

Biblioteka
Główna
UMK Toruń

163221

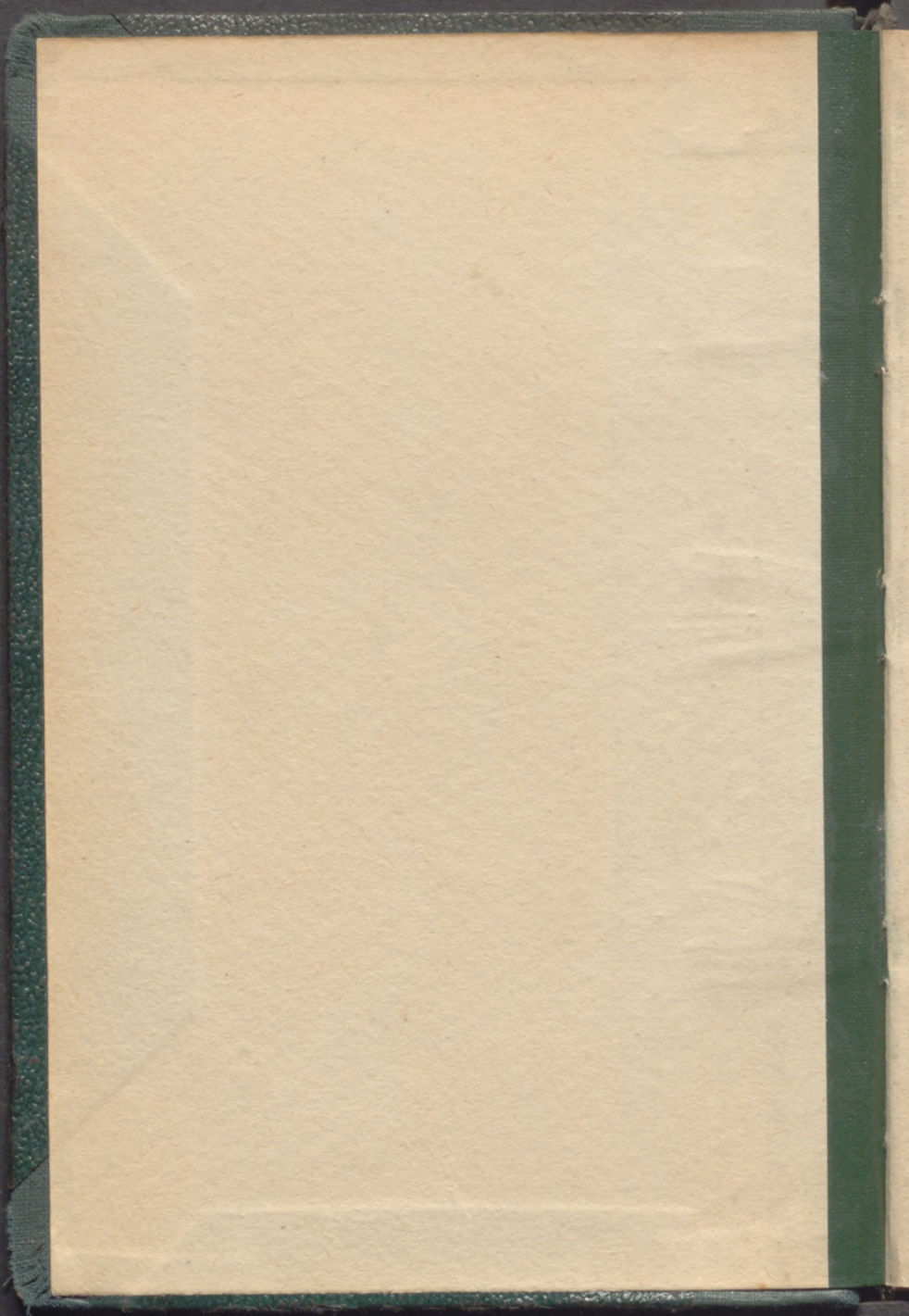
/ 4

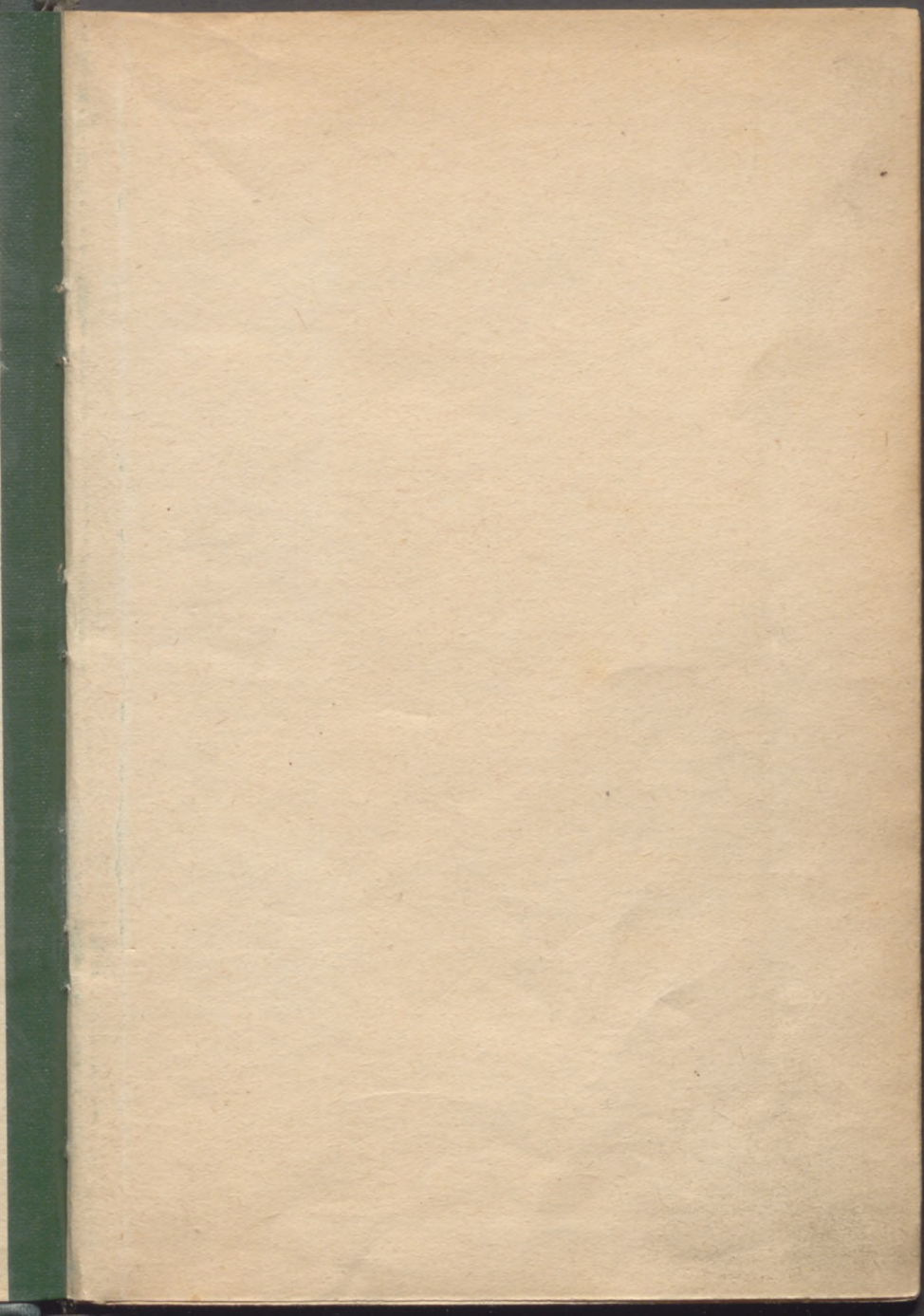
O. Wilde

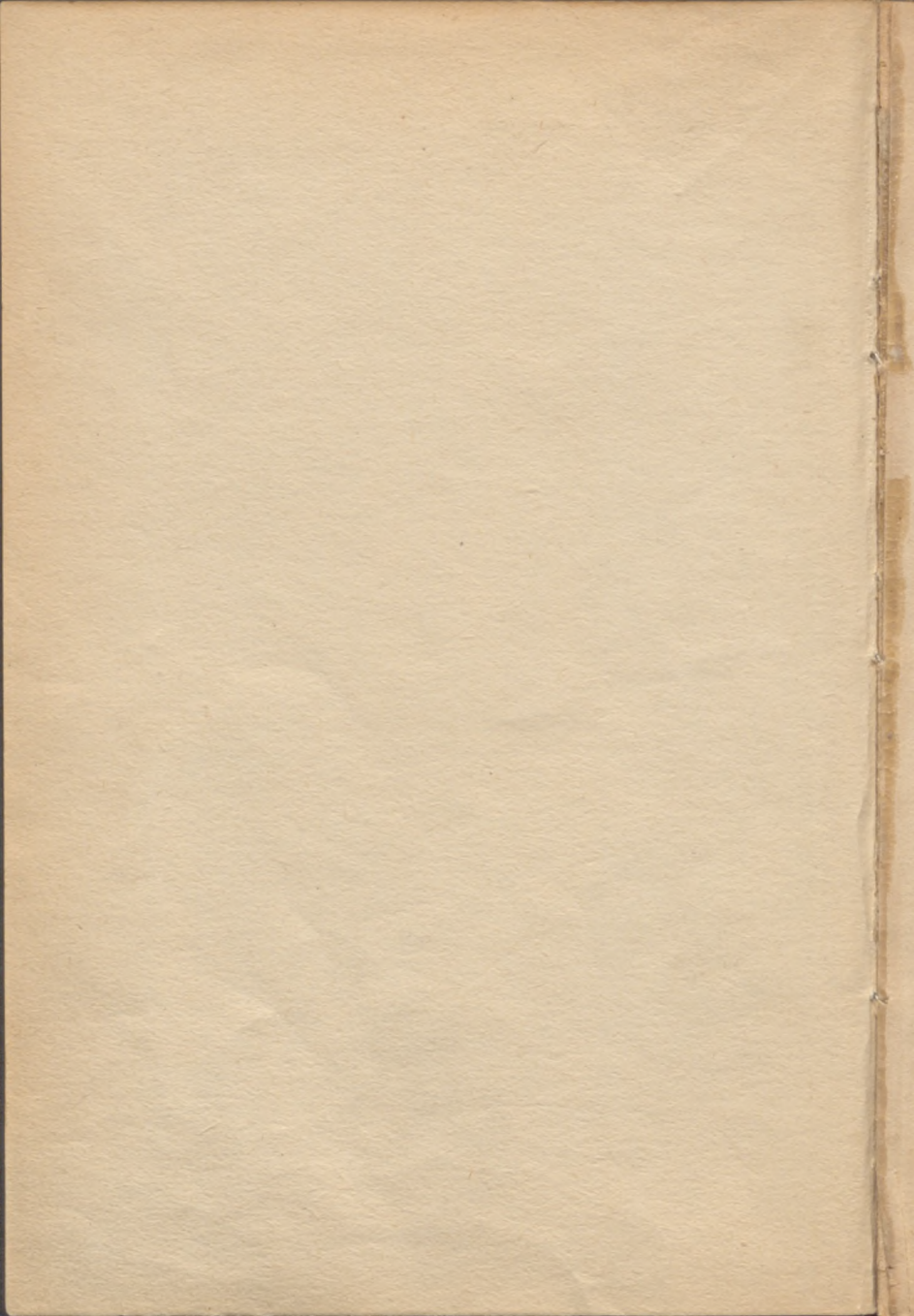
DIALOGI

O

SZTUCE







OSKAR WILDE
PISMA ZEBRANE

TOM CZWARTY

Tadeusz Jurek

1875

39344

WYPOŻYCZALNIA KSIĄZEK
Księgarni T. SZCZĘSNY
Toruń, Szeroka 25/28 *nr 420.*
OSKAR WILDE

DIALOGI O SZTUCE

PRZEKŁAD
MARJI FELDMANOWEJ

ZANIK KŁAMSTWA
PIÓRO, PENDZEL I TRUCIZNA
KRYTYK JAKO ARTYSTA I.
KRYTYK JAKO ARTYSTA II.
PRAWDA MASEK

W A R S Z A W A — 1 9 2 3
NAKŁADEM KSIĘGARNI F. HOESICKA

163. 221

II

K. 182/14



DRUKARNIA NARODOWA W KRAKOWIE

Z A N I K K Ł A M S T W A.

DJALOG.

OSOBY: CYRYL I VIVIAN. MIEJSCE: BIBLIOTEKA W WIEJSKIEJ
SIEDZIBIE W NOTTINGHAMSHIRE.

CYRYL (*wchodząc z tarasu przez otwarte szklane drzwi*). Vivianie drogi, nie zamykajże się na cały dzień w bibliotece. Takie cudne popołudnie. Powietrze wprost rozkoszne. Las zasnuł się mgłą purpurową, niby śliwa dojrzała pyłkiem wonnym. Chodźmy wyciągnąć się na trawie, palić papierosy i rozkoszować się naturą.

VIVIAN. Rozkoszować się naturą! Jestem zadowolony, że całkiem się wyzbyłem tej zdolności. Powiadają, że sztuka potęguje naszą miłość do natury, że odsłania nam jej tajemnice i że po dokładnem przestudjowaniu Corota i Constable'a dostrzegamy w niej szczegóły, których nie zauważyliśmy poprzednio. Co do mnie, to zrobiłem doświadczenie wręcz przeciwne: im więcej studjujemy sztukę, tem mniej nas zajmuje natura. W rzeczywistości sztuka wskazuje nam tylko brak określonego celu w naturze, dziwną jej chropowatość, okropną monotonię, absolutną połowiczność i brak wykończenia. Natura ma oczywiście dobre intencje, ale jak kiedyś powiedział Arystoteles, nie jest w sta-

nie ich wykonać. Gdy patrzę na krajobraz, natychmiast też dostrzegam wszystkie jego braki. Bądźmy jednak zadowoleni, że natura jest tak niedoskonała, w przeciwnym bowiem razie nie mielibyśmy sztuki. Sztuka jest naszym płomiennym protestem, rycerską próbą sprowadzenia natury do właściwych jej granic. A co się tyczy tej rzekomo nieskończonej różnorodności w naturze, to jest ona poprostu mitem. W naturze niema jej wcale. Wypływa ona z umysłu, wyobraźni lub artystycznej ślepoty patrzącego.

CYRYL. Niech i tak będzie. Ale wszak nie musisz patrzeć na krajobraz. Możesz leżeć na trawie, palić i gawędzić.

VIVIAN. Kiedy ta natura taka jest niewygodna. Trawnik twardy, nierówny i wilgotny, przytem roi się od obrzydliwego robactwa. Toż najgorszy rzemieślnik Morrisa zrobiłby ci siedzenie wygodniejsze, niż cała ta wspaniała natura, Marną ona tandetą w porównaniu z urządzeniem mieszkań na ulicy, «co od Oxfordu zapożyczyła nazwę» — jak brzmi straszliwa tyrada twego ukochanego poety. Nie skarzę się jednak. Gdyby natura była wygodniejsza, ludzie nie byłiby nigdy stworzyli architektury, a ja wolę przebywać w mieszkaniu, niż na wolnem powietrzu. W mieszkaniu mamy doskonałe poczucie proporcji. Wszystko nam podlega, przystosowane jest do naszego użytku i przyjemności. Nawet egotyzm, tak nieodzowny dla po-

czucia godności ludzkiej, jest wynikiem życia domowego. Poza domem człowiek staje się abstrakcyjnym i bezosobistym. Całkowicie zatracą swą indywidualność. Przytem natura tak jest obojętna, bezwzględna. Ilekroć się przechadzam po parku, czuję, że nie jestem dla niej niczem więcej nad to zwierzę, co się pasie na wzgórzu, lub baldaszek kwitnący w rowie. Natura nienawidzi ducha — to oczywista. Nic niezdrowszego na świecie nad myślenie, i ludzie na to umierają, jak na każdą inną chorobę. Na szczęście nie jest ono zaraźliwe — przynajmniej w Anglii. Wspaniałe nasze zdrowie zawdzięczamy całkowicie naszej głupocie narodowej. I mam nadzieję, że przez długie jeszcze lata zdołamy utrzymać tę wielką historyczną twierdzę naszej szczęśliwości, chociaż z drugiej strony lękam się zagrażającej nam hiper-edukacji, wszak dziś ktokolwiek nie jest w stanie się uczyć, zabiera się do nauczania. Jedyne też to rezultat naszego entuzjazmu dla wiedzy. Ale tymczasem wracam sobie do swej nudnej, męczącej natury, a ja przejrzyć ko-

CYRYL. Piszesz artykuł! Niezbyt to chyba konsekwentny wynik tego, co dopiero mówiłeś.

VIVIAN. A komuż zależy na konsekwencji? Filistrom chyba i doktrynerom, nudnym figurom, doprowadzającym swe zasady do ostatecznej konsekwencji, chociażby sami dochodzili przez nie do absurdu. Mnie na niej nie zależy zgoła. Jak Emer-

son wypisuję na drzwiach swej biblioteki słowo: »kaprys«. Zresztą artykuł mój zawiera bardzo cenną i zbawienną przestrożę. Jeśli znajdzie posłuch, może stworzyć nowy renesans sztuki.

CYRYL. Cóż w nim omawiasz?

VIVIAN. Chcę go zatytułować: Zanik kłamstwa, protest.

CYRYL. Kłamstwa? Sądziłem, że nasi politycy starają się już o to, by nie zanikło.

VIVIAN. Otóż zapewniam cię, że tak nie jest wcale. Ci nigdy się nie wznoszą ponad poziom marnego przekręcania, przyczem wdają się jeszcze w nudne dowody, tłumaczenia i badania. Jakżeż inne stanowisko prawdziwego kłamcy, twierdzącego śmiało i otwarcie, z pysznem poczuciem nieodpowiedzialności i zdrowym, naturalnym wstrętem dla wszelkiego rodzaju dowodów! Bo w gruncie rzeczy cóż stanowi istotę pięknego kłamstwa? To, że samo się daje poznać. Jeśli kto ma tak mało fantazji, że kłamstwo swe popierać musi dowodami, to niechże już lepiej odrazu mówi prawdę. Nie, politycy na nic się tu nie zdadzą. Raczej dałoby się już coś powiedzieć na korzyść sądów. Płaszcz sofisterei przypadł w udziale reprezentantom tej instytucji. Ich sztuczny zapach i pusta retoryka są wprost wspaniałe. Umieją złą sprawę przedstawić za dobrą, jakgdyby dopiero co wyszli ze szkoły Gorgiasa, a nawet umieją na pobłażliwych sędziach wymuszać wyroki uwalniające dla swych klientów,

choćby klienci ci, jak się często zdarza, byli absolutnie i bezwzględnie niewinni. Ich jednak krępuje proza zajęcia, to też nie cofają się przed przytaczaniem precedensów. To też mimo ich gorliwych usiłowań, prawda wychodzi zwycięsko. Nawet dzienniki są już w okresie degeneracji. Zupełnie można na nich polegać. Czujemy to, przezierając się z trudem przez ich szpalty. Zawsze się dzieje to, co jest niemożliwe do czytania. Wątpię też, czy wogóle da się powiedzieć coś korzystnego o dziennikarzach lub prawnikach. Ja zresztą bronię kłamstwa w dziedzinie sztuki. Czy mam ci odczytać, co napisałem? Może ci się przydać.

CYRYL. I owszem, tylko mi daj papierosa. Dziękuję. Do którego pisma przeznaczyłeś ten artykuł?

VIVIAN. Do *Retrospective Review*. Powiedziałem ci już podobno, że znów zostało wskrzeszone przez wybranych.

CYRYL. Kogo to określasz mianem »wybranych«.

VIVIAN. Och, rozumie się, że znużonych hedonistów. Jest to klub, do którego sam także należę. Mamy w butonierkach nosić zwieńczone róże i żywić rodzaj kultu dla cesarza Domicjana. Bardzo wątpię, czyby ciebie tam przyjęto. Jesteś zbyt mało wybredny w swych przyjemnościach.

CYRYL. Najprawdopodobniej wykluczonoby mnie z powodu nazbyt animalnych popędów.

VIVIAN. Zdaje się. Przytem jesteś trochę za stary. Ludzi pewnego wieku nie przyjmujemy.

CYRYL. Zgoda. Sądzę jednak, że dość się wzajem zanudzacie.

VIVIAN. To prawda. Wszak to jedno z zadań naszego klubu. A teraz przyrzeknij nie przerywać mi zbyt często, to ci odczytam mój artykuł.

CYRYL. Cały się przemieniam w słuch.

VIVIAN (*czytając głosem bardzo wyraźnym, dźwięcznym*). Z a n i k k ł a m s t w a : P r o t e s t. — Jedną z głównych przyczyn, do których się da sprowadzić dziwna banalność przeważnej części naszej literatury współczesnej, jest niewątpliwie zanik kłamstwa jako sztuki, umiejętności i przyjemności. Historycy starożytni cudne swe fantazje podawali nam za fakty, powieściopisarz współczesny nudne fakty ubiera w szatę fantazji. »Błękitna księga« coraz więcej staje się dlań wzorem tak co do metody jak i stylu. Zbiera nudne *documents humains*, poszukuje marnego *coin de la création* i bada je pod mikroskopem. W *Librairie Nationale*, w *British Museum* bezwstydnie gromadzi szczegółiki. Niema nawet odwagi poprzestać na twierdzeniach innych, lecz czuje się zobowiązanym czerpać wszystko bezpośrednio z życia, aż ostatecznie zatracą się między encyklopedją a przeżyciem osobistym, stwarza typy z koła rodzinnego lub do-

mostwa praczki, nie będąc w stanie przenigdy, nawet w chwilach najwznioślejszych odrzucić balastu użytecznego materiału. Ujemne skutki tego fałszywego ideału dla literatury współczesnej są wprost nieobliczalne. W bezmyślności zwykło się mówić o »urodzonym kłamcy«, jak się mówi o »urodzonym poecie«. W jednym i drugim wypadku — niesłusznie. Zarówno kłamstwo jak poezja jest sztuką — sztuką o pokrewnym charakterze, jak to określił był Plato — i wymaga najsumienniejszych studiów i bezinteresownego oddania. Bo w rzeczywistości mają one swą własną technikę, tak samo jak więcej materialne sztuki, malarstwo i rzeźba, własne swe subtelne tajemnice formy i kolorytu, swe fortele i własną skończoną metodę artystyczną. Jak poetę poznajemy po jego subtelnej melodji słowa, tak samo kłamcę po rytmicznem bogactwie wyrazu, a u żadnego nie wystarcza samo tylko przypadkowe natchnienie chwili. Jak wszędzie, i tu ćwiczenie poprzedza doskonałość. W naszych czasach jednak, kiedy pisanie poezyj stało się tak powszechne, że należałoby mu przeciwdziałać, kłamstwo zostało niemal zniesławione. Niejeden młody człowiek wchodzi w życie z naturalnym popędem do przesady, z popędem, który potęgowany kongenialnem i pokrewnem otoczeniem, kształtowany na najwyższych wzorach, mógłby stworzyć coś prawdziwie wielkiego i wspianiałego. Z reguły jednak

człowiek taki marnieje. Albo popada w banalność przykrej skrupulatności...

CYRYL. Ależ. mój drogi!

VIVIAN. Proszę, nie przerywaj w środku zdania. Otóż... albo popada w banalność przykrej skrupulatności, albo zaczyna się wdawać ze starszymi, dobrze poinformowanymi. Jedno i drugie fatalnie oddziaływa na jego fantazję — jak wogóle na wszelką fantazję — toteż niebawem zaczyna okazywać zacieklą i chorobliwą skłonność do prawdy, bada każde słowo wypowiedziane w jego obecności, stale sprzeciwia się młodszemu od siebie, wreszcie kończy na pisaniu powieści, tak podobnych do życia samego, że niepodobna uważać je za możliwe. A przykład ten nie jest wcale odosobniony. Jest tylko jednym z wielu, a jeśli coś nie służy, a przynajmniej nie osłabi naszej potwornej miłości faktów, to Sztuka w krótkim czasie musi wyjałowić, a Piękno zniknie najzupełniej.

Nawet na p. Robercie Stevensonie, czarującym mistrzu subtelnej, fantastycznej prozy, znać ślady tego nowoczesnego występku — bo nie umiem tego określić inaczej. Usiłując uczynić jakąś historję zbyt prawdziwą, w rzeczywistości pozbawia ją prawdopodobieństwa, nadto *The black Arrow* jest tak nieartystyczny, że nie może się poszczycić ani jednym anachronizmem, gdy przemiana Dra Jekylla w niebezpieczny sposób przypomina jakiś eksperyment z *Lancet'a*. A p. Rider Haggard,

który istotnie ma, a przynajmniej miał kiedyś dane na prawdziwie wielkiego kłamcę, tak się znów boi, by go nie posądzono o genjusz, że opowiadając nam coś cudownego, czuje się zobowiązanym do wynalezienia jakiejś reminiscencji osobistej, którą umieszcza w odnośniku, jako tchórzliwe potwierdzenie tego, co opowiada. A inni pisarze nie wiele się od nich różnią. Mr. Henry James uważa wi-
docznie pisanie rzeczy fantastycznych za przykry obowiązek i dla marnych motywów i nieuchwy-
tnych »punktów widzenia« marnuje swój piękny naukowy styl, zręczne zwroty, gryzącą i świetną satyrę. Mr. Hall Caine niewątpliwie usiłuje być wspaniałym, ale pisze tak, że sam się musi za-
krzyczyć. Jest tak hałaśliwy, że niepodobna słyszeć, co mówi. Mr. James Payn jest znów wirtuozem ukrywania w sztuce tego, co nie jest nawet godne znalezienia. Z zapałem krótkowzrocznego tajnego ajenta, wysłedza to, o czem wszyscy wiedzą. W miarę czytania trwożne wahanie autora staje się wprost nieznośne. Słoneczne rumaki Mr. Wil-
liama Blacka nie mają siły wzbić się ku słońcu. Straszą tylko niebo wieczorne gwałtowną orgią barw. Za ich zbliżeniem się wieśniacy wybuchają obelgami. Mrs. Oliphant gawędzi przyjemnie o księ-
żach, *sawn-tennisach*, sprawach domowych i in-
nych nudnych rzeczach. Marion Crawford złożyła z siebie ofiarę na ołtarzu kolorytu lokalnego. Przy-
pomina ową damę z komedji francuskiej, ustawicz-

nie opiewającą *le beau ciel d'Italie*. Nadto popadła w brzydką manierę wygłaszania moralnych komunałów. W nieskończoność nas zapewnia, że dobre jest dobrem, a złe złem. Czasem działa wprost budująco. *Robert Elsmere* jest oczywiście arcydziełem — arcydziełem w *genre ennuyeux*, tej jedynej formy literackiej, którą Anglicy zdają się istotnie rozkoszować. Jeden z naszych młodych przyjaciół zapewniał, że książka ta zupełnie mu przypomina poważną rozmowę przy herbacie u pewnej rodziny kwakrów i zdaje się, że miał zupełną rację. Bo istotnie, książka taka możliwa jest tylko w Anglii. Anglja jest ojczyzną bezmyślności. A co się tyczy wielkiej i z każdym dniem wzrastającej szkoły powieściopisarzy, którym przyświeca li słońce *East Endu*, to da się o nich powiedzieć tylko jedno: biorą życie surowe i zamieniają je na brutalne.

We Francji też niewiele lepiej, jakkolwiek czegoś tak strasznie nudnego jak *Robert Elsmere* tam nie stworzono. P. Guy de Maupassant swą gorzką, gryzącą ironją i twardym żywym stylem obnaża życie z ostatnich okrywających je łachmanów, ukazując nam jątrzące wrzody i rany zaropiałe. Stwarza upiorne tragedje, w których występują same figury śmieszne, i gorzkie komedje, które zamiast śmiechu wywołują łzy. P. Zola, wierny swej górnolotnej tyradzie: *L'homme de genie n'a jamais d'esprit* postanowił nam dowieść, że nie będąc

genjuszem, może przynajmniej być nudnym. A jak świetnie mu się to udaje! Niemniej posiada on potęgę słowa.

W *Germinál* osiąga nawet niekiedy wielkość epicką. Poza tem jednak jest na wręcz fałszywym tropie i to nie ze stanowiska moralności, lecz sztuki. Z punktu widzenia etyki nie da mu się nic zarzucić. Ściśle się trzyma prawdy, a opisy jego najzupełniej zgadzają się z życiem. Czegóż więcej żądać od moralisty? Absolutnie nie rozumiem moralnego oburzenia, z jakim się obecnie zwracają przeciw Zoli. Jestto poprostu oburzenie zdemaskowanego świętoszka. Natomiast ze stanowiska sztuki, cóż się da powiedzieć korzystnego o autorze takich dzieł jak *l'Assommoir*, *Nana* i *Pot-Bouille*? Nic zgola. Mr. Ruskin porównywał kiedyś charaktery powieści George Eliota z pasażerami omnibusu pentonvilleskiego, ale charaktery w powieściach Zoli są jeszcze znacznie gorsze. Autor wyposażył je w nudne występki i jeszcze nudniejsze cnoty. I całe ich życie w ogóle nie zdoła ani na chwilę zainteresować. Kto współczuje ich losom? Od literatury żądamy dystynkcji, wdzięku, piękna i siły twórczej. Nie chcemy przykrych i wstrętem przejmujących opowieści ze sfer niższych. Lepszy już p. Daudet. Ma dowcip, subtelność ujęcia i styl zajmujący. Ale w ostatnich czasach popełnił literackie samobójstwo. Kogóż może jeszcze zajmować Delobelle ze swym: *Il faut lutter pour l'art*, albo

Valmajour z nieskończonym refrenem słowiczym, albo poeta z *Jacka*, rzucający swemi *mots cruels*, kogóż mogą oni jeszcze zajmować, gdy *Vingt ans de ma vie littéraire* zdradziły światu, że wszystkie te postacie wzięte są z życia? Dla nas przynajmniej straciły one nagle całą swą żywotność i te nieliczne zalety, które posiadały przedtem. Jedynie prawdziwi są ci ludzie, którzy nigdy nie istnieli, jeśli pisarz stoi już tak nisko, że z życia musi brać swe postacie, to niechże przynajmniej nada im pozór tworów wyobraźni, a nie chęłpi się jeszcze, że daje tylko kopje. Uzasadnieniem wybitnego charakteru w powieści nie będzie przenigdy to, że pewne osoby są prawdziwe, lecz jedynie i wyłącznie, że autor sam jest prawdziwy. W przeciwnym razie powieść nie jest dziełem sztuki. Co się tyczy Pawła Bourgeta, mistrza romansu psychologicznego, to podlega on przykreemu złudzeniu, że współczesnych mężczyzn i kobiety można zanalizować do najdrobniejszych szczegółów w niezliczonym szeregu rozdziałów. Tymczasem u ludzi dobrego towarzystwa — a Bourget bardzo rzadko opuszcza Faubourg St. Germain, chyba wtedy tylko, gdy wyjeżdża do Londynu — otóż u ludzi dobrego towarzystwa jedynie interesującą jest maska, którą każdy z nich nosi, nie zaś rzeczywistość, pod maską ukryta. Jest to smutny fakt, ale wszyscy jesteśmy z tego samego materiału. W Falstaffie jest coś z Hamleta, a w Hamlecie dużo z Fal-

staffa. Opasły rycerz miewa napady melancholji, a młody książę chwile rubasznego humoru. Cechy, które nas różnią są przypadkowe: polegają na rozmaitości stroju, manier, brzmienia głosu, religji, powierzchnowości, przyzwyczajzeń i t. p. Im więcej się ludzi analizuje, tem więcej analiza okazuje się zbyteczna. Wcześniej czy później dochodzi się jednak do tej strasznej potworności, zwanej naturą ludzką. Zaiste, ktokolwiek stykał się z biednymi, ten wie dobrze, że braterstwo ludzi jest nie tylko mrzonką poetycką, lecz najbardziej poniżającą i przykrą rzeczywistością; jeśli pisarz chce koniecznie analizować sfery wyższe, to niech już raczej pisze o dziewczętach, sprzedających zapalki i o przekupniach ulicznych. Ale, drogi Cyrylu, przy tym punkcie nie będę się dłużej zatrzymywał. Przyznaję, że powieści współczesne mają także dobre strony. Tylko w całości są wprost niemożliwe do czytania.

CYRYL. Twierdzenia twoje są, bądź co bądź ciekawe, chociaż zdaje mi się, niezawsze sprawiedliwe. Ja bo lubię i *Deemster'a* i *The daughter of Heth*, i *Le Disciple* i *Mr. Isaac*, a *Robert'a Elsmiera* wprost podziwiam, chociaż nie biorę go serjo. Gdy roztrząsa zagadnienia nurtujące umysły poważnych chrześcijan, jest śmieszny i przestarzały. Jest to poprostu Arnolda *Literature and Dogma* bez przymieszki literatury. Pozostaje tak samo wstecz za swą epoką jak *Evidences* Paley'a i metoda Colensona o egzegezie biblji. I równie niepo-

czesną rolę odgrywa nieszczęsny bohater, wieszczący uroczyście jutrznie, które dawno już płoną, a tak absolutnie nie rozumiejący prawdziwego ich znaczenia, że nie waha się tolerować przestarzałego stanu rzeczy, o ile tylko figurować będzie pod nowym mianem. Mimo to powieść zawiera kilka zręcznych karykatur i mnóstwo pięknych cytat, a filozofja grecka w przyjemny sposób osładza gorzką poniekąd pigułkę fantazji autora. Nie mogę też nie wyrazić mego zdumienia, że wcale nie wspomniałeś o dwóch powieściopisarzach, których ciągle czytujesz: o Balzacu i Jerzym Meredith'ie, a obydwaj są realistami, czyż nie?

VIVIAN. Ach! Meredith! Któż go zdoła określić? Jego styl to — chaos, rozświetlony błyskawicami. Jako pisarz opanował wszystko, z wyjątkiem języka; jako powieściopisarz umie wszystko, tylko nie opowiadać; jako artysta posiada wszelkie zalety — z wyjątkiem jasności. Ktoś w Szekspirze — zdaje mi się, że Touchstone — mówi o człowieku, który rozbija sobie członki o własny dowcip; otóż zdaje mi się, że w ten sam sposób możnaby określić metodę Meredith'a. Ale czemkolwiek jest, realistą nie jest żadną miarą. Nazwałbym go raczej dzieckiem realizmu, bardzo powierzchownie tylko znającym swego ojca. Z własnego, wolnego wyboru został romantykiem. Nie chciał ukorzyć się przed fetyszem, a chociaż świetny jego umysł nie zbuntował się przeciw krzykliwym uroszczeniom

realizmu, jego styl jedynie pozwolił mu utrzymać życie w należytej odległości. Dzięki stylowi otoczył swój ogród ciernistym płotem, płonącym też purpurą róż wspaniałych. U Balzaca znów łączy się w przedziwny sposób temperament artystyczny z duchem naukowym. Ten ostatni przekazał swym uczniom, pierwszy — pozostał wyłączną jego własnością. Różnica, jaka zachodzi między *L'Assommoir* Zoli a Balzaca *Illusions Perdues* jest właśnie różnicą między martwym realizmem a twórczą rzeczywistością. »Wszystkie postacie Balzaca — powiada Baudelaire — tchną tym samym zapałem życiowym, który przenikał ich twórcę. Wszystkie jego fantazje mają koloryt snów. Każda jego postać, to broń obdarzona spiżową zwycięską wolą. Najmarniejsze indywiduum posiada genjusz«. Konsekwentne studjowanie Balzaca przemienia naszych przyjaciół w cienie, znajomych — w cienie cieni. Bohaterzy jego żyją życiem płomiennem, ognistem. Opanowują nas, rozpraszając wszelkie wątpliwości. Jedną z największych tragedj mego życia jest śmierć Łucjana de Dubempré. Nigdy nie zdołałem wyzwolić się całkowicie od tego przejmującego bólu. Dosięga mnie w chwilach najwyższej radości, tłumi nieraz wybuch śmiechu. Balzac jednak nie jest realistą, tak samo jak nie jest nim Holbein. On stwarzał życie, a nie jego kopję. Przyznaję jednak, że zbyt wiele wagi przywiązywał do modernistycznej formy, skutkiem czego nie pozostawił

ani jednego utworu, któryby stanął jako arcydzieło sztuki obok *Salambo*, lub *Esmond'a*, *Cloister and the Hearth*, lub *Vicomte de Bragelonne*.

CYRYL. Jesteś więc przeciwnikiem modernistycznej formy?

VIVIAN. Tak. Zbyt wysoką nakłada cenę za marny stosunkowo rezultat. Czysty modernizm formy ma w sobie z konieczności coś pospolitego. Publiczność sądzi, że skoro ona sama zajmuje się bezpośrednio swem otoczeniem, sztuka powinna się również niem zajmować i uczynić je główną swą treścią. Tymczasem sam ten fakt, że publiczność zajmuje się tą dziedziną życia, najzupełniej wyklucza ją z dziedziny sztuki. Jedynie piękne, jak ktoś kiedyś powiedział, jest to, co nas wcale nie obchodzi. Cokolwiek jest nam potrzebne lub użyteczne, co budzi w nas ból i radość, miłość lub nienawiść, cokolwiek stanowi istotną część naszej sfery życiowej — pozostaje tem samem poza właściwym obrębem sztuki. Wobec przedmiotu sztuki winniśmy być mniej lub więcej obojętni. A w każdym razie nie wolno nam się dać powodować sympatjom, przesądom, ani żadnym uczuciom stronnictw. Hekuba jest nam w gruncie rzeczy obojętna, i dlatego cierpienia jej stanowią tak wdzięczny motyw tragiczny. Nie znam w dziejach literatury nic równie przygnębiającego, jak artystyczna karjera Charles Reade'a. Napisał jedną jedyną prześliczną książkę: *The Cloister and the*

Hearth, książkę, która przewyższa *Romola* i *Daniela Deronda*, a resztę życia zmarnował na głupich wysiłkach modernistycznych, starając się skierować opinię publiczną na stosunki naszych więzień i zakładów dla obłąkanych. Już Charles Dickens działał przygnębiająco, gdy apelował do naszego współczucia dla ofiar ustawy o ubogich, ale Charles Reade, artysta, uczony, człowiek mający prawdziwe poczucie piękna, miotający się i piętnujący nadużycia urządzeń społecznych, jak pierwszy z szeregu pamflecista lub dziennikarz sensacyjnego jakiegoś piśmidła — to widok, który nawet aniołów pobudzić musi do łez. Wierzaż mi, Cyrylu, żądać modernizmu formy i modernizmu treści jest czemś zupełnie i absolutnie chybionem. Szaty muz zamieniliśmy na zwykły strój codzienny i spędzamy dni nasze w brudnych ulicach i wstrętnych przedmieściach naszych obrzydliwych miast gdy miejsce nasze na pochyłości wzgórza, obok Apolina. Jesteśmy zaiste rasą zwyrodniałą, a pierworodztwo sprzedaliśmy za misę faktów.

CYRYL. W tem, co mówisz, jest niewątpliwie wiele słuszności, bo chociaż czytamy z zajęciem powieść modernistyczną, rzadko jednak doznajemy przyjemności artystycznej przy czytaniu powtórnem. A to chyba jest najlepszym probierzem, czy coś należy do literatury właściwej. Jeśli książki jakiejś nie można czytać kilkakrotnie, najlepszy to dowód, że nie była warta jednorazowego czytania. Ale, jak



się zapatrujesz na powrót do życia i natury? To jest przecież ów środek uniwersalny, stale nam zalecany.

VIVIAN. Przeczytam ci, co o tem powiedziałem. Ustęp ten jest w dalszej części artykułu, ale odczytam ci go teraz.

...Ze wszech stron rozlegają się dziś nawoływania: Wracajmy do życia i do natury, one odrodzą sztukę, purpurową krew wsączą w jej żyły, uskrzydlą jej stopy i moc nadadzą dłoniom. Ale niestety! na błędną drogę wiodą nasze pocziwe, w dobrej myśli podjęte usiłowania. Natura zawsze pozostaje poza swą epoką. A życie — ono jest właśnie niszczycielem sztuki, wrogiem plądrującym jej zagony.

CYRYL. Co chcesz powiedzieć, twierdząc, że natura pozostaje zawsze poza swą epoką?

VIVIAN. Tak, być może, że to zdanie niezbyt jasne. Mogę ci to jednak określić bliżej. Otóż ponieważ w naturze widzimy tylko marny, naturalny, prosty instynkt w przeciwieństwie do uświadomionej kultury, a zatem dzieło pod tym wpływem stworzone zawsze będzie staroświeckie, przestarzałe, wsteczne. Jedna szczypta natury wiąże świat cały w węzeł pokrewieństwa, ale dwie szczypty muszą zepsuć każde dzieło sztuki. Z drugiej strony, uważając naturę za sumę zjawisk zewnętrznych, odkrywamy w niej to tylko, co w nią wkładamy. Sama przez się nie sugeruje nic zgoła. Words-

worth poszedł nad jeziora, ale nigdy nie nauczył się ich opiewać. W kamieniach znalazł te tylko kazania, które sam w nich ukrył. Przebiegał kraj jako kaznodzieja, ale dzieła prawdziwie wartościowe stworzył wtedy, gdy powrócił nie do natury, lecz do poezji. Poezja dała mu *Laodamię* i precudne sonety i wspaniałą *Great Ode*. Naturze zawdzięcza takie utwory jak *Martha Ray* i *Peter Bell*, a także przemowę do rydla Mr. Wilkinsona.

CVRYL. Ten pogląd dałby się zakwestjonować. Ja bym wierzyłbym raczej »w natchnienie płynące z wiosełnego boru«, chociaż rozumie się, wartość artystyczna takiego natchnienia zależałaby jedynie od istoty duszy receptywnej, tak, że powrót do natury oznaczałby poprostu potęgowanie wybitnego indywidualizmu. Na to się chyba zgodzisz. Ale czytaj dalej swój artykuł.

VIVIAN (*czytając*). »Sztuka abstrakcyjną dekorację rozpoczyna twórczością czysto fantazyjną, zajmując się tylko tem, co nieprawdziwe, nieistniejące. To pierwsza jej faza. Następnie życie olśnione tym nowym cudem domaga się wstępu do zaczerpniętego koła. I sztuka bierze życie jako część surowego materiału, którym się posługuje, przetwarzając je, przekształca, absolutnie się nie licząc z faktami, fantazjuje, marzy, wznosząc między sobą a rzeczywistością szranki nieprzebyte: z pięknego stylu i dekoracyjnej idealnej metody twórczej. W fazie trzeciej życie zyskuje przewagę i sztukę

zapędma na dzikie bezdroża. To jest właściwa dekadencja, za którą dziś cierpimy.

Przyjrzyjmy się naprzykład dramatowi angielskiemu. Najpierw w rękach mnichów sztuka dramatyczna była abstrakcyjna i mitologiczna. Następnie przyjęła życie na swe usługi i niektóre jego formy zewnętrzne, stworzyła świat istot zupełnie nowych, których cierpienia były straszniejsze od wszelkich cierpień człowieczych, radości gorętsze od najżywszego szczęścia kochanków, stworzyła istoty o namiętności tytanów a spokoju bogów, o grzechach potwornych i wspańiałych a cnotach wielkich i potężnych. Istoty te wyposażyła w mowę różną od potocznej w język dźwięczący melodją i falujący rytmatką, wspańiały uroczystością tonu, subtelny wdziękiem rymów, błyszczący cudnemi słowy, niby klejnotami, bogaty wzniosłością połotu. Przyodziała dzieci swe w obce stroje i dała im maski, a na rozkaz jej, świat starożytny powstał ze swego marmurowego grobu. Nowy Cezar kroczył ulicami zmartwychwstałego Rzymu, a łódź nowej Kleopatry o purpurowych żaglach i wiosłach zaklętych w fletnie mknęła po tafli wód do Antonjusza. Stare mity, legendy i czary przybrały postać i życie. Dzieje świata na nowo zostały napisane, a nie było dramaturga, któryby nie wiedział, że celem sztuki nie jest prosta prawda, lecz zastosowanie różnorodnego piękna. I mieli słuszność najzupełniejszą. Sztuka w rzeczywistości jest

formą przesady, a subtelny wybór, będący właściwą duszą sztuki, nie jest niczem innym, jak najintensywniejszym wyrazem emfazy.

»Życie jednak, rychło zniszczyło doskonałość formy. Już u Szekspira możemy zauważyć początek końca. Przejawia on się w stopniowym zaniedbaniu białego wiersza w późniejszych dramatach, w coraz większej przewadze prozy i w nadmiernej troskliwości o prawdopodobieństwo charakterów. Te ustępy w Szekspirze — a jest ich dosyć — gdzie język jest ordynarny, trywjalny, przeładowany, fantastyczny, a nawet nieprzyzwoity, są jedynie i wyłącznie winą życia, wywołującego własne swe echo i odrzucającego interwencję pięknego stylu, jakkolwiek tylko dzięki jemu, wyraz życia mógłby się stać znośny. Jako artysta Szekspir nie jest wcale bez skazy. Zbyt chętnie ucieka się do życia i pożycza naturalnych jego dźwięków. Zapomina, że sztuka, która wyzbywa się środków artystycznych, temsamem wyzbywa się wszystkich. Goethe powiada gdzieś:

In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister.

»W ograniczeniu przejawia się mistrz«, a tem ograniczeniem, istotnym warunkiem wszelakiej sztuki jest styl. Nie potrzebujemy jednak dłużej się zastanawiać nad realizmem Szekspira. Jego *Burza* jest najbardziej skończoną palinodją. Chcieliśmy tylko wykazać, że wspaniała sztuka z czasów Elż-

biety i Jakóba nosiła już w sobie ferment rozkładczy, Szekspir osiągnął wprawdzie pewną wielkość, posługując się życiem jako surowym materiałem, ale inni ówcześni artyści są słabi, bo posługiwali się życiem jako formą artystyczną. Nieuniknionym wynikiem tego stosowania środków czysto naśladowczych zamiast twórczych, tego zrzeczenia się formy poetyckiej jest współczesny melodramat angielski. Osoby w tych dramatach mówią na scenie tak, jakby mówiły w życiu codziennem; wzięte bezpośrednio z życia, aż do najdrobniejszych szczegółów odzwierciedlają całą jego trywjalność, w ruchach, w zachowaniu się, w stroju, w mowie naśladują prawdziwych ludzi, mogłyby jeździć trzecią klasą, nie zwracając uwagi. A mimo to jakże dramaty te są nudne! Nie wywołują nawet tego wrażenia rzeczywistości, które jest ich celem i jedyną racją istnienia. Jako metoda, naturalizm jest czemś wręcz opaczem.

To, co się odnosi do dramatu i powieści, da się także zastosować do tych sztuk, które nazwalśmy dekoracyjnymi. Dzieje tych sztuk w Europie to pełny obraz walki orientalizmu z jego dumną wzgardą dla naśladownictwa, zamiłowaniem do inwencji artystycznej, niechęcią do ślepego odtwarzania rzeczywistości — pełny obraz tej walki orientalizmu z naszym popędem naśladowczym. Gdziekolwiek orientalizm zyskał przewagę, czy to przez oddziaływanie bezpośrednie, jak w Bizancjum, Sy-

cyli i Hiszpanji, czy też, jak w innych częściach Europy, przez wpływ wojen krzyżowych, wszędzie powstały wspaniałe dzieła ducha twórczego, przetwarzające sferę życia realną w artyzm, i wzbo-
gające ją o pierwiastki nowe, nieznane, a cza-
rowne. Natomiast powrót do życia i natury zaw-
sze twórczość naszą czynił pospolitą, banalną i nie-
zajmującą. Nowoczesne tapety, pełne przesadnych
efektów perspektywicznych, o olbrzymich a zby-
tecznych przestrzeniach nieba, wszystko to wypra-
cowane z całą drobiazgową skrupulatnością metody
naturalistycznej, pozbawione są wszelkiego piękna.
Malowidła na szkłe, tak rozpowszechnione w Niem-
czech, są poprostu obrzydliwe. W Anglii zaczy-
nają tkąć dywany możliwe, ale tylko dzięki temu,
że powróciliśmy do metody i ducha orientalizmu.
Nasze dywany i plafony z przed lat dwudziestu
stały się nawet dla filistra przedmiotem śmiechu,
właśnie przez swój skrupulatny, przygniatający re-
alizm, bezsensowy kult dla natury i niewolnicze
odtworzenie przedmiotów podpadających pod zmy-
sły. Bardzo wytworny mahometanin uczynił raz
następującą uwagę: Wy, chrześcijanie, tak bardzo
się wysilacie by przekreść czwarte przykazanie,
że nigdy jeszcze nie pomyśleliście o artystycznem
zużytkowaniu drugiego. I miał zupełną słuszość,
a sens jego przenośni taki, że prawdziwą mistrzynią
sztuki jest nie życie, lecz sztuka.

A teraz pozwól, że odczytam ci ustęp, który, zdaje mi się, kwestję tę rozwiązuje bardzo trafnie.

»Nie zawsze tak było. O poetach mówić nie potrzebujemy, gdyż z fatalnym wyjątkiem Wordswortha pozostali oni wierni wzniosłej swej misji i powszechnie wiadomo, że polegać na nich nie można. Ale w dziełach Herodota, którego — mimo bezsilnych i nieszlachetnych usiłowań ze strony współczesnych pseudo-uczonych co do krytycznego zanalizowania jego Historji — słuszenie możnaby nazwać »ojcem kłamstwa«, w ogłoszonych mówach Cyclerona i życiorysach Swetoniusza, w najlepszych ustępach Tacyta, w historji naturalnej Pliniusza, w *Periplus'ie* Hannon'a, we wszystkich starych kronikach, w Żywotach Świętych, we Froissarcie i Sir Tomaszu Mallorg, w opisach podróży Marco Polo, w Olausie Magnusie, Aldrovandusie, we wspaniałych *Prodigiorum and Ostentorum Chronicon* Konrada Lycosthenesa, w autobiografji Benwenuta Celliniego, w Pamiętnikach Casanovy, w Defoego *History of the Blague*, w Boswella *Life of Johnson*, w depeszach Napoleona i w dziełach naszego Carlyle'a, którego *French Revolution* jest najbardziej zajmującą powieścią historyczną, jaką kiedykolwiek napisano — we wszystkich tych pomnikach ducha ludzkiego, fakta zajmują należne im miejsce podrzędne, albo też ze względu na zupełną swą bezsensowność całkowicie są pominięte. Obecnie wszystko uległo

zmianie. Fakta nie tylko zdobyły fundamentalne stanowisko w dziejopisarstwie, lecz wdzierają się też w dziedzinę fantazji i triumfalnie wkraczają do królestwa poezji. Wszędzie czuć ich mroźne tchnienie, obniżają poziom społeczeństwa. Surowy ton kupański Ameryki, jej duch materialistyczny, obojętność względem wszystkiego, co owiane jest poezją, brak fantazji i wysokich, niedosiężnych ideałów należy przypisać tej tylko okoliczności, że na bohater narodowego wyniesiono tu człowieka, który podług własnego wyznania niezdolny był do kłamstwa, a nie będzie chyba przesady w tem, że opowiadanie o Jerzym Waszyngtonie i wiśni, w krótkim przeciągu czasu więcej przyniosło szkody, niż jakakolwiek moralna opowieść z całej literatury wszechświatowej.

CYRYL. Ależ, mój drogi!...

VIVIAN. Zapewniam cię, że tak jest w istocie, a najzabawniejsze ze wszystkiego to, że opowiadanie o wiśni jest poprostu bajeczką. Nie sądzę jednak, że zupełnie zwątpilem o artystycznej przyszłości Ameryki lub naszej ojczyzny. Słuchaj dalej:

»Nie wątpimy wszakże ani na chwilę, że jeszcze przed nastaniem nowego stulecia nastąpić musi jakaś radykalna zmiana. Społeczeństwo zniechęcone nudną a pouczającą opowieścią ludzi pozbawionych zarówno zdolności do przesady, jak i zmysłu poetyckiego, znudzone towarzystwem inteligentów, których reminiscencje są zawsze zgodne

z rzeczywistością a twierdzenia, liczące się stale ze względami prawdopodobieństwa, znajdują zresztą zawsze chętnych filistrów gotowych potwierdzać każdą ich opinię — społeczeństwo nie mogąc dłużej znosić podobnego stanu rzeczy, wcześniej czy później zmuszone będzie powrócić do swego porzuconego przewodnika, do subtelnego i olśniewającego kłamcy. Kto był owym pierwszym poetą, co choć nie uczestniczył nigdy w dzikich łowach, jednak w godzinę zmierzchu opowiadał zdumionym jaskiniowcom, jak z purpurowych mroków jaspisowej jaskini wywłókł megatherium lub pokonał mamuta w srogich zapasach, unosząc jako łup złotawe jego kości — kto był owym pierwszym fantastą, tego powiedzieć nie umiemy, tak samo, jak nie umie tego skonstatować żaden z współczesnych antropologów, mimo całej chępliwości ze swej wiedzy. Bez względu jednak na imię i pochodzenie, człowiek ten był bezwątpienia prawdziwym twórcą stosunków społecznych. Celem bowiem kłamcy jest czarować, zachwycać, stwarzać rozkosz. On jest właściwym ogniskiem cywilizowanego społeczeństwa, a bez niego najwspanialsza nawet uczta w pałacu możnowładcy będzie tak samo nudna, jak odczyt w *Royal Society*, lub dyskusja w stowarzyszeniu *Incorporated Authors*, albo wreszcie farsa Burnanda.

I nie tylko społeczeństwo powita go radośnie. Sztuka, wyrwawszy się z kaźni realizmu, wybiegnie

ku niemu i na przywitanie ucałuje jego piękne, fałszywe usta, wiedząc doskonale, że on jeden tylko posiadał wielką tajemnicę wszystkich jej przejawów — tajemnicę, że Prawda jest jedynie i wyłącznie kwestją formy. Życie zaś — marne, prawdopodobne, nudne życie ludzkie — znużone do najwyższego stopnia ciągłym powtarzaniem się — gwołi radości Herberta Spencera, uczonych historyków i wszystkich tych skrzętnych statystyków — pójdzie za nim w milczeniu, swym prostym niewymuszonym trybem, starając się naśladować część cudów, o których on opowiada.

Bezwątpienia znajdują się zawsze krytycy, którzy jak pewien recenzent *Saturday Review* z poważną miną potępiać będą twórcę czarownych opowieści za jego niedostateczną znajomość historii naturalnej, dzieła fantazji osądzą ze stanowiska zupełnego braku własnej fantazji, z przerażeniem wzniosą do góry atramentem powalane ręce, jeśli szanowny gentleman, który nigdy nie wyszedł poza cisową aleję swego ogrodu, napisze wspaniałe wrażenia z podróży, jak Sir John Mandeville, albo jak wielki Raleigh opracuje dzieje świata, nie mając pojęcia o całej przeszłości historycznej. Dla własnego usprawiedliwienia chronić się będą za puklerz tego mistrza, co stworzył Prospera, czarodzieja, przydając mu na usługi Kalibana i Ariela, tego, co u koralowych raf zaczarowanej wyspy wsłuchiwał się w rogi trytonów, a w gaiku koło Aten w śpiewy rusałek,

tego, co blade korowody mar królewskich wiódł na mgliste wzgórza Szkocji, a w jaskini ukrywał Hekatę i czarnoksiężskie jej siostrzyce. Tak, będą się — jak zawsze — powoływać na Szekspira, cytując w nieskończoność ów oklepany ustęp o sztuce, odzwierciedlającej naturę, zapominając, że Hamlet posługuje się tym fatalnym aforyzmem tylko po to, by wszystkich obecnych przekonać o absolutnej swej ignorancji w rzeczach sztuki.

CYRYL. Hm! Proszę cię o jeszcze jeden papieros.

VIVIAN. Mój drogi, cokolwiek powiesz, ustęp ten pozostanie jedynie zwrotem dramatycznym i nie może być uważany za wyraz artystycznych poglądów Szekspira, tak samo jak deklamacyj Jaga niepodobna brać za etyczny pogląd poety. Ale pozwól mi doczytać ustęp ten do końca:

»Sztuka może się udoskonalić tylko sama przez się, a nie pod wpływem jakichkolwiek czynników zewnętrznych. Nie wolno jej sądzić z punktu widzenia jej podobieństwa do świata widzialnego. Jest ona raczej zasłoną, niż zwierciadłem. Posiada kwiaty nieznane w żadnym borze, ptaki w żadnym nieistniejącym lesie. Światy stwarza i niszczy, a księżyc ściąga z nieba zapomocą nici purpurowej. Do niej należą »formy prawdziwsze od ludzi żywych« i wielkie prawzory, których wcielenia żywe są za ledwie nieudolnemi kopjami. Natura, podług niej, niema żadnych praw, żadnej jednostajności. Spełnia

cuda, gdy ma po temu ochotę, i potwory wywołuje z otchłani, a one zjawiają się posłuszne jej rozkazom. Kwieciami okrywa drzewo migdałowe w najcięższej zimo, a złote łany zboża przyprosza śniegiem. Na jej hasło mróz przykładą srebrne swe palce do płonących ust lata, a lwy skrzydlate wyłazą z mrocznych jaskiń libijskich. Drjady ciekawymi oczyma spoglądają na nią z gęstwiny, a ogorzale fauny dziwnie się do niej uśmiechają. Bóstwa o głowach sokolich wielbią ją, a centaury galopują u jej boku.

CYRYL. To mi się podoba. Widzę wszystko, co powiedziałeś. Czy to już koniec?

VIVIAN. Nie. Następuje jeszcze jeden ustęp, czysto praktyczny. Podaje kilka metod, mogących nam dopomóc do wskrzeszenia zapomnianej sztuki kłamania.

CYRYL. Zanim go jednak odczytasz, muszę ci zadać pytanie. Co przez to rozumiesz, mówiąc, że życie, »biedne, prawdopodobne, marne życie ludzkie« usiłuje naśladować cuda sztuki? Rozumiem doskonale, że nie chcesz, aby uważano sztukę jako zwierciadło. Sądzisz, że byłoby to znizeniem geniusza do roli aparatu fotograficznego. Ale nie wierzysz chyba serjo, że życie kopiuje sztukę, że ono jest zwierciadłem, a sztuka rzeczywistością?

VIVIAN. Naturalnie, że w to wierzę. Paradoks to na pozór — a paradoksy zawsze są niebezpieczne — mimo to jednak jest prawdą, że ży-

cie w znacznie wyższym stopniu kopiuje sztukę, niż sztuka życie. My wszyscy w Anglii mogliśmy obserwować, jak pewien osobny a czarujący typ piękności, stworzony przez dwóch prawdziwie twórczych artystów, do tego stopnia wywarł wpływ na życie, że ilekroć znajdziemy się w liczniejszym towarzystwie, czy w salonie sztuki, uderza nas wprost tajemniczy wyraz oczu, o jakich marzył Rossetti, długa, alabastrowa szyja, czworokątny kształt brody, rozwiany, falisty włos, który artysta kochał tak płomiennie, to znów słodka dziewczęcość żywcem przejęta z *The Golden Stair*, usta różane i znużoną piękność z *Laus Amoris*, od namiętności pobladłą twarz Andromedy, wąskie ręce i zwiewny wdzięk Viviany z *Merlin's Dream*. I tak było zawsze. Wielki artysta stwarza pewien typ, a życie stara się go naśladować, reprodukować w formie popularnej, niby przedsiębiorczy wydawca. Ani Holbein, ani Van Dyck nie znaleźli w Anglii tego, co nam dali. Typy swe przynieśli z sobą, a życie ze swą żywą zdolnością naśladowczą dostarczyło mistrzom modeli. Grecy wiedzieli o tem, dzięki swej intuicji artystycznej, i w komnacie panny młodej ustawiali posąg Hermesa lub Apollina, by patrząc na dzieła sztuki w chwilach rozkoszy i bólu, wydawała na świat dzieci równie piękne. Wiedzieli, że życie przejmując od sztuki nie tylko wyraz uduchowienia, głębię myśli i uczucia, spokój duszy i udrękę, lecz także w linji i barwie stosować się

może do sztuki i odtwarzać zarówno godność Fidasza jak i wdzięk Praksytelesa. To tłumaczy ich niechęć do realizmu. Nienawidzili go ze względów czysto społecznych. Czuli, że realizm bezwarunkowo człowieka szpeci, i mieli najzupełniejszą słuszność. My staramy się o ulepszenie rasy zapomocą czystego, zdrowego powietrza, słońca, zdrowej wody i obrzydliwych, nagich baraków, mających niższym warstwom dostarczyć mieszkań. Ale to wszystko może wpłynąć tylko na polepszenie zdrowia, a nie na stworzenie piękności. Do tego potrzebna jest sztuka, a prawdziwymi uczniami wielkiego mistrza nie są jego kopięci, lecz ci, co siebie samych kształtują podług jego dzieł, bez względu na to, czy chodzi o dzieła plastyki, jak u greków, czy też o malarstwo, jak teraz. Jednem słowem: życie jest najlepszym, jedynym uczniem sztuki.

To samo tyczy się też piśmiennictwa. Najżywszą, a zarazem najtrywialniejszą ilustracją będzie tu zachowanie się owych głupich wyrostków, co przeczytawszy przygody Jacka Stepparda lub Dicka Turpina, plądrują następnie stragany nieszczęsnych handlarek owoców, nocą wdzierają się do cukierń, lub przywdziałwszy czarne maski, w przedmiejskich dzielnicach ślepymi wystrzałami straszą starych gentlemanów, wracających z miasta. To ciekawe zjawisko powtarza się regularnie po każdym nowem wydaniu jednej z wymienionych książek, ogół przypisuje je zwykle wpływowi literatury na wyobraź-

nię. Twierdzenie to jednak błędne. Wyobraźnia jest przede wszystkim twórczą i ciągle szuka dla siebie nowych form. Owi chłopcy=awanturnicy są po prostu nieuniknionem następstwem naśladowczego instynktu życia. Są przejawem życia, zawsze i wszędzie kopującego sztukę, a to samo powtarza się, w szerszym oczywiście zakresie na całej linii życia. Schopenhauer dał analizę pesymizmu, charakterystycznego dla umysłowości współczesnej, ale stworzył pesymizm Hamlet. Świat stał się smutny, ponieważ marionetka nakręcona przez Szekspira chorowała kiedyś na melancholję. Nihilista ten, dziwny męczennik bez wiary, idący na szafot bez entuzjazmu i umierający za coś, w co nie wierzy, jest produktem jedynie literackim. Stworzony został przez Turgenjewa, a wykończony przez Dostojewskiego. Robespierre wyłonił się z kart Rousseau'a, tak samo jak Pałac Ludowy* powstał ze szczytków noweli. Poezja zawsze wyprzedza życie. Nie kopuje go, lecz przetwarza, stosownie do swego celu. Wiek dziewiętnasty taki, jakim go znamy, jest w znacznej mierze wynalazkiem Balzaca. Nasi Lucjani de Rubempré, Rastignac'i i de Marsays pojawiają się najpierw na scenie *Comédie Humaine*. My tylko uwagami i zbyt częstymi dopiskami uzupełniamy kaprys, fantazję, lub wizję twórczą wielkiego po-

* Domy ludowe w Anglii powstały pod wpływem powieści Waltera Besanta. (Przyp. tłóm.).

wieściopisarza. Pytałem kiedyś serdeczną przyjaciółkę Thackeray'a, czy Becky Sharp kreślona była podług modelu. Objęła mnie, że Becky jest wytworem fantazji, lecz psychologię charakteru do pewnego stopnia podsunęła poecie jakaś guwernantka, pełniąca obowiązki damy do towarzystwa u strasznie egoistycznej i bogatej starej damy w okolicy Kensington Square. Zapytałem o dalsze losy tej guwernantki, okazało się, że dziwnym trafem w parę lat po ukazaniu się *Vanity Fair* guwernantka owa uciekła z synowcem starej damy i przez pewien czas budziła w towarzystwie ogromną sensację, stylem i metodą przypominając absolutnie Mrs. Rawdon Crawley. Ostatecznie się potknęła, znikła z kontynentu, a od czasu do czasu pojawiała się w Monte Carlo i innych jaskiniach gry. Ów zaś szlachetny gentleman, który tegoż samego waliwego autora natchnął postacią pułkownika Newcome, umarł w parę miesięcy po ukazaniu się czwartej edycji *Newcomes*, a ostatniem jego słowem było: »Adsum«.

Albo inny przykład. Wkrótce po ogłoszeniu przez Stevensona zajmującej psychologicznej historii o transformacji, przyjaciel mój, Mr. Hyde, bawił właśnie w północnej dzielnicy Londynu, a chcąc jaknajprędzej dostać się na stację, obrał jakąś drogę boczną, lecz zabłąkał się i niebawem stał bezradny wśród labiryntu wąskich uliczek o podejrzanym wyglądzie. Zdenerwowany począł

biec bardzo szybko, gdy nagle z sąsiedniej przecznicy wypadło dziecko i zaplątawszy mu się koło nóg, upadło na bruk, a on nie mogąc się zatrzymać w biegu, przeszedł po jego ciele. Z przerażenia, a trochę też z bólu dziecko zaczęło krzyczeć, w jednej chwili cała ulica zarojła się od ludzi ordynarnych, wyłazących z domów niby mrówki. Otoczyli go, pytając, jak się nazywa. Miał właśnie wymienić swe nazwisko, gdy nagle przypomniał sobie podobne zajście w opowiadaniu Stevenson'a. I świadomość, że oto sam przeżył tę tak świetnie napisaną scenę, popełniwszy przypadkiem to, co ów Mr. Hyde z opowieści uczynił był z zamiarem — świadomość ta takim go napełniła strachem, że począł co tchu uciekać. Oczywiście rzucono się za nim w pościg, aż ostatecznie schronił się w aptecę, której drzwi stały otworem, i tu młodemu jakiemuś prowizorowi wytłómaczył, co zaszło. Humanitarny tłum za pewnym okupem pieniężnym odstąpił od oblężenia, a wtedy przyjaciel mój opuścił swe schronisko. Wychodząc rzucił okiem na mosiężną tabliczkę błyszczącą na drzwiach apteki. Wyczytał na niej nazwisko: »Jekyll«. Przy najmniej tak mu się zdawało.

W tem jednak zdarzeniu, naśladownictwo było tylko przypadkowe. W przykładzie, który teraz przytoczę, było ono całkiem świadome. W roku 1879 — właśnie ukończyłem był uniwersytet oksfordzki — na przyjęciu u ministra spraw zewnętr-

nych poznałem kobietę nadzwyczajnej a egzotycznej piękności. Zaprzyjaźniliśmy się z sobą i obcowaliśmy bardzo zażyłe. A jednak interesowała mnie nie swą pięknnością, lecz charakterem, a właściwie absolutną nieuchwytnością tego charakteru. Zdawała się nie posiadać żadnej indywidualności określonej, lecz bajeczną łatwość wżywania się w przeróżne typy. Czasami zupełnie się oddawała sztuce, mieszkanie zamieniała w pracownię, dwa lub trzy dni tygodniowo spędzając stale w galerjach lub muzeach. To znów zapalała się do wyścigów, przywdziewała strój sportowy i po całych dniach rozprawiała tylko o totalizatorze. Innym razem religję porzucała dla mesmeryzmu, mesmeryzm dla polityki, a politykę dla melodramatycznych rozkoszy filantropji. Jednem słowem była to jedna z natur proteuszowskich, w metamorfozach swych o tyle niedoskonała, o ile nim był ów dziwny bóg morski, podpatrzony przez Odyssa. Pewnego dnia w odcinku jednego z pism francuskich zaczęła wychodzić jakaś powieść. W owym czasie czytywałem takie feljetony i przypominam sobie doskonale, w jakie osłupienie wprowadził mnie ustęp dający charakterystykę bohaterki. Była tak podobna do mej przyjaciółki, że kiedy przeczytała odnośny rozdział, natychmiast poznała siebie samą, mocno uderzona tak dziwnem podobieństwem. Muszę ci zresztą dodać, że było to tłumaczenie jakiegoś dawno zmarłego pisarza rosyjskiego — przyjaciółka moja

absolutnie nie mogła więc być prototypem bohaterki powieści. W kilka miesięcy później, bawiąc w Wenecji, przypadkowo zobaczyłem w czytelni hotelowej owo pismo francuskie. Wziąłem je do ręki, ciekaw dalszych losów bohaterki. Historia kończyła się rozpaczliwie, ucieczką dziewczyny z jakimś mężczyzną, którego przewyższała znacznie nie tylko pod względem stanowiska towarzyskiego, ale także pod względem charakteru i umysłu. Tego samego dnia pisałem do mej przyjaciółki o Bellini'm i świetnych lodach w Café Florio i artystycznym znaczeniu gondoli, nie omieszkając dodać w post-scriptum, że jej sobowtór w powieści postąpił bardzo głupio. Nie pamiętam już dlaczego to napisałem, ale dokładnie sobie przypominam, jaki lęk mnie ogarnął na myśl, że ona mogłaby uczynić to samo. Zanim list mój doszedł, zbiegła rzeczywiście z człowiekiem, który ją w pół roku później porzucił. W roku 1884 spotkałem ją w Paryżu, gdzie zamieszkała z matką. Na moje zapytanie, czy może owa powieść wpłynęła na jej decyzję, wyznała, że czuła nieprzewyciężony popęd, każący jej krok w krok iść za bohaterką po jej dziwnych, a fatalnych drogach, i że wyczekiwanie ostatnich rozdziałów napełniało ją trwogą gorączkową. Gdy się pojawiły, czuła, że musi je przeczytać osobiście i tak też uczyniła. Był to przykład w najwyższym stopniu przekonujący o istnieniu

popędu naśladowczego, o którym wpierw mówiłem — przykład niezbity i ogromnie tragiczny.

Nie chcę jednakowoż zatrzymywać się dłużej na przykładach poszczególnych. Doświadczenia osobiste są bardzo ograniczone i złudne. Mnie zaś chodzi o postawienie zasady ogólnej, że życie znacznie więcej naśladuje sztukę, niż sztuka życie i jestem pewny, że po głębszem zastanowieniu i ty się zgodzisz na to twierdzenie. Życie staje przed sztuką ze zwierciadłem i kopiuje niezwykle jakiś typ, stworzony przez malarza lub rzeźbiarza, albo też czynem urzeczywistnia marzenia poety. Wyrażając się filozoficznie, podstawą życia, energją życia — jakby określił Arystoteles — jest poprostu walka o wyraz odpowiedni. Sztuka ustawicznie stwarza najrozmaitsze formy, umożliwiające osiągnięcie owego wyrazu. Życie je chwytą i przetwarzają, chociaż często na własną szkodę. Młodzi ludzie popełniali samobójstwa, ponieważ Rolla był samobójcą, odbierali sobie życie, ponieważ Werter to uczynił. Zważ tylko, ile każdy z nas winien na przykład naśladowaniu Chrystusa albo Cezara.

CYRYL. Teorja to rzeczywiście bardzo oryginalna, ale dla uzupełnienia jej musiałbyś dowieść, że natura, zarówno jak życie, jest naśladownictwem sztuki. Czy możesz to udowodnić?

VIVIAN. Mój drogi, ja mogę udowodnić wszystko.

CYRYL. Natura zatem naśladuje pejzażystę i od niego otrzymuje swe siły?

VIVIAN. Bezwątpienia. Któż, jeśli nie impresjoniści stworzyli te cudne, ciemne mgły, co się wloką po naszych ulicach, przyćmiewają lampy gazowe i zamieniają domy na cienie potworne? Komuż, jeśli nie im i ich mistrzowi zawdzięczamy te czarowne zwoje srebrzyste, co zwisają nad naszymi rzekami i zwiewnym, lotnym obłokiem przesłaniają most łukowy i łódkę, słaniającą się po tafli wód? Ogromna zmiana, jaka w ciągu ostatnich lat dziesięciu zaszła w klimacie Londynu, jest jedynie i wyłącznie dziełem tej szczególnej szkoły artystycznej. Uśmiechasz się. Rozważ tę kwestję z naukowego lub metafizycznego punktu widzenia, a przekonasz się, że mam słuszość. Bo czemuż jest natura? Natura nie jest pra-matką, która nas zrodziła, lecz naszym produktem. Nasz to mózg powołuje ją do życia. Rzeczy istnieją, ponieważ my je widzimy, a co widzimy i jak widzimy, zależy od sztuki, której wpływowi ulegamy. Wielka to różnica, czy na rzecz jakąś patrzymy, czy też ją widzimy. Wcale jej nie widzimy, dopóki nie dostrzegamy jej piękna. Wtedy dopiero, jedynie wtedy, zaczyna się jej istnienie. Obecnie ludzie widzą już mgły, nie dlatego jednak, że one istnieją, lecz dlatego, że poeci i malarze objawili im tajemnicze piękno tego zjawiska. Prawdopodobnie mgły istniały w Londynie od wieków. Twierdzę to nawet z całą

pewnością. Ale nikt ich nie widział, i dlatego też
 nic o nich nie wiemy. Nie istniały, póki ich sztuka
 nie odkryła. Obecnie, trzeba przyznać, mgły stały
 się istną plagą. Pewna klika zupełnie się na tym
 punkcie zmanierowała, przesadnym realizmem swej
 metody wywołuje wprost u biednych na duchu
 bronchit. Tam, gdzie człowiek kulturalny znajduje
 rozkosz artystyczną, osobnik niekulturalny nabawia
 się przeziębienia. Miejmy więc współczucie i sta-
 rajmy się, by Sztuka czarowne swe oczy w innym
 zwróciła kierunku. Już zresztą to uczyniła. Owe
 białe, wibrujące światło słoneczne, które teraz wi-
 dujemy u francuzów, o dziwnych refleksach ko-
 loru malwy i niespokojnych cieniach fioletowych —
 to ostatnia fantazja sztuki, skopjowana przez naturę
 wprost znakomicie. Gdy dawniej odtwarzała Co-
 rot'a i Daubigny'ego, obecnie daje nam wspania-
 łych Monetów i czarujących Pisarów. W niektó-
 rych momentach — rzadkich co prawda, lecz zda-
 rzających się od czasu do czasu — natura staje się
 nawet zupełnie modernistyczną. Oczywiście, że nie
 zawsze można jej ufać, zwłaszcza, że stanowisko,
 jakie zajmuje, jest istotnie fatalne. Sztuka bowiem,
 stworzywszy efekt niezrównany i jedyny, prze-
 chodzi do innych. Natura natomiast zapomina, że
 naśladowanie może też być obelgą i powtarza ten
 sam efekt aż do znudzenia. Dziś na przykład żaden
 człowiek prawdziwie cywilizowany nie będzie się
 zachwycał zachodem słońca. Zachód słońca naj-

zupełniej wyszedł z mody. Należy on do epoki, kiedy Turner był ostatnim wyrazem sztuki. Zachwyt nad pięknnością zachodu jest niezawodną oznaką parafiańszczyzny. Niemniej jednak zjawisko to istnieje. Wczoraj wieczorem Mrs. Arundel należała koniecznie, bym stanął przy oknie i zachwycał się »cudnem niebem wieczornem«. Naturalnie, musiałem to uczynić. Jest ona jedną z tych nieco ograniczonych, czarujących kobiet, którym niepodobna nic odmówić. I cóż zobaczyłem? Nic, ponad drugorzędnego Turnera, poprostu Turnera z najgorszego okresu, ze wszystkimi błędami malarza, uwydatnionemi w sposób karykaturalny. Przyznaję zresztą, że życie aż nazbyt często popełnia ten sam błąd. Niejednokrotnie stwarza fałszywych Renès'ów i Vautrins'ów tak samo, jak natura obdarza nas pewnego pięknego dnia wątpliwej jakości Cuypem, innym razem znów bardzo problematycznym Rousseau'em. A jednak tego rodzaju fałszyfikaty najbardziej nas gniewają, gdy je popełnia natura. Takie się wydają głupie, proste i zbyteczne. Fałszywy Vautrin może nas jeszcze bawić, problematyczny Cuyp jest nieznośny. Nie chcę jednak sądzić natury zbyt surowo. Pragnąłbym tylko, by Kanał, zwłaszcza Kofo Hestings, nie przypominał tak bardzo często Henryka Moore'a — szarą perłę o żółtych refleksach świetlnych. Jednakowoż, gdy sztuka stanie się wszechstronniejszą, natura również będzie więcej urozmaicona,

Bo, że natura naśladuje sztukę, temu nie zaprzeczą już dziś i najgorsi jej wrogowie. Jedyne to łącznik między nią, a człowiekiem ucywilizowanym. Czy dowiodłem więc mej teorii ku twemu zadowoleniu?

CYRYL. Dowiodłeś jej ku memu niezadowoleniu — tem lepiej dla ciebie. Ale przyjmując nawet ten dziwny popęd naśladowczy w życiu i naturze, sam chyba przyznać musisz, że sztuka wyraża zarówno uczuciowy, jak intelektualny charakter swej epoki, kierunek etyczny i społeczny otoczenia, pod którego wpływem powstała.

VIVIAN. Przenigdy! Sztuka nie wyraża nigdy nic innego, jak tylko siebie samą. To jest zasadą mej nowej estetyki, i ona to właśnie w wyższym jeszcze stopniu niż ów wewnętrzny związek między formą a substancją, o którym mówi Pater — ona to czyni muzykę typem wszystkich innych sztuk. Rozumie się, że tak narody, jak poszczególne jednostki dzięki tej zdrowej, naturalnej próżności, będącej tajemnicą istnienia, zawsze się łudzą, że oni to są tymi, o których mówią muzy, i zawsze też w spokojnej dostojności sztuki dopatrują się odbicia własnych swych zgiełkliwych namiętności, zapominając, że piewcą życia jest nie Apollo, lecz Marsyas. Zdała od rzeczywistości, odwróciwszy oblicze od mroków jaskiniowych, sztuka objawia własną swą doskonałość, a zdumiony tłum patrzy na rozchylanie się czerwonej, tysiącolistnej róży i łudzi się, że to własne jego dzieje w nowej wy-

rażone formie. Tak jednak nie jest. Sztuka najwyższa odrzuca brzemień wszystkiego, co ludzkie, zyskując więcej przez nowe środki i nowe materiały, niż przez jakikolwiek entuzjazm dla sztuki, wzniosłą namiętność, lub wielkie zbudzenie się ludzkiej świadomości. Rozwój jej jest czysto organiczny. Nie jest ona nigdy symbolem jakiejś epoki, epoki są jej symbolami.

Nawet ci, którzy sztukę uważają za odbicie jakiejś epoki, kraju i ludu, muszą przyznać, że im więcej sztuka skłania się do naśladownictwa, tem mniej odzwierciedla ducha czasu. Szaleńcze oblicza rzymskich cesarów, patrzące na nas ze zniszczonego porfiru i brudnego jaspisu, ulubionych materiałów ówczesnych naturalistycznych artystów, zdają się okrutnym wyrazem ust i zmysłową linią podbródka wskazywać nam niejako tajemną przyczynę upadku Cesarstwa. Tak jednak nie było. Występki Tyberjusa tak samo nie mogły zniszczyć owej najwyższej kultury, jak jej nie mogły ocalić cnoty Antoniusza. Upadła z przyczyn innych, mniej zajmujących. Sybille i Prorocy Sykstyny mogą istotnie do pewnego stopnia tłómaczyć odrodzenie wyzwolonego ducha, zwane przez nas Renesensem, ale pijane draby i wrzeszczący chłopci malarstwa holenderskiego co nam mówią o wielkiej duszy Holandji? Im bardziej sztuka jest abstrakcyjna i idealna, tem lepiej objawia nam ducha czasu. Jeśli zapomocą sztuki chcemy sobie od-

tworzyć duszę narodu, musimy się zwrócić do architektury i muzyki.

CYRYL. Na tym punkcie zgadzam się z tobą najzupełniej. Duch narodu najlepiej się wyraża w sztuce abstrakcyjnej, idealnej, ponieważ duch sam jest abstrakcyjny, idealny. Natomiast, gdy chodzi o cechy zewnętrzne, o fizjognomję epoki, musimy się oczywiście zwrócić do sztuki naśladowczej.

VIVIAN. Nie podzielam tego zdania. W gruncie rzeczy bowiem sztuka naśladowcza nie daje nam nic, ponad przegląd rozmaitych stylów poszczególnych artystów lub szkół. Nie przypuszczasz przecie, by ludzie średniowiecza bodaj w przybliżeniu podobni byli do owych postaci z średniowiecznych witraży, rzeźb, wyrobów metalowych, tapicerskich, lub iluminowanych rękopisów? Najpewniej byli to ludzie najzwyczajni, nie mający w swym wyglądzie nic dziwnego, nic fantastycznego, ani nadzwyczajnego. Średniowiecze takie, jakie znamy ze sztuki, jest niczem innem, jak tylko skończoną w sobie formą stylu, i nie widzę powodu, dla czegoby wiek dziewiętnasty nie mógł wydać artysty, wyrażającego ten sam styl. Żaden wielki artysta nie widzi rzeczy w prawdziwej ich postaci. Przestałby bowiem być artystą. Weźmy przykład całkiem współczesny. Wiem, że lubisz japońszczyznę. Czy jednak sądzisz, że naprawdę istnieją gdzieś tacy japończycy, jakich znamy ze

sztuki? W takim razie nie miałeś nigdy pojęcia o sztuce japońskiej. Japończycy znani nam ze sztuki są samodzielnym, świadomym wytworem pewnych artystów. Porównaj obrazy Hokusaja, Hokkeja lub innego wielkiego malarza tamtejszego z prawdziwymi japończykami lub japonkami, a przekonasz się, że niema między nimi najmniejszego podobieństwa. Mieszkańcy Japonji niewiele się różnią od przeciętnego typu anglika, to znaczy, że są zupełnie banalni i pozbawieni wszelkiej egzotyczności. Właściwie cała Japonja jest jedynie wynalazkiem. Niema takiego kraju, niema takich ludzi. Jeden z naszych najsympatyczniejszych malarzy wyjechał niedawno do ojczyzny chryzantemów i łudził się nadzieją, że zobaczy japończyków. Tymczasem widział i jedynie mógł malować, lampjony i wachlarze. Absolutnie nie był w stanie odkryć mieszkańców samych, czego aż nadto dowodzi śliczna jego wystawa w *Dowdeswell-Gallery*. Nie wiedział, że japończycy, jak powiedziałem, są poprostu specjalną formą stylu, wspaniałą fantazją sztuki. Dlatego też, jeśli masz ochotę zobaczenia czegoś japońskiego, nie wyjeżdżaj tylko do Tokio. Przeciwnie, pozostań u siebie, wżyj się w sztukę pewnych artystów japońskich, a zgłębiwszy istotę ich stylu i twórczą siłę fantazji, siądź którego popołudnia w Parku, lub wafesaj się po Piccadilly, a jeśli tam nie ujrzysz doskonałego krajobrazu japońskiego, nie ujrzysz go chyba nigdzie. Ale powróćmy znów do

przeszłości, i drugi przykład weźmy ze starej Grecji. Czy sądzisz, że z sztuki greckiej możemy sądzić o wyglądzie greków? Czy sądzisz, że kobiety ateńskie były istotnie podobne do tych wyniosłych, wspaniałych postaci, zdobiących fryz Parthenonu, lub do tych czarownych bogiń z trójkątnych przyczołków tej świątyni? Sądząc z pomników sztuki, musiałbyś tak mniemać. Ale czytaj coś z tej epoki, zwróć się na przykład do takiego autorytetu jak Arystofanes. Przekonasz się oto, że damy ateńskie ścisnęły się gorsetem, nosiły trzewiki na wysokich obcasach, farbowały sobie włosy na żółto i używały szminki, tak samo, jak nasze głupie elegantki i kobiety z półświatka. Faktem jest, że na epoki minione patrzymy przez pryzmat sztuki, a sztuka na szczęście nigdy nam jeszcze nie powiedziała prawdy.

CYRYL. A portrety wykonane przez angielskich modernistów? One chyba podobne są do swych modeli?

VIVIAN. To prawda. Są tak bardzo podobne, że za sto lat nikt nie będzie wierzył w ich autentyczność. Jedyne portrety w których autentyczność się wierzy, są te, gdzie model odgrywa rolę podrzędną, główną zaś — indywidualność artysty. Holbeina rysunki mężczyzn i kobiet działają absolutną swą bezpośredniością. Ale tłómaczy się to tem, że Holbein poprostu narzucił życiu swe warunki, zmusił je do przestrzegania granic przez niego za-

kreślonych, do kopjowania jego typu i przejawiania się wyłącznie w formie przezeń pożądaney. Jedyne styl budzi nasze zaufanie — nic, tylko styl. Przeważna część naszych współczesnych portrecistów skazana jest na niechybne zapomnienie. Nigdy nie malują tego, co widzą. Malują to, co widzi publiczność, a publiczność nie widzi nic.

CYRYL. Z tem wszystkiem pragnąłbym usłyszeć dokończenie twego artykułu.

VIVIAN. Bardzo chętnie. Czy się na coś przyda, tego istotnie nie mogę wiedzieć. To pewna, że nasze stulecie jest możliwie najbardziej prozaiczne i banalne. Nawet bóg snu zgotował nam zawód, zamykając podwoje z kości słoniowej, a rozwierając bramy z rogu. Sny średniej klasy naszego kraju, omawiane w dwóch potwornych tomach Myersa i w Rozprawach *Physical Society*, są najbardziej przygnębiającą lekturą, z jaką się kiedykolwiek spotkałem. Niema w nich bodaj zmory zajmujące. Trywialne są tylko, głupie i nudne. Co się tyczy Kościoła, to mojem zdaniem, niema czynnika dodatniejszego dla kultury kraju nad istnienie stowarzyszeń, których członkowie zobowiązani są wierzyć w zjawiska nadnaturalne, spełniać co dnia cuda i żywić skłonności mistyczne, stanowiące istotę fantazji. Ale w kościele anglikańskim do zaszczytów dochodzi ten, kto umie wątpić, a nie ten, kto wierzy. Kościół nasz jest jedynym, w którym sceptyk stoi u wielkiego ołtarza,

a święty Tomasz uważany jest za idealnego apostoła. Niejeden czcigodny pastor, którego całe życie upływa na dziełach najczystszej miłości bliźniego i miłosierdzia, żyje i umiera skromny, nieznanym, ale wystarczy, by pierwszy lepszy płytki niedowarzony kandydat wygłosił z kazalnicy swe wątpliwości co do arki Noego, lub oślicy Balaama, lub wieloryba Jonaszowego, a pół Londynu zbiegnie się doń, by z rozwartemi ustami podziwiać niesłychaną bystrość jego umysłu. Rozpanoszenie się zdrowego rozsądku w kwestjach religijnych w najprzykrzejszy sposób daje się odczuwać w kościele anglikańskim. Oznacza ono zaiste poniżającą i głupią koncesję na rzecz najtrywialniejszego naturalizmu, a wypływa z zupełnej nieznamośności psychologii. Człowiek jest bowiem zdolny wierzyć w rzeczy niemożliwe, lecz nigdy nie będzie wierzył w nieprawdopodobne. Muszę jednak doczytać do końca mój artykuł:

»Bądź co bądź, obowiązkiem naszym, który bezwarunkowo spełnić musimy, jest wskrzeszenie dawnej sztuki kłamania. Wiele można w tym kierunku zdziałać w kółkach domowych, na zebraniach towarzyskich i konferencjach literackich. Będzie to jednakowoż tylko owa lekka, wdzięczna forma kłamstwa, jaką się posługiwano przy biesiadach starych kretejczyków. Istnieją jednak jeszcze inne formy. Naprzykład kłamstwo, zapewniające bezpośrednią korzyść osobistą — kłamstwo w tak

zwanym celu moralnym — u nas uważane za nie-moralne, jakkolwiek u starożytnych cieszyło się wielkiem uznaniem. Athene śmieje się, słuchając »przebiegle wykrętnych słów Odysseja«, jak to określił William Morris, a gloria kłamstwa opromienia blade czoła nieskazitelných tragicznych bohaterów Eurypidesa, i w rzędzie najszlachetniejszych kobiet starożytności stawia młodą narzeczoną z precudnej ody Horacego. A to, co pierwotnie było tylko naturalnym instynktem, z czasem przekształciło się w świadomie kultywowany talent. Z niego wyłonił się cały kodeks dla ludzkości, a także poważna szkoła literacka. Zaiste, gdy się pomyśli, jak wspaniałą rozprawę filozoficzną dał o tym przedmiocie Sanchez, to żałować należy, że dotąd nikt nie pomyślał o taniem i wyborowem wydaniu pism tego wielkiego kazuisty. Ładna, a niezbyt droga edycja, streszczająca zasady wypowiedziane w przewodniku: Jak i kiedy należy kłamać, byłaby niewątpliwie bardzo pożytna i prawdziwą przyniosłaby korzyść ludziom poważnym i głębiej myślącym. Kłamstwo w celach pedagogicznych, będące podstawą wychowania domowego, po dziś dzień znajduje jeszcze zastosowanie, a korzystne strony tego systemu tak wspomniał Platon w pierwszych księgach *Rzeczypospolitej*, że zbytecznem byłoby dłużej się nad tem zastanawiać. Chodzi tu o pewien rodzaj kłamstwa, do którego wszystkie dobre matki są

specjalnie uzdolnione, lecz talent ten można dalej rozwijać, o czym niestety pedagodzy nasi zgola zapomnieli. Kłamstwo w celu powiększenia pensji miesięcznej jest oczywiście aż nadto rozpowszechnione na *Fleet Street*, a stanowisko dziennikarza, piszącego wstępne artykuły polityczne ma również swe strony dodatnie. Tylko ma to być podobno zajęcie dziwnie ogłupiające, którego najwyższym celem: ostentacyjne zaćmiewanie faktów. Jedyną formą kłamstwa, stojącą ponad wszelką krytykę, jest kłamstwo gwoili kłamania, a jak już powiedzieliśmy, najwyższym stopniem jego rozwoju jest kłamstwo w sztuce. I jak wzbronionym jest wstęp do Akademii tym, co Platona nie przenoszą nad Prawdę, tak samo niedostępnem pozostanie sanktuarjum Sztuki dla tych, co Piękna nie ukochali ponad Prawdę. Ciężki, ograniczony intelekt brytyjski nieruchomo legł na pustyni, jak sfinks z przedniej opowieści Flauberta, a fantazja, *La Chimère*, płąsa dokoła niego, wabiąc go swym fałszywym, słodkim głosem fletni. Zawczasie jeszcze, by głosu jej usłuchał, lecz pewnego dnia, gdy wszyscy będziemy już śmiertelnie znudzeni banalnością poezji współczesnej, pójdzie on za ich głosem i zapragnie ich skrzydeł.

Jakże będziem się radować, gdy wreszcie wiedzien ten dzień, i stare słońce rozżagwi niebo purpurą zachodu! Fakta okryją się hańbą. Prawda przywdzieje żałobę, zrozpaczona krępującemi ją

kajdanami, a Fantazja ze swym orszakiem czarów święcić będzie triumf powrotu. Świat cały zmieni się w jednej chwili przed naszym zdumionym wzrokiem. Z morza wyłoni się Behemoth i Lewiatan i okrażać będą galery o wystających kadłubach, jak nam wskazują śliczne mapy z owych dni, kiedy można było jeszcze czytać książki geograficzne. Smoki skrzydlate unosić się będą nad nieobjętymi okiem obszarami, a z płomiennego gniazda feniks wzbije się w powietrze. Ręką głaskać będziemy bazyliżkę, a na głowie ropuchy ujrzymy klejnot błyszczący. Żując złożony owies, hipogryf stanie w naszej stajni, a nad naszemi głowami kos zaśpiewa cudną pieśń o rzeczach pięknych i niemożliwych, o rzeczach upragnionych, a nieziszczalnych, o rzeczach, co nie istnieją, a istnieć powinny. Ale zanim to nastąpi, musimy wpierw wykształcić zapomnianą sztukę kłamania.

CYRYL, W takim razie musimy się do dzieła tego zabrać natychmiast. Ale dla uniknięcia możliwych nieporozumień podaj mi, proszę, w krótkości teorie twej nowej estetyki.

VIVIAN. Otóż w krótkości brzmią one tak: Sztuka nie wyraża nigdy nic innego, jak tylko samą siebie. Ma ona swe życie niezależne, taksamo jak Myśl, i rozwija się całkiem organicznie. Niekoniecznie musi być naturalistyczna w epoce naturalizmu, ani też uduchowiona w epoce religijnej. Nie będąc więc absolutnie wytworem swego czasu,

zwykle pozostaje z nim w rażącej sprzeczności, a jedynym faktem dziejowym, jaki nam przekazuje — to dzieje własnego jej rozwoju. Niekiedy cofa się i wskrzesza jakąś dawną formę, jak wskazuje archaiczny ruch późnej sztuki greckiej lub współczesny prerafaelityzm. Niekiedy znów wyprzedza swą epokę i stwarza rzeczy, które dopiero w jakieś sto lat później mogą być zrozumiane i ocenione. Nigdy natomiast nie odzwierciedla swego czasu. Dlatego też wnioskowanie ze sztuki pewnej epoki o epoce samej jest kardynalnym błędem wszystkich historyków.

Druga moja teoria jest następująca: Licha sztuka jest zawsze wynikiem powrotu do życia i do natury i wyniesienia ich do znaczenia ideałów. Życie i natura mogą czasem służyć sztuce jako surowy materiał, ale wartość artystyczną mogą mieć dopiero wtedy, gdy Sztuka przetopi je na język artystycznego konwensu. Z chwilą, kiedy sztuka pozbywa się wyrazu swej wyobraźni, pozbywa się wszystkiego. Jako metoda artystyczna naturalizm jest czemś wręcz opaczem, i każdy artysta winien się wystrzegać przedewszystkiem modernizmu w formie i temacie. Dla nas, żyjących w wieku dziewiętnastym, każda epoka da się ująć artystycznie, tylko nie nasza. Jedynie piękne rzeczy są te, które nas wcale nie obchodzą. Dlatego też, pozwalając sobie na przyjemność cytowania siebie samego, twierdząc, że Hekuba dlatego dostarcza

tak wspaniałego motywu tragicznego, ponieważ cierpienia jej zgoła nas nie obchodzą. Poza tem, wszystko współczesne stale wychodzi z mody. Zola zadał sobie trud przedstawienia nam Drugiego Cesarstwa. Ale kogo interesuje dziś Drugie Cesarstwo? Wyszło z mody. Życie bieży szybciej niż naturalizm, ale poezja nawet życie wyprzedza.

Trzecia moja teoria zamyka się w twierdzeniu, że życie znacznie więcej naśladuje sztukę, niż sztuka — życie. Wypływa to nietylko z naśladowczego popędu życia, ale także z faktu, że świadomym celem życia jest przejawianie się, a sztuka dostarcza mu pięknych form do wyładowania tej właśnie energii. Nikt dotychczas teorii tej nie postawił, a jednak ma ona wielką doniosłość i rzuca zupełnie nowe światło na dzieje rozwoju Sztuki.

Z tego w dalszym ciągu konsekwentnie wynika, że także Natura naśladuje Sztukę. Jedyne efektowne momenty, na jakie natura wobec nas zdobyć się może, są te, które już znamy z poezji i malarstwa. W tem leży tajemnica czaru natury, a także wytlómaczenie jej słabości.

Ostatnia moja teoria brzmi, że kłamanie, mówienie pięknych fałszów jest właściwym celem sztuki. Ale o tem, sądzę, wypowiedziałem się już dość obszernie. A teraz wyjdźmy na taras, »gdzie niby duch, majączy śnieżnie biały paw«, a gwiazda polarna »w srebrze kąpie zmierzch«. W godzinie

zmierzchu natura posiada cudowną moc sugestji i nie pozbawiona jest wdzięku, jakkolwiek głównem jej zadaniem jest prawdopodobnie ilustrować słowa poetów. Chodź! Dość już gawędziliśmy.

PIÓRO, PENDZEL I TRUCIZNA. STUDJUM NA ZIELONO.

Przeciw artystom i ludziom nauki zawsze podnoszono zarzut, że naturze ich zbywa na całkowitości i pełni. Z reguły nie może być inaczej. Owa koncentracja widzenia i napięcie w kierunku jednego celu, cechujące temperament artystyczny, są same przez się pewnego rodzaju ograniczeniem. Ludziom zajęтым całkowicie pięknem formy, nic innego nie wydaje się zbyt doniosłym. Ale i w tej regule istnieją wyjątki. Rubens pełnił obowiązki ambasadora, Goethe był ministrem, a Milton sekretarzem łacińskim Cromwella, Sofokles piastował w swem mieście rodzinne urząd obywatelski, humoryści, essayiści i powieściopisarze nowoczesnej Ameryki niczego tak bardzo nie pragną, jak tego, by zostali dyplomatycznymi przedstawicielami swego kraju, a przyjaciel Karola Lamba, Thomas Griffiths Wainwright, przedmiot tej oto rozprawki, jakkolwiek obdarzony temperamentem ogromnie artystycznym, służył jednak poza sztuką także innym panom, będąc nietylko poetą i malarzem, krytykiem sztuki, antykwariuszem, prozaikiem, miłośnikiem wszystkiego co piękne i dyletantem we wszystkich rzeczach nadobnych, ale także oszu-

stem o niezwykłych i niebylejakich zdolnościach, jako przebiegły, tajemny truciciel, nie mający równego sobie w żadnej epoce dziejowej.

Ten niezwykły człowiek, tak potężny »piórem, pendzlem i trucizną«, jak to subtelnie określił wielki poeta współczesny, urodził się w Chiswick w r. 1794. Ojciec jego był synem wybitnego adwokata w Gray Inn i Hatton Garden. Matka była córką sławnego dra Griffithsa, wydawcy i założyciela *Monthly Review*, biorącego też udział w przedsiębiorstwie literackim Tomasza Davies, owego sławnego księgarza, o którym powiedział Johnson, że nie jest księgarzem, lecz dżentlemanem, zajmującym się sprzedawaniem książek. Zaprzyjaźniony z Goldsmithem i Wedgwoodem był jednym z najbardziej znanych ludzi swego czasu. Pani Wainwright umarła dając życie dziecku, a licząc zaledwie lat dwadzieścia jeden. Wspomnienie pośmiertne w *Gentlemen's Magazine* podnosi jej »sympatyczny charakter i rozliczne talenty«, dodając z pewną afektacją, że »mówią, jakoby pisma Locke'a rozumiała lepiej, niż ktokolwiek z żyjących«. Ojciec jego nie o wiele przeżył swą młodą żonę, a dziecko było zdaje się wychowywane przez dziadka, zaś po jego śmierci w r. 1803, przez wuja, Jerzego E. Griffiths'a, którego później wychowanek otruł. Lata chłopięce upłynęły mu w Linden House, Turnham Green, w jednym z tych pięknych domostw z epoki georgjańskiej, które niestety zniknęły

z widowni po wtargnięciu budowniczych przedmiejskich. Pięknym ogrodem i mile zalesionemu parkowi zawdzięczał prostą, a głęboką miłość dla przyrody, której pozostał wiernym przez całe życie, a która uczyniła go tak niezmiernie wrażliwym na subtelne piękno poezji Wordsworth'a. Chodził do szkoły Karola Burney'a w Hammersmith. Burney był synem historyka muzyki i bliskim krewnym uzdolnionego chłopca, który miał się stać jego najwybitniejszym uczniem. Posiadał, zdaje się, dużą kulturę, a Wainwright mówił o nim w późniejszych latach z wielkim przywiązaniem, jako o filozofie, archeologu i doskonałym nauczycielu, który oceniając umysłową stronę wychowania, nie zapominał o doniosłości wczesnego wpajania zasad moralnych. Pod kierunkiem Burney'a rozwinął pierwsze swe zdolności artystyczne, a Harlitt opowiada, że istniejący dotąd szkicownik z jego lat szkolnych, świadczy o wielkim talencie i uczuciu. Malarstwo było istotnie pierwszą sztuką, która go pociągnęła. Znacznie później dopiero próbował się wyrazić piórem lub trucizną.

Przedtem jednak uległ zdaje się młodzieńczym marzeniom o romantyczności i rycerskości życia żołnierskiego i został gwardzistą. Ale beztróskie, na rozrywkach upływające życie kolegów, nie mogło zadowolić subtelnej natury artystycznej, powołanej do czego innego. Rychło też znudził się służbą wojskową. »Sztuka«, powiada w słowach, które

dotąd jeszcze wzruszają płomienną szczerością i niezwykłym zapalem — »sztuka dotknęła swego odstępcę; jej czysty, wzniosły wpływ rozprószył wstrętne opary; moje uczucia spalone, gorące, a zatarte, odrodziły się świeżem, chłodnem kwieciem, piękne i proste dla duszy prostej«. Sztuka nie była wszakże jedyną przyczyną tej zmiany. W dalszym ciągu też powiada: »Pisma Wordswortha wiele się przyczyniły do uspokojenia skłębionego wiru, towarzyszącego nieodzownie nagłym przemianom. Przelewałem nad nimi łzy szczęścia z wdzięczności«. Porzucił przeto służbę wojskową z jej ordynarnem życiem kasarnianem i nieokrzesanemi rozmowami żołnierzy i wrócił do Linden House, pełen odrodzonego entuzjazmu dla kultury. Ciężka choroba, podczas której, używając własnego jego określenia był »rozbity jak naczynie gliniane«, powaliła go na pewien czas. Jego delikatny organizm, jakkolwiek obojętny na cierpienia zadawane innym, niezmiernie był wrażliwy na ból własny. Cofał się przerażony przed cierpieniem, jak przed czemś, co życie ludzkie plami i wypacza i zdaje się, że i on przebył tę straszną dolinę melancholji, z której niejednen wielki, może większy od niego umysł, nigdy się nie wydostał. On był jednak młody — liczył dopiero dwadzieścia pięć lat — rychło więc »z martwych czarnych wód«, jak je nazywał, wydostał się na szerokie przestworza kultury humanistycznej. Dźwigając się z cho-

roby, która zawiodła go niemal do bram śmierci, powziął myśl oddania się literaturze, jako sztuce. »Powiedziałem za Johnem Woodwill'em — woła — »bosko byłoby żyć w takim żywiole«, widzieć, słyszeć, pisać rzeczy dzielne!

»Ten życia trunek, mocny, burzliwy,
Nie zna przymieszki znikomości«.

Niepodobna nie wyczuć z tych słów człowieka, który miał prawdziwą namiętność dla sztuki. »Widzieć, słyszeć, pisać rzeczy dzielne« — oto był jego cel.

Scott, redaktor *London Magazine*, uderzony genialnymi zdolnościami młodego człowieka, czy też ulegając dziwnemu czarowi, jaki wywierał na wszystkich, co go znali, zwrócił się do niego o napisanie szeregu artykułów, dotyczących zagadnień sztuki. Tak więc pod rozmaitemi fantastycznymi pseudonimami zaczął wzbogacać ówczesną literaturę. *Janus Weathercock*, *Egomet Bonmot*, *Van Vinkvooms* — oto niektóre z groteskowych masek, pod którymi ukrywał swą powagę, lub puszczał wodze bezfrasobliwości. Maską więcej nam mówi, niż twarz. Te przebrania spotęgowały jego indywidualność. Wybił się nieprawdopodobnie szybko. Karol Lamb mówi o »wdzięcznym, beztroskim Wainewrightcie«. którego proza jest »znakomita«. Słyszymy, że przy *petit-diner* zabawiał rozmową Macready'ego, Johna Forstera, Maginn'a, Talfourd'a,

Sir Wentworth Dilke'a, poetę Johna Claire'a i innych. Podobnie jak Disraeli postanowił w zdu= mienie wprowadzić miasto jako dandys, jego wspa= niałe pierścienie, starożytna kamea w krawacie, skórkowe, cytrynowego koloru rękawiczki, wszę= dzie były znane, a Harlitt dopatrywał się w tem nawet zapowiedzi nowego stylu w literaturze, gdy bujne pukle włosów, błyszczące oczy i cudne białe ręce nadawały mu niebezpieczny i czarujący wy= gląd, odróżniający go od innych ludzi. Było w nim coś z balzakowskiego Lucien de Rubempré. Nie= kiedy przypomina Juljana Sorela. De Quincey wi= dział go jeden raz. Było to na obiedzie u Karola Lamb'a. Pisz: »W towarzystwie, pośród samych ludzi pióra, siedział morderca« i opowiada dalej, że owego dnia będąc chorym, nienawidził widoku mężczyzn i kobiet, a mimo to przychwytywał się na tem, jak z natężoną uwagą obserwował poprzez stół młodego pisarza, którego sztuczne zachowanie zdawało się kryć tyle szczerego uczucia. Próbuje sobie wyobrazić »jak nagła zmiana byłaby się do= konała w jego usposobieniu«, gdyby był znał stra= szny występki gościa, któremu tyle poświęcał uwagi.

Dzieło jego życia pozwala się ująć w obrębie trzech nagłówków podanych przez Swinburne'a, a można się też do pewnego stopnia zgodzić na twierdzenie, że pomijając jego czyny w zakresie

trucicielstwa, nie pozostawił nic takiego, coby sławę jego usprawiedliwiało.

Ale tylko filister przykłada do indywidualności wulgarną miarę czynów. Ten młody dandys pragnął raczej czemś być, niżli coś robić. Poznał, że życie samo jest sztuką i taksamo posiada swój styl jak sztuka, pragnąca je wyrazić. Jednakowoż i dzieło jego nie jest bez znaczenia. Słyszymy, że William Blake przystanął w Akademii królewskiej przed jednym z jego obrazów, oświadcając, że jest «bardzo piękny». A szkice jego wyprzedzają wiele rzeczy, które następnie zostały urzeczywistnione. Zdaje się, że przewidział pewne zewnętrzne cechy kultury współczesnej, przez niektórych uważane za istotę rzeczy. Pisze o Giocondzie, o dawnych poetach francuskich i o renesansie włoskim. Kocha greckie kameje i perskie dywany, i elżbietzańskie przekłady *Amora* i *Psychy* i *Hypnerotomachię* i okładki książek i dawne wydawnictwa i kopje o szerokich marginesach. Jest niezmiernie wrażliwy na piękno otoczenia i nie znuży się opisywaniem mieszkania, w którym przebywa, lub pragnąłby przebywać. Ma to dziwne zamiłowanie do koloru zielonego, co u jednostek znamionuje subtelny temperament artystyczny, a u narodów ma być cechą zniewieściałości, a nawet zaniku stylu. Podobnie jak Baudelaire ogromnie lubił koty, a z Gautierem dzielił zachwyt nad hermafrodytą, tym »słodkim potworem marmurowym«,

który można jeszcze oglądać we Florencji i w Luwrze.

W jego opisach i wskazówkach odnoszących się do dekoracji są też szczegóły, świadczące, że nie zdołał się wyzwolić całkowicie z pod złego smaku swych czasów. Niemniej widać, że jeden z pierwszych poznał ton zasadniczy eklektycyzmu, to znaczy prawdziwą harmonję wielkiego piękna, bez względu na epokę, miejsce, szkołę lub styl. Poznał, że urządzając pokój do mieszkania, a nie do oglądania, nie powinniśmy się nigdy starać o odtworzenie archeologiczne przeszłości, ani też kępować się koniecznością wierności historycznej. W tem swoim poznaniu artystycznym miał zupełną słuszność. Wszelkie piękno należy do tej samej epoki.

Tak więc we własnej jego bibliotece, jak ją opisuje, znajduje się delikatna gliniana waza grecka, z subtelnie malowanemi postaciami i bladem ΚΑΛΟΣ wypisanem na jej wypukłości, a za nią wisi rycina »Sybilli delfickiej« Michała Anioła, lub »Idylla« Giorgiona. Tu trochę majoliki florentyńskiej, tam pierwotnej roboty lampa z jakiegoś rzymskiego grobu. Na stole leżą Godzinki »w teczce z masywnego pozłacanego srebra, z wyciśniętymi na niej wdzięcznemi rysunkami, wysadzanej drobnemi brylantami i rubinami«, a obok niej »przycupnięty szkaradny potworek, może jakieś bóstwo domowe, wykopane gdzieś na słonecznych polach

plodnej Sycylii«. Ciemne starożytne brzozy odcinają się od »bladego lśnienia dwóch pięknych kryfiksów, z których jeden rzeźbiony w kości słoniowej, drugi odlany w wosku«. Posiada zbiorę kamei, swą małą bombonierkę w stylu Ludwika XIV z miniaturową Petitotą, swe cenne »czajniki filigranowej roboty« i swe krzesło »koloru zielonych owoców«.

Można go sobie wyobrazić leżącego w otoczeniu ksiąg, odlawów i sztychów, prawdziwego wirtuoza, subtelny znawca, przerzucającego wytworne wydanie Marka Antonia, albo Turnera »Liber Studiorum«, którego był gorącym wielbicielem, lub też oglądającego przez lupę stare kameje i drogic kamienie: »głowę Aleksandra na onyksie o dwóch warstwach«, lub »tego wspaniałego *altissimo rilievo* na karneolu Jowisza Aegiochus«. Był wielkim miłośnikiem sztychów i daje kilka bardzo użytecznych wskazówek, w jaki sposób należy gromadzić zbiorę. Bo jakkolwiek cenił wysoko sztukę nowoczesną, to jednak nie zapomniał nigdy o ważności odtwarzania arcydzieł przeszłości, a to co mówi o znaczeniu odlawów gipsowych, zasługuje na podziw.

Jako krytyk artystyczny zajmował się przede wszystkim ogólnym wrażeniem wywieranym przez dzieło sztuki, a pierwszym wymogiem krytyki estetycznej jest niewątpliwie nadawanie wyrazu swym wrażeniom. Nie troszczy się wcale o abstrakcyjne

rozważania nad istotą piękna, a metodą historyczną, która następnie tak bogate przynieść miała plony, nie posługiwano się jeszcze za jego czasów, nigdy natomiast nie zapominał o wielkiej prawdzie, że sztuka w pierwszym rzędzie zwraca się nie do intelektu, ani do uczucia, lecz jedynie do artystycznego temperamentu, niejednokrotnie też wykazuje, że ten temperament, ten »smak«, jak go nazywa, bezwiednie wytwarzany i doskonalony przez częste stykanie się z najlepszymi dziełami, staje się wreszcie wyrazem sądu trafnego. Oczywiście, że i w sztuce istnieją mody, podobnie jak w ubiorze i może nikt z nas nie potrafi się uwolnić całkowicie z pod wpływu przyzwyczajenia i nowości. Z pewnością, że on tego nie umiał, i szczerze też wyznaje, jak trudno sobie wytworzyć sąd sprawiedliwy o dziele współczesnem. Na ogół jednak miał sąd dobry i zdrowy. Podziwiał Turnera i Constable'a w czasie, gdy mniej się nimi zajmowano niż obecnie, a zdawał też sobie sprawę, że do stworzenia krajobrazu najwyższej wartości, nie wystarcza »sama tylko pilność i dokładność kopjowania«. Na Crome'a »Scenie w gaju koło Norwich« wykazuje »co subtelna obserwacja żywiołów w ich dzikim rozpętaniu, może wydobyć z najmniej zajmującego skrawka ziemi«, a o najpopularniejszym ówczesnym typie krajobrazu powiada, że jest on »poprostu wyliczeniem wzgórz i dolin, pni, krzaków, wody, łąk, chat i domów,

niewiele więcej od topografji, pewnego rodzaju malowanych map, którym brak tęcz, mgieł, poświaty, fali promieni, zalewających postrzępione chmury, burz, światła gwiazd, czyli całego najcenniejszego materiału prawdziwego malarza». Miał głęboką niechęć do wszystkiego, co w sztuce jest pospolitem lub płaskiem, a czarująco zabawiając przy stole Wilkie'go, mało się troszczył o obrazy Sir Dawida, lub utwory Crabbes'a. Nie lubił nawiązań do śladowniczych i realistycznych kierunków swego czasu i szczerze też wyznaje, że jego podziw dla Füssli'ego w znacznej części stąd wypływał, że szwajcar ten nie uważał za potrzebne, by malarz to tylko malował, co widzi. W malarstwie szukał takich czynników jak kompozycja, piękno i szlachetność linii, bogactwo barw i fantazja twórcza. Z drugiej strony nie był wcale doktrynerem. »Mniemam, że dzieło sztuki może być sądzone jedynie na mocy praw z niego samego wywiedzionych: chodzi tylko o to, czy jest w sobie harmonijnem lub nie«. Jeden to z jego doskonałych aforyzmów. A pisząc o malarzach tak rozmaitych kierunków jak Landseer i Martin, Stothard i Etty usiłował — posługuje się powiedzeniem dziś już klasycznym — »widzieć rzeczy, jakimi są same w sobie«.

Mimo to, jak wpierw już wykazałem, nigdy nie czuje się we właściwym swym żywiole oceniając dzieła współczesne. »Teraźniejszość — powiada — wydaje mi się równie miłą gmatwaniną, jak Ariost

w pierwszym czytaniu... Rzeczy współczesne mnie oślepiają. Muszę patrzeć na nie przez teleskop czasu. Elia się skarży, że nie umie ocenić naleyście utworu pisanego, »druk trudność tę usuwa« — powiada bardzo trafnie. Pięćdziesiąt lat utrwalania się kolorów, oznacza to samo w stosunku do obrazu«. Lepiej się czuje, gdy przedmiotem jego studjów jest Watteau lub Lancret, Rubens czy Giorgione, Rembrandt, Corregio i Michał Anioł, ale najlepiej, gdy pisze o rzeczach greckich. Gotyk słabo doń przemawia, natomiast drogie mu były zawsze: sztuka klasyczna i renesans. Wiedział, ile zyskać może szkoła angielska przez studjowanie wzorów greckich, nie przestaje też wykazywać adeptom sztuki, ile artystycznych możliwości kryje się w helleńskich marmurach i helleńskich metodach tworzenia. W jego sądach o wielkich mistrzach włoskich, pisze de Quincey »był ton szczerości i prawdziwego uczucia, jak u kogoś mówiącego za siebie, a nie kopującego książki innych«. Największa pochwała należy mu się za to, że usiłował wskrzesić styl, jako świadomą tradycję. Wiedział jednak, że nawet najliczniejsze odczyty o sztuce lub zebrania, »mające na celu rozwój sztuki« nigdy celu tego nie dopną. Ludzie muszą mieć »zawsze najlepsze wzory przed oczyma«, mówi bardzo słusznie i w prawdziwym duchu Toynbee Hall'a.

Jak należało się spodziewać po krytyku, który sam był malarzem, jego krytyka artystyczna od-

nosiła się nieraz do strony czysto technicznej. O obrazie Tintoretta: »Święty Jerzy uwalniający księżniczkę egipską od smoka«, pisze:

»Szata Sabry, ciepło stonowana z pruskim błękitem, odcina się od bladego zielonawego tła ponosowym szalem; a tym dwom pełnym kolorom odpowiadają jakby w tonach nieco przyćmionych, purpurowe materiały i błękitnawa stalowa zbroja świętego; gdy żywy lazur draperji na przedzie równoważą cienie indygo dzikiego boru, okalającego zamek«.

W innem znów miejscu mówi fachowo o »delikatnem Schiavone, różnokolorowym jak grzęda tulipanów o bogatych kolorach łamanych«, o »płomiennym portrecie rzadko spotykanego Maroniego, w którym uderza *morbidezza* wyrazu«, albo o innym obrazie »o karnacji soczystej«.

Z reguły jednak oddaje swe wrażenia jako całość artystyczną, starając się wrażenia te przełożyć w słowa i dać niejako literacki odpowiednik tego, co oddziaływało na jego umysł i wyobraźnię. Był jednym z pierwszych, którzy rozwinęli tak zwaną literaturę artystyczną XIX wieku, tę formę literatury, która w Browningu i Ruskinie znalazła swych najdoskonalszych przedstawicieli. Opis, jaki daje o *Repas italien* Lancet'a, o »ciemnowłosej dziewczynie«, co »zakochana w złości, spoczywa na trawie obsypanej stokrotkami«, jest pod pewnym względem zachwycający. A oto »Ukrzyżowanie«

Rembrandta, bardzo charakterystyczne dla jego stylu:

»Ciemność — ponura, grozą przejmująca ciemność, zalega całą scenę: jedynie ponad przeklętym lasem, jakby przez szczelinę potworną w mrocznej pieczarze, szumią strugi powodzi deszczowej — »grudki gradu mętnego koloru« — rozprawdzając światło szare, upiorne, jeszcze straszniejsze od tej nocy namacalnej. Już ziemia dyszy ciężko i szybko! pociemniały krzyż drży! wiatry przycupnęły — powietrze staje się duszne — mrukliwy grzmot huczy pod ich nogami, a niektórzy z pośród podłego tłumu zaczynają już uciekać ze wzgórze. Konie parskają przed nadchodzącą grozą i trwogą zdjęte nie dają się opanować. Szybko zbliża się chwila, gdy omal że rozerwany własnym ciężarem, omdlewając z utraty krwi, strumieniami spływającej z otwartych żył, mając skronie i pierś zalane potem, a język czarny, wysuszony płomieniem śmiertelnej gorączki, Jezus zawoła: »Łaknę«. Podają mu ocet zabójczy.

»Głowa opada, a święte ciało bez czucia zwisa na krzyżu! Snop purpurowych płomieni błyskawicznie przecina powietrze i znika, skały Karmelu i Libanonu pękają, a morze pędzi wysoko ponad wybrzeże swe spiętrzone fale. Ziemia ziewa szeroko, a groby wyrzucają swych mieszkańców. Zmarli i żywi mieszają się w połączeniu niesamowitem i przebiegają święte miasto. Tam czekają

ich nowe cuda. Zasłona świątyni — nieprzenikalna zasłona — przedarta jest z góry na dół, a groźne sanktuarjum, mieszczące tajemnice hebrejów — fatalna arka z tablicą przykazań i siedmioramiennym lichtarzem — w świetle nieziemskich płomieni wiśnieje przed oczyma tłumów przez Boga zapomnianych.

»Rembrandt nigdy szkicu tego nie *namalował* i miał zupełną słuszność. Byłby utracił cały swój czar, tracąc niepokojącą zasłonę mglistości, która lotnej wyobraźni tak szerokie pozostawia pole. Teraz wygląda jak coś z tamtego świata. Dzieli nas od niego czarna przepaść. Dla zmysłów pozostaje nieuchwytną. Duchem tylko możemy się do niej zbliżyć«.

Ustęp ten, napisany, jak mówi autor, z »lękiem i czcią« zawiera coś strasznego, a jeszcze więcej okropnego, nie jest jednak pozbawiony szorstkiej potęgi, a w każdym razie pewnej szorstkiej siły słowa, którą nasza epoka powinna by wysoko cenić, jako że stanowi ona główny jej brak. Przyjemniej jednakowoż zwrócić się do jego opisu Giulia Romano *Cephalus i Procris*«.

»Powinniśmy czytać Moschus'a skargę po śmierci Biona, wdzięcznego pasterza, zanim przyglądamy się temu obrazowi, albo też wpatrywać się w obraz, mający nas przygotować do czytania skargi. Tu i tam mamy ten sam niemal obraz. Nad obiema ofiarami szepczą wysokie gaje i leśne parowy,

pączki kwiatów zasyłają smutne wonie, słowiki żałobne wydobywają pienia na skalnych usiadłszy zrębach, a jaskółki w krętych dolinach, jęczą też satyry i fauny w czarnych woalach, a nimfy wodne po lasach rozplywają się w strugi łez. Owce i kozy opuszczają pastwiska, a oready wspinające się chętnie na najbardziej niedostępne szczyty stromych skał, uciekają od śpiewu sosien przez wiatr muskanych, gdy drjady chylą się ku ziemi z gałęzi drzew, a rzeki chórem łkających potoków jęczą nad białą Procris,

»Iśniący w dali ocean napełniając swemi głosy«.

Złote pszczoły milczą na Hymetosie woniejącym od tymianku, a brzęmiący róg kochanka Aurory nigdy już nie rozprószy zimnego półmroku na szczycie Hymetosu. Tłem naszego obrazu jest trawą okryty, od słońca spalony pagórek, załamujący się wgłębieniami i wyniosłościami (nakształt fal), a jeszcze bardziej sfałdowany przez mnóstwo rozsochatych chwytnych korzeni i pni przedwcześnie ściętych, a mimo to wypuszczających nowe zielone pędy. Pagórek ten po prawej stronie bystro się wznosi ku gąszczy gaju, którego żadna nie przeniknie gwiazda, a u jego wnijscia siedzi zdrętwiały król Tessalji, trzymając na kolanach ciało białe jak kość słoniowa, które dopiero co gładkiem czołem rozchylając twarde gałęzie, nogą przez zardrość uskrzydloną biegło przez ciernie i kwiaty,

a oto leży bezsilne, ciężkie, bez ruchu, chyba że wiatr szyderski poruszy bujne włosy.

»A z poza gęstwy drzew pobliskich, wybiegają zdumione nimfy, głośnie wydając okrzyki...

»Satyry w skórach jelenich, w bluszczów
przybraniu zielonem
Suną, a litość bezsłowna kosmatem ich
wstrząsa łonem«.

»Poniżej leży Laelaps, a ciężki jego oddech mówi o szybkim kroku śmierci. Po drugiej stronie grupy cnotliwy Amor z opuszczonemi skrzydły nastawia łuk ku zbliżającym się tłumom leśnych mieszkańców, faunów, kozłów, kóz, satyrów i ich żon, które drżącemi rękoma silniej tulą swe dzieci, zbiegając zapadłą ścieżką po lewej, wzdłuż skalistego wału, na którego najniższym złomie czujny strumień z urny swej sączy wody złowroźne. Wyżej i nieco dalej od Ephidjas wśród drzew dziewiczego gaju winną latoroślą oplecionych, ukazuje się inna kobieta i rwie sobie włosy na głowie. Środek obrazu wypełniają cieniste łąki, opadające ku ujściu rzeki, po drugiej zaś stronie moc potężna huczącego oceanu, z którego toni wyłania się różanopalcu Aurora, gasicielka gwiazd, z wściekłością pędząc swe w fali obmyte rumaki, by spojrzeć na mękę śmiertelną swego współzawodnika«.

Gdyby opis ten został starannie opracowany, mógłby być wspaniały. Pomysł stworzenia utworu

poetyckiego z obrazów jest znakomity. Wielka część literatury współczesnej, z tego samego wypływa źródła. W epoce bardzo brzydkiej a wrażliwej, rozmaite gałęzie sztuk wzajem się u siebie zapożyczają, nie mogąc czerpać z życia.

Także jego zamiłowania były dziwnie różnorodne. Interesowało go naprzykład w najwyższym stopniu wszystko, co dotyczyło sceny, gorąco też bronił potrzeby zachowania wierności historycznej w kostjumach i dekoracji. »W sztuce — pisze w jednym ze swych szkiców — cokolwiek zasługuje, by było wogóle zrobione, zasługuje również, by było zrobione dobrze«, wykazuje też, że dopuściwszy raz do anachronizmów, trudno następnie nakreślić granicę nieprzekraczalną. W literaturze znów, podobnie jak lord Beaconsfield przy pewnej słynnej okazji, stawał »po stronie aniołów«. Był jednym z pierwszych wielbicieli Keatsa i Shelley'a, »wibrująco-uczuciowego i poetycznego Shelley'a«, jak go określa. Jego podziw dla Wordswortha był szczerzy i głęboki. W całej pełni ocenia też Williama Blake'a. Jeden z najlepszych istniejących egzemplarzy »Songs of Innocence and Experience« został specjalnie dla niego sporządzony. Kochał Alaina Chartier, i Ronsarda i dramaturgów z epoki elżbietańskiej i Chancera i Chapmana i Petrarę. A wszystkie sztuki stanowiły dla niego jedność. »Nasi krytycy — powiada bardzo trafnie — zdają się nie wiedzieć, że poezja i malarstwo z tego sa-

mego wyrosły ziarna i że każdy prawdziwy postęp w rozwoju jednej sztuki, sprowadza odpowiedzialnie udoskonalenie drugiej», a gdzieindziej znów twierdzi, że kto zapewniając o swej miłości dla Milтона, nie podziwia Michała Anioła, ten łudzi siebie, lub swych słuchaczy. Dla swych kolegów, współpracowników *London Magazine* był zawsze wspaniałomyślnym, dla Barry Cornwall'a, Allan Cunningham'a, Harlitt'a, Elton'a i Leigh Hunt'a miał zawsze słowa pochwały bez złośliwych przycinków przyjacielskich. Niektóre jego szkice o Karolu Lambie są w swym rodzaju zachwycające, przy czem z wirtuozostwem aktora zapożycza styl swój u przedmiotu.

»Cóż mógłbym o tobie powiedzieć ponad to, co wszystkim wiadome? Że łączyłeś wesołość chłopca z wiedzą mężczyzny: serce najczulsze, jakie kiedykolwiek łzy wyciskało z oczu.

»Jak dowcipnie was nie rozumiał, w najodpowiedniejszym momencie wplatając rzeczy nieodpowiednie. Mówiąc bez afektacji, bywał zwarty jak jego ulubieni autorzy z epoki elżbietańskiej — zwarci do niezrozumiałości. Niby ziarna cennego złota, sentencje jego rozrastały się w całe arkusze. Nie znał łaski dla fałszywej sławy, stale mając w pogotowiu jakąś gryzącą uwagę o »zachowaniu się genjuszów«. Sir Tomasz Brown był jego serdecznym przyjacielem, a taksamo Burton i Fuller. W momentach kochliwości flirtował z ową nie-

zrównaną księżną różnorodnych zapachów, a z radosnemi komedjami Beaumonta i Fletchera wprawdzał lekkie marzenia. Zwykł być, jak pod wpływem natchnienia, rzucać na nich błyski krytyczne, najlepiej jednak było mu nie wchodzić w drogę; z chwilą bowiem, gdy kto inny zaczynał mówić, chociażby o ulubieńcach uznanych, lubił przerywać, lub wtrącać uwagi, o których nikt nie mógł wiedzieć, czy są wynikiem nieporozumienia, czy złośliwości. Pewnego wieczora w C. wymienieni dramaturdzy byli właśnie przedmiotem rozmowy. Pan X unosił się nad namiętnością i podniosłym stylem tragedji (nie wiem którego z nich), momentalnie jednak przerwał mu Elia, mówiąc: właśnie liryczne ustępy miały największą wartość!

Jedna strona jego działalności literackiej na szczególną zasługuje uwagę. Można powiedzieć, że nowoczesna publicystyka zawdzięcza mu więcej niż komukolwiek z pierwszych lat naszego wieku. Był on pionierem stylu wschodniego, i rozkoszował się malowniczymi określeniami i bombastyczną przesadą. Mieć styl tak olśniewający, by nim przesłonić treść — oto jedna z najgłówniejszych zdobyczy ważnej i bardzo podziwianej szkoły pisarzy z Fleet Street, a za założyciela tej szkoły można uważać *Janusa Weathercock*. Wiedział też, jak łatwo można przez ciągłe powtarzanie tychsamych rzeczy zainteresować publiczność swoją osobą, więc w swych artykułach, czysto dziennikarskich,

ten niezwykły młody człowiek opowiada światu, co jadł na obiad, gdzie kupuje swe ubrania, jakie lubi wina i jak się czuje — poprostu jak gdyby pisał sprawozdanie tygodniowe do jakiegoś poczytnego czasopisma naszej doby. Ta właśnie strona jego działalności, najmniej cenna, najwidoczniejszy jednak wywierała wpływ. Publicysta dzisiejszy jest człowiekiem zanudzającym publiczność szczegółami swego nielegalnego życia prywatnego.

Jak przeważna część ludzi afektowanych, ogromnie kochał przyrodę. »Wysoko cenię trzy rzeczy — powiada: — siedzieć beczynnie na wyniosłości, z której roztacza się rozległy widok, leżeć w cieniu gęstych drzew, gdy w ogół świeci słońce, zażywać samotności, wiedząc, że w pobliżu są ludzie. Wszystko to mam na wsi!« Opisuje swe wędrówki po gajach i wśród wonnych janowców, powtarzając Collinsa »Odę do wieczoru«, poto tylko, by przychwycić czar chwili, opowiada, jak twarz swą pieści »na wilgotnem łożu pierwiosnków, skrapianych rosą majową«, mówi o przyjemności patrzenia na łagodne krowy »zwolna kroczące ku domowi w półmroku wieczornym i o wsłuchiwaniu się w dalekie dzwonki owieczek«. Takie jego po-wiedzenie: »*Polyanthus* płonął na swem zimnem ciemnem łożu niby samotny obraz Giorgione'a na dębowem tafłowaniu« doskonale charakteryzuje jego sposób odczuwania, a piękny w swoim rodzaju jest też ustęp następujący:

»Krótka, delikatna trawa pokryta była stokrótkami, gęstemi jak gwiazdy w pogodną noc letnią. Chrapliwe głosy krzątających się wron przyjemnie zlewały się w oddali z poszumem wysokich wiaźów w mrocznym gaju, a od czasu do czasu słychać było głos chłopca, płoszącego ptactwo z świeżo obsianych zagonów. Błękitne przestworza miały kolor ciemnej ultramaryny, ani jedna chmurka nie przyćmiewała czystego eteru, tylko skraje nieboskłonu obrzeżał pas świetlny, miękki obłoczek zwiewnej mgły, od której odcinała się wyraziście olśniewająca biel pobliskiej wsi ze staremi murami kościoła. Myślałem o Wordswortha »Lines written in March«.

Nie wolno nam jednak zapomnieć, że ten subtelny młody człowiek, w ten sposób piszący i tak wrażliwy na piękno Wordswortha, był zarazem, jak na początku już powiedziałem, jednym z najpodstępniejszych potajemnych trucicieli swego czasu, a także innych epok. W jaki sposób pociągnął go po raz pierwszy ten niezwykle rodzaj zbrodni, tego nam nie mówi, a dziennik, w którym tak skrupulatnie zapisywał wyniki swych strasznych przedsięwzięć i środki jakimi się posługiwał, zgubił się na nieszczęście. Nawet w późniejszych latach był pod tym względem wstrzemięźliwym i wołał pisać rzeczy literackie, jak »Excursion«, i »Poems founded on the Affections«. Nie ulega jednak wątpliwości, że trucizna, jaką się posługiwał, była strych-

nina. W jednym ze swych pięknych pierścieni, z których był tak dumny, a które służyły do wydania pięknych linii jego delikatnych białych rąk, nosił kryształki indyjskiej trucizny *nux vomica*, a którą jeden z jego biografów określa jako »prawie pozbawioną smaku, trudną do odkrycia i dającą się rozcieńczać niemal w nieskończoność«. De Quincey twierdzi, że popełnił więcej morderstw, niż sądy potrafiły stwierdzić. Tak było niewątpliwie, a niektóre z tych zbrodni zasługują na wzmiankę. Pierwszą jego ofiarą był jego wuj, Tomasz Griffiths. Otruł go w r. 1829, by zostać właścicielem Linden House, które ogromnie lubił. W sierpniu następnego roku otruł swą teściową, panią Abercrombie, a w grudniu przyszłego roku piękną siostrę swej żony, Helenę Abercrombie. Dlaczego zamordował panią Abercrombie stwierdzić niepodobna. Może przez kaprys, może dla spotęgowania swego ohydneho poczucia siły, może z obawy, że go podejrzewa, a może bez żadnego powodu. Natomiast zbrodni na Helenie Abercrombie dokonał wspólnie z żoną, by zyskać 18.000 funtów, na którą to sumę Helena była ubezpieczoną w rozmaitych Towarzystwach. Przebieg był następujący: Dnia 12 grudnia przybył z żoną i dzieckiem z Linden House do Londynu i zamieszkali w Conduit Street, Regent Street nr. 12. Były z nimi dwie siostry, Helena i Magdalena Abercrombie. Wieczorem, 14 grudnia, poszli wszyscy do teatru,

a po kolacji Helena nagle zachorowała. Nazajutrz czuła się bardzo źle i zawezwano do niej lekarza, Dra Lecock, z Hanover Square. Żyła do poniedziałku 20 grudnia. Tego dnia po rannej wizycie lekarza, państwo Wainewright podali jej zatruty rosół, poczem wyszli na spacer. Gdy wrócili, Helena Abercrombie już nie żyła. Niespełna dwudziestoletnia, wysoka, powabna dziewczyna o pięknych włosach. Istnieje jeszcze śliczny jej portret, wykonany przez szwagra i wykazujący wielką zaletność stylu jego od Sir Tomasza Lawrence, malarza, do którego odnosił się z wielkim podziwem. De Quincey utrzymuje, że pani Wainewright nie była wtajemniczoną w tę zbrodnię. Wierzmy, że tak było. Grzech powinien być samotnym i nie mieć współników.

Towarzystwa ubezpieczeń na życie mając jednak pewne podejrzenia, odmówiły wypłaty z powodów technicznych, mianowicie fałszywego przedstawienia sprawy i zalegających wpłat, a truciciel z dziwną odwagą wniósł wówczas skargę przeciw *Imperial Company*, gdyż zgodzono się, że w danym wypadku jedno orzeczenie będzie miarodajnem dla innych Towarzystw asekuracyjnych. Jednakowoż proces przez pięć lat nie mógł dojść do skutku, a następnie zapadł wyrok na korzyść Towarzystw. Sędzią był lord Abinger. *Egomet Bonmor'a* zastępowali Erle i Sir William Follet, drugiej zaś strony bronił pierwszy prokurator i Sir Fr. Pol-

lock. Oskarżyciel na nieszczęście nie mógł być obecnym na żadnej rozprawie. Wskutek odmowy wypłaty 18.000 funtów znalazł się w najprzykrzejszych kłopotach pieniężnych. W parę miesięcy po zamordowaniu Heleny Abercrombie uwięziono go nawet za długi na jednej z ulic Londynu, właśnie w chwili, gdy urządzał serenadę pod oknami pięknej córki jednego ze swych przyjaciół. Wtedy udało mu się jeszcze wybrnąć z ciężkiej sytuacji, ale niezadługo potem doszedł do przekonania, że lepiej będzie wyjechać zagranicę, dopóki się nie zdoła ułożyć ostatecznie ze swymi wierzycielami. Wyjechał przeto do Bolonji, by odwiedzić ojca wspomnianej młodej damy, a podczas tego pobytu nakłonił go, by się ubezpieczył na sumę 3000 funtów w *Pelican Company*. Gdy wszystkie formalności były już dokonane i polica wystawiona, wpuścił do jego kawy kilka kryształków strychniny, siedząc z nim pewnego wieczora po spożytym właśnie obiedzie. Zbrodnia ta nie przyniosła mu żadnych korzyści materialnych. Chciał się tylko zemścić na Towarzystwie ubezpieczeń, które pierwsze odmówiło mu było nagrody za zbrodnię. Przyjaciół umarł następnego dnia w jego obecności, a on zaraz wyjechał z Bolonji, by dla zbierania szkiców odbyć wycieczkę w najpiękniejszej okolicy Bretanii, przez pewien czas zażywając gościnności starego szlachcica francuskiego, posiadacza ślicznej willi w St. Omer. Stąd przesiedlił się do Paryża,

gdzie spędził parę lat, prowadząc życie zbyt koczownicze, jak twierdzą jedni, »przemykając się chyłkiem z truchcą w kieszeni, ze strachem omijany przez wszystkich, co go znali« — jak utrzymują inni. W r. 1837 potajemnie wrócił do Anglii. Dziwny szaf skłonił go do tego kroku: miłość do kobiety.

Było to w miesiącu czerwcu. Zamieszkał w jednym z hoteli w Covent Garden. Jego pokój mieszkalny był na parterze, a nie chcąc być widzianym, przez ostrożność trzymał okienice zamknięte. Przed 13 laty, zbierając cenne majoliki i dzieła Marka Antonia, sfałszował był pewne podpisy, chcąc dojść w posiadanie części majątku odziedziczonego po matce. Wiedział, że oszustwo to zostało wykryte i że wracając do Anglii naraża swe życie. A jednak wrócił. Czyż można się dziwić? Powiadają, że kobieta była bardzo piękna, a w dodatku go nie kochała.

Odkryto go przypadkiem. Zwabiony wrzawą uliczną, party artystycznym zainteresowaniem dla życia współczesnego, na chwilę otworzył okienice. W tejże chwili ktoś krzyknął: »Oto Wainwright, oszust«. Był to Forrester, policjant z Bow Street.

Dn. 5 lipca przywieziono go do Old Bailey. W *Times* ukazało się następujące sprawozdanie:

»Przed sędzią Vaughan i baronem Alderson stawał Tomasz Griffiths Wainwright, człowiek czterdziestodwuletni, o szlachetnej powierzchowności, noszący wąsy, oskarżony o sfałszowanie

pełnomocnictwa na 2259 funtów, w zamiarze oszukan-
 kania dyrektora i Twa Banku Angielskiego.

»Wniesiono pięć skarg przeciw uwięzionemu, co do których nie przyznał się do winy, podczas przesłuchania przedpołudniowego przez funkcyj-
 narjusza sądowego, Arabina. Postawiony przed sędziów prosił o cofnięcie poprzedniego zeznania i uznał się winnym dwóch przestępstw, nie nara-
 żających go jednak na ciężkie następstwa.

»Gdy przedstawiciel banku wyłuszczył, że są jeszcze trzy dalsze wykroczenia, lecz bank nie ży-
 czy sobie przelewu krwi, uznano oskarżonego win-
 nym dwóch mniejszych przestępstw i po zakoń-
 czeniu rozprawy ogłoszono wyrok, skazujący go na dożywotni pobyt w kolonjach«.

Przewieziono go do Newgate, gdzie miał się przygotować do zesłania. W pewnym fantastycz-
 nym ustępie jednego z dawniejszych szkiców, wy-
 obraża sobie, że »leży w więzieniu, skazany na śmierć«, gdyż nie mógł się oprzeć pokusie wykra-
 dzenia z Brytyjskiego Muzeum kilku tomów Marka Antonia, celem skompletowania swego zbioru. Wyrok jaki oto na niego wydano był dla czło-
 wieka kulturalnego jednoznaczny z wyrokiem śmierci. Gorzko się z tego powodu uskarżał przed przyja-
 ciółmi, dowodząc, jak niektórzy sądzić mogą, nie bez słuszności, że pieniądze, jako spadek po matce, były wszak jego własnością, przytem sfałszowanie podpisu datuje się z przed lat 13, co, używając

jego własnego wyrażenia, powinno być co najmniej uważane jako »circonstance atténuante«. Permanencja osobowości jest bardzo zawilem zagadnieniem metafizycznym, a ustawy angielskie rozwiązują je niewątpliwie w sposób bardzo prosty i brutalny. Jest jednak coś dramatycznego w fakcie, że tak ciężka kara została mu nałożona za występki, który, zważywszy fatalny wpływ jego prozy na naszą publicystykę, nie był wcale najcięższym jego grzechem!

W więzieniu zetknął się przypadkowo z Dickensem, Macready'm i Hablot Browne'm. Zwiedzając więzienia Londynu, w poszukiwaniu wrażeń artystycznych, nagle w Newgate zobaczyli Wainwrighta. Forster opowiada, że przybrał wobec nich minę wyzywającą, Macready natomiast był »prerażony spotkaniem w tem miejscu człowieka, którego dobrze znał przed laty i u którego stołu zasiadał«.

Inni okazali więcej ciekawości, wskutek czego jego cela więzienna była przez pewien czas miejscem modnego spędzania czasu. Rozmaici ludzie pióra chodzili tam, by odwiedzić dawnego kolegę. Nie był to już jednak miły bezfraszliwy Janus, którego ongi podziwiał Karol Lamb. Stał się wprost cynicznym.

Ajentowi z Twa Ubezpieczeń, który odwiedził go pewnego popołudnia, uważał za stosowne wyrazić swe mniemanie, że występki jest

jednak spekulacją chybioną, odparł: »Mój panie! wy, ludzie z miasta, wdajecie się w rozmaite spekulacje i czekacie na wynik. Niektóre z waszych spekulacyj się udają, inne zawodzą. Moje zawiodły, wasze się udały. To, mój panie, jest jedyną różnicą między mną, a moim gościem. Powiem panu jednak jedną rzecz, która mi się udała całkowicie. Oto przez całe życie postanowiłem się utrzymać na stanowisku dżentelmana. Zawsze to czyniłem. I do-
tąd czynię. Tu na przykład jest zwyczaj, że mi-
szkańcy celi naprzemian ją z rana zmiatają. Ja
dzielę tę celę z murarzem i zmiataczem ulic, lecz
żaden z nich nigdy mi nie zaofiarował miotły!«
Gdy jeden z przyjaciół czynił mu wyrzuty z po-
wodu zamordowania Heleny Abercrombie, wzru-
szył ramionami i odrzekł: — Tak, to był czyn
okropny, ale miała takie grube kostki u nóg.

Z Newgate przewieziono go do Portsmouth, a stamtąd z 300 innymi skazańcami do Van Die-
mens. Podróż musiała być dla niego czemś okrop-
nem, a w liście do przyjaciela pisze z goryczą
o hańbie, że »towarzysz poetów i artystów« zmu-
szony był przebywać z »chamami«. To jego okre-
ślenie nie powinno nas dziwić. W Anglii występ-
ek rzadko bywa wynikiem grzesznych skłonności. Nie-
mał zawsze przyczyną jego jest głód. Prawdopo-
dobnie nie znalazł na pokładzie ani jednego słu-
chacza, któryby go rozumiał, lub był przynajmniej
naturą psychologicznie interesującą.

Nigdy jednak nie stracił zamiłowania do sztuki. W Hobart Town urządził sobie pracownię i zaczął znów robić szkice i portrety, a rozmowa jego i maniery w dalszym ciągu zachowały cechujący je urok. Nie porzucił też zwyczaju trucia ludzi, a z tego czasu datują się dwie jego próby pozbycia się osobników, którzy go obrazili. Ale ręka jego utraciła widać swą zręczność. Obydwie próby zawiodły, a w r. 1844 całkowicie znudzony towarzystwem tasmańskim, wręczył gubernatorowi, Sir Johnowi Eardley Wilmot, prośbę o uwolnienie. W podaniu swem mówi o sobie, że »męczą go myśli, domagające się formy i ucieleśnienia, że pozbawionym jest możliwości wzbogacania swej wiedzy, a nawet sposobności ćwiczenia się w rozmowie użytecznej, lub przynajmniej pięknej«. Podanie jego spotkało się jednak z odmową, a kolega Coleridge'a pocieszał się pisaniem swych cudnych *Paradis artificiels*, których tajemnicę znają tylko opjumiści. W r. 1852 zmarł wskutek apopleksji, a jedyną istotą żyjącą, która mu dotrzymywała towarzystwa był kot, któremu niezwykle okazywał przywiązanie.

Jego zbrodnie wywarły niewątpliwie wielki wpływ na jego sztukę. Nadały jego stylowi cechę bardzo indywidualną, na której zbywało wcześniejszym jego dziełom. W notce do swej biografji Dickensa wspomina Forster, że w r. 1847 pani Blessington otrzymała od swego brata, piastującego

w Hobart Town urząd wojskowy, portret olejny młodej damy, malowany wprawnym pendzlem Wainewrighta, który, jak powiadają, »usiłował wyraz własnej swej nikczemności przenieść na portret wdzięcznej, dobrej dziewczki«. W jednej ze swych powieści Zola opowiada o młodym człowieku, który popełniwszy raz zbrodnię, zajmuje się następnie sztuką i maluje zielonawe, impresjonistyczne portrety ludzi bardzo przyzwoitych, a wszystkie wykazują dziwne podobieństwo z ofiarą jego zbrodni. Rozwój stylu Wainewrighta wydaje mi się znacznie bardziej zawiłym i dającym do myślenia. Można sobie wyobrazić silną indywidualność, stworzoną przez grzech.

Ta niezwykle fascynująca postać, przez szereg lat olśniewająca literacki świat Londynu, zaznaczyła się tak świetnym debiutem w życiu i sztuce, że jest niewątpliwie zagadnieniem w najwyższym stopniu interesującym. Ostatni jego biograf, Carew Harlitt, któremu zawdzięczam kilka faktów zużytkowanych w tym szkicu i którego książeczka jest w swym rodzaju niezmiernie cenną, twierdzi, że jego miłość do sztuki i natury były jedynie kaprysem i zarozumiałością, a inni odmówili mu wszelkich zdolności literackich. Ten sąd wydaje mi się powierzchownym, a conajmniej mylnym. Że ktoś jest truciścielem, to jeszcze nie przesądza o wartości jego prozy. Cnoty domowe nie są podstawą sztuki, aczkolwiek dla artystów drugorzędnych mogą być

doskonałem poleceniem. Być może, że De Quincey przeceniał jego zdolności krytyczne i raz jeszcze powtarzam, że w jego dziełach ogłoszonych jest dużo szczegółów zbyt pospolitych, zbyt się narzucających, zbyt dziennikarskich, w ujemnem znaczeniu tego słowa. Tu i ówdzie wyraża się stanowczo wulgarnie, a wszędzie mu zbywa na dyscyplinie prawdziwego artysty. Niektóre jego błędy należy jednak usprawiedliwić epoką, w której żył, a ostatecznie proza, którą Karol Lamb uważał za »znakomitą« posiada też niemałe znaczenie historyczne. Dla mnie osobiście nie ulega wątpliwości, że jego miłość dla sztuki i natury była szczerą. Zbrodnia i kultura nie muszą się wzajem wykluczać. Nie możemy zmieniać całej historii, li dla zadowolenia naszego zmysłu moralnego.

Oczywista, że jest on jeszcze zbyt bliskim naszej epoki, byśmy sobie mogli wytworzyć o nim sąd czysto artystyczny. Trudno też wyzbyć się silnego uprzedzenia względem człowieka, który mógł być otruć lorda Tennysona lub Gladstona, czy Balliola. Gdyby jednak nosił był inny strój i innym mówił językiem, gdyby był żył w epoce Cesarstwa rzymskiego lub włoskiego Odrodzenia, lub w Hiszpanji siedmnastego wieku, lub w jakimkolwiek kraju i epoce, tylko nie w naszych czasach i nie w naszym kraju, niewątpliwie potrafilibyśmy wydać sąd nieuprzedzony o jego stanowisku i znaczeniu.

Wiem, że istnieją dotąd historycy, a przynajmniej ludzie piszący na tematy historyczne, którzy wciąż jeszcze uważając za rzecz nieodzowną osądzanie historii z punktu moralności, wypowiadają swe pochwały lub nagany z namaszczeniem i zadowoleniem ze siebie, godnem świeżo zaawansowanego nauczyciela. Zwyczaj to jednak głupi, dowodzący jedynie, że instynkt moralny może dojść do takiej doskonałości, że gotów odzywać się wszędzie, gdzie go nie potrzeba. Wszak nikomu, obdarzonemu prawdziwym zmysłem historycznym, nie przyjdzie na myśl ganić Nerona, oburzać się na Tyberjusza, lub potępiać Cezara Borgię. Stali się oni dla nas niejako postaciami dramatu. Mogą nas przejmować strachem, grozą lub podziwem, ale nie mogą nas dotknąć. Nie pozostają z nami w bezpośrednim stosunku. Nie potrzebujemy się ich obawiać. Przeszli do sfery sztuki i nauki, a ani sztuka ani nauka nie znają oceny moralnej. I tak się może kiedyś stanie z przyjacielem Karola Lamba. Czuję, że obecnie jest on jeszcze nazbyt współczesny, by można się do niego odnosić z ową subtelną bezinteresowną ciekawością, której zawdzięczamy tyle wspaniałych studjów o wielkich zbrodniarzach z czasów włoskiego renesansu, skreślonych przez takich autorów jak John Addington Symonds, A. Mary Robinson, Vernon Lee i inne wybitne pióra. Sztuka o nim jednak nie zapomniała. Jest wszak bohaterem Dickensa w: *Hunted down* i Varneyem

w *Lukrecji* Bulwera, z zadowoleniem można tedy zaznaczyć, że sztuka oddała pewien hołd człowiekowi, który z takim talentem posługiwał się »piórem, pędzlem i trucizną«. Działać pobudzająco na sztukę, znaczy być czemś więcej niż faktem.

KRYTYK JAKO ARTYSTA

ORAZ KILKA UWAG

O DONIOSŁOŚCI PRÓŻNOWANIA.

DIALOG. — CZĘŚĆ I. — OSOBY: GILBERT I ERNEST. — SCENA
W BIBLIOTECE W PICCADILLY Z WIDOKIEM NA GREEN PARK

GILBERT (*przy fortepianie*). Mój drogi Ernestcie, powiedz mi z czego się śmiesz?

ERNEST (*podnosząc wzrok*). Z doskonałej historii, jaka mi się nawinęła w tym oto tomie »Wspomnień«, znalezionym na twym stole.

GILBERT. Cóż to za książka? Aha, już wi-
dzę. Jeszcze jej nie czytałem. Czy coś warta?

ERNEST. Ot, podczas twej gry przerzuciłem parę kartek z pewną przyjemnością, chociaż wogóle nie lubię nowoczesnych pamiętników. Przeważnie bowiem pisane są przez ludzi, którzy zupełnie stracili już pamięć, albo też nigdy nie zrobili nic godnego pamięci. Co zresztą dostatecznie tłumaczy ich popularność, jako, że publiczność angielska doskonale się czuje, ilekroć do niej przemawia miernota.

GILBERT. Tak, publiczność jest dziwnie po-
błażliwa. Wybacz wszystko, z wyjątkiem geniuszu. Muszę jednak wyznać, że wogóle lubię czytać pamiętniki. I to zarówno dla ich formy, jak i treści.

W literaturze, czysty egotyzm jest zachwycający. On to właśnie czaruje nas w pismach osobistości tak różnych, jak Cycero i Balzac, Flaubert i Berlioz, Byron i M-me de Sévigné. Ilekroć go spotykamy — a dziwna rzecz, zdarza się dość rzadko — zawsze go witamy z przyjemnością i nierychło zapominamy. Ludzkość zawsze będzie kochać Rousseau'a, że jej, a nie księdzu wyznał swoje grzechy, a śpiące nimfy, które niegdyś Cellini wykuł w brązie dla pałacu króla Franciszka, ba, nawet zielonozłoty Perseusz, z otwartej loggii we Florencji ukazujący księżycowi straszną poczwarę, co ongi życie przemieniała w kamień — nawet te arcydzieła nie dały ludziom tyle rozkoszy, ile owa autobiografia, w której największy łotr Renesansu, opowiada dzieje swej świetności i hańby. Poglądy, charakter, czyny człowieka małe tylko mają znaczenie. Niechaj sceptyk mówi, jak szlachetny Sieur de Montaigne, a święty — jak zgorzkniały syn Moniki — opowiadając nam swe najgłębsze tajemnice, zawsze zdoła uszom naszym nakazać posłuch, a ustom milczenie. Metoda myślenia, reprezentowana przez kardynała Newmana — o ile metodą nazwać można próbę rozwiązywania zagadnień intelektualnych przez zaprzeczenie kompetencji umysłu — metoda ta najpewniej się nie utrzyma. Ale ludzie nigdy chyba nie przestaną towarzyszyć tej zbłąkanej duszy w jej pochodzie wśród ciemności. Tak, autobiografia posiada urok nieprzeciętny.

Nawet biedny, ograniczony, zarozumiały sekretarz Pepys gadulstwem swym utorował sobie drogę do nieśmiertelności, dobrze wiedząc, że niedyskrecja popłaca, bezustannie się uwija w »pstrej szacie purpurowej ze złotymi guzikami i tresami«, którą tak chętnie opisuje, papla ku swojej i naszej wesołości o błękitnej spódnicy, którą kupił dla żony, o »doskonałych francuskich frykasach z cielęciny«, które jada tak chętnie, o walkach na kielichy z Willem Joyce, o »uganianiu się za pięknościami«, o deklamowaniu Hamleta w niedzielę, a grze na skrzypcach w dniu powszednie i innych podobnych marnych lub trywialnych rzeczach. Nawet w życiu powszedniem egotyzm posiada swój urok. Mówiąc o drugich, ludzie są zazwyczaj nudni. Mówiąc o sobie, są niemal zawsze interesujący, i gdyby można zamknąć ich w porę, jak się zamyka książkę z chwilą, gdy zaczyna być nudną — ludzie ci byliby wprost doskonali.

ERNEST. Dużo prawdy zawiera to »gdyby«, jak powiedziałby Touchstone. Ale czy na serjo pragnąłbyś, by każdy stał się własnym swym Boswellem? Cóżby się stało z tymi wszystkimi skrzętnymi kompilatorami »Życiorysów« i »Wspomnień?«

GILBERT. A cóż po nich? Toż to prawdziwa plaga wieku, ni mniej, ni więcej. Każdy wielki człowiek ma dziś swych uczniów, a biografem jego jest zawsze — Judasz.

ERNEST. Ależ mój drogi...

GILBERT. Tak jest, niestety. Dawniej mieliśmy zwyczaj kanonizowania naszych bohaterów — obecnie ich trywializujemy. Popularne wydania książek mogą być zachwycające, ale popularne wydania wielkich ludzi są absolutnie wstrętne.

ERNEST. Gilbercie, czy wolno spytać do kogo odnosi się ta aluzja?

GILBERT. Ach! Do wszystkich naszych doręcznych literatów. Niepodobna już dłużej wytrzymać z tymi ludźmi, którzy po śmierci poety lub malarza pchają się do domu wraz z właścicielem zakładu pogrzebowego, jakby nie wiedzieli, że jedynym ich zadaniem — grać rolę nieme. Ale nie mówmy o nich. Wszak to zwykłe pasożyty literackie. Jeden z nich chwytą proch, drugi popioły zmarłego — ale duszy nie dosięże żaden. A teraz zagram ci coś Chopina lub Dworaka? Taki namiętny i dziwnie barwny.

ERNEST. Nie! W tej chwili właśnie nie jestem usposobiony do słuchania muzyki. Jest zbyt nieokreślona. Przytem prowadziłem wczoraj do kłójki baronową Bernstein, która zwykle bywa zachwycająca, ale wczoraj chciała koniecznie rozprawiać o muzyce, przypominającej jej jakoby dźwięki niemieczyny. Na szczęście jednak żadna muzyka nawet w przybliżeniu nie przypomina języka niemieckiego. Doprawdy, że niektóre formy patriotyzmu są wprost poniżające. Nie, Gilbercie,

nie graj dłużej. Odwróć się i mów do mnie. Mów, dopóki dzień białolicy nie zajrzy do pokoju. W głosie twym jest coś cudnego.

GILBERT (*wstając od fortepianu*). Nie jestem dziś usposobiony do rozmowy. Szkaradnie to z twojej strony śmiać się niedowierzająco! Istotnie nie mogę. Gdzie masz papierosy? Dziękuję. Jakże wspaniałe są te żółte narcyzy! Wyglądają jakby rzeźbione z ambry i chłodnej kości słoniowej. Przypominają greckie wyroby z najświetniejszych czasów. Ale powiedz mi, jakie to były wyznania tego pokutującego akademika, że się z nich śmiałeś? Opowiedz mi. Ilekroć gram Chopina, doznaję wrażenia, jakobyś opłakiwał grzechy, których nigdy nie popełniłem, i odczuwał mękę tragedii, których nigdy nie przeżyłem. Zdaje mi się, że muzyka zawsze tak działa. Stwarza w duszy przeszłość nieznana i napełnia cierpieniem, ukrytem przed naszymi łzami. Mogę sobie wyobrazić człowieka, który wiódł życie najpospolitsze, aż nagle pod wpływem dziwnej muzyki odkrywa, że dusza jego niezależnie od jego świadomości przechodziła przez straszne doświadczenia i zaznała szalonych rozkoszy, dzikiej, romantycznej miłości lub wielkiej abnegacji. Opowiedz mi zatem tę historję, Erneście. Pragnę się trochę rozweselić.

ERNEST. Och, nie przypisuję jej zbyt wiele doniosłości. Uważam ją tylko za doskonałą ilustrację tego, czem jest marna krytyka artystyczna. Zdaje

się, że pewna dama całkiem serjo pytała raz tego, jak go nazwałś, pokutującego akademika, czy sławny jego obraz: Dzień wiosenny w Whiteley, czy też Przystanek ostatniego omnibusa, lub coś w tym rodzaju jest istotnie malowany ręką.

GILBERT. A czy tak jest istotnie?

ERNEST. Jesteś niepoprawny. Ale mówiąc serjo, naco się właściwie przyda krytyka artystyczna? Czemu się artyście nie pozostawia zupełnej swobody, by zgodnie ze swą chęcią stwarzał światy nowe, lub wycieniowywał ten świat, który już znamy i którym znudziłibyśmy się śmiertelnie, gdyby nie sztuka i jej wytworny, niesłychanie subtelny zmysł doboru i wyboru. Dzięki temu instynktowi Sztuka poniekąd oczyszcza świat i nadaje mu pozory chwilowej doskonałości. Zdaje mi się, że fantazja roztacza, a przynajmniej powinna by roztoczyć wokoło siebie samotność, i że pracuje najlepiej w ciszy i odosobnieniu. Poco przeszkadzać artyście wrzaskliwym głosem krytyki? Jakiem prawem ludzie niezdolni do twórczości śmiać sądzić o dziele pracy twórczej? Co oni mogą o niem wiedzieć? A jeśli dzieło jest zrozumiałe, objaśnienie staje się zbytecznem...

GILBERT. A jeśli dzieło jest niezrozumiałe, objaśnienie jest świętokradztwem.

ERNEST. Tego nie powiedziałem.

GILBERT. Ach, ale powinienes być powie-

dzieć. W dzisiejszych czasach pozostawiono nam tak mało tajemnic, że nie możemy zgodzić się na utratę choćby jednej z nich. Mam wrażenie, że członkowie *Browning Society*, podobnie jak teologowie z *Broad Church Party*, lub autorzy z *Walter Scott's Great Writers Series* dopóty objaśniają swe bóstwo, aż nic już z niego nie pozostanie. Gdzie w Browningu dopatrywałeś się mistyka, oni starali się dowieść, że był poprostu jąkałą. Gdzie przypuszczałeś, że ma coś do ukrycia, oni wykazali, że ma bardzo niewiele do objawienia. Ale mówią tu tylko o poszczególnych jego dziełach. Rozpatrywany jako całość — był to człowiek wielki. Nie należał do olimpijczyków i miał wszystkie braki tytana. Brakło mu kontroli samego siebie i rzadko też danem mu było śpiewać. Dzieła jego skażone są śladami walki gwałtownej i wysiłku, a w jego procesie twórczym nie widać pochodzenia od wrażenia do formy, lecz od myśli do chaosu. A jednak był wielkim. Nazwano go myślicielem, i bezwątpienia był to człowiek myślący ciągle i głośno, a jednak pochłaniała go nie myśl sama, lecz raczej proces myślenia. Maszynę kochał, nie zaś wytwór maszyny. Droga, którą głupiec dochodzi do swego głupstwa, była mu równie droga jak najwyższa mądrość mędrca. Subtelny mechanizm umysłu zachwycał go do tego stopnia, że gardził językiem, lub uważał go za niedostateczny środek do wyrażania myśli.

Rym, to przecudne echo, co w górskiej grocie muzy stwarza własny swój głos i daje nań odpowiedź, rym, który w rękach prawdziwego artysty staje się nietylko materialnym pierwiastkiem rytmicznego piękna, lecz także uduchowionym wyrazem myśli i namiętności: stwarza nowe nastroje, nasuwa nowe kojarzenia myślowe, lub mocą czaru i sugestji dźwięku roztwiera złociste podwoje, do których nawet fantazja pukała napróżno, rym, który nieudolne mamrotanie ludzkie zamieniać zdolen w mowę bogów, rym, ta jedyna struna, dodana przez nas do liry greckiej — ów rym stał się u Roberta Browninga czemś śmiesznem i nieudolnem. On to każe mu nieraz odgrywać w poezji rolę marnego arlekina lub jeździć na Pegazie z zaciśniętymi usty. Chwilami razi nas wprost okropnemi dysonansami. Niekiedy, mogąc melodję wydobyć tylko przez zerwanie strun swej lutni, zrywa je istotnie, a one świszczą rozdzźwiękiem. Lecz nie przybywa wtedy boginka ateńska, by usiąść na rogu lutni i drżeniem skrzydeł wyczarować melodję, udoskonalić rytm lub złagodzić szorstkość interwali. A jednak Browning był wielki. Bo jakkolwiek mowę przemienił w glinę marną — mimo to stworzył z niej ludzi żywych. Od czasów Szekspira jest on najbardziej szekspirowski. Jeśli Szekspir śpiewał milionem ust, to Browning milionem ust mamrotał. Nawet w tej chwili, kiedy mówię nie przeciw niemu, lecz za nim, mającą mi przed

oczyma widma jego tworów. Tam wychyla się Fra Lippo Lippi z twarzą płonąca jeszcze od gorących pocałunków dziewczyny. Dalej posępny Saul, w którego turbanie błyszczą królewskie szafiry. Tam Mildred Tresham i mnich hiszpański żółty od nienawiści, i Blougram, i Ben Ezra, i biskup z St. Praxed. W kącie mruczy pomiot Setebosa, a Sebald, słysząc kroki odchodzącej Pippy, patrzy w wychudłą twarz Ottimy i wstręt uczuwa do niej, do grzechu swego i samego siebie. Błady, jak biały jedwab jego szaty, melancholijny król zamglonemi oczyma zdrajcy spogląda na wernego Strafforda, idącego oto na zagładę, a Andrea wzdryga się, słysząc z ogrodu świst swych kuzyńców, i cudnej swej żonie rozkazuje zejść. Tak, Browning był wielki. I jakim zachowa się w pamięci potomności? Jako poeta? Ach, nie! Pozostanie jako twórca fantazji. Jego zmysł dramatyczny jest wprost niezrównany, a jakkolwiek nie był w stanie rozwiązać własnych zagadnień, to jednak umiał je stawiać — a czegoż więc żądać od artysty? Jako twórca charakterów zajmuje najbliższe miejsce obok autora Hamleta. Gdyby był jasnym, mógłby stanąć obok niego. Jedynym pisarzem, godnym dotknąć rąbka jego szaty jest Jerzy Meredith. Meredith jest Browningiem w prozie. Zresztą Browning sam używał poezji jedynie jako środka przy pisaniu prozą.

ERNEST. W tem, co mówisz, jest trochę

prawdy, lecz zdania twoje nie wypowiadają wszystkiego. Pod wielu względami jesteś niesprawiedliwy.

GILBERT. Trudno nie być niesprawiedliwym względem tego, co się kocha. Ale wróćmy do kwestji zasadniczej. Jak to sformułowałeś?

ERNEST. Całkiem prosto: W epoce najwyższego rozkwitu sztuki nie było krytyki artystycznej.

GILBERT. Zdaje mi się, Ernestie, że uwagę tę słyszałem już dawniej. Mieści się w niej cała żywotność błędu i całe przywiązanie starego przyjaciela, którego niepodobna się pozbyć.

ERNEST. A jednak zawiera prawdę. Na próżno kręcisz głową. Prawda to niewzruszona. W epoce najwyższego rozkwitu sztuki nie było krytyki artystycznej. Rzeźbiarz wykuwał z bryły marmuru uspięnego w niej ogromnego, białego Hermesa. Woskownik i złotnik nadawali posagowi barwę i koloryt, a świat na jego widok korzył się w niemym zachwycie. Artysta lał bronz roztopiony w formę z gliny, a struga czerwonego metalu, stygnąc w szlachetnych linjach, nadawała postaci wygląd boga. Emalją lub drogocennymi kamieniami zapalał wzrok w ślepych źrenicach. Ciemne pukle włosów wiły się pod dłutem snycerza. A kiedy syn Lety stawał tak na swym piedestale w jakiejś mrocznej, freskami pokrytej świątyni, lub słońcem zalanej kolumnadzie, wszyscy przechodnie ἀβρῶς βαίνουτες διὰ λαμπροτάτου

αἰδέος, uczuwali wpływ nowej jakiejś siły wstępującej w ich życie i w rozmarzeniu lub z uczuciem dziwnie przejmującej radości wracali do domu i do codziennych swych zajęć. Albo wyruszali poza bramy grodu na łąki przez nimfy nawiedzane, gdzie młody Phaedros zanurzał w wodzie swe stopy. Tam, leżąc na miękkiej trawie, w cieniu ogromnych, szemrzących wiązów i kwieciami okrytych *agnus castus*, rozmyślali nad czarem piękna, zdjęci trwogą nieokreśloną. W owych czasach artysta był wolny. Z łożyska rzeki brał w palce miękką glinę i drobnem narzędziem z drzewa lub kości wyrabiał z niej tak cudne figurki, że lud kładł je zmarłym do grobu jako zabawki, które dziś jeszcze odnajdujemy w pyłom pokrytych grobach, na żółtych stokach gór koło Tanagry. Na ich włosach, ustach i szatach dotąd jeszcze świeci blade złoto i wypełzła purpura. Na wilgotnej ścianie, powleczonej jasnym sandyxem lub mieszaniną z mleka i szafranu, artysta malował tę, co znużoną stopą deptała purpurowe pola, zasiane białymi gwiazdami narcyzów, tę, »w której żrenicach malowała się cała wojna trojańska«, malował Polyxenę, córę Pryama. Albo przedstawiał mądrego i przebiegłego Odyseja, sznurami przywiązanego do masztu okrętowego, by bezpiecznie słuchać mógł śpiewów syrenich, lub błędzącego nad jaśnemi wodami Acheronu, kędy duchy ryb przemykały nad łożyskiem pełnem żwiru, albo malo-

wał persów ubranych w spodnie i mirty, jak pod Maratonem zmykali przed grekami, albo galery, spiżowemi dzióbami zahaczające się wzajem w małej zatoce Salaminy. Srebrnym rylcem lub węglem malował na pergaminie lub odpowiednio przystosowaniem drzewie cedrowem. Na kości słoniowej i różowej terrakocie malował woskiem, rozpuszczonym w oliwie. Z drzewa, marmuru i płótna cuda wyczarowywał swym pendzlem, a życie na widok swego odbicia milkło, onieśmiałone. Tak, całe życie doń należało: zarówno kupiec na targowicy, jak owczarz, wylegujący się na wzgórzu w obszernej opończy, nimfy ukryte w laurowych krzewach i faun wygrywający na fujarce, i nawet król w podłużnej, zielonym baldachimem osłoniętej lektyce, którą barczyści niewolnicy nieśli na oliwę namaszczonej ramionach, wachlarzami ze strusich piór chłodząc oblicze władcy. Mężczyźni i kobiety ze smutkiem lub radością na twarzach przeciągali przed jego oczyma długim korowodem. A on patrzył na nich i odgadywał ich tajemnice. I kształtem, i barwą nanowyo stwarzał świat.

Ale także drobne wyroby artystyczne należały do jego dziedziny. Zbliżał kameę do wirującego koła, a ametyst przemieniał się w purpurowe łożo Adonisa, a poprzez żyłkowaty sardonix pędziła Artemis ze swą sforą psów. Złoto przekuwał na róże i wiązał je w naszyjniki lub manele. Przekuwał je na wieńce na hełm zdobywcy, lub na liście

palmowe do szat tyryjskich, lub na maski dla królewskich trupów. Na odwrotnej stronie srebrnego zwierciadła cyzelował Tetydę niesioną przez nereidy, lub chorą z miłości Phaedrę z niańką, lub Persephonę, jak znużona wspomnieniami, maki wplata w swe włosy. W szopie siedział garncarz, a cudna waza, niby kwiat, wyrastała z milczącego jego koła. Zdobił jej podstawę, szyję i ucha drobnymi listkami oliwki, dużymi liśćmi akantu, lub rozkołysaną falą morskiej piany. To znów czerwoną lub czarną farbą malował młodzieńców w chwili zapasów lub gonitwy, bohaterów w pełnym uzbrojeniu z dziwnymi tarczami o przeróżnych godłach i w oryginalnych przyłbicach. Stojąc na wozach, kształtem zbliżonych do muszli, przechylają się nad rozhukanymi rumakami. To znów przedstawiał bogów przy uczcie lub spełniających cuda — bohaterów w blasku zwycięstwa, lub w chwili smutku. Albo w delikatnych, czerwonych linjach wytrawiał na białem tle tęsknie wyczekującą parę oblubieńców z fruującym dokoła nich Erosem, podobnym do jednego z aniołków Donatella — małą, śmiejącą się istotkę o skrzydełkach złotych lub lazurowych. Na wygiętej stronie wazy wypisywał następnie nazwisko swego przyjaciela, a słowa ΚΑΑΟΣ ΑΑΚΙΒΙΑΔΕ lub ΚΑΑΟΣ ΧΑΡΜΙΑΗΣ — opowiadają nam jego dzieje. A na brzegi szerokiej, płaskiej czary rzucał jelenia w biegu, lub spoczywającego łwa, zgodnie z fantazją chwili. Z delikatnych fla-

konów na pachnidła uśmiecha się Afrodyta przy swej gotowalni, orszakiem nagich menad otoczona, płąsa Djonizos dokoła dzbana z winem, a bosc jego stopy również ociekają winem, zaś stary Sylen o postaci satyra wyciąga się na rozpostartych skórach lub potrząsa tarczą magiczną, zakończoną zeszlą koroną z szyszek jodłowych lub girlandą z ciemnozielonego bluszczu. I nikt nie przeszkadzał artyście w jego dziele. Żadna czcza gadanina nie dręczyła go niepotrzebnie, i żadna opinia nie wpływała na jego pracę. Nad Illysem, powiada gdzieś Arnold, nie było Higginbothamów. Nad Illysem, mój drogi, nie było idyotycznych kongresów artystycznych, co na prowincję wnoszą prowincjonalizm, a miernoty uczą krzykactwa. Nad Illysem nie było nudnych pism artystycznych, w których niestrudzone pismaki paplają o rzeczach, absolutnie dla nich niezrozumiałych. Nad sitowiem porośłymi brzegami tego strumienia nie rozpierało się śmieszne dziennikarstwo, które przywłaszcza sobie wyłączne prawo zasiadania na trybunie sędziowskiej, podczas gdy właściwem zajęciem dla tych ludzi byłaby praca w porcie. Grecy nie znali krytyków sztuki artystycznej.

GILBERT. Mój drogi Erneście, jesteś zachwycający, ale poglądy twe są strasznie opaczne. Obawiam się, czy nie słyszałeś w tej kwestji zdania jakiegoś starszego człowieka. Rzecz to bardzo niebezpieczna, a jeśli pozwolisz przerodzić się jej

w nawyknienie, okaże się absolutnie zgubną dla wszelkiego rozwoju umysłowego. Co się zaś tyczy współczesnego dziennikarstwa, to nie mojem zadaniem stawać w jego obronie. Usprawiedliwienie jego istnienia mieści się w wielkiej teorii Darwina, że przetrwa to, co najordynarniejsze. Ja zajmuję się wyłącznie literaturą.

ERNEST. A jakaż to jest różnica między literaturą a dziennikarstwem?

GILBERT. Ach! Dzienników nie można czytać, a literatury się nie czyta. Oto wszystko. Ale wracając do twego twierdzenia, że grecy nie mieli krytyki artystycznej, to zapewniam cię, że jest to nonsens wierutny. Raczej należałoby powiedzieć, że grecy byli narodem, złożonym z samych sędziów artystycznych.

ERNEST. Czyżby?

GILBERT. Tak jest, byli narodem, złożonym z samych sędziów artystycznych. Nie chcę jednakowoż psuć tej cudnej fantazji, jaką wysnułeś ze stosunku helleńskiego artysty do krytycznego ducha jego czasu. Dokładne opisywanie tego, co nigdy nie miało miejsca, jest nietylko zadaniem historyka, lecz także przywilejem nieodłącznym każdego człowieka kulturalnego. Nie mam bynajmniej ochoty wyładowywać erudycji. Uczona rozmowa jest afektacją nieuka, albo zajęciem człowieka, bezczynnego w dziedzinie umysłowej. A co się tyczy t. zw. kształcącej konwersacji, to jest ona li głupiem

usiłowaniem jeszcze głupszych filantropów, pragnących przy jej pomocy rozbroić słuszny gniew występnych klas społecznych. Nie! zagram ci raczej jakiś szkarłatny szal Dwóraka. Błade twarze z tapet śmieją się z nas, a powieki mego brązowego Narcyza mrużą się do snu. Nie mówmy już tak uroczyście. Wiem aż nadto dobrze, że w naszej epoce tylko głupcy są traktowani serjo, i żyją w ciągłej obawie, zali nie będą zrozumiani fałszywie. Nie zmuszaj mnie do poniżającej roli, bym udzielał ci pożytecznych nauk. Wykształcenie jest rzeczą cudną, ale od czasu do czasu należy sobie przypomnieć, że cokolwiek jest prawdziwie godnem wiedzy — tego nauczyć się niepodobna. Przez rozchylone żaluzje widzę księżyc, niby wycięty kawał srebra. Gwiazdy okrążają go jak rój pszczoł złocistych, a niebo wygląda niby twardy, wydrażony szafir. Wyjdźmy naprzeciw nocy. Myśl jest precudna, lecz cudniejszy od niej — czar przygód. Może spotkamy księcia Florizela, a piękna Kunka powie nam, że wcale nie jest tem, za co uchodzi?

ERNEST. Jesteś strasznie samowolny. Otóż stanowczo obstaję, byś się wypowiedział w tej kwestji. Grecy podług ciebie byli narodem, złożonym z samych sędziów artystycznych? Powiedz więc, jakie nam przekazali dogmaty sztuki?

GILBERT. Ależ mój drogi! Gdyby z czasów hellenickich, czy hellenistycznych nie dochował się

był ani jeden dogmat krytyki artystycznej, niemniej byłoby prawdą, że grecy byli narodem złożonym z samych sędziów artystycznych i że oni to wynaleźli krytykę sztuki, jak zresztą każdą inną. Bo przedewszystkiem, co zawdzięczamy grekom w pierwszym rzędzie? Zmysł krytyczny. A ten zmysł krytyczny, którym się posługiwali w kwestjach religii i nauki, etyki i metafizyki, polityki i wychowania, ten sam zmysł nie opuszczał ich też w zagadnieniach sztuki, i zaiste w dwóch najwznioślejszych i najwyższych dziedzinach sztuki pozostawili najdoskonalszy system krytyczny, jaki kiedykolwiek istniał na świecie.

ERNEST, A któreż to są te dwie dziedziny najwznioślejsze i najwyższe?

GILBERT. Życie i Literatura — życie i najdoskonalszy wyraz życia. Zasad życia stworzonych przez greków, nie możemy już stosować w epoce tak spaczanej przez fałszywe ideały, jak nasza. Zaś zasady, jakie oni stworzyli dla literatury są niejednokrotnie tak subtelne, że prawie ich nie rozumiemy. Uznając za najdoskonalszą tę sztukę, która najwszechstronniej odzwierciedla życie w jego nieskończonej różnorodności, doprowadzili krytycyzm języka — uważanego li za narzędzie owej sztuki — na poziom tak wysoki, jakiego my z całym naszym systemem akcentowania, dyktowanego przez uczucie lub sens, osiągnąć chyba nie zdołamy. Studjowali naprzykład rytmikę prozy tak

skrupulatnie, jak współczesny muzyk studjuje harmonję i kontrapunkt, zbyt często chyba dodawać — z większą bystrością estetyczną. I mieli pod tym względem zupełną słuszość, jak zresztą we wszystkim. Od czasu gdy rozpowszechnił się druk i szkolny zwyczaj czytania, który się zagnieździł u klas średnich i najniższych, literatura coraz więcej stara się działać na oko, a coraz mniej na słuch, gdy z punktu widzenia czystej sztuki, słuch jest przecież owym zmysłem, któremu ona winna się podobać i do zasad jego stosować. Nawet dzieła Patera, będącego obecnie największym mistrzem prozy angielskiej, często podobniejsze są do mozaiki niż do muzycznego pasażu, a tu i ówdzie brak im prawdziwego życia rytmicznego, i owej pięknej swobody i bogactwa efektów, jakie owa żywa rytmika wytworzyć zdoła. My bowiem zrobiliśmy z pisania pewien stały rodzaj kompozycji i uważamy je niejako za sposób opracowania pomysłu. Grecy natomiast traktowali pisanie jako rodzaj zapisków. Probierzem było dla nich zawsze słowo mówione, ze swą muzykalnością i rytmem. Głos był pośrednikiem — słuch krytykiem. Nieraz się zastanawiałem, czy ślepotą Homera nie jest poprostu mitem artystycznym, stworzonym przez krytykę celem przypominania nam, że wielki poeta jest nie tylko wizjonerem, widzącym więcej oczyma duszy, niż ciałem, lecz że jest nadto prawdziwym śpiewakiem, który pieśń swą buduje z tonów, po-

wtarzając każdą strofkę dopóty, aż uchwyci tajemnicę jej melodji i w mroku wyśpiewa słowa o skrzydłach świetlanych. Ale jakkolwiekby było z Homerem, to jednak pewna, że ślepocie zawdzięcza wielki poeta Anglii majestatyczny rytm i wspa-
niałość dźwięku późniejszych swych utworów. Milton nie mogąc pisać, zaczął śpiewać. Któż śmiałby porównywać takie dzieła jak *Comus* a *Samson Agonistes*, *Paradise Lost* a *Regained*? Gdy Milton oślepił, wówczas dopiero zaczął tworzyć tak, jak każdy tworzyć powinien — jedynie za pomocą głosu. I tym sposobem piszczałka czy flet dawniejszych czasów przemieniły się w potężne organy, których bogata, rozbrzmiewająca muzyka posiada całą majestatyczność wiersza homerowskiego, co prawda bez jego potoczystego wdzięku. To też dzieła Milтона stwarzane w tej epoce stanowią wieczyste dziedzictwo poezji angielskiej. Rozbrzmiewają przez wszystkie czasy, ponieważ unoszą się ponad czasem. Wiecznie pozostają z nami, w swej nieśmiertelnej formie. Tak, pisanie wielką szkodę przyniosło piszącym. Musimy powrócić do głosu. On musi się stać naszym probierzem, a wówczas być może, zdołamy ocenić pewne subtelności greckiej krytyki artystycznej.

Obecnie tego uczynić nie możemy. Nieraz napisawszy jakiś ustęp prozą, chociaż zarozumiałość szepce mi, że jest on wolny od błędu, nagle zaczynam dręczyć się straszną myślą, zali nie po-

pełniłem zbrodni niemoralnego zniewieścienia, posługując się rytmem trocheicznym lub trybrachicznym — zbrodni, za którą uczony krytyk z epoki cesarza Augusta z największą słuszością potępia świetnego, aczkolwiek nieco paradoksalnego Hegzjasza. Żimny dreszcz mnie przebiega na samą tę myśl i w głębi duszy zadaję sobie pytanie, zali cały wpływ etyczny owego czarującego prozaika, który w porywie bezwzględnej wspaniałomyślności względem klas niewykształconych wygłosił potworną doktrynę, że trzy czwarte życia zależą od konduity, zali cały ten wpływ jego nie zostanie pewnego dnia unicestwiony przez odkrycie, że stopy jego wiersza były mylne.

ERNEST. Ach, teraz to już się stajesz cynicznym.

GILBERT. Któżby się nie stał cynicznym, gdy całkiem serjo mówią w jego obecności, że grecy nie mieli krytyki artystycznej? Rozumiałbym, gdyby ktoś twierdził, że genjusz twórczy greków zatracił się w krytycyzmie, ale przenigdy, że naród, któremu zawdzięczamy zmysł krytyczny, sam nie znał krytyki. Nie będziesz chyba żądał, bym ci wygłosił główne zasady krytyki artystycznej u greków od Platona do Plotinusa. Noc dzisiejsza zbyt piękna na te uczone rozmowy, a księżyc gdyby je usłyszał, nasypałby jeszcze więcej popiołu na swe oblicze. Ale przypomnij sobie bodaj jedno doskonałe dziełko o krytyce estetycznej: Poetykę

Arystotelesa. Nie posiada wprawdzie doskonałej formy, ponieważ zostało napisane źle, składa się prawdopodobnie z notatek, rzuconych mimochodem, a odnoszących się zapewne do jakiegoś odczytu o sztuce, albo może z luźnych fragmentów większego dzieła — jednakowoż co do poglądów i metody jest wprost doskonałe. Etyczny wpływ sztuki, jej doniosłość kulturalną i znaczenie dla kształtowania się charakterów, Plato określił i ustanowił raz na zawsze. Ale my rozważaliśmy teraz znaczenie sztuki, nie ze stanowiska moralnego, lecz czysto estetycznego. Rozumie się, że Plato również poruszył kilka zagadnień czysto artystycznych, jak znaczenie jednolitości w dziele sztuki, konieczność tonu i harmonji, estetyczne znaczenie świata zjawisk, stosunek sztuk plastycznych do świata zewnętrznego i złudy do rzeczywistości. On pierwszy może rozpałił w duszy ludzkiej płomienne pragnienie, po dziś dzień niezaspokojone — pragnienie, by uchwycić związek między Pięknem a Prawdą i określić stanowisko, jakie Piękno zajmuje w moralnym i intelektualnym systemie wszechświata. Problem idealizmu i realizmu przez niego ujęty, może się niejednemu wydać czczym i jałowym w metafizycznej sferze abstraktu, w której go Plato umieszcza, przeniesiony jednak do dziedziny sztuki, dotąd zachował całą swą żywotność i znaczenie, Być może, że Plato przejdzie do najdalszych pokoleń jako krytyk Piękna i że nadając sferze jego

dociekań inną nazwę, nową odkrylibyśmy filozofję. Arystotelesa natomiast, tak samo jak Goethego, zajmowały przede wszystkim konkretne przejawy Sztuki. Zastanawiając się naprzykład nad tragedją, rozpatruje jej narzędzie, którem jest język, jej przedmiot, którym jest życie, jej metodę, t. j. akcję, warunki, wśród których się przejawia, mianowicie wykonanie sceniczne, jej strukturę logiczną, czyli zadzierżgnięcie węzła dramatycznego, wreszcie ostateczny efekt estetyczny, działający na zmysł piękna przez współczucie i trwogę. To oczyszczenie i uduchowienie natury, zwane przez niego Καθαρσις jest, jak twierdzi Goethe, natury czysto estetycznej, a nie moralnej, jak to utrzymuje Lessing. Zajmując się w pierwszej linji wrażeniem, jakie dzieło sztuki wywołuje, Arystoteles analizuje to wrażenie, celem odkrycia jego źródła i istoty. Jako fizjolog i psycholog wie dobrze, że żywotność wszelkiej siły zależna jest od jej energii. Posiadać moc namiętności, a nie wyjawiać jej, znaczy ograniczać i zwięzać swą indywidualność. Mimiczne widowisko życia, jakie nam przedstawia tragedia, w znacznej mierze oczyszcza duszę, z »szkodliwych pierwiastków«, a dostarcza uczuciu karmu wzniosłego, uduchowienia i podnosi człowieka. I nie tylko go uduchowia, lecz także wtajemnicza w uczucia szlachetne, których mógł nie znać poprzednio, bo nieraz zdawało mi się, że słowo Καθαρσις, zawiera w sobie bezpośrednią aluzję do aktu wtajemniczenia, a może

nawet w tem połączeniu przejawia się jego jedyne i prawdziwe znaczenie. Oczywiście, że podaję tu tylko jeden ustęp dzieła. Możesz jednak osądzić z niego o doskonałości krytyki estetycznej w niem zawartej. Bo czy człowiek nie będący grekiem, byłby w stanie dać podobną analizę sztuki? Po przeczytaniu tej książki, nie dziwi nas już, że w Aleksandrji krytyka artystyczna doszła do tak nadzwyczajnego rozkwitu, że artyści owej epoki roztrząsali każde zagadnienie stylu i metody, że wiedli spory, dotyczące wielkich szkół malarzkich, na przykład szkoły w Sicjonie, pragnącej zachować tradycje starego stylu. Nie dziwią nas już dysputy o naturalizmie i impresjonizmie, usiłujących odtwarzać życie realne, ani badania nad idealnemi czynnikami w portrecie, lub artystyczną wartością epopei w epoce tak modernistycznej, jaką była właśnie ich epoka, ani roztrząsanie na temat właściwej dziedziny twórczej artysty. O, obawiam się nawet, czy i nieartystyczne umysły owej doby nie zajmowały się sztuką i literaturą, gdyż pomawiania o plagiaty mnożyły się wówczas w nieskończoność, a wiadomo, że oskarżenia takie wychodzą albo z cienkich, bezbarwnych ust impotentów, albo też z komicznych gęb tych, co nie posiadając nic własnego, sądzą, że zdobędą bodaj reputację bogactwa, bębniąc na wszystkie strony, że ich okradziono. I zapewniam cię, Erneście, że grecy niemniej paplali o malarstwie, niż my sami, że mieli swe oso

biste poglądy i wystawy z płatnym wstępem, i związki artystyczne i prądy prerafaelickie i naturalistyczne, i wygłaszali wykłady i pisali studia na temat Sztuki, i mieli własnych historyków sztuki i archeologów i wszystkie inne przynależności. Ba, twierdzą nawet, że dyrektorzy teatralni podczas swych artystycznych *tournées* obwozili z sobą recenzentów, płacąc im sute honorarja za pochlebne recenzje. Wogóle cały nasz modernizm zawdzięczamy grekom, zaś cały anachronizm — wiekom średnim. Od greków przyjęliśmy cały system krytyki artystycznej, a o subtelności ich zmysłu krytycznego świadczy bowiem ten jeden fakt, że, jak już mówiłem, krytycyzm ten stosowali przede wszystkim do języka. Bo w porównaniu ze słowem, materiał, jakim się posługuje malarz lub rzeźbiarz, jest bardzo szczupły. Słowo nietylko rozporządza dźwiękiem równie słodkim jak lutnia lub flet, barwą nie mniej bogatą i żywą od tej, co nas czaruje z płócien weneckich czy hiszpańskich, plastyką, nie ustępującą pod względem siły i pewności tej, co się przejawia w arcydziełach z marmuru i bronzu, lecz nadto posiada myśl, namiętność i uduchowanie, będące jedynym jej przywilejem. Gdyby grecy nie byli stworzyli wcale krytyki, prócz krytyki języka, byłiby mimo to największymi krytykami artystycznymi świata. Znać zasady sztuki najwyższej, znaczy to znać zasady wszystkich sztuk.

Ale oto widzę, że księżyc kryje się poza chmurą o barwie siarczanej. Z poza zjeżonej żółtej grzywy obłoków płonie jak ślepie lwa. Obawia się, że zacznę ci prawić o Lucjanie i Longinusie, Quintilianie i Djonizjuszu, Pliniuszu, Frontonie i Pauzaniuszu i wszystkich tych, co w starożytności układali lub pisali na temat Sztuki. Napróżno się jednak lęka. Jestem zmęczony tą wycieczką po mrocznej, nudnej otchłani faktów. Nie pozostaje mi już nic prócz *μονόχρονος ηδονή* świeżego papierosa. Papierosy mają w sobie przynajmniej czar niedosytu.

ERNEST. Spróbuj moich. Są doskonałe. Otrzymuję je wprost z Kairu. Jedyne to pożytek z naszych *attachés*, że mogą swych przyjaciół zaopatrywać w dobry tytoń. A wobec tego, że księżyc znów się ukrył za chmurą, porozmawiamy jeszcze trochę. Gotówem zresztą przyznać, że moje twierdzenia o grekach były całkiem błędne. Byli oni rzeczywiście, jak wykazałeś, narodem złożonym z samych krytyków sztuki. Przyznaję to i mam dla nich trochę współczucia, gdyż zdolność twórcza wyższa jest od krytycznej. Nie można ich nawet porównywać.

GILBERT. Antyteza ta jest zupełnie dowolna. Twórczość artystyczna bez zdolności krytycznej niegodna jest wprost swego miana. Mówiłeś poprzednio o wytwornym i subtelным instynkcie doboru i wyboru, dzięki któremu artysta uzmysławia

życie i nadaje mu chwilową doskonałość. Otóż ten zmysł wyboru i subtelny takt w omijaniu, jest właśnie zdolnością krytyczną w jednym z jej najbardziej charakterystycznych przejawów, a kto jej nie posiada, nigdy nie stworzy dzieła sztuki. Definicja Arnolda, jakoby literatura była krytyką życia, nie jest może zbyt fortunna w formie, wykazuje jednak, jak trafnie ocenił znaczenie pierwiastka krytycznego w każdym dziele twórczem.

ERNEST. Sądziłbym raczej, że wielcy artyści tworzą nieświadomie, że »mędrsi są niż przypuszczają«, jak gdzieś powiada Emerson.

GILBERT. Tak jednak nie jest. Każdy subtelny twór wyobraźni jest świadomy i obmyślany. Żaden poeta nie śpiewa dlatego, że musi, a przynajmniej — żaden wielki poeta. Wielki poeta śpiewa, ponieważ chce śpiewać. Tak jest teraz i tak było zawsze. Czasem nam się zdaje, że głosy, które rozbrzmiewały w zaraniu poezji, były prostsze, świeższe i naturalniejsze od naszych, i że świat, na który patrzyli i przez który wędrowali dawni poeci, owiany był jakimś specjalnem, poetyckiem tchnieniem i niemal bezpośrednio mógł się przerozdzic w pieśń. Śnieg gruby okrywa teraz wzgórze Olimpu, a jego poszarpane, strome stoki puste są i jałowe, niegdyś natomiast — tak wyobrażamy to sobie — białe stopy muz rankiem strząsały rosę z anemonów, a wieczorem Apollo zstępował w doliny, by śpiewać pasterzom. W rzeczywistości

jednak, to my sami stroimy wieki zamierzchłe w wizje naszych pragnień lub złudę pragnień. Nasz zmysł historyczny błądzi. Każda epoka, wydająca poezję, jest sztuczna, a każde dzieło, które nam się wydaje najprostszym i najnaturalniejszym wytworem swego czasu jest zawsze wynikiem najbardziej świadomego wysiłku. Erneście, wierzaj mi, że niema sztuki bez świadomości, świadomość i zmysł krytyczny — to jedno i to samo,

ERNEST. Rozumiem, co myślisz i dużo w tem słuszności. Przyznasz jednak, że wielkie poematy najdawniejszych czasów, te pierwotne, bezimienne zbiorowe poematy, były raczej dziełem fantazji duszy zbiorowej, niż indywidualnej.

GILBERT. Nie wówczas jednak, gdy się naprawdę stawały poezją. Nie wówczas, gdy przybierały piękną formę. Bo niema sztuki, gdzie niema stylu, a niema stylu, gdzie niema jednolitości, a jednolitość może być tylko dziełem jednostki. Bez wątpienia Homer czerpał ze starych ballad i podań, podobnie jak Szekspir z kronik, jasełek i nowel, ale właściwie stanowiły one dlań tylko surowy materiał. Brał je i kształtował w pieśń. Stały się jego własnością, ponieważ on im nadał formę cząrowną. Zbudował je z tonów, »i tak niezbudowane wcale, zbudowane są przez to na wieki«.

Im dłużej badamy życie i literaturę, tem dokładniej poznajemy, że poza wszystkim co wielkie i godne podziwu, stoi jednostka, i że nie chwila

stwarza człowieka, lecz człowiek swój wiek. Zaiste, gotówbym sądzić, że każde podanie czy legenda, zdające się wypływać z podziwu, strachu czy wyobraźni plemienia jakiegoś lub narodu, pierwotne swe pochodzenie zawdzięcza fantazji jednostki. Już sama ograniczona ilość podań zdaje się przypuszczenie to potwierdzać. Nie poruszajmy jednak kwestyj mitologii porównawczej. Trzymajmy się problemu krytyki. A zaznaczyć chcę tu, że epoka, nie posiadająca krytyki, jest równocześnie epoką sztuki martwej, hieratycznej, skazanej na reprodukcję typów już ustalonych, albo też epoką wcale nie znającą sztuki. Istniały wprawdzie okresy, kiedy krytyka kwitła, a jednak nie było twórczości we właściwym znaczeniu tego słowa; okresy kiedy duch ludzki starał się uporządkować bogactwa swego skarbcza, oddzielić złoto od srebra, srebro od ołowiu, przeliczyć swe klejnoty i wyszukać perły. Nigdy natomiast nie było wieku twórczego, któryby równocześnie nie był też krytycznym. Bo zmysł krytyczny właśnie nowe stwarza formy. Twórczość ma tendencję do powtarzania się. Każdą nowo-powstającą szkołę zawdzięczamy zmysłowi krytyki, tak samo jak każdą nową formę, która się sztuce nasuwa. Niema dziś w sztuce ani jednej formy, której nie zawdzięczalibyśmy krytycznemu duchowi Aleksandrji, gdzie formy te utrwalano, stworzono, lub wydoskonalono. Wymieniam Aleksandrję nietylko dlatego, że tam właśnie duch

grecki doszedł do najwyższego uświadomienia i ostatecznie obumarł, zdławiony sceptycyzmem i teologją, lecz także z tej przyczyny, że Rzym tam, a nie do Aten zwrócił się był po swe wzory, a przecie istnienie wszelkiej kultury w ścisłym pozostaje związku z istnieniem języka łacińskiego. Gdy w epoce Renesansu słońce greckiej literatury zajaśniało nad Europą, gleba była już w pewnej mierze przygotowana. Pomijając jednak szczegóły historyczne, zawsze nudne, a najczęściej też nie-dokładne, powiedzmy wogóle, że formy sztuki zawdzięczamy krytycznemu zmysłowi greków. Zawdzięczamy mu epikę, lirykę i wszystkie formy dramatyczne, nie wyłączając farsy, a także idyllę, romans miłosny i awanturniczy, studjum, djałog i odczyt — tego ostatniego nie powinniśmy im właściwie wybaczyć — wreszcie wszystko, co objęte formą epigramu. W rzeczywistości zawdzięczamy im wszystko prócz sonetu, którego śladów można się już jednak dopatrzyć w Antologii, i prócz amerykańskiego dziennikarstwa, do którego nic równego nie można znaleźć nigdzie, a także prócz ballady w szkockim djalekcie, do której zdaniem jednego z naszych najpracowitszych pisarzy powinniśmy przypuścić szturm wszyscy nasi drugorzędni poeci, by tym sposobem dojść do prawdziwej romantyki. Każda nowo powstająca szkoła złorzeczy krytyce, a jednak własne swe istnienie zawdzięcza duchowi krytyki. Bo sama zdolność, twórczość nie wpro-

wadza pierwiastków nowych, a tylko przetwarza dawne.

ERNEST. Mówiłeś o krytyce, jako o nieodłącznej części ducha twórczego, a pod tym względem zupełnie się z tobą zgadzam. Lecz czemu będzie krytyka bez siły twórczej? Mam głupi zwyczaj czytania pism periodycznych i zdaje mi się, że krytyka współczesna żadnej nie posiada wartości.

GILBERT. Ale też i cała niemal twórczość współczesna jest bez wartości. Miernota ważąca miernotę i nieudolność, oklaskująca swą siostrę — oto obraz, jakiego od dłuższego czasu dostarcza nam artystyczna działalność Anglii. Czuję jednak, że w tym wypadku jestem może trochę niesprawiedliwy. Z reguły bowiem, krytycy nasi — mówię oczywiście o tych lepszych, co pisują do pism sześciopensowych — są znacznie kulturalniejsi od twórców dzieł, które zmuszeni są omawiać. O tem zresztą można wiedzieć z góry, krytyka bowiem wymaga znacznie wyższej kultury niż twórczość.

ERNEST. Doprawdy?...

GILBERT. Z pewnością. Trzechtomową powieść może każdy napisać. Potrzeba do tego tylko zupełnej nieznajomości życia i literatury. Dla krytyka znów, o ile mi się zdaje, trudnem być musi stosować do takiego płodu jakąkolwiek miarę. Gdzie niema stylu, wszelka miara staje się niemożliwa. Nieszczęśni recenzenci muszą się więc poniżać do

roli reporterów w literackiem biurze policyjnym, lub roli kronikarzy, notujących zbrodnie, spełnione w dziedzinie sztuki. Powiadają o nich, że często wcale nie czytają dzieł, o których piszą. I nie czytają ich, a przynajmniej nie powinni. Czytając te książki, musieliby się stać mizantropami na całe życie, lub używając określenia jednej z pięknych bohaterek z Newnham — zaciekłymi wrogami ko-biet. Zupełnie to zresztą zbyteczne. By poznać markę i gatunek wina, nie potrzeba wypróbniać całej beczki. Półgodzinna lektura zupełnie powinna wystarczyć do osądzenia, czy książka posiada jakąś wartość. Człowiek, mający poczucie formy, pozna się na tem w ciągu dziesięciu minut. Krótko by brnął przez cały ciężki tom nudy? Wystarczy pokosztować, ba, i tego zawiele. Wiem, że zarówno w malarstwie jak w literaturze istnieją sumienni pracownicy, absolutnie nie uznający krytyki. I mają słuszość. Dzieła ich nie pozostają w żadnym związku z duchem czasu. Nie wnoszą żadnego nowego pierwiastka rozkoszy. Nie zdobywają nowych dzielnic w królestwie myśli, namiętności lub piękna. Nie powinno się o nich mówić, lecz skazać na zapomnienie. na jakie zasługują.

ERNEST. Wybacz mój drogi, że ci przerywam, ale zdaje mi się jednak, że twe zamiłowanie do krytyki unosi cię trochę za daleko. Bo ostatecznie przyznasz chyba sam, że trudniej coś stworzyć, niż o tem mówić.

GILBERT. Trudniej coś stworzyć, niż o tem mówić? Wcale nie. Gruby to błąd, któremu ogół ulega. Znacznie trudniej o czemś mówić, niż coś stworzyć. W sferze życia rzeczywistego fakt ten rzuca się w oczy. Pierwszy lepszy człowiek może robić historję, ale napisać ją może tylko człowiek wielki. Niemasz formy czynu, formy uczucia, której nie dzielilibyśmy z najniższemi zwierzętami. Jedynie mowa wywyższa nas ponad nie, lub ponad naszych bliźnich — mowa, będąca matką, a nie córką myśli. Działalność jest zawsze czemś łatwem, a o ile występuje w swej formie najintensywniejszej, bo ciągłej — mam tu na myśli istotną pracowitość — wydaje mi się li schroniskiem dla ludzi, nie mających absolutnie nic innego do czynienia. Nie, Ernestie, nie mów mi o działalności. Jest to ślepy ruch, zawisły od wpływów zewnętrznych, a rządzony przez pobudki, których istota jest mu nieznaną. Jest to coś zupełnie niedoskonałego w swej treści, bo ograniczone przypadkiem i nieświadome swego kierunku, i zawsze w sprzeczności ze swym celem. Podstawą działalności — brak wyobraźni. Ostateczna to ucieczka tych, co nie umieją marzyć.

ERNEST. Gilbercie obchodzisz się ze światem, jakoby był kulą kryształową. Trzymasz ją w ręku i obracasz podług kaprysu. Prostu piszesz na nowo historję.

GILBERT. Jedynym naszym obowiązkiem wzglę-

dem historii jest pisać ją nanowo. Nie najbłahsze to zadanie, czekające umysłu krytycznego. Kiedyś, w przyszłości, gdy odkryjemy wszystkie prawa naukowe rządzące życiem, dojdziemy też do przekonania, że jedynym człowiekiem, mającym więcej złudzeń od marzyciela, jest człowiek czynu. Ten, zaiste, nie zna ani źródła swych czynów, ani ich wyników. Z pola, które zdaniem swem, zasiał był cierniem, my zebraliśmy winne grona, a figa zaszadzona przezeń gwoli naszej przyjemności, bezużyteczną się okazała jak oset i jeszcze bardziej gorzką. Ludzkość dlatego tylko znajduje swą drogę, ponieważ nigdy nie wie, dokąd zdąża.

ERNEST. Sądzisz zatem, że w sferze czynu cel świadomy jest złudzeniem?

GILBERT. Czemś gorszem od złudzenia. Gdybyśmy żyli dość długo, by widzieć wyniki swych czynów, być może, że ci, którzy się mienią dobrymi, zginęliby pod ciężarem wyrzutów sumienia, a ci, których świat uważa za złych, najszlachetniejszą uczuli by radość. Każdy najdrobniejszy choćby czyn przez nas spełniony, dostaje się między tryby wielkiej maszyny życia, która cnoty nasze może zetrzeć w proch i odjąć im wszelką wartość, lub grzechy nasze przekształcić w czyny niki nowej kultury, wspanialszej i świetniejszej od jakiegokolwiek kultury minionej. Ale ludzie są niewolnikami słów. Piorunują na t. zw. materializm, zapominając, że nie było jeszcze takiej zdobyczy

materjalnej, któraby równocześnie nie uduchowiła świata, jak z drugiej strony nie było świtów duchowych, a przynajmniej bardzo niewiele było takich, któreby nie starły sił życiowych na jałowe nadzieje, bezowocne dążenia i puste a zawikłane dogmaty. To, co nosi miano grzechu, jest istotnym pierwiastkiem postępu. Bez niego świat popadłby w zastój, zestarzałby się i odbarwił. Dzięki swej specyficzności grzech powiększa doświadczenie rasy. Przez swe wybitne akcentowanie indywidualizmu, ratuje nas od jednostajności typu. Przez odrzucenie martwych pojęć moralnych, zgadza się z wyższą etyką. A cnota? Czemże jest cnota? Natura, twierdzi Renan, mało się troszczy o wstydlivość i bardzo być może, że hańbie Magdaleny, a nie własnej czystości, nowoczesne Lukrecje zawdzięczają swą niepokalaność. Miłosierdzie stwarza bardzo wiele złego — przyznać to muszą nawet ci, dla których stanowi ono nieodłączny składnik religii. Już samo istnienie sumienia, tej zdolności czy właściwości, o której dziś tyle paplą, szczycąc się nią bezmyślnie, — jest oznaką naszego zacofania. Musi się ono przerodzić w instynkt, jeśli mamy dojść do prawdziwego wysubtelnienia. Samozaparcie się jest prosto zawadą na drodze postępu, a poświęcenie — niczem innym, jak pozostałością owego samookaleczania się człowieka dzikiego, resztką prastarego kultu dla bólu, który był tak fatalnym czynnikiem w dziejach, i po dziś dzień

żąda nowych ofiar i nowych dymiących ołtarzy. Cnota! Któż wie, czem ona jest? Ani ty, ani ja, ani nikt. Skazywanie zbrodniarza na śmierć dogadza naszej próżności, bo gdybyśmy go pozostawili przy życiu, mógłby nam wykazać, co zawdzięczamy jego zbrodni. Dla spokoju świętego dobrze jest, że ponosi śmierć męczeńską. Oszczędzamy mu w ten sposób okropnego widoku jego żniwa.

ERNEST. Gilbercie, potrafiłeś strunę zbyt zgrzytliwą. Wracajmy raczej na wdzięczną niwę literatury. O czem to wpieryś mówić? Aha, że łatwiej coś stworzyć, niż o tem mówić.

GILBERT (*po chwili*). Tak, zdaje mi się, że miałem odwagę wypowiedzieć tę prostą prawdę. I sądzę, że przyznasz mi słusność? Człowiek działający jest marionetką, opowiadający — poetą. W tem cała tajemnica. Łatwo było na piaszczystych równinach wietrznego Ilionu wypuszczać karbowaną strzałę z malowanego łuku, lub kopie na długich jesionowych drążkach kruszyć o tarcze ze skóry i błyszczącego mosiądzu. Łatwo było cudzołożnej królowej rozścielać przed władcą swym tyryjskie kobierce, by następnie spoczywającemu w marmurowej wannie zarzucić na głowę siatkę purpurową i przywołać gładkoliciego kochanka, by przez otwory siatki utopił sztylet w sercu, co powinno było pęknąć już w Aulis. Nawet Antygonie, na którą Anioł Śmierci czekał jak oblubieniec, łatwo było w duszne, zatrute powietrze południowej godziny wedrzeć się na wzgórze i miękko, dobrotliwą

ziemią przykryć biedne, nagie ciało, nie mające mogiły. Ale ci, co o tem wszystkiem pisali, co zdarzeniom tym nadali życie prawdziwe i przekazali je wieczności — czyż nie są więksi od tych mężczyzn i kobiet, których opiewają? »Hektor, słodki rycerz nie żyje«, a Lukianos opowiada nam, jak w mrocznych podziemiach Menippus znalazł bielejącą już czaszkę Heleny i zdumiał się, że dla czegoś tak potwornego tyle okrętów krążyło po morzach, tylu wspaniałych rycerzy padło trupem, tyle miast obronnych w proch się rozwiało. A jednak co dnia, córą Ledy o postaci łabędzia wstępuje na wały i spogląda na wir walki. Starcy podziwiają jej wdzięki, a ona stoi u boku króla. W komnacie, wyłożonej kością słoniową, spoczywa jej kochanek. Czyści swą misterną zbroję i trefi szkarłatny pióropusz. Z rycerzami i paziami małżonek jej przechodzi z namiotu do namiotu. Widzi jego jasne włosy i słyszy, a przynajmniej zdaje się jej, że słyszy jego czysty, zimny głos. Poniżej, na podworczu, syn Pryama nakłada swój spiżowy pancerz. Białe ramiona Andromachy oplatają jego szyję. Kładzie hełm na ziemi, by go się dzieciąta ich nie przestraszyły. Za haftowaną zasłoną swego namiotu siedzi Achilles w stroju skropionym wonnościami, gdy druh jego serdeczny w złocisto-srebrnym rynsztunku sposobi się do walki. Z dziwnej rzeźbionej skrzyni, którą mu matka Tetyda przyniosła na okręt, pan mirmidonów wydobywa

mistyczną czarę, której nigdy usta ludzkie nie dotknęły i czyści ją siarką i chłodzi świeżą wodą, a obmywszy ręce, napełnia lśniące jej wnętrze czarnem winem. I gęstą krew wylewa na ziemię, ku czci Tego, którego czcili w Dodonie bosonodzy prorocy, i modli się do Niego, nie wiedząc, że modli się na próżno, bo z rąk dwóch rycerzy trojańskich: syna Panthousa, Euforba, o puklach złotem przepłatanych i Pryamidy o łwiem sercu, Patrokles, druh nad druhy zginąć musi nieodwołalnie. Są li to widma? Bohaterowie z mgły i oparów? Cienie, zakłęte w pieśni? Nie, oni żyją! Czyn! Czem jest czyn? Złudą, konającą w chwili wydowania energii. Marne przyzwolenie na rzecz faktu. Świat stworzony jest przez śpiewaka dla marzyciela.

ERNEST. Dopóki ty mówisz, wierzę, że tak jest istotnie.

GILBERT. Bo też tak jest istotnie. Na zmurzałych gruzach Ilionu wylegiwa się jaszczurka, jakby odlana w zielonym bronzie. Puszczyczka zagnieździł się w Pałacu Pryama. Po szerokiej równinie pasterze gonią stada kóz i owiec, a na morzu gładkiem jak oliwa, płonącym barwą wina, na αἶψα πάντος — jak powiada Homer — tam, kędy ongi przeciągały potężne, miedzianodziobe galery Danaów, błyszcząc purpurą swych łukowatych pręgów, — teraz samotny rybak siedzi w swem małym czółenku, wpatrzony w migające korki swych

sieci. A jednak co ranka, bramy twierdzy otwierają się na oścież i pieszo lub na wozach rycerze wychodzą na bój, urągając swym wrogom z poza żelaznych hełmów. Przez cały dzień wrze walka, a z nadejściem nocy pochodnie płoną przed namiotami, a w przysionku trójnóg dymi. Postacie, wykute w marmurze, lub rzucone na płótno, znają jedną tylko rozkoszną chwilę życia, wieczną zaiste w swej piękności, lecz zamkniętą w jednym tylko okrzyku namiętności, w jednym nastroju milczenia. Ci, których poeta ożywia, mają tysiączne swe radości i trwogi, przypływy odwagi i rozpacz, radości i cierpienia. Pory roku przechodzą i mijają w przepychu pogody lub w szacie melancholji, a lata przeciągają przed niemi uskrzydłone, lub na ołowianych wlokąc się stopach. Mają one swą młodość i wiek męski, są dziećmi i starzec się mogą. Dla św. Heleny wiecznie trwa świt zaranny chwili owej, kiedy ją Veronese ujrzał był przy oknie. W ciszy rannej dotąd przynoszą jej anieli symbol bożej męki, a chłodny wietrzyk zdmuchuje złote nici z jej brwi. Na wzgórku koło Florencji, gdzie spoczywają kochankowie Giorgione'a, słońce zawsze wskazuje porę południową, tak upalną i nużącą w żarze lata, że wysmukła, naga dziewczyna zaledwie jeszcze zdoła zanurzyć w marmurowej cysternie krągły szklany puchar, a smukłe palce lutnisty nieruchomo spoczywają na strunach. Dla nimf Corot'a wiecznie trwa zmierzch wśród sre-

brzystych topoli Francji. W wiecznym zmierzchu poruszają się wiotkie, powiewne postacie, których białe, drżące stopy zaledwie muskają rosą zwilżoną trawę. Lecz ci, co żyją w epopei, dramacie, lub powieści widzą w pochodzie Czasu sunący korowód księżyców, które jawią się i nikną, śledzą noc od słońca zachodu do wznijścia gwiazdy porannej, i dnia każdego oblicze znają w jego złotej aureoli blasków i w mroku cieni. Dla nich, tak samo jak dla nas, kwiaty kwitną i więdną, a ziemia »zielono-włosa bogini«, jak ją nazywa Coleridge, szatę swą zmienia gwoli ich przyjemności. Posąg zastyga w jeden moment doskonałości. Obraz na płótnie nie posiada duchowego pierwiastka rozwoju lub zmiany. Nie znają one śmierci, ale niewiele też wiedzą o życiu, ponieważ tajemnice życia i śmierci należą jedynie i wyłącznie do tych, co biorą udział w biegu życia, posiadają nietylko teraźniejszość, lecz także i przyszłość, mogą się wznieść lub upaść minioną sławą lub hańbą. Ruch, problem sztuk wi-dzialnych, może być urzeczywistniony tylko w po-ezji. Poezja właśnie ukazuje nam ciało w jego ru-chu, a duszę w jej niepokoju.

ERNEST. Tak, rozumiem, o co ci chodzi. Tylko, że im wyżej stawiasz twórcę, tem niższe miejsce zająć musi krytyk.

GILBERT. Dlaczego?

ERNEST. Dlatego, że najlepsze, co mam dać może, będzie tylko echem wspaniałej muzyki, nie-

pewnym cieniem jasno zarysowanych form. Bardzo być może, że życie jest chaosem, jak twierdzisz, że męczeństwa jego są marne, a heroizmy pozabawione dostojności, że zadanie to poezji stworzyć świat nowy z surowego materiału istnienia rzeczywistego, piękniejszy, trwalszy i prawdziwszy od tego, na który patrzą oczy codzienne i w którym natury codzienne dążą do doskonałości. I zaiste, jeśli nowy ten świat będzie wypływem ducha wielkiego artysty, będzie on tak skończony i doskonały, że krytykowi nie pozostanie już nic do czynienia. Teraz już rozumiem i najzupełniej się zgadzam na twierdzenie, że łatwiej coś stworzyć, niż o tem mówić. Zdaje mi się jednak, że ta zdrowa i doniosła zasada, która może uspokoić pewne nasze obawy — a powinna by służyć jako motto wszystkim Akademjom Literatury, jakie tylko są na świecie — odnosi się tylko do stosunku między Życiem a Sztuką, a nie do wszelkich możliwych stosunków między Sztuką a Krytyką.

GILBERT. Ale Krytyka jest sama przez się Sztuką. A że twórczość artystyczna zawiera w sobie pierwiastek krytyczny, bez którego rzecz można, wcale nie mogłaby istnieć, więc krytyka jest rzeczywiście twórczą w najwyższym znaczeniu słowa. Tak, krytyka jest równocześnie twórcza i niezależna.

ERNEST. Niezależna?

GILBERT. Tak, niezależna. Bo tak samo jak

do twórczości poety czy rzeźbiarza, nie można też do krytyki przykładać niskiej miary naśladownictwa czy podobieństwa. Krytyk zajmuje wobec dzieła sztuki takie same stanowisko, jakie artysta zajmuje wobec widzialnego świata kształtów i barw, lub niewidzialnego — namiętności i myśli. Do doskonałości swego dzieła nie wymaga on nawet najlepszego materiału. Wszystko służy jego celowi. Jak Gustaw Flaubert potrafił z pospolitych lub sentymentalnych miłostek żony prowincjonalnego lekarza brudnej wioszczyny Youville l'Abbaye koło Rouen stworzyć utwór klasyczny i arcydzieło stylu, tak samo z rzeczy małowartościowych lub całkiem pozabawionych wartości, jak np. z obrazów na dorocznej wystawie Akademii Królewskiej, z poematów Levis Morrisa, z romansów Ohneta lub sztuk Henryka Artura Jonesa, prawdziwy krytyk — o ile ma ochotę kształtować, lub trwonić swe zdolności obserwacyjne na takim materiale — stworzy dzieło niepokalanie piękne i myślowo subtelne. Czemu nie? Marność jest zawsze nieprzezwyciężoną pokusą dla tych, co sami pragną błyszczeć, a głupota — ową wieczystą *Bestia Triumphans*, co wywołuje mądrość z jej podziemi. Dla artysty tak twórczego jak krytyk, jakież znaczenie posiada materia? Takie tylko, jak dla poety lub malarza. Tak samo jak oni, krytyk może czerpać motywy skądkolwiek bądź. Rozstrzyga tylko opracowanie. Niema mo-

tywu tak marnego, któryby nie mógł być podniętą lub nie mógł działać suggestywnie.

ERNEST. Czy jednak krytyka jest rzeczywiście sztuką twórczą?

GILBERT. Czemużby nią być nie miała? Posługuje się materiałem i nadaje mu formę nową i czarującą. Cóż więcej można powiedzieć o poezji? Istotnie, miałbym ochotę nazwać krytykę twórczością w obrębie twórczości. Bo jak wielcy artyści, poczynawszy od Homera i Eschylosa aż do Szekspira i Keatsa nie czerpali materiału wprost z życia, lecz szukali go w mitach, legendach i starych podaniach, taksamo krytyk posługuje się materiałem, który inni już dla niego niejako oczyścili, nadawszy mu fantazyjne kształty i barwy. Nie waham się posunąć jeszcze dalej i twierdzić, że krytyka najwyższa, będąc najczystsza formą impresji osobistej, jest w istocie swej więcej nawet twórczą od twórczości samej, bo nie daje się mierzyć żadną miarą zewnątrz niej istniejącą, w rzeczywistości jest więc własną przyczyną swego istnienia, i jakby powiedział grek, — celem dla siebie i w sobie. Nie krępują jej żadne więzy prawdopodobieństwa. Nie dotyczą żadne marne względy możliwości, tego tchórzliwego ustępstwa na rzecz nudnego kołowrotka życia domowego lub publicznego. Można apelować od fikcji do rzeczywistości. Ale ponad duszę niema już instancji.

ERNEST, Ponad duszę?

GILBERT. Tak, ponad duszę. Bo krytyka najwyższa jest w gruncie rzeczy zwierzeniem się duszy. Jest bardziej zajmująca niż historia, gdyż dotyczy samego tylko życia wewnętrznego. Jest więcej czarująca niż filozofja, gdyż przedmiot jej jest konkretny, rzeczywisty, a nie abstrakcyjny i mglisty. Jest ona jedyną dostojną formą autobiografji, ponieważ nie zajmuje się zdarzeniami lecz myślami czyjegoś życia; nie przypadkowościami bytu, lecz nastrojami duszy i fikcyjnymi jej namiętnościami. Zawsze mnie bawi głupia próżność tych naszych pisarzy i artystów, co to sądzą, że pierwszym obowiązkiem krytyka jest paplanie o ich drugorzędnych utworach. W najlepszym razie mogłaby o naszej sztuce współczesnej powiedzieć to, że jest ona trochę mniej trywialna od rzeczywistości, krytyk natomiast obdarzony subtelnością cieniowania i pewnem instynktownem wyrafinowaniem odwracać woli wzrok od chaosu i zgiełku życia rzeczywistego i patrzeć w srebrne zwierciadło lub przez subtelnie tkaną zasłonę, chociażby zwierciadło było zamglone, a zasłona — postrzębiona. Jedynym jego celem: chwytanie własnych impresyj. Dla niego to artyści malują obrazy, piszą książki, marmurom nadają kształt i życie.

ERNEST. Zdaje mi się, że słyszałem już inną teorię krytyki.

GILBERT. Tak, a wypowiedziana została przez tego, czyja pamięć wszystkim nam jest droga, bo

jego to lutni dźwięki przywabiły niegdyś Prozerpinę z pól sycylijskich i białym jej stopom kazały stąpać — nie bezowocnie — po pierwiosnkach Cumnoru. Ale twierdzenie jego, że właściwym celem krytyki, to widzieć przedmiot takim, jakim jest w rzeczywistości, jest zupełnie błędne, i dowodzi, że nie zdawał sobie sprawy z najdoskonalszego wyrazu krytyki, która w istocie swej jest czysto subiektywna i stara się o odsłonięcie tajemnicy własnej, a nie obcej. Bo krytyka najwyższa zajmuje się sztuką o tyle, o ile ta daje impresję, a nie, o ile usiłuje coś wyrażać.

ERNEST. Ale czy tak jest istotnie?

GILBERT. Bezwątpienia. Kogóż to obchodzi, czy sądy Ruskina o Turnerze są trafne lub nie? Co to ma do rzeczy? Jego potężna i majestatyczna proza, tak płomienna i barwna w szlachetnej swej wymowie, tak bogata w swej kunsztownej symfonice, tak pewna i nieomylna w sybtełnym doborze słów i określeń, jest co najmniej tak wielkiem dziełem sztuki, jak którykolwiek z tych wspaniałych zachodów słońca, pełznących lub butwiejących na zniszczonych płótnach angielskich galeryj. Ba, nie-raz się wydaje większem, nietylko dlatego, że dorównywając obrazom tym co do piękności, jest jednak trwalszą od nich, lecz przede wszystkim — dzięki większej różnorodności wyrazu. Bo w owych długich, rytmicznych kadencjach, dusza przemawia do duszy nietylko barwą i kształtem — aczkolwiek

przez nie odsłania się w zupełności i bez uszczerbku — lecz także rozumem i uczuciem, podniosłym patosem i podnioslejszą jeszcze myślą, głębią intuicji i celem poetyckim. Tak, proza ta o tyle przewyższa obrazy Turnera, o ile poezja słowa w ogóle przewyższa inne sztuki. Albo kogo to obchodzi, że Pater dostrzegł może w obliczu Monny Lizy coś, o czym Leonardo wcale nie śnił. Bardzo być może, że malarz był tylko niewolnikiem archaicznego uśmiechu, jak niektórzy twierdzą, ale ilekroć chodzę po chłodnych galerjach Louvru i przystaję przed tą dziwną postacią, która »spoczywa na marmurowem siedzeniu, w kręgu fantastycznych skał, oblana bładem światłem, rozjaśniającem morskie głębie« — za każdym razem szepczę: »Tak, ona jest starsza od tych skał, co ją otaczają, jak feniks umierała już kilkakrotnie i posiadała tajemnice grobu, była nurkiem w głębokich morzach, i z kupcami Wschodu targowała się o kosztowne tkaniny, i była jako Leda matką Heleny trojańskiej, a jako Anna — matką Marji, a wszystko to nie było dla niej niczem innem, jak muzyką fletów czy lutni i zazna-czyło się tylko tą niesłychaną grą wyrazu w oczach i linjach rąk«. I mówię do towarzyszącego mi przyjaciela: »Istota, co oto tak dziwnie wyłoniła się nad brzegiem wód, mówi nam, czego zapagniemy po tysiącletniej wędrówce«. A on odpowiada: »Na głowę tę padał zmierzch każdego kresu świata, więc oczy jej są nieco zmęczone«.

I tak obraz staje się dla nas cudniejszym, niż jest w rzeczywistości i objawia nam tajemnice, których sam nie zna, a muzyka tej prozy rytmicznej w uszach naszych dźwięczy równie słodko, jak dźwięki owego flecisty, co ustom Giocondy nadały ten wyraz subtelny, a siejący spustoszenie. Pytasz, co by powiedział Leonardo, gdyby mu ktoś rzekł o tym obrazie, że »myśli i doświadczenia całego świata współtworzyły tu i przyczyniły się do wysubtelnienia i uwydatnienia linii portretu, że znać w nim wpływ animalizmu Grecji, zmysłowości Rzymu, marzycielstwa średniowiecza z jego uduchowionym podkładem i nieziemską miłością, i zmartwychwstania świata pogańskiego i grzechów Borgiów?« Odpowiedziałby zapewne, że wcale nie myślał o tem wszystkim, troszcząc się li tylko o pewne ustosunkowanie linii i płaszczyzn i o nową, niezwykłą kombinację barw błękitno-zielonych. I dlatego właśnie, krytyka, o której mówiłem, jest sztuką najwyższą. Dla niej dzieło sztuki jest tylko punktem wyjścia dla nowej twórczości. Nie ogranicza się ona — przypuśćmy tak na razie — do wyjaśnienia prawdziwych intencji artysty i nie po-
 przestaje na tem. I stanowisko to zupełnie słuszne, gdyż wartość jakiegokolwiek pięknego dzieła zależy co najmniej tyle od duszy obserwatora, co od duszy twórcy. Więcej powiem! Obserwator to nadaje pięknemu tysiączne znaczenia, czyniąc go dla nas cudnem. On nawiązuje nowy jakiś stosunek

między nią a współczesną dobą, że staje się ono żywotną częścią naszego istnienia i symbolem tego, o co się modlimy, lub tego, o co modląc się, drżymy, by się nam nie ziściło. Erneście, zapewniam cię, że im dłużej się zastanawiam, tem lepiej poznaję, że piękno sztuk widzialnych, jak i piękno muzyki, przedewszystkiem polega na impresji jaką ono wywołuje i bardzo często znika przez nadużycie intencji myślowej ze strony artysty. Bo dzieło skończone posiada własne swe niezależne życie i głosić może całkiem inne prawdy, niż te, które mu w usta włożył artysta. Nieraz słuchając uwertury Tannhaüsera, widzę niejako dzielnego rycerza, stąpającego ostrożnie po kwietnej murawie i słyszę głos Wenery, przywołującej go do górskiej grotty. Innym razem natomiast dzieło to mówi mi o czemś zgoła innem, o mnie samym i o własnem mojem życiu, albo o życiu innych, których kochałem, a których kochaniem się znużyłem, lub o namiętnościach znanych lub nieznanach i dlatego właśnie ponętnych. Dziś muzyka ta napęlnia mnie owem ΕΡΩΣ ΑΔΥΝΑΤΩΝ — owem *Amour de l'Impossible*, co czasem jakby szal napada człowieka, który przed chwilą jeszcze mniemał, że życie jego jest bezpieczne i niedostępne żadnej niedoli. I oto nieszczęśnik taki zatruty nieukojną tęsknotą, w ustawicznym pościgu za tem, co niedosiężne, traci siły, omdlewa lub pada. A może jutro już

dźwięki te, podobnie jak muzyka, o której nam opowiadają Plato i Arystoteles, lub jak szlachetne melodie doryjskie, spełniać będą urząd lekarza, dostarczając nam środka, znieczulającego ból, lub lecząc rany ducha i »godząc duszę ze wszystkim, co prawe i piękne«. A to samo odnosi się do wszystkich innych sztuk. Piękno ma tyleż wyrazów, ile człowiek ma nastrojów. Piękno jest symbolem symbolów. Piękno objawia wszystko, ponieważ nie wyraża nic. Ukazując siebie, ukazuje nam świat cały w płomiennym przepychu barw.

ERNEST. Ale jest li to, o czem mówisz, krytyką?

GILBERT. Tak. I to krytyką najwyższą, gdyż omawia nie tylko poszczególne dzieła artysty, lecz piękno samo, czarem wypełniając naczynie, które artysta pozostawił próżnem, niezrozumianem, lub rozumianem niedokładnie.

ERNEST. Z tego punktu widzenia byłaby zatem krytyka w swej formie najwyższej bardziej twórczą niż twórczość sama, a pierwszym obowiązkiem krytyka: widzieć przedmiot takim, jakim nie jest. Taka twoja teoria — nieprawdaż?

GILBERT. Tak, to jest moja teoria. Dla krytyka dzieło sztuki stanowi tylko podniecie dla nowego, własnego jego dzieła, które bynajmniej nie musi wykazywać naocznego podobieństwa z utworem przezeń omawianym. Jediną charakterystyczną cechą pięknej formy jest to, że można w nią wkła-

dać co się chce i widzieć w niej, co się widzieć pragnie, zaś piękno nadające twórczości swój ogólny pierwiastek estetyczny, z krytyka kolejno czyni twórcę, szepce mu tysiączne rzeczy, o których nie myślał ten, co rzeźbił posąg, malował płótno, lub cyzelował gemmę.

Nieraz słyszy się z ust tych, co nie rozumieją ani istoty najwyższej krytyki, ani czaru najwyższej sztuki, że krytyk najchętniej omawia obrazy o podkładzie anegdotycznym lub literackim. Tak jednak nie jest. Obrazy tego rodzaju są aż nadto zrozumiałe. Jako rodzaj malarstwa, zajmują one to samo miejsce co ilustracje, a nawet z tego stanowiska rozpatrywane, są czemś wręcz chybionem, ponieważ nie pobudzają wyobraźni, lecz kładą jej zapory. Dziedzina malarza bowiem, jak wpierw już zaznaczyłem, jest zupełnie różna od dziedziny poety. Do ostatniego należy życie w całej swej nieograniczonej rozciągłości, nie tylko piękność, którą widzimy, lecz także ta, którą słyszymy, nie tylko chwilowy wdzięk formy i przemijający urok barwy, lecz także cała sfera uczucia i całkowita dziedzina myśli. Malarz natomiast jest o tyle ograniczony, że tylko przez maskę kształtów może nam odsłonić tajemnicę duszy; tylko zapomocą konwencjonalnych typów może ucieleśniać idee; tylko fizycznymi środkami wyrażać może psychologię. A jak nieudolne są jego środki, gdy naprzy-

kład rozdartym turbanem murzyna chce nam uplastyczyć wyniosły gniew Othella, a nieporadnością w czasie burzy — dziki obłęd Leara! A jednak niepodobna ich w manierze tej powstrzymać. Większość starszych malarzy angielskich trawi swe zmarnowane i smutne życie na ograbianiu królestwa poetów, niedołężnem wykonaniem psują oni ich motywy, napróżno usiłując oddać barwę lub kształtem czar Niewidzialnego, przepych niewidziany nigdy. Wynik naturalny, że obrazy ich stają się śmiertelnie nudne. Poniżyli oni sztuki widzialne, usiłując im nadać konkretność, a jedyną rzeczą, niegodną jednego bodaj spojrzenia, jest konkretność. Nie twierdzą, by poeta i malarz nie mogli opracowywać tego samego motywu. Czynili to zawsze i zawsze czynić będą. Tylko o ile poeta może być malowniczym lub nie, zależnie od chęci — malarz zawsze musi być malowniczym. Musi się bowiem ograniczać i stosować nie do tego, co widzi w przyrodzie, lecz do tego, co może widocznem uczynić na płótnie.

I dlatego, mój drogi Erneście, obrazy tego rodzaju nie pociągną krytyka. Odwróci się od nich dla takich dzieł, które go wprawia w zadumę, rozmarzenie i rozbudzą jego wyobraźnię, do dzieł, wywierających tajemny czar sugestji i zdających się mówić, że nawet od nich można uciec w świat dalszy. Nieraz się mówi, że tragedia artysty polega na niemożności wcielenia swego ideału. Tym-

czasem prawdziwa tragedia, krocząca śladami większości artystów jest ta, że ideały swe uplastyczniają zbyt konkretnie. Bowiem z chwilą ucieleśnienia, ideał traci cały swój czar i urok tajemniczości, stając się poprostu tylko punktem wyjścia dla nowego, odmiennego odeń ideału. Dlatego właśnie muzyka jest najdoskonalszym typem sztuki. Muzyka nigdy nie może nam wyjawiać ostatecznej swej tajemnicy. I to też tłumaczy wartość ograniczenia w sztuce. Rzeźbiarz chętnie zrzeka się naśladownictwa barw, malarz — naturalnych rozmiarów kształtów, to pozwala im bowiem unikać zbyt skończonego odtwarzania rzeczywistości, co byłoby tylko naśladownictwem, i zbyt wyraźnego uplastycznienia idei, co byłoby tylko intelektualizmem. Właśnie dzięki swej niedoskonałości, Sztuka osiąga doskonałe piękno. Zwraca się bowiem nie do rozumu i rozsądku, lecz jedynie i wyłącznie do zmysłu estetycznego, który uważa rozum i rozsądek za stopnie wiodące do poznania, lecz podporządkowuje je syntetycznemu wrażeniu dzieła jako całości, a wszelkie inne możliwe zalety dzieła traktuje jako środki, mogące różnorodnością swą spotęgować wrażenie ostateczne. Widzisz więc, że krytyk obdarzony zmysłem estetycznym odrzuci każdy taki narzucający się, zbyt konkretny rodzaj sztuki, który spełnia jedno jedyne posłannictwo i potem staje się niemym i bezpłodnym, a szukać

będzie takiego wyrazu sztuki, co wprawi go w nastrój i marzenie, a nieuchwytnem swem pięknem przyzwoli na wszelkie interpretacje, żadnej nie nadając pewności absolutnej. Bez wątpienia dzieło twórcze krytyka wykaże pewne podobieństwo z tem, co go pobudziło do tworzenia; nie takie jednak, jakie zachodzi między naturą a zwierciadłem, ukazwanem jej przez malarza w formie krajobrazów lub postaci, lecz podobieństwo natury z dziełem artysty=dekoratora. Tak samo jak na bezkwietych perskich dywanach kwitną czarowne róże i tulipany, jakkolwiek nie zostały odtworzone w widzialnych kształtach i liniach, jak w kościele św. Marka w Wenecji lśnią perły i płonie purpura muszli morskich, jak łukowe sklepienie cudnej kaplicy w Rawennie mieni się złotem, błękitem i zielenią pawich piór, pomimo, że niema tam ptaków Junony — tak samo krytyk odtwarza dzieło, nie naśladując go jednak. A może nawet część czaru, jaki w ten sposób wywiera, polega na odrzuceniu podobieństwa, co mu pozwala odsłaniać nam nie tylko znaczenie, lecz także tajemnicę Piękną, a przez zakłęcie wszelkiej sztuki w słowo umożliwia raz na zawsze rozwiązać problem jedności Sztuki.

Ale widzę, że czas na kolację. Po rozprawieniu się z Chambertinem i paru głuszcami, przejdziemy do nowej kwestji: rozpatrzemy krytyka w roli interpretatora.

ERNEST. Ach, więc pozwalasz krytykowi

widzieć niekiedy rzeczy takimi, jakimi są w rzeczywistości?

GILBERT. Nie jestem tego jeszcze całkiem pewny. Może po kolacji powezmę decyzję. Wierza wywiera czasem wpływ wysubtelniający.

ERNEST. Głuszcze były wyborne, a Chamberlin znakomity. Ale teraz wracajmy do naszego punktu wyjścia.

GILBERT. Ach, nie, proszę cię. Rozmowa powinna wszystkiego dotyczyć, ale nie zatrzymywać się na niczem. Mówmy o Moralnem oburzeniu, jego przyczynach i sposobie leczenia, ponieważ chcę o tem pisać, albo o nieśmiertelności Tersytyesa, mianowicie w angielskich pismach humorystycznych, albo o czemkolwiek bądź.

ERNEST. Kiedy ja pragnę właśnie mówić o krytykach i krytyce. Powiedziałeś, że najwyższa krytyka o tyle ma do czynienia ze sztuką, o ile stwarza impresję, nie zaś, gdy stara się coś wyrazić, jest przeto twórczą i niezależną zarazem, słowem, sztuką samą w sobie, zajmującą wobec dzieła twórczego to samo stanowisko, jakie dzieło twórcze zajmuje wobec świata widzialnego barw i kształtów, lub świata niewidzialnego: myśli i namiętności. Dobrze. Ale teraz powiedz mi, proszę, czy krytyk jednak nie może czasami objaśniać, tłumaczyć?

GILBERT. I owszem. Może to czynić, o ile

ma ochotę. Może przecież od syntetycznego wrażenia dzieła sztuki, rozważanego jako całość, przejść do analizy tegoż dzieła, a także na tym — zdaniem mojem — niskim poziomie krytyki znaleźć i wypowiedzieć wiele pięknych rzeczy. Ale nawet w tym razie nie musi on dzieła sztuki tłómaczyć. Powinien raczej pogłębić jego misterje i dzieło jak twórcę przesłonić mglistym obłokiem cudu, miłym zarówno bogom, jak wielbicielom. Oczywiście ludziom zwyczajnym »straszenie jest dobrze na Syonie«. Ręka w rękę przechadzają się z poetami, rzucając najswobodniej takie idiotyczne frazesy: »Pocóż mielibyśmy czytać o Szekspirze i Miltonie? Wszak możemy czytać własne ich dzieła. A to wystarcza«. A jednak należyta ocena Miltona, jak kiedyś zauważył ostatni rektor z Lincolnu, jest nagrodą żarliwych studjów. Kto zaś chce zrozumieć istotnie Szekspira, musi doskonale znać jego stosunek do Renesansu i Reformacji, do epoki Elżbiety i Jakóba, musi być obznajmiony z walką między starymi formami klasycznymi a nowym duchem romantyki, ze sporami toczonemi między szkołą Sidneya, Daniela, Johnsona, a szkołą Marlowa i większego odeń syna, musi znać materiały, jakimi Szekspir rozporządzał i sposób, w jaki się niemi posługiwał, następnie musi znać charakter widowisk teatralnych szesnastego i siedmnastego wieku, ich ograniczenia i swobody, — a nadto krytykę literacką owej epoki, jej cele, metody i za-

sady, musi studjować język angielski w jego rozwoju, wiersz rymowany i nierymowany w najrozmaitszych fazach, musi wgłębić się w dramat grecki i poznać związek, zachodzący między twórcą Agamemnona, a twórcą Mackbeta. Jednem słowem musi obejmować Londyn Elżbiety i Ateny Peryklesa, i być w stanie wyznaczyć Szekspirowi stanowisko w dziejach dramatu Europy i dramatu świata. Bezwątpienia krytyk będzie objaśniał i tłumaczył, nie będzie jednak traktował sztuki jako zagadkowego Sfinksa, którego płytką tajemnicę odgadł wędrowiec ranny i nie znający swego nazwiska. Raczej będzie patrzeć na sztukę, jako na boginię, której tajemnicę winien pogłębić, i majestat jej dla oczu ludzkich nowym uświetnić cza-rem.

I tu oto, Erneście, dzieje się rzecz dziwna. Krytyk będzie istotnie wyjaśniał i tłumaczył, ale nie tak, jak ten, co w innej tylko formie powtarza wieści, włożone mu do ust. Bo tak samo jak sztuka pewnego kraju tylko przez zetknięcie z sztuką krajów innych dochodzi do życia własnego, odrębnego, zwanego przez nas życiem narodowem, tak samo krytyk może indywidualność i twórczość innych ocenić i wyjaśnić li tylko przez należyte podkreślanie własnej swej indywidualności. A im ta jego indywidualność występuje silniej, tem prawdziwszą staje się jego interpretacja innych, tem więcej zadawalnia i przekonywa.

ERNEST. Dla mnie ta silnie akcentowana indywidualność krytyka byłaby raczej czemś krępującem.

GILBERT. Nie, ona właśnie najlepiej rzecz wyjaśnia. Chcąc zrozumieć innych, musisz przede wszystkim pogłębić własną swą indywidualność.

ERNEST. A rezultat?

GILBERT. Do tego właśnie zmierzam, a zdaje mi się, że najlepiej potrafię to określić zapomocą przykładów. Zdaje mi się, że krytyk literacki zajmuje pierwsze miejsce: on obejmuje najrozleglejsze dziedziny, najdalsze perspektywy i najszlachetniejszym operuje materiałem; niemniej jednak każda sztuka posiada niejako własnego swego krytyka. Aktor jest krytykiem dramatu. Ukazuje dzieło poety wśród nowych zgoła warunków i zapomocą własnych środków. Bierze słowo pisane, ale objawia je własnym gestem, akcją, głosem. Śpiewak albo skrzypek czy lutnista jest krytykiem muzyki. Rytmownik pozbawia obraz jego świetnych barw, lecz przez stosowanie swego materiału ukazuje nam właśnie prawdziwą jego wartość kolorystyczną, ton i proporcję kształtów, stając się tem samem krytykiem. Krytykiem bowiem jest ten, kto dzieło sztuki w nowej nam ukazuje formie, zaś kto je w nowym daje materiale jest równocześnie krytykiem i twórcą. Tak samo rzeźbiarz ma swego krytyka, bez względu na to, czy będzie on szlifierzem gemm jak w starej Grecji, czy malarzem, jak Man-

tegna, usiłującym odtworzyć na płótnie piękno plastyki linii i symfoniczną powagę procesjonalnego ugrupowania figur na płaskorzeźbie. Ale w każdej tej formie krytyki twórczej, silna indywidualność krytyka jest czynnikiem absolutnie niezbędnym. Rubinstein, grający Sonatę *Appassionata*, daje nam nie tylko Beethovena, lecz także siebie, czyli że daje nam Beethovena prawdziwego, bo w interpretacji bogatej natury artystycznej, ożywionego dla nas i cudownego, dzięki nowej, silnej indywidualności. To samo powtarza się, gdy wielki aktor gra Szekspira. Własna jego indywidualność staje się żywotną częścią interpretacji. Nieraz się mówi, że aktor daje nam swego Hamleta, nie zaś szekspirowskiego, a idjotyzm ten — bo jest to idjotyzm — powtarza niestety także czarujący pisarz, co niedawno porzucił niespokojną dziedzinę literatury dla spokojnej Izby Panów — autor *Obiter Dicta*. W rzeczywistości Hamlet Szekspira zgoła nie istnieje. Bo jeśli Hamlet ma w sobie pewną skończoność dzieła sztuki, to ma też cały chaos życia. Jest tytuł Hamletów, ilu melancholików.

ERNEST. Tytuł Hamletów, ilu melancholików?

GILBERT. Tak, a ponieważ sztuka wypływa z indywidualności, więc tylko indywidualności może się objawić, a z tego zetknięcia wypływa prawdziwa interpretacja krytyczna.

ERNEST. Krytyk zatem, rozważany jako in-

terpretator, daje niemniej niż bierze, a użycza niemniej, niż sam był pożyczyciel?

GILBERT. Ukazuje nam zawsze dzieło sztuki w nowym stosunku do naszej epoki. Zawsze nam przypomina, że wielkie dzieła sztuki są zawsze czemś żywym — są zaiste czemś jedynie żywym na świecie. A krytyk będzie to odczuwał coraz silniej i jestem przekonany, że w miarę postępu kultury i własnej naszej organizacji, umysły przodownicze przyszłych epok, umysły krytyczne i wysubtelnione, coraz mniej będą się zajmować życiem rzeczywistym, szukając wrażeń jedynie i wyłącznie w dziedzinie Sztuki. Życiu bowiem w straszny sposób brak jest formy. Katastrofy jego zdarzają się zawsze na niewłaściwym miejscu i dotyczą niewłaściwych ludzi. W jego komedjach tkwi groteskowy strach, a tragedje jego kończą się farsą. Życie rani, ilekroć się doń zbliżymy. Wszystko w niem trwa za długo, lub za krótko.

ERNEST. Biedne życie! Biedne życie ludzkie! Czyż nie wzruszają cię nawet jego łzy, te łzy, które poeta rzymski uważa za istotną część jego istoty?

GILBERT. Zdaje mi się, że aż nadto mnie wzruszają. Bo patrząc na swe życie ubiegłe, tak intensywnie bogactwem uczuć, tak pełne płomienych chwil ekstazy bólu czy radości, doznajemy wrażenia, jakoby wszystko to było tylko snem, złudą. Bo cóż jest nieprawdziwem, jeśli nie namię-

tności, co nas kiedyś paliły ogniem? Co do wiary niepodobne, jeśli nie to, co żarliwą otaczaliśmy wiarą? Co nieprawdopodobnem? To, co czyniliśmy sami. Nie, Erneście, życie ludzi nas zwodnemi cieniami, jak ten, kto pokazuje marjonetki. Błagamy o radość. Życie nam ją daje, lecz miesza z gorzkością i rozczarowaniem. Pada na nas ból dostojny. Sądzimy, że purpurę tragedji rzuci na nasze dni. Tymczasem ból mija, czyniąc miejsce uczuciom mniej podniosłym. I w jakiś szary, wietrzny świt, lub w wonną chwilę zmierzchu, utkaną ze srebrnej mgły i milczenia, z twardem zdumieniem lub z posępem, skamieniałem sercem wpatrujemy się w zło-cisty pukiel włosów, niegdyś tak namiętnie uwielbianych, tak dzikimi obsypywanych całunkami.

ERNEST. Życie jest zatem czemś nieudałem?

GILBERT. Z artystycznego punktu widzenia — tak. A fakt, czyniący je z tego artystycznego punktu widzenia czemś nieudałem, zbiega się właśnie w tem, co życiu nadaje jego trywialną pewność: streszcza się w tem, że w tej samej formie i natężeniu nigdy nie przeżywa się niczego dwukrotnie. Jakże inaczej w świecie Sztuki! Na półce bibliotecznej tuż za tobą stoi Boska Komedja i wiem, że skoro ją tylko otworzę na pewnej stronicy, natychmiast uczuję nienawiść palącą do człowieka, który mnie nigdy nie skrzywdził, lub miłość wielką do kogoś, kogo nigdy nie zobaczę. Niema nastroju, niema namiętności, którą nas Sztuka nie mogła na-

tehnąć, a kto odkrył jej tajemnicę, może też powiedzieć co nas czeka. Możemy sobie sami wybrać nasz dzień, ustanowić godzinę. Możemy powiedzieć: Jutro, o świcie będziemy się z poważnym Virgilem przechadzać po Dolinie Śmierci, i patrz, poranek zastaje nas istotnie w mrocznym lesie, u boku mantuańczyka. Przekraczamy bramę tradycyjną, gdzie ginie wszelka nadzieja i z współczuciem lub radością oglądamy grozę drugiego świata. Oto przechodzą hipokryci, o pomalowanych twarzach i przyłbicach ze złoconego ołowiu. Pędzony wichrem bezlitosnym, spogląda ku nam rozpustnik, bluźnierca w oczach naszych ciało swe szarpie w sztuki, a hulaka wlecze się zwolna, smagany deszczem. Zrywamy z drzewa zwiędłe gałązki w gaju Harpij, a każda ciemna, trująca gałąź, sączy w oczach naszych czerwoną krew i rzuca gorzkie krzyki. Z ognistego rogu mówi do nas Odyseusz, a kiedy z płomiennego grobu powstaje wielki Gibelin, i my przez chwilę żyjemy dumą triumfu nad podobną męką. Skroś mrocznej purpurowej atmosfery przelatują ci, co świat splamili piętnem swego grzechu, a w grobie, cuchnącym wstrętną chorobą, nabrzmiały od wodnej puchliny, do potwornej bryły błota podobny, leży Adamo di Brescia, odlewacz fałszywej monety. Błaga posłuchu dla swej nędzy, a my przystajemy i słuchamy, jak suchemi, zmartwiałemi ustami opowiada, że dniem i nocą marzy o czystych prze-

źróczych źródłach, co chłodnemi strugami z szu-
 mem staczają się z zielonych pagórków Casenty.
 Sinon, fałszywy grek z Troi urąga jego rozpaczy.
 Wymierza mu policzek i zaczynają walczyć. A my
 zgnębieni ich hańbą, stoimy niezdecydowani, aż
 Virgil karcącym słowem wyrywa nas z odtrętwie-
 nia i prowadzi do miasta olbrzymów, kędy król
 Nemrod dmie w róg myśliwski. Czekają nas rze-
 czy straszne, a my bieżyimy ku nim w stroju Danta
 i z sercem Danta. Brniemy przez bagna Styxu,
 a poprzez jego grząskie fale, Argenti podpływa ku
 naszej łodzi. Woła na nas, a my go odrzucamy.
 Głos jego rozpaczy sprawia nam radość, a Virgil
 chwali nas za nieugiętość naszej wzgardy. Wstę-
 pujemy w zimny kryształowy Cocytus, w którym
 zdrajcy utkwili, niby żdźbła w szlance. Stopy na-
 sze pótłaczają o głowę Bocca. Wzbrania się wy-
 mienić nam swe nazwisko, a my wyrywamy kępki
 włosów z jego wrzeszczącej czaszki. Alberigo błaga,
 byśmy na chwilę stopili lód jego twarzy, aby mógł
 trochę zapłakać. Zobowiązujemy się słowem, lecz
 po wysłuchaniu jego bolesnej opowieści, cofamy
 dane mu słowo i odchodzimy. A okrucieństwo to
 jest naszą powinnością, bo cóż podlejszego nad
 okazywanie litości nędznikom, skazanym przez
 Boga? Między szczękami Lucypera widzimy tego,
 co sprzedał Chrystusa, a w paszczy Lucypera
 tych, co zamordowali Cezara. Drżąc ze grozy,
 wybiegamy, — by znów zobaczyć gwiazdy.

W krainie Czyśce swobodniej się oddycha, a Góra Święta wzbija się w jasną światłość dnia. Tu zaznamy spokoju, a ci, co się tu na czas pewien zatrzymują, też go poznają po części, pomimo, że blada od trucizny Maremny, zwolna przechodzi Madonna Pia, a z twarzy Ismeny wysziera jeszcze troska ziemską. Dusza za duszą przesuwa się przed naszymi oczyma, a my współczujemy z nią w radości lub skrusze. Ten, co żałobą swej wdowy nauczony, pił słodki piołun bólu, mówi nam o Nelli, modlącej się w swem samotnem łóżu, a z ust Buonconta dowiadujemy się, jak jedna łza może konającego grzesznika od wiecznej uchronić zagłady. Sordello, szlachetny i dumny lombardczyk patrzy na nas zdala oczyma spoczywającego łwa. A słysząc, że Wergili jest obywatelem mantuańskim, zgina przed nim kark, a słysząc, że jest śpiewakiem Romy, pada na kolana. W owej dolinie, gdzie trawa i kwiaty piękniejsze są niż drzewo indyjskie i szmaragdy, a świetniejsze niż srebro i szkarłaty, w dolinie owej śpiewają ci, co kiedyś byli królami ziemi. Ale w chórze ich nie słysząc głosu Rudolfa z Habsburga, a Filip francuski bije się w pierś, a Henryk, król Anglii, siedzi sam na uboczu. Wspinamy się coraz wyżej i wyżej po cudownych schodach, a gwiazdy stają się nadmiernie wielkie, a śpiew królów zamiera w oddali, aż wreszcie dochodzimy do siedmiu złotych drzew i stajemy przed ogrodem Raju Ziemskiego. I na

wozie, zaprzężonym w gryfy, zjawia się postać,
 uwieńczona wawrzynem, w białej zasłonie, zielo-
 nym płaszczu i szacie koloru płomieni. Stłumiony
 dawniej pożar wybucha w nas z dawną siłą. Krew
 w żyłach szaleje. Poznajemy ją. To Beatrycze,
 kobieta, którą czciliśmy. Złodowaciałe nasze serca
 topnieją. Dzikie łzy trwogi tryskają z naszych oczu
 i chylimy głowę do ziemi, bo wiemy, żeśmy zgrze-
 szyli. Po uczynieniu skruchy i oczyszczeniu się,
 pijemy ze źródła Lety i kąpiemy się w źródle
 Eunoe, poczem pani duszy unosi nas do Raju
 Niebios. Z wieczystej perły, z księżycy, chyli się
 ku nam oblicze Riccardy Donati. Piękność jej
 wprawia nas w pomieszenie, a kiedy znika jak
 przedmiot rzucony w wodę, ścigamy ją tęsknemi
 oczyma. Słodka gwiazda Venus jest pełna kochan-
 ków. Jest tam Cunizza, siostra Ezzelina, pani serca
 Sordella, i Folco, namiętny śpiewak Prowansji, co
 rozstał się ze światem z rozpaczą za Azalaidą,
 i kanańska nierządnicą, pierwsza dusza, zbawiona
 przez Chrystusa. Joachim z Flory stoi w blaskach
 słońca i w słońcu opowiada Aquinas historję św.
 Franciszka, a Bonaventura — życie św. Dominika.
 Poprzez płomienne rubiny Marsa zbliża się Cac-
 ciaguida. Mówi nam o strzale, wypuszczonej z łuku
 wygnania, i o gorzkim chlebie, spożywanym z czy-
 jejś łaski i o stromych schodach w domu czło-
 wieka obcego. Na Saturnie dusze nie śpiewają,
 a nawet ta, co nas wie, nie śmie się uśmie-

chać. Na złocistej drabinie płomienie wznoszą się i przygasają. Nareszcie widzimy odbłask Róży Mistycznej. Beatrycze utkwiała oczy w oblicze Boga, by ich już nie odwrócić. Błogosławiona wizja przypada nam w udziale, poznajemy »Miłość, co wprawia w ruch słońce i wszystkie gwiazdy«.

Tak, możemy cofnąć Czas o sześćset obiegów ziemi wokół słońca i zjednoczyć się z wielkim florentczykiem, klęczeć z nim przed tym samym ołtarzem, dzielić jego zachwyt i wzgardę. A jeśli znużeni erą starożytną, zapagniemy powołać do życia naszą epokę z całym jej znużeniem i piętnem grzechu, czyż nie mamy książek, pozwalających nam w ciągu jednej godziny przeżyć więcej, niżbyśmy mogli w ciągu długich, marnych lat życia? Tuż pod ręką masz tomik, oprawny w zielonawą skórę, zasianą złotem i nenufarami, i wygładzany twardą kością słoniową. To książka, którą kochał Gautier: arcydzieło Baudelaire'a. Rzuć okiem na ten smutny madrygał:

»Que m'importe que tu sois sage?
Sois belle et sois triste!«

— a będziesz ubóstwiać ból, jak nigdy nie ubóstwiałeś rozkoszy. Wżyj się w tę pieśń udręki, pozwól, by subtelna jej muzyka zawładnęła twym mózgiem i zabarwiła twą myśl, a staniesz się na chwilę tem, czem był on, pisząc pieśń ową. I nie tylko na chwilę, ale na przeciąg długich, pustych

nocy księżycowych i bezsłonecznych, dłużących się dni, zamieszka w tobie rozpacz, która nie będzie rozpaczą twoją, a serce twe pożerać będzie ból nieosobisty. Przeczytaj całą tę książkę, pozwól, by bodaj jedna jej tajemnica przemówiła do twej duszy, a dusza twa zapagnie dalszych i pocznie wchłaniać w siebie trujący miód i żałować dziwnych zbrodni, których nigdy nie popełniła i czynić skrucę za występne rozkosze, których nigdy nie zaznała. A gdy cię znudzą te Kwiaty Grzechu, zwróć się ku kwiatom, woniejącym w ogrodach Perdity, ich rosą migocące kielichy ochłódzą twe rozpalone skronie, a czar ich uzdrowi ci duszę. Albo z zapomnianego grobu zbudź pięknego syryczyka, Meleagra, lub poproś o pieśń kochanka Heliodora, bo i w jego pieśni kwitną kwiaty, płomienne kwiaty granatu i irysy o woni myrrhy, krągłe złotogłowie, ciemno-błękitne hjacynty, majoranki i pstre rumiany. Kochał woń rozkwitłego bobu, niesioną wiatrem wieczornym i woń macierzanki na syryjskich wzgórzach i świeżą zielenią tymianu, zdobiącą winne puławy. Stopy jego ukochannej, gdy chodziła po ogrodzie, były niby lilje wśród lilij. Miększe od sennych płatków maku były jej usta, miększe od fiołków a tak samo wonne. Płomienny krokus wystrzelał z trawy, by ją zobaczyć. Dla niej narcyz wysmukły zbierał rosę chłodzącą i dla niej anemony zapominały o pieszczącym je wietrzyku sycylijskim. Ale ani krokusy,

ani anemony, ani narcyze nie były tak piękne, jak ona.

Jest coś dziwnego w tej transpozycji uczuć. Przeżywamy cierpienia poety w tem samem natężeniu jak on sam, a śpiewak wszczepia nam w duszę swój własny ból. Martwe usta niosą nam poselstwo, a serca, co dawno się rozpadły w proch, mogą w nas tchnąć radość życia. Spieszmy ucałować krwawe usta Fantiny, a wraz z Manon Lescaut przebiegamy świat cały. Dzielimy szal miłosny tyryjczyka, a także gniew Oresta. Niema namiętności, którejbyśmy nie czuli, niema radości, którejbyśmy nie zaznali. Możemy z góry ustawić chwilę naszego uświęcenia, a także chwilę naszej wolności. Życie! Życie! Nie do niego zwracać się nam należy po dopełnienie naszej wiedzy, lub doświadczenia. Życie jest czemś, co ograniczone warunkami, bez związku w swych przejawach, bez owej subtelnej łączności między formą a duchem, bez której umysł artystyczny i krytyczny nie może absolutnie doznać zadowolenia. Zbyt wysoką cenę ustanawia ono na swój towar, a my nabywamy najlichszą z jego tajemnic za cenę potwornie wygórowaną.

ERNEST. Po wszystko zatem musimy się zwracać do Sztuki?

GILBERT. Tak. Ponieważ sztuka nas nie rani, nie obraża. Łzy, wyciśnięte nam przez tragedję są przykładem pięknego, bezbolesnego wzruszenia, które

ma właśnie wywoływać Sztuka. Płacemy, lecz nie jesteśmy zranieni. Cierpimy, lecz w cierpieniu naszym niema goryczy. Już w życiu codziennem, jak powiada Spinoza, cierpienie jest drogą, wiodącą do drobnego choćby udoskonalenia. Ale cierpienie płynące ze Sztuki oczyszcza i uświęca nas równocześnie, jeśli raz jeszcze mam zacytować wielkiego artystycznego krytyka Grecji. Tylko przez Sztukę, jedynie i wyłącznie przez Sztukę, możemy osiągnąć doskonałość, tylko przez Sztukę, jedynie i wyłącznie przez Sztukę, możemy ująć przed niebezpieczeństwem poziomego życia powszedniego. Wypływa to nietylko z faktu, że nie zdołamy wymyśleć nic takiego, co by było godnem wcielenia w czyn, a możemy wymyśleć wszystko, lecz przede wszystkim z tajemnego prawa, że zarówno siły uczuciowe jak i fizyczne, ograniczone są do natężenia swego i energji. Można czuć tyle tylko, a nie więcej. Cóż nas więc może obchodzić, jakimi rozkoszami życie nas chce skusić, lub jakim cierpieniem usiłuje duszę naszą zmiażdżyć i złamać, jeśli kontemplacja życia tych, co nigdy nie istnieli, odsłoniła nam ostatnią tajemnicę radości, i lży każała wylewać nad śmiercią tych, co jak Cordelja i córka Brabantia nie umrą nigdy?

ERNEST. Pozwól jednak. Zdaje mi się, że we wszystkim, co powiedziałeś, jest coś absolutnie niemoralnego.

GILBERT. Wszelka sztuka jest niemoralna.

ERNEST. Wszelka sztuka?

GILBERT. Tak. Gdyż celem sztuki jest wzruszenie dla wzruszenia, a celem życia i owej praktycznej organizacji życiowej, zwanej społeczeństwem, jest wzruszenie, z którego się rodzi czyn. Społeczeństwo, punkt wyjścia i podstawa wszelkiej etyki, istnieje jedynie dla koncentracji ludzkiej energii; a dla zapewnienia własnej trwałości i zdrowego bytowania społeczeństwo żąda — w czem zresztą ma słuszość — od każdego obywatela, by dla dobra ogólnego spełniał jakąś użyteczną pracę, by harował i męczył się, byle tylko funkcje bieżące załatwiono. Społeczeństwo często wybaczają zbrodniarzowi, ale nigdy marzycielowi. Piękne, bezpłodne wzruszenie, jakie w nas budzi sztuka, jest mu czemś nienawistnem; a ludzie do tego stopnia ulegają tyranii tego strasznego ideału społecznego, że spotykając człowieka w *Private Views*, lub innem jakimś miejscu publicznem, przystępują doń z całą beczelnością i głośno dobitnie pytają: »Co pan teraz robi?« Człowiek kulturalny zapytałby szeptem: »Nad czem pan rozmyślasz?« Zresztą mają oni najlepsze chęci, ci dobrzy, wiecznie z siebie zadowoleni obywatele. I może właśnie dlatego są tak niemożliwie nudni. A jednak powinienby ich ktoś pouczyć, że kontemplacja — w opinii społeczeństwa najcięższy grzech, jakiego się obywatel może dopuścić — ze stanowiska najwyższej etyki jest jedynem zajęciem godnem człowieka.

ERNEST. Kontemplacja?

GILBERT. Tak, kontemplacja. Powiedziałem ci już poprzednio, że trudniej jest o coś mówić, niż coś zrobić. Ale teraz muszę powiedzieć, że nie robić nic zgoła jest rzeczą najtrudniejszą i najbardziej uduchowioną. Dla Platona, z jego namiętnością mądrości, była to najszlachetniejsza forma energii — tak samo dla Arystotelesa z jego namiętnością poznania. Bezczytność absolutna była też celem, do którego tęsknota za świętością wiodła świętych i mistyków średniowiecza.

ERNEST. Żyjemy zatem, by nic nie robić?

GILBERT. Poto żyją wybrani. Czyn jest ograniczony i względny. Nieograniczona natomiast i absolutna jest wizja człowieka, który wygodnie siedzi i rozmyśla, lub samotnie się przechadza i marzy. My jednak, żyjący u schyłku tego dziwnego stulecia, jesteśmy równocześnie hiperkulturni i hiperkrytyczni, zbyt uduchowieni i zbyt żądni wyszukanych rozkoszy, byśmy mieli spekulacje o życiu brać za życie samo. Dla nas *Citta divina* jest bezbarwną, a *Fruitio Dei* — pozbawione znaczenia. Metafizyka nas nie zadawalnia, a ekstaza religijna wyszła z mody. Świat, czyniący z profesora filozofji »obserwatora wszechczasu i wszechistnienia« nie jest już światem ideałów, lecz tylko abstrakcyjnych idei. Gdy doń wchodzimy, umieramy z głodu wśród tych chłodnych matematyków myśli. Komnaty grodu bożego nie stoją już dla nas

otworem. Bram jego strzeże głupota, a chcąc je przekroczyć, musimy poświęcić wszystko to, co w nas najbardziej boskie. Wystarcza, że ojcowie nasi wierzyli. Oni wyczerpali już zdolność wiary całego gatunku. Nam pozostawili w spadku sceptycyzm, którego się bali. Gdyby go byli ujawnili słowem, nie żyłby może w nas jako myśl. Nie, Erneście! Do typu świętego zawrócić już nie możemy. Raczej moglibyśmy się jeszcze uczyć od grzesznika. Do filozofa nie masz drogi powrotnej, a mistyk zawiódłby nas na bezdroża. I któż, — jak gdzieś pyta Pater — któż zamieniłby falistość jednego płateczka róży na ten bezkształtny, nieuchwytny Byt, tak bardzo ceniony przez Platona? Czemże jest dla nas Oświecenie Philona, Przepaść Eckharta, Wizje Böhma, same nawet niebo straszliwe, jakie się ukazało oślepiłym żrenicom Swedenborga? Wszystko to razem wzięte mniej warte od jednego kwiatka polnego, znacznie mniej od najdrobniejszego wytworu sztuki. Tak samo bowiem, jak Natura jest materją, dążącą do uduchowienia, tak Sztuka jest duchem, przejawiającym się zapomocą materji i dlatego nawet w najniższych swych formach przemawia zarówno do zmysłów jak duszy. Dla organizacji estetycznej chaos jest zawsze czemś odpychającym. Grecy byli narodem artystów, ponieważ nie mieli zmysłu nieskończoności. Podobnie jak Arystoteles, a także Goethe po prze-

studjowaniu Kanta i my pożądamy konkretności, bo jedynie co konkretne może nas zadowolić.

ERNEST. A co ty zalecasz?

GILBERT. Mnie się zdaje, że rozwój ducha krytycznego uzdolni nas z czasem do przeżywania nie tylko życia własnego, lecz także zbiorowego życia gatunku i w ten sposób uczyni z nas absolutnych modernistów, w prawdziwym znaczeniu tego słowa. Bo człowiek, dla którego terażniejszość jest tylko terażniejszością, nie ma pojęcia o epoce, w której żyje. By móc przeżyć wiek dziewiętnasty, należy przeżyć wszystkie wieki poprzednie, które wpłynęły na jego charakter. By wiedzieć coś o sobie, należy wiedzieć wszystko o drugich. Nie powinien istnieć żaden nastrój, którego by nie można odczuć, żaden gest życia miniony, którego by nie można wskrzesić. Czyż to niemożliwe? Nie sądzę. Odstaniając nam absolutny mechanizm wszelkiego czynu, i uwalniając w ten sposób od wytworzonego przez nas samych gniotącego ciężaru odpowiedzialności moralnej, naukowa zasada dziedziczności stała się dla nas niejako rękojmnią rozwoju życia kontemplatywnego. Wykazała nam, że nigdy nie jesteśmy mniej wolni, niż właśnie w chwili czynu. Pochwyciła nas w sieci myśliwca, na wszystkich ścianach wypisując przepowiednie naszych losów. Dostrzec jej nie możemy, gdyż żyje w nas samych. Możemy ją tylko widzieć w zwierciadle, odzwierciedlającym duszę. Nemezys to bez maski,

Fatum ostateczne i najstraszniejsze, Jedyne Bóg, którego imię prawdziwe jest nam znane. A jednak, jakkolwiek w sferze życia praktycznego i zewnętrznego zasada dziedziczności pozbawiła energię swobody, a czyn — wolnego wyboru, to w sferę subiektywną, w sferę działalności duszy straszny ten upiór wnosi niejeden dar pożądany, dar niezwykłego uzdolnienia i subtelnej wrażliwości, dar płomiennych zapałów i lodowatej obojętności, bezlik różnorodnych, wzajem się zwalczających myśli i namiętności. Tak więc nie żyjemy życiem własnym, lecz życiem zmarłych, a dusza, która w nas przebywa nie jest jedyną istnością duchową, czyniącą nas jednostkami indywidualnymi, stworzoną dla naszego użytku i tchniętą w nas gwoli naszej radości. Jest ona czemś, co w strasznych przebywało dziedzinach i w zamierzchłych grobach znajdowało schronienie. Nosi w sobie przeróżne choroby i pamięć grzechów prawdziwych. Mądrsza jest od nas, a mądrość jej jest gorzka. Napęlnia nas pragnieniami nieczyszczalnymi, i każe dążyć do tego, czego osiągnąć niepodobna... A jednak może dla nas uczynić jedno. Może nas wywieść poza granice otoczenia, którego piękność przesłania nam mgła powszedniości, lub którego brzydota i poziołość pragnień hamuje nasze dążenie do doskonałości. Może nam ułatwić ucieczkę z epoki, w której żyjemy, do innych epok, w których nie będziemy się czuć wygnańcami. Może nas nauczyć zapom-

nienia własnych losów i przeżywania losów tych co więksi są od nas. Ból Leopardiego, powstającego przeciw życiu, staje się naszym bólem. Teokryt dmie na flecie, a my śmiejemy się ustami nimf i pasterzy. W wilczej skórze Piotra Vidala uciekamy przed chartami, a w zbroi Lancelota wyjeżdżamy z altany królowej. W habicie Abelarda wyszeptaliśmy tajemnicę swej miłości, a w plugawej szacie Villona hańbę swą przelaliśmy w pieśń. Oczyma Shelleya możemy oglądać zmierzch, a gdy się przechadzamy z Endymionem, Luna uczuwa miłość dla naszych lat młodych. Przeżywamy trwogę Atysa i znamy szaf słabości i szlachetne cierpienie duńskiego królewicza. Czy sądzisz, że fantazja uzdolnia nas do przeżywania tych niezliczonych istnień? Tak, fantazja, a fantazja jest wynikiem dziedziczności. Jest poprostu skondensowaniem doświadczeniem całego rodzaju ludzkiego.

ERNEST. Ale jakąż jest w tem wszystkim rola umysłu krytycznego?

GILBERT. Kultura, umożliwiająca to przekazywanie doświadczenia gatunku, może być udoskonalona jedynie przez umysł krytyczny, a można nawet rzec, że są one identyczne. Bo któż jest prawdziwym krytykiem jeśli nie ten, co nosi w sobie marzenia, idee i uczucia milionów pokoleń, dla którego żadna forma myśli nie jest obca, żadne skojarzenie uczuciowe niezrozumiałe? A kto jest człowiekiem prawdziwie kulturalnym, jeśli nie ten,

co przez subtelne doświadczenie i umiejętny dobór zdobył świadomość i samowiedzę instynktu — i umie dzieło znakomite odróżnić od przeciętnego, kto dzięki szerokiej skali porównawczej panuje całkowicie nad tajemnicą stylu i szkoły, rozumie ich znaczenie i słucha ich głosów i posiada ów zmysł bezinteresownej ciekawości, który jest istotnym korzeniem, a także istotnym kwiatem życia intelektualnego — i w ten sposób osiąga jasność intelektualną, a poznawszy »najlepsze, co świat zdobył i przemyślał«, żyje — to nie jest mrzonką — wśród Nieśmiertelnych.

Tak, Erneście, życie kontemplatywne, życie, którego celem nie czyn lecz byt, i nie tylko byt, lecz także stawanie się — takie życie może nam dać umysł krytyczny. Tem życiem żyją bogowie — rozmyślając nad własną doskonałością, jak powiada Arystoteles, lub, jak przypuszcza Epikur — chłodnemi oczyma obserwatorów, przyglądając się tragikomedji świata, przez nich stworzonego. I my moglibyśmy żyć tak samo, odpowiedniami uczuciami towarzysząc przerozmaitości scen, dostarczanych nam przez człowieka i naturę. Moglibyśmy osiągnąć uduchowienie, wyrzekając się czynu, i stać się doskonałymi, rezygnując z wyładowania energii życiowej. Nieraz zdawało mi się, że Browning odczuwał coś podobnego. Szekspir rzuca Hamleta w życie czynu i każe mu zadanie jego spełnić czynem. Browning byłby nam dał Hamleta, któ-

ryby zadanie swe spełnił był myślą. Przypadek i zdarzenie były dla niego czemś nierealnem i pozbawionem znaczenia. Czynił on duszę bohaterem tragedji życiowej, a akcję uważał za jedyny nie-dramatyczny pierwiastek sztuki. Dla nas wszelako jest ΒΙΟΣ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟΣ ideałem prawdziwym. Z wyniosłej wieżycy Myśli możemy patrzeć na świat. Pełen spokoju i skupienia, krytyk estetyczny przygląda się życiu, a żadna strzała wymierzona przez przypadek nie może się dostać pomiędzy ogniwa jego zbroi. On przynajmniej jest bezpieczny. Odkrył, jak należy żyć.

Czy taki tryb życia jest niemoralny? Tak. Wszelka sztuka jest niemoralna, z wyjątkiem owych niskich form sztuki zmysłowej, lub dydaktycznej, mających pobudzać do działalności w kierunku dobra, lub zła. Bo wszelkiego rodzaju czyn należy do dziedziny etyki. Celem sztuki jest poprostu stworzenie nastroju. Czy taki tryb życia jest niepraktyczny? O, nie tak to łatwo być niepraktycznym, jak sobie wyobraża głupi filister. Dobrze byłoby dla Anglii, gdyby tak było. W żadnym kraju na świecie ludzie niepraktyczni nie są tak bardzo pożądani, jak u nas. Myśl u nas haniebnie poniżono przez ciągłe stosowanie jej do celów praktycznych. Któż z wszystkich ludzi, stojących wśród wrzawy i zgiełku życia aktualnego, z wszystkich tych krzykliwych polityków, głośnych reformatorów społecznych, lub biednych, ograniczonych

księży, zaślepionych cierpieniami owych marnych bractw, między które losy ich zagnały — kto z nich wszystkich śmiałby sobie przypisać zdolność sformułowania jakiegokolwiek sądu niezależnego? Każdy zawód jest przesądem. Potrzeba kariery pcha każdego człowieka na łono jakiejs partji. Żyjemy w wieku przepracowania a niedokształcenia, a zatem w wieku, kiedy ludzie są tak pracowici, że absolutnie idjocją. A chociażby to brzmiało ostro, powiedzieć jednak muszę, że na los swój zasługują w zupełności. Kto nie chce nic wiedzieć o życiu, niechaj się tylko stara być pożytecznym.

ERNEST. Czarująca teoria, Gilbertcie!

GILBERT. Tego nie jestem pewny, ale ma przynajmniej tę, mniejszą cprawda, zasługę, że jest prawdziwą. Że chęć służenia drugim przynosi obfite źródło złodziejom — najmniejsze to jeszcze zło. Złodziej jest nader zajmującym problemem psychologicznym, a jakkolwiek poza moralna jest ze wszystkich najwstrętniejsza, to jednak jest to już coś — mieć pozę jakąkolwiek. Poza jest formalnem uznaniem potrzeby traktowania życia z pewnego określonego i uzasadnionego punktu widzenia. Ta walka staczana z naturą przez uczucie humanitarne, zabezpieczające przeżycie słabym, musi człowiekowi nauki łatwą tę cnotę zohydzić. Może je potępiać ekonomista, że na jednym poziomie stawia zapobiegliwych i niedbałych i tem samem pozbawia życia najsilniejszego, bo najtrywialniejszego popędu

do pracy. Ale w oczach myśliciela prawdziwa szkoda, którą uczucia te wyrządzają, na tem polega, że ograniczają nasze poznanie, uniemożliwiają rozwiązanie jakiegokolwiek problemu społecznego. Teraz staramy się odwrócić nadchodzący kryzys, zbliżającą się rewolucję, jak ją nazywają moi przyjaciele Fabjanie, zapomocą jałmużny i datków. Pięknie! Niech jednak ten kryzys czy rewolucja nadejdzie, a staniemy wobec niej bezsilni, ponieważ nic nie wiemy. Tak, Erneście, nie należy się łudzić. Anglja dopóty nie będzie krajem ucywilizowanym, dopóki do swych posiadłości nie przyłączy Utopji. Niejedną ze swych kolonij z korzyścią mogłaby zamienić na tak piękną krainę. Nam potrzeba ludzi niepraktycznych, umiejących wybiegać spojrzeniem poza chwilę bieżącą, a myślą poza dzień dzisiejszy. Ci, co pragną lud prowadzić, muszą sami iść za tłumem. Jedynie głos wołającego na puszczy, może ukazać drogi bogów.

Może jednak sądzisz, że w patrzeniu dla patrzenia, w kontemplacji dla kontemplacji jest coś egoistycznego. Jeśli tak sądzisz, to przynajmniej tego nie wypowiadaj. Do ubóstwiania samoofiary potrzeba epoki tak bezwzględnie egoistycznej, jak obecna. Potrzeba epoki tak bezwzględnie chciwej jak nasza, by ponad piękne cnoty intelektualne przenosić owe puste cnoty uczuciowe, przynoszące w sobie bezpośrednią korzyść praktyczną. Nadto wszyscy ci filantropi i sentymentalisci mijają się

ze swym celem, ustawicznie paplając o obowiązkach względem bliźnich. Albowiem rozwój gatunku zależy od rozwoju jednostki, a gdzie wychowywanie samego siebie przestało być ideałem, tam się miara duchowa obniża, a często zupełnie zanika. Jeśli przy stole biesiadnym spotkasz człowieka, który całe życie strawił na wychowywaniu samego siebie — typ, przyznaję niezmiernie rzadki w naszych czasach, lecz pojawiający się jeszcze tu i ówdzie — wstaniesz od stołu bogatszy i świadom, że wysoki ideał na chwilę zetknął się z twym życiem i uświęcił je. Ale, Ernestie, siedzieć koło człowieka, który całe życie strawił na wychowywaniu drugich! Jakież przykre doświadczenie! Jakże straszna jest głupota, wynikająca nieodzownie z fatalnego przyzwyczajenia, by poprawiać innych! Jakże ograniczony musi być umysł istot podobnych! Jak nużą nas i siebie samych tem ustawicznym wstrętnem powtarzaniem tej samej litanji! Jakże im brak wszelkiej wielkości intelektualnej! W jakimż błędnem kole muszą się wiecznie obrać!

ERNEST. Gilberte, mówisz z niezwykłym przejęciem. Czy może sam przechodziłeś niedawno podobne przykre doświadczenie, jak je nazywasz?

GILBERT. Niewielu z nas może go uniknąć. Powiadają, że typ bakałarza jest na wymarciu. Pragnąłbym, by tak było. Ale ów typ, którego bakałarz jest mimo wszystko zaledwie częściowym

i wcale nie najcharakterystyczniejszym przedstawicielem, mojem zdaniem istotnie ciąży na naszym życiu. A jak w dziedzinie etyki najszkodliwszy jest filantrop, tak w sferze intelektu najwięcej szkodzi człowiek, do tego stopnia zajęty wychowywaniem innych, że wcale niema czasu na wychowywanie samego siebie. Tak, Erneście, wychowywanie samego siebie jest prawdziwym ideałem człowieka. Goethe o tem wiedział i dlatego zawdzięczamy mu więcej, niż komukolwiek od czasów greckich. I grecy o tem wiedzieli i myśli współczesnej pozostawili w spuściźnie koncepcję życia kontemplatywnego, a także metodę krytyczną, dzięki której jedynie życie owo może się urzeczywistnić. To właśnie dało Renesansowi wielkość, i nam — humanizm. I to samo mogłoby też nadać wielkość naszej epoce, prawdziwą bowiem słabością Anglii nie są ani braki w armji, ani nieufortyfikowane wybrzeża, ani nędza, włączająca się bezsłonecznymi uliczkami, ani opilstwo, hałasujące po wstrętnych zaułkach, lecz jedynie i wyłącznie fakt, że ideały jej są uczuciowe, a nie intelektualne.

Nie taję, że ideał intelektualny trudny jest do osiągnięcia, a co gorsza, że jest i przez długi czas zapewne będzie jeszcze niesympatyczny dla mas. Współczuć z cierpieniem jest przecież rzeczą tak łatwą, tak trudną natomiast — odczuć myśl. Zaiste, tłumy tak mało zdają sobie sprawę z istoty myśli, że określiwszy jakąś teorię jako niebezpieczną, są=

dzą, że ją tem samem potępiłi, gdy w rzeczywistości tylko takie teorie posiadają prawdziwą wartość intelektualną. Idea, która nie jest niebezpieczna, wcale nie jest godna być ideą.

ERNEST. Gilbercie, płaczesz mi myśli. Powiedziałeś wpierrw, że wszelka sztuka jest w gruncie rzeczy niemoralną. Czyżbyś teraz miał dodać, że wszelka myśl jest w gruncie rzeczy niebezpieczna?

GILBERT. Tak, w sferze praktycznej tak jest istotnie. Bezpieczeństwo społeczne polega na życiu przyzwyczajęń i bezwiednych instynktów, a podstawą trwałości społeczeństwa jest brak wszelkiego uduchowienia u jego członków. Większość wie o tem bardzo dobrze i sama się podporządkowuje owemu wspaniałemu systemowi, który ludzi podnosi do godności maszyn, większość tak zaciekle protestuje przeciw wtargnięciu jakiegokolwiek uduchowania w sferę zagadnień życiowych, że mimo woli nasuwa się chęć określić człowieka, jako zwierzę rozsądne, które traci cierpliwość, ilekroć się odeń żąda, by działało zgodnie z prawami rozumu. Ale porzućmy sferę praktyczną i przestańmy mówić o tych wstrętnych filantropach. Możemy ich zaiste zdać na łaskę i niełaskę filozofa z nad Żółtej Rzeki, mędrca o migdałowych oczach, Chuang — Tsu, który dowiódł dostatecznie, że właśnie ci społecznicy, przy najlepszych chęciach szkodę tylko przynoszący, zniszczyli w człowieku jego cnotę

prostą, samorzutną. Nudni to utopiści, a ja pragnę powrócić znów do dziedziny, gdzie panuje wolność krytyki.

ERNEST. Zatem do dziedziny intelektu?

GILBERT. Tak. Przypominasz sobie, co wpierw powiedziałem, że krytyk jest w swym zakresie tak samo twórczy jak artysta, którego dzieło zaiste o tyle tylko posiada wartość, o ile do nowej myśli lub uczucia pobudzić zdolne krytyka, ten zaś wyraża je z równą lub większą nawet precyzją formy, i przez stosowanie nowej metody odsłania nowe piękności dzieła i podnosi jego doskonałość. Otóż zdaje mi się, że do teorii tej odnosiłeś się nieco sceptycznie. Czy może cię krzywdzę tem przypuszczeniem?

ERNEST. Właściwie sceptykiem na tym punkcie nie jestem. Przyznaję jednak, że taka praca krytyka, jak ty ją przedstawiasz — bezwątpienia praca to twórcza — mojem zdaniem musi być dziełem nawskroś subiektywnem, gdy przecież twórczość najwyższa zawsze jest obiektywna i bezosobista.

GILBERT. Różnica między dziełem obiektywnem a subiektywnem polega tylko na formie zewnętrznej. Jest czemś przypadkowem, a nie istotnem. Każda twórczość artystyczna jest absolutnie subiektywna. Nawet krajobraz oglądany przez Corota był podług własnych jego słów, jedynie na strojem jego duszy, a owe wielkie postacie dra-

matu greckiego lub angielskiego, zdające się posiadać istnienie rzeczywiste, niezależne od poetów, którzy je stworzyli i ukształtowali, w ostatecznej konsekwencji są jednak tymiż poetami, tylko nie takimi, za jakich się uważali, a jakimi się stawiali bodaj na chwilę, właśnie dzięki tej dziwnej przemianie. Nigdy nie jesteśmy w stanie wyjść poza siebie i w dziele twórczym nie może być nic takiego, czego nie było w twórcy samym. Powiedziałbym nawet, że im dzieło wydaje się obiektywniejszem, tem bardziej jest subiektywne. Szekspir mógł być ostatecznie spotkać Rozenkranza i Guildensterna na którejś z ulic Londynu, mógł widzieć, jak służący zwaśnionych rodów wzajem się napastują na placach publicznych, ale Hamlet zrodził się z jego duszy, a Romeo z jego namiętności. Byli oni pierwiastkami jego natury, którym nadał formę widzialną, impulsami, nurtującemi go tak silnie, że zmuszony niejako, przyzwolił na wydawanie się ich energii, i to nie na nizinach życia rzeczywistego, gdzie byłyby krępowane, więzione, więc niedoskonałe, lecz w owych fantazyjnych dziedzinach Sztuki, gdzie Miłość zaiste znajduje w śmierci swe wielkie ziszczenie, gdzie można za tapetą zakłuć podśluchiwačky, i walczyć w otwartym grobie, występnego króla zmusić do wypicia przygotowanej przez niego samego trucizny, i widzieć ducha własnego ojca, jak w blasku księżyca w pełnej zbroji kroczy wśród mglistych wałów.

Akcja z natury swej ograniczona nie mogłaby Szekspira zadowolnić, ani też pozwolić mu się wypowiedzieć, a tak samo jak mógł dokonać wszystkiego, ponieważ nie czynił nic, tak samo w sztukach jego, w których nigdy nie mówi o sobie, osobistość jego odśłania nam się całkowicie, ukazując prawdziwą jego naturę i temperament znacznie wyraziściej, niż owe dziwne, precudne sonety, w których tajemnice jego serca kryształowej nabierają przejrzystości. Tak, forma obiektywna jest właściwie najbardziej subiektywną. Człowiek jest najmniej sobą, gdy mówi we własnej osobie. Daj mu maskę, a będzie mówił prawdę.

ERNEST. Zatem krytykowi, — zmuszonemu ograniczać się formą subiektywną, wypowiedzenie się będzie z konieczności bardziej utrudnione niż artyście, który ma zawsze do dyspozycji formy nieosobiste i obiektywne?

GILBERT. Niekoniecznie i nie zawsze, o ile pozna, że każda forma krytyki w najwyższym swym rozwoju jest tylko nastrojem i że nigdy nie pozostajemy sobie samym tak wierni, jak wówczas, gdy jesteśmy niekonsekwentni. Krytyk estetyczny, wierny jedynie zasadzie piękna, kryjącego się we wszystkich rzeczach, stale będzie szukał nowych wrażeń, podpatrując tajemnicę czaru najrozmaitszych szkół, korząc się może przed cudzemi ołtarzami, lub śmiechem witając nowych, dziwnych bogów. To, co ludzie nazywają naszą przeszłością,

musi bezwątpienia obchodzić ich samych, ale niema absolutnie nic wspólnego z nami. Człowiek ogłędający się na swą przeszłość, nie godzien jest przyszłości, w którą mógłby wybiegać. Nastrój, dla którego znaleźliśmy wyraz, przestał istnieć. Śmiesz się, a jednak wierzaj mi, że tak jest istotnie. Wczoraj zachwycił nas naturalizm. Dawał nam ów *nouveau frisson*, który właśnie budzić usiłował. Zanalizowano go, wytłómaczono i znuzono się nim. Z zachodem słońca wszedł do malarstwa luminizm, do poezji symbolizm i nagle duch średniowiecza, nie wpływ czasu, lecz nastroju duchowego, zbudził się w zranionej Rosji, na chwilę przejmując nas ekstazą bólu. Dziś znów hasłem jest romantyzm i lekkie drzenie przebiega już listowiem w dolinie, a na purpurowych szczytach gór Piękność się przechadza, ukazując drobne, złociste stópki. Oczywiście, że dawne rodzaje sztuki ciągle jeszcze żyją. Artyści powtarzają siebie i drugich aż do znudzenia. Ale krytyka wciąż idzie naprzód, a krytyk ustawicznie się rozwija.

Nadto krytyk nie jest istotnie krępowany subiektywną formą wyrazu. Może się zarówno posługiwać formą dramatu, jak formą epopei. Może się posługiwać dialogiem, jak uczynił ten, co nam przedstawił Milтона i Marvela, rozprawiających o istocie komedji i tragedji, albo Sidneya Brook'a, wiodących uczony dyskurs w cieniu dębów Penshurstu, może też obrać formę opowiadania, tak

ulubioną przez Patera, którego *Imaginary Portraits* (tak podobno brzmi tytuł) w pięknej szacie poetyckiej dają nam kilka wytwornych i subtelnych szkiców krytycznych: jeden o malarzu Watteau, drugi o filozofji Spinozy, trzeci o pogańskich pierwiastkach wczesnego Renesansu, ostatni wreszcie, pod pewnym względem najdosłowniejszy, o źródłach owego Oświecenia, co w ostatnim stuleciu zajaśniało nad Niemcami, a któremu kultura europejska tak wiele ma do zawdzięczenia. Cóż dopiero dialog, owa precudna forma literacka, stosowana przez wszystkich krytyków=twórców, od Platona do Lucjana, od Lucjana do Giordana Bruna, od Bruna do owego wielkiego poganina, którego Carlyle tak kochał — dialog na zawsze pozostanie dla myśliciela najczarowniejszą formą wyrazu. Dialog umożliwia mu odsłonięcie i maskowanie myśli, ujęcie w formę każdej fantazji, urzeczywistnienie każdego nastroju. Umożliwia mu przedstawienie każdego przedmiotu z dowolnego punktu widzenia i oglądanie go ze wszech stron, jak się ogląda rzeźbę. Zyskuje się nietylko bogactwo i pełnię efektów, ukrytych w szczegółach a wyłaniających się nagle przy badaniu idei przewodniej, którą też dokładniej oświetlają, lecz także owe szczęśliwe pomysły późniejsze, uzupełniające całość a zarazem wnoszące do niej pewien subtelny wdzięk czegoś przypadkowego.

ERNEST. No, i dzięki dialogowi krytyk może

też wynaleźć nieistniejącego wcale przeciwnika i nawrócić go idjotycznie sofistyczną argumentacją.

GILBERT. Ach, jakże łatwo nawracać drugich, jak trudno siebie samego! By dojść do tego, w co w gruncie rzeczy wierzymy, musimy już przemawiać ustami innych. By poznać Prawdę, musimy sobie wyobrażać tysiące fałszów. Bo czymże jest Prawda? W sprawach religii, poprostu opinią, przekazaną przez tradycję. W sprawach nauki — ostatniem odkryciem. W sprawach sztuki — ostatnim naszym nastrojem. Widzisz zatem, Ernestie, że krytyk ma do dyspozycji tyleż obiektywnych form, co i artysta. Ruskin wypowiada swą krytykę w poetyckiej prozie, olśniewając niespodzianami rzutami i paradoksami; Browning zamknął swoją w białym wierszu, malarza i poetę czyniąc tłumaczami jej tajemnic; Renan posługiwał się dialogiem, Pater — poezją, a Rosetti na muzykę swych sonetów przełożył koloryt Giorgiona, linje Ingresa i własne swe barwy i kontury, instynktem artysty rozporządzającego najróżnorodniejszymi formami, z uczuciem, że najwyższym wyrazem formy jest poezja, najsubtelniejszym i najpełniejszym narzędziem — słowo.

ERNEST. Dobrze. Ale teraz, kiedy stwierdziłeś, że krytyk ma do swej dyspozycji wszystkie formy obiektywne, pragnąłbym wiedzieć, jakie wła-

ściwości winien twem zdaniem posiadać prawdziwy krytyk?

GILBERT. Jakichbyś ty odeń żądał?

ERNEST. Sądzę, że krytyk powinien przede wszystkim być sprawiedliwy.

GILBERT. Ach, to nie. Krytyk nie może nawet być sprawiedliwym we właściwym znaczeniu słowa. Jedynie o rzeczach zgoła nas nie obchodzących, możemy sądzić bezstronnie, co też jest niewątpliwie przyczyną, dlaczego sąd bezstronny pozbawiony jest zawsze wszelkiej wartości. Człowiek patrzący na sprawę z obydwu stron, zwykle nie widzi żadnej. Sztuka jest namiętnością, a w kwestiach sztuki myśl przybiera bezwiednie barwę uczucia i jest raczej jakimś fluidem, niż czemś konkretnie określonym, zależna od subtelnych nástrojów i rzadkich, podniosłych momentów, nie da się zamknąć w surowej formie naukowej lub w dogmacie teologicznym. Sztuka przemawia do duszy, a dusza może być taksamo więziona przez umysł, jak przez ciało. Oczywiście, że nie należy mieć przesądów, ale jak przed stu laty zauważył pewien wielki francuz, obowiązkiem naszym w tej mierze mieć pewne wybitne upodobania, a mając te upodobania, niepodobna być sprawiedliwym. Tylko licytator może bezstronnie i z równym zachwytem traktować wszystkie kierunki artystyczne. Nie, sprawiedliwość nie jest wcale jedną z właściwości prawdziwego krytyka. Nie jest nawet warunkiem kry-

tycyzmu. Każda forma sztuki, z jaką się stykamy, opanowuje nas na chwilę z taką wyłącznością, że zmusza do wykluczenia wszelkiej innej. Jeśli chcemy zgłębić tajemnicę jabiegoś dzieła, musimy mu się poddać bezwzględnie i absolutnie. Nie wolno nam wówczas myśleć o niczem innem, nie możemy myśleć o niczem innem.

ERNEST. Ale wszak krytykowi wolno przynajmniej być rozsądnym?

GILBERT. Rozsądnym? Słuchaj Erneście: sztukę można nienawidzić na dwa sposoby. Po pierwsze, można ją poprostu nienawidzić. Powtóre, można ją kochać rozsądnie. Sztuka bowiem — jak to już nie bez pewnego żalu stwierdził był Plato — wywołuje zarówno w widzu jak w słuchaczu pewien rodzaj boskiego szału. Nie wypływa ona z natchnienia, ale zdolna jest natchnąć drugich. Do rozsądku nie apeluje wcale. Jeśli się sztukę kocha, należy ją kochać nadewszystko w świecie, a przeciw takiej miłości rozsądek, o ile byśmy go słuchali, musi protestować. W czci dla piękna niema nic zdrowego. Zbyt jest olśniewająca, by mogła być zdrowa. Ludzie, w których życiu ta cześć jest tonem dominującym, w oczach świata będą zawsze tylko marzycielami.

ERNEST. A czy krytykowi wolno przynajmniej być szczerym?

GILBERT. Trochę szczerości jest rzeczą niebezpieczną, a wielka szczerość będzie znów abso-

lutnie zgubna. Krytyk prawdziwy pozostanie zawsze szczerze oddanym zasadzie piękna, będzie go jednak szukał w każdej epoce i w każdej szkole, nie pozwalając nigdy ograniczać siebie pewnym stereotypowym formom myślenia lub patrzenia na rzeczy. W rozlicznych formach i na tysiącnych drogach odnajdzie siebie samego, zawsze żądny nowych wrażeń i nowych punktów widzenia. Przez ciągłą zmianę, jedynie przez ciągłą zmianę, odnajdzie prawdziwą swą jedność. Nigdy nie dopuści, by się stał niewolnikiem własnych swych mniemań. Bo czemuż jest umysł, jeśli nie ruchem w sferze intelektualnej? Istotą myśli, tak samo jak istotą życia jest rozlewność. Nie przerażaj się słowami, Erneście. Co ludzie nazywają nieszczerością, jest prosto środkiem, służącym do zwielokrotnienia naszej indywidualności.

ERNEST. Przykro mi zatem, że w określeniach swych byłem tak niefortunny.

GILBERT. Z trzech właściwości, których wymagasz od krytyka, dwie, a mianowicie szczerść i sprawiedliwość, należą właściwie do dziedziny moralnej, a przynajmniej ściśle z nią graniczą; pierwszym zaś warunkiem krytycyzmu jest poznanie, że sfera Sztuki i Sfera Etyki — to światy absolutnie różne i oddzielne. Gdzie się je miesza, tam nowo powstaje chaos. W Anglii miesza się je aż nazbyt często, a jakkolwiek nasi nowocześni purytanie nie są w stanie zniszczyć piękności, to jed-

nak nadzwyczajną swą drażliwością na punkcie moralnym mogą ją co najmniej na czas pewien zbrukać. Niestety, ludzie ci najczęściej przychodzą do słowa za pośrednictwem dziennikarstwa. Powiadam: Niestety, gdyż wiele dałoby się powiedzieć na korzyść współczesnego dziennikarstwa. Ukazując nam opinie ludzi niecywilizowanych, utrzymuje nas ono w kontakcie z głupotą mas. Notując starannie bieżące wypadki życia współczesnego, wykazuje, jak małą posiadają doniosłość. Przez ciągłe omawianie rzeczy zbytecznych daje nam poznać, co jest istotnie pożądane dla kultury, a co niem nie jest. Tylko nie powinno by biednemu Świętoszkowi pozwolić na pisanie artykułów o sztuce współczesnej. Czyniąc to, samo siebie ośmiesza. A jednak i artykuły Świętoszka i uwagi Chadbanda mają też swą dobrą stronę. Wykazują one, jak nadzwyczajnie ograniczoną jest dziedzina, w której etyka i roztrząsania etyczne mogą sobie rościć pretensje do wpływu. Nauka pozostaje poza obrębem moralności, gdyż wzrok jej skierowany jest ku prawdom wiecznym. Sztuka pozostaje poza obrębem moralności, gdyż wzrok jej skierowany jest na rzeczy piękne, nieśmiertelne, wiecznie zmienne. Moralności podlegają dziedziny niższe, mniej uduchowione. Zresztą, na krzykliwych tych purytanów można się jeszcze zgodzić, mają swą stronę komiczną. Któż powstrzyma się od śmiechu, gdy zwykły dziennikarzyna całkiem serjo proponuje

ograniczenie zakresu twórczości artysty? Sądzę natomiast, że pewne ograniczenie powinno być i będzie nałożone niektórym naszym dziennikom i ich pismakom. Bo oni dają nam nagie, wstrętne fakty życiowe. Oni to z niską pożądlivością notują grzechy marnych ludzi, z sumiennością ludzi bez wykształcenia podają nam drobiazgowe, prozaiczne szczegóły z życia ludzi, zgoła nie zajmujących. Ale artysta, który bierze fakta życiowe, lecz nadaje im formy piękna i czyni źródłem strachu lub współczucia i ukazuje ich koloryt, czar i prawdziwą wartość etyczną i konstruuje z nich świat rzeczywistszy od rzeczywistości samej, wznioślejszy i szlachetniejszy — któż artystę takiego śmiałby ograniczać? Chyba nie apostołowie nowego dziennikarstwa, będącego w gruncie rzeczy dawną nikczemnością. Ani też apostołowie nowego purytanizmu, tego jęku faryzeusza, co źle mówi i źle pisze. Samo to przypuszczenie jest śmieszne. Dajmy pokój tym nędznikom i wróćmy do omawiania artystycznych właściwości prawdziwego krytyka.

ERNEST. Jakież one są? Wymień je sam.

GILBERT. Pierwszym warunkiem dla krytyka jest temperament — temperament możliwie najbardziej wyczulony na piękno i najróżnorodniejsze wrażenia, jakich nam piękno dostarcza. Jakie warunki i jakie środki wytwarzają temperament taki u ras i jednostek — tego na razie roztrząsać nie

będziemy. Wystarczy stwierdzić, że on istnieje i że jest w nas zmysł piękna, niezależny i wyższy od reszty zmysłów, niezależny od rozumu i szlachetniejszy odeń, niezależny też od duszy, a równy jej wartością — zmysł, wiodący jednych do twórczości, drugich — podług mnie umysły wytworniejsze — do czystej kontemplacji. Lecz do swego wysubtelnienia i udoskonalenia, zmysł ten wymaga pewnej wytworności otoczenia. Bez niej zanika lub tępieje. Przypominasz sobie piękny ustęp w Platonie, gdzie opisuje, w jaki sposób młody grek winien być wychowywany. Wpływowi otoczenia przypisuje tak wielką doniosłość, że radzi, aby chłopiec koniecznie przebywał wśród pięknych widoków, wsłuchiwał się w piękne tony i pięknem tych rzeczy materialnych przygotowywał duszę do przejęcia się pięknem duchowem. Niepostrzeżenie i niewiadomo w jakim celu ma w sobie rozwijać ową prawdziwą miłość piękna, która, jak Plato w nieukończoność nam powtarza, jest prawdziwym celem wychowania. Stopniowo wytworzy się w nim temperament, pozwalający mu w sposób prosty i naturalny przenosić dobro nad zło, odrzucać wszystko, co trywialne i rażące, a instynktownem poczuciem piękna iść za tem, co posiada wdzięk, czar i harmonję. Ostatecznie jednak, drogą naturalnego rozwoju, poczucie to stanie się krytyczne i świadome, jakkolwiek pierwotnie istniało w formie kultuwanego instynktu. »Ktokolwiek zaś zdobył

tę prawdziwą kulturę życia wewnętrznego, ten jasnym i pewnym wzrokiem zauważy braki i błędy w naturze i sztuce, z wytwornym smakiem, nie mogącym się mylić, będzie chwalił i zachwycił się tem, co dobre, i będzie je wchłaniał duszą swą, stając się przez to dobrym i szlachetnym. Będzie we właściwej chwili ganił i nienawidził zło, już od najwcześniejszej młodości, zanim jeszcze będzie w stanie zrozumieć ich przyczynę». A wtedy duch krytyczny rozwinie się w nim i uświadomi »pozna go i powita jako przyjaciela, z którym wychowanie dawno go już zbratało«. Nie potrzebuję chyba dodawać, jak bardzo my, anglicy, jesteśmy dalecy od tego ideału i jakim uśmiechem rozpromieniłaby się świecąca twarz filistra, gdyby mu powiedziano, że prawdziwym celem wychowania jest ukochanie piękna, a środkami wychowawczymi winno być kształcenie temperamentu, rozwijanie smaku i zmysłu krytycznego.

A jednak i nam pozostaje pewna rozkosz z piękności otoczenia, a tępość nauczycieli i wychowawców niewiele nas obchodzi, gdy możemy się wałęsać po szarych korytarzach klasztoru św. Magdaleny, lub słuchać słowicznych głosów w kaplicy Waynfleetańskiej, lub leżeć na zielonej łące wśród barwnego kwiecia, wpatrując się w szczyty wież, wyłożone gorącym słońcem południa, lub pod mrocznem, chłodnem sklepieniem wstępować na schody kościoła Chrystusowego, lub rzeźbioną

bramą Laud'a wchodzić do kolegium św. Jana. I nie tylko w Oxfordzie i w Cambridge zmysł piękna można kształcić i doskonalić. Dla całej Anglii nastał Renesans sztuk dekoratywnych. Dla brzydoty ostatnia wybiła godzina. Nawet w domach bogaczy czuć pewien smak, a w domach tych, co nie są bogaci, zapanował wdzięk i składowość, że przyjemnie w nich mieszkać. Caliban, biedny, krzykliwy Caliban sądzi, że jeśli on przestaje się na coś krzywić, to »coś« przestaje tem samem istnieć. Tymczasem biedaczysko przestał szydzić tylko dlatego, że spotkał się z pogardą ostrzejszą i śmielszą i na chwilę zmuszony został do milczenia, które oby na wieki zamknęło jego niekształtne, wykrzywione usta. Wszystko, co uczyniono dotychczas, było przedewszystkiem uprzątnięciem terenu. Zawsze jest trudniej niszczyć, niż stwarzać, a jeśli to, co musimy niszczyć, zwie się trywialnością i głupotą, niszczenie wymaga nie tylko odwagi, ale także wzdurzenia. A jednak, zdaje mi się, dzieło to zostało już w pewnej mierze dokonane. Złe już odrzuciliśmy. Teraz należy stworzyć piękno. A jakkolwiek zadaniem ruchu estetycznego jest pociągać ludzi do kontemplacji, nie zaś prowadzić ich do twórczości, to jednak ze względu na silny popęd twórczy u szczepów celtyckich — a one teraz przewodzą w dziedzinie sztuki — nie mamy powodu wątpić, by ten dziwny Renesans w dalszym swym rozwoju nie miał się stać tak samo potężnym, jak

przed kilku wiekami było Odrodzenie sztuki w miastach włoskich.

Oczywiście, że dla kultywowania temperamentu musimy się zwrócić do sztuk dekoratywnych: do sztuk, które nas wzruszają, a nie do tych, co uczą. Obrazy współczesne są niewątpliwie czarujące, przynajmniej niektóre z nich. A przecież trudno się z nimi zżyć, są zbyt wyrozumowane, zbyt wykończone, zbyt intelektualne. Znaczenie ich zbyt się narzuca, a metoda zbyt jasno jest zdefiniowana. Zbyt szybko wyczerpuje się wszystko, co mają do powiedzenia, a wtedy stają się nudne, jak nasi krewni. Bardzo lubię niektórych impresjonistów londyńskich i paryskich. Styl ich posiada jeszcze pewną subtelność i dystynkcję. Niektóre z ich obrazów ugrupowaniem i harmonją przypominają niezrównane piękno nieśmiertelnej *Symphonie en Blanc Majeur* Gautiera, tego niepokalanego arcydzieła w barwie i tonie, co zarówno typem jak tytułem odbiło się na wielu najlepszych ich obrazach. Dla ludzi, witających niekompetencję z gorączkową sympatją, a dziwaczność mieszających z pięknem, trywialność z prawdą, dla tych ludzi impresjoniści są artystami skończonymi. Sztuchy ich mają świetność epigramów, pastele fascynujący urok paradoksów, a co do portretów, to cokolwiek można im zarzucić ze stanowiska zdrowego rozsądku, nikt jednak nie zdoła zaprzeczyć, że posiadają ów jedyny i wyłączny czar, właściwy dzie-

łom czystej fantazji. Ale mimo całej powagi i bystrości impresjonistów, kierunek ten także nie jest wystarczający. Ja ich lubię. Ich dominujący ton biały, o liljowych odcieniach, stał się dla kolorytu epokowym. A jakkolwiek moment nie stwarza człowieka, to napewno stwarza on impresjonistę; czegoż zresztą nie możnaby powiedzieć na korzyść momentu w sztuce, na korzyść »momentu sposobu«¹, jak go określił Rosetti? Impresjonizm działa też suggestywnie. Jeśli nie otworzył oczu ślepcom, to w każdym razie ośmielił krótkowidzów, a jeśli prowodyrzy jego mają całe niedoświadczenie starości, to młodzi zbyt są rozsądni, by na zawsze zachować wrażliwość. A jednak pragną gwałtem traktować malarstwo tak, jakoby było rodzajem autobiografji, wynalezionym dla użytku ludzi nieukształconych, z olbrzymich ordynarnych płócien papłą nam bezustannie o swem zbytecznem ja i swych równie zbytecznych poglądach, psują przytem trywialną przesadą ową subtelną pogardę dla natury, która jest ich najlepszą i jedynie skromną cechą. Ostatecznie więc musi się znudzić twórczość indywidualistów o indywidualności bardzo hałaśliwej, a przeważnie niezajmującej. Znacznie więcej dałoby się powiedzieć na korzyść owej nowszej szkoły paryskiej, — archaistów, jak się nazwali. Nie zdając artyści na łaskę pogardy, nie szukają też ideału sztuki w efektach atmosferycznych, lecz starają się raczej o idealne

piękno rysunku i wdzięk kolorystyczny, przytem odrzucają nudny realizm tych, którzy malują tylko to, co widzą i starają się widzieć, to, co godnem jest widzenia i widzieć nietylko wzrokiem cielesnym, lecz także oczyma duszy, której krąg znaczenia jest szerszy i świetniejszy dla celów artystycznych. W każdym razie uwzględniają oni sztuki dekoratywne, niezbędne do udoskonalenia każdej sztuki i mają dość poczucia estetycznego, by z politowaniem patrzeć na głupie i marne ograniczenia, jakie modernizm nakłada formie, oddziałując tem samem zgubnie na niejednego impresjonistę. Sztuka dekoratywna wciąż jeszcze jest tą sztuką, z którą się można żyć. Ze wszystkich sztuk widzialnych ona jest jedyną, która w nas budzi nastroj i działa na temperament. Kolorystyka, nieskażona sensem i nieograniczona żadną formą konkretną, na tysiąc sposobów może przemawiać do duszy. Harmonja, polegająca na subtelnych proporcjach linii i kształtów, odzwierciedla się w umyśle. Powtarzający się motyw napawa nas spokojem. Czar rysunku podnieca wyobraźnię. W pięknie materiału ukryte są pierwiastki kultury. Ale to jeszcze nie wszystko. Odrzucając rozmyślnie ideał piękna, reprezentowany przez naturę, jak również metodę naśladowczą zwykłego malarza, sztuka dekoratywna nietylko przysposabia duszę do odczucia prawdziwej twórczości-fantazyjnej, lecz kształci w niej także zmysł formy, będący podstawą wszelakiej twórczości, za-

równy artystycznej, jak krytycznej. Prawdziwym bowiem artystą jest ten, kto przechodzi nie od uczucia do formy, lecz od formy do uczucia i namiętności. Nie poweźmie on wprawdzie idei i nie powie sobie: »Teraz zamknę mą ideę w czternastowerszu«, lecz przede wszystkim odczuje piękno sonetu, stworzy pewną kombinację dźwięków i falowanie rytmu, a forma sama poddyktuje już treść, która ma ją wypełnić i uczynić doskonałą pod względem intelektualnym i uczuciowym. Od czasu do czasu podnosi się krzyk przeciw jakiemuś czarującemu poecie-wirtuozowi zato, że — posługując się głupim, oklepanym frazesem — »nie ma nic do powiedzenia«. Lecz gdyby miał coś do powiedzenia, niewątpliwie by też powiedział, a rezultatem jedynym byłaby: nuda. Dlatego właśnie, że nie przynosi żadnego nowego posłannictwa, może stwarzać piękno. Natchnienie swe czerpie z formy, jedynie z formy, jak przystoi artyście. Namiętność prawdziwa musiałaby go zgubić. Cokolwiek dzieje się w rzeczywistości, jest dla sztuki stracone. Wszelka licha poezja pochodzi z prawdziwego uczucia. Być naturalnym, znaczy rzucać się w oczy, a wszystko co się rzuca w oczy jest nieartystyczne.

ERNEST. Chciałbym wiedzieć, czy istotnie wierzysz w to, co mówisz.

GILBERT. Cóż w tem tak nieprawdopodobnego? Wszak nie tylko w sztuce duszą jest ciało. W każdej sferze życia, początkiem rzeczy jest

forma. Rytmiczno=harmonijne ruchy korowodu tańecznego, powiada Plato, wywołują w umyśle rytm i harmonję. Formy są karmem wiary — woła Newman w jednej z wielkich chwil szczerości, które go nam dają poznać i każą podziwiać. Miał słuszość, chociaż sam zapewne nie wiedział, jak straszną miał słuszość. W dogmaty wierzy się dlatego, że się je powtarza. Tak: forma jest wszystkim. Ona jest tajemnicą życia. Znajdź wyraz dla troski, a stanie ci się drogą. Znajdź wyraz dla radości, a spotęgujesz jej ekstazę. Pragniesz kochać? Czytaj erotyki, a słowa rozbudzą w tobie tęsknotę, z której ludzie całkiem mylnie wyprowadzają powstanie pieśni miłosnych. Ból ci nurtuje duszę? Wchłoń w siebie dźwięki bólu, ucz się jego wyrazu od księcia Hamleta i królowej Konstancji, a przekonasz się, że sam wyraz bólu mieści w sobie rodzaj pociechy, i że forma, rodząca namiętność, jest równocześnie śmiercią dla bólu. A tak samo, wracając do kwestji sztuki, forma jest tym czynnikiem, co stwarza nie tylko temperament krytyczny, lecz także zmysł estetyczny, ów nieomylny zmysł, patrzący na wszystko z punktu widzenia piękna. Zacznij od ukochania formy, a żadna tajemnica sztuki nie pozostanie ci obcą, przytem pamiętaj, że zarówno w krytyce jak w twórczości wszystko zależy od temperamentu, i że szkoły artystyczne winny być grupowane historycznie, nie podług okresów swej

działalności, lecz podług temperamentów, na które oddziaływały.

ERNEST. Twoja teoria wychowania jest wspa=niała. Ale jakież wpływy wywierałby twój krytyk, wychowany w tak doskonałym otoczeniu? Czy istotnie sądzisz, że artysta kiedykolwiek ulega wpły=wowi krytyki?

GILBERT. Wpływ krytyki polega na nagim fakcie jej istnienia. Reprezentuje ona czysty typ. W nim kultura epoki widzi swe odzwierciedlenie. Nie wolno wymagać od niej nic innego, prócz samo=doskonalenia się. Jedynym zadaniem intelektu jest, jak trafnie określono, czuć się żyjącym. Kry=tyk może wprowadzić pożądaną zmianę, ale w tym wypadku zwraca się nie do jednostki, lecz do całej epoki, w której chce budzić świadomość i odpo=owiedzialność, podsuwając jej nowe pragnienia i żą=dze i obdarzając ją własnymi szerszemi widnokre=gami i szlachetniejszymi nastrojami. Aktualna sztuka dnia dzisiejszego mniej go będzie obchodzić, niż sztuka jutrzejsza, znacznie mniej niż sztuka wczorajsza, a chociaż się dziś ten lub ów zamęczy, to co ostatecznie obchodzi nas ich pracowitość? Dają bezwątpienia, co mają najlepszego, tak więc otrzymujemy od nich wszystko najgorsze. Przytem, drogi Ernście, sam chyba przyznasz, że skoro człowiek dojdzie do czterdziestki, lub zostanie członkiem Akademji, lub klubu Atheneum, albo zdobędzie rozgłos popularnego pisarza, którego powieści cieszą

się znacznym popytem na dworcach przedmiejskich, wówczas, przyznasz, można sobie pozwolić na przyjemność zdemaskowania takiego jegomościa, ale o nawracaniu go nie może być mowy. I to dla niego najlepsze, bo nie wątpię, że reformowanie jest zabiegiem znacznie boleśniejszym od kary, jest zaprawdę karą w formie najcięższej i najmoralniejszej. Fakt ten wyjaśnia zresztą dostatecznie nieudaną wszelkich prób, mających na celu nawrócenie owego interesującego typu, zwanego zbrodniarzem z profesji.

ERNEST. Ale czy nie najlepszym krytykiem poety byłby poeta, a najlepszym krytykiem malarza — malarz? Każda sztuka winna się przede wszystkim zwracać do artysty, tworzącego w jej zakresie. Jego sąd byłby chyba najcenniejszy?

GILBERT. Sztuka zwraca się jedynie do temperamentu artystycznego. Sztuka nigdy się nie zwraca do specjalisty. Pragnie być powszechną, a jednak we wszystkich swych przejawach jednolitą. Zaiste, twierdzenie, że artysta jest najlepszym krytykiem, tak jest dalekie od prawdy, że raczej powiedzieć można, iż wielki artysta nigdy nie potrafi sądzić o dziełach innych, a rzadko nawet o swych własnych. Sama już potęga wizji, czyniąca człowieka artystą, swą intensywnością ogranicza zdolność subtelniejszej analizy. Rozpęd twórczy gna go ślepo ku celowi. Z pod kół jego wozu wznosi się obłok kurzu i otacza go chmurą nie-

przejrzaną. Bogowie pozostają wzajem dla siebie ukryci. Poznają tylko swych wielbicieli. I to wszystko.

ERNEST. Twierdzisz, że wielki artysta nie zdoła odczuć piękna dzieł innych?

GILBERT. To jest dla niego wprost niepodobieństwem. Wordsworth widział w Endymionie tylko piękny moment pogaństwa, Shelley ze swą niechęcią do aktualności, głuchy był na twórczość Wordswortha, gdyż odpychała go jego forma, a Byron, ta wielka, namiętna, niedoskonała jednostka ludzka, nie umiał ocenić ani poety potoków, ani poety jezior, a czar poezji Keatsa był dlań zgoła ukryty. Sofokles nienawidził realizmu Eurypidesa. Dla niego spływanie ciepłych łez nie było muzyką. Milton, ze swym zmysłem wielkiego stylu, nie lepiej rozumiał metodę Szekspira, jak Sir Joshua metodę Gainsborougha. Marni artyści wzajem się zawsze podziwiają. Nazywają to wszechstronnością i brakiem przesądów. Natomiast wielki artysta nie umie pojąć, by można ukazywać życie lub tworzyć piękno, bez uciekania się do metody, przez niego samego przyjętej. Twórczość zużywa wszystkie jego zdolności krytyczne i poza sferę własną przenieść ich nie zdoła. Bo nieraz można o czymś sądzić dlatego, że się tego stworzyć nie umie.

ERNEST. Czy istotnie tak sądzisz?

GILBERT. Tak, gdyż twórczość zacieśnia, a kontemplacja rozszerza nasze horyzonty,

ERNEST. A technika? Bo chyba każda sztuka posiada swą specjalną technikę?

GILBERT. Bezwątpienia: każda sztuka posiada własną gramatykę i własny materiał. Niema tu nic tajemniczego i bez kompetencji można zawsze być poprawnym. Ale jakkolwiek zasady sztuki stałe są i niewzruszone, niemniej do prawdziwego ich wcielenia potrzeba, by fantazja takie na nich wy-
cisnęła piękno, iżby każda z nich wydała się wy-
jątkową. Technika jest w gruncie rzeczy indywidualnością. I dlatego artysta nie może jej nauczyć, a uczeń — wyuczyć się, i dlatego też krytyk estetyczny może ją zrozumieć. Dla wielkiego poety, jedna tylko istnieje melodia — jego melodia własna. Dla wielkiego malarza, jedna tylko istnieje metoda — jego własna. Tylko krytyk estetyczny, jedynie krytyk estetyczny może ocenić wszystkie formy i rodzaje. Do niego też zwraca się Sztuka.

ERNEST. Tak. Zdaje mi się, że przedłożyłem ci już wszystkie pytania i muszę przyznać...

GILBERT. Ach, nie mów tylko, że się ze mną zgadzasz. Ilekroć się ze mną zgadzają, zawsze czuję, że muszę chyba nie mieć słuszności.

ERNEST. W takim razie wcale ci nie powiem, czy się z tobą zgadzam, lub nie. Postawię ci raczej jeszcze jedno pytanie. Wyjaśniłeś mi, że krytyka jest sztuką twórczą. Jakąż jest tedy jej przyszłość?

GILBERT. Przyszłość należy do krytyki. Ma-

terjał, z którego twórczość czerpie, staje się z każdym dniem bardziej ograniczony i jednostajny. Opatrzność i Walter Besant wyczerpali już wszystko, co się rzucało w oczy. Jeśli twórczość ma się wogóle ostać, musi być bezwarunkowo o wiele krytyczniejsza, niż dotychczas. Stare drogi i ścieżki pełne kurzu zbyt już są wydeptane. Ciężkie, niezgrabne stopy starły z nich cały czar, niemniej utraciły też ów urok nowości czy niespodzianki, tak ważny dla poezji. Kto dziś jeszcze pragnie działać na nas poezją, musi albo stworzyć zgoła nowe tło, albo też odślonić duszę ludzką w najwewnętrzniejszych jej drgnieniach. Pierwszego dokonał na razie Rudyard Kipling. Czytając jego *Plain Tales from the Hills*, mamy wrażenie, jakobyśmy w cieniu palm czytali w księdze życia, przy wspaniałych błyskawicach trywialności. Jak skrawe barwy bazarów oślepiają nas. Zziajani angloindowie niższej sfery, tworzą czarowny kontrast do swego otoczenia. Już sam brak stylu autora nadaje wszystkiemu, co opowiada, dziwny, dziennikarski pozór rzeczywistości. Z punktu widzenia literatury, Kipling jest genjuszem, który swe natchnienia wyjąkuje. Z punktu widzenia życia jest reporterem, lepiej niż ktokolwiek znającym trywialność. Dickens znał jej szaty i jej komedje, Kipling zna istotę jej i powagę. Jest on pierwszą naszą powagą wśród drugorzędnych. Widział cuda przez dziurkę od klucza, a tło jest u niego zawsze dzie-

łem sztuki. Drugiej metody, mającej na celu ujawnienie duszy ludzkiej, trzymali się Browning i Meredith. Ale dużo jeszcze w tej dziedzinie pozostaje do spełnienia. Często powiadają, że poezja staje się zbyt chorobliwą. O ile jednak dotyczy psychologii, nie była ona nigdy dość chorobliwa. Zaledwie dotknęliśmy powierzchni duszy — oto wszystko. W jednej jedynej komórce mózgowej nagromadzone są rzeczy cudowniejsze i straszniejsze, niż o nich śnić mogli nawet ci, co jak twórcy *Rouge et Noir* usiłowali dotrzeć do najtajniejszych zakątków duszy i zmusić życie do wyznania najdroższych swych grzechów. Jednakowoż nawet granice tła niezbadanego mają swój kres, a bardzo też być może, że pogłębienie duszoznawstwa okaże się fatalnem dla twórczości, której miało właśnie nowego dostarczyć materiału. Ja sam przypuszczam, że twórczość wogóle skazana jest na zagładę. Wypływa z popędu zbyt prymitywnego, zbyt naturalnego. Ale jakkolwiek jest, to jedno nie ulega żadnej wątpliwości, że materiał, z którego czerpać może twórczość, ciągle się zmniejsza, gdy materiał krytyki z każdym dniem się zwiększa. Umysł zajmuje coraz to nowe stanowiska, nowe punkty widzenia. Postęp świata wcale nie zwalnia nas z obowiązku ujmowania chaosu w formę. Nigdy krytycyzm nie był tak konieczny, jak obecnie. Tylko przez niego ludzkość może sobie uświadomić, dokąd doszła.

Przed paru godzinami pytałeś mnie, Erneście, do czego potrzebna krytyka. Tak samo mógłbyś mnie zapytać, do czego potrzebne jest myślenie. Wszak krytyka, jak wykazał Arnold, stwarza duchową atmosferę epoki. I krytyka, jak ja sam mam nadzieję kiedyś wykazać, tworzy z umysłu subtelny instrument. Dzięki naszemu systemowi wychowawczemu, obładowujemy pamięć balastem luźnych faktów, rzetelnie się starając o udzielanie znów innym tych z trudem zdobytych wiadomości. I zawsze uczymy wspomnień — nigdy spotęgowania indywidualności. Nigdy się nie zdarzy, byśmy podjęli próbę rozwinięcia w duszy subtelniejszej zdolności spostrzegania i rozróżniania. Grecy to czynili i ilekroć zetknijemy się z krytycznym duchem greków, przyznać musimy, że mimo całego bogactwa i zróżniczkowania naszego materiału twórczego, ująć i zanalizować można go jedynie ich metodą. Anglja dokonała jednego: odkryła i ustaliła opinię publiczną, co równa się próbie zorganizowania ignoracji tłumu i wyniesienia jej do godności potęgi fizycznej. Ale Mądrość zawsze była dla niej ukryta. Jako narzędzie myśli, duch angielski zawsze był nieokrzesany i nierozwinięty. Oczywiście możnaby go jedynie przez spotęgowanie zmysłu krytycznego.

I znów tylko krytyka, dzięki koncentracji umożliwiającej kulturę. Wyzwała dzieło twórcze z przytłaczającej je ciężkiej masy i przez destylację wydo-

bywa zeń najcenniejszą esencję. Czyż człowiek, pragnący zachować pewne poczucie dla piękna formy, mógłby przebrnąć przez potworne bagnisko książek, jakie ludzkość wydała, — książek, w których się myśl jąka, nieuctwo wrzeszczy? Nić, podług której mamy się orjentować w nużącym labiryncie, spoczywa w rękach krytyki. Co więcej, gdzie' niema podań a historia zaginęła, lub nigdy nie została napisana, tam krytyka z najdrobniejszych fragmentów języka lub sztuki, może odtworzyć przeszłość z taką samą pewnością, z jaką zoolog uczony z szcząteczków kości lub z odcisku stopy na skale, odtwarza smoka skrzydlatego lub olbrzymią jaszczurkę, której kroki ongi wstrząsały ziemią — z jaką hipopotama wywołuje z jaskini, lub lewiatonowi raz jeszcze każe przepływać morskie odmęty. Dzieje przedhistoryczne należą do krytyka-filologa, lub archeologa. Jemu odsłania się początek rzeczy. Uświadomiona pozostałość epoki zawsze niemal wiedzie na bezdroża. Tylko dzięki krytyce filologicznej wiemy więcej o epokach, o których żadne nie dochowały się wiadomości, niż o tych, co nam przekazały całe foljały. Krytyka może dla nas uczynić to, czego nie może dokonać ani fizyka, ani metafizyka — może nam dać dokładną istotę ducha w jego stawaniu się. Może dla nas uczynić to, czego nie zdoła uczynić historia — może nam powiedzieć co myślał człowiek, zanim się nauczył pisać. Pytałeś, jaki wpływ

wywierać może krytyka. Sądzę, że na pytanie to już odpowiedziałem. Ale mogę jeszcze to dodać, że krytyka czyni z nas kosmopolitów. Szkoła Manchester'ska usiłowała sprowadzić braterstwo wszechludzkie, sławiąc korzyści handlowe wypływające z trwałego pokoju. Usiłowała zniżyć ten czarowny świat do roli targowicy publicznej dla kupujących i sprzedających. Zwróciła się do najniższych instynktów i doznała rozbicia. Wojna następowała po wojnie, a dogmat przemysłowca nie powstrzymał Francji ani Niemiec od wzajemnego przelewu krwi. Obecnie inni marzyciele apelują jedynie do sfery uczuciowej, lub do pustych dogmatów pogmatwanego systemu abstrakcyjnej etyki. Mają swe Ligi pokojowe, tak drogie wszystkim uczuciowcom, swe narady nad międzynarodowem rozbiciem i załatwieniem spraw spornych przez sądy rozjemcze, tak ulubione przez tych, co nigdy nie czytali historii. Ale porywy uczuciowe nie wystarczają. Zbyt one zmienne i zbyt zależne od namiętności, a sąd rozjemczy, który dla ogólnego dobra rasy zostałby pozbawiony władzy wykonywania swych postanowień, niewiele przyniosłby korzyści. Jedna jest tylko rzecz, gorsza od Nie-sprawiedliwości, jest nią Sprawiedliwość, bez miecza wykonawczego w dłoni. Gdzie prawo nie jest potęgą — jest złem.

Nie: uczucia nigdy z nas nie uczynią obywateli świata, ani też żądza zysku. Tylko ciągle wdra-

żając umysł do krytycznego myślenia, będziemy się mogli wzniesć ponad przesady rasowe. Goethe — wszak rozumiesz, o co mi chodzi — był Niemcem nad Niemcami. Kochał ojczyznę jak najgoręcej. Kochał naród swój i był mu przewodnikiem. Gdy spiszowe podkowy Napoleona tratowały winnice i łąny, usta jego milczały. »Jak można śpiewać pieśni nienawiści bez nienawiści? — mówił do Eckermana — i jak mógłbym ja, uznający jedynie kulturę i barbarzyństwo, jak mógłbym nienawidzić naród najkulturalniejszy na ziemi, któremu sam zawdzięczam wielką część swej kultury?« Ton ten, poraz pierwszy wydobyty w modernizmie przez Goethego, stanie się, mojem zdaniem, punktem wyjścia dla kosmopolityzmu przyszłości. Krytycyzm uni-
ceści przesady rasowe, wykazując jedność ludzkiego umysłu w różnorodności form, jakie przy-
biera. Mając zamiar wydać wojnę innemu narodowi, musimy pamiętać, że równocześnie zniszczymy część własnej kultury, kto wie, czy nie najcenniejszą. Dopóki wojna uchodzić będzie za coś złego, dopóty zachowa swój urok. Dopiero, gdy ją zaczniemy uważać za rzecz ordynarną, przestanie być popularna. Zmiana będzie się oczywiście dokonywać tak powoli, że ludzie wcale jej nie zauważą. Nie powiedzą: »Nie chcemy wojny z Francją, ponieważ proza francuska jest doskonała«, lecz dla doskonałości prozy francuskiej nie będą nienawidzić tego kraju. Krytyka umysłowa

zwiąże Europę węzłem silniejszym nad ogniwa, kute przez przemysłowców lub sentymentalistów. Ona nas obdarzy pokojem, wypływającym ze wzajemnego zrozumienia.

Ale to jeszcze nie wszystko. Krytyka, wiedząc, że żaden punkt widzenia nie może być uważany za ostateczny, nie wiąże się też pustemi hasłami żadnych sekt, ani szkół, lecz stwarza ów pogodny duch filozoficzny, co kocha Prawdę dla niej samej, i nie kocha jej mniej dlatego, że ją uważa za niemożliwą do osiągnięcia. Jak mało tego ducha posiada Anglja, a jak bardzo go potrzebuje! Duch angielski jest zawsze w stanie szału. Intelpekt rasy wyczerpuje się w głupich, brudnych kłótniach drugorzędnych polityków i trzeciorzędnych teologów. Człowiek nauki miał nam dać szczytny przykład owej »słodkiej rozsądnosci«, o której tak mądrze i z tak małym niestety rezultatem mówił Arnold. Autor »Pochodzenia człowieka« posiadał bezsprzecznie umysł filozoficzny. Patrząc na ordynarne trybuny i kazalnice angielskie, można zrozumieć pogardę Juliana, lub obojętność Montaigne'a. Rządzi nami fanatyk, którego największym występkiem jego szczerość. Zgoła nieznane jest u nas wszystko, coby-bodaj w przybliżeniu przypominało swobodną grę umysłu. Wrzeszczy się przeciw grzesznikowi, a jednak nie grzesznik, lecz głupiec hańbę na nas sprowadza. Niemasz grzechu poza głupotą.

ERNEST. Ach, jakież twój duch pełen sprzeczności!

GILBERT. Krytyk artystyczny, tak samo jak mistyk, musi zawsze być duchem sprzeczności. Być dobrym, podług pospolitej miary dobroci, jest oczywiście rzeczą bardzo łatwą. Wymaga to jedynie pewnej dozy zwyczajnej trwogi, pewnego braku fantazji, i pewnego poziomego umiłowania przeciętnej odpowiedzialności. Estetyka stoi ponad etyką. Należy ona do sfery więcej uduchowionej. Poznać piękno jakiegokolwiek rzeczy — to najwyższy punkt, jaki możemy osiągnąć. Nawet zmysł kolorystyczny ważniejszy jest dla rozwoju jednostki, niż poczucie dobra i zła. Tak, estetyka w sferze uświadomionej cywilizacji pozostaje wobec etyki w takim stosunku, jaki w świecie zewnętrznym zachodzi między doborem sztucznym a naturalnym. Etyka, jak dobór naturalny, umożliwia egzystencję. Estetyka, tak samo jak dobór sztuczny, nadaje życiu czar i urok, nadaje mu nowe formy, stwarza postęp, urozmaicenie, zmianę. A gdy zdobędziemy tę prawdziwą kulturę, która jest naszym celem, osiągniemy nie tylko doskonałość, o jakiej marzyli święci, lecz także doskonałość tych, dla których grzech jest niepodobieństwem, nie dlatego, że zdolni są do rezygnacji ascetów, lecz dlatego, że mogą czynić wszystko, co pragną, nie raniąc duszy, i dlatego, że nie mogą pragnąć niczego, co by duszę zranić mogło. Dusza bowiem jest istotą tak boską, że

zdolna przetopić na pierwiastki głębszego doświadczenia, subtelniejszej wrażliwości, i na nowe formy te myśli, czyny, lub uczucia, które u ludzi pospolicitych byłyby pospolite, u nieucywiliżowanych — niegodne, u shańbionych — godne wzgardy. Czyż to niebezpieczne? Tak, to niebezpieczne; każda idea, jak wpierw powiedziałem, jest niebezpieczna. Ale noc już ustępuje, a w lampie błyska płomień. Muszę dodać jeszcze jedno. Występowałeś przeciw bezpłodności krytyki, Wiek dziewiętnasty stanowi w dziejach punkt zwrotny, jedynie dzięki działalności dwóch ludzi: Darwina i Renana. Jeden był krytykiem księgi natury, drugi krytykiem ksiąg Boga. Nie uznawać tego, znaczy opacznie rozumieć jeden z najważniejszych okresów w rozwoju świata. Twórczość pozostaje zawsze poza swą epoką. Naprzód wiedzie nas krytyka. Duch krytyczny i duch świata są identyczne.

ERNEST. A kto ducha tego posiadał, lub został przezeń opanowany, pozostanie, przypuszczam, beczynny?

GILBERT. Jak Persephona, o której nam mówi Landor, jak słodka, zadumana Persephona, u której białych stóp kwitną asfodele i amaranty, spocznie zadowolony, pełen »owego głębokiego, niewzruszonego spokoju, wywołującego współczucie śmiertelników, a radość bogów«. Będzie patrzył na świat i pozna jego tajemnicę. Przez zetknięcie się z rze-

czami boskimi, sam się stanie boskim. I jego, tylko jego życie będzie doskonałe.

ERNEST. Gilbercie, powiedziałeś mi dzisiajszego wieczora wiele rzeczy dziwnych. Powiedziałeś, że trudniej o czemś mówić, niż coś zrobić, a najtrudniej nie robić nic zgoła. Powiedziałeś, że wszelka sztuka jest niemoralna, a wszelka myśl niebezpieczna, że krytyka jest twórcza w wyższym stopniu, niż twórczość, a najwyższą twórczością jest ta, która w dziele sztuki odkrywa, czego twórca wcale w nie nie wkładał, że nie umiając czegoś dokonać, niejeden jest dlatego właśnie powołany na krytyka, i że krytyk prawdziwy jest niesprawiedliwy, nieszczerzy i nierozsądny. Przecież, jesteś marzycielem.

GILBERT. Tak, jestem marzycielem. Bo marzycielem jest ten, kto drogę swą widzi tylko przy świetle księżyca, a za karę dostrzega świt wcześniejszy, niż reszta ludzi.

ERNEST. Za karę?

GILBERT. A także za nagrodę. Ale patrz, oto i świt. Rozsuń firanki i okna otwórz szeroko. Jaki chłodny powiew ranny! Picadilly u naszych stóp lśni jak długa wstęga srebrzysta. Lekkie mgły purpurowe zawisły nad parkiem, a cienie białych domów także płoną purpurą. Na sen już zapóźno. Chodźmy do Covent Garden patrzeć na róże. Chodź! znużyło mnie myślenie.

P R A W D A M A S E K.

PARĘ UWAG O ZŁUDZENIU.

W wielu zbyt może gwałtownych atakach skierowanych ostatnio przeciw świetności wystawy, jaka charakteryzuje odzycie w Anglii teatru szekspirowskiego, krytycy zdają się milcząco godzić na pogląd, że Szekspir sam był mniej lub więcej obojętny na kwestję kostjumów swych aktorów i że gdyby widział wystawienie Antonjusza i Kleopatry przez panią Langtry, byłby niewątpliwie powiedział, że chodzi o sztukę, jedynie tylko o sztukę, zaś wszystko inne nie posiada najmniejszego znaczenia. Co się tyczy historycznej wierności kostjumów, to lord Lytton w artykule swym ogłoszonym w *Nineteenth Century* wypowiedział jako dogmat sztuki, że w sztukach Szekspira archeologia jest zgoła nie na miejscu, a próba wprowadzenia jej jedną z najgłępszych pedanterji epoki gogów.

Stanowisko lorda Lyttona rozpatrzę później, co się jednak tyczy teorii, iż Szekspir niewiele się troszczył o kostjomy swego teatru, to ktokolwiek zada sobie trud przestudjowania metody Szekspira, musi dojść do przekonania, że żaden z dramaturgów francuskich, angielskich, czy greckich nie przy-

kładał takiej wagi do wywoływania złudy zapomocą kostjumów aktorów, jak właśnie Szekspir.

Wiedząc, jak bardzo piękno kostjumu oddziaływa na temperament artystyczny, ciągle wprowadza do swych sztuk maski i tańce, jedynie dla dostarczenia miłych wrażeń optycznych, a istnieją jeszcze jego wskazówki sceniczne dotyczące trzech wielkich pochodów *Henryka VIII*, wskazówki odznaczające się najbardziej drobiazgowem opracowaniem szczegółów, obejmującym nawet kołnierze i perły we włosach Anny Boleyn. Współczesny kierownik teatru mógłby bez trudu odtworzyć te pochody zgodnie ze wskazówkami Szekspira, a były one tak ścisłe, że jeden z ówczesnych urzędników dworskich, pisząc do przyjaciela o ostatniem wystawieniu tej sztuki w teatrze *Globe*, uskarża się na zbyt ni realizm, zwłaszcza, że »rycerze orderu podwiązki« wystąpili istotnie w strojach i insygniach wiernie skopjowanych, co obliczono jest na ośmieszanie prawdziwego ceremonjału. Przypomina to analogiczny wypadek we Francji, kiedy znakomitemu aktorowi, Christianowi, zakazano występować na scenie w uniformie, motywując, że jest to ujmą dla honoru armji, by pułkownika karykaturowano na scenie. Poza tem krytyka współczesna występowała też przeciw przepychowi inscenizacji jakim odznaczał się teatr pod wpływem Szekspira, wprowadzie nie na podstawie demokratycznych dążeń realizmu, lecz najczęściej ze względów mo-

ralności, będącej zawsze ostatnią ucieczką ludzi, pozbawionych zmysłu piękna.

Co jednak chciałbym podnieść, to nie szczegół, że Szekspir oceniał wartość pięknych kostjumów, jako przydających poezji uroku malowniczości, lecz że zdawał sobie sprawę, w jak znacznym stopniu kostjum wytwarza pewne efekta dramatyczne. Wiele jego sztuk, jak: *Miarka za miarkę*, *Jak wam się podoba*, *Dwaj panowie z Werony*, *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, *Cymbelin* i inne, wywołują złudzenie właśnie kostjumami bohaterów i bohatererek, prześliczna scena w *Henryku VI*, obrazująca nowoczesny cud leczenia przez wiarę, utraciłaby całą swą pointę, gdyby Gloster nie ukażał się w czerni i purpurze, a *denôument Wesołych kumoszek z Windsoru* obraca się koło koloru sukni Anny Page. Niezliczone też razy Szekspir posługuje się przebraniem. Posthumus ukrywa swą namiętność pod strojem wieśniaka, a Edgar swą dumę pod łachmanami warjata, Porcja nosi szaty sędziowskie, a Rozalinda jest ubrana »najzupełniej po męsku«, płaszcz i tólmok Pizanja przeobrażają Imogenę w młodego Fidela, Jessyka ucieka z domu ojca przebrana za chłopca, a Julia układa swe jasne włosy w fantazyjne węzły miłosne i przywdziewa spodnie i kaftan, Henryk VIII stara się o panią swego serca jako pasterz, a Romeo jako pielgrzym, książę Hal i Poins pojawiają się naprzód jako rzezimieszki w sztywnych płótniankach, a póź-

niej w białych fartuchach i skórzanych kaftanach, jako kelnerzy w szynkowni. Cóż dopiero Falstaff, występujący jako rozbójnik i jako starucha i jako myśliwy Herne, wreszcie jako toboń bielizny wędrujący do pralni?

Niemniej liczne są też przykłady posługiwania się kostjumem dla spotęgowania dramatyczności sytuacji. Po zamordowaniu Dunkana, Makbet ukazuje się w nowej szacie, jak gdyby się zerwał ze snu; Tymon kończy w łachmanach, rozpoczynając w blasku świetności; Ryszard przypochlebia się mieszkańcom Londynu w zbroji prostej i powszedniej, a doszedłszy do tronu przez krew, przeciąga ulicami w koronie i orderach św. Jerzego i Podwiązki; szczyt napięcia w «Burzy» wywołuje Prospero, gdy odrzuciwszy strój czarownika i wysławszy Arjela po swój kapelusz i szpadę, przedstawia się jako wielki książę włoski, nawet duch w Hamlecie zmienia mistyczne swe szaty, dla wywołania różnorodnych wrażeń; a co się tyczy Julji, to nowoczesny pisarz sceniczny niewątpliwie ukazałby ją w cafunie, by ze sceny tej zrobić li scenę grozy; Szekspir jednak stroi ją w bogate, wspaniałe szaty, których piękno przeobraża grobowiec »w salę uroczystą, pełną światła«, a grób w komnatę ślubną, poddając motyw do mowy Romea o triumfie piękności nad śmiercią.

Nawet drobiazgi kostjumu, jak kolor pończoch majordomusa, deseń chustki kobiecej, rękaw mło-

dego żołnierza, czepki elegantki, stają się w rękach Szekspira ważnymi czynnikami dramatycznymi, a niektóre z nich tworzą nawet istotny węzeł dramatu. Inni dramaturgowie posługiwali się kostiumami, by bezpośrednio ukazać publiczności charakter pojawiającej się osoby, jakkolwiek ani w przybliżeniu tak świetnie jak Szekspir, wprowadzając dandysa Parollesa, którego strój, notabene, jedynie archeolog zrozumieć potrafi. Zabawne sceny zamiany ubiorów między panem a służą w oczach publiczności, kłótnie żeglarzy-rozbitków przy rozdziale pięknych strojów, przebranie pijanego kolarza w książęce szaty, stanowią ogniwa poszczególne w stosowaniu kostjumu w komedji, od Arystofanesa aż do Gilberta, nikt jednak z samych tylko szczegółów ubrania i ozdób nie wydobyl takiej ironji kontrastu, takiej bezpośredniości efektów tragicznych, tyle grozy i patosu, co Szekspir. Uzbrojony od stóp do głowy kroczy umarły król po blankach zamku Elsinore, ponieważ się coś psuje w Danji, żydowski kaftan Shylocka uzwętrznia po części owo piętno wzgardy, pod którym wije się jego zraniona i rozgoryczona dusza, Artur błagający o życie, nie znajduje lepszego rzecznika nad chustę, którą dał Herbertowi:

Masz serce? Gdy ci ból głowy dokuczał,
Własną swą chustką wiązałem ci skronie
(Najlepszą moją, darem od księżniczki)
I nigdy nawet nie żądałem zwrotu,

a skrwawiona chusta Orlanda wprowadza pierwszy ponury ton do cudnej leśnej idylli, ukazując głębie uczucia, poza fantastycznym dowcipem i wyzywającym żartem Rozalindy:

Ostatniej nocy miałam ją na ręku,
I całowałam, chyba nie poszła
Do mojego pana skarżyć, że innych
Całuję prócz niego,

mówi Imogena, żartując z powodu zgubienia bransolety, która znajdowała się już w drodze do Rzymu, by jej zabrać wierność małżonka; mały książę w drodze do Toweru bawi się sztyletem w pochwie wuja; Duncan posyła pani Makbet pierścień tego samego wieczora, kiedy miano go zamordować, a Pierścień Porcji zmienia tragedję kupca w komedję dziewczyny. Wielki buntownik York umiera w papierowej koronie na głowie; czarny strój Hamleta jest pewnego rodzaju motywem kolorystycznym tej sztuki, podobnie jak żałoba Chimeny w *Cydzie*; a punktem kulminacyjnym w mowie Antojusza jest ukazanie płaszcza Cezara:

Pomnę kiedy Cezar
Po raz go pierwszy na siebie zarzucił,
Było to w letni wieczór pod namiotem,
Tego dnia, kiedy pogromił był Nerwów.
Patrzcie! w to miejsce pchnął zawistny Kaska,
W to znowu sztylet Kasjusza ugodził,
A tu cios zadał Brutus ukochany.
Pocziwe dusze, płaczecie na widok
Przebitej szaty Cezara?

Kwiaty, które Ofelja nosi w swem obłąkaniu, czynią wrażenie równie patetyczne, jak fiołki kwitnące na grobie, fantastyczny ubiór króla Lira potęguje nad wszelki wyraz scenę jego błąkania się po lesie, a kiedy Cloten dotknięty porównaniem siostry, jakie jej nasuwa strój męża, przywdziewa te jego szaty, by na niej dokonać haniebnego czynu, czujemy, że w całym realizmie francuskim, nie wyjmując nawet *Teresy Raquin*, tego arcydzieła grozy, niema nic, co by pod względem okropnej i tragicznej symboliki mogło się równać z tą sceną z *Cymbelina*.

Nawet najżywsze ustępy dialogu podsunięte zostały przez kostjum Rozalindy:

»Czy sądzisz, że ubrana na mężczyznę, także w swem usposobieniu noszę spodnie i kaftan?

Konstancji:

Żal zajął puste miejsce mego dziecka
A szatom jego nadaje kształt,

A krótki, ostry krzyk Elżbiety:

»Ach! przetnijcie mi sznurówkę!«

to tylko część rozlicznych przykładów, które można przytoczyć. Jeden z najpiękniejszych znanych mi efektów scenicznych osiągnął Salvini, kiedy w ostatnim akcie *Leara*, zerwawszy pióro z czapki Kenta i przyłożywszy je do ust Kordelji, mówił:

To pióro porusza się, tak, żyje!

Booth, którego Lear miał kilka szlachetnych momentów namiętności, wyrwał, przypominam so-

bie, kilka włosów ze swego historycznie nieusprawiedliwionego płaszcza hermelinowego, jednakowoż efekt osiągnięty przez Salviniego był ładniejszy i prawdziwszy. A ci, co widzieli Irvinga w ostatnim akcie *Ryszarda III* niewątpliwie pamiętają, jak bardzo mękę i grozę jego snu potęgował kontrast poprzedniego spokoju i ciszy, a wiersze

»Co, czy mój szyszak łżejszy jest niż przedtem?

A zbroja cała złożona w namiocie?

Drzewce niech będą silne, niezbyt ciężkie...«

miały dla publiczności znaczenie podwójne, przypominając ostatnie słowa matki Ryszarda, rzucone mu, gdy ruszał do Bosworthu:

»Tedy najcięższe me zabierz przekleństwo,

I niech w dniu bitwy więcej cię umęczy

Niż cała zbroja którą oto nosisz.

Co się tyczy środków, jakimi Szekspir rozporządzał, to należy wziąć pod uwagę, że jakkolwiek często się uskarża na małą scenę, na której miał wystawiać swe wielkie dramaty historyczne, oraz na brak dekoracyj, zmuszający go do opuszczania rozmaitych szczegółów bardzo efektownych, rozgrywających się na wolnem powietrzu, to z drugiej strony pisze zawsze jak dramaturg, mający do dyspozycji bogatą garderobę teatralną i mogący pod tym względem polegać na swych aktorach. Jeszcze dziś trudno jest wystawić taką sztukę jak *Komedja pomyłek*, a jedynie dziwnemu przypadkowi, że brat panny Ellen Terry jest tak ogromnie

do niej podobny, zawdzięczamy należyte wystawienie: *Jak wam się podoba*. Istotnie, aby wystawić sztukę Szekspira zgodnie z jego życzeniami, trzeba by mieć na usługi możnego kapitalistę, zręcznego perukarza, krawca mającego poczucie kolorów i znającego się na materiałach, doskonałego dekoratora, fechtmistrza, tancmistrza, oraz artysty, któryby osobiście kierował całem wystawieniem. Opisuje nam bowiem z największą pieczołowitością ubiór i wygląd każdego z występujących. »Racine abhorre la réalité — powiada gdzieś August Vacquerie, — il ne daigne pas s'occuper de son costume. Si l'on s'en rapportait aux indications du poète, Agamemnon serait vêtu d'un sceptre et Achille d'une épée«. Z Szekspirem jednak co innego. Daje on nam wskazówki co do kostjumu Perdity, Floricela, Antolycusa, czarownic w *Makbecie* i aptekarza w *Romeo i Julji*, dokładny opis swego tłustego rycerza i szczegółowy przegląd niezwykłego stroju, w jakim Petruchio bierze ślub. Rozalinda, powiada, ma być rośła i nosić oszczep, oraz mały miecz, Celia mniejsza, i maluje sobie twarz na brązowo, by wyglądała jakby opalona. Dzieci, bawiące się w czarodziejów w lesie Windsoru, mają być ubrane na biało i zielono — nawiasem mówiąc, rodzaj komplementu dla królowej Elżbiety, lubującej się w tych kolorach — a w bieli, zielonych girlandach i pozłacanych maskach, mają anioły w Kimbolton przyjść do Katarzyny. Bolton

nosi płótniankę, Lysander odróżnia się od Oberona swą szatą ateńską, a Launce ma dziurawe buty. Księżna Gloucester stoi w białej chuście obok swego małżonka noszącego żałobę. Pstrokaczna błazna, purpura kardynała, francuskie lilje wyhaftowane na angielskich kaftanach — wszystko to daje w dialogu sposobność do żartów lub obelg. Znany ornamenta na zbroi delfina i mieczu Dziewicy, pióropusz na hełmie Warwicka i kolor nosa Bardolfa. Porcja ma złote włosy, Pheba czarnowłosa, Orlando nosi pukle kasztanowate, a włosy Sir Andrew Aguecheeck'a zwisają jak len z wrzeciona, nie dając się zwinąć w pukle. Niektóre z postaci są tegie, inne szczupłe, jedne proste, drugie garbate, jedne jasne, inne smagłe na twarzy, a jeszcze inne malują sobie twarze na bronzowo. Lear ma białą brodę, ojciec Hamleta szpakowatą, a Benedykt musi ją zgolić w toku gry. Co do brody, to Szekspir jest niesłychanie skrupulatny, mówi o rozmaitych kolorach, a aktorom zwraca uwagę, by ją należycie zakładali. W tańcach występują żniwiarze w słomkowych kapeluszach i chłopci w włochatych szatach, podobni do satyrów, maskarady amazonek, maskarady rosjan i maskarady w kostjumach klasycznych, rozmaite nieśmiertelne sceny z tkaczem o głowie osła, bijatyką o kolor szaty, którą sam Lord-Mayor Londynu musi uśmierzać, wreszcie scena między rozwścieczonym małżon-

kiem a modystką jego żony z powodu rozciętego rękawa.

Przenośnie, jakie Szekspirowi nasuwają się z powodu stroju i odnośne aforyzmy, pociski skierowane przeciw strojom ówczesnym, zwłaszcza zaś przeciw śmiesznie wielkim kapeluszom damskim, mnóstwo opisów *mundus muliebris* od pieśni Antolycus w *Baśni Zimowej* do szaty księżny Medjolańskiej w *Wiele hałas o nic* — zbyt one są liczne, by je można cytować; nie zaszkodzi jednakowoż przypomnieć, że cała filozofja stroju mieści się w scenie Leara z Edgarem — ustępu, który przez swą zwięzłość i styl posiada wyższość nad groteskową mądrością i nieco bombastyczną metafizyką *Sartor Resartus*. Sądzę wszakże, że to, co powiedziałem, jasno dowodzi, jak wielki nacisk Szekspir kładł na kostjum. Nie mówię tego w tem znaczeniu płytkim, w jakim na podstawie jego znajomości aktów i narcyzów zrobiono z niego Blackstone'a i Paxtona epoki elżbietańskiej; wiedział jednak, że kostjum może u widza wywoływać pewne wrażenia, a równocześnie wyrażać niektóre cechy charakteru i jest jednym z najważniejszych czynników, jakim posługiwać się może prawdziwy iluzjonista. Dla niego garbata postać Ryszarda posiadała tyleż wymowy, co piękność Julji, radykała w jego grubej bluzie stawia obok lorda w jedwabkach i z tego zestawienia wydobywa efekty sceniczne. Kaliban sprawia mu taką samą rozkosz

artystyczną, jak Arjel, łachmany niemniej go interesują od szat złotem tkanych, w całej pełni światom artystycznego piękna brzydoty.

Niechęć, z jaką Ducis odtwarzając Othella odnosił się do ważnej roli, przypadającej czemuś tak marnemu jak chustka, i jego próba złagodzenia tego wulgarnego szczegółu przez to, że raz po raz każe murzynowi wydawać okrzyki: »le bandeau! le bandeau!« oświeśla należycie różnicę, jaka zachodzi między »la tragédie philosophique« a dramatem wziętym z życia, a wprowadzenie po raz pierwszy w *Théâtre Français* słowa *mouchoir* stanowiło moment przełomowy w owym ruchu romantyczno-realistycznym, którego ojcem był Hugo, a Zola jego *enfant terrible*, podobnie jak klasycyzm z pierwszych lat tego wieku znalazł najsilniejszy swój wyraz, gdy Talma nie chciał już grać greckich bohaterów w pudrowanych perukach. Jest to zresztą jeden z licznych przykładów, świadczących, że wielcy aktorzy naszych czasów starali się o historyczną wierność kostjumu.

Krytykując wielkie znaczenie pieniędzy w *Comédie Humaine*, Teofil Gautier powiada, że Balzak wynalazł nowego bohatera dla literatury: *le héros métallique*. O Szekspirze możnaby powiedzieć, że pierwszy uświadomił sobie dramatyczną wartość kaftanów i zrozumiał, że krynolina może być przyczyną najwyższego napięcia dramatycznego.

Pożar teatru Globu — spowodowany zresztą namiętnością wywoływania iluzji, cechującą inscenizacje szekspirowskie — pozbawił nas na nieszczęście wielu ważnych dokumentów; jednakowoż w istniejącym jeszcze inwentarzu garderoby w jednym z ówczesnych szekspirowskich teatrów londyńskich, wymienione są specjalne kostjумы dla kardynałów, pasterzy, królów, kłownów, mnichów i błaznów; zielone szaty dla ludzi Robin Hooda i zielona szata dla Maid Marian; biały, złotem tkany strój dla Henryka V i kostjum dla Longshanksa; prócz tego komże, alby kapłańskie, suknie z adamaszku, ze sukna o haftach złotych i srebrnych, suknie z tafty i perkalu, aksamitne i jedwabne, kaftany ze skóry żółtej i czarnej, czerwone, szare, francuskie kostjумы Pierrot'a, szata *»for to go invisible«*, — krócej cena oznaczona na 3 funty wcale nie zdawała się wygórowaną — wszystko to świadczy o pragnieniu stworzenia odpowiedniego stroju dla każdego charakteru. Istnieją też spisy kostjumów hiszpańskich, maurytańskich, duńskich, hełmów, lanc, malowanych tarcz, koron cesarskich i papieskich tjar, kostjumów dla tureckich janczarów, rzymskich senatorów, wszystkich bogów i bogiń Olimpu, wykazujące gorliwe studia archeologiczne ze strony dyrektora teatru. Co prawda jest tam także wzmianka o gorsecie dla Ewy, ale scena rozgrywa się już prawdopodobnie po zjedzeniu jabłka w raju.

Istotnie, ktokolwiek studjuje epokę Szekspira, łatwo się przekona, że archeologia stanowi jedną z jej cech najbardziej charakterystycznych. Po odżyciu form klasycznych w architekturze, jednej z cech renesansu, kiedy w Wenecji a także gdzieś indziej zaczęto drukować arcydzieła literatury rzymskiej i greckiej, rozbudziło się też zrozumiałe zainteresowanie dla ornamentyki i kostjumów świata starożytnego. Artyści studjowali je jednak nie dla wiedzy, jaką mogli w ten sposób nabyć, lecz ze względu na piękno, które stworzyć pragnęli. Wykopaliska, obejmujące dzieła sztuki, nie kruszyły się po muzeach, by je mógł oglądać tępy kustosz, lub policjant nudzący się w braku głośnej jakiej zbrodni, lecz służyły jako motywy zapładniające nową sztukę, mającą być nietylko piękną, lecz także egzotyczną.

Infessura opowiada, że w r. 1485 robotnicy kopiąc na *Via Appia*, odkryli stary rzymski sarkofag z napisem: »Julja, córka Klaudjusza«. Otworzywszy go, znaleźli w jego marmurowem łonie zwłoki pięknej, może piętnastoletniej dziewczyny, które sztuka balsamowania ocaliła przed rozkładem i zgnilizną. Miała oczy nawpół otwarte, włosy opadały w złotych puklach, a z ust i policzków nie zniknął jeszcze różany kwiat młodości. Przeniesiona na Kapitol, stała się rychło przedmiotem nowego kultu, i ze wszech stron miasta przybywali pielgrzymi oddawać cześć cudownej trumnie, aż wreszcie

papież, zdjęty obawą, żali ci, co znaleźli tajemnicę piękna w grobowcu pogańskim, nie zapomną jakie tajemnice zawiera surowy, w skale wykuty grobowiec w Judeji, kazał pewnej nocy uprzątnąć zwłoki i potajemnie je pochować. Być może, że opowiadanie to opiera się na legendzie, nie mniej przejawia się w niej stanowisko renesansu wobec świata starożytnego. Archeologia nie była wówczas wiedzą dla antykwaryjuszy, lecz środkiem ożywienia pyłów starożytności świeżem tchnieniem piękna i napełnienia nowem winem romantyzmu form, które inaczej byłyby się zestarzały i rozpadły. Od pulpitu Niccolò Pisano do *Triumfu cezara* Mantegna i serwisu Celliniego dla króla Franciszka, wszędzie zaznacza się wpływ tego ducha, nie ograniczał on się zresztą do sztuk nieruchomych — sztuk znieruchomiałej chwili — gdyż wpływ ten przejawia się też w wielkich maskaradach greckorzymskich, należących do stałych rozrywek ówczesnych wesołych dworów i w publicznych pochodach, urządzanych przez obywateli bogatych miast handlowych na przywitanie odwiedzających ich książąt. Pochodom tym, nawiasem mówiąc, przypisywano takie znaczenie, że drukowano o nich całe dzieła, co dowodzi ogólnego zainteresowania dla tego rodzaju rzeczy.

A to stosowanie archeologii w teatrze, dalekie od niesamodzielnej pedanterji, jest pod każdym względem usprawiedliwione i piękne. Bo scena nie

jest jedynie miejscem zbornem wszystkich sztuk, lecz także powrotem sztuki do życia. Zdarza się niekiedy, że w archeologicznych powieściach, używanie określeń niezwykle i przestarzałych, zdaje się wiedzą przesłaniać rzeczywistość i śmiem powiedzieć, że niejednen czytelnik *Notre dame de Paris* łamał sobie głowę nad znaczeniem takich wyrażeń jak *la casaque a mahoitres, les vouf-giers, les gassimard taché a'encre, les craaqui-niers* i innych podobnych; co innego jednak na scenie! Świat starożytny budzi się tu ze snu, a historia w długim korowodzie kroczy przed naszymi oczyma, nie zmuszając nas do uciekania się do leksykonu lub encyklopedji dla uzupełnienia przyjemności. Publiczność nie potrzebuje nawet znać autorytetów, inscenizujących sztukę. Z takiego na przykład materiału jak dysk Teodozjusza, materiału mało znanego większej części publiczności, E. W. Godwin, jeden z najbardziej artystycznych umysłów angielskich tego wieku, stworzył cud wdzięku, jakim jest pierwszy akt sztuki *Claudian*, ukazujący nam życie Bizancjum w IV wieku, i to nie zapomocą suchej lektury i wyliczenia całego szeregu brudnych faktów, ani w powieści, wymagającej szczegółów oświetlających, lecz przez unaczynienie nam całej świetności owego miasta. I podczas gdy kostjomy były prawdziwe do najdrobniejszych szczegółów barwy i kroju, to jednak poszczególne momenta nie posiadały tej niepropor-

cjonalnej ważności, jaką z konieczności nadawać im trzeba w rozsnuwającej się stopniowo lekturze, lecz były podporządkowane regułom podniosłej kompozycji i jednolitości efektu artystycznego. Symonds, mówiąc o wielkim obrazie Mantegna, obecnie znajdującym się w Hampton Court, powiada, że artysta przetworzył motyw naukowy w temat o melodji linii. To samo możnaby powiedzieć ze słuszością o scenie Godwina. Tylko głupcy nazywali to pedanterją, tylko ci, co nie umieli patrzeć ni słuchać, mówili, że dekoracja zabija namiętność sztuki. Była to w rzeczywistości scena nie tylko doskonała w swej malowniczości, lecz także całkowicie dramatyczna, która pozbywszy się potrzeby nudnych opisów, ukazała nam barwą i charakterem ubioru *Claudjan'a* i jego towarzyszy, całą naturę i życie człowieka, poczynając od szkoły filozoficznej, której znajomość udawał, do koni, jakie dosiadał na wyścigach.

I istotnie, archeologia jest tylko wtedy zachwycająca, gdy jej ktoś nada formę artystyczną. Nie mam zamiaru obniżania zasług pracowitych uczonych, lecz czuję, że znacznie większy użytek ze słownika Lemprière'a uczynił Keats, aniżeli profesor Maks Müller w swej rozprawie, która tę samą książkę określa jako chorobę języka. Lepszy *Endymjon* od wszelkiej teorii, chociażby niewiadomo jak zdrowej lub, jak w danym wypadku, chorej na epidemiczną chorobę grasującą wśród przymiotników!

A któż nie czuje, że główną zasługą dzieła Piranesiego o wazach jest to, że pobudziło Keatsa do napisania »Ody o urnie greckiej«? Sztuka, jedynie sztuka, może archeologję uczynić piękną, a sztuka teatralna może z niej czynić użytek najbardziej bezpośredni i żywy, jeśli w doskonałym przedstawieniu połączy złudę życia rzeczywistego z cudami świata nierealnego. Ale wiek szesnasty nie był jedynie wiekiem Vitruwiusa, był także wiekiem Vecellia. Każdy z narodów zainteresował się nagle ubiorem swych sąsiadów. Europa zaczęła badać swe własne ubiory, a liczba książek o strojach narodowych jest ogromna. Z początkiem wieku »Kronika Norymberska« o dwóch tysiącach ilustracyj ukazała się w pięciu wydaniach, a przed upływem stulecia »Kosmografja« Münstera liczyła siedmnaście wydań. Oprócz tych dwóch książek były jeszcze dzieła Michała Colynsa, Hansa Weigla, Ammana i Vecellia samego, wszystkie bogato ilustrowane, a niektóre rysunki w książce Vecellia były prawdopodobnie dziełem Tycjana.

Ale nietylko z książek i rozpraw czerpano wiedzę. Rozwijający się zwyczaj odbywania podróży zagranicę, wzmożone stosunki handlowe między krajami, częste misje dyplomatyczne nastroczały każdemu narodowi dość sposobności do poznania rozmaitych strojów ówczesnych. Tak naprzykład po wyjeździe z Anglii ambasadorów cara, sułtana, i księcia z Marokko, Henryk VIII i jego przyja-

ciele urządzili kilka maskarad w niezwykłych strojach cudzoziemskich gości. Później widywał Londyn — nazbyt może często — ponury przepych dworu hiszpańskiego, a do Elżbiety przybywali z różnych krajów posłowie, których stroje, jak mówi Szekspir, wywierały duży wpływ na strój angielski.

A zainteresowanie nie ograniczało się jedynie do strojów klasycznych lub cudzoziemskich; badano też gorliwie, zwłaszcza w sferach teatralnych, dawne stroje angielskie, a gdy Szekspir w prologu do jednej ze swych sztuk wyrażał ubolewanie, że nie udało mu się odtworzyć hełmów odnośnej epoki, to mówi już nietylko jako poeta epoki elżbietańskiej, lecz także jako dyrektor teatru owej epoki. W Cambridge naprzykład odbyło się za jego czasów przedstawienie *Ryszarda III*, na którem aktorzy nosili prawdziwe stroje historyczne, dostarczone im z wielkiego zbioru strojów historycznych w Tower, który stale był dostępny dla dyrektorów, a często oddawany do ich dyspozycji. I zdaje mi się, że przedstawienie to musiało być znacznie artystyczniejsze pod względem kostiumów niż inscenizacja szekspirowskiej sztuki przez Garricka, w której on sam ukazał się w jakimś nieokreślonym kostjumie fantastycznym, a wszyscy inni w strojach z czasów Jerzego III, kiedy zwłaszcza Richmond ogromny budził zachwyt uniformem młodego gwardzisty.

Bo naco przyda się teatrowi ta archeologja, która tak ogromnie przeraziła krytyków, jeśli nie poto jedynie, by odtworzyła architekturę i kostjum epoki, w której rozgrywa się sztuka? Ona właśnie pozwala nam widzieć greka ubranego jak grek, a włocho jako włocho, zachwycać się arkadami Wenecji i balkonami Werony, a jeśli sztuka dotyczy jakiejś wielkiej epoki własnej naszej ojczyzny, to możemy ją oglądać we własnej jej szacie, a króla w stroju, jaki nosił za życia. I ciekaw jestem, mówiąc nawiasem, co byłby niedawno temu powiedział lord Lytton, gdyby w *Princess Theatre* po podniesieniu kurtyny ujrzał był *Brutusa* swego ojca na fotelu królowej Anny w falującej peruce i wzorzystej szacie, który to kostjum uważany był w ubiegłym wieku za najbardziej odpowiedni dla rzymianina z epoki starożytnej! Bo w owej idyllicznej epoce dramatu, żadna archeologja nie zakłócała sceny i nie mąciła spokoju krytyków, a nasi wszelkiego artyzmu pozbawieni dziadkowie, siedzieli spokojnie w dusznej atmosferze anachronizmów, z chłodnem zainteresowaniem owego prozaicznego wieku przyglądając się Learowi w koronkowym żabocie i mankietach i lady Makbet w szerokiej krynolinie. Rozumiem, że można powstawać przeciw archeologii z powodu jej skrajnego naturalizmu, ale zwalczać ją z powodu pedanterji, uważam za rzecz całkowicie chybioną. Ale zwalczanie jej z jakiegokolwiek powodu jest nierozsądne, tak

samo możnaby mówić pogardliwie o równiku. Archeologia bowiem, będąc wiedzą, nie jest ani dobrą ani złą, lecz poprostu faktem. Wartość jej zależy jedynie od sposobu, w jaki się ją zużytkowuje, a tylko artysta zdolny ją zużytkować. Od archeologa oczekujemy materiału, od artysty metody.

Dla stworzenia scenerji i kostjumów do którejkolwiek z sztuk szekspirowskich, artysta powinien przedewszystkiem uchwycić epokę, w której się ona rozgrywa. A powinien to uczynić raczej przez ogólny nastrój sztuki, niż na podstawie poszczególnych danych historycznych. *Hamfeta* naprzykład widywałem najczęściej na tle epoki nazbyt wczesnej. Hamlet jest właściwie uczniem z czasu renesansu nauki, a jeśli napomknienie o niedawnym najeździe Anglii przez duńczyków cofa dramat ten do dziewiątego wieku, to znów używanie rapierów przemawia za epoką znacznie późniejszą. Z chwilą jednak ustalenia daty, archeolog winien nam dostarczyć faktów, które artysta ma przetworzyć na wrażenie artystyczne.

Mówiono, że anachronizmy w sztukach Szekspira świadczą, że był on obojętny na ścisłość historyczną, przyczem powoływano się aż nazbyt często na cytowanie Arystotelesa przez Hektora. Z drugiej strony anachronizmy te są nieliczne i nie-
zbyt ważne, a gdyby jakiś artysta zwrócił był na nie uwagę Szekspira, to niewątpliwie byłby je usunął. Bo jakkolwiek nie można ich nazwać plamami,

to na pewno nie stanowią też ozdoby jego dzieła, albo, jeśli nawet stanowią, to ich urok anachronistyczny wtedy tylko występuje na jaw, gdy sztuki odnośnie inscenizowane są zgodnie ze swą datą historyczną! Oglądając jednakowoż sztuki Szekspira jako całość, podziwiać musimy przede wszystkim nadzwyczajną wierność jego postaci i zawiłań. Znaczna część jego »dramatis personae« to ludzie, którzy istnieli w rzeczywistości, a niektórych mogła publiczność teatralna oglądać nawet w życiu realnem. Najgwałtowniejszy też atak skierowano przeciw Szekspirowi za domniemaną karykaturę lorda Cobhama. A co do akcji dramatycznej, to Szekspir albo się posługiwał autentycznymi faktami historycznymi, albo też czerpał ze starych ballad i podań, które dla publiczności z epoki elżbietańskiej posiadały wartość historyczną, a których dziś nawet żaden historyk naukowy nie używałby jako bezwzględnie nieprawdziwych. I nie tylko że swe utwory osnuwa na faktach realnych, nie na fantazji, lecz ponadto każdej sztuce nadaje ogólny charakter i atmosferę społeczną danej epoki. Uważając głupotę za jedną z niezmiennych cech cywilizacji europejskiej, z tego tylko powodu nie widzi różnicy między współczesnym mu tłumem londyńskim a tłumem starego Rzymu, między głupim strażnikiem w Mesynie, a głupim sędzią pokoju w Windsorze. Gdy jednak chodzi o wyższe charaktery, o owe wyjątki każdej epoki, tak wyra-

ziste, że stają się typami swego czasu, wtedy nadaje im całkiem wyraźną cechę i znamię czasu. Wirgilja jest jedną z owych rzymianek, na których grobach ryto: »Domi mansit, lanam fecit«, podobnie jak Julja jest typową romantyczną dziewczyną Odrodzenia. Wydobywa nawet właściwości rasowe. Hamlet łączy w sobie bujną wyobraźnię i brak stanowczości ludów północnych, a księżniczka Katarzyna jest taką samą francuzką, jak bohaterka z »Divorçons«. Henryk V jest czystej krwi angiakiem, a Othello prawdziwym murzynem.

A przedstawiając dzieje Anglii od czternastego do szesnastego wieku, z podziwu godną ścisłością stara się o wierność faktów — z największą skrupulatnością trzymając się Holinsheada. Ustawiczne wojny między Francją a Anglią opisuje z nadzwyczajną dokładnością, nie pomijając nazw miast obleganych, portów, w których lądowano i z których wypływano, miejsc i dat poszczególnych bitew, tytułów dowódców po obu stronach, wreszcie listy zabitych i rannych. A w wojnach domowych Białej i Czerwonej róży, daje nam dokładną genealogję siedmiu synów Edwarda III, szeroko omawia roszczenia do tronu Yorków i Lancastrow, i jeśli arystokracja angielska nie zechce czytać Szekspira jako poety, to napewno powinna by go czytać jako pewnego rodzaju wczesną historję rodów szlacheckich. Niema chyba ani jednego tytułu w Izbie Wyższej, któryby się nie pojawił u Szeks-

pira z licznymi szczegółami z dziejów familijnych — wiarygodnymi i niewiarygodnymi. Istotnie, gdyby było konieczne potrzebnem, aby dziatwa szkolna znała wszystkie fakty, dotyczące wojny Dwóch Róż, to prawdziwie, że mogłaby się tych wiadomości uczyć tak samo ze Szekspira, jak z podręczników szkolnych, a nie potrzebuję chyba zapewniać, że czyniłaby to z większą przyjemnością. Nawet za czasów Szekspira uznawano korzyść z utworów jego płynącą. »Sztuki historyczne uczą historii tych, co jej nie umieją czytać w kronikach«, powiada Heywood w rozprawie o teatrze, a jestem pewny, że kroniki z XVI w. były znacznie przyjemniejszą lekturą niż podręczniki szkolne XIX w.

Rozumie się, że estetyczna wartość sztuk Szekspira nie jest w najlżejszym nawet stopniu zależna od faktów przedstawionych, lecz od prawdy tych sztuk, a prawda jest zawsze niezależną od faktów, które stwarza i wybiera według upodobania. Jednakowoż sposób, w jaki się Szekspir posługuje faktami, jest najbardziej zajmującą cechą jego metody pracy, ukazując nam jego stanowisko wobec sceny i jego stosunek do wielkiej sztuki złudy. Istotnie, byłby on w najwyższym stopniu zdumiony, gdyby ktoś zestawiał jego sztuki z »feerjami«, jak to czyni lord Lytton, gdyż jednym z jego celów było stworzenie dla Anglii dramatu narodowego, historycznego, przedstawiającego wypadki znane słucha-

czowi, oraz bohaterów, żyjących w pamięci ludu. Nie potrzebuję chyba mówić, że patriotyzm nie jest nieodzownym warunkiem sztuki; dla artysty oznacza on jednak zastąpienie uczucia indywidualnego — zbiorowem, a dla publiczności: przedstawienie dzieła sztuki w formie najbardziej pociągającej i popularnej. Zasluguje na uwagę, że zarówno pierwszy swój sukces jak i ostatni, Szekspir odniósł sztukami historycznemi.

Może ktoś zapytać, co to wszystko ma wspólnego z zapatrywaniem Szekspira na kwestję kostjumu. Odpowiem, że dramaturg przykładający taką wagę do ścisłości faktów historycznych, niewątpliwie uważałby historyczną wierność kostjumu za ważny czynnik swej metody iluzjonistycznej. I nie waham się powiedzieć, że tak było istotnie. Powołanie się na hełmy z czasów Henryka I w prologu do sztuki pod tym tytułem, można uważać za fantazję, jakkolwiek Szekspir dość często widywać musiał

tensam hełm,

Co przerażenie siał pod Aginourt,

wiszący dotąd w posępnym mroku Westminsteru, wraz ze siodłem owego »syna sławy« i z prążkowaną tarczą o rozdartej podszewce z błękitnego aksamitu i spłowiałych złotych różach; natomiast używanie mundurów wojskowych w *Henryku VI* tłómaczyć można wyłącznie archeologją, gdyż w XVI w. wcale ich nie noszono, a własny mun-

dur króla wisiał za czasów Szekspira nad jego grobowcem w kaplicy św. Jerzego w Windsorze. Albowiem aż do czasu nieszczęśliwego zwycięstwa filistrów w r. 1645, kaplice i katedry w Anglii były wielkimi narodowymi muzeami archeologicznymi, gdzie przechowywano zbroje i szaty bohaterów Anglii. Wielką część, oczywista, przechowywano w Towerze, a już za czasów Elżbiety prowadzono tu podróżujących, by oglądali zajmujące relikwie przeszłości, jak olbrzymią lancę Brandona, dotąd będącą przedmiotem podziwu, z reguły jednak uważano katedry i kościoły jako najodpowiedniejsze przybytki dla historycznych pamiątek. W Canterbury dotąd jeszcze można widzieć hełm Czarnego księcia, w Westminsterze szaty naszych królów, a w starym kościele św. Pawła, Richmond sam zawiesił sztandar, który powiewał nad polami Bosworthu.

W rzeczywistości widział Szekspir w Londynie, gdziekolwiek się zwrócił, urządzenia i stroje czasów minionych i niepodobna wątpić, że ze sposobności tych korzystał. Naprzykład używanie lancy i tarczy w otwartej wojnie, tak częste w jego sztukach, wzięte jest z archeologii, a nie z uzbrojenia żołnierzy ówczesnych, tak samo zbroja nie należała już do wyekwipowania owych czasów, znikając szybko z widowni wobec wprowadzenia broni palnej. Tak samo zbrojny szyszak Warwick, odgrywający taką rolę w *Henryku VI*, jest cał-

kiem na miejscu w sztuce rozgrywającej się w XV w. kiedy szyszaki były powszechnie noszone, nie byłby natomiast odpowiednim w sztuce z czasów Szekspira, kiedy miejsce szyszaków zajęły pióropusze — zwyczaj zapożyczony od Francji, jak nam powiada w *Henryku VIII*. Możemy zatem być pewni, że w sztukach historycznych posługiwano się archeologją, a jestem pewny, że to samo odnosi się też do innych. Ukazanie się Jowisza na swym orle, z gromem w ręku, Junony z pawiami, Iris z łukiem wielobarwnym, orszak amazonek i inne świadczą o studjach archeologicznych, a wizje Posthumusa w więzieniu Siciliusa Leonatusa: »stary człowiek, ubrany jak wojownik, prowadzi starożytną matronę«, jest również owocem archeologii. Mówiłem już o stroju ateńskim, którym Lysander odróżnia się od Oberona, ale przykład najbardziej charakterystyczny stanowi strój Korjolana, wiernie przejęty od Plutarcha. Dziejopis ten w *Życiorysie* wielkiego rzymianina mówi o wieńcu dębowym, oplatającym skronie Kajusa Marcjusa i o dziwnej szacie, w której zgodnie ze starym zwyczajem, musi sobie pozyskać wyborców, co do obydwu tych szczegółów zapuszcza się w długie badania dotyczące pochodzenia i znaczenia tych starych obyczajów. Szekspir, jako prawdziwy artysta, bierze fakty uczonego i przetwarza je w efekty, dramatyczne i malownicze: w rzeczy samej, szata poniżenia »wilcza szata«, jak ją określa Szekspir, staje

się głównem ogniwem sztuki. Mógłbym zacytować inne jeszcze przykłady, ale ten jeden zupełnie dla mego celu wystarcza; wykazuje bowiem całkiem jasno, że inscenizując sztukę w wiernej szacie danej epoki, zgodnie z najlepszymi źródłami, działamy w myśl życzeń i metody Szekspira samego.

Ale, gdyby tak nawet nie było, to tak samo niema sensu kontynuowanie przypuszczalnych braków inscenizacji szekspirowskiej, jak nie miałoby sensu powierzenie roli Julji młodemu człowiekowi lub wyrzeczenie się zmiany dekoracji. Wielkie dzieło dramatyczne powinno wyrażać współczesne namiętności nietylko przy pomocy aktora, lecz powinno też być przedstawione w formie najbardziej odpowiadającej nowoczesnemu odczuwaniu. Racine wystawiał swoje sztuki rzymskie posługując się kostjumami z czasów Ludwika XIV, na scenie, przepełnionej widzami, nam jednak innych potrzeba warunków, aby sztuki jego wywierały na nas wrażenie. Potrzebujemy doskonałej ścisłości szczegółów, celem wywołania doskonałej iluzji. Należy jedynie uważać, aby szczegóły nie przywłaszczyły sobie miejsca naczelnego. Wszędzie muszą się one podporządkowywać głównemu motywowi sztuki. Ale podporządkowywanie się nie oznacza w sztuce poniechania prawdy; oznacza natomiast przetworzenie faktu w efekt i wyznaczenie każdemu szczegółowi należnego mu miejsca.

Les petits détails d'histoire et de vie domesti-

que <powiada Hugo> doivent être scrupuleusement étudiés et reproduits par le poète, mais uniquement comme des moyens d'accroître la réalité de l'ensemble, et de faire pénétrer jusque dans les coins les plus obscurs de l'oeuvre cette vie générale et puissante au milieu de laquelle les personnages sont plus vrais, et les catastrophes, par conséquent plus poignantes. Tout doit être subordonné à ce but. L'homme sur le premier plan, le reste au fond.

Ustęp ten jest zajmujący, gdyż pochodzi od pierwszego dramaturga francuskiego, który wprowadził na scenę archeologję, a którego sztuki, jakkolwiek ściśle w szczegółach, znane są dzięki owej namietności, a nie pedanterji — dzięki życiu, jakiem tętną wszystkie, a nie dla swej uczoności. Prawda, że czynił on pewne ustępstwa, gdy chodziło o określenie niezwykłe. Ruy Blas mówi o M. de Priego jako o »sujet du roi«, zamiast »noble du roi«, a Angelo Malipieri mówi »la croix rouge«, zamiast »la croix de gueules«. Są to jednak ustępstwa czynione dla publiczności, a raczej dla pewnej jej części. »J'en offre ici toutes mes excuses aux spectateurs intelligents« — pisze w przedmowie do jednej ze swych sztuk, »espérons qu'un jour un seigneur vénitien pourra dire tout bonnement sans péril son blason sur le théâtre. C'est un progrès qui viendra«, I jakkolwiek opis szyszaka nie jest całkiem ścisły, to szyszak sam był historycznie wierny. Można oczywista powiedzieć, że

publiczność nie zauważa takich rzeczy; z drugiej strony jednak należy przypomnieć, że sztuka nie ma innego celu prócz własnego doskonalenia i trzyma się jedynie własnych praw i że sztuka, którą Hamlet nazywa »kawiorem dla ludu« jest sztuką, którą wysoko ceni. Zresztą publiczność, przynajmniej angielska, bardzo się zmieniła; ma ona znacznie większe zrozumienie dla piękna, niż przed paru jeszcze laty, a jakkolwiek nie jest może obeznaną z źródłami i datami historycznymi, to jednak umie się rozkoszować pięknem, gdziekolwiek je napotyka. A to właśnie jest rzeczą najważniejszą. Lepiej umieć się zachwycać kwiatem róży, niż badać jej korzeń pod mikroskopem. Ścisłość archeologiczna jest jedynie warunkiem wywoływania iluzji na scenie, sama przez się nie będąc żadną zaletą. A propozycja lorda Lyttona, że kostjumy powinny tylko być piękne, a nie koniecznie historyczne, polega na niezrozumieniu istoty kostjumu i jego znaczenia dla sceny. Znaczenie to jest podwójne: malarskie i dramatyczne, pierwsze zależne jest od koloru kostjumu, drugie od jego kroju i charakteru. Ale obydwa te czynniki sceniczne tak ściśle się z sobą splecają, że ilekroć za naszych czasów historyczna wierność została poniechana przez wprowadzenie do sztuki kostjumów z rozmaitych epok, na scenie wytwarzał się taki chaos kostjumów, taka karykatura wieków, taka maskarada, że z konieczności doprowadzało to do zaniku efektu zarówno dra-

matycznego jak malarskiego. Bowiern kostjumi jednej epoki nie harmonizują artystycznie z kostjumami innej epoki, a o ile chodzi o efekt dramatyczny, to zamęt w kostjumach równa się zamętowi w sztuce samej. Kostjum oznacza stopień, rozwój i stanowi jedną z najważniejszych, może nawet najważniejszą cechę zwyczajów, obyczajów, sposobu życia każdego poszczególnego wieku. Purytańska niechęć do koloru, ozdób i wdzięku zewnętrznego były częścią składową wielkiego buntu klas średnich przeciw pięknu wieku XVII. Historyk pomijający ten fakt, dałby nam bardzo niedokładny obraz czasu, a dramaturg, któryby rysu tego nie zużytkował, pozbawiłby się najbardziej żywotnego czynnika wywoływania iluzji. Z niewieściami charakter strojów za czasów Ryszarda II stanowił ustawiczny temat ówczesnych autorów. Szekspir, piszący w dwieście lat później, czyni z upodobania króla dla wdzięcznego stroju i zagranicznych mód jeden z ważnych momentów sztuki, że tylko wspomnieć wyrzuty Johna of Gaunt, oraz własną mowę Ryszarda w III akcie, podczas detronizacji. Że Szekspir znał dokładnie grób Ryszarda w Westmünstrze, wynika dla mnie ze słów Yorka:

Patrzcie, król Ryszard sam się ukazuje
 Jak słońce, kiedy gniewne i spłonięte
 W płomiennej bramie jawi się na wschodzie,
 Gdy chmury światłość jego przyćmić pragną,
 Gnane zawiścią.

Możemy bowiem na szacie króla rozróżnić jeszcze jego godło ulubione — słońce, wyłaniające się z poza chmury. W rzeczy samej, warunki społeczne każdego wieku tak dokładnie się przejawiają w panującym stroju, że wystawić sztukę z XVI w. w kostjumach z XIV w. lub naodwrot, znaczyłoby uczynić sztukę nieefekowną, gdyż pozbawioną prawdy. A jeśli piękno jest ważnym efektem scenicznym, to piękno najwyższe nietylko się da połączyć z bezwzględną dokładnością szczegółów, ale jest od niej wprost zależnem. Wymyślić kostjum całkiem nowy można chyba tylko we farsie, a łączenie strojów z rozmaitych wieków byłoby eksperymentem niebezpiecznym, jak Szekspir sam zapatrywał się na taką mieszaninę, można o tem wnioskować z jego ustawicznego wydrwiwania dandysów epoki elżbietąńskiej, którzy sądzili, że są dobrze ubrani, ponieważ kaftany kupowali sobie we Włoszech, kapelusze w Niemczech, a spodnie we Francji. I należy też zauważyć, że najpiękniejsze efekty sceniczne osiągnano przy inscenizacji możliwie najwierniejszej, jak we wspaniałem przedstawieniu »*Wiele hałasu o nic*« pod kierunkiem Irvinga, lub w *Claudjanie* z Barretem. Pozatem, i to jest może najlepszą odpowiedzią na teorię lorda Lyttona — nie wolno zapominać, że ani w kostjumie, ani w dIALOGU piękno nie jest ostatnim celem dramaturga. Prawdziwy dramaturg pragnie przede wszystkim wydobyć rysy charakterystyczne i nie-

wiele mu na tem zależy, by wszystkie jego postacie były pięknie ubrane, podobnie jak mu nie zależy, by wszystkie miały piękny charakter i mówiły piękną angielszczyzną. Prawdziwy dramaturg ukaże nam życie w postaci sztuki, a nie sztukę w postaci życia. Strój greków był najpiękniejszy, jaki kiedykolwiek istniał na świecie, a strój angielski z ostatniego wieku był jednym z najpotworniejszych, a jednak nie możemy do sztuki Sheridana wprowadzać kostjumów ze sztuki Sofoklesa. Bo, jak powiada Polonjusz w swym znakomitym wykładzie — za który z przyjemnością wyrażam swą wdzięczność — jednym z pierwszych warunków stroju jest jego wymowa. A afektowany strój ostatniego wieku był naturalną cechą społeczeństwa o afektowanych formach i afektowanej rozmowie — cechą, którą dramaturg realistyczny zużytkuje aż do najdrobniejszych szczegółów, a materiału potrzebnego dostarczy mu jedynie archeologia.

Nie wystarczy jednak, by kostjum był historycznie wierny, musi też odpowiadać postawie i wyglądowi aktora, jego ewentualnym warunkom i roli w sztuce. W wystawieniu w teatrze St. Jamesa sztuki: *Jak wam się podoba*, cały efekt skargi Orlanda, że wychowany został jak wieśniak, nie jak dżentleman, został unicestwiony przepychem jego stroju, a wspaniałe szaty na wygnanie skazanego księcia i jego przyjaciół, były całkiem nieod-

powiednie. Wyjaśnienie Lewisa Wingfielda, że zmu= szala ich do tego zbyt=kowność epoki ówczesnej, nie jest mojem zdaniem usprawiedliwieniem dosta= tecz=em. Banici, ukrywający się w lesie i żyjący z polowania, nie troszczą się chyba zbyt=nie o wy= mogi stroju. Ubierali się prawdopodobnie jak ludzie Robin Hooda, do których się ich też w toku sztuki porównywa. A że nie nosili strojów szlacheckich, widać ze słów Orlanda, gdy się na nich rzuca. Bierze ich za rabusiów i jest zdumiony ich mową układną i miłą. Wystawienie tej samej sztuki przez panią Archibald Campbell pod kierownictwem E. W. Godwina, było pod względem inscenizacji znacznie bardziej artystyczne. Tak mi się przynaj= mniej zdawało. Księżę i jego towarzysze nosili wełniane opończe, skórzane kabaty, wysokie buty, długie rękawice i czapki. A ponieważ grali w praw= dziwym lesie, więc strój ten musiał się im wyda= wać bardzo odpowiednim. Każdej postaci w sztuce nadano strój zgodny z jej charakterem, a zielone i brązowe kolory ich ubrania doskonale harmo= nizowały z zielenią paproci, pośród których wę= drowali, z drzewami, pod któremi leżeli, z całym tym wdzięcznym angielskim krajobrazem, otaczają= cym idyllicznych aktorów. Doskonała naturalność sceny była wynikiem doskonałej dokładności i od= powiedniości inscenizacji. Żadna ścisłość histo= ryczna nie mogłaby być posuniętą do dalszych granic i nie mogłaby też większego odnieść triumfu.

Całe przedstawienie dowodziło niezbicie, że jeśli stroje nie są historycznie wierne i artystycznie odpowiednie, wszystko wygląda nieprawdziwie, nie-naturalnie i teatralnie, to znaczy: sztucznie.

Nie wystarczy jednak, by kostjумы były wierne, odpowiednie i w pięknych kolorach; piękny koloryt musi też panować na całej scenie, bo jeśli tło malowane jest przez jednego artystę, a postacie na przodzie wykonane niezależnie od niego przez kogo innego, to zawsze grozi niebezpieczeństwo braku harmonji sceny, jako całości. Do każdej sceny należałoby dostosować koloryt tak samo dokładnie, jak go się stosuje przy urządzeniu pokoju, a materiały dekoracyjne powinno się zestawiać we wszystkich możliwych kombinacjach, zaś nieodpowiednie usuwać. Co się tyczy poszczególnych kolorów, to scena działa często zbyt oślepiająco, po części przez nadmierne stosowanie płonącej czerwieni i fioletu, po części przez kostjумы — robiące wrażenie zbyt nowych. Pewne zaniedbanie, które u niższych klas społecznych oznacza dziś dążność do dystynkcji, nie jest pozbawione wartości artystycznej, a kolory modne często zyskują przez lekkie wypłowienie. Za często używa się też koloru błękitnego, który przy oświetleniu gazowem jest zawsze niepewny, pomijając, że w Anglii niezmiernie jest trudno o dobry kolor błękitny. Piękny, tak bardzo podziwiany błękit chiński trzeba farbować przez dwa lata, a publiczność angielska

nie chce tak długo czekać na kolor. Pawi kolor często i z dobrym skutkiem wprowadzano na scenę, zwłaszcza w Lyceum, ale wszystkie znane mi usiłowania osiągnięcia błękitu jasnego lub całkiem ciemnego, zakończyły się niepowodzeniem. Znaczenia czarnego koloru nie doceniono, Irving posługiwał się nim w *Hamlecie*, jako tonem zasadniczym kompozycji, ale do stworzenia neutralnego tła wartość jego nie została należycie wyzyskana. Dziwne to jest, gdy się zważy, że kolor ten jest przecież panującym kolorem naszych czasów, jak określił Baudelaire: »Nous célébrons tous quelque enterrement«. Przyszły archeolog niewątpliwie określi naszą epokę jako tę, która należycie oceniała piękno koloru czarnego, ja jednak nie sądzę, by tak było w istocie, o ile to dotyczy dekoracji sceny a także mieszkania. Jego wartość dekoratywna jest tasama jak koloru białego i złotego, dzieli kolory i łączy. W sztukach nowoczesnych czarny surdut bohatera sam przez się posiada znaczenie i należałoby mu przydać tło odpowiednie. Ale dzieje się to rzadko. Jedyne dobre tłem, jakie widziałem dla sztuki w nowoczesnych strojach, była scena ciemnozielona i kremowa w I akcie *Princesse Georges*. Z reguły grzebie się bohatera wśród najdzikszego *bric à brac* magazynu i drzew palmowych, pozwala mu się błąkać wśród złotej otchłani urządzenia w stylu Ludwika XIV, lub czyni się zeń komara przytłoczonego przepychem otoczenia, gdy

tło powinno zawsze pozostać tłem, a kolor należy podporządkowywać całości efektu. To oczywista da się osiągnąć tylko wtedy, gdy jeden duch kieruje całym przedstawieniem. Dzieła sztuki są rozmaite, ale istotą efektu artystycznego jest jedność. Monarchja, anarchizm, republikanizm mogą współzawodniczyć, gdy chodzi o sprawowanie rządów nad narodami, ale teatr powinien bezwarunkowo podlegać kulturalnemu despotyzmowi. Może tu istnieć podział pracy, ale duch kierujący musi być niepodzielny. Ktokolwiek rozumie kostjum danej epoki, rozumie też z konieczności jej architekturę i środowisko, a z krzeseł używanych w pewnym wieku łatwo da się wywnioskować, czy noszono wówczas krynoliny lub nie. W rzeczywistości sztuka nie zna specjalizacji, a przedstawienie prawdziwie artystyczne winno nosić piętno jednego mistrza, który nie tylko powinienby wszystko projektować i przeprowadzać, lecz nadto mieć jeszcze pełną kontrolę nad sposobem noszenia każdego poszczególnego stroju.

Panna Mars na pierwszym przedstawieniu *Heraniano* absolutnie nie chciała kochanka swego nazywać »mon lion!« dopóki jej nie pozwolono nosić małego toczka, wówczas bardzo modnego na bulwarach, a wiele młodych aktorek na naszych scenach po dziś dzień upiera się przy sztywnych, krochmalonych spódniczkach pod greckimi szatami, co całkowicie psuje wdzięk linii i fałdów;

tych niedorzeczności nie należy jednak tolerować. I należałoby też urządzać znacznie więcej prób w kostjumach. Tacy aktorzy jak Forbes-Robertson, Conway, George Alexander i inni, poruszają się z wdziękiem i dystynkcją w każdym kostjumie, ale istnieją też tacy, którzy nie wiedzą wprost, co porządkować z rękami, gdy nie mają kieszeni, a ubiór noszą jak kostjum. Kostjumem jest on oczywiście dla rysownika, ale dla tego co go nosi, powinien być poprostu ubiorem. I czas też najwyższy zerwać z mniemaniem bardzo rozpowszechnionem w teatrze, iż grecy i rzymianie chadzali zawsze z gołą głową. Błędu tego ustrzegli się kierownicy teatrów z epoki elżbietańskiej, którzy rzymskim senatorom dawali zarówno kapelusze jak suknie.

Większa ilość prób w kostjumach przydałaby się także dla wyjaśnienia aktorom, że istnieje pewna forma gestu i ruchu, nie tylko odpowiadająca każdemu stylowi kostjumu, lecz wręcz przezeń uwarunkowana. Tak na przykład przesadny ruch rąk w XVIII w. był koniecznym wynikiem szerokich sukien na stalkach, a namaszczone powaga Burleigha wpływała w równej mierze ze sztywnej kryzy, jak z jego usposobienia. Pozatem aktor dopóty nie czuje się swobodnym w swej roli, dopóki nie czuje się swobodnym w swym kostjumie.

O znaczeniu pięknego kostjumu dla rozbudzenia w publiczności temperamentu artystycznego i stworzenia owej rozkoszy piękna dla piękna, bez której

niepodobna rozumieć wielkich dzieł sztuki, mówię tu nie zamierzam, jakkolwiek warto przypomnieć, jak wielką wagę do tej kwestji przykładął Szekspir, wystawiając swe tragedje, które grał stale przy sztucznem oświetleniu, w teatrze obitym na czarno. Chciałem natomiast wykazać, że archeologia nie jest metodą pedanterji, lecz metodą artystycznej złudy i że kostjum jest środkiem określenia charakteru, bez opisywania go, oraz wytwarzania dramatycznych sytuacji i efektów. I uważam za wielką szkodę, że tylu krytyków połączyło się w atakach na jeden z najważniejszych ruchów nowoczesnego teatru, zanim jeszcze ruch ten doszedł do pełnego swego rozwoju. Że jednak rozwój ten osiągnie, jestem pewny, tak samo jak jestem pewny, że w przyszłości więcej będziemy wymagać od naszych krytyków ponad to, że pamiętają Macready'ego, lub widzieli Benjamina Webstera; będziemy od nich wymagać, by rozwijali zmysł piękna. *Pour être plus difficile, la tâche n'en est que plus glorieuse.* A jeśli nie chcą potęgować, to niech przynajmniej nie tłumią ruchu, który Szekspir byłby powitał z większą radością niż którykolwiek z dramaturgów, gdyż ten właśnie ruch posługuje się iluzją prawdy, a osiąga iluzję piękna. Nie na wszystko się godzę, co w szkicu niniejszym powiedziałem. Na wiele rzeczy wcale się nawet nie godzę. Szkic przedstawia poprostu artystyczny punkt widzenia, a w krytyce estetycznej punkt widzenia jest wszyst-

kiem. Bo w sztuce niema tego, co zwie się prawdą ogólną. Prawdą w sztuce jest to, czego przeciwieństwo jest również prawdą. I tak samo jak jedynie w krytyce artystycznej i przez nią, rozumieć możemy platońską teorię o ideach, tak też jedynie w krytyce artystycznej i przez nią pojąć możemy heglowski system antytez. Prawdy metafizyczne są prawdami masek.

WYPOŻYCZALNIA KSIĄZEK
Księgarni T. SZCZĘSNY
Toruń, Szeroka 26/28

1312
699 17



niepodobna rozumieć wielkich dzieł sztuki, mówię tu nie zamierzam, jakkolwiek warto przypomnieć, jak wielką wagę do tej kwestji przykładał Szekspir, wystawiając swe tragedje, które grał stale przy sztucznem oświetleniu, w teatrze obitym na czarno. Chciałem natomiast wykazać, że archeologia nie jest metodą pedanterji, lecz metodą artystycznej złudy i że kostjum jest środkiem określenia charakteru, bez opisywania go, oraz wytwarzania dramatycznych sytuacji i efektów. I uważam za wielką szkodę, że tylu krytyków połączyło się w atakach na jeden z najważniejszych ruchów nowoczesnego teatru, zanim jeszcze ruch ten doszedł do pełnego swego rozwoju. Że jednak rozwój ten osiągnie, jestem pewny, tak samo jak jestem pewny, że w przyszłości więcej będziemy wymagać od naszych krytyków ponad to, że pamiętają Macready'ego, lub widzieli Benjamin Webstera; będziemy od nich wymagać, by rozwijali zmysł piękna. *Pour être plus difficile, la tâche n'en est que plus glorieuse.* A jeśli nie chcą potęgować, to niech przynajmniej nie tłumią ruchu, który Szekspir byłby powitał z większą radością niż którykolwiek z dramaturgów, gdyż ten właśnie ruch posługuje się iluzją prawdy, a osiąga iluzję piękna. Nie na wszystko się godzę, co w szkicu niniejszym powiedziałem. Na wiele rzeczy wcale się nawet nie godzę. Szkic przedstawia poprostu artystyczny punkt widzenia, a w krytyce estetycznej punkt widzenia jest wszyst-

kiem. Bo w sztuce niema tego, co zwie się prawdą ogólną. Prawdą w sztuce jest to, czego przeciwnieństwo jest również prawdą. I tak samo jak jedynie w krytyce artystycznej i przez nią, rozumieć możemy platońską teorię o ideach, tak też jedynie w krytyce artystycznej i przez nią pojąć możemy heglowski system antytez. Prawdy metafizyczne są prawdami masek.

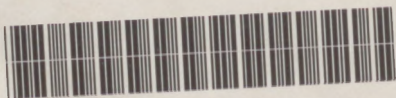
WYPOŻY
Księgar
Toru

69

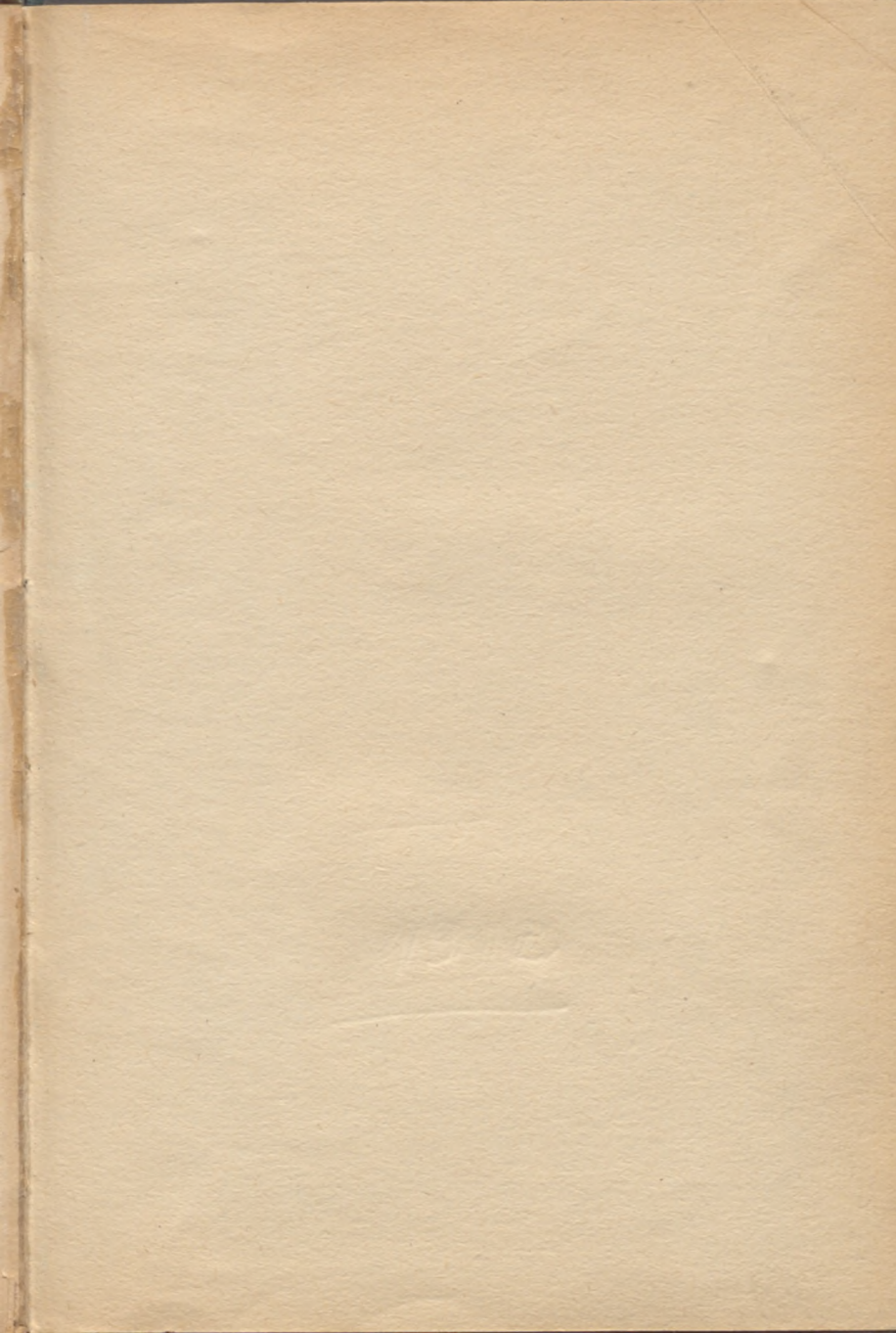
Djalogi o sztuce



Biblioteka Główna UMK



300000795576



~~705-650~~

105278

105650

24368-

