz gdzie wyłania się ona z wzajemnego przeciwstawienia się szeregu obrazów, z gry wypadków i osób. Są to utwory, że tak powiem, panoramiczne. «Ziemia obiecana» do nich nie należy.

Tu niema tła i pierwszych planów — tu jest tylko gonitwa epizodów, z których każdy mógłby figurować w innej powieści.

Może jedyną, bardziej organiczną, ideą tej powieści jest chęć przedstawienia mieszaniny żywiołów polskiego, niemieckiego i semickiego. W potwornym zbiorniku, przystawionym do «ogniska polskiego przemysłu», jak w tyglu czarnownicy, przetapiają się pospołu «rasowe» właściwości trzech sfer. Wytwarza to nieopisany swąd — ten jest oddany w «Ziemi obiecanej» aż nadto dosadnie. Ale musi to przecież wytwarzać i ludzi nowego spławu — tych tu właśnie nie znajdujemy. Jest taka Mela Grünspan, taki Horn, taki młody Baum, młody Malinowski, młody Jaskólski, ale wszyscy ci są traktowani oschle, epizodycznie, powierzchownie. Nikomu

z nich autor w duszy nie siedzi; więc niewiadomo, czy wogóle mają dusze — o jakimś zaś «spławianiu się» pierwiastków na nowy metal psychiczny mowy być nie może. Raz tylko w rodzinie Grünspanów autor uchyla rąbek takiego łamania się dwóch kultur, dwóch etyk, ale zaraz zasypuje to nowymi epizodami, szwargotem «charakterystycznych» figur — i już koniec.

IV.

Nie robię Reymontowi zarzutu z tego, że nie przeciwstawia w «Ziemi obiecanej» robotników i kapitalistów, wolno mu było wziąć tę lub inną koncepcję. Koncepcja walki ras i etyk w sferze samej inteligencji mogła być równie wspaniałem rusztowaniem dzieła, jak każda inna, ekonomiczna, społeczna, impresjonistyczna wreszcie.

Zarzucam mu natomiast, że koncepcji tej, koło której chodził, nie wydobyl, nie wcielił organicznie w utwór. Staralem się dać poznać, jakimi manowcami artysta odbiegł od swego zadania.

Zamiast stworzyć jakąś całość o Łodzi, chciał dać wszystko o Łodzi. Pchała go w tym kierunku własna, bajecznie obfita, obserwacyja, bajecznie przepełniona pamięć. Począł więc po swojemu rzucać zamasyście Ossy na

Peljony, epizody na epizody. Im więcej ich gromadził, tem natarczywiej może czuł ciągły jakiś brak w tem budowaniu. Epizody, dzięki rodzajowi swego talentu, mógł tworzyć bez wysiłku. Tymczasem na brak ów jedynym środkiem był potężny wysiłek ducha. Należało bowiem głębiej, bystrzej spojrzeć w gmatwaninę łódzką, ażeby utrwalić jakąś perspektywę. Ażeby zaś to uczynić, należało stworzyć jakąś o silnych wiązaniach charakteru, o wyraźnej etyce, istotę.

Reymont na poczekaniu wetknął w odmęt łódzki synka szlacheckiego, zapomniawszy wyposażyć go duszą. Bohater bez duszy nie mógł oczywiście udźwignąć żadnej potężniejszej akcji, nie mógł stać się soczewką tych rozprysniętych, wirujących prądów i apetytów egoizmu, w które go pchnęła wola autora. Wówczas Reymont akcyę i dramat zastąpił bajeczką, anegdotką, o fabryczce. Znowu podsypał kilka garści osób, epizodów, scen rodzajowych i — znowu, może jeszcze silniej, odczuł organiczną wadę budowania. Było to już przy końcu drugiego tomu. Autor czuł, że brak ten, ta wada wypływa z jakiejś fatalnej omyłki w planie, w kompozycyi. Czuł rozziew charakteru bohatera i płytkość dramatu. Na końcu więc, aż na kilkunastu kartkach, przyszywa na prędcie skleconą walkę moralną, rodzaj dowodu, że Borowiecki miał duszę, a dramat miał psychiczną perspektywę.

«Chłop na wydaniu» znowu coś zatraça o obywatelskich uczuciach, o potrzebach serca i duszy, o pustce życiowej.

Niestety — gdyby to, co jest tu morałem na końcu drugiego tomu, krążyło we krwi Borowieckiego, a z nim razem sprawiało wewnętrzny szczyk dramatu tej powieści — to «Ziemia obiecana» byłaby potężną całością artystyczną...

Tak zaś jest tylko ogromnym dwutomowym Magasin of litterature.

V.

Jestem gorącym, szczerym wielbicielem talentu Reymonta. Wśród współczesnej dychawiczności, niedokrewności talentów ten imponuje mi rozmachem życia, znajomością życia, chciwością na życie.

Ale czyż dlatego mam teraz wyliczać i zachwycać się wszystkimi świetnie napisanymi kawałkami «Ziemi obiecanej», czyż mam rachować ludzi i rzeczy, które wywłócił Reymont po swojemu na jasny dzień z zamętu nowych sfer społecznych? Że on to umie — wiemy wszyscy. Tu raczej chciałbym wyrazić jedno gorące życzenie. Gdyby ten talent, potężny obserwacyą, pamięcią i pewnością rysunku, zechciał się nieco skupić w sobie! Gdyby surowiej spojrzeć chciał

na zadanie artysty! Wówczas zrozumiałby niechybnie, że wydając z pamięci, jak ze spichlerza, należy powodować się zmysłem wyboru; że obserwując, należy przenikać aż do wnętrza rzeczy i ludzi; że rysując pewną ręką, trzeba znać i cień, i półcień... I że, wreszcie, stworzyć całość artystyczną można, tylko tworząc całą duszą, nie zaś wszystkimi zmysłami.

O „CZUJĄCEM WIEDZENIU“ ŻEROMSKIEGO ¹⁾.

»...Z czasem wszystko, co stanowi samo malowidło, szczególną rozwiewność barw, rysunek figur i pejzażu, prostotę środków i całą jakby fabułę utworu, przyswajały inne rzeczy i zostało tylko czujące wiedzenie o czemś nad wszelki wyraz bolesnem«.

»Ludzie Bezdomni«, t. I, str. 25.

...Nie wiem kiedy i na którym mianowicie zakręcie drogi przestałem sobie zdawać sprawę z tego, gdzie jestem. Przejmujący strach był mi przewodnikiem: szedłem, bo ból iść kazał, a im dalej szedłem, tem ból stawał się nieznośniejszym. Dygotały członki moje, choć czułem gorączkę i spieczenie ust. Drżałem, z ohydą sta-

¹⁾ Stefan Żeromski »Ludzie Bezdomni«, powieść. Warszawa. Nakł. Br. Natanson, 1900.

wiając każdy krok, gdyż grunt pod nogami był śliski i grząski. Stopy moje kurczowo odtrącały się od jakichś okropnych węzowisk, oczy z tęsknotą szukały kształtu w oparach kłębiących się dokoła.

Może to był labirynt grot podziemnych, bez wyjścia i bez nadziei, może dno jakiejś olbrzymiej huczającej i bałwaniącej się wody?

Nie mogłem badać ni rozumieć, gdyż niosło mię naprzód jedno dziwnej mocy wrażenie. Jak polip objęło mnie wrażenie to w nieludzkie sploty i przywarło wszystkimi ssawkami do piersi, ssąc z niej wszelką moc.

Nie wiedziałem również czy w mózgu moim, czy w grocie podziemnej, czy na dnie huczającej fali dzieje się rzecz niesłychana. Oto z węzowisk, syczących krwią i łzami, brudne i kipiące zrazu strugi tryskały do góry i tężały w bólu, gdzieś, wysoko w koralowy krzew sturamienny — tryskały łzy gorące — i, ponad korałem krwi, ścinały się w najczystszy kryształ stalaktytów. W nieśmiertelnej chwale piękna spływała po nich smętna światłość duszy, która była sklepieniem tego świata. Może w pamięci mojej, która się stała nagle czującym wiedzeniem życia, a może wśród tych koralów krwi i stalaktytów leż błąkały się rozbite mary drogich istot, lkały znajome twarze.

Z głębin nieznanych patrzyły ku mnie bez-

brzeźnie tęskne, obłąkane oczy — oczy, które czytały w tym labiryncie mar i twarzy powieść skazańców życia...

W zbołałem ludzkim sercu, w sercu śmiertelnie chorem na ból bez nazwy, na skir nieuleczalnej żałoby, przekrwione w męce serdecznej włókna stężały w krzew koralu, wylane łzy, ścięły się w kryształ najczystszy.

Wejdźcie do świątyni tego serca, nim bić przestanie, nie rozsiadajcie się na grobowcach jego, ale wsłuchajcie się tu, jak huczy nad niem ogromne morze życia, jak ono drży boleśnie pod ciosem fali.

A gdy przejmie was «czujące wiedzenie» tego serca do głębi, patrzcie — dla ilu istnień rozbitych, bólów bez nazwy, lkań niewyilkanych jest ono żyjącym grobem.

Jest ono także portem miłości dla żywych, mających dość silną duszę do żeglugi — przeciw nadziei.

I.

Czem jest powyższy urywek w stosunku do «Ludzi bezdomnych» Żeromskiego? Jest że to naprawdę próba krytyki, streszczenie, wyjątek z powieści tej?

A czem jest w stosunku do przejmującego nas do głębi wzruszenia, wyrzynająca się z bó-

lem z pod powieki Iza? Jest że streszczeniem, czy wyjątkiem wzruszenia? Jest-li wogóle jakim rozumnym jego ujęciem?

I Iza najczystsza, i mętny urywek powyższy są tylko pierwszym odruchem duszy czy zmysłów na wrażenie, niczem więcej. Pomiędzy wrażeniem a odruchem stoi cały człowiek — pryzmat mniej lub więcej koszlawo załamujący promień...

Otarłszy Izę, opanowawszy pierwszy odruch wrażenia, można o niem mówić dalej, samo ono wszakże, istota jego niewiele się przez to wyświećli. Może tylko to, czego się nie udało udzielić innym w ujęciu bezpośrednim, uda się udzielić przez rozumowania i opisy.

Otóż, zdaniem mojem, powieść Żeromskiego, przyniosła dwie głębokie i godne rozważenia prawdy.

Jedna z nich rzuca światło na autora «Ludzi bezdomnych». Można przy świetle tem widzieć także dusze pokrewne mu, cierpiące i pasujące się z życiem w niższych i najniższych kręgach istnienia ludzkiego.

Drugą prawdę przynosi sam utwór, rozważany jako całość artystyczna, jako nowa forma w sztuce powieściowej. Mniemam, że i tu światło tej prawdy oświeci drogę innym indywidualnościom artystycznym, łamiącym się z formą, to jest z najwłaściwszym wyrazem swej indywidualności, na rozmaitych szczeblach sztuki.

Nasamprzód jednak, nim zacznę swym «entuzjazmem» na nowo obrażać zwolenników «bezsronnej» krytyki, — spróbuję skreślić coś w rodzaju planu «Ludzi bezdomnych». Będzie to, jak wszelki plan, rzecz umówiona, bezduszna, służąca li tylko dla orientowania się w bogactwie tej duszy.

Nawiasem mówiąc, taki «plan» utworu jest niestety zbyt często utożsamiany z istotą krytyki — mianowicie przez ludzi, którzy cierpią na chroniczną potrzebę objektywizmu. O nich to mądry pewien Francuz powiedział: *Ils se croient très libres d'esprit, parce qu'ils ne sont solidement attachés à rien...*

W «Ludziach bezdomnych» Żeromski chciał dać naszą, rodzimą wersję nędzy życiowej, która gdzieindziej powołała do życia obrazy «Nędzników», powieści Dickensa, wizye i cierpienia Dostojewskiego. W tym celu obrał sobie autor za bohatera utworu, pewnego lekarza, Tomasza Judyma. Młody lekarz «nizkiego» pochodzenia, po skończeniu medycyny w Paryżu zjeżdża do kraju. Początkowo stara się (bezsukcesnie) o praktykę w Warszawie. Tu styka się z rozmaitemi postaciami nędzy we własnej rodzinie (rzemieślniczej), na mieście itd. Następnie przenosi się doktor Judym na prowincję do miejscowości leczniczej, gdzie w dalszym ciągu uzupełnia swoją, iż tak rzekę, erudycję w rze-

czach niedoli ludzkiej. Tu również kosztuje nieco rozkoszy życia i umiłowuje pracę i kobietę. Kobieta jest panna Joanna, wrażliwa i inteligentna dziewczyna, nauczycielka. Doświadczenie jej serca jest niejako dalszym ciągiem doświadczeń Judyma.

Tymczasem i w Cisach nie udaje się Judymowi utrwalić swego losu — wygania go stamtąd fatalna siła przekonań, która stawia go w lecznicy w położeniu ibsenowskiego «wroga ludu». Judym trafem przenosi się w okolice kopalni węgla, znowu próbuje ustalenia losu i znowu staje wobec bezlitośnego «dajmonion» własnych przekonań, które nakazuje mu oddać się całkowicie sprawie bezdomnych.

Tu zrywa Judym ostatnią nić szczęścia, narzeczeństwo z panną Joanną.

Sam na sam chce zostać z zadaniem swego życia — i zostaje. Zresztą źle mówię «zrywa», «chce», «zostaje». Judym jest bohaterem swych losów mniej więcej w tym stopniu, w jakim retorta jest rodnikiem związku, który w niej powstaje. «Dajmonion» Judyma, owo dziwne fatum duszy ludzkiej, wyrażające się naraz w uczuciach, przekonaniach, prądach czasu, bezlitośnie gna go w kierunku sobie wiadomym.

Judym zaś ma tyle właśnie świadomości ile jej ma człowiek w krwawym pocie, w męce trudu ziszczający dzieło własnego przeznacze-

nia, na które od czasu do czasu tylko z najmroczniejszych głębin duszy pada światło jasnowidzenia przyszłości. Ale to należy już właściwie do charakterystyki utworu.

II.

Wyobraźmy sobie tragicznego a ukochanego człowieka, który spotyka się z nami w jakiejś niezmiernie ważnej, decydującej chwili własnego życia.

Jutro może spełnią się jego losy — ale teraz, tymczasem w nocnej rozmowie, tak, jak przybył z drogi, człowiek ten opowiada nam dzieje swojego życia. Przedziwny tok mają takie opowiadania, jak bardzo niepodobny do spokojnych, szeroko i płynnie rozwijających się opowieści zawodowych opowiadaczy!

Czasu mało — noc minie — błysnie wkrótce ranek przeznaczenia. Tymczasem ten kochany, ten brat opowiada. Oto opowiada prawie spokojnie rzecz «od początku» jak przyjechał, jak się urządził, jak zaczął żyć z ludźmi... Nagle przerywa ten porządny tok: «Bo trzeba wam wiedzieć» — i maluje jakiś szczegół z dzieciństwa, który teraz, w jasnowidzeniu całości życia, wydaje mu się niesłychanie ważnym. Potem znowu idą epizody jeden po drugim, i znowu

zrywa się, biegnie, przynosi jakiś kwiat czy list i pokazuje, jak relikwię przeszłości. Niektórych rzeczy wcale nie mówi — nastają chwile głębokiego milczenia. Te chwile — to wewnętrzne rozpalanie się gorączki. Chodząc i siadając, zrywając się i zamierając z osłupiałemi oczyma opowiada tak człowiek dzieje swojego życia. I oto jedna po drugiej stają nam w wyobraźni perspektywy tych dziejów! To, co tam latami się spełniało — wiąże się w tej gorączkowej, przerywanej westchnieniem rozmowie, w jedną wizję całości. Po godzinie wiemy więcej, niż nam potem opowiedzą wszyscy biografowie razem wzięci w porządnym, systematycznym, chronologicznym i planowym biografiach tego człowieka.

Punktem wyjścia kompozycji «Ludzi bezdomnych» jest takie właśnie improwizowanie treści życia w jasnowidzeniu jej. Szerokie obrazy, długie lata, całe sfery społeczne przesuwały się tu jakby nasiąknięte żywą barwą, stylizowane tła. A oto nagle zapala się jeden krótki jak błyskawica moment jasnowidzenia: «Ta Iza co z oczu twoich spływa»... i jawną się staje tajna treść obrazów: życie jedną błyskawicą uczucia postąpiło o cały nowy krąg męki dalej. Z pozorów możnaby powieść Żeromskiego wziąć za cykl nowel, związanych pewną myślą przewo-

dnia, za rodzaj albumu, zawierającego wiązanek szkiców o pokrewnych motywach.

Jednakże to nie jest album, ani cykl nowel. Rzuca autor obraz po obrazie: oto Judym w stolicy świata, wśród precyzyjnych rzeźb i malowideł, pod stopami jego huczy Paryż, przy jego boku stoi kuszenie, upowite w rozkoszny kształt pięknej polskiej dziewczyny. A w Judymie zgrzyta i nurtuje dajmonion — noworodek: ostre poczucie swej własnej «chamskości». Oto Judym w rodzinnym mieście w «starej budzie», w Warszawie; przesuwały się przed oczami jego ulice Krochmalna, Ciepła — czarny tłum ludzki, własna w tym tłumie zatracona rodzina, wnętrza fabryk, wnętrza sklepików. Oto zgromadzenie lekarzy i jałowa prelekcyj Judyma, i bardziej jeszcze jałowa od niej dyskusja. Nagle po tych trzech rozdziałach, całkiem porządnym rozdziałach powieściowych, następuje taka nieokreślona, nieprzewidziana w zwyczajnym szyku powieściowym rzecz — krótkie, skoncentrowane wezbranie liryczne ni to Judyma, ni to autora p. t. «Smutek». Niby to Judymowi smutno, niby ten «smutek» jest ostatecznym osadem przeszłych wrażeń. Ale odtąd przy dalszych rozdziałach, choć mowy o smutku nie będzie, będzie on drgał w nastroju, jak drga wysoko napięty ton w szeregu później idących tonów średnich. I znowu wśród normalnych jakby obrazów dal-

szego toku opisujących nam praktykę Judyma, wyjazd na prowincję — ukazuje się nagle rzecz pod tytułem «Swawolny Dyzio». Judym jedzie koleją, potem końmi i ni stąd, ni z owąd płacze mu się pod nogami taki przedziwny swawolny Dyzio, swojski, pokazujący język matce, ściągający pasażerom z nóg buty itd. Co to jest? Powiastka do «Wieczorów rodzinnych» o niegrzecznym chłopczyku?

Nie, to jest niezrównany «pech» ludzki, taki dobry w tej postaci «swawolnego Dyzia», jak i w każdej innej.

I znowu płyną dni krzątania się i urządzania się Judyma w Cisach. Odnalazł Judym uroczę panny, które poznał w Paryżu, zasklepiły się w nim powoli bolesne obrażenia. Judym pragnie szczęścia w ten sam normalny, prosty sposób, jakby go pragnął każdy, kiedy wiosna rozkwita, kiedy żyć się chce i warto. I znowu daje tu autor precudny akord wiosennych pragnień w kilkunastu wierszowym urywku poezji prozą p. t. «Przyjdź».

Grom daleki, grom wiosenny przebrzmiał nad sadem. W czystym powietrzu drżały radośnie młodzieńskie, chciwe światła listki. Jaśniał wysoko błękit nieba, Judym siedział u otwartego okna w swoim mieszkaniu.

«Płonał od głębokiej radości. W pewnych sekundach wznosiły się w jego sercu jakieś tchnie-

nia uczuć, podobne do tych, co kołysały wierzchołki drzew. Wówczas na jego usta wybiegały dźwięki pieszczotliwe, a zapalające, jakby z ognia. Mówił nimi do drzew wielkich, do młodych krzewów, do jaskółek szybujących wysoko nad szczytami po świetlistej otchłani... Tajemnicza radość pociągała wzrok jego ku końcowi alei, a serce ulatywało z głębi piersi, jak zapach. Na coś niesłychanego czekał, na przyście czyjeś».

Czyż nie jest cudna ta improwizacja liryczna?

Czy się nie czuje w tem krążeniu wiosennych soków, które tak samo krążą w odwiecznym pniu, jak w młodej duszy ludzkiej?

I oto na owo «Przyjdź» wiosenne, jak kielich przezystego kwiecia, rozchyła się dusza dziewicza — następuje rzecz p. t. «Zwierzenia», zawierająca dziennik Joasi, nauczycielki. Dziennik, będący jednym z najpiękniejszych utworów Żeromskiego, przynosi w tej rozranionej powieści gałęź oliwną, tchnienie dalekiego, czystego, możliwego w życiu szczęścia. «O jasne kwiaty mojej doliny...» kończy swą spowiedź Joasia — «O jasne kwiaty mojej doliny» — kończy tom pierwszy autor. Potem z doliny zejdziemy na padół.

Nie mogę nużyć dalej analizą kompozycji «Ludzi bezdomnych». Jest to utwór pisany nie

według zwyczajnej formy powieściowej, narracyjnej. Jest to improwizacja obrazów przeplatana wezbraniem duszy. Jest to jakby wizja wszystkiego na raz, co mieści się w polu widzenia pewnego nastroju — w różnych odsłonięciach perspektyw, w różnych grupach społecznych. Na obrazy te, miejscami nasycone żywą barwą, miejscami pełne wrażliwej się w mózg siły symbolów, pada, jakby z wysokości, jasność czującego serca. Z poza kart improwizacji świecą, patrzą zadumane oczy poety, który obrazy te, symbole, dusze i twarze objął w ramiona i — nawet ukazując je ludziom — nie umie już, nie może rozstać się z niemi.

Ażeby zaś zrozumieć dokładnie na czym polega ten nierozdzielny związek poety i utworu, porzucmy na razie kompozycję i przejdźmy do stylu autora.

«We wzroku tej dziewczyny było coś, jakby zimny, niepołyskujący blask księżycy, kiedy nad senną ziemią tarcza jego we mgłach się kryje».

«Każdy bystry ruch nogi wysmukłych panien był, jak drgnienie muzyczne».

«Z dziedzińców, drzwi, nawet ze starych dachów krytych blachą lub cegłą, wychylały się twarze chore, chude, długi nosy, zielone, moregowate i patrzyły oczy krwawe, ciekące, albo zobojętniałe na wszystko w niedoli, oczy, które

w smutku wiecznym śnią o śmierci». «Judym szedł prędko, mrużąc coś do siebie. Mury, o kolorze zakurzonego grynszpanu, albo jakiejś zrudziałej czerwoności niby pstre ubłocone gałgany nasunęły mu się przed oczy». «Cała ta banda (dzieci), sprawiała wrażenie śmieci podwórza, czy zeschniętych liści, które wiatr miota z miejsca na miejsce». «Zdawało się, że nędzne okna, za którymi kryje się ubóstwo, to jakby znużone oczy chorego domu». — «Trawy obumierały i do brotliwy zapach lewkonii konał, nie mogąc zwyciężyć ludzkiego zaduchu». — «Czarne ranami okryte ściany dygotały jakby z wiecznego bólu». — «Brzmiał dźwięk mętny — niby akord gasnący w przestrzeni». — «Przy ścianie nudziła się stara sofa obita czemś wzorzystem».

A oto wreszcie przepyszny opis pracy robotników we wnętrzu fabryki — pracy automatycznej, mechanicznie dokładnej. Jedna z robotnic zalepia lakiem paczki z tytoniem:

«Zamknięte oczy po każdym małpim ruchu otwierały się, gdy trzeba było przykleić lakiem różek papieru. Wtedy te oczy, spoglądając na płomyk gazowy, błyskały jednostajnie. Na spalonych, brzydkich, żydowskich wargach, co pewien czas lkał milczący uśmiech. Błysk pracowitych oczu i ten uśmiech wraz

z całą czynnością przypominały szalony ruch koła maszyny, na którego obwodzie coś w pewnym miejscu migota, jak płomyczek świecący. Gdy zaś raz ta maszyna-człowiek, omyliła się w ruchu, druga spojrzała na nią takim wzrokiem, jakim patrzeć by mogło chyba koło trybowe na drugie koło, gdyby tamto w biegu stanęło».

Sądzę, że żaden z piszących dziś naszych literatów nie użył tytuł. zw. przenośni. «Przenośnia» dla tych, wyżej przytoczonych zadziwiających zestawień rzeczy martwych z żywymi, jest zresztą określeniem zbyt ogólnikowym. Tu chodzi o coś bardziej silnego.

Pachnące barwy, kolorowe tony, czujące głązy, chore ściany, patrzące maszyny, dobrotliwe zapachy — splątały się tu nie jako luźne porównania, lecz poprostu wsiąkły, przenikły nawzajem jedno drugie, w stylu tym czuć jedno: oto wszystko, na czem spoczęły oczy artysty — artysta nasycił, że tak powiem, sobą. Możliwe, że on nie patrzy, nie słucha, nie wącha, nie dotyka, lecz wprost nasiąka sam każdą rzeczą z otoczenia i każdą rzecz — nasycia sobą. Wytwarza to przedziwny jakiś zindywidualizowany animizm wszechrzeczy. Artysta tu nie rzeźbi, nie maluje, nie gra, lecz nadludzkim wysiłkiem wyłania niemal zmysłowe, substancjonalne byty z własnego mózgu.

To musi być aż bolesne. Twierdzili ongi okultyści, że myśli, przy ogromnym wyteżeniu mózgu, przybierają substancjonalną formę larw, jakby mgławiczek, obłoczków, odrywających się od mózgu w kształcie pomyślanej rzeczy i nasiąkniętych bladym oparem krwi... Tu, w tym boleśnie czułym animizmie Żeromskiego, odbywa się podobne jakieś misterium.

Streścimy teraz wywody dotyczące prawdy, którą przyniósł naszej sztuce powieściowej utwór Żeromskiego.

Utwór ten bardzo śmiało, bardzo wyraźnie przeciwstawił powieści narracyjnej — powieść nastrojową; zaś z rodzajem kompozycji, w której punktem osiowym jest nie kolej i rozwój wypadków, lecz nastrój uczuciowy artysty — z rodzajem tym zespolił się i język — ów niesłychanie nasiąknięty bezpośrednim odczuciem animizm słowa.

Ponieważ lubimy licytować się w nowościach artystycznych, pośpieszam z góry zastrzedz się co do rozumienia nowości «Ludzi bezdomnych». Przed laty trzydziestu, analogiczny styl kompozycji i języka w literaturze francuskiej wprowadzili bracia de Goncourt. Zresztą, nie wynaleźli go również, tylko zapożyczili od poezji i jedynie, że tak powiem, przełożyli na język prozy. Ten sposób kompozycji nastrojowej

i mowy wszechzmysłowej nazwano wówczas *écriture nerveuse, écriture artiste*.

Odtąd, inowacya obiegła cały świat literacki i powołała do życia jeszcze dalej idące, samodzielne emancypacje powieści niemieckiej, duńskiej, skandynawskiej. Tak zwane «dziwactwa» Maeterlincków, Ibsenów, Hamsunów, Strindbergów itp. — w tem wyzwoleniu autora od szablonu powieści narracyjnej, w tem wyzwoleniu języka od opisowości obiektywnej — mają źródło głębsze niż sądzimy. U nas wreszcie, w postaci naśladownictwa (Przybyszewski), styl ten zrobił wrażenie niesłychanej «nowości». Choć w prozie poetyckiej i w poezji naszych wielkich romantyków były już wszystkie drogi tego odnowienia wskazane.

«Czujące wiedzenie» Żeromskiego, zastępujące w rzeczach pewnej kategorii t. z. plastykę i malowniczość słowa, jest wyrazem coraz wyższego napięcia strun duszy ludzkiej.

«W umyśle budzą się skojarzenia, które milczą, chociaż istnieją, podobnie, jak dźwięk w nąteżonych strunach». Milczą do czasu, aż potężnieją w akord twórczy — wówczas zaś wyrażają się z mocą w formie, którą same sobie stwarzają. I otóż tyle właśnie jest prawdy artystycznej w «Ludziach bezdomnych», ile ta forma kompozycji i stylu zawiera jej w sobie dla pewnych wezbrań duszy i ile szczerze, bez-

pośrednie nie pozerskie, a na wskrós rodzime jej wypowiedzenie się zyskało w głębokim talencie Żeromskiego.

Tu jednak trzeba rozważyć indywidualność tego talentu.

III.

Człowiek i artysta w sztuce stanowią jedno: rzemiosło tylko rozrywa ten związek. Wirtuozów, tj. rękodzielników sztuki, mieliśmy, chwała Bogu, do ostatnich czasów mało. Mieliśmy natomiast zdawna piękną i mężką rodzinę twórców, będących chlubą tej jedności duszy i sztuki.

Żeromski do tej rodziny należy, pochodzi z niej «po mieczu i po kądzieli» — z ducha i formy. Tej to, jak sądzę, okoliczności zawdzięcza żywą sympatyę nawet tych, którzy nie zawsze chcą lub mogą dzielić jego nastroje. Docierając więc do «prawdy», którą przyniósł z sobą Żeromski, będziemy potrącali to o człowieka, to o artystę, niekiedy zaś i o bohatera «Ludzi bezdomnych».

Porównywując wyżej utwór ten do gorącego opowiadania tragicznego człowieka, określiliśmy tem samym istotę jego artystyczną, to jest sposób, w jaki on czyni na czytelniku wrażenie. Człowiek, opowiadający drogiemu,

blizkiemu sobie człowiekowi, swoje dzieje, działa nie za pomocą malowniczości, plastyki, dźwięczności, logiki opowiadania, lecz przede wszystkim zapomocą uczucia. Wzruszenie jego udziela się bezpośrednio słuchającemu: napięte, drgające struny jego duszy zarażają drganiem swem te drugie, mające oddźwięknąć, struny. Jest tu więcej poddawania myśli niż jej wykładu.

«Skupiona myśl, jak światło w ciemności wyławia z otoczenia wszystko, czegoby w innych warunkach nie dostrzegła, gdyby nie wiem jak nasuwało się na oczy». Oto jest właściwy przewodnik «czującego wiedzenia» z duszy do duszy.

W języku «Ludzi bezdomnych», w tem nasycańcu uczuciem każdej rzeczy, w budowie utworu, opartej na górnem oświetleniu wypadków błyskawicami uczuć, poznaliśmy już «sposób» Żeromskiego.

Lecz wzruszyć własnem wzruszeniem można tylko pod jednym warunkiem: — mianowicie, trzeba potrącić o struny powinowactwa — inaczej nie będzie oddźwięku. Dlatego brat, przyjaciel wzruszy nas łatwo, dlatego też obcy musi sięgnąć do trzewiów, do głębin duszy, żeby uderzyć wreszcie w strunę wspólną wszystkim ludziom,

Zgoła nie tak wiele, jak się nam niekiedy zdaje, posiadamy strun uczucia. Żeromski nie

rozprasza się, nie ślizga po nich, lecz żyje czy też tworzy z brzmienia dwóch zasadniczych bardzo strun — miłości i nienawiści. Można to również nazwać nieustannem, zabiegliwem wyczuwaniem pierwiastków dobra i zła, tkwiących w życiu. Bardzo czuła, wprost już drażliwa, jak zadrażniony nerw, wrażliwość, może dojść w wyczuwaniu takim do takich niemych bólów lub niemych upojeń, o jakich nie śniło się duszom, normalnie zarządzanym przez normalny żołądek (zdrowy rozsądek). Żeromski zaś objawia niesłychaną pobudliwość uczucia i zdolność spostrzegania; jedno potęguje drugie, a w co się łączą, gdy się zejdą razem w świetle ludzkich nędz, to zobaczymy przy końcu.

Żeromski zna tylko jeden rodzaj patrzenia na rzeczy: «Patrzy w przestrzeń i uderza ją silnemi oczyma». Patrząc, walczy wzrokiem. Walka ta bywa, bądź miłosna, gdy odpowiada dzielnemu prężeniu się, wezbraniu w duszy sił żywotnych, bądź nienawistna, gdy w duszy mrok i gorycz. Obojętnego patrzenia Żeromski nie zna, nie zna «patrzenia dla patrzenia». A jednak, jak rozkosznie widzą te oczy, najczęściej smutne, proszę posłuchać:

«...Czasami przylatał wiatr, rozbujał ten krzew lekko, równo, cicho — i wtedy cudowne strofy liści kołysały się w ciepłym, wilgotnym powietrzu sennymi akordami, niby muzyka, która onie-

miała i przybrawszy na się kształt tak przedziwny, zastygła». A oto jak widzi dr. Judym: «Z brzegu siedziała p. Natalia. Doktor poznał ją bardziej przez słodkie zemdlenie zmysłów, prze jakiś chłód wewnętrzny, ściekający po twarzy i piersiach, niż siłą wzroku». — «Podniósł oczy na twarz panny Natalii i uczył, jak zatapiają się w nim zimne kły rozkoszy. Panienska miała, jak zwykle, oczy spuszczone. Czasami tylko jej brwi, dwie linijki nieznacznie zgięte, unosiły się nieco wyżej, niby dwie dźwignie, ciągnące do góry uparte powieki. Na wargach, z których dolna była leciutko odchylona, stał uśmiech nieopisany, uśmiech pełen jadu i swawoli». Opis ten zawiera w sobie tyle właśnie jadu zmysłowości, ile nie mają go wszystkie razem wzięte nagie cielska Zapolskiej. Ta «dolna warga» panny Natalii, jest jakby *pendant* do «górnnej wargi» z puszką Anielki z «Bez dogmatu». Bywają takie pokrewieństwa. A teraz dalej: Panna Natalia wyczuła wzrok jego. Barwa jej policzków przeszła w błądź, która zdawało się roztopiła w sobie uśmiech otaczający usta. Wówczas jeszcze bardziej modrymi stały się cienie dokoła zamkniętych oczu i ostrzejszą linią chrząstkowatego nosa»... Niedawno tak patrzeć i tak oczom odpowiadać umiał tylko «esteta» Płoszowski

i Anielka, a opisywać umiał tylko tak Sienkiewicz. Ale oto przerozafinowany Płoszowski stworzył — szkołę, nawet wśród demokratów w rodzaju doktora Judyma...

Chodzi nam zresztą o co innego: o ustalenie tego niesłychanie wrażliwego sposobu patrzenia Żeromskiego. Trzeba, żeby czytelnik doskonale pamiętał jak Żeromski patrzy, żeby w przybliżeniu bodaj zdał sprawę, czem dla tego artysty stać się musiało «czujące wiedzienie».

Zaznaczyłem wyżej, że w Żeromskim wibruja, najpotężniej dwie struny zasadnicze, nienawiść i miłość. O nienawiści doktora Judyma możnaby dużo powiedzieć, ale lepiej przytoczyć te krótkie słowa autora:

«Były to myśli (myśli Judyma), parweniusza, który trafem stanął u drzwi pałacu kultury. Tkwiła w nich przedewszystkiem skryta pod maską miłości ubogich drapieżna zazdrość indywidualna względem cudzego bogactwa. Od wieków płonęła, jak piekielny ogień, w sercu przodków była najsilniejszym choć najsukrytszem ich uczuciem. W duszy ostatniego potomka...»

Słyszę, jak w tem miejscu kłapią wilczym śmiechem zęby filistrów, cieszących się z poharbienia uczuć biednego parweniusza. Nie, nie ma poharbienia, bo: «w duszy ostatniego potomka nie zionęła już z niej śmiertelna, ślepa zemsta, tylko wysnuwał się głęboki żal».

Tak, żal, ów dziwny, tak bardzo rodziwy, żal — pustokwiat cierpień, łzawnica uczuć, pierwszy uszlachetniający płomień bólu. I gdy mowa o nienawiści Żeromskiego, to naprawdę najwięcej w niej żalu, wielkiego, skruszonego żalu. Czasem tylko ozwie się w nim jakiś mściwy ból, nieprzepuszczający nawet osobom, płaczącym przed «Biednym rybakiem», których łązy bezliotnie nazywa «lichem i łzami». Częściej zaś mściwość ta wywiera się w Żeromskim na pewnej kategorii panien, na «pannach ze dworu». Dr. Judym miał nawet raz ochotę «zdzielić piękną kobietę pięścią między oczy».

Ale tej waśni uczuć niewiele jest w stosunku do ich wezbrania i w głębokiej toni oczyszczającego żalu niemasz w końcu śladu po nich. Ten żal Judyma przeradza się w Żeromskim w smutek: i jak tam żal przetrawia energię działacza, która się wreszcie wydobywa spazmatycznie, konwulsyjnie — tak tu smutek przepaja wszelką radość twórcy, która rzadko buchnie jasnym płomieniem, rzadko ozłoci karty tej książki. Żeromski pisząc odwyka od wesela. Kiedy zaś się z nim zetknie niespodzianie w żarcie lub humorystycznym opisie, czyni to jakoś ciężko i dorywczo — i znowu powraca do tęsknot i smutków swoich. Dusza jego, jak nocny ptak, przeraziwszy się blasku, z wielkim łopotem skrzydeł odlatuje w ciemność.

Jeżeli zaś, terając się tak wśród licznych trosk, dając nam gorzki smak rwania się, łkania, wrzodzenia się duszy współczesnej, Żeromski tyle nad nami może, tyle nam każe przyjąć z siebie, to dzieje się to za sprawą tej drugiej zasadniczej władzy jego ducha — miłości. Nikt się nie może chełpić jej nadmiarem, ale są organizacje, które wyposażył los zdolnością miłowania rzeczy i ludzi w stopniu wyższym. Wyższosc tę posiadała w sposób genialny, że tak powiem, Madzia w «Emancypantkach» Prusa. W «Ludziach bezdomnych» posiada ją Joasia nauczycielka. Dziennik jej zawiera skarb dobroci szlachetnego serca (czasem coś tam zabrzmi zbyt brutalnie, ale to już wina autora, nie Joasi).

Ile razy doktor Judym spotyka się z nią, sam rozkwita w dobrem, jak pod działaniem promyka. Nie imponują mi w powieści tej opisy nędzy ludzkiej, ludzkiego charłactwa, dzielnic żydowskich, istnień robotniczych. Okropność bowiem tych rzeczy odczuć i odtworzyć tu mógł po prostu głęboki obserwator, miłośnik życia. Ale do głębi wzrusza mię jego odczuwanie, zrozumienie tej tkliwej dziewczyny i ten rodzaj miłości, którą ona nieci w Judymie.

«Tak z nim było, jakby kolor jej włosów, jakby ich nikły zapach na wieki stał się jego własnością. Jakaś bolesna troska i niewysłowiona czułość przystąpiła do serca,

jakaś omgłona litość, niby kwiaty pachnąca. Było to obce duchowi i budziło swem przyjęciem podziw i zadumanie». — «Nadewszystko, nad piękność, dobroć i rozum, kochał w niej swoją czy jej miłość, ów zaklęty wirydarz, gdzie człowiek wchodzący zdobywał naziemską zdatność pojmowania wszystkiego». Judym przy Joasi «zajęty był radością patrzenia w jej serce». Biedak, czyniąc jej swe koszlawe, nienawykłe do szczęścia oświadczyzny, ludzi się nawet, że je czyni z «prostotą», choć to była bardzo pozorna i skomplikowana prostota chorych dusz. Ale bądź co bądź odsłania nam Joasia w Judymie jeden biegun jego miłości. Potem wierzymy, że w nim już naprawdę został z nienawiści tylko żal. Wiemy, że to nie deklamator, i czujemy, że serce w nim istotnie mogło się zapalić, gdy nadszedł czas.

Drugi biegun miłości leży w duszy jego za całem huczącym morzem zjawisk nędzy ludzkiej. Odsłania go znów w jednym powiedzeniu inżynier Korzecki:

«Spójrzycie w siebie. Czy nie zobaczycie tam ciemnej otchłani, w której nikt nie był? O której nikt nie wie? Siłą przymusu, ani żadną inną nie może być wytrzebione to, co nazywamy zbrodnią. Wierzę mocno, że w tym duchu nieogarniętym wszystko, prawie wszystko jest dobre. Niech tylko będzie wyzwolone».

Tak mówi Korzecki do parweniusza Judyma, tak do nas mówi w jasnowidzeniu autor. My wszyscy jesteśmy parweniuszami w rzeczach dobra i miłości, a gdybyśmy mieli «czujące wiedzenie» Judyma, wszyscybyśmy uczynili dla «wyzwolenia» to, co on uczynił. Otóż tu właśnie zjawia się okropny zgrzyt w tej powieści, który jednak potężniej ją zamyka, niżby to uczynił najharmonijniejszy akord.

IV.

Wiemy, z jaką siłą patrzy Żeromski na rzeczy i ludzi, wiemy, ile w tym wzroku jest zmysłowej mocy, która potem przeradza się w nieustanny nałóg, i czyni z abstrakcyi nawet tego autora jakieś żywe, krwią poproszone byty zmysłowe. Wiemy, że takie oto oczy stały się przewodnikiem wrażeń do organizacyi, w której dwie struny potężne, miłość i nienawiść, brzmiały niemal wszechwładnie. Wiemy wreszcie, że, wskutek tejto właściwości swej organizacyi, napisał autor «Ludzi bezdomnych», to jest rodzaj sonaty cierpienia w społeczności. Tak skoordynowane «czujące wiedzenie» nie mogło, prawdziwie, doprowadzić do idylli.

Nie trudno domyślić się, że w powieści tej wypadki życiowe nie mogą grać wielkiej roli.

Bajki jej, perypetyi, autor po prostu nie mógł traktować konsekwentnie, z pożądanym dla czytelnika komfortem umotywowania rzeczowych, historycznych.

To też nie próbujmy tu nawet oceniać fabuły i stawiać w jakiegokolwiek zależności od niej siły i grozy zakończenia. Byle jakie wypadki musiały w tych warunkach posłużyć za punkt wyjścia.

«Czujące wiedzenie» jest tu wszystkim. Trzeba odczuć samorzutną, nieodpartą moc rozrostu sumienia w takiej organizacji. Wszystkie rozdźwięki jej trzeba boleśnie w sobie zestrześcić, a wtedy błysnie z nich piorun losu, i zrozumiemy, co druzgocze już nie szczęście nawet, ale samą zdolność do szczęścia w ludziach, w których upodobał sobie zamieszkać «dajmonion» czasu.

Ni domu, ni głowy kochanej, ni pociechy, ni spokoju nie chce wiązać z losem swoim biedny parweniusz. Nie umie on dzierżyć koronkowych kompromisów, zanadto się rozszerzyły te źrenice w błyskach miłości, w mroku cierpień — swoich i cudzych.

Ni domu, ni głowy kochanej nie trzeba temu, nad którym płyną «obłoki jasne, zacerwienione, święte obłoki». Nie trzeba mu nawet zrozumienia naszego — «z jednej strony i z drugiej strony, jakkolwiek, to jednak». Nie, on już tylko

z jednej strony widzi świat. On wie, że jest dla nas, «jak dźwięk za wysoki, który się chybotcze bezsilny w jakimś zawrotnym, niedościgłym zenicie».

Wie o tem parweniusz dobra i miłości, czyniący wedle poczucia swego nieharmonijnego sumienia.

V.

Książka Żeromskiego jest tak rodzimą, jak skiba ziemi krwawicą zroszona. — Zapewne dlatego trudno w niej się było czegoś doczytać tym, którzy umieją czytać tylko na importowanych, a już z marką fabryczną zagranicy, elementarzach wielkiej i małej «sztuki» (bo są podobno takie dwie).

Książka ta zawiera tyle nauki artystycznej, ile jej tylko dać może do głębi praca twórcy. — Zapewne dlatego autorowi jej nie oszczędził zbawiennych rad «kompozyci powieściowej» lada kopista.

Zgoła zaś, z przedziwnym brakiem szacunku i miłości dla tych, którzy po staremu, czy z młodu nas żywią «w niemalym trudzie i ku pokrzepieniu serc», zatańczono dokoła młodego autora coś w rodzaju indyjskiego wojennego tańca. Miarą jego wartości miały być szturchańce, roz-

dawane w tym tańcu innym. Całość stworzyła krytykę «Ludzi bezdomnych».

A tymczasem Warszawa w ciągu kilku tygodni rozchwytała powieść.

Cóż się stało?

Nic nowego: oto potężniej zabiło w piersi jedno ludzkie serce. Odpowiedziały mu serca nieśmiałe, smutne, bolesne, które na chwilę przedtem biedne były, «bo bez echa w pierś samotną uderzały, przepelnione niepojętych pragnień krwią...»

I znowu znaczna gromada dusz ludzkich odnalazła się w duszy poety. Że zaś stało się to za sprawą «czującego wiedzenia» artysty, więc nowy tryumf święci — sztuka.

MAREK I NINETKA ¹⁾.

Przed laty konkurs «Kuryera Warszawskiego» zaszczytnie odznaczył dwa utwory nieznanych przedtem wcale autorek. Były to «Kartki z życia kobiety» p. Estei i «Dewajtis» p. Rodziewiczówny. Od owej pamiętnej chwili, kiedy sąd konkursowy dał narodowi dwie nowe sławy, do dnia dzisiejszego — nie minął sezon wydawniczy bez ukazania się kilku utworów laureatek. W ten sposób lista ich zasług wobec czytelników stała się niebezpiecznie długą, zaś tak zwany talent podobno dojrzał całkowicie. Czas jest więc zerwać ten smaczny owoc... tembardziej, że pp. Esteja i Rodziewiczówna, początkowo sprzężone przygodnie jednakim losem konkursowym, dziś, mimo znacznych różnic

¹⁾ M. Rodziewiczówna: »Hrywda«. Nakład Arcta 1892 r.
Esteja: »Fuga Bacha«. Nakład S. Lewentala 1892 r.

w stopniu i rodzaju uzdolnień zdradzają też nie mało cech wspólnych, a bardzo charakterystycznych. Są więc one jakby gwiazdą podwójną jaśniejącą w konstelacji... wszechwładnego «Kuryera».

I.

Nie sądzę, żeby zachodziła potrzeba streszczenia utworów p. Estei: czytelnicy je znają, bo któż nie zna «wpływowych organów opinii publicznej», których szpalty otwierały się gościnnie przed «Meą», «Moim Testamentem», «Kartkami», «Za Oceanem», «Fugą Bacha» i t. d.? Zresztą, gdyby nawet czytelnik znał jeden z wymienionych utworów — to już tak, jakby znał wszystkie. Przekonamy się bowiem zaraz, iż właściwość charakterystyczną pani Estei stanowi coś, co tymczasowo nazwijmy: jednością kompozycji. Ta jedność stosuje się zarówno do personelu jej powieści, jak do sceneryi, języka i wreszcie tego, co rozumiemy pod akcją, bajką, tendencją, psychologią utworu, a co jest wyrazem stosunków, zachodzących pomiędzy działającymi w niej postaciami.

Co do składu osobistego utwory pani Estei noszą charakterystyczne piętno, wspólne z wielu ostatnimi utworami p. Mańkowskiego, A. Krzyżanowskiego, Rodziewiczówny, hr. Rzewuskiego,

W. hr. Łosia i innych¹⁾; są one po brzegi przepełnione utytułowanymi bohaterami — arystokracją. Wszystkie pierwszoplanowe postacie są to: ks. Ninetka, hr. Klima, bar. Lili oraz inne To-to i Ti-ti a w najgorszym razie naboby i milionerowie. Bardzo rzadko przemknie się postać jakiegoś Henryka malarza — zaś adwokatów i doktorów, o ile pamiętam, estetyczna pani Esteja nie toleruje wcale.

Przypomina to, co prawda, styl hotelowy w kąpielowych miastach, gdzie przebiegły «maitre d'hotel» nie skąpi «excelencyi» — cóż jednak czynić, skoro pani Esteja może tworzyć w tym tylko stylu? Wynikają stąd jednak dalsze objawy «jedności kompozycji» — *noblesse oblige*, jakby powiedziała sama autorka. Osobistości tak pięknie utytułowane nie mogą przebywać byle gdzie — stąd scenerya p. Estei zna tylko trzy rodzaje miejscowości: 1) zwykłe t. j. Paryż i miejsca kąpielowe; 2) niezwykle t. j. Egipt, Ocean Atlantycki i Ameryka (północna, du Nord) i 3) bardzo niezwykle, a więc n. p. «starodawne gniazdo ks. Braclawskich». Tej ostatniej zresztą miejscowości p. Esteja nie nadużywa, pozostawiając ją widocznie dla p. M. Rodziewiczówny. Rzecz prosta, iż akcja, odbywająca się między «gniazdem»

¹⁾ »Hrabia August«, »Hrabia Witold«, »Dwa prądy«, »Błękitni«, »Nocturn Szopena« i t. d.

a np. nowoczesnym Babylonem, wymaga cudzoziemskiej obsady. Jednak Angielki, Amerykanki i Rumunki występują tu tylko w razach niezwyklej egzotyczności tematu, ponieważ autorka sądzi, że flirt może już kwitnąć i na swojskim (polski i francuski) gruncie... Niemniej ciekawą kwestyą jest sposób porozumiewania się istot, stąpających w tak niezwyklej regijonach... Olala! dzieje się jak najzwyczajniej. *Honny soit qui mal y pense*: Panie tu dorlotują panów. Panowie brawują wszystkie niebezpieczeństwa, ba, nawet brawują śmierci (*quel succes!*) «Zresztą *Alles was ist, ist vernünftig*», a trzeba pamiętać, że przecie serce ma swój osobny dykcjonarz...¹⁾ Bohaterki zadają sobie czasem takie pytania: «W chwili, gdy Stefan taki przygnębiony, co jemu przychodzi do głowy». Inna wpisuje do dziennika poetyczne refleksje...: «jakiś niesumienny Bademajster z przestworzy nie zanurzył mnie dostatecznie w fali zapomnienia??....»²⁾. Jeden zaś z bohaterów «między niebem a ziemią, głowę ku sklepieniom niebios wznosząc, dziwny przewrót robi się w jego pojęciach»³⁾. To właśnie język p. Estei — «osobny» język...

¹⁾ »Fuga Bacha«.

²⁾ »Mój Testament«.

³⁾ »Mea«.

W ten sposób poznając kolejno skład osobisty, sceneryę i mowę utworów p. Estei, dojdziemy do wniosku, że «jedność kompozycyji» cechuje je istotnie. Cóż jest jej wyrazem — co łączy tak odległe krańce jak Egipt i «starodawne gniazdo», biegłą znajomość sezonowych pół-słówek Paryża i niegramatyczny szwargot w mowie ojczystej? Zdaje się, iż łącznikiem jest tu właśnie wspomniany parokrotnie «egzotyzm...» Ażeby jednak dokładnie poznać tę dźwignię twórczości p. Estei — zrozumiejmy najprzód jej tematy. Około jakich osi obracają się owe «Kartki», «Testamenty», Fugi i t. d.?

W tym razie tytuły ich nic nam nie powiedzą. «W kartkach z życia kobiety» mamy właściwie tylko karnecik erotycznego wirowania ładniuchnej Frou-Frou-Ninetki; w «Moim Testamencie» to samo opisuje p. Elza; z miłości szaleje ekscentryczna na sposób amerykański «Mea»; «Za Oceanem» malarz Henryk kokietuje córki milionerów; Fuga Bacha na 371 stronicach rozbrzmiewa tylko dwa razy — a zawsze wtedy, gdy bohaterce słuchać przeszkadza — mężczyzna. Ktoś, co czytał «Kartki z życia kobiety», sądzi zapewne, że p. Esteja wyczerpała tam na wieczne czasy charakterystykę manii erotycznej, zwanej flirtem; mieliśmy go tam po francusku, po polsku, po niemiecku, po włosku i po rumuńsku!... Okazuje się jednak, że z tem nie tak łą-

two skończyć; i w następnych powieściach panuje znowu — flirt (po angielsku i amerykańsku). Sądzę, iż p. Esteja pociesza się tu aforyzmem: *C'est plus fort que moi!* — i ma słuszość: jej indywidualność artystyczna jest w zupełnej poniewierce, na służbie u flirtu.

Nadaremniebyśmy tu szukali innych motywów; życie nie ma innej strony w utworze p. Estei, jak ta, którą zna «żywiol wszelki» w porze wiosennej — Flirt, flirt — prawdziwa rozkosz dla czcicieli czystego piękna; Esteja nie splamiła go żadną tendencją, żadną ideą...

Dochodzimy do najtrudniejszego punktu analizy: nasuwa się pytanie, czy wśród utytułowanych próżniaków, flirtujących z równą swobodą na kozetkach i na płotach (K. z Ż. K.) starego i nowego świata, czy w galerii tej jest choć jedna postać lub moment artystyczny, wykonany i poczęty przez p. Esteję? Jest to kwestya zawiła dlatego, że najtrudniej tu swe zdanie udowodnić wskazaniem całkiem obiektywnymi. W tych razach krytykowi najłatwiej zarzucić brak zmysłu, poczucia, intuicji artystycznej i stanąć tym sposobem w szrankach niezwykłych, bo zapoznanych geniuszów...

Pstry tłum zblazowanych lwów salonowych, kokietów i kokietek, utytułowanych wyjadaczy, viveur'ów, szlachetnych ojców i pierwszych kochanków, naiwnych, ekscentrycznych i zidyocia-

łych przesuwają się przed nami — jak sceny i osoby w szopce wigilijnej. Któż ich nie malował, jaka szkoła literacka ominęła tych p. t. Alfonsów, Henryków, te Idalje, Ninetki, Lili i t. d.? Można się było jeszcze łudzić przy «Kartkach z życia kobiety». Ninetka owa mistrzyni flirtu, Frou-Frou o serduszkach i mózdzkach ptasim, była wykonaną istotnie bez zarzutu. Lecz to co w pierwszym utworze można było wziąć za trafną psychologię — w następnych okazało się po prostu jednostronnością, płytką i ograniczoną indywidualnością artystyczną autorki. Okazało się, iż p. Esteja nic innego «stworzyć» nie może — i to tak dalece, że późniejsze utwory są plagiatami pierwszego. Owa Ninetka stała się w następstwie Elzą i zamiast kartek napisała Testament; później była hr. Lili w «Fudze Bacha». Rys jej, jej *leitmotif*, polegający na dość artystycznym połączeniu naiwności z mimowolnym tragizmem, stało się powtarzał przy każdej z następnych. Powtórzyły się nawet sytuacje: cierpienia za winy niepopelnione, czuwania przy chorych mężach, bezwiedna miłość i t. d. Lecz szczytem w tym szeregu przemian Ninetki było jej wcielenie się w... malarza Henryka. Dość uważnie przeczytać «Kartki» i za «Oceanem», żeby zrozumieć, że Ninetka a Henryk to jedno. Henryk również jest kokietem, również daje się zahypnotyzować w miłości, jest równie niezaputym

(w gruncie) i równie tragicznie kończy. Rozumie się, że jako męczyzna przebywa te fazy Frou-Frou w sposób nieco odmienny.

Bankructwo indywidualności artystycznej autora nie może się zdradzić w sposób bardziej decydujący, jak przez plagiatorstwo własnych kreacji. Jeżeli zaś dodamy, że p. Esteja, kreśląc nawet pierwszą sylwetkę, miała już wzór gotowy (Frou-Frou i inne) — to zrozumiemy, że mówić o tem dłużej — znaczy tylko dorlotować autorkę.

Czy jednak flirt, amanci i amantki mogą zapełnić kilka tysięcy stron? Okazuje się, że takich cudów «jedności kompozycji» dokonać można, lecz pod warunkiem — egzotyczności! Niektóre jej warunki poznaliśmy, zwiedzając kąpielowe hotele, Egipt i Amerykę (północną), inne tłumaczy czar takich «mot», jak Pschutt, Vlan, Olala... Ale to tylko grube tło, plan drugi kompozycji. Akcja, życie w utworach p. Estei wlece się prawdziwie żółwim krokiem — jego najważniejszym przejawem jest zmiana miejsca (*changement de place...*) Ta zmiana miejsca zastępuje w kompozycji p. Estei i plan pierwszy; jest ona również prawdziwym warunkiem egzotycznym. Flirt więc może się odbywać na dnie przepaści, na cmentarzu arabskim, na szynach przed nadbiegającym pociągiem, wobec płynącego po oceanie lodowca... Ba! Estetyczna pani

Esteja nie gardzi nawet przypadłościami choroby morskiej, gdy chodzi o «egzotyczny» garnirunek ulubionego flirtu. Następnie może być five o'clock, matinée, raut, soirée, wenta. To daje sposobność do opisanja pokojów, mebli, kwiatów (pierwszeństwo mają storczyki) i wreszcie toalet damskich. Toaleta — to poemat: np. suknia bar. Klimy z czarnemi jaskółkami, albo suknia koloru lilas hr. Lili, która zresztą nawet «twarz ma tak bardzo podobną do świeżo rozwiniętego bu...»¹⁾ Czy jest w tym całym egzotyzmie choć jedna chwila grozy, uniesienia, namiętności czy buntu duszy?... Niema tego — niema nawet nigdzie opisu przyrody, bezpośrednio, całym jestestwem odczutej. Egzotyzm całej pani Estei początek bierze w czci «dla pereł i atlasów», pada na twarz przed teatralnym efektem nadbiegającego pociągu, ma tylko czucie na to, co błyszczący lub pachnie.

Każda trupa wędrownych hecarzy w garderobie swej ma te rupiecie, których pani Esteja szuka aż za Oceanem! Lecz co jest jeszcze bardziej pouczającym dla czcicieli «estetyki» tego rodzaju, to, że australijski ptak — ogrodnik gniazdo swe upiększa skrawkami barwnych tkanin i kolorowymi kamykami, oraz urządza ogró-

¹⁾ Fuga Bacha.

dek z badyli i kwiatów. On również lubi perły, atłasy i... storczyki.

Uważne przeczytanie kilku tysięcy stron p. Estei, mimo całych furgonów egzotycznego balastu, którym autorka zasypuje niemilośierne szczyty kompozycji, mimo tłumy tak utytułowanego, a tak płaskich postaci — pozostawia pustkę rozpaczliwą.

Niech czytelnik nie weźmie za pobieżność pominięcia przez nas charakterystyki szczegółowej osób drugoplanowych: pani Esteja sama zapewne wie, że są to wszystko szablonowe postaci z komedii, farsy i powieści światowej ostatnich lat kilkunastu.

Życie w jej powieściach jest tak monotonne, że mamy prawo nie wchodzić w rozbiór pojedynczych utworów, lecz od razu rozpatrywać wszystkie. A w takim razie jedyną postacią zdolną zatrzymać uwagę badacza będzie Ninetka, jedynym tematem — flirt...

Gdzież jest piękno, siła twórcza, życie? Czyżby ptak australijski, *maitre d'hotel*, żywioł wszelki? Zgoda już na egzotyzm — na odgrzebywanie fakirów i czcicieli ognia, na zwiedzanie jaskiń, zwierzęcych wnętrzości i t. d. niech tylko w tem niezdrowym majaczeniu, jak na Zachodzie, czują choćby chorą duszę ludzką, niech tylko będzie oddanie się, wgłębienie w treść.

Lecz gdzież na to siła w ptasim mózdzku i serduszku Ninetki?

* * *

«Trzeba być odważnym, ażeby posiadać talent», powiada gdzieś Brandes. Gdyby nie głębokie przeświadczenie, że panna Rodziewicz jest zjawiskiem na wskrós swojskiem i samorodnem — sądziłbym, iż działa głównie pod wpływem rzezonego aforyzmu. Tak bowiem dalece zastosowuje w swych utworach... pierwszą jego połowę. Jeżeli rysem charakterystycznym p. Estei była «jedność wewnętrzna» jej artyzmu, która przy bliższem wejrzeniu okazała się ubóstwem ducha, zamaskowanym tanimi efektami, to znowu pannę Rodziewiczównę cechuje przede wszystkim rzutkość — rzutkość nietyle pomysłowa i twórcza, ile niezająca skrupułów. Powiedziałyby o tem p. Esteja *je prends mon bien, ou je le trouve*. Rzecz prosta, iż wobec tego zasadniczego uzdolnienia panny Rodziewiczówny nie można naraz mówić o wszystkich jej utworach, lecz trzeba je rozbić na jakieś kategorie.

Kim i czem zajmuje się p. Rodziewiczówna? W «Błękitnych» i «Dewajtisie» — inteligencją; w «Szarym prochu» i «Hrywdzie» — ludem; w «Kwiecie Lotosu» i w «Ona» — psychologią jednostek. Prócz tego «Straszny Dziadunio» stoi

jakby na pograniczu między pierwszą a trzecią grupą, zaś kilka pomniejszych jak «Farsa panny Heni» mają charakter więcej anegdotyczny. O mały włos w szeregu utworów panny Rodziewiczówny nie wymienię «Tymko Medier», której tendencya i maniera zdają się być żywcem pożyczone od tej autorki¹⁾. W każdym razie postawimy autora tuż obok p. Rodziewiczówny.

Rozgatunkowując w dalszym ciągu jej utwory, należy zwrócić uwagę, że większość posiada to, co nazywają tendencyą t. j. jakieś bądź etyczne, bądź filozoficzne założenie o doniosłości społecznej. Same tytuły już wskazują na obecność tego pierwiastku: «Błękitni» — to arystokracja, szlachetna rasa i stosunek do społeczeństwa; «Szary proch» — to pospólstwo, milion maluczkich, a potężnych w swej jedni; «Straszny Dziadunio», «Ona» i «Kwiat Lotosu» — to znowu hart ducha, poświęcenie kobiety i demoniczność. Nieprawdaż, że są to wszystkie koncepcje wzniosłe i szerokie, idee o takiej sile syntetycznej, że każda z nich może posłużyć za ognisko, skupiając w organiczną i potężną całość najróżnorodniejsze objawy życia? Zapewne i to tak dalece, że wszystkie i nieraz stawały się punk-

¹⁾ «Tymko Medier», powieść przez K. Rojana. Główny skład u T. Paprockiego. Warszawa 1892 r.

tem wyjścia dla twórczości artystycznej wielu pisarzy wysokiego polotu. Nic więc dziwnego, że p. Rodziewiczówna zapragnęła również wcielić je «w swoich myśli przedzę». Dziwną jest tylko, jak zobaczymy, ta ostatnia.

Trzecim wreszcie czynnikiem w powieści laureatki kurjerowej jest — bajka, akcja. U p. Estei, jak widzieliśmy, gra ona rolę podrzędną i wyraża się jedynie w przenoszeniu z miejsca na miejsce bohaterów; u panny Rodziewiczówny wręcz przeciwnie, bajka, tok wypadków jest niezwykle ożywiony i urozmaicony — naturalnie, że określenia te przyjmujemy do czasu. Rozpoczyna się, dajmy na to, powieść od powodzi: bohater w nurtach jej znajduje bohaterkę — dziecko; następnie rzecz się przenosi do stolicy: gwar życia studenckiego, gorączka egzaminów, dalej tajemnicze porwanie dorastającej już bohaterki; rozpacz bohatera; śmierć jego przyjaciela; pełne grozy spotkanie się wnuka z dziadem w głębi familijnego grobowca; budowa «olbrzymiego» mostu na kolei; kradzież; pożar; bal; bunt robotników; upieczenie żywcem żyda; milion fortuny; wreszcie apoteoza czyli ślub jej z nim (Straszny dziadunio). Opuściłem naturalnie kilka chwil dramatycznych, ale wystarczy i tego, jak na Bogu ducha winą sferę mieszczansko-obywatelską. W innej powieści (Dewajtis) szczyk zdarzeń tak następuje: śmierć patriarchy

rodu i wydziedziczenie bohatera; intrygi i praca; administrowanie dobrami nieznannej bohaterki; bohaterka przyjechała z Ameryki; pożar (powodzi niema); wpadnięcie bohaterki do lochów; milionowa fortuna; ślub; apoteoza — bohaterka bohaterowi konfitury smaży. Rzecz dzieje się w sferze właścicieli ziemskich. W trzeciej powieści znowu widzimy demonicznego bohatera wśród studentów; zatarg leśniczówki z pałacem; exodus (nocą i przez okno) demona do Monachium; sceny monachijskie w oświetleniu płonącego ponczu; pojedynki i śmierć nie-bohatera podczas burzy; demoniczny bohater w Indjach, Australii, Ameryce; śmierć drugiego nie-bohatera; zgwałcenie; exodus demonicznego bohatera w świat (nocą). Powieść nosi tytuł «Kwiat Lotosu» — niema w niej apoteozy, fortuny i powodzi — rzecz dzieje się u nas na wsi.

Nie będę więcej «streszczał», ponieważ powyższe zestawienia powinny wystarczyć. Nie dodawałem nic dla tej chociażby przyczyny, że nic więcej najbujniejsza fantazja nie doda. Za to opuściłem bardzo wiele scen przejmujących. «Błękitni», «Ona», «Szary proch» i t. d. przepelnione są również buntami, pożarami, śmiercią, co raz na zawsze stwierdza, jak bardzo ożywioną jest akcja w powieściach panny Rodziewiczówny. Bohaterowie są tu w takim ruchu,

jakby działali pod zaklęciem z «Zemsty o mur graniczny»:

Jeśli nie chcesz mojej zguby
Krokodyla! — daj mi luby!

Panna Rodziewiczówna jest odważniejszą, niż sam Papkin, a publiczność musi to ocenić!

Zaznaczona na początku, nieżenująca się niczem rzutkość autorki, zostaje w ten sposób wykazaną przez zestawienie głównych czynników jej powieści; sfery, tendencji i akcji. Nie to jest jednak jej rysem znamionym. Najlepszą miarą indywidualności artystycznej autora są jego idee i postacie główne, ogniskujące w sobie życie utworu. Zwróćmy się do nich. U panny Rodziewiczówny we wszystkich znaczniejszych powieściach (z wyjątkiem «Ona») na planie pierwszym widzimy mężczyznę. Pierwszym w szeregu jest Marek Czertwan, obywatel ziemski z «Dewajtisa», dalej książę Lew z «Błękitnych», inżynier Biało-Piotrowicz ze «Strasznego dziadunia» i demoniczny Stefan, doktor i filozof z «Kwiatu Lotosu». Niech mi wolno będzie do grona tego dołączyć inżyniera Michała Radlińskiego z wzmiankowanego «Tymka Mediera» — zobaczymy, że jest tu na miejscu. O cóż chodzi autorce i co robią ci panowie?

Marek Czertwan jest to chłop duży, silny i przystojny; kobiety nosi na rękach, jak nie —

co było zawsze ideałem anemicznych pensjonarek; wydziedzicza go kaprys patriarchy, lecz Marek rąk nie opuszcza: pracuje i ku zdumieniu geszeftmacherów, z niczego w parę lat robi kilkanaście tysięcy! W charakterze jego znamienym rysem jest zaciętość, głęboka jak ocean; jest przytem dumny i walczy z miłością do bogatej dziewczyny. Prócz tego Czertwan popełnia czyny bohaterskie: zstępuje do lochów, gasi pożary i t. p. Trzeba tu odrazu rozróżnić dwa rodzaje postępów: jedne, które jakby dekorują Marka, drugie, które się wiążą organicznie z całością, z charakterem i wreszcie tendencją. Otóż tendencją «Dewajtisa» jest ratowanie ziemi: bohater robi pieniądze, skupuje ziemię (wbrew zakazowi prawnemu), lecz trwa to niedługo, ponieważ w końcu żeni się i odrazu jest posiadaczem milionowej fortuny. Tu zauważę, że przastary dąb Dewajtis, który nawiasem tak bardzo przypomina dęby Orzeszkowej z «Nad Niemnem», mógłby nie szumieć wcale, a majątek męża amerykańkanki nicby na tem nie ucierpiał.

W ten sposób pełen «męskich zalet bohater» — utrzymuje się na wysokości, dzięki wdziękom swej żony.

Książ Lew — mężczyzna ładny, wysoki, silny i odważny — kobiety nosi na ręku i chętnie stawia czoło niebezpieczeństwu — w pojedynku lub w obec buntu. Otrzymał w spadku fortunę

oczyszcza — Niemca, który go okradł, wypędza; przy końcu powieści rozrasta się w barach, żeni się i — jest mu dobrze. Małżonka jego zajmuje się filantropią wiejską: ma szpital i coś tam jeszcze.

Książ Lew jest bohaterem... bo otrzymał w spadku majątek i zrobił go jeszcze większym.

Inżynier Białopiotrowicz: ładny, wysoki, silny, odważny; przepływa olbrzymią przestrzeń w powodzi, rozrywa po drodze płynący dach i wraca z dzieckiem na ręku — oczywiście przeciw prądowi. Mądry kaprys dziada każe mu pracować. Białopiotrowicz zdobywa stanowisko bardzo zyskowne, po małej pauzie żeni się (kobiety nosi na ręku) i staje się spadkobiercą milionowej fortuny.

Inżynier Białopiotrowicz jest bohaterem, bo... tak go nam przedstawia panna Rodziewiczówna.

Demoniczny Stefan jest również silny i t. d. i t. d. ponieważ jest demoniczny, więc po 1) nie nosi na rękach, lecz gwałci kobiety i po 2) za karę nie dorabia się milionowej fortuny.

Zupełnie tą samą koleją dąży Michał Radliński p. K. Rojana: odważny jest (nożem przebijając adwersarza), ładny, głęboki jak ocean, od ojca nic nie ma, wędruje do Ameryki i... robi milionową fortunę!...

II.

Był czas, kiedy inni ludzie i w innych czasach wierzyli gorąco, że doktor medycyny, jako taki, może uzdrowić ludzkość, a inżynier — zbudować jej raj, według najlepszego systemu. Wypowiadano to szczerze i bez ogródek, w twardej prozie życiowej widziano poezję — poezję walki o byt. Ci ludzie dali nam dużo powieści — później zmienili swój pogląd, niezależnie nawet od tego, że p. Jeske-Choiński napisał «Typy i ideały beletrystyki pozytywnej...» Czy w tych chorobliwie wyszrubowanych bohaterach czytelnik nie widzi owych adwokatów, doktorów i inżynierów z przed lat 15? Ów bożek-milion p. Rodziewiczówny czem-że jest, jeżeli nie leniwem przeżuwanym tego, co dawno przestało być wiarą myślących, bo okazało się... sianem? Zresztą porównywać dalej nie będę, bo to czyni poniekąd ujmę prawdowi, który w swoim czasie miał wielką doniosłość.

Wracając do bohaterów p. Rodziewiczówny, musimy raz jeszcze podnieść cechy wspólne im w wyższym jeszcze stopniu, niż naiwna flirtomania — Ninetkom pani Estei. Bohaterowie pani R. — to znowu odradzający się niezmordowanie Marek Czertwan, ów odznaczony na konkursie okaz tęgiego mężczyzny.

Taki Marek, czy jest inżynierem, czy obywatelem, Białopiotrowiczem, czy księciem Lwem — w kółko robi jedno i to samo: odznacza się w powodziach i pożarach (Michał Radliński również gasi ogień w teatrze!) nosi na rękach niewiasty, wyprawia karkołomne skoki w lochach i ruinach. I zawsze w apoteozie jego bohaterstwa biorą udział te same samcze rysy — upór, siła fizyczna, i tęga budowa; zawsze zaczyna od biedy a kończy na milionowej fortunie i szczęśliwej żeniaczce.

Jeżeli uwzględnimy, że mowa o bohaterach pięciu powieści naraz, to przyznamy, że chyba o większej jednostajności «typu» nie można marzyć. Należałoby dla uzupełnienia kolekcji dodać jeszcze bohatera z «Szarego prochu», który zdradza te same zupełnie rysy i działa w podobnych sytuacjach. Wreszcie w powieści «Ona» występuje kobieta, której poświęcenie mocno przypomina zaciętość Marka. Tylko w najnowszej powieści, w «Hrywdzie», w której jest tyle prawie przygnębienia, co w «Nizinach» Orzeszkowej, bohater jest inny. Bajka zaś i w trzech ostatnich wybucha pożarami, wylewa powodzią, zawadza o lochy, mrozi śmiercią, otruciem itd. itd.!

Z chaosu tych cudów wynaturzonej wyobraźni wynurzają się coraz wyraźniej cechy znane już nam dobrze; spotykaliśmy się z niemi u pani Estei. Tak jest, skoro się okazuje, że bo-

haterowie panny Rodziewiczówny, ta kohorta mężów korpulentnych, dają się sprowadzić bez zachodu do Marka Czertwana, sam zaś Marek — do nader prostej kombinacji zalet rozplodowych i względnie tępej zaciętości. Bo wszak nie można brać na seryo «filozofii» demonicznego Stefana, który podobno czytał «Spencerów, Kantów i Spinozy», a który postępuje i myśli jak kiepski waryat. Filozofia ta w wypadkach najszczęśliwszych t. j. wtedy, gdy nie strzela bąbków, nie przekracza poziomu t. zw. filozofii herbacianej zastawy i może służyć jedynie za dowód płytkości rozumującego.

Że zdradzając toż samo, co p. Estesja, ubóstwo ducha, panna Rodziewiczówna musiała użyć tych samych środków «artystycznych» — to już nasuwa się mimowoli.

Dla przyczyn jednak, o których niżej, egzotyizm p. Rodziewiczówny wyraził się nie w opisości, lecz w bajce. Dziesiątej części dziwactw, nielogiczności i niespodzianek akcji nie opowiedziałem tu — i mimo to sądzę, iż rzecz nie potrzebuje dowodzenia. Panna Rodziewiczówna, jako śmielsza, bardziej obcesowo zerwała z rutyną «bankrutującego realizmu». A wiemy co to znaczy dla pewnej kategorii umysłów. To znaczy, że odtąd nie obowiązuje już «dwa razy dwa — cztery», lecz np. dwa razy

dwa — kwiczoł. U panny Rodziewiczówny dwa razy dwa wypada... bohater.

Chciałbym dotknąć raz jeszcze tego, co zapowiadają tytuły powieści p. Rodziewiczówny — owej «Hrywdy», «Szarego prochu», «Dewajtisa». Na smutki i nędze Hrywdy, zapadłej wśród błot osady, ma panna Rodziewiczówna swój sposób. W Hrywdzie mieszka stary Huc, karbowy z trzema synami, tęgimi parobczakami. Huc z wioską nie trzyma, lecz chodzi do dworu na robotę, gdzie jest dobrze widziany i gdzie mu pańska ręka opatruje potrzeby. Tą wąską ścieżką z chaty Huca, wiodącą do dworu — chciałaby panna Rodziewiczówna prowadzić całą Hrywdę! Z tem trudno się spierać — o takiej pielgrzymce nie marzył nigdy nikt, prócz Mahometa, który chciał, żeby góra przyszła do niego... W «Szarym prochu» na chwilę oczy autorki obejmują szerszy widnokrąg — ale tylko na chwilę. I tu i w Dewajtisie, w najmniej odpowiednich sytuacjach wygłaszane zostają niesmaczne i płytkie tyrady w kwestyi, którą trzeba było w pierw poznać gruntownie.

O czem opowiada prastary Dewajtis? Opowiada baśń słodką w sielankowych brzmieniach. Jego liście niepolicone szeleszczą melodyjnie, jak sturubłówki milionowej fortuny, którą każdy Marek w końcu zdobywa... Tyle w tem prawdy i poezyi, że każdy porządny filister nie zawaha

się pod cień dębu zaprowadzić młodocianego Farysa. Prawda, że od Dewajtisa prowadzi ścieżka przez ruiny i powódzie; lecz któż nie wie, że to tylko dekoracya, że na końcu zawsze czeka — apoteoza: urocza małżonka, godne wezglowie skołatanej w trudach bohaterskiej głowy — urocza, w białym fartuszk, smażąca pożytkowe konfitury...

— *Ave, Caesar, confituri te salutant!* — jak powiada Bartoszewicz.

Dość tego: czegoż możemy wymagać od byczego mózgu i serca Marka Czertwana?

* * *

Po przeczytaniu artykułu, w którym sprawozdawca «beszta», czyli «jedzie» na kimś, oczekujemy zwykle, że nastąpi niebawem grzeczne «z drugiej jednak strony», będące niejako godłem mydlkowania krytycznego, a podnoszące badacza do godności bezstronnego sędziego.

O, gdybym był sędzią, postarałbym się wówczas zawiesić w czynnościach artystycznych pp. Esteję i Rodziewiczównę. Że jednak tak nie jest, wróćmy do egzotycznej rzeczywistości.

Jest kilka faktów, ukrywających się w jej głębiach, które mogą rzucić trochę światła na domorośle wyroby pp. E. i R. To, że p. Esteja pisze tomy waryacyi na temat piosnki:

»Ma chère — czy ty znasz colonel'a postać
Oh, comme je voudrais żoną jego zostać«

to, że Ninetka i Marek Czertwan odbierają chleb zawodowym linoskoczkom swojemi produkcjami «sztuki pięknej» — to wszystko mogłoby nas nie obchodzić, gdyby nie jedna okoliczność.

Okolicznością tą jest fakt, że szanowne artystki już nie tworzą, lecz wprost wyrabiają swe powieści jakby w jakiej odlewni stereotypów. W ten sposób pp. Esteja i Rodziewiczówna wraz z naśladowcami odlały w przeciągu pięciu lat niemniej, jak 30 do 40 utworów. Co prawda w porównaniu z «Tajemnicami», «Sekretami» i wreszcie «Sennikami», cyfra ta nie zatrzaża, lecz zważmy, że to jest produkcya swojska, domowa, «oryginalna» i że fabrykantki mają pretensję do zaspakajania potrzeb czytelników inteligentnych — tak wnosić należy przynajmniej z tytułów. Idźmy dalej: to, że wydawcy chętnie przyjmują ich utwory — również jest po części wskazówką poczytności autorek; mówię «po części», ponieważ, jak wiadomo, w redakcyach i księgarniach panuje szlachetny zwyczaj «wypychania» szpalt i obstalunków. Jest to całkiem niewinna rozrywka, polegająca na wtykaniu licznym kundmanom książek z własnego wyboru lub na podawaniu utworów tak sobie, na wiwat, dla znajomości. Rzecz prosta, że wobec tego

ukazywanie się często, a nawet względna pokupność pewnego autora nie zawsze równa się jego wziętości u czytelników... W danym jednak wypadku sztuka powtarzałaby się za często, jak na «wypychanie». Tembardziej, że posiadamy jeszcze parę danych stanowczo decydujących. Tak np. w sprawozdaniu «Czytelni Radomskiej» czytamy, że utwory p. Rodziewiczówny należą do najpoczytniejszych; P. Prażmowski w «Kuryerze codziennym» roku zeszłego wykazał w ciekawej tabelce to samo; czytelnie warszawskie (dwie znane mi osobiście) zarzucone są zapotrzebowaniami «Strasznego Dziadunia», «Dewajtisa» i t. d. Cieszą się one powodzeniem u publiczności, czytającej bezpłatnie... Niestety! Statystyka czytelnictwa, która mogłaby często rzucić więcej światła na utwory, niż komentarze wielu akademii, nie istnieje, musimy się przeto zadowolnić tymi kilkoma faktami. Postarajmy się je tylko poznać bliżej. Zestawienie wszystkich tych wskazówek świadczy przede wszystkim, że p. Rodziewiczówna a względnie i p. Esteja należą do autorów poczytnych. Chodzi więc teraz o to, kto je czyta? Nie ulega kwestyi, że skoro, jak powiedziano wyżej, utwory ich zjawiły się «w wpływowych i poważnych organach», że w takim razie czytają je mniej więcej wszyscy, iż tak powiem, *ex officio*. W gruncie rzeczy, czyż to nie przyjemnie czytać o ta-

kich wielkich pieniądzech, o takich ładnych mężczyznach i kobietach? Inni zwabieni są hałasem krytyki, która gotowa była uwierzyć, że w żółdziejach Dewajtisa naprawdę jest coś. Jeszcze inni zostawali pod wpływem rwetesu, panującego w tych powieściach, który ma łudzące pozory życia i ruchu. Lecz oto p. Prażmowski podaje nam znowu cieniuchną nitkę Aryjadny: «panna Rodziewiczówna więc cieszy się głównie poczytnością wśród panien bez określonego zajęcia». To już można zrozumieć: anemiczne serduszka biją żywiej, roziskrzone oczy przymykają się w błogiem marzeniu, bo... oto Marek Czertwan bierze na ręce wiotką Ninetkę. O, słodkie omdlenie! O, magnetyczny pociąg! Zapowiedź pierwsza: Ninetka i Marek Czertwan i t. d. A zapowiedzi tych było bez liku, nie mówiąc o demonicznym Stefanie. Prócz p. Prażmowskiego wiedzą coś o tem nauczycielki, które znajdowały «Kwiat lotosu» tam, gdzie nie trzeba. Zdarsza się nawet, że i amator «Wiecznego tułacza» lub «Złotej szajki» weźmie do rąk «Strasznego Dziadunia», lecz to już, wyznać trzeba, rzadziej. Oczywiście wszystkich tych faktów za mało dla wyciągnięcia wniosków pewnych. Dziewczątka czytają dużo rzeczy, czytelnicy p. Estei znają i Bourgeta, i Guy de Maupassanta. Czy jednak można całkiem pogardzić tą cieniuchną niteczką? Nie zdaje mi się — zbyt wiele jest

cech wspólnych między Ninetką i Czertwanem, a tymi, dla których dostojna para jest rozkoszą estetyczną. O to nam tylko chodziło: środki, typy, idee, akcja cała, ta przedza artystyczna, w egzotyczne kwiecie tkana, wszystko to dałoby się wprowadzić z pierwiastków duchowych anemicznych panienek i lubiących przygody kantorowiczów. To stanowi o jej rodzaju, stopie artystycznej, o wartości mówić nie śmiem.

Skąd to wszystko do nas przyplęło? Pytanie to jest bardzo ważne dla bliższej charakterystyki pewnego zjawiska literackiego.

Nie bez racji mistrzyni nie tworzą lecz «odlewają» swe wyroby i nie bez racji dorabiają następnie do wszystkich sos egzotyczny. Wiąże się to jak najściślej z rodzajem i źródłami ich «twórczości».

Zaznaczałem już parokrotnie, że Ninetka i Marek powtarzają się we wszystkich prawie utworach laureatek. Jest to charakterystyczne, nie mniej jak fakt, który zdarzył się wkrótce po wyjściu «Dewajtisa». Niektóre dzienniki zarzuciły wówczas pannie Rodziewiczównę plagiat z jakiejś powieści niemieckiej. «Głos» podnosił znów uczeplenie akcji powieściowej do symbolicznego dębu — środek niedawno użyty przez Orzeszkową. Teraz znowu, kiedy czytamy «Hrywdę», mimo ogromnych, a naturalnych różnic

czujemy w tem coś, co już znamy z powieści wiejskich — «Z Nizin», «Dziurdziów», «Chama...»

Plagiatu pannie Rodziewiczównie nie udowodniono, my również tego zrobić nie możemy. Wątpię, czy te podobieństwa mogą być czemś innym, jak tylko reminiscencyami rzeczy czytanych. Ale to całkiem wystarcza: wobec powtarzania nawet typów niby własnych, coś dziwnego, że się do nieskończoności powtarza to, co się stało oddawna własnością każdego, przeciętnie czytanego osobnika?

Pani Esteja ma tu niezmierną ilość lekkich, jak Ninetka, utworów literatury francuskiej; czytanie się w nich takie, które pochłania tysiące tomów i już nie wie, gdzie kończy się myśl własna, a rozpoczyna cudza — oto i wszystko. Flirt i arystokracja mają to do siebie, że się kosmopolityzują z niezrównaną łatwością. Wszak to francuska literatura wywołała następujące uwagi znakomitego estetyka: «W tych maryonetkach zostało niewiele cech ludzkich — stąd odtwarzanie ich może być tylko cieniem cienia. Romans światowy — to czeze świecidelko, kłamliwie sztukę. Bo chociaż artysta ma prawo zajmować się każdym przedmiotem, to jednak istnieją przedmioty blahe i puste — w takich razach pożądanem jest, ażeby przedmiot nad nim nie zapomniał, ażeby artysta rozumiał całą jego niemożliwość...» Właśnie te same uwagi przychodzą na

myśl przy czytaniu p. Estei. Trudno tu przesądzać, czy pustka stamtąd wiejąca jest wynikiem wczytania się w owe utwory, czy też wprost właściwością autorki i tematu? W każdym razie faktem jest, iż «typy» p. Estei — to także «cień cienia», t. j. cień dobrze znanych postaci «romansu światowego».

Panna Rodziewiczówna nie potrzebowała sięgać do obcych. Powieści Orzeszkowej z pierwszego okresu jej twórczości, powieści Bałuckiego, Kraszewskiego i wielu, wielu innych roją się od inżynierów i doktorów. Cały okres pracy organicznej składał się na bohaterów p. Rodziewiczówny. Szablony, frazeologia, milionowe fortuny, wydziedziczenie — wszystko, wszystko było już gotowe. Należało tylko pocziwcom porzewracać białka na sposób romantyczny i tego właśnie dokonała życiodawczyni Marka. Dopuszczały jej w tem zresztą postacie młodzianów bez określonego bliżej zajęcia z powieści romantycznej; tam również znalazły się stare dekoracje teatralne, zarzucone przez trzeźwiejącą literaturę. Pozostają jeszcze idee: możnaby o nich nie mówić, bo są one podobne do arfy eolskiej — nie wiedzą, czy je trąci wolny powiew wiatru, czy hecarz, któremu w tem miejscu wypadło przewrócić kozła.

Zresztą idee t. j. powieści, przeniknięte jakąż koncepcją ogólną — to objaw literacki w swych

kształtach konkretnych najbliższej naszej chwili — to Wokólski, Witold, Ślimak, Płoszowski i t. d. Zważywszy zaś, że p. Rodziewiczówna daje ujęcie o tyle tylko odmienne od tych znanych, o ile płytkie i banalne — zrozumiemy, że i to jest «cień cienia» powieści współczesnej.

Postarajmy się teraz zsumować wnioski, jakie następują nam utwory laureatek konkursowych.

Ze względu na treść, powieści pp. Rodziewiczówny i Estei są epopeją dwojga istot, Marka i Ninetki — samca i samiczki — których cechy uważane są przez autorki za męskość i kobiecość!

Epopea ta monotonna i jałowa, odznacza się niezwykłą jednostajnością swych typów głównych, oraz szablonowością drugorzędnych. Co do środków artystycznych, widzimy, że dzieje Marka i Ninetki utrzymywane są na poziomie najniższej estetyki zmysłów, estetyki kolorów i zapachów, erotycznych podrażnień i brutalnych tanich efektów. Poziom ten, o ile odpowiednim jest dla takich kategorii czytelników, jak dorastające lub na wydaniu będące panny, oraz kantorowiczów — o tyle staje w najwyraźniejszej sprzeczności z wymaganiami estetyki rozwiniętej. Co do samej kompozycji daje się zaznaczyć rzetelny brak związków pomiędzy założeniem utworów a ich epizodami, pomiędzy

np. posłannictwem Marka, a tą gmatwaniną skandalicznych epizodów, zczepionych z wątkiem powieści luźnie, gwoli rozciekawieniu i ubawieniu czytających. Co do stosunku wreszcie auterek do beletrystyki współczesnej, musimy przyznać, że utwory ich są po prostu niedołączną, chybioną reminiscencyą z dziejów rozwoju powieści, w której romans światowy i powieść organiczna były źródłem głównem, zaś utwory kryminalne, egzotyczne i tendencyjne — pomocniczymi. Stąd ta niesmaczna mieszanina tendencji z efektami hecarskimi, która zwłaszcza charakteryzuje powieści p. Rodziewiczówny. W tem również leży klucz dla ostatecznego zrozumienia artystycznej i twórczej wartości tej seryi powieści współczesnych, która jakby na urągowisko powstała w chwili ukazywania się «Lalki», «Nad Niemnem», «Bez Dogmatu», «Placówki», «Nizin», «Dziurdziów», i t. d. i t. d.

PAN PODFILIPSKI.

I.

Dawno nie mieliśmy satyry w belletrystyce. Od czasu do czasu ktoś w powieści naszej ironizuje, niedawno zmarły Klemens Junosza obficie sypał humoreskami, ale satyry nie mieliśmy już dawno. Satyra nie leży bodaj w naszym temperamentcie. Lubimy raczej rubaszny żart, koncept dobroduszny i wszelkie zgoła *jovialitates*. Lubimy również, ale to już od uroczystej okazji, bicie się w piersi, jak ongi robili to najdumniejsi szlachcice, leżąc krzyżem *coram populo*, z tą samą fantazyą, z jaką kiedyindziej czynili gwałt i obrazę boską w tym samym kościele. To wszystko lubimy i my dzisiaj. Ale z pośród rozmaitych nowinek myśli tegoczesnej, które dość skwapliwie przeszczepiamy na grunt

swojski, najmniej niewątpliwie korzystamy z tej skłonności umysłu wielkowiejskiego, którą paryżanin określa wyrazem *la blague*. *La blague* wcale nie oznacza naszej domorosłej, powiedziałyby warszawskiej (w Warszawie mówią: galicyjskiej) błagi. Lepiej może pojęciu temu odpowiada wyraz *dworowanie*. Dworować sobie z kogoś oznaczało niegdyś kpić w sposób niewidoczny dla wykpiwanego, z zachowaniem wszelkich pozorów respektu. Błaga nowożytna wielkowiejska, zwłaszcza owa osławiona błaga paryska, jest taką skłonnością do dworowania sobie ze wszystkiego, nie wykluczając — to nawet konieczne — dworowania z siebie samego. Jest to rodzaj asekuracji wobec błagi innych. Geneza takiego nastroju jest o tyle jasną, o ile skomplikowanymi były warunki, które go wydały. Możliwość ją rozpocząć od sakramentalnych słów: Nasz wiek, wiek nieubłaganego krytycyzmu, przed którym nie ostała się żadna świętość, żadna tradycja i t. d. Dalej należałoby się powołać na sceptycyzm (ostrzejsza forma krytycyzmu), oraz na dyletantyzm. Istotnie, zdaje się, że to właśnie połączenie krytycyzmu z pewną dyletancką wszechstronnością wydaje ów nastrój wszechbłagi. Zwłaszcza chodzi ludziom o to, żeby ich nie posądzono o tak zwaną naiwność. Obawa przed naiwnością jest może najcharakterystyczniejszym znamieniem wielkowiejskiej kul-

tury, w atmosferze której powstaje — *la blague*. Raczej cynizm, niż naiwność. Ale prosty, całkiem wyraźny cynizm jest także zbyt naiwną skłonnością duszy? Więc przychodzi jeszcze jedna ogromnie ważna i charakterystyczna cecha wielkowiejskiego intelektualizmu, która, że tak powiem, ratuje sytuację, niejako reguluje ostatecznie w mowie będący nastrój. Cechą tą jest wytworność, dobry smak, wyrafinowanie. Dobry smak zgładza kanty, poleruje chropowatość myśli, określa granice, do których może się posunąć sceptyczny dyletantyzm (lub odwrotnie), nie wpadając ani w patos moralizatorskie (to zbyt naiwne!) ani w wyzuty z wszelkiej moralności cynizm (to także naiwne i prócz tego — brutalne).

Tak mniej więcej wygląda wielkowiejska «indywidualność» w stylu *moderne*, rozpatrywana w najlepszych swych okazach od lakierków do cylindra, lub jeśli kto woli, od podstawy do zakończenia.

We współczesnej literaturze francuskiej (można czytać paryskiej) ten nastrój umysłów jest może najefektowniejszym zjawiskiem chwili obecnej. Od «wielkiego uwodziciela» Renana, aż do ulubionych humorystów chwili obecnej, jak Capus, Grosclaude, Alfons Allais, od pism takich jak «*La Vie Parisienne*», których jedynym zresztą zadaniem zdaje się być lekkie nicowanie wszyst-

kiego — aż do wyżyn literackich, gdzie z wielkim wdziękiem górują nad pospolitością, niepospolite talenty Anatola France'a, Juliusza Lemaitre'a i t. p. — wszędzie panuje dziś zlekka wszechstronna, wytwornie cyniczna, nie biorąca sama siebie nazbyt seryo satyryczność. Dobre stare czasy patosu mijają najwidoczniej. Nikt się do niczego nie pali tak bardzo, nikt niczego zbyt głęboko nie nienawidzi. Najsilniejsze wstręty nowożytnego intelektualizmu to snobizm, naiwność, pospolitość — prawda, że ostatecznie wobec tych wstrętów katońska surowość byłaby czemś niewczesnym? — tu co najwyżej przystoi być *plus au moins rosse* — jak powiadają francuzi. Dawna satyra stawiała ludzi i rzeczy pod pręgierz, była rodzajem sądu, dzielącego życie na dobre i złe pierwiastki, ludzi — na ujemne i dodatnie typy. Nowoczesna satyryczność jest czemś zgoła innym. Ludzie i rzeczy nie otrzymują w niej bezpośredniej chłosty, lecz przechodzą przed okiem satyryków, jak czasem przed okiem kilku dowcipnisiów na werandzie kawiarnianej przechodzi tłum ulicy. Każdemu złośliwy obserwator przypnie charakterystyczną łatkę, ale za żadnym nie pogoni zbytkiem ironii, bo koniec końcem — cóż go to wszystko obchodzi?! Tłum rzeczy i ludzi przemija, aby przeminął, i on, wytrawny i spokojny obserwator, cóż ma tak dalece wspólnego z tym tłumem? To, że i sam

przemija, aby przeminął bez śladu? Więc tem mniej powodu do mierzenia i ważenia dodatnich i ujemnych właściwości, do «kaszania sercem» i innych tym podobnych taksatorskich, ze stanowiska społecznego czynności. Społeczeństwo, względy utylitarno-społeczne — to znowu coś zbyt naiwnego, coś co trąci płaskością parlamentów, krzykliwością trybunów ulicznych. Na to nie pozwala w żaden sposób wy-ra-fi-no-wanie... Są jeszcze tacy naiwni, którzy znów niby zrywając ze społeczeństwem i wynosząc się rzekomo po za nie, idą do Zarathustry i wracają stamtąd — z nową społeczną doktryną. Obserwatorowie z kawiarni tam nie pójną — *ça ne vaut pas la peine*. — Lepiej już zostać na werandzie i mijając zwolna, dworować z mijających. Byleby tylko nikt nikomu zbyt boleśnie (niezgrabnie?) nie nastąpił na... odciski.

Taką jest nie mała część współczesnej literatury wielko-miejskiej, którąby można nazwać z powodu wielkiej przewagi refleksyi nad sercem intelektualistyczną w przeciwstawieniu do literatury uczuciowej, romantycznej. Pobłażliwa, wszechstronna, nienajgłębsza, z lekka mistyfikująca, naprawdę bardzo wytworna a nie naiwna satyryczność — stanowi jedną z jej cech najistotniejszych.

Przeciętny filister niebardzo smakuje w takiej literaturze: brak mu w niej tak wyraźnych

umówionych z góry znaków porozumienia. Nie wiedzieć dobrze, czy autor kpi, czy o drogę pyta? Na mózg filisterski ten nastrój jest za nadto ambarasowny, a konsekwencye jego za mało solidne. Ale jest jakiś wabik w tem wszystkim, coś niepokoi z tych kart, łechce, usta składa w subtelny pół-uśmiech i nie wiedzieć jak i kiedy »solidność« instynktów, »praktyczność« myślenia pierzchają gdzieś z duszy filistra pod złośliwym czarem wytwornej, sceptycznej «blagi».

Spółczeństwo, czy powiedzmy może, warstwy społeczne, młodsze w kulturze, mające jeszcze wiele do roboty koło swych pierwszych potrzeb, mają cudowny niemal instynkt samozachowawczy wobec takich nastrojów. Przypomina mi się w tem miejscu przepyszny ustęp z «Żywota i myśli Zygmunta Podfilipskiego» o niejakiem Kołczanowiczu, przedpotopowym litwinie: «Mówiono przy stole o różnych wzniosłych rzeczach, jakiś staruszek wniósł zdrowie «a że wszyscy kumy to samo — kochajmy się!» Litwin słuchał, jadł i rozrzewniał się. Tymczasem w gronie biesiadników był taki jeden «modernista», który półgłosem robił różne uwagi nad tą «naszą, serdeczną» atmosferą. Mówił n.p.: «pisarzu, pisarzu, o wiele się troszczysz, a jednego ci trzeba — kultury. Zaprawdę powiadam wam, że łatwiej jest wielbłądowi napisać powieść

dla bliźnich swoich, niż jednemu z was wejść do królestwa helikońskiego. Tak mówi nie Chrystus, nie Zarathustra, jeno robaczek świętojański pragnie rozświecić trochę ciemności egipskie...»

Kołczanowicz słuchał tej płoczej przemowy, trochę baranieje, trochę się jej dziwuje i zapewne czuje, chociaż niewyraźnie, że tu dzieje się jakieś niebezpieczeństwo jego, Kołczanowicza, tradycyom i nałogom.

— Da przestań pan nakoniec — woła, Modernista mówi dalej:

— Przerwijmy nakoniec ten różaniec drewnianych formułek... W literaturze i w życiu jesteśmy senną gromadą dobrowolnych skazańców na pospolitość; grzebiemy w przebrzmiałych haśłach, w niedołącznej tradycyi. Precz z tym śmietnikiem, z tą ojcowizną głupstwa i upadku! Zamiast tradycyjnego braterstwa w ślepotcie wznoszę toast... ale tu przerwał, bo naprzeciwko niego oddzielona tylko przez stół, powstała postać groźna. Barczysty litwin wyrastał wolno z krzesła, opierając obie dłonie na stole, trząsał brodą a straszne oczy wpijał w mównicę. Jak stary Cap, wspinający się na pochyłość ról, coraz wyżej; zdawało się, że wlezie na stół, który trząsał się od nacisku jego potężnych pięści. Aż pochylił czoło, niby do uderzenia rogami i odrywając wymownie prawą łapę od stołu, zawołał:

— Milcz asan! A to ja zacznę kuć w mord...».

Bardzo to jest efektowna i bardzo symboliczna scena. Kołczanowicz nie rozumie, nie potrzebuje całego tego wytwornego bałamuctwa myśli, któremi się popisuje modernista. Kołczanowicz jeszcze nie zdołał nacieszyć się pierwiosnkiem uczuć ludzkich — owem «kochajmy się». I oto instykiem samozachowawczym wiedzion, zwraca się na nowego wroga tych uczuć — «jak zacznę kuć w mord...»

I to także argument — nawet bardzo silny argument. Tak bronią się naiwni i brutalni przeciwko wtargnięciu zbyt subtelnej i wytwornej «blagi» w przybytek swych bogów domowych. I — prawdziwie — groźniejsi, trudniejsi są do pokonania dla wytwornych sceptyków, niż ciężki, lecz otrzaskany z transakcjami filister.

O Kołczanowiczu, filistrach i książce o Podfilipskim pomówić warto obszerniej.

II.

Biorąc do ręki «Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego» i przeczuciwszy kilka kart pierwszych, oraz przejrzawszy spis rozdziałów, miałem wrażenie jakby najautentyczniejszego «żółtego» tomu francuskiego za 3 fr. 50 cent. Ze wstępu przemawiało coś, jakby mistyfikująca

i subtelna dobroduszość Anatola France'a, scenerya (wścigi, Monaco, kolej) zdawała się mieć coś z Bourget'a. Śmiem nawet powołać się na kolor okładki, gatunek druku i wreszcie skromny, lecz znaczący napis: «drugie wydanie», które u nas śmiało może iść w zawody z francuskim *vingtième mille* np. Jednocześnie w zbiorowym głosie opinii publicznej rozróżniałem pewne przyjemne dysonanse. Nie było to owo, głośne Aaa!!!... którem nasza opinia, jak pielgrzym wobec Czatyrdahu, wita każdą rzecz Sienkiewicza, nie było to jednak owo tak «swojskie i nasze» milczenie, które towarzyszy zazwyczaj nowościom Nie-Sienkiewiczów, t. j. reszty naszej literatury. O książce p. Weyssenhoffa mówiono i w «towarzystwach», i wśród arystokracji ducha. Gdzieś, któryś «wytrawny krytyk» dał się złapać na «aforyzmy» Podfilipskiego, przytaczając je całkiem seryo w rubryce tradycją uświęconej «złoty myśli». Co subtelniejsi starzy kawalerowie o wyższej kulturze widocznie «smakowali» książkę i wreszcie — o rozkoszy — panie i panny nie szczeniotały o niej wcale na swych artystyczno-literackich przyjęciach! U nas, gdzie panie i panny w trzech czwartych rozstrzygają o powodzeniu utworu literackiego i gdzie znowu trzy czwarte autorów istotnie pisze dla pań i panien — był to już fakt doniosłego znaczenia. Zachęciła mię ostatecznie do odczytania książki rozmowa z pe-

wnym prywatnie mi znanym Kołczanowiczem. Kołczanowicz kupił książkę, zwiedziony brzmieniem tytułu: «Żywot i myśli i t. d.» przeczytał ją i przyniósł mi, szczególnie polecając rozdział pod tytułem: «Biesiada» oraz wizytę u pani Wegdamit Odeńskiej.

— Złapałem się — rzekł do mnie — powieść nie powieść, nie wiedzieć co! Ale ten Ligęza wcale nie głupi człowiek. Nie wie pan, czy to jego prawdziwe nazwisko?

Ogromnie lubię ten rodzaj krytyki; jest tu pewna dziewiczość myśli i branie na seryo rzeczy, z którymi niezwykła się liczyć męska inteligencja w Polsce, nazywając je ryczałtem «lekką» literaturą. Lubię również taki zamęt w chórze opinii publicznej u nas, gdzie jest to jednym z rzadkich, lecz wymownych dowodów jej czuwania. Dawno nie czytałem tak dobrej książki. Dawno nie rozkoszowałem się taką szczerą męską wolą artysty (panie i panny miały racyę!), a przytem, kto wie, czy nie poraz pierwszy czytałem w ten sposób wykonaną polską satyrę. W humorze — nic płaskiego, żadnej błaznowatości, w ironii — nic przesady, ni taniego patosu, w całości wreszcie — zupełna wytworność, zupełny smak i poczucie miary. Smak artystyczny jest, jak sądzę, w ogóle rzadszym niż talent, u nas zaś szczególnie rzadko się w literaturze pojawia, sądzę, że nawet ów

właśnie wyborny smak artystyczny będący swego rodzaju wymiarem sprawiedliwości w literaturze, sprawił w opinii o Podfilipskim ów wyżej wspomniany zamęt. Faktycznie są tacy — nie najgłupszy — którzy książkę tę uważają za rodzaj apologii Podfilipskiego! I to tylko dlatego, że autor jest smaczny w swej utajonej, lecz doskonale dającej się odczuć krytyce, jest umiarkowany w wypowiedaniu sądów o bohaterze, jest, że tak powiem grzeczny w wyrazie antypatii, którą żywi dla Podfilipskiego. Aż nadto powodów do nieporozumienia w literaturze, gdzie nawet taki «przerafinowany» Płoszowski daje swoją rafineryę tak suto, jakby to był bigos szlachecki, gdzie nawet na arcydziełach prawdziwych malarstwa historycznego — prześwieca częstochowski szych.

I jednocześnie — rzecz godna podziwu — ta książka o tak francuskich pozorach jest wytworem najzupełniej rodzinnym: Kołczanowicz nawet to odczuje, choć jej nie zrozumie. Takie książki — zarazem rodzime i europejskie — są rzadkością wszędzie i należą do najwyższej literatury — do literatury — we właściwem słowa znaczeniu — powszechnej. Jeżeli zaś postać Podfilipskiego nie stanie się tak powszechnie znaną jak Tartarin, Mr. Homai lub Rastignac — to już wina nie jego i nie autora.

— Jak określić w niewielu słowach typ pana

Podfilipskiego? W młodości pan Podfilipski musiał mieć w sobie naprawdę coś z Rastignac'a: «...jak Zygmunt nie był pierwszej młodości tej dobrej i zadowolonej tuszy, w której niejeden z nas oglądał go jeszcze w zaprzeszyłym roku. Fotografia z roku 1870 pokazuje go nam chudego i bez zarostu. Czy to pierwotność ówczesnej sztuki fotograficznej, czy inne powody — młodzieniec podobny jest na tym obrazku do głodnego wilka. Nie odrazu bowiem działo mu się dobrze».

«Miał za wsze dobry apetyt, nie ten pospolity apetyt na mięso i sen, który cechuje gminne natury, ale na śmietankę w każdym tego słowa znaczeniu...» Tak jest — to niewątpliwie był spóźniony, ostatni może syn z rodu Rastignac'ów. Syn nie z urodzenia, lecz z instyktów owej wygłodzonej burżuazy, która gdzieindziej, we Francji np. dorwała się dużo wcześniej do «śmietanki» kultury. Rastignac także miał «wilczy apetyt» i «śmietanki» łaknął przedewszystkiem. Ale były to czasy surowsze, ludzie, nawet wśród burżuazy, romantyczniejsi, bardziej zdecydowani i drapieżni. Koleje Rastignac'a musiały być burzliwe, nawet gdyby Balzac nie był sam awanturnikiem. Inny był rozmach czasów, inna arena działania w kraju wolnym i fermentującym od dołu do góry. Podfilipski miał zadanie ułatwione: dość było umiejętnie się zająć kurtażem i mieć giętkość karku (patrz roz-

dział o stopniowaniu ukłonów Podfilipskiego oraz jego walkę z przekonaniem). We Francji typ pokrewny Podfilipskiemu dorabia się w znacznej mierze przez kobiety — to narodowe: *ou arrive par les femmes*. U nas stanowi o powodzeniu raczej giętkość karku — jest to także narodowe a może słowiańskie.

Pan Podfilipski wcześniej bardzo dorwał się do «śmietanki», to znaczy zdobył możność t. z. użycia i stanął na t. z. «wyżynach kultury», to znaczy znowu, że poznał komfort hotelowy zagranicy, zwiedził miejsca kąpielowe, kluby i domy gry, poznał użytek poczty pneumatycznej, wykłómaczek do zębów, no i waterclozetów. Również szybko uformowała się jego umysłowość — nie śmiem powiedzieć, dusza. Ludzie, którym się wiedzie, a takim jak Podfilipski nie wieść się nie może, mają szczególny tupet i szybkość dojrzewania. Pan Podfilipski wszystkie przykazania główne swego apetytu («na śmietankę») ubrał w mądrość encyklopedyi podręcznej Larousse'a. Nadał im prócz tego tę solidną i lekką razem pewność, którą wyrabia w starych kawalerach systematyczne uczęszczanie na giełdę rano i na operetkę wieczorem.

W ten sposób w jednej osobie pana Podfilipskiego nastąpiła przemiana, która gdzieindziej wymaga 2—3 pokoleń. W zaraniu — głodny, w podmięciu życia — syt «śmietanki», na schyłku jego

pełen «mądrości życiowej» — pan Podfilipski nie jestże godzien zazdrości? W drugiej — dłuższej części swego istnienia — wydaje ze siebie Podfilipski ten sam rodzaj światła, którem rozświecał mroki swej prowincyi Mr. Homai. Oczywiście — *à tout seigneur tout honneur* — Podfilipski nie był ani aptekarzem, ani republikaninem, zwracał się zaś nie do małomiasteczkowych słuchaczy, lecz do ludzi utytułowanych, klubowców i do — narodu. Stąd też na «aforyzmy» Podfilipskiego złapał się tu u nas jaki taki «filozof» lub «wytrawny krytyk». Pan Homai jest cały w swoich pompacyjnych mowach i dysputach — Podfilipski zaś w aforyzmach. Jak komiwojażer fabryki sukien ma ze sobą cały zapas jej próbek, tak Podfilipski ma na każdą okazję życiową próbkę swej filozofii:

O uczuciu: «Instykty płynące z t. zw. serca są tylko przebraną głupotą».

O kobiecie: «Sfinksowatość kobiet polega na ich niepewnej i błażej logice...»

Mężczyzna ma za sobą siłę i rozum, kobieta zaś słabość i zdradę... Gdyby kobieta przestała być zalotną, niepewną i zdradliwą, straciłaby nawet swój urok.

O kraju: «Mamy naturalnie swoją przeszłość a w tej przeszłości niektóre pierwiastki cywilizacyjne wspólne z innymi narodami. Te właśnie pierwiastki potęgować, zamiast marzyć o rze-

czać niepodobnych i absolutnie w historii zakończonych... To wcale nie głupie przysłowie: *ubi bene ibi patria...*

Z historyzofii: «Głowę muru nie przebijesz».

O sztuce: «Trzeba malować tak, aby innym zrobić przyjemność i znęcić nabywcę...»

O kulturze: «Ja potrzebuję słuchać pulsu świata tam, gdzie bije najtężej. A wie pan, gdzie ten puls bije najtężej? Stań pan na skrzyżowaniu wielkich bulwarów z *Avenue de l'Opera* i posłuchaj...»

Kultura — wyższa kultura! Oto jest słowo Podfilipskiego. Jak bonz, obracający na wsze strony swego fetysza wobec łatwowiernych, wydobywa zeń nieodmiennie własną korzyść, tak taki Podfilipski ze swej «wyższej kultury» ciągnie wszystkie możliwe zyski. I śmiech, i żal zastanawiać się głębiej nad zawartością tej jego «kultury». Co tylko «używająca» Europa starokawalerskich *rentierów* wynalazła na usprawiedliwienie swego wygodnego sobkostwa, co tylko trąci owem *Cosmopolis* o komforcie hotelowym, w którym się od Biarritz i Nicei do Ostendy i Trouville pławia syte żołądki, co tylko trąci etyką starych wyjadaczy i ich towarzyszek z bulwarów paryskich — to wszystko zawarło się w «aforyzmach» Podfilipskiego. Jest w tem cała martwa, bezduszna strona etyki burżuazyjnej. Tam, na zachodzie, ludzie tej ka-

tegorii zdobyli sobie ongi przemocą miejsce w społeczeństwie, zabudowali kraje fabrykami, przecięli je sieciami kolei, wydarli władzę z rąk feudałów, puścili słowem w ruch cały potworny mechanizm życia nowożytnego. Później już zdegenerowani wnukowie tych pionierów, przychodząc do gotowego, wyrobili sobie całą ową filozofię sytych żołądków (ojcowie posługiwali się kłami i pazurami nie zaś filozofią). Od kamerdynera z Grand-Hotelu w Monte-Carlo do komwojażerów «wyższej kultury» w rodzaju Podfilipskiego — pochwycił ją w lot cały świat żywiący się tandetą cywilizacji...

III.

Tak więc książka p. Weyssenhoffa posiada dla nas urok podwójnej nowości. Starałem się pobieżnie zaznaczyć o ile jest nową jako pewna odmiana satyry nowoczesnej. Nie sądzę, ażeby należało zapuszczać się zbyt głęboko w rozbiór samej faktury. Na pierwszy rzut oka rzecz wydaje się nieco «puszczona», jak mawiają malarze. Jest pewna jakby niezgrabność w sposobie oświetlenia Podfilipskiego przez Ligęzę, pewna chaotyczność w notatkach, przyciężkich w punkcie, gdzie zaczynają być «dokumentami». Ale może to zaniedbanie roboty czysto-literackiej jest

tu na miejscu, zważywszy sferę, w której rzecz się dzieje? W każdym razie można to tak zrozumieć. Specjalnie zaś dla krytyka, rozmiłowanego w szukaniu poza dziełem sztuki duszy ludzkiej, która je poczęła, jest to nawet dość pożądanę. Zbytek «literatury», zanadto wielka wprawa w technice literacko-artystycznej, łatwość z jaką np. pisarz rasy romańskiej pokrywa kontur swej roboty ozdobną sztukaterią, zręcznem ustawieniem szczegółów, wszystko to razem odejmuje książce jej bezpośredni charakter dokumentu życiowego. Tymczasem tu, pomimo wielkiego, jak zaznaczyłem, umiarkowania w sądzie o bohaterze, pomimo widocznego wystrzegania się dydaktyzmu, jednakże czuje się coś więcej niż samą «literaturę».

Śmiałym powiedzieć, że się czuje kastową niejako niechęć autora do swego bohatera. Kilka razy — z okazji drzewa genealogicznego, przy qui-pro-quo z księciem Zbaraskim, na uczcie w suchym ukłonie Kostki i t. p. — czujemy, że tu nie tylko wytworny artysta rozprawia się z komwojażerem zdawkowej cywilizacji, ale że załatwia tu pewien rachunek szlachcic z nienawistnym sobie parweniuszem. Wybucho to najwyraźniej w wykrzykniku lokaja Ligęzy (jakie dobre szlacheckie nazwisko), który woła na Hansa, ex-kamerdynera Podfilipskiego:

— Ech ty! — Podfilipie!...

Cała tajona pogarda »prawdziwego« Ligęzy dla «nieprawdziwego» arystokraty wyraża się w tej rozprawie lokajskiej. Dobrze sobie jest i to, że nie sam Ligęza, nie sam p. Weyssenhoff policzkuje w ten sposób bohatera, lecz każe to czynić swemu lokajowi. Nie jestże to prawdziwie «po szlachecku» w tej całkiem europejskiej zresztą książce? Chwilami zalatuje ten podmuch szlacheckich instynktów autora i w innych miejscach książki. Nie mówię o poczuciu wsi i przyrody, prawdziwie pięknem; bo to tylko rzadkie i jakby zatracone w planie całości kartki. Ale jakież to charakterystyczne, tradycyjne — swojsko-szlacheckie to uwielbienie Ligęzy dla pań z Cisowa. «...I przyszło mi do głowy wiele uwag o tym rodzaju kobiet naszych, pełniących męzkie obowiązki za mężów swych i synów, trzymających rodzinną ziemię i tradycję w garści, i stwardniałych od zaparcia siebie samych — i umierających na bryczce». I litość, i przejęcie się losami Falbanki jest także taką cechą bardzo swojską. Ale nadewszystko owo zrozumienie w paru słowach doli naszych wiejskich pań «pełniących obowiązki za mężów i synów swoich!» U nas wszyscy dobrze urodzeni mężowie i synowie wiedzą coś o tem i wszyscy wiedzą, jakim głupstwem, w tej przynajmniej dobrze urodzonej sferze, jest aforyzm Podfilipskiego, że «kobieta tyle jest warta, ile

jest wart mężczyzna, który ją ma». Toż w takim razie trzy czwarte «pań z Cisowa» nicby nie było warte, a tymczasem mężowie ich i synowie wiedzą, że tak nie jest...

Śmiałym nawet twierdzić, że ten zlekka kastyowy, szlachecki akcent, który tak samorzutnie (a może świadomie) przebija się w satyrze p. Weyssenhoffa i który w znacznym niewątpliwie stopniu przyczynia się do swojskości jej tonu, jest z drugiej strony przyczyną, że autor pewne rzeczy, pewne zjawiska naszego życia ocenia nie pod dość rozwartym kątem widzenia — chyba że... chyba, że jego książka o Podfilipskim jest jeszcze śmielszą, a jeszcze bardziej zamaskowaną satyrą, niż mi się zdało od początku? Może ów skromny acz niewątpliwie dobrze urodzony Ligęza chciał nam po przez indywidualność Podfilipskiego, jak po przez pustą banię szklaną pokazać pewne potworności świata, który go otacza — całego «dobrze-urodzonego» świata? Ciekawym jest bowiem, ani słowa, rodzaj Podfilipskich i nawiasem mówiąc, tacy tandeciarze cywilizacji, tacy Podfilipi, pojawiają się nietylko w tej sferze — ma ich każda sfera. Ale co jest ciekawsze, to, że w żadnej sferze poza ową «dobrze urodzoną», nie dochodzą do takich godności, nie zdają się tak zupełnie być «na swoim miejscu», nie cieszą się takim obywatelskim uznaniem, jak w tej.

Pomyślmy tylko: dawniej taki dobrze urodzony sprzedawał las i zmykał za granicę — ba, nawet nie bez poczucia swej winy. Tymczasem Podfilipski nauczył go, że właściwie sprzedać las to tyle, co «do kraju wprowadzić obce kapitały». I dobrze urodzony, idąc w ślady Podfilipskiego, mniema, że nawet to jest pewien czyn obywatelski... Dawniej jechał jaki taki do Paryża, bo tam są kobiety i po prostu można się bawić. Teraz zaś Podfilipski wskazał tam nawet nowe źródło dochodów — kurtaż, a zresztą jedzie się, żeby «słuchać pulsu świata». I znowu dawne zwykłe uciekinierstwo staje się rodzajem «wyższości kultury». Dawniej, dobrze urodzony mówił po francusku lub po angielsku po prostu dlatego, że tak inni mówili dokoła niego. A teraz oto Podfilipski wprowadza kosmopolityczny szwargot swoich «aforyzmów» znowu jako język «wyższej kultury...» Nie, nigdzie Podfilipi nie mogli się stać cenniejszym dla egoizmu nabytkiem, jak w owej właśnie sferze dobrze urodzonych. Nigdzie ta tandeta cywilizacyi, ta szulerka obowiązku, ten blichtr oświaty nie mógł tak zaimponować i tak się nadać, jak tu. Tu od dawna już na wszystkie sposoby praktykowano kurczenia ojczyzny, jakże więc błogo było znaleźć taki zagranicznej marki, patentowany na wyższość, na zasługę obywatelską, sposób!

I gdybyśmy tak dalej patrzyli po przez czczą

duszę Podfilipskiego jak po przez szklaną banię, na jego sferę — sferę dobrze urodzonych, to byśmy dostrzegli, że tu istotnie rozstrzyga się problemat wyższej kultury — kultury wogóle, że Podfilipski sam i sfera, która się w nim odbija, to w gruncie rzeczy straszna barbaryja. Bo prawdziwie tylko dzicz koczownicza żyć musi takim życiem — w wiecznej pogoni za żerem łatwych wrażeń, wśród biesiad i pikników, nie ponosząc żadnych ciężarów służby obywatelskiej, nie wydając z siebie ani odrobiny tej energii twórczej, która wraz z uobywateleniem instynktów stanowi właśnie ową «wyższą kulturę» zachodu...

Bo jednak trzeba prawdziwego zdziczenia tych instynktów, ażeby wytrwać w takim wiekowem oderwaniu się od pnia własnej społeczności, w jakim się znalazła u nas warstwa najlepiej urodzonych, gdy usuniętą została przez warunki polityczne od zaszczytu, lecz i ciężaru oficjalnego przodowania, sama zaś z siebie nowych pierwiastków swej wartości społecznej wydobyć nie potrafiła. I została tak czelnie w upokarzającej roli rezydentki na łaskawym chlebie u własnej społeczności — tem pyszna, że stać ją z tego żołdu na liberyę «wyższej kultury...»

Ale czuję, że przekraczam jakieś granice i zachowuję się na biesiadzie duchowej, którą nam autor zgotował, jak drugi Kołczanowicz.

Czuję nawet, że taki dobry dyalektyk, jak sam Podfilipski np., odrazu mógłby mnie zwalić potężnym argumentem.

— Jakto, panie dzicz — a nasze wyścigi?

To prawda: czy wie Szanowna publiczność, że ci panowie hodują nam rasę koni, których «żelazne nogi wybijają sprężysty, pośpieszny rytm prawdziwym hexametrem», no, wobec tego...

Pośpieszam wreszcie zastrzedz się, że rzeczy powyższych o najlepiej urodzonych, książka o Podfilipskim nie zawiera wcale. Powtarzam, że wieje z niej owszem miłe i pełne towarzyskiej wyrozumiałości pobłażanie dla tej sfery. Raz tylko notatki imć pana Ligęzy uchylają niejako draperyi, służącej za tło Podfilipskiemu i ukazują nam głębszą perspektywę społeczną. Ale wtedy właśnie bystry ten obserwator wypowiada spostrzeżenie, na które niestety, zgodzić się nie możemy.

Wobec historii — mówi Ligęza — Podfilipski zostanie wybitnym okazem pokolenia pracy organicznej. Nam się zdaje, że tak nie jest. Hasło pracy organicznej — a pomijam w tym razie całą jego naiwność polityczną — było u nas w kierunku społecznym pierwszym systematycznym sformułowaniem się rodzimej burżuazji.

Prawda, że burżuazya ta, nie mając szerokiej podstawy ani w przemyśle, ani w handlu,

rekrutowała się nieco na ochotnika z różnych sfer, przeważnie z bankrutującej sfery ziemiańskiej i doktrynerskiej sfery wolnych profesyi. Ale koniec końcem i program sam, i ludzie, i praca ich nie zasługują na poniżające przedstawicielstwo w Podfilipskim. Nie — to byli i są ludzie związani z glebą rodzinną, użyźniający ją nawet dobrą wolą, twórczym wysiłkiem. Podfilipski wziął z nich to, co mieli najgorszego — ich niektóre aforyzmy, nie wziął zaś tego, co było dobre — ich instynktów.

I znowu pomyłkę bystrego obserwatora, jakim jest niewątpliwie imć pan Ligęza, odnieśćby można na karb jego mocno szlacheckiej indywidualności, której właśnie dlatego najtrudniej jest tam, gdzie trzeba dojrzeć — szlachtę (najlepiej urodzoną). Zresztą któż wie, jakie zamiary żywił w głębi figlarny umysł imć pana Ligęzy?

Bierzmy tedy książkę pana Weysenhoffa jak się nam przedstawia. Widzę najwyraźniej w figurze Podfilipskiego okaz do galerii typów współczesnych. Niewiele mamy tak przepysznie i na dobie, a z takim artystycznym spokojem odtworzonych gatunków rodaka (o ironio!), powtóre zaś widzę w Podfilipskim coś więcej nad poszczególne okazy — coś jak pryzmat bardzo układowy do patrzenia na najróżnorodniejsze grupy naszego społeczeństwa. I czuję, jak po kolei w każdej z tych grup, patrząc po przez Pod-

filipskiego, wykrywa się różne odmiany tej samej tandety cywilizacyjnej i chce się nie na jednego zawołać:

— Ech ty, Podfilipie!

Dobrą, męską, pełną duszy książkę napisał p. Weyssenhoff.



SPIS RZECZY.

SZKICE:	Str.
Henryk Sienkiewicz	1
Wł. St. Reymont	42
Ignacy Dąbrowski	52
Stefan Żeromski	63
Wacław Sieroszewski	74
Kazimierz Tetmajer	89
Jan Kasprówicz	107
Antoni Lange	127
Józef Stanisław Wierzbicki	142
WRAŻENIA:	
Rycerz Dołęga	159
Lili i Bronka	197
O »Ziemi obiecanej« Reymonta	215
O »czującym wiedzeniu« Żeromskiego	235
Marek i Ninetka	263
Pan Podfilipski	293

821.162.1

Potocki
Szkice

28143