

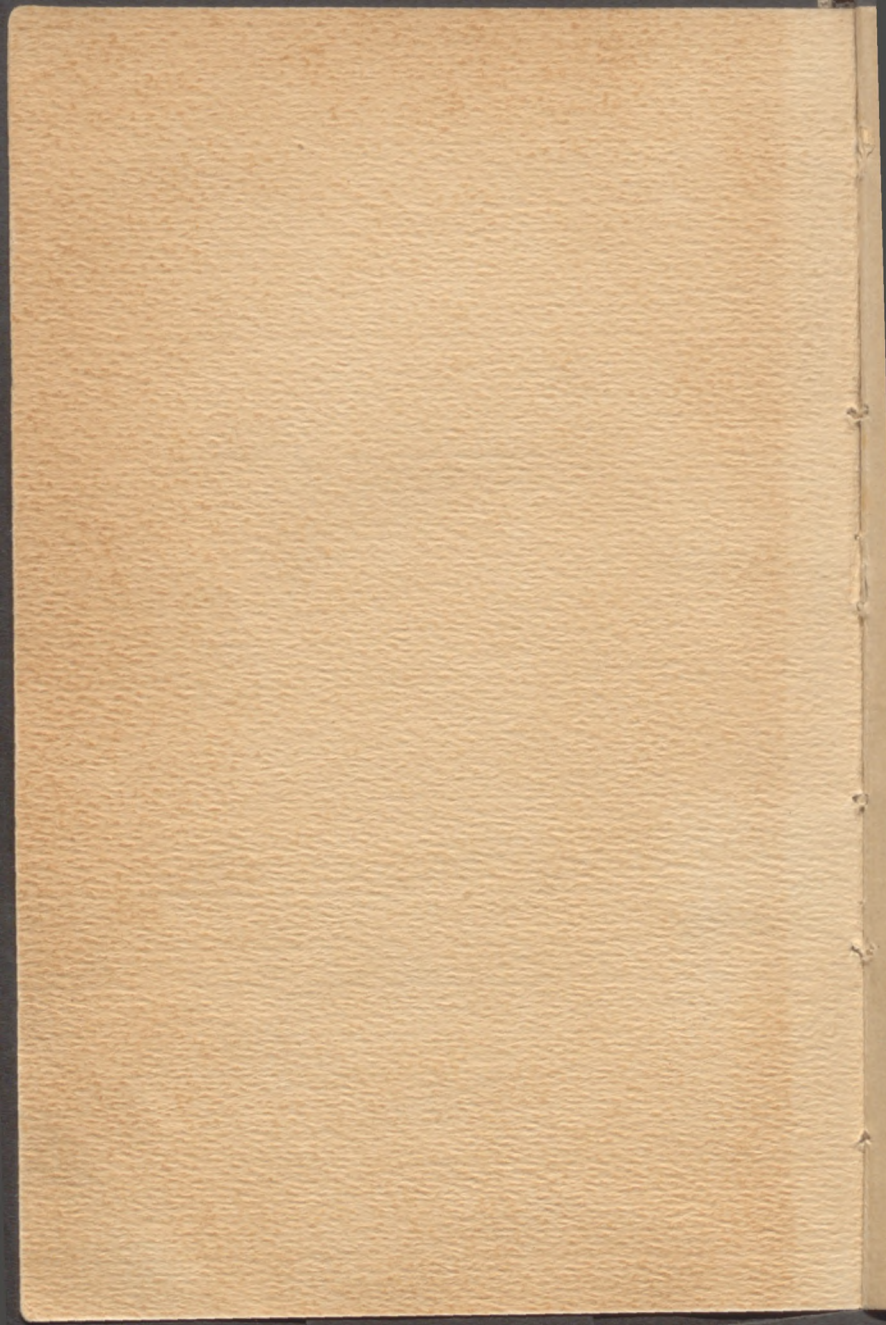
Biblioteka
U.M.K.
Toruń

345704



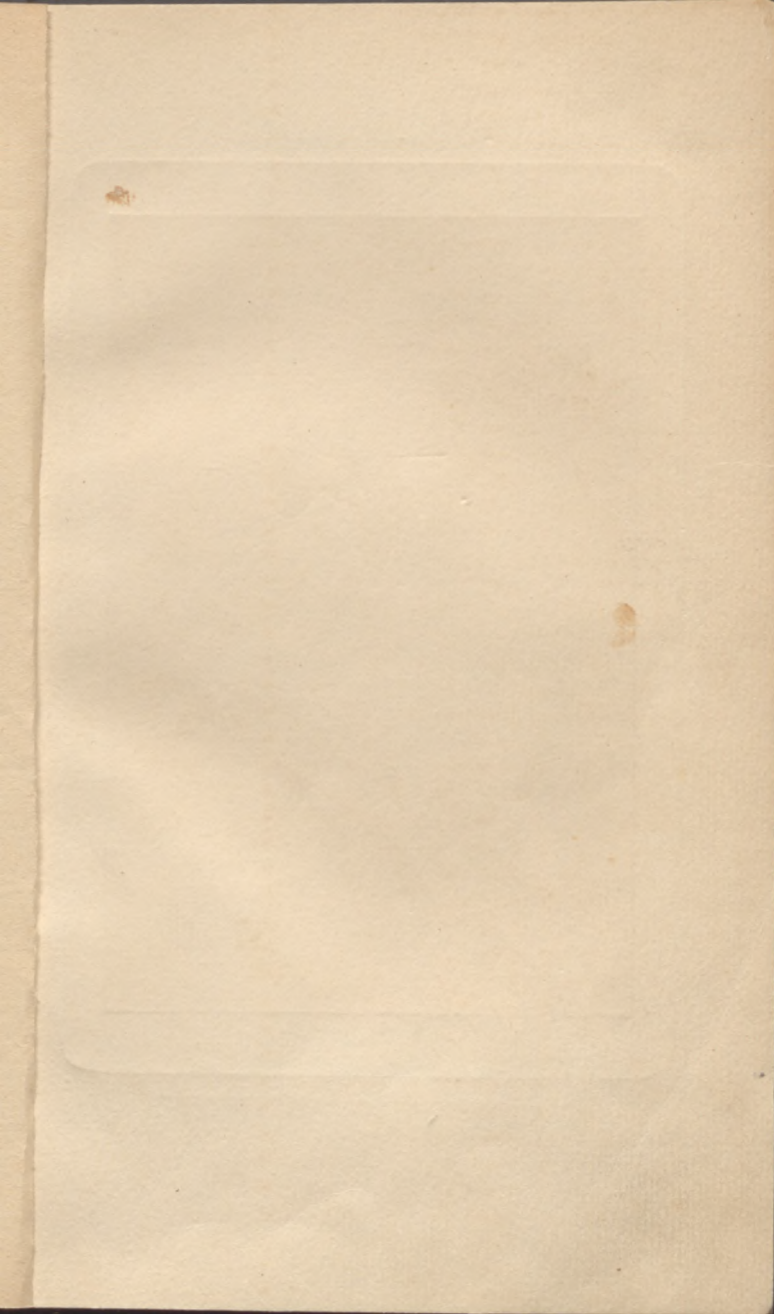
EX-LIBRIS
EUGENJUSZA PRZYBYŁA

Rej. N^o 619.



Dyalogi o sztuce

CONFIDENTIAL





hw ✓
Oskar Wilde

Dyalogi o sztuce

(„Intentions“)

Przekład
MARYI FELDMANOWEJ

z przedmową
A. NOWACZYŃSKIEGO

Drugi tysiąc



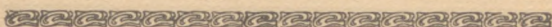
LWÓW; NAKŁADEM KSIĘGARNI H. ALTENBERGA
WARSZAWA: E. WENDE i Ska (T. HIŻ i A. TURKUŁ)
NEW-YORK: THE POLISH BOOK IMPORTING Co.

00502 345704



DRUKARNIA NARODOWA W KRAKOWIE

W. 310/63



Dola i niedole lorda Paradoxa.

W Y. A. Frouda: „Żywocie Tomasza Carlyla“ znajduje się poniższy ustęp z pamiętnika tego angielskiego dostojnego starca ty-
czący się moralności wielkich ludzi:

Jak tedy tylko mały zakres naszego myślenia ujawnia się w pewnych artykułowanych myślach, tak również pewna częśćka, prze-
ważnie zaś tylko zewnętrzna powłoka naszej moralności przybiera formy pewnych czynów, lub da się dostosować do zdecydowanych za-
sad moralnych. I należy na to zwrócić uwagę, że tylko poprawne, jednostronne ukształto-
wanie się tej pokrywy, albo znowu niepo-
prawne, rozburzone i monstrialne jej prze-
kształcenie przedstawia nam widok tego, co nazywamy moralnem lub niemoralnem; prze-
nigdy zaś ta niewidzialna, nieograniczona moc etyczna, która leży na dnie duszy...

Stąd należy mieć koniecznie łagodność

w sądach i cierpliwość w badaniu, bo poprawne ukształtowanie się zewnętrznej powierzchni może nie stać w żadnym stosunku do wewnętrznej głębi i bogactwa dusznego; przeważnie nawet stoi w stosunku odwrotnym. I tylko w kilku, w najwyższym stopniu obdarzonych indywiduach mógł się wielki talent wypowiedzieć bez życiowego rozuzdania“...

U Oskara Fingalle O Flahertie Wyllys Wildego zewnętrzna powierzchnia etyczna skalista i urwista stała do tej niewidzialnej, niesprawdzalnej mocy drzemiącej na dnie jego bogatej duszy w stosunku absolutnie odwrotnym. W dziś pisane dzieje kultury angielskiej wchodzi on z niezatartem piętnem skandalu; ludzie zastanawiający się nad jego tragedją zmuszeni są nawet przed samymi sobą do ciągłych zastrzeżeń i do stanowiska poprawnie dyplomatycznego, sztywnego. I należy wątpić, aby fenomen jego ktokolwiek był w stanie rozdzielić analitycznie na dwie składowe, na ludzką i artystyczną, już choćby dlatego, że fenomen ten jest właśnie dlatego tak pociągającym, ponieważ życie spłotło się w niem z dziełem artystycznym stu polipo-

wemi ramionami i ponieważ jak on sam to zdefiniował najlepiej „tylko talent wszedł w jego dzieła, podczas gdy genialność w życie“. Przeczuwał Wilde jeszcze w swych bardzo szczęśliwych czasach jak mozolnem będzie dla przyjaciół jego dzieła artystycznego zrywanie nici komunikacyjnych, łączących je z jego życiem, jak trudnem uprzysiężenie go cokolwiek szerszym kołom bez poruszenia choćby lekkiego pewnych problemów sexualnych za drażliwych dla przeciętnego ogółu. I jakby pewny tego konfliktu w jaki musi wpadać jak w pułapkę każdy, kto pokocha jego opalizującą psychikę, konfliktu etyki z marzycielstwem, udowadniał biedny Oskar przy każdej sposobności jak to dzieło sztuki jest odrębną, samoistną organizacją, niczem nie związaną z swym twórcą, jak to biografia artysty jest rzeczą obojętną, nieciekawą, nie istotną, jak to niedyskretnem jest kojarzenie życia z sztuką...

Było to przedstawianie rzeczy na swój benefit, ale bez rezultatu, wobec tego że O. Wilde również całym szeregiem dowodzeń stwierdzał ścisłą łączność sztuki z życiem, ba

nawet życiu wyestetycznionemu, życiu inwencyjnie sybarytycznemu przyznawał wyższość nad sztuką. No i przyznać trzeba, że... choć niekiedy, (coprawda bardzo rzadko) bywają twórcy, których życie nie tylko nie jest romantyczną powieścią a prawie egzystencją genialnych zapracowańców, twórcy z których jak z brzydkich karłowatych drzew spadają w pewnych czasach ciężkie wspaniałe owoce artystyczne, to jednak dzięki Bogu i Szatanowi Oskar Wilde takim produktem piękna, takim mechanizmem genialnym nie był. Życie jego nie przedstawia się jako systemat pewnej wysiłonej pracy, ale jako tęcza o siedm razy siedmiu barwach; z tych niektóre mało mogą być pojętne dla moralistów, ale wszystkie niesłychanie są ciekawe dla człowieka, który w biografiach nie doszukuje się sumy tysiąca anegdot, ale w anegdotach widzi skondenzowane tragedye ludzkiego bytu.

Śmieszna i nie pozbawiona pretensjonalności jest ta pseudowytworna wzgarda dla anegdoty w doktrynerach absolutnego piękna, odciętego od komunikacyi z żywotnością jako codziennością. Anegdota według tych mor-

mońskich kaznodziei i pastorów czystej sztuki jest czemś filigranowem, podrzędnem, nie esencjonalnem; pogląd to plebejski a porówno fanatyczny. Anegdoty z życia ludzi wyborowych, wybrane sytuacje i zestawienia z ich tułaczki ziemskiej nagle rozświetlone zasadniczem światłem ich wielkoduszości, słowa, gestu bohaterskiego są najkosztowniejszą dziś rzeczą rozpędzającą nudę; oprócz tego można się jeszcze wdawać w filozofię lub w czyn; wszystko inne jest poniekąd demokracją. To co się bowiem wabi i mami sztuką bez względu na skalę jej czystości, jest obgadanem i przegadanem. Paryż mózg świata cierpieć zaczyna na cerebralną niedokrwistość a echa paryzysmów w poszczególnych Brazyliach, Kaszubach, Armeniach interesują tylko armeńskich czy kaszubskich maruderów no i ich przyjaciół. Przyszły czasy żniwa i nihilu.

Oskar Wilde jest już z tych czasów człowiekiem zachodzącego słońca, typem św. Jana Chrzciciela a rebours, przychodzącego już po przyjściu wszelkich zbawicieli. Wystąpił on na to, aby wszelkie ewangelie doprowadzić do absurdu, a zbawicielstwa depopularyzować.

Sztuka jego nosi już wszelkie znamiona inwazyi życia i to nie tylko życia mu społecznego, ale życia przyszłych Zjednoczonych Stanów europejskich. Graniczy ona z sensacją z jednej a z utopią z drugiej; emissaryusze obu tych nadgranicznych dziedzin gospodarzą w niej czasami bezkarnie. Oskar Wilde jedną nogą jest jeszcze w świątyni Sztuki przez wielkie S, a drugą nogę już postawił w tym XX wieku, w którym wszelka duchowość stanie w liberyi obszarpańczej statystycznych mas, monad ludzkich niszczących owoce niemoralności dziewiętnastu wieków. Czytać jego wielkie fejletonowe kłamstwo zatytułowane: „Człowiek a socyalizm“, to już znaczy przekonywać się jak nieszczęśliwym był ten człowiek, który zakłamywał się na śmierć, nie mogąc prawdą na śmierć sobie zasłużyć. Pomysłem, którym się jak haszyszem upajał była nadzieja, że ustrój socyalistyczny stanie się podstawą jakiegoś neohelłńskiego indywidualizmu. Jako etyki i chrześcijanin do szpiku swych irlandzkich kości pragnął i wiele dobrego spodziewał się po socyalizmie; jako artysta i nagrodzony nie-

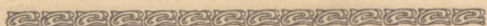
gdyś medalem za grekę uczeń oksfordzki tłómaczył sobie socyalizm jako konieczną przejściową fazę, po której przyjdą czasy popisowej helleńskiej ludzkości. I w to wierzył silnie i idealnie; nadto w wiele innych rzeczy, między innemi nałogowo: w majestat sztuki, w prawdę paradoksu, w piękno katolicyzmu. Tymczasem co do ostatniego to i więzienne życie kryminalistów okazałoby się niejednemu artyście egzotycznym preminionem pięknem, gdyby w okna kryminalów wprowadzono witraże, zbrodniarzy ubierano w wolnomularskie emblematy, a sąd nad nimi odprawiano z pompatyczniejszym ceremoniałem. Na prawdę paradoxu można się dziś zgodzić prawie bez obywatelskiego wahania; tylko majestat sztuki, w imieniu którego tyle sentencji kuł biedny arcykapłan londyński jest zawsze kwestyą tylko dekoracyjnego pocucia. Wiara Wildego w najświętszą pannę Sztukę dla każdego Słowianina musi się wydać również paradoxem. Przecież nie można wierzyć w to, od czego się nie dostaje ani piorunem ani nahajką, przed czem się nie drży, nie potnieje w konwulsyi strachu.

Sztuka ani w jednym swem dziele nie daje wrażenia tak potężnego jak potężnie artystyczne wrażenie daje wybuch Mont-Pelee, lub morze zalewające wczoraj wykończony port. Przypadek tylko jest bezwzględny artystą i to właśnie przez swe niespodziewane narodziny. Przypadek daje emocje artystyczne kroć razy silniejsze od emocyj, po które się idzie rozmyślnie. Katastrofa jest większem dziełem sztuki od „całego“ Michała Anioła... I przyjdą czasy, że ludzkość odwróci się absolutnie od artystów-twórców, a zwróci się do artystów-inżynierów, przedsiębiorających dzieła „artystycznych katastrof“. Krytyka dzisiejsza t. z. reporterska jest tych czasów jaskółką przedwczesną i... dlatego tak ogólnie faworyzowaną.

Wilde dobrze odczuwał słabość artystycznych emocyj czerpanych z dzieł sztuki — a moc przypadku i przyrody. Dlatego tak przyrodę i przypadek nienawidził. Przeżywał je brudnymi, trywialnymi, mało ciekawymi, a w najwyższej passyi nawet „magenta“ tj. odcieniem koloru lila ulubionym w sferach burżuazyjki. Wiedział on dobrze, że przyroda

zemści się na nim, obrażana i uważana w zestawieniu ze sztuką za niebezpieczną i niepomysłową awanturnicę. I dlatego konstruował całe gmachy z kart, syllogiczne traktaty o naturze plaginującej utwory artystyczne, o monotonii w pomysłach przyrody, o powtarzaniu się jej w efektach, o jej przemijalności, jałowości. Inteligencya ludzka u niego często równoznaczna z genialnością, z temperamentem artystycznym jeszcze częściej zawsze zwyciężała aroganckie zakusy przyrody. I oto pomsta przyrody nad nim była równie nikczemną jak chytrą. Biedny Oskar padł ofiarą naturalnych zboczeń; przyroda dopominała się u niego o swoje prawa nie wprost a pokątnie, pozwoliła mu wyrósć w piękny pyszny kwiat ludzki, który nazywano to Bachusem, to Adonisem to Endymionem, pozwoliła mu ukształcić się w świetny typ męskiej urody, w młodego boga londyńskiego towarzystwa, pozwoliła mu kochać i być kochanym, posiadać słodką, piękną i bohaterską żonę i mieć z nią dwóch synków — pławić się w zdrowem szczęściu. A kiedy błyszczał nad Londynem jako anglosaskie ciało niebieskie pierwszej

konstellacyi, kiedy mógł sobie pozwalać na impertynencką pychę i uprzejmą grzeczność despoty, wtedy wraz przebudziła się odwiecza podła psia krew w bóstwach, ὁ βσις θεων: zawiść niebian i świetny lord Paradox dał się zwieść — przyrodzie. Wilde poddał się namiętnościom z tą uległością z jaką poddawał się sztuce, grzech stał mu się ucieczką przed bezmyślnością towarzystwa, w grzechu widział on formę kultu religii Piękna, grzech stał mu się etapem na drodze poznania siebie samego a co więcej dokumentem istnienia i życia, samostwierdzeniem się. Trzeba tu dodać, że miał ponad 8000 funtów szterlingów rocznych dochodów, a drugie tyle długów; nadto wiele innych rzeczy trzebaby tu dodać, a raczej wprost odmalować kulisy i dekoracye, na których tle odgrywała się jego tragedia. Na aktów pięć jeden przypadnie w Londynie, drugi w Paryżu, trzeci w Kairze, czwarty w Montecarlo, piąty w gotyckim zamku Balmoral, szósty w Wenecyi, siódmy w Rzymie, ósmy w Trouville, dziewiąty w Algerze itd. Pokazuje się, że więcej wytwornych pejzażów i estetycznych dekoracyi niż aktów tej tra-



gedyi. Bohater Oskar jest chrzestnem dzieckiem króla szwedzkiego Oskara a przyjacielem omal księcia Walii, a dziś najmiłościwiej panującego Albionowi Edwarda VIII.

To rzecz cokolwiek zmienia, jeżeli się na ową tragedję patrzy pod kątem polskiego pisarza, który najwyżej doprowadza do trzech tysięcy rubli dochodu a tylko, jeżeli go pociąg towarowy przejedzie może liczyć na większe dochody; ergo jest już z fachu demokratą i wyznawcą „sztuki dla ogółu“.

Bohater Oskar był rasowym celtem, z rodowodu szlachcicem, z familii rycerskiej pół wojskowej.

W rodzicach miał przyjaciół o wysokiej towarzyskiej i intelektualnej kulturze. Matka Wildego w konturach swej szlachetnej rezygnacyi i smutku pięknych a szanujących się i czcig otaczanych kobiet podobna jest do iście świętej świekry Poego i matki nieszczęśliwego „Julka“. Ale matka Oskara jest jeszcze tragiczniejszą od matki Słowackiego; bo gdy tej syna pamięć bezczeszczono dopiero w pół wieku po jej i po jego

śmierci, syna pani Speranzy Wilde plwano i biczowano za jej jeszcze życia; a kiedy biedna umierała, jej syn *king of life* „król życia“, jak go krytyka przeważała, odsiadywał drugi rok w więzieniu.

Nie wyprzedzajmy jednak wypadków tu, gdzie one już same siebie niejako wyprzedzały. Wilde był ze strony matki swej wnukiem znakomitości literackiej i zarazem przedziwnie dziwacznej osobistości: Charles R. Maturina. Szperania za owym Maturinem doprowadzają nas do kolebki wszelkiej literatury dreszczów, koszmarno-strygowej... Defoe autor „Systemu czarnej magii“, Mary Godwin autorka powieści diabolicznej, „Frankenstein“ Horacy Walpole i Maturin to praojcie tej najciekawszej, najgłębszej, groźnej literatury poetycznej. Oceany mniej znane literaturom oficjalnym i szczęśliwym zbiegiem okoliczności, ocalone przed inwazyą belfrów reporterów i snobizmu. Charles Maturin, który pisywał pod pseudonimem jednego z bohaterów swych nowel Sebastiena Melmotha autor groteskowo romantycznej powieści: „Rodzina z Montorio“ był więc antenatem Oskara, czczonym w jego

rodzinie jak wielka relikwia. I z tego źródła mógł czerpać wnuk Melmotha pełnemi garściami napoje romantyzmu, dziwnie rafinowanego, stężonego, upajającego. Matka zaś i ojciec, rzetelni patryoci irlandzcy wpajali weń ukochanie celtyckiej kultury, pańskiej, formalnej, melancholijnej a gruntownej i bardzo od innych kultur odseparowanej, odrębnej. W domu pani Speranzy Wilde (która swą twórczością powieściopisarską starała się być Irlandyi tém czém trójca Mickiewicza Słowackiego i Krasińskiego dla nas) i jej męża archeologa schodził się cały świat kulturotwórczy wyspiarzy; mały Oskar już od dziecięcia obracał się w sferach ludzi najwyższego typu, bo marzących o pięknie i o wolności. W świat wchodził ośmnastoletnim młodzieńcem laureatem collegialnym za grekę i twórcą tomiku poezyi w duchu Keatsa pisanych, pełnych dytyrambicznych wzlotów i zwrotów. A kiedy Wilde wstępował na arenę, prerafaelici byli już absolutnymi zwycięzcami i panami placu, tworzyli tryumfująco i swobodnie, otoczeni szacunkiem i miłością inteligencji artystycznej w inte-

ligencji angielskiej. Brakowało im tylko tego leadera, któryby kanony ich ściśle estetycznego na świat poglądu ujął w pewien natchniony systemat. Młody poeta debiutujący tak świetnie kongenialnemi Keatsowi poezjami a zdradzający rzadki dość w Anglii dyalektyczny talent a w filozoficznym myśleniu obrotność zdawał się być upragnionym estetykiem — konstrukcjonistą, tembardziej, że w literaturze Dantejskiej miał już autorytet znawstwa i wiedzy głębokiej a w końcu wszystkie swe poglądy wypowiadał w formie absolutystycznej epigrammatyczno-aforystycznej. Z tych to czasów wykluwania się indywidualizmu Wilda pochodzą dramat renesansowy: „Księżna Paduy“ akademicki w dosłownem znaczeniu, białym wierszem poprawnie skomponowany dram i „Vera albo nihilści“ bardzo złowieszczy melo z galeryą obfitą przejawskawych figur. Dwie te prace w załączkach swych zawierają już horyzontalne granice jego talentu, nadiry i zenity, przymioty i błędy. Więc w „Księżnej Paduy“ spokojny zmysł doskonałej formy i bogactwo a raczej Keatsoskie *perfection of form and*

a fullness of expression obok skłonności do sensacyjności (nie gardzącej nawet kolizjami Suego czy Scribego) i już zdecydowanego umiłowania zwięzłej aforystyczności w wypowiedaniu niebo szturmujących paradoxów. Pierwszym reprezentantem tej paradoxalności, która z czasem stanie się paradoxomanią Wilda jest książę Paweł dyplomata starego byzantyńskiego stylu, otchłań zwyrodniałego egoizmu i żądy używania i ucztowania na gruzach szczęścia ludzkiego. Czarny ten potwór i *gourmet* broniący zażarcie idei samowładczej produkuje z siebie w każdej scenie okrutne cynizmy, tem brutalniejsze, że występujące na tle idealizmu młodzieńczego, na tle desperackich dążeń do wolności w państwie azyatyckiem. Młodociane to *opus* Oskarowe dzięki swym wściekłym kontrastom etycznym, dzięki groteskowości scen jakiegoś nihilistycznego rytuału i drastyczności pierwszoplanowych figur cieszyło się i cieszy wielkiem powodzeniem z tamtej strony oceanu w Stanach; dla nas ludzi z starego kontynentu europejskiego jest tylko pewnem *curiosum*, interesującym jako dokument jak

namiętnie brzydzą się młodzi Anglicy tem wszystkim, z czem my stykać się musimy bezpośrednio. W Anglii „Vera“ nie była nigdy grana, gdyż leżała w manuskrypcie studenta z Magdalen-College, młodego Irlandczyka współczującego z dziko-głupią niedolą studwudziestu milionów ludzi osłabłej rasy.

Po tomie poezyi rymowanych wydał Wilde tom *Poems* prozą poetyczną pisanych, stając się nim jedną z wybitnych postaci nowej szkoły estetycznej ufundowanej na poprzedniej sensual-schol, filarem wytwornego Yellow-Bocku, (angielskiej Chimery) obok innych dziś jeszcze żyjących i produkujących poetów jak Erica Mackaya, Roberta Browninga, lorda de Tabley, Mary Robinson. I tu już przychodzi się zastanowić nad pierwszą zagadkowością w karierze literackiej Wilda, mianowicie nad tem, dlaczego nazwiska jego nie spotyka się wśród przywódców imponującego „ruchu celtyckiego“ synów Erynu. Zdawałoby się, że syn tak wybitnie patryotycznej, irlandzkiej pary, jak małżonkowie Wilde ofiaruje swe służby rosnącemu na siłach i świetnemu odrodzeniu iryjskiej kultury, że stanie

w rzędzie tych pisarzy twórców, którzy jak Fiona Mac Cleod, Tynan Hinckson, Martyn, Yeats, a wreszcie potężny estetyk, działacz George Moore zainaugurowali walne kongresy celtyckie, ufundowali teatr literacki ściśle iryjski w Dublinie i po kilku latach mężnej, artystycznej agitacji więcej zrobili dla uświadomienia celtyckiego w Irlandyi od kopy politycznych zer i wrzaskliwych meetin-gowych patryotardów. Oskara *Fingalle o'Flahertie* w tej wytwornej plejadzie słowa i czynu nie widzimy i to co prawda działa trochę zniechęcająco, tembardziej gdy się doda, że nie był to związek jakichś rewoltujących niewolników i demagogów rozkrzyczanych, ale ludzi wolnych, dumnych a świadomych siebie, żądających szacunku dla geniusza swych przodków, inteligencji swej rasy i ewolucyjnej żywotności swych braci — i żądających tego od narodu kramarzy i lichwiarzy, który wynalazł wprawdzie portwein, lokomotywę, kuferki z stu przegrodami, sandwiche i dur-hamskie filets, ale kontentuje się parlamen-tarną obłudą i najpodlejszą protestancką ortodoxją. Oskar Wilde nie brał tedy żadnego

udziału w iryjskim ruchu, natomiast bardzo gruntownie oddał się estetycznym studjom, w których chciał z czasem stanąć obok Waltera Patera na wyżynach najwytworniejszego polyhistora artystycznego. W tej też intencji pisane są *Intentions* Oskarowe, te świetne etudy krytyczne, które obok Pateroskich renesansowych studyów i wyimaginowanych portretów stały się manifestami estetycznej szkoły i via Paryż skojarzone z idealną kulturą artystoską Flauberta-Goncourta przeszły w Europę. W samych fundamentach swych staje estetyka Wilda na biegunie wprost przeciwnym od obozu Ruskina, Crana, Morrisa i Shawa, obozu socjalizacji społecznej, służby w altruizmie i pracy odebranej murzynom; więc na indywidualizmie, skrajnie stosowanym nieubłagany, na egotyzmie i tych wszelkich ideach, które reprezentują wielcy samotnicy Darwin, Renan, Flaubert, Keats, Blake. Bezpośrednio na krystalizację estetycznej dogmatyki O. Wilda wpłynęły dwa fundamentalne dzieła, które koło roku 1990 będą zapewne tłumaczone i na nasz język, t. j. B. Berensona: „Malarze florentyńscy“ i Johna

Ovena: „Sceptycy w włoskiem Odrodzeniu“. Z innych angielskich pisarzy da się jeszcze wykazać u Oskara Wilda silny wpływ obok Keatsa Williama Blake, a także Quinceya, autora studium „o trucicielstwie jako sztuce pięknej“ i Bulwera, autora diatryby o filozofii zbrodni, no i wielu innych. I w rzeczy samej dopiero skład bardzo wielu elementów obcych złożył się na aliaż doskonały i czysty: induktywnej estetyki Wilda. Elementy te stopiły się w ogniu artystycznych egzaltacji młodego Anglika w metal błyszczący, lśniący a kosztowny. Zasady, które gdzieindziej wypowiedane były w sposób relatywny, tu występują despotyczne i zawsze w superlatywach. W kilku hasłach uogólniających możnaby próbować streścić kwintessencję tej bezsprzecznie najistotniejszej pracy Wilda... Sztuka jest bożyszczem i nie możesz mieć artysto innych bożyszcz przed nią! Przyroda jest twoim absolutnym wrogiem, nienawidzi myślenia, jest nie *comfortable*. Sztuki mogą od siebie pożyczać, ale nie nie brać z życia. Życie kopiuje sztukę. Artysta nie widzi rzeczy nigdy takimi jakimi są. Najprawdziwszy świat to ten,

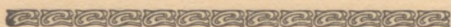
co przez poetę stworzony dla marzycieli... Bardziej należałoby świata używać, niż go poznawać (hasło Saint-Evremona, nauczyciela Voltaira). Grzech jest nieodzownym dla postępu kultury. Bez grzechów popadłby świat w stagnację. Zbrodniarz jest świętym, bo jego czyny pchają koło społeczności. Życie człowieka winno być dziełem artysty. Zadaniem krytyka jest siebie samego objawić, a artystę ukryć. Krytyka jest koroną sztuk wszelkich. W rzeczach sztuki wszystko zależy od artystycznego punktu wyjścia. Łatwiej litować się niż myśleć i t. d. i t. d.

Wśród tych paradoxalnych, syllogistycznych stylistycznie świetnych prac Wilda, osypanych iskrzącą aforystyką motylego puchu artystycznej finezyi, znajduje się też jeden essay, który dla genialnego młodzieńca był jakąś jakby przestrzegającą złowieszczą zapowiedzią tego, co go z czasem miało spotkać... Jest to essay o Tomaszu Griffiths Wainewrighcie. Studium to zajmuje się problemem, w jaki to sposób harmonijny kojarzą się w jednej osobowości inklinacje zbrodnicze z temperamentem i talentem wybitnie artystycznym. Waine-

wright, prototyp Balzacoskiego Luciena de Rubempré i Barneya w powieści Bulwera był to malarz estetyk, dandys, kolekcjonista artystyczny, krytyk, arbiter piękna i twórca, a w międzyczasach od tych wytwornych zajęć fałszerz weksli, truciciel, morderca. Dandys Wainewright nie tylko pisał świetnie i głęboko o sztuce, ale dawał istotne dzieła sztuki, był bibelotierem - znawcą, ale i żył sztuką i w sztuce i „dla sztuki“ spełnił szereg kryminalnych zbrodni, w rezultacie czego z wyżyn największego powodzenia światowego, sukcesów w literaturze i w salonach stoczył się skazany aż do galer w Portsmouth. Oskar Wilde problem ten analizuje w sposób wytwornie ironiczny, uznając z całą stanowczością wysoką misję kulturalną Wainewrighta i dochodząc w gładko sofistycznych akordach do pewnika, mocą którego „to, że ktoś jest trucicielem, nie mówi jeszcze nic złego o wartości jego prozy“. Wainewright zaś staje się Oskarowi Wildemu jakimś nieszczęsnym, a magnetycznie działającym przykładem, jakimś ostrzeżeniem Losu despoty, którego nie słysząc nasz dandys-estetyk go-

tuje sobie zwolna swą katastrofę życiową, równie fatalną dla artysty, jak i niszcząca człowieka.

Po tym tomie inwencyjnych twórczych studyów estetycznych, które zyskują autorowi sukces literacki na szerszą już nie młodzieńczo-aspirancką skalę Oskar Wilde zaczyna w życie zastosowywać zasadnicze kanony swej estetyki, zaczyna żyć twórczo (nie tylko tworząc) inwencyjnie, przysparzając sobie środków używania życia, potęgując hulaszczę tempo i starając się z życia swego na tle londyńskiej *nobility* i *gentry* stworzyć dzieło sztuki. Młody, frapujący piękny szlachcic irlandzki, wnuk Maturina, syn miss Speranzy, estetyk wchodzi w pierwsze salony królestwa brytyjskiego i wstępnym bojem zyskuje kosztowne stanowisko dandysa estetycznego, awansując z czasem na *viveura about town*, poczem na „lorda Paradoxa“ aż wreszcie na osławionego *King of life*. Tak nazywano różnorodnie Oskara Wilda w tych latach wielkich sukcesów, kiedy w zażyłych żył stosunkach z dzisiejszym Edwardem VIII, książętami ko-burgskimi, księciem Braganzą, landlordami



i wielkimi panami, kiedy wymyślał kroje kamizelek i *dinnerowe* sensacje, kiedy należał do pierwszych klubów i stanowił pyszne ogniw między *society* a młodą literaturą. Że jednak propagowanie religii *l'art pour l'art*, nawet tak świetne i sukcesami zdobne nie mogło przynosić materyalnych zysków, a godność wirtuoza życia wymagała splendoru i reprezentacji opartych na wielkich funduszach, przeto kapłan estetyczny czuł się zmuszonym do pewnych niby nieznaczących ustępstw, do pewnych koncessyi na rzecz pustego portfela i zachęcony może laurami Pinery, czy też Sardou, lub Dumasa syna na scenach angielskich — w antrakcie między sezonem wyścigowym londyńskim, a sezonem polowań w Szkocyi wypisał pierwszą komedję.

Ale nie uprzedzajmy wypadków w chronologicznem ich zestawianiu. W tych bowiem latach, w których najbujniej żył i używał Oskar Wilde, pisał też najessencyonalniej. W tych latach wypowiadał całą swą duszę czystą i delikatną a tkliwą i tworzył jako poeta *par excellence* z rzeczywistego natchnienia. Dodać tu trzeba, że młode życie literackie

w tych latach było w Londynie rzeczywiście przyspieszonym tętnem; nowa sztuka miała swój okazały Rhymeris Club, swój teatr „Independent“ swoje pisma między którymi „Chameleon“ kameleona Wilda zajmował bardzo specjalne i wywyższone miejsce jako platforma wagnerzystów helleńskich i efebów lirycznych, odgraniczona zupełnie od potocznego życia. W tych latach rozwinął się w młodym estetyku ten romantyczny zmysł do bajki, może pod wpływem Niemców Brentana czy Grimmów, może z naturalnego popędu irlandczyka, szukającego zawsze mistycznych zagadek w zewnętrznym świecie i zestawiającego sobie fakta w cudownych nadzmysłowych związkach. Bajki te, szczere złoto twórczości Wilda są tem, co łączy napozór oderwany i odrębny świat jego aleksandryjskiej estetyczności z światem modrym bractwa Prerafaelitów. Tu panuje czysta, surowa, przepojona ostrym ozonem, szklanna i przezrocza atmosfera Burne-Jonesa i Gabryela Rossettiego; ludzie z bajek mają czystość psychiczną abstrakcyi, melancholię anemii, a prostotę dziecinnych impulsów. I byłyby te bajeczki:

„Szczęśliwy książę“, „Słowik i róża“, „Samolubny olbrzym“, „Wytworna rakietą“ i następnie: „Młody król“, „Urodziny infantki“, „Dziecię gwiazd“, „Rybak i jego dusza“ omal opowiadkami sennymi i smętnymi dla jakich dzieci królewskich, finezyjnymi cackami jeno narracyjnego talentu, klejnotami rozumu dobrego, oprawionymi w skończenie doskonałą formę — gdyby nie ta jedna przymieszka cierpko-szampańska, ta jadowniczo złośliwa, często cyniczna w przerysowaniach autora, który naiwny tekst komentuje często doświadczeniem londyńskiego libertyna. Wszystko zależy od tego kto i jak je czyta; w ustach zakonnicy, czytającej je dzieciom mogą się stać one opowiadkami wieczornymi przy dźwięku sygnaturki; w granatowych ustach paryzkiej *diseusy*, czy półdziewicy staną się owocami grzechu o fosforescencji piekielnej. Wszystko zależy od platformy życiowej! haha!

Na te jednak lata, koło 1890 roku, przypadają dwa dzieła Wilda, które mają swoje korzenie genetyczne w jego fizjologicznych odrębnościach, w homoseksualnem podłożu jego organizmu, w jego fatalności. Bajki „The happy

prince and other Stories“ i „The Hause of Pomegranates“ pisał irlandczyk, poeta, romantyk, bajkę groteskową „Duch z Conterville“ ten sam, wnuk Maturina, „Intentions“ spisywał kelt uświadamiający się przyjaciel francuzkiej kultury, wielbiciel Keatsa, Blake'a i innych samotników niepopularnych anachoretów piękna. Następne rzeczy pisze już trzydziestoletni lovelace londyński, unurzany w grzechach metropolii, stolicy trybady i pederastyi estetyk zgorszenia i wszelkich „perversites“ oligarchii, teoretyk erotycznej zgnilizny anglosaskiej. Studium syllogistyczne p. t. „Portret mr. W. H.“ opowiada w nowellistycznej technice o niemożliwej możliwości udowodnienia historycznego, że Szekspir pozostawał w tym stosunku do młodego aktora ze swej trupy W. H. w jakim Jonathan do Dawida, Apollo do Hyacynta, Tomasz di Cavalieri do Michała Anioła i t. p... Druga rzecz popularna dziś w Europie dzięki licznym snobów tłómaczeniom p. t. Obraz Doriana Graya („The picture“, więc nie „portret“) to zarazem największa praca Wilda, pisana już po kilkoletniej zażyłej znajomości z literaturą

francuzką, po wczytywaniu się w Balzaca, Flauberta, ba nawet Huysmansa, Bourgeta, Barb'leja d'Aurevillyego, de Villiers Adama i innych, nawet Rollinata... Powieść ta napisana je-dnym zamachem (jak sam autor przesadnie się wyrażał jako owoc zakładu specjalnego na dowód, że ma możność pracowania konse-kwentniejszego) jest w całym tego słowa znaczeniu nierównomierną. Obok rozdziałów przemyślanych, tegich, świadomych siebie, są rozdziały nudne, słabe, mniej niż fejletonisty-czne. Z całym pietyzmem i osobistą protekcją traktowane tylko dwie główne figury Dorian i lord Whorton, których suma psychiczna da-łaby postać autora w rezultacie; szczególnie plastycznie występuje lord Whorton jako auto-ryzowana figura Wilda, reprezentant hedo-nizmu, paradoksujący bez zająknienia, sarka-styczny *roué* z superwirilnym seksualizmem. Treść nieco fantastyczna z motywami groźnie niesamowitymi ze skarbca angielskich dresz-cze wzbudzających opowiadaczy jest tylko kanwą na której wyszywa swoje arabeski estetyk z *Intentions*, wrodzony paradoksalista, marzyciel tęskniący do helleńskiej swobody

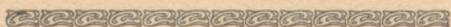
olimpijskiej, do pogodnego epikureizmu wszystkich. Myt o Ganymedzie i Zeusie przeziara z kart tej powieści o estetycznem życiu na tle dzisiejszego Londynu, nadto oryentalna pogańska tęsknota do przepychu w życiu, rozwiązłości w luksusie, sardanapalowych rozkoszy i nerońskich nastrojów. Winę dosięga jednak kara w Dorianie Grayu, a nieoprawny, niewytrzebiony niczem chrześcijanin w Wildzie, irlandzki katolik rozczytujący się w św. Franciszku z Assyżu i w Piśmie Świętem koryguje tekst w końcu powieści na umoralniający wynik, zostawiając dominujący, w całym dziele duch materii, bachiczno-aphrodytyczny, lezbijsko-efebi.

Kiedy pierwsza sztuka Wilda, sensacyjna komedya: „Wachlarz lady Windermere“ święciła swój szalony sukces na deskach St. James-teatru i pierwsza nowela z życia arystokracji parodująca pojęcie o obowiązku w sposób jaskrawie skandaliczny: „Sprawa lorda Artura Savile“ obiegała Londyn z rąk do rąk — Oskar *King of life...* można powiedzieć miał cały Londyn pod stopami. Nie było zdawało się szczęśliwszego człowieka

w promieniu stu mil angielskich. Lord Paradox kłaniał się publiczności z cygarem w ustach, z zielonym legendarnym goździkiem w butonierce a krytyka witała w nim Sheridaną Wiktoriańskiej epoki; wszystkie salony stały otworem przed jego uroczą arogancją a gazetiska staczały ze sobą polemiczne bitwy o to, czy jest „faktem historycznym“ to że Oskar Wilde przejeżdżał przez Pall Mall w stroju z czasów Jerzego IV, ze słonecznikiem w rękę, czy tylko ważną, estetyczną enuncyacją.“ W Comedy-teatrze grano trawestację jego dzieła pt.: *The poet and the puppets* a Sullivan i Guilbert wypisali o nim świetną operetkę *Patience* z Oskarem Paradoxem, jako Bauthornem: tytułową rolę. Nie brakło jednak i poważnej kontrreakcji na tę idololatrię Wildoską i to świetnych piór np. Vernon Lee: „Miss Brown“ jak również odpraw krytycznych Artura Symondra i Williama Archera. Ale Wilde gwizdał na krytykę starych panów; on miał stały sztab młodych dandysów koło siebie, w którym młodzi bogacze wspierali młodych półgenialnych awanturników, a cała kompania

próżniaczych mirliflorów terroryzowała swymi estetycznymi eskapadami londyński high-life. Należeli tu lord de Tabley, malarz Conder, Robert Ross, Frank Harris, poeci Rennel Rodd, Ernest Dowzon, earl of Lytton, lord Queensbury no i wreszcie ta nieszczęsna przyczyna całej katastrofy lord Alfred Douglas of Hawick; wszyscy oni dziś żyją i prosperują, wolni, bogaci, podstarzali. Niektórym król ściska ręce serdecznie to przy oględzinach potwornie spasej świni to przy wielkiem derby w Southampton to przy poświęceniu nowej kaplicy angielskiej. Wszyscy umieli z wyjątkiem poety Dowzona, niewpłatanego w „ruch grecki“ w odpowiedniej chwili procesu w *Central Criminal-Court*, opuścić brzegi Anglii, srogie czasy prześladowania homoseksualnego dandyzmu przeczekać we Francyi i Włoszech i wrócić po latach... kiedy biedny lord Paradox nędzarzem i ruiną wychodził z więzienia. Ale nie uprzedzajmy faktów...

W otoczeniu tedy młodych arystokratów i uzdolnionych artystycznie gentlemanów, wiódł lord Paradox, jak go poufnie zwano,



życie Bachusa azyatyckiego, czy Arystyppa lub Alcybiadesa. Kielichy życia wypijano do dna ze wszystkimi mętami. Czytając akta procesu rzucające najostrzejsze choć coprawda najbrutalniejsze światło na tę epokę jest się zdumionym wprost tem, jak trywialnie załamuje się ten estetyzm w pryzmatach codziennego życia, jak ohydnie bezidealną była egzystencya tych młodych apostołów piękna na tle najwyższego, mieszczańskiego komfortu. Prawda, że nie należy się zapatrywać na symbiozę londyńskich synów milionerów z młodymi earlami, ze stanowiska wileńskich filaretów czy nas biedaków z rodu przygniecionego niedolami; ale też znowu przychodzi uwierzyć paradoxowi Wildego, że „nic tak nie upadła jak bogactwo i powodzenie“ skoro się czyta jak te młode, zdrowe, krzepkie, arystokratyczne dryblasy szukały w swem spleenie senszacyi w spelunkach łotrowsko-alfonsoskich, w szynkach dokowych, w austeryach nad Tamizą, w obcowaniu codziennem z żokejami, cyrkowcami, groomami, w kolacyach gabinetowych z notorycznymi rzezimieszkami, „proklamując wolne obcowanie ludzi z ludźmi“...

Istnym złym duchem Oskara Wilda był do dziś dnia żyjący członek izby lordów, znana figura wielkoświatowa, coroczny bywalec Bajreuthoskich Wagneroskich cykli lord Alfred Douglas of Hawick, kuzyn starego śp. Salisburego. Podziwia się wprost tę bezgraniczną obłudę angielskiego społeczeństwa a wielkiego świata europejskiego cynizm królewski, gdy się widzi jak indywiduum to, wpłływane często w procesy homosexualiczne — zawsze wypływa z nich czyste i bezczelne. Dziś już siwawy rozpustnik kyneda cieszy się szacunkiem tak swego narodu jak i wielkiego świata; wszędzie uchodzi za uwierzytelnionego reprezentanta „ruchu greckiego“ i godność swą obwozi z całą swobodą para angielskiego bezpieczny wszetecznik. Z tym to magnatem albioniskim łączyły nieszczęsnego Oskara stosunki przyjaźni i dzięki niemu głównie wpłatał się Wilde w afery, które stały się dlań zabójczymi. Zwolna, ale coraz silniej urabiała się w towarzystwie angielskiem i w sferach wyższej, twórczej inteligencji, zamieszkującej pod-londyńskie Chelsea o Oskarze Wildzie ta opinia fatalna, pod której ciężarem zosta-

wał w powieści jego Dorian Gray. Jeszcze powodzenie jego było w samej słonecznej pełni, jeszcze był boski Oskar *lion of the season*, Haymarket-Teater grał jego drugą nowość pod podejrzanym tytułem: „Nic po kobiecie“, a James-Teater trzecią świetną satyrę: „Idealny małżonek“... wszystko sukcesy pierwszorzędne. Istotnym dokumentem, że esteta i satyryk w jednej osobie nie zabrnął tak dalece w fatalny nałóg, było jego ożenienie się z miss L. Loyd, w której kochał się istotnie i głęboko. I zdawało się, że ożenienie to zasadniczo wyrwie go z półświatka młodych urningów i seladonów, że święta iskra talentu teraz rozdmuchana w czystszy płomień wyratuje go z mroków restauracyjek o fatalnej renomie, domów o wiecznie spuszczonej roletach, podejrzanym *chambres-garnièrs*, spelunek opiumowych itp. Tak było przez lat dwa czy trzy. Wilde zdusił w zarodku samym rosnącą o nim dwuznaczną opinię. Rezygnując nieco z twórczości czystej bezkompromisowej, poetycznej, zdecydował się już na stanowisko *a money making scribnersa*, dramaturga o imponującej rencie rocznej,

szlachetniejszego typu liweranta teatralnego —
byle mózdz wieść życie na wielkiej reprezen-
tacyjnej stopie. Był przedwcześnie znużonym
i wyczerpanym, „życie estetyczne“ nadszar-
pało energię twórczą artysty, nie czuł już
zdolności do więcej bezinteresownej, idealnej
twórczości bohaterskiej, przechylał się na
stronę *l'art pour l'argent*. I mocą swej ba-
jecznej lisiej znajomości tego świata docze-
snego, mocą swego kapitalnego omal klow-
nowskiego humoru sytuacyjnego — mógł był
wypisywać rokrocznie owe trywialne kome-
dyjki z życia dystygowanych szyccht so-
cjalnych, by może w wywczasach między
tymi fabrykatami *first rate mark* dać znowu
rzecz godną *Intentions* lub *The picture* —
gdyby nie ten bezkarny demon rozwiązłości,
Alfred Douglas i jego koło parcifalów i ga-
nymedów. Nie minęły dwa lata szczęśliwego
pożycia, kiedy nazwisko Oskara Wilda znów
zaczęto wymawiać z półcichymi komenta-
rzami, kiedy tu i owdzie ktoś odmówił mu
podania ręki, indziej znowu zamknęto mu
salon, aż wreszcie premiera nowej kome-
dyi a raczej już farsy: Bunbury (Birbant)

stała się fatalnym zaczątkiem jednego z najprzykrzejszych choć bardzo charakterystycznych skandalów kapitalistycznej i erotomaniackiej staruszki Europy. Markiz Queensbury, ojciec lorda Alfreda wynajął do teatru gawieź, która po każdym akcie gwizdała, wyła, ryczała, zarzucając scenę jajami i śmieciem. Przerażona arystokracja opuszczała teatr przed końcem, starszy syn markiza, lord Drumlarnig oburzony tem wyzwał ojca na pięście... (sic) a Wilde obraził markiza publiczną kartką, adresowaną do wspólnego im Albermale-Clubu; w następstwie czego obrażony znów przez markiza, wytoczył mu proces o obrazę honoru. Proces ten Wilde tytularnie wygrał, ale konsekwencją jego był drugi proces, który wytoczyła irlandczykowi skwapliwie angielska prokuratura państwa. I wraz przebudziła się z kilkuletniego uspienia, zakneblowana w gębie Miss Obluda albiońska, w imieniu niej w tym wypadku stała prasa demokratyczna i rozpoczęła typowo jingoskie, wściekłe szczucie na hedonistę Wilda, na katolika Wilda, na arystokratę Wilda. Lordowie i earlowie, opuścili go jak szczury

tonący okręt, lord Edward cofnął się dyskretnie, pozwalając funkcjonować swym sądom, kto mógł ratował się na drugi brzeg La Manche. Amerykański arogant Whistler ongiś współbiesiadnik Wilda, chcąc otrząść się z zarzutu kumania się przyjaznego z Wil-dem, ogłosił w „Thruth“ artykuł piętnujący Wilda plagiatorem i miał bezczelność tępego, swego mózgu malarskiego zareklamowania siebie jako prekursora estetów... byle interes z obrazami szedł. Książki Wildego w księgarniach konfiskowano urzędownie i palono, z repertuaru teatrów wycofano wszystkie jego sztuki. Wreszcie padł wyrok: Oskar Wilde *King of Life* londyński poszedł do więzienia na — dwa lata.

— — — — —

Poeta anglosaski ma w życiu dwie ewentualności do wyboru: albo jak gąsienica żyć na liście, który mu dała natura przeznaczeniem, w zanadrzu społeczności w brudnej harmonii z najjaśniejszym panem *cantem*, tworzyć słodko, obłudnie, przytakując wyspiarskiej megalomanii i chytryści narodu kupców — albo od urodzenia już stanąć w wrogiej izolacji od

etycznej nędzoty ziomków, żyć życiem wygnańca awanturnika, renegata lub *brava*, tworzyć górną w szale staroanglosaskiego radykalizmu, w idealnem opętaniu germańskim transcendentalizmem, wreszcie umierać gdzieś pod włoskiem niebem. Wielcy poeci anglosascy wybierali zawsze ewentualność drugą; naród na swych faworytów wybierał zawsze miernoty byle korne, stadowe, trywializujące, a szczerze przywiązane do zapachu starych guwernantek, pieluch dziecinnych i tabaki pastorskiej. Każdy wielki poeta Anglii zaczynał od uderzenia głową w mur ortodoxyi presbyteryjańsko-kwakiersko-mormońskiej, od splunięcia w ideały parlamentarno-imperyalistyczne i od szczypnięcia w udo Miss Obłudy. Zaczem społeczeństwo uroczyście zapierało się parszywej owcy, czekając w przykładnej cierpliwości na zakończenie jej doczesnej wędrówki, by po pogrzebaniu poety chwalić się pysznie nową rasy królewskiej emannacją; za życia traktowało swych wybrańców Westminsterkich jako niebezpiecznych rebellów i utalentowanych złoczyńców. Tak się działo Byronowi, Shelleyowi, Blakemu, Quinceyowi,

Chattertonowi, Poemu i wielu wielu mniej znanym i wielu wielu innym, których indywidualności w ciągłej, codziennej nieprzełaganej walce z materyalistycznym makrokosmem starły się w proch nicości, zaniemiały, zmilkły, kapitulowały. Społeczeństwo angielskie ma jeszcze specyjalną mocną zdolność nagonnego zapędzania poetów w extrema, w niemożliwe ostateczności, w stany dosłownie mefistofelicznej nienawiści do ludzi-ziomków, Nerońskiej przepogardy dla niewolniczego miobu, potępiania wszystkiego co angielskie, co anglikaństwo w cieniu swym choćby przypomina. Etyka interes i spokój ogółu wynajmują sfory jadowitych, zgorzkniałych, kalekich i obrzydliwych starych panien piszących chronicznie 3-tomowe powieściidliska i sfera ta z wyciem ewangelicznym, charcząc cytaty z Biblii i cytując nieśmiertelną Beecher-Stove rzuca się w pościg za rebellem. *Macte poetam* komenderuje *cant* angielski czy wikary z Wakefieldu i guwernantki gryzą i szczekają alarmując familie angielskie, że zbliża się sam Baal. Widowisko to powtarza się i gdzieindziej i nie w kulturalnym Albionie, ale nigdzie z tak

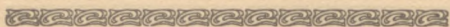
bezwzględna tragicznością, nigdzie z wyczerpaniem tak wielkich sił i zasobów inteligencji ludzkiej.

Można sobie więc empirycznie wysnuć obraz stosunku, w jakim rodactwo angielskie stało do seledynowo-ultra-fioletowego komety Wilda, kiedy przeciągał makabrycznie na firmamencie angielskim..., jeżeli przypomni się stosunek poprzedniego pokolenia do przeczystego baroneta Shelleya, do tej niepokalanej płomienistej duszy. O. Wilde był pokalany w każdym calu; nadto miał wiele w indywidualności swej tego, co Grecy nazywali „λαπαρή“ słabizn; nadto nawet dla bardzo kochającego czy raczej współczującego mu człowieka miał *plus que possible* nużących śmiesznośtek małych, mniejszych i bardzo marnych. Przedewszystkiem ta manja odegrania Londynowi całej wielkiej roli francuskiej figury Gilles de Retza czy markiza de Sade, poczem ta w typowym Proteuszu poza Prometeuszowa kłócać się z jego twarzym zagorzałym sybarytyzmem, dalej to wgrywanie się w pewne typy literackie z zapieraniem się swego przyrodzonego kształtu zewnętrznego... Wilde wiecznie nakładał czyjeś

maski na siebie i w poszczególnych czasach żył życiem obcem; czas jakiś kopiował np. Gerarda de Nerval, kiedyindziej chorował na Balzaca, kiedyindziej wzywał się w typy W. Patera i to mówił zdaniami Mariusza epikurejczyka, to stylizował się w księcia Carla von Rosenmold; często powtarzał, że jest ucieleśnieniem trubadura Sordella. A poza tymi pozami czał się tylko pętany spleen londyńskiego lovelasa, który nie mając olbrzymich skrzydeł Byronowskich, nie czując w swej duszy głębin przedziwnych Blaka i daleki od seraficzności Shelleyowskiej zmuszonym się czuł do stanowiska natchnienia krawców, godności — najciekawszego w Londynie gładsza, *comte d'Orsaya* z talentem nieco większym od kilku paryskich „artystycznych pisarzy“. Gdyby był Wilde poszedł w rozwoju swych sił pisarskich w kierunku celtyckim, irlandzkim, legendarnym, byłby był doszedł do prac fundamentalnych plemienno-epokowych, byłby się ustrzegł przed zatrąką kosmopolityczną, przed rozdrobnieniem się i rozmienieniem na drobnostki anegdoty, parable i paradoxy; Paryż to jednak „świelane miasto“

rozkochało go w sobie, zaczarowało, omamiło i młodego Kelta współwłaściciela starej masywnej kultury podruidzkiej przekształciło w wykorzenionego z krzepszych tradycji typowego *déraciné*, jednego z prawie wielu paryżanistów, jakich dość wegetuje w swej bezprodukcyjnej tęsknocie w miasteczkach niemieckich, duńskich... węgierskich no a nad Wisłą tuzinem. Oskar Wilde sprzedał swoje pierworództwo plemienne za miskę paryskiej rafinady, za garść narowów artystycznych, grymasów mont-marryjskich i stylistycznych saltomortalów. Miast stanąć silnie na nieocenionej kulturze duchowej Keatsa, Moora i Patera i snuć z nich złotą przędzę bajecznych marzeń lub formułować dalej religię Piękna z przykazań Pateroskich, znużony życiem i wyczerpany narkotykami *sexus* Wilde rozmiłował się w szampańszczyźnie paryskiej, w kosztownym spadku Renana, Flauberta, Baudelaira, rozdzielanym przez młodzież na cząsteczki, w przystępniejszych urokach i wabach impresjonistów, instrumentystów, greków, romanistów, wreszcie... nawet w atmosferze bulwarów. Doszło do tego, że w Sarze

Bernhard czcił wielką tragiczkę, w Barresie wielkiego historyzofa czy epika-filozofa, w Henri Bauerze dramaturga, w Mallarmem — poetę natchnionego. Manierując się coraz niebaczniej w paryżanizmie stał się nawet patryotą lokalnym paryskim a kształtując swoje poglądy na świat wedle tradycyi Goncourta Jul. a obcując często z Ed. Goncourtem — wreszcie i nim koguty zapiały potrzykroć zaparł się Keatsa przysięgając, że wierzy tylko w Flauberta i w to wszystko co mistrz i twórca Bovaryzmu mówił w Pamiętnikach Ducampa. Ironista anglosaski dość pogłębiony w swych „Bajkach“ stawiał sobie za celne zadanie nabycie gallijskiej lekkości i wyszlifowanie błyskotliwego sceptycyzmu, aby tylko potęgować swą renomę kapitałnego *causeura* i *fa-seura* kosztem poważniejszych powodzeń literackich. Nagonka purytańskich piór staropanieńskich w prasie angielskiej zacierziewiała go jeszcze silniej i pchała w objęcia jedynie wolnego i toleracyjnego środowiska ludzkiego jakim miał być według jego wyimaginowania Paryż. Dopiero na schyłku życia swego w ostatnich latach osamotnienia i wynędznienia



nia przekonał się Wilde dotkliwie i boleśnie, jak brutalną w swym egoizmie jest ta lśniąca i wyżnia kultura intelektualnej metropolii ludzkiej, jakto twarda filisterska obłuda nie jest specyjalnością ni filistrów ni Anglików... jak „wolnymi duchami“ są ci estetyczni „marzyciele“ paryscy jak An. Gide, Jean Moreas, Merril, Paul Adam, zwykli sobie często genialni arriwiści. Jak on się niegdyś zaparł swej Irlandyi i tej dzielnej, silnej drużyny młodych płomiennych patryotów-bardów, tak na ostatnie lata śmiercią jego koło 1900 roku zaparły się go symbolizujący mirliflores i apostołowie filozofii egocentrycznej... Nie odwrócono się od niego w latach grzechu, kiedy otaczał się kynedami a najfatalniejsza opinia szła za nim jak cień jego; owszem młode Francuziki wodziły go od Heredii do Mallarmego, od jednego salonu do drugiego sami w charakterze komparsychnym drużyny Alcybiadesa. Dopiero kiedy przyszło więzienie, a po więzieniu afery z wierzycielami, upadek energii, zaniedbanie życiowe, brak franków, wytarty redingot czy smocking i konieczność pożyczania pieniędzy — zmyślne symbolisty jako

pierwsze szczury opuszczają „estetyczny statek chwały“ lorda *of irony* i zrywają z nim stosunki jako... z niepoprawnym homoseksualistą.

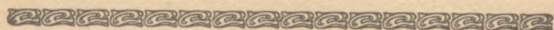
Zwierzenia André Gide w tej materii (*Prétextés*) są równie nieocenione w swej szczerości, jak cyniczne w swej naiwności skroś wielkomiejskiej...

Zmarł „król życia“ w czwartorzędnym hoteliku w podłej izbicy. W pogrzebie szło siedm osób, z tych kilku przypadkowo. Na karawanie wisiał wieniec z napisem: *A mon locataire...* od właściciela hotelu. Nie było ani boskiej Sary ani king Loveląca, ani książąt Braganza, ani lordów, ani symbolistów, ani countesses ani reporterów.

Niech spoczywa w swej pace, którą ludzie zwą spokojem wiecznym. Ciekawszym jest zawsze Apollo choćby w upadku, odtrącony od wszystkich i wzgardzony... niż Marsyasz lichy fletnista, którego dla korności i tępoty tuła społeczeństwa i ich oficjalne literatury.

Adolf Nowaczyński.

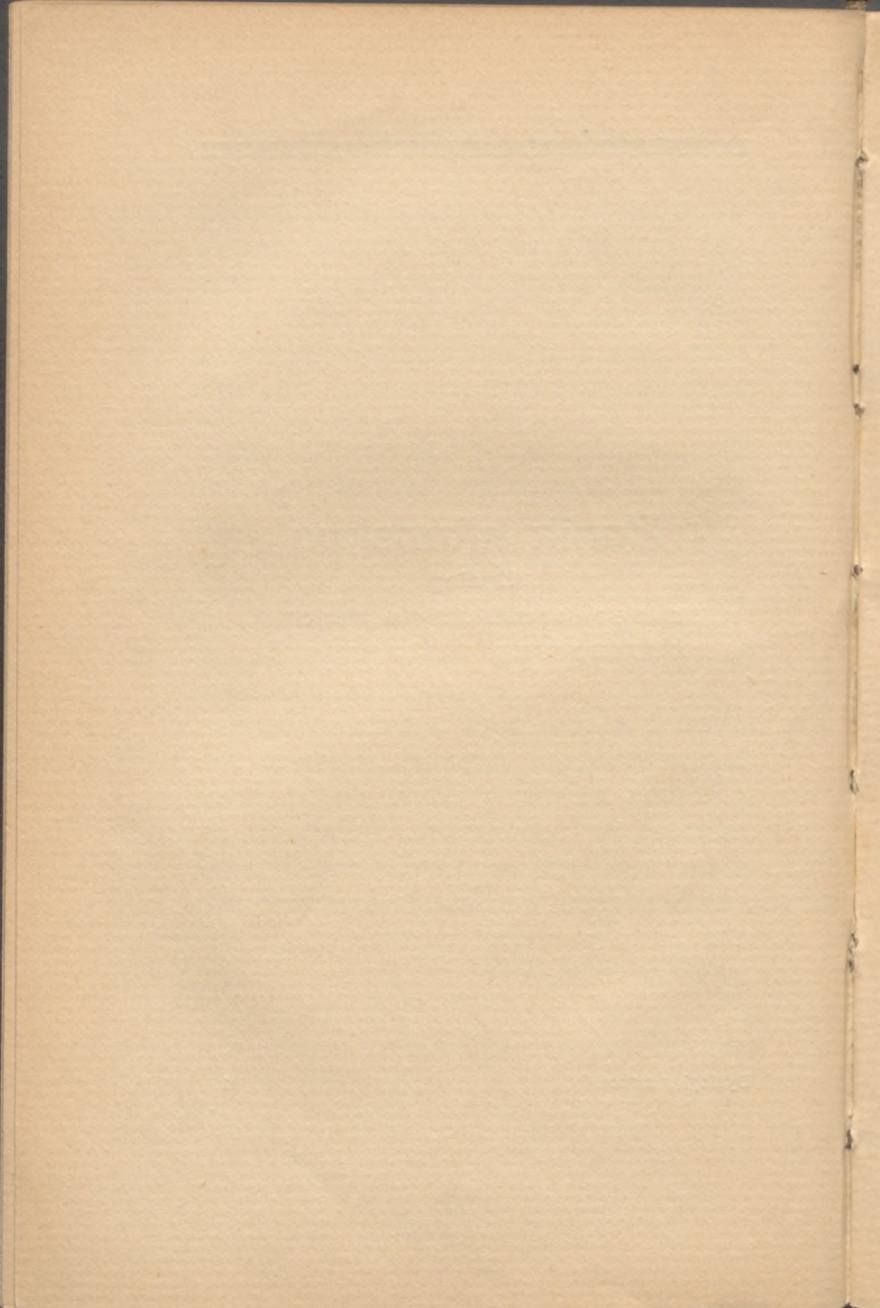
.



Zanik kłamstwa

Dyalog

Osoby: Cyryl i Uivian. 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 dojrziała 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 przestudyowaniu Corota i Constable'a dostrzegamy w niej szczegóły, których nie zauważyliśmy poprzednio. Co do mnie, to zrobiłem doświadczenie wręcz przeciwne: im więcej studujemy 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 stanie ich wykonać. Gdy patrzę na krajobraz, natychmiast dostrzegam też 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 mytem. 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 wspinała natura. Marną ona tandetą w porównaniu z urządzeniem mieszkań na ulicy, „co od Oxfordu zapożyczyła nazwę“ — jak brzmi



straszliwa tyrada twego ukochanego poety. Nie skarżę 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 pocucie proporcji. Wszystko nam podlega, przystosowane jest do naszego użytku i przyjemności. Nawet egotyzm, tak nieodzowny dla pocucia godności ludzkiej, jest wynikiem życia domowego. Poza domem człowiek staje się abstrakcyjnym i bezosobistym. Całkowicie zatracą swą indywidualność. Przytem natura tak jest obojętna, bezwrażliwa. 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 nie nawidzi 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 hi-

storyczną twierdzę naszej szczęśliwości, chociaż z drugiej strony lękam się zagrażającej nam hyper-edukacyi, wszak dziś ktokolwiek nie jest w stanie się uczyć, zabiera się do nauczania. Jedyny też to rezultat naszego entuzjazmu dla wiedzy. Ale tymczasem wracaj sobie do swej nudnej, męczącej natury, a ja przejrzę korektę.

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

**Vivian.** A komuż zależy na konsekwencyi? Filistrom chyba i doktrynerom, nudnym figuram, doprowadzającym swe zasady do ostatecznej konsekwencyi, chociażby sami dochodzili przez nie do absurdu. Mnie na niej nie zależy zgoła. Jak Emerson 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 ktoś ma tak mało fantazyi, 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 sofisteryi przypadł w udziale reprezentantom tej instytucyi. 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, chociażby klienci ci, jak się często zdarza, byli absolutnie i bezwzględnie niewinni. Ich jednak kępuje 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 degeneracyi. Zupełnie można na nich polegać. Czujemy to, przedzierając 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 nośić zwiedłe 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 fantazyje podawali nam za fakty, powieściopisarz współczesny nudne fakty ubiera w szatę fantazyi. „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 szczególiki. Niema nawet odwagi poprzestać na twierdzeniach innych, lecz czuje się zobowiązanym czerpać wszystko bezpośrednio z życia; aż ostatecznie zatracą się między encyklopedyą a przeżyciem osobistym, stwarza typy z koła rodzinnego lub domostwa praczki, nie będąc w stanie przynigdy, nawet w chwilach najwznieślijszych 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 poezya jest sztuką — sztuką o pokrewnym charakterze, jak to określił był Plato — i wymaga najsumienniejszych studyów i bezinteresownego oddania. Bo w rzeczywistości mają one swą własną technikę, tak samo jak więcej materyalne sztuki, ma-



larstwo i rzeźba; własne swe subtelne tajemnice formy i kolorytu, swe fortele i własną skończoną metodę artystyczną. Jak poetę poznajemy po jego subtelnej melodii słowa, tak samo kłamcę po rytmicznym 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 poezji 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 wspaniałego. 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 oddziałują na jego fanta-

zyę — jak wogóle na wszelką fantazyę — 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 stłumi, 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 występkę — bo nie umiemy tego określić inaczej. Usiłując uczynić jakąś historję zbyt prawdziwą, w rzeczywistości pozbawia ją prawdopodobieństwa; nadto *The blac 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 posą-  
 dzono o geniusz, że opowiadając nam coś  
 cudownego, czuje się zobowiązanym do wy-  
 nalezienia jakiejś reminiscencji osobistej,  
 którą umieszcza w odnośniku, jako tchórzliwe  
 potwierdzenie tego, co opowiada. A inni pi-  
 sarze nie wiele się od nich różnią. Mr. Henry  
 James uważa widocznie pisanie rzeczy fan-  
 tasytycznych za przykry obowiązek i dla mar-  
 nych motywów i nieuchwytnych „punktów  
 widzenia“ marnuje swój piękny naukowy styl,  
 zręczne zwroty, gryzącą i świetną satyrę.  
 Mr. Hall Caine niewątpliwie usiłuje być wspa-  
 niałym, ale pisze tak, że sam się musi za-  
 krzyczeń. 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 zapalem  
 krótkowzrocznego tajnego agenta, wysledza  
 to, o czem wszyscy wiedzą. W miarę czyta-  
 nia trwożne wahanie autora staje się wprost  
 nieznośne. Słoneczne rumaki Mr. Williama  
 Blacka nie mają siły wzbić się ku słońcu.  
 Straszają tylko niebo wieczorne gwałtowną

orgią barw. Za ich zbliżeniem się wieśniacy wybuchają obelgami. Mr. Oliphant gawędzi przyjemnie o księżach, *lawn-tennisach*, sprawach domowych i innych nudnych rzeczach. Marion Crawford złożył z siebie ofiarę na ołtarzu kolorytu lokalnego. Przypomina ową damę z komedyi francuskiej, ustawicznie opiewającą *le beau ciel d'Italie*. Nadto popadł w brzydką manierę wygłaszania moralnych komunatów. 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. Anglia 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 Francyi też niewiele lepiej, jakkolwiek czegoś tak strasznie nudnego jak *Robert Elsmere* tam nie stworzono. P. Guy de Maupassant swą gorzką, gryzącą ironią i twarzym żywym stylem obnaża życie z ostatnich okrywających je łachmanów, ukazując nam jątrzące wrzody i rany zaropiałe. Stwarza upiorne tragedye, w których występują same figury śmieszne, i gorzkie komedye, które zamiast śmiechu wywołują łzy. P. Zola, wierny swej górnołotnej tyradzie: *L'homme de génie n'a jamais d'esprit*, postanowił nam dowieść, że nie będąc geniuszem, może przynajmniej być nudnym. A jak świetnie mu się to udaje! Niemniej posiada on potęgę słowa.

*W Germinal* 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 nic nie da mu się zarzucić. Ścisłe 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 zde-maskowanego świętoszka. Natomiast ze stanowiska sztuki, cóż się da powiedzieć korzystnego o autorze takich dzieł jak *l'Assommoir*, *Nana* i *Pot-Bouille*? Nic zgoła. 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 dystynkcyi, 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 Oalmajour z nieskończonym refrenem słowiczym, albo poeta z *Facka*, 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 chełpi się jeszcze, że daje tylko kopie. 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, poza maską ukryta. Jest to smutny fakt, ale wszyscy jesteśmy z tego samego materiału. W Falstaffie jest coś z Hamleta, a w Hamlecie dużo z Falstaffa. Opasły rycerz ma napady melancholii, a młody książę chwile rubasznego humoru. Cechy, które nas różnią są przypadkowe: polegają na różnaitości stroju, manier, brzmienia głosu, religii, powierzchowności, przyzwyczajzeń i t. p. Im więcej się ludzi analizuje, tym 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. Przyznaje, 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 *Roberta Elsmiera*, wprost podziwiam, chociaż nie biorę go seryo. 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 biblii. I równie niepoczesną 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 nowem mianem. Mimo to powieść zawiera kilka zręcznych karykatur i mnóstwo pięknych cytat, a filozofia grecka w przyjemny sposób osładza gorzką poniekąd pigułkę fantazyi autora. Nie mogę też nie wyrazić mego zdumienia, że wcale nie wspomniałeś o dwóch powieściopisarzach, których ciągle czytasz:

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 Touchston—mówi o człowieku, który rozbija sobie członki o własny dowcip; otóż zdaje mi się, że w ten sam sposób możnaby określić metodę Mereditha. 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 arty-





jego kopię. 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 on the Hearth*, lub *Vicomte de Bregelonne*.

**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 lub 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 karyera 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 urzędów społecznych, jak pierwszy w szeregu pamflecista lub dziennikarz sensacyjnego jakiegoś piśmida — to widok, który nawet aniołów pobudzić musi do łez. Wierzaj 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 wstętnych przedmieściach naszych obrzydliwych miast, gdy miejsce nasze na pochyłości wzgórza, obok Apollina. Jesteśmy zaiste rasą zwyrodniałą, a pierworodzstwo 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 jakiegś nie można czytać kilkakrotnie, najlepszy to dowód, że jednorazowego czytania nie była warta. 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, uskrzydla 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 jednak bliżej to określić. 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. Wordsworth 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 poezyi. Poezya dała mu *Leodamię* i precudne sonety i wspaniałą *Great Ode*. Naturze zawdzięcza takie utwory jak *Martha Ray* i *Peter Bell*, a także przemowę do rydla Mr. Wilkinsona.

Cyryl. Ten pogląd dałby się zakwestyionować. Ja bo wierzyłbym raczej „w natchnienie płynące z wiosennego 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 dekoracyę 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 zaczarowanego koła. I sztuka bierze życie jako część surowego materiału, którym się posługuje, przetwarza



je, przekształca, absolutnie się nie licząc z faktami, fantazyjuje, marzy, wznosząc między sobą a rzeczywistością szranki nieprzebyte: z pięknego stylu i dekoracyjnej, idealnej metody twórczej. W fazie trzeciej życie zyskuje przewagę i sztukę zapędza na dzikie bezdroża. To jest właściwa dekadencja, za którą dziś cierpimy.

Przyjrzyjmy się na przykład dramatowi angielskiemu. Najpierw w rękach mnichów sztuka dramatyczna była abstrakcyjna, dekoracyjna 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 namietności tytanów a spokoju bogów, o grzechach potwornych i wspaniałych a cnotach wielkich i potężnych. Istoty te wyposażyla w mowę różną od potocznej, w język dźwięczący melodyą i falujący rytmiką, wspaniały uroczystością tonu, subtelny wdziękiem rymów,

błyszczący cudnemi słowy, niby klejnotami, bogaty wzniosłością polotu. 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 Antoniusza. 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, trywialny, 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 wszystkiego. 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 palinodią. Chcieliśmy tylko wykazać, że wspaniała sztuka z czasów Elżbiety i Jakóba nosiła już w sobie ferment rozkładczy; Szekspir osiągnął wprawdzie pewną wiel-

kość, 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 codziennym; wzięte bezpośrednio z życia, aż do najdrobniejszych szczegółów odzwierciedlają całą jego trywialność; w ruchach, w zachowaniu się, w stroju, w mowie naśladowują 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 ściąga do dramatu i powieści, da się także zastosować do tych sztuk, które nazwaliśmy dekoracyjnymi. Dzieje tych sztuk w Europie to pełny obraz walki orientalizmu z jego dumną wzdgarą dla naśladownictwa, zamiłowaniem do konwencji arty-



stycznej, niechęcią do ślepego odtwarzania rzeczywistości—pełny obraz tej walki oryentalizmu z naszym popędem naśladowczym. Gdziekolwiek oryentalizm zyskał przewagę, czy to przez oddziaływanie bezpośrednie, jak w Bizancyum, Sycylii i Hiszpanii, czy też, jak w innych częściach Europy, przez wpływ wojen krzyżowych; wszędzie powstały wspaniałe dzieła ducha twórczego, przetwarzające sferę życia realną w artyzm, i wzbogacające ją o pierwiastki nowe, nieznane, a czarowne. Natomiast powrót do życia i natury zawsze twórczość naszą czynił pospolitą, banalną i nie zajmującą. Nowoczesne tapety, pełne przesadnych efektów perspektywicznych, o olbrzymich a zbytecznych przestrzeniach nieba, wszystko to wypracowane z całą drobiazgową skrupulatnością metody naturalistycznej, próżne są wszelkiego piękna. Malowidła na szkle, tak rozpowszechnione w Niemczech, są poprostu obrzydliwe. W Anglii zaczynają tkać dywany możliwe, ale tylko dzięki temu, że powróciliśmy do metody i ducha oryentalizmu. Nasze dywany i plafony z przed lat dwudziestu stały się nawet dla filistra przed-

miotem śmiechu, właśnie przez swój skrupulatny, przygniatający realizm, bezsensowy kult dla natury i niewolnicze odtwarzanie przedmiotów podpadających pod zmysły. Bardzo wytworny mahometanin uczynił raz następującą uwagę: Wy, chrześcijanie, tak bardzo się wysilacie by przekreślać czwarte przykazanie, że nigdy jeszcze nie pomyśleliście o artystycznym zużytkowaniu drugiego. I miał zupełną słuszość, a sens jego przeświadczenia taki, że prawdziwą mistrzynią sztuki jest nie życie, lecz sztuka.

A teraz pozwól, że odczytam ci ustęp, który, zdaje mi się, kwestyę 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 Historii — słusznie możnaby nazwać „ojcem kłamstwa“; w ogłoszonych



mowach Cycerona i życiorysach Suetona; w najlepszych ustępach Tacyta; w historii 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, i Aldrovandusie, we wspaniałych *Prodigiorum and Ostentorum Chronikon* Konrada Lycosthenesa; w autobiografii Benwenuta Celliniego; w Pamiętnikach Casanovy; w Defoesa *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 fantazyi i tryumfalnie wkraczają do królestwa poezyi. Wszędzie czuć ich mroźne technienie, obniżają

poziom społeczeństwa. Surowy ton kupiecki Ameryki, jej duch materyalistyczny, obojętność względem wszystkiego, co owiane jest poezją, brak fantazyi i wysokich, niedosiężnych ideałów należy przypisać tej tylko okoliczności, że na bohatera 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 sądź 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 reminiscencye 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 złota-  
we jego kości — kto był owym pierwszym fantastą, tego powiedzieć nie umiemy, tak samo, jak nie umie tego skonstatować żaden z współczesnych antropologów, mimo całej chętności 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 właściwem ogniskiem cywilizowanego społeczeństwa, a bez niego najwspanialsza nawet uczta w pałacu możnowładcy będzie tak samo nudna, jak odczyt w *Royal Society*, lub dyskusya 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 posiada wielką tajemnicę wszystkich jej przejawów — tajemnicę, że Prawda jest jedynie i wyłącznie kwestyą formy. Życie zaś — marne, prawdopodobne, nudne życie ludzkie — znużone do najwyższego stopnia ciąglem powtarzaniem się — gwoili 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 z *Saturday Re-*



*view* z poważną miną potępiać będą twórcę czarownych opowieści za jego niedostateczną znajomość historyi naturalnej; dzieła fantazyi osądzą ze stanowiska zupełnego braku własnej fantazyi, z przerażeniem wzniosą do góry atramentem powalane ręce, jeśli szacowny gentlemen, który nigdy nie wyszedł poza ci-sową 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 wiodł na mgliste wzgórza Szkocyi, a w jaskini ukrywał Hekate 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 ignorancyi 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 zasłona, niż zwierciadłem. Posiada kwiaty nieznane w żadnym borze, ptaki w żadnym nieistniejące 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 zaledwie nieudolnemi kopiami. 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. Kwieciem okrywa drzewo migdałowe w najcięższej zimie, a złote łany zboża przyprosza śniegiem. Na jej hasło mróz przykładą srebrne swe palce do płonących ust lata, a lwy skrzydlate wylazą z mrocznych jaskiń libijskich. Dryady ciekawemi oczyma spoglądają na nią z gęstwiny, a ogorzałe 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 powiedziałaś. Czy to już koniec?

**Vivian.** Nie. Następuje jeszcze jeden ustęp, czysto praktyczny. Podaje kilka metod, mogących nam dopomódz do wskrzeszenia zapomnianej sztuki kłamania.

**Cyryl.** Zanim go jednak odczytasz, muszę ci zadać pytanie. Co pod tem rozumiesz, mówiąc, że życie „biedne, prawdopodobne, marne życie ludzkie“ usiłuje naśladować cuda sztuki? Rozumiem doskonale, że niechcesz, aby uważano sztukę jako zwierciadło. Sądzisz, że

byłoby to znizeniem geniusza do roli aparatu fotograficznego. Ale nie wierzysz chyba seryo, 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 życie w znacznie wyższym stopniu kopiuje sztukę, niż sztuka życie. My wszyscy w Anglii mogliśmy obserwować, jak pewien odrębny 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 Rosetti, 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, wazkie ręce i zwiewny wdzięk Viviana 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 przejmie od sztuki nie tylko wyraz uduchowienia, głębię myśli i uczucia, spokój duszy i udrękę, lecz także w linii i barwie stosować się może do sztuki i odtwarzać zarówno godność Fidyasza 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 za pomocą 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 kopiści, 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 przywdziawszy 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 wyobraźnię. Twierdzenie to jednak błędne. Wyobraźnia jest przede-



wszystkiem 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 kopiującego 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 marynetka nakręcona przez Szekspira chorowała kiedyś na melancholię. 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 Turgeniewa, a wykończony przez Dostojewskiego. Robespierre wyłonił się z kart Rousseau'a, tak samo jak Pałac Ludowy \*) powstał ze szczątków noweli. Poezya zawsze wyprzedza życie. Nie kopiuje go, lecz przetwarza, stosownie do swego celu. Wiek dziewiętnasty taki, jakim go znamy, jest w znacznej mierze

---

\*) Domy ludowe w Anglii powstały pod wpływem powieści Waltera Besanta.

wynalazkiem Balzaca. Nasi Lucyani de Rubempré, Rastignac'i i de Marsays pojawiają się najpierw na scenie *Comédie Humaine*. My tylko uwagami i zbytecznymi dopiskami uzupełniamy kaprys, fantazję, lub wizję twórczą wielkiego powieściopisarza. Pytałem kiedyś serdeczną przyjaciółkę Thackeray'a, czy Becky Sharp kreślona była podług modelu. Objaśniła mnie, że Becky jest wytworem fantazyi, 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. Zaś ów szlachetny gentleman,



który tegoż samego wrażliwego 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 historyi o transformacji, przyjaciel mój, Mr. Hyde, bawił właśnie w północnej dzielnicy Londynu, a chcąc jak najprędzej dostać się na stacyę, obrał jakąś drogę boczną lecz zabłąkał się i niebawem stał bezradny wśród labiryntu wązkich 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 zaroiała się od ludzi ordynarnych, wyłażących z domów niby mrówki. Otoczyli go, pytając, jak się nazywa. Miał właśnie wymienić swe nazwisko, gdy nagle przypomniał sobie podobne zajście w opowiadaniu Steven-

sona. 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 obłężenia, a wtedy przyjaciel mój opuścił swe schronisko. Wychoząc rzucił okiem na mosiężną tabliczkę błyszczącą na drzwiach apteki. Wyczytał na niej nazwisko: „Jekyll“. Przynajmniej 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 zewnętrznych poznałem kobietę nadzwyczajnej a egzotycznej piękności. Zaprzyjaźniliśmy się z sobą i obcowaliśmy bardzo zażyłe. A jednak interesowała mnie nie



swą pięknoscią 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, mieszkając zamieniała w pracownię, dwa lub trzy dni tygodniowo spędzając stale w galeryach lub muzeach. To znów zapalała się do wyścigów, przywdziewała strój sportowy i po całych dniach rozprawiała tylko o totalizatorze. Innym razem religię porzucała dla mesmeryzmu, mesmeryzm dla polityki, a politykę dla melodramatycznych rozkoszy filantropii. Jednem słowem była to jedna z natur proteuszowskich, w metamorfozach swych o tyle niedoskonała, o ile nim był ów dziwny bóg morski, podpatrzony przez Odyseję. Pewnego dnia w odcinku jednego z pism francuskich zaczęła wychodzić jakaś powieść. W owym czasie czytywałem takie feljetony i przypominam sobie doskonałe, 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 była 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 Wenecyi, przypadkowo zobaczyłem w czytelnicy 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 omieszkać 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 przeżyć osobiście i tak też uczyniła. Był to przykład w najwyższym stopniu przekonywujący o istnieniu popędu naśladowczego, o którym wpiерw 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 marzenie poety.

Wyrażając się filozoficznie, podstawą życia, energią życia—jakby określił Arystoteles — jest poprostu walka o wyraz odpowiedni. Sztuka ustawicznie stwarza najrozmaitsze formy, umożliwiające osiągnięcie owego wyrazu. Życie je chwyta i przetwarza, 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.** Teorya 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 impresyoniści 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 zwiwnym, lotnym obłokiem przesłaniają most łukowy i łódkę, ślaniającą 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 kwestyę 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 u biednych na duchu wrażenie bronchitis. Tam, gdzie człowiek kultury znajduje rozkosz artystyczną, osobnik niekulturalny nabawia się przeziębienia. Mijamy więc współczucie i starajmy się, by Sztuka czarowne swe oczy w innym zwróciła kierunku. Już zresztą to uczyniła. Owe białe, wibrujące światło słoneczne, które teraz widzimy u francuzów, o dziwnych refleksach koloru malwy i niespokojnych cieniach fioletowych — to ostatnia fantazja sztuki, skopiowana przez naturę wprost znakomicie. Gdy dawniej odtwarzała Corot'a i Daubigny'ego, obecnie daje nam wspaniałych Monetów i czarujących Pissarów. W niektórych momentach — rzadkich co prawda, lecz zdarzających się od czasu do czasu — natura staje się nawet zupełnie modernistyczną. Oczywiście, że nie zawsze można jej ufać, zwłaszcza, że stano-



wisko, jakie zajmuje, jest istotnie fatalne. Sztuka bowiem, stworzywszy efekt niezrównany i jedyny, przechodzi do innych. Natura natomiast zapomina, że naśladowanie może też być obelgą i powtarza ten sam efekt aż do znudzenia. Dziś naprzykład żaden człowiek prawdziwie ucywilizowany nie będzie się zachwycał zachodem słońca. Zachód słońca najzupełniej wyszedł z mody. Należy on do epoki, kiedy Turner był ostatnim wyrazem sztuki. Zachwyt nad pięknnością zachodu jest niezawodną oznaką parafianšczyzny. Niemniej jednak zjawisko to istnieje. Wczoraj wieczorem Mrs. Arundel nalegała 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, uwydatnionymi w sposób karykaturalny. Przyznaję zresztą, że życie aż nazbyt często popełnia ten sam błąd. Niejednokrotnie stwarza fałszywych Renes'ów

i Vautrins'ów tak samo, jak natura obdarcza nas pewnego pięknego dnia wątpliwej jakości Cuypem, innym razem znów bardzo problematycznym Rousseau'em. A jednak tego rodzaju falsyfikaty najbardziej nas gniewają, gdy je popełnia natura. Takie się wydają głupie, proste i zbyt proste. Fałszywy Vautrin może nas jeszcze bawić; problematyczny Cuyp jest nieznośny. Nie chcę jednak sądzić natury zbyt surowo. Pragnąłbym tylko, by Kanał, zwłaszcza koło 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. Jedyny to łącznik między nią, a człowiekiem ucywilizowanym. Czy dowiodłem więc mej teorii ku twemu zadowoleniu?

**Cyryl.** Dowiodłeś jej ku memu niezadowoleniu — tym 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, kierunku etyczny i społeczny otoczenia, pod którego wpływem powstała.

**Vivian.** Przenigdy! Sztuka nie wyraża nigdy nic innego, jak tylko samą siebie. To jest zasada 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 mówi muzy; i zawsze też w spokojnej dostojności sztuki dopatrują się odbicia własnych swych zgiełkliwych namiętności, zapominając, że piewą życia jest nie Apollo, lecz Marsyas. Zdala od rzeczywiście, 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 wyrażone formie. Tak jednak nie jest. Sztuka najwyższa odrzuca

brzemie 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 czyisto 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, tym 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 Tyberyusza 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 Renesan-



sem; ale pijane draby i wrzeszczący chłopci malarstwa holenderskiego co nam mówią o wielkiej duszy Holandyi? Im bardziej sztuka jest abstrakcyjna i idealna, tem lepiej objawia nam ducha czasu. Jeśli zapomocą sztuki chcemy sobie odtworzyć 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 fizyognomię 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 najzwyczajniejsi ludzie, nie mający w swym wyglądzie nic dziwnego, nic fantastycznego,

ani nadzwyczajnego. Średniowiecze takie, jakie znamy ze sztuki, jest niczem innym, jak tylko skończoną w sobie formą stylu, i nie widzę powodu, dlaczego by 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 tworem 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 Japonii niewiele się różnią od przeciętnego typu anglika, to znaczy, że są zupełnie banalni i pozbawieni wszelkiej egzotyczności. Właściwie cała Japonia jest jedynie wynalazkiem. Niema takiego kraju, niema takich ludzi. Jeden z naszych najsympa-



tyczniejszych malarzy wyjechał niedawno do ojczyzny chryzantemów i łudził się nadzieją, że zobaczy japończyków. Tymczasem widział i jedynie mógł malować, lampiony 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, wspa- niałą fantazyą 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 fantazyi, siądź którego popołudnia w Parku, lub wałęsaj 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 Grecyi. 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, musiałybyś 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 tłumaczy się to tem, że Holbein poprostu narzucił życiu swe warunki,



zmusił je do przestrzegania granic przez niego zakreslonych, do kopiowania jego typu i przejawiania się wyłącznie w formie przezeń pożądaney. Jedynie 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 roztwierając bramy z rogu. Sny średniej klasy naszego kraju, omawiane w dwóch potwornych tomach Myersa i w Rozprawach *Physical Society*, są najbardziej przynębiającą lekturą, z jaką się kiedykolwiek spotkałem. Niema w nich bodaj zmory zajmującej. 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 fantazyi. 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, nieznany; 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 kwestiach religijnych w najprzykrzejszy sposób daje się odczuwać w kościele anglikańskim. Oznacza ono zaiste poniżającą i głupią koncesyę na rzecz najtrywialniejszego naturalizmu, a wypływa z zupełnej nieznajomości



psychologii. Człowiek zdolny bowiem 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 konferencyach literackich. Będzie to jednakowoż tylko owa lekka wdzięczna forma kłamstwa, jaką się posługiwano przy biesiadach starych kretyjczyków. Istnieją jednak jeszcze inne formy. Naprzykład kłamstwo, zapewniające bezpośrednią korzyść osobistą — kłamstwo w tak zwanym celu moralnym — u nas uważane za niemoralne, jakkolwiek u starożytnych cieszyło się wielkim uznaniem. Athene śmieje się, słuchając „przebiegłe wykrętnych słów Odysseja“, jak to określił William Morris, a gloria kłamstwa opromienia blade czoła nieskazitelnych tragicznych bohaterów Eurypidesa, i w rzędzie najszlachetniejszych kobiet starożytności stawia młodą narzeczoną z przed cudnej 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 taniej i wyborowej wydaniu pism tego wielkiego kazuisty. Ładna, a nie-zbyt droga edycja, streszczająca zasady wypowiedziane w przewodniku: Jak i kiedy należy kłamać, byłaby niewątpliwie bardzo poczytna 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 wspaniale przedstawił Plato w pierwszych księgach *Rzeczypospolitej*, że zbytby 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 czem niestety pedagogzy nasi zgola zapomnieli. Kłamstwo



w celu powiększenia pensyi 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 krytyką, 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 sanktuarium Sztuki dla tych, co Piękna nie ukochali ponad Prawdę. Ciężki, ograniczony intelekt brytyjski nieruchomo legł na pustyni, jak sfinks z precudnej opowieści Flauberta, a fantazya, *La Chimère*, płasza dookoła niego, wabiąc go swym fałszywym, słodkim głosem fletni. Zawcześnie jeszcze, by głosu jej usłuchał, lecz pewnego dnia, gdy wszyscy będziemy już śmiertelnie znudzeni banalnością poezyi współczesnej, pójdzie on za ich głosem i zapragnie jej skrzydeł.

Jakże będziem się radować, gdy wreszcie wszędzie ten dzień, i stare słońce rozżagwi niebo purpurą zachodu! Fakta okryją się hańbą, Prawda przywdzieje żałobę, zrozpaczona krępującymi ją kajdanami, a Fantazyja ze swym orszakiem czarów święcić będzie tryumf 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 bazyliuszka, 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 uniknienia możliwych nieporozumień podaj mi, proszę, w krótkości teorye twojej nowej estetyki.

**Vivian.** Otóż w krótkości brzmią one tak: Sztuka nigdy nie wyraża 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 preraphaelityzm. Niekiedy znów wyprzedza swą epokę i stwarza rzeczy, które dopiero w jakie 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: Li-cha 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 konwenansu. 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, twierdzę, 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



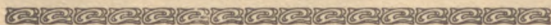
z mody. Życie bieży szybciej niż naturalizm, ale poezya nawet życie wyprzedza.

Trzecia moja teoria zamyka się w twierdzeniu, że życie znacznie więcej naśladuje sztukę, niż sztuka — życie. Wpływa to nie tylko z naśladowczego popędu życia, ale także z faktu, że świadomym celem życia jest przejawienie 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.

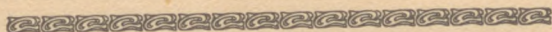
Z tego w dalszym ciągu konsekwentnie wynika, że także Natura naśladuje Sztukę. Jedyne efektowne momenty, na jakie Natura w obec nas zdobyć się może, są te, które już znamy z poezyi i malarstwa. W tem leży tajemnica czaru natury, a także wytłómaczenie jej słabości.

Ostatnia moja teoria brzmi, że kłamanie, mówienie pięknych fałszów jest właściwym celem sztuki. Ale o tem, sędzę, wypowiedziałem się już dość obszernie. A teraz wyjdźmy na taras, „gdzie niby duch, majaczy śnieżnie białą paw“, a gwiazda polarna „w srebrze

kapie zmierzch“. W godzinie zmierzchu natura posiada cudowną moc sugestyi i nie pozbawiona jest wdzięku, jakkolwiek głównem jej zadaniem jest prawdopodobnie ilustrować słowa poetów. Chodź! Dość już gawędziliśmy.







# Krytyk jako Artysta

oraz kilka uwag

o doniosłości próżnowania

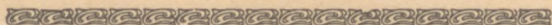
Dyalog. - Część I. - Osoby: Gilbert i Ernest. - Scena  
w Bibliotece w Piccadilly z widokiem na Green Park

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

DEPARTMENT OF CHEMISTRY

REPORT OF THE  
COMMISSIONERS OF THE  
LAND OFFICE  
AND  
THE  
LAND OFFICE  
OF THE  
STATE OF ILLINOIS  
FOR THE YEAR 1890





**Gilbert** (*przy fortepianie*). Mój drogi Ernestie, 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 widzę. 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. Wybaczają wszystko, z wyjątkiem geniuszu. Muszę jednak wyznać, że wogóle lubię czytać pamiętniki. I to zarówno dla ich formy, jak i treści. W literaturze, czysty ego-

tyzm jest zachwycający. On to właśnie czaruje nas w pismach osobistości tak różnych, jak Cybero 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 bronzie dla pałacu króla Franciszka, ba, nawet zielono-złoty Perseusz, z otwartej loggii we Florencyi 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, autografia posiada urok nieprzezwyyczajny. Nawet biedny, ograniczony, zarozumiały sekretarz Pepys gadulstwem swem utorował sobie drogę do nieśmiertelności; dobrze wiedząc, że niedyskrecya 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 dnie 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 interesu-

jący, 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 powiedziałyby Touchstone. Ale czy na serio 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.** Gilbertcie, czy wolno spytać do kogo odnosi się ta aluzja?

**Gilbert.** Ach! Do wszystkich naszych drugorzędnych literatów. Niepodobna już dłu-



żej wytrzymać z tymi ludźmi, którzy po śmierci poety lub malarza pchają się do domu wraz z właścicielem zakładu pogrzebowego, jakby nie wiedzieli, że jedynem ich zadaniem — grać role nieme. Ale nie mówmy o nich. Wszak to zwykłe pasożyty literackie. Jeden z nich chwyta proch, drugi popioły zmarłego — ale duszy nie dosięże żaden. A teraz zagram ci coś Chopina lub Dvoraka. Zagrać ci Dvoraka? Taki namiętny i dziwnie barwny.

**Ernest.** Nie! W tej chwili właśnie nie jestem usposobiony do słuchania muzyki. Jest zbyt nieokreślona. Przytem prowadziłem wczoraj do kolacyi baronową Bernstein, która zwykle bywa zachwycająca, ale wczoraj chciała koniecznie rozprawiać o muzyce, która przypomina jej jakoby dźwięki niemczyzny. Na szczęście jednak żadna muzyka nawet w przybliżeniu nie przypomina języka niemieckiego. Doprawdy, że niektóre formy patryotyzmu 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, jakobym opłakiwał grzechy, których nigdy nie popełniłem, i odczuwał mękę tragedyj, których nigdy nie przeżyłem. Zdaje mi się, że muzyka zawsze tak działa. Stwarza w duszy przeszłość nieznana i napęla 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 za-



tem tę historię, Ernestie. Pragnę się trochę rozweselić.

**Ernest.** Och, nie przypisuję jej zbytnej doniosłości. Uważam ją tylko za doskonałą ilustrację tego, czem jest marna krytyka artystyczna. Zdaje się, że pewna dama całkiem seryo pytała raz tego, jak go nazwałeś, 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 seryo, naco się właściwie przyda krytyka artystyczna? Czemu się artyście nie pozostawia zupełnej swobody, by zgodnie ze swą chęcią stwarzał światy nowe, lub wycienio- wywał ten świat, który już znamy i którym znudzilibyśmy 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

powinnaby roztoczyć w około siebie samotność, i że pracuje najlepiej w ciszy i odosobnieniu. Poco przeszkadzać artyście wrzaskliwym głosem krytyki? Jakiem prawem ludzie niezdolni do twórczości śmiały 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 powinienesz być powie-  
dzieć. W dzisiejszych czasach pozostawiono  
nam tak mało tajemnic, że nie możemy zgo-  
dzić się na utratę choćby jednej z nich. Mam  
wrażenie, że członkowie *Browning Society*, po-  
dobnie jak teolodzy z *Broad Church Party*,  
lub autorzy z *Walter Scott's Great Writers*  
*Series* dopóty objaśniają swe bóstwo, aż nie  
już z niego nie pozostanie. Gdzie w Browningu  
dopatrywałeś się mistyka, oni starali się do-  
wieść, że był poprostu jakaś. Gdzie przypu-  
szczałeś, że ma coś do ukrycia, oni wykazali,  
że ma bardzo niewiele do objawienia. Ale  
mówią tu tylko o poszczególnych jego dzie-



łach. 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 precudne echo, co w górskiej grocie muzy stwarza własny swój głos i daje nań odpowiedź; rym, który w rękach prawdziwego artysty staje się nietylko materyalnym pierwiastkiem rytmicznego piękna, lecz także uduchowionym wyrazem myśli i na-

miętności: stwarza nowe nastroje, nasuwa nowe kojarzenia myślowe, lub mocą czaru i sugestyi dźwięku roztwiera złociste podwoje, do których nawet fantazyja 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 poezyi rolę marnego arlekina lub jeździć na Pegazie z zaciśniętymi usty. Chwilami rani nas wprost okropnymi dysonansami. Niekiedy, mogąc melodyę wydobyć tylko przez zerwanie strun swej lutni, zrywa je istotnie, a one świszczą rozdźwiękiem. Lecz nie przybywa wtedy boginka ateńska, by usiąść na rogu lutni i drżeniem skrzydeł wyczarować melodyę, udoskonalic rytmi 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 posepny 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 przed nią, przed grzechem swym i sobą samym. 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 kuzynów, i cudnej swej żonie rozkazuje zejść. Tak, Browning był wielki. I jakim zachowa się w pamięci potomności? Jako poeta? Ach, nie! Pozostanie jako twórca fantazyj, jako największy może twórca fantazyj. Jego zmysł dramatyczny jest wprost niezrównany, a jakkolwiek nie był w stanie rozwiązać własnych zagadnień, to jednak

umiał je stawiać — a czegoż więcej 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 kwestyi zasadniczej. Jak to sformułowałeś?

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

**Gilbert.** Zdaje mi się, Erneście, 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 liniach, nadawała postaci wygląd boga. Emalią lub drogocennymi kamieniami zapalał wzrok w ślepych źrenicach. Ciemne pukle włosów wiły się pod dłutkiem snycerza. A kiedy syn Lety stawał tak na swym piedestale w jakiejś mrocznej, freskami pokrytej świątyni, lub słońcem zalanej kolumnadzie, wszyscy przechodnie ἀβροῦς βαίνοντες διὰ λαμπροτάτων αἰδέας, 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 pyłach 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 bładzącego nad jasnemi wodami Acheronu, kędy duchy ryb przemykały nad łożyskiem pełnem żwiru; albo malował persów ubranych w spodnie i mirty,



jak pod Maratonem zmykali przed grekami; albo galery, spiżowymi dzióbami zahaczające się wzajem w małej zatoce Salaminy. Srebrnym rylcem lub węglem malował na pergaminie lub odpowiednio przystosowanym drzewie cedrowem. Na kości słoniowej i różowej terrakocie malował woskiem, rozpuszczonym w oliwie. Z drzewa, marmuru i płótna cuda wyczarowywał swym pędzlem; a życie na widok swego odbicia milkło, onieśmiałone. Tak, całe życie doń należało: zarówno kupiec na targowicy, jak owczarz, wylegujący się na wzgórzu w dużej 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 oliwą namaszczonych 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 nanowo stwarzał świat.

Ale także drobne wyroby artystyczne na-

leżały do jego dziedziny. Zbliżał kameę do wirującego koła, a ametyst przemieniał się w purpurowe łoże 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 Thetydę niesioną przez nereidy, lub chorą z miłości Phaedrę z niańką, lub Persephoneę, jak znużona wspomnieniami maki wplata w swe włosy. W szopie siedział garncarz, a cudna waza, niby kwiat, wyrastała z milczącego jego koła. Zdobiał jej podstawę, szyję i uszy 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 pełnem 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 liniach wytrawiał na białem tle tęsknie wy-  
czekującą parę oblubieńców z fruwającym dokoła nich Erosem, podobnym do jednego z aniołków Donatella — małą, śmiejącą się istotkę o skrzydełkach złotych lub lazuro-  
wych. Na wygiętej stronie wazy wypisywał następnie nazwisko swego przyjaciela, a słowa ΚΑΛΟΣ ΑΛΚΙΒΙΑΔΗΣ lub ΚΑΛΟΣ ΧΑΡΜΙΑΗΣ — opo-  
wiadają nam jego dzieje. A na brzegi sze-  
rokiej, płaskiej czary rzucał jelenia w biegu, lub spoczywającego lwa, zgodnie z fantazją chwili. Z delikatnych flakonów na pachnidła uśmiecha się Afrodyta przy swej gotowalni, orszakiem nagich menad otoczona; płąsa Dyo-  
nizos dokoła dzbana z winem, a bosa jego stopy również ociekają winem; zaś stary Syl-  
len o postaci satyra wyciąga się na rozpo-  
startych skórach lub potrząsa tarczą ma-  
giczną, zakończoną zeschłą 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 porośniętymi 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 kwestyi zdania jakiegoś starszego człowieka. Rzecz to bardzo niebezpieczna, a jeśli pozwolisz przedzielić się jej w nawyknięcie, 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 jestto 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 fantazyi, 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 wyładować erudycyi. Uczona rozmowa jest afektacją nieuka, albo zajęciem człowieka,

bezczyнного w dziedzinie umysłowej. A co się tyczy t. zw. kształcącej konwersacyi, 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 Dvoraka. Blade 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 seryo, i żyją w ciągłej obawie, zali nie będą zrozumieni 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 żaluzye widzę księżyc, niby wycięty kawał srebra. Gwiazdy okrążają go jak rój pszczoł złocistych, a niebo wygląda niby twardy, wydrążony szafir. Wyjdźmy naprzeciw nocy. Myśl jest przecudna, lecz cudniejszy od niej — czar przygód. Może spotkamy



księcia Florizela, a piękna Kubanka powie nam, że wcale nie jest tem, za co uchodzi?

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

**Gilbert.** Ależ mój drogi! Gdyby z czasów helleńskich, 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 przede wszystkim, co zawdzięczamy grekom w pierwszym rzędzie? Zmysł krytyczny. A ten zmysł krytyczny, którym się posługiwali w kwestiach 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 spaczonej 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. Studiowali naprzykład rytmikę prozy tak skrupulatnie, jak współczesny muzyk studjuje harmonię i kontrpunkt; zbyteczne chyba dodawać — z większą bystrością estetyczną. I mieli na tym punkcie zupełną słuszość, jak zresztą we wszystkim. Od czasu gdy rozpowszechnił się druk i szkodliwy 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 owdzie 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 mytem artystycznym, stworzonym przez krytykę celem przypominania nam, że wielki poeta jest nie tylko wizjonerem, widzącym więcej oczyma duszy, niż ciała, lecz że jest nadto prawdziwym śpiewakiem, który pieśń swą buduje z tonów, powtarzając

każdą strofkę dopóty, aż uchwyci tajemnicę jej melodyi i w mroku wyśpiewa słowa o skrzydłach świetlanych. Ale jakkolwiek bądź było z Homerem, to jednak pewna, że ślepocie zawdzięcza wielki poeta Anglii majestatyczny rytm i wspaniałość 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 zrozumiąłość szepce mi, że jest on wolny od błędu, nagle zaczynam dręczyć się straszną myślą, zali nie popełniłem zbrodni niemoralnego zniewieszczenia, posługując się rytmem trocheicznym lub trybrachicznym — zbrodni, za którą uczony krytyk z epoki cesarza Augusta z największą słusnością potępia świetnego, aczkolwiek nieco paradoksalnego Hegezyasza. Zimny 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 wspaniałości 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.

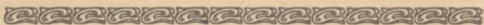
**Ernest.** Ach, teraz to już się stajesz cynicznym.

**Gilbert.** Któżby się nie stał cynicznym, gdy

całkiem seryo mówią w jego obecności, że grecy nie mieli krytyki artystycznej? Rozumiałbym, gdyby ktoś twierdził, że geniusz 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 harmonii, estetyczne znaczenie świata zjawisk, stosunek sztuk plastycznych do świata zewnętrznego i złudy do rzeczywistości. On pierwszy może rozpałił w duszy ludzkiej płomienne pragnienie, po 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 filozofię. Arystotelesa natomiast, tak samo jak Goethego, zajmowały przede wszystkim konkretne przejawy Sztuki. Zastanawiając się



naprzykład nad tragedya, rozpatruje jej narzędzie, którem jest język; jej przedmiot, którym jest życie; jej metodę, t. j. akcyę; warunki, wśród których się przejawia, mianowicie wykonanie sceniczne; jej strukturę logiczną, czyli zadzierżgnięcie wężła dramatycznego, wreszcie ostateczny efekt estetyczny, działający na zmysł piękna przez współczucie i trwogę. To oczyszczenie i uduchowanie natury, zwane przez niego Καθαρσις jest, jak twierdzi Goethe, natury czysto estetycznej, a nie moralnej, jak to utrzymuje Lessing. Zajmując się w pierwszej linii wrażeniem, jakie dzieło sztuki wywołuje, Arystoteles analizuje to wrażenie, celem odkrycia jego źródła i istoty. Jako fizyolog i psycholog wie dobrze, że żywotność wszelkiej siły zależna jest od jej energii. Posiadać moc namiętności, a nie wyjawić jej, znaczy ograniczać i zwężać swą indywidualność. Mimiczne widowisko życia, jakie nam przedstawia tragedia, w znacznej mierze oczyszcza duszę, z „szkodliwych pierwiastków“, a dostarcza uczuciu karmu wzniosłego, uduchowia 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 *Καθαρις* 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 Aleksandryi krytyka artystyczna doszła do tak nadzwyczajnego rozkwitu, że artyści owej epoki roztrząsali każde zagadnienie stylu i metody, że wiedli spory, dotyczące wielkich szkół malarskich, naprzykład szkoły w Sycyonie, pragnącej zachować tradycje starego stylu. Nie dziwią nas już dysputy o naturalizmie i impresjonizmie, usiłujących odtwarzać życie realne, ani badania nad idealnymi 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 nieposiadając nic własnego, sądzą, że zdołają 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 osobiste poglądy i wystawy z płatnym wstępem, i związki artystyczne i prądy pre-rafaelickie 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 honorarya za pochlebne recenzje. Wogóle cały nasz modernizm zawdzięczamy grekom, zaś cały anachronizm — wiekom średnim. Od greków przyjęliśmy cały system krytyki artystycznej, a o subtel-



ności ich zmysłu krytycznego świadczy bowiem ten jeden fakt, że, jak już mówiłem, krytycyzm ten stosowali przedewszystkiem do języka. Bo w porównaniu ze słowem, materiały, jakim się posługuje malarz lub rzeźbiarz, jest bardzo szczupły. Słowo nie tylko 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, namietność 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 Lucianie i Longinusie, Quintilianie i Dyonizjuszu, Pliniuszu, Frontonie i Pauzaniu i wszystkich

tych, co w starożytności wykładali 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, porozmawiajmy 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.

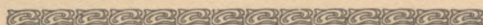
**Gilbert.** Antyteza ta jest zupełnie dowolna. Twórczość artystyczna bez zdolności krytycznej niegodna jest wprost swego miana. Mówiłeś poprzednio o wytwornym i subtelnym instynkcie doboru i wyboru, dzięki którym



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 najcharakterystyczniejszych 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 specyjalnem, poetyckiem



tchnieniem i niemal bezpośrednio mógł się przerodzić 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 wizye 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.

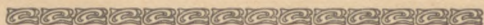
**Ernest.** Rozumiem, co myślisz i dużo w tem słuszności. Przyznasz jednak, że wielkie poematy najdawniejszych czasów, te pierwotne, bezimienne zbiorowe poematy, były raczej dziełem fantazyi duszy zbiorowej, niż indywidualnej.

**Gilbert.** Nie wówczas jednak, gdy się na-



prawdę 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 czarowną. Zbudował je z tonów, „i tak nie zbudowane wcale zbudowane są przez to na wieki“.

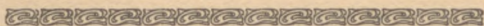
Im dłużej badamy życie i literaturę, tem dokładniej poznajemy, że poza wszystkim co wielkie i godne podziwu, stoi jednostka, i że nie chwila stwarza człowieka, lecz człowiek swój wiek. Zaiste, gotówbym sądzić, że każde podanie czy legenda, zdające się wypływać z podziwu, strachu czy wyobraźni plemienia jakiegoś lub narodu, pierwotne swe pochodzenie zawdzięcza fantazyi jednostki. Już sama ograniczona ilość podań zdaje się przypuszczanie to potwierdzać. Nie poruszaj-



my 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 Aleksandryi, gdzie formy te utrwalono, stworzono, lub wydoskonalono. Wymieniam Aleksandryę nie tylko dlatego, że tam właśnie duch grecki doszedł do najwyższego



uświadomienia i ostatecznie obumarł, zdławiony sceptycyzmem i teologią, 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 niedokładne, 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, studyum, dyalog 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 dopatrzeć w Antologii; i prócz amerykańskiego dziennikarstwa, do którego nic równego nie można znaleźć nigdzie; a także prócz ballady w szkockim dyalekcie, do której zdaniem jednego z na-



szych najpracowitszych pisarzy powinni by 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 wprowadza 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 czemże będzie krytyka bez siły twórczej? Mam głupi zwyczaj czytania pism peryodycznych i zdaje mi się, że krytyka współczesna żadnej nie posiada wartości.

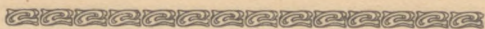
**Gilbert.** Ale też i cała niemal twórczość współczesna jest bez wartości. Miernota wążąca miernotę i niendolność, oklaskująca swą siostrę — oto obraz, jakiego od dłuższego czasu dostarcza nam artystyczna działalność Anglii. Czuję jednak, że w tym wypadku jestem może trochę niesprawiedliwy. Z reguły bowiem, krytycy nasi — mówię oczywiście o tych lepszych, co piszą 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. Trzy tomową 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 poniżyć 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 kobiet. Zupełnie to zresztą zbyteczne. By poznać markę i gatunek wina, nie



potrzeba wypróżniać 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. Któżby brnął przez cały ciężki tom nudy? Wystarczy pokosztować, ba, i to aż nadto. 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, namietności lub piękna. Nie powinno się o nich mówić, lecz skazać na zapomnienie, na jakie zasługują.

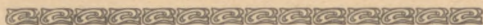
**Ernest.** Wybacz mój drogi, że ci przerywam, ale zdaje mi się jednak, że twe zamiłowanie do krytyki unosi cię trochę za daleko. Bo ostatecznie przyznasz chyba sam, że trudniej coś stworzyć, niż o tem mówić.

**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 rzeczywi-



stego fakt ten rzuca się w oczy. Pierwszy lepszy człowiek może robić historię, ale napisać ją może tylko człowiek wielki. Niemasz formy czynu, formy uczucia, której nie dzielilibyśmy z najniższymi 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 nieznana. Jest to coś zupełnie niedoskonałego w swej treści, bo ograniczone przypadkiem i nieświadome swego kierunku, i zawsze w sprzeczne 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 rękę i obracasz podług kaprysu. Popro-  
stu piszesz nanowo historję.

**Gilbert.** Jedynym naszym obowiązkiem  
względem historyi jest pisać ją nanowo. Nie  
najbliższe to zadanie, czekające umysłu kry-  
tycznego. Kiedyś, w przyszłości, gdy odkry-  
jemy wszystkie prawa naukowe rządzące ży-  
ciem, przyjdziemy też do przekonania, że je-  
dynym człowiekiem, mającym więcej złudzeń  
od marzyciela, jest człowiek czynu. Ten, za-  
iste, nie zna ani źródła swych czynów, ani  
ich wyników. Z pola, które zdaniem swem,  
zasiał był cierniem, my zebraliśmy winne  
grona, a figa zasadzona przezeń gwoli naszej  
przyjemności, bezużyteczną się okazała jak  
oset i jeszcze bardziej gorzką. Ludzkość dla-  
tego tylko znajduje swą drogę, ponieważ ni-  
gdy nie wie, dokąd zdąża.

**Ernest.** Sądysz zatem, że w sferze czynu  
cel świadomy jest złudzeniem?

**Gilbert.** Czemś gorszem od złudzenia. Gdy-  
byśmy żyli dość długo, by widzieć wyniki  
swych czynów, być może, że ci, którzy się  
mienia dobrymi, zginęliby pod ciężarem wy-  
rzutów sumienia, a ci, których świat uważa



za złych, najszlachetniejszą uczuliby 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 czynniki 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 materialnej, któraby równocześnie nie uduchowiła świata; jak z drugiej strony nie było światów 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 utartych pojęć moralnych, zgadza się z wyższą etyką. A cnota? Czemże jest cnota? Na-





męczeńską. Oszczędzamy mu w ten sposób okropnego widoku jego żniwa.

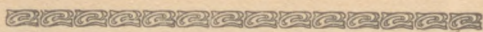
**Ernest.** Gilbercie, potrafiłeś strunę zbyt zgrzytliwą. Wracajmy raczej na wdzięczną niwę literatury. O czem to wpierw mówiłeś? Aha, że łatwiej coś stworzyć, niż o tem mówić.

**Gilbert** (*po chwili*). Tak, zdaje mi się, że miałem odwagę wypowiedzieć tę prostą prawdę. I sądzę, że przyznasz mi słusność? Człowiek działający jest maryonetką; opowiadający — poetą. W tem cała tajemnica. Łatwo było na piaszczystych równinach wietrznego Ilionu wypuszczać karbowaną strzałę z malowanego łuku, lub kopie na długich jesionowych drażcach 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 we-

drzeć się na wzgórze i miękką, 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, córka Ledy o postaci łąbądzia 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 podworcze, syn Pryama nakłada swój spiżowy pancerz. Białe ramiona



Andromachy oplatają jego szyję. Kładzie hełm na ziemi, by go się dziecina ich nie przestraszyła. Za haftowaną zasłoną swego namiotu siedzi Achilles w stroju skropionym wonnościami, gdy druh jego serdeczny w złocisto-srebrnym rynsztunku sposobi się do walki. Z dziwnie 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, napęlnia 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 przeplatanych i Pryamidy o lwim sercu, Patrokles, druh nad druhy zginąć musi nieodwołalnie. Są li to widma? Bohaterowie z mgły i oparów? Cienie, zaklęte w pieśni? Nie, oni żyją! Czyn! Czem jest czyn? Złuda, konająca w chwili wylądowania energii. Marne przyzwolenie na rzecz faktu. Świat stworzony jest przez śpiewaka dla marzyciela.

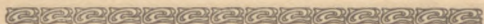


**Ernest.** Dopóki ty mówisz, wierzę, że tak jest istotnie.

**Gilbert.** Bo też tak jest istotnie. Na zmurszałych gruzach Ilionu wyleguje się jaszczurka, jakby odlana w zielonym bronzie. Puszczyk zagnieździł się w pałacu Pryama. Po szerokiej równinie pasterze gonią stada kóz i owiec, a na morzu gładkiem jak oliwa, płonącym barwą wina, na αἶθροψ πόντος — jak powiada Homer — tam, kiedy ongi przeciągały potężne, miedzianodzióbe galery Danaów, błyszcząc purpurą swych łukowatych pręgów, — teraz samotny rybak siedzi w swem małym czółenku, wpatrzony w drgające 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 namietności, w jednym nastroju mil-



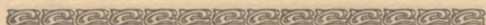
czenia. Ci, których poeta ożywia, mają tysiączne swe radości i trwogi, przyływy odwagi i rozpacz, radości i cierpienia. Pory roku przechodzą i mijają w przepychu pogody lub w szacie melancholii; a lata przeciągają przed niemi uskrzydłone, lub na ołowianych wlokąc się stopach. Mają one swą młodość i wiek 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 Florencyi, 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 srebrzystych topoli Francyi. 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 wejścia 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 „zielonowłosa 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 widzialnych, może być urzeczywistniony tylko w poezyi. Poezya właśnie ukazuje nam ciało w jego ruchu, a duszę w jej niepokoju.

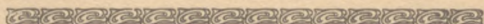
**Ernest.** Tak, rozumiem, o co ci chodzi. Tylko, że im wyżej stawiasz twórcę, tem niższe miejsce zająć musi krytyk.





**Gilbert.** Dlaczego?

**Ernest.** Dlatego, że najlepsze, co nam dać może, będzie tylko echem wspaniałej muzyki, niepewnym cieniem jasno zarysowanych form. Bardzo być może, że życie jest chaosem, jak twierdzisz; że męczeństwa jego są marne, a heroizmy pozbawione dostojności; że zadanie to, poezyi 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 wpływem 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 Akademiom Literatury, jakie tylko są na świecie — odnosi się tylko do stosunku między Życiem a Sztuką, a nie do wszelkich



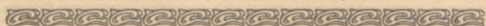
możliwych stosunków między Sztuką a Krytyką.

**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 — namietności i myśli. Do doskonałości swego dzieła nie wymaga on nawet najlepszego materiału. Wszystko służy jego celowi. Jak Gustaw Flaubert potrafił z pospolicich lub sentymentalnych miłości żony prowincjonalnego lekarza brudnej wioszczyny Youville-l'Abbaye koło Rouen stworzyć utwór klasyczny i arcydzieło stylu, tak samo z rze-

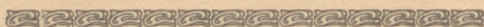




czy mało wartościowych lub całkiem pozbawionych wartości, jak np. z obrazów na dorocznej wystawie Akademii Królewskiej, z poematów Levis Morrisa, z romansów Ohneta lub sztuk Henryka Artura Jonesa, prawdziwy krytyk — o ile ma ochotę kształtować, lub trwonić swe zdolności obserwacyjne na takim materiale — stworzy dzieło niepokalanie piękne i myślowo subtelne. Czemu nie? Marność jest zawsze nieprzezwykłą 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 materiały? Takie tylko, jak dla poety lub malarza. Tak samo jak oni, krytyk może czerpać motywy skądkolwiek bądź. Rozstrzyga tylko opracowanie. Niema motywu 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

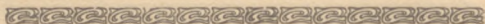


o poezji? Istotnie, miałbym ochotę nazwać krytykę twórczością w obrębie twórczości. Bo jak wielcy artyści, począwszy od Homera i Eschylosa aż do Szekspira i Keatsa nie czerpali materiału wprost z życia, lecz szukali go w mitach, legendach i starych podaniach, tak samo krytyk posługuje się materiałem, który inni już dla niego niejako oczyścili, nadawszy mu już fantazyjne kształty i barwy. Nie waham się posunąć jeszcze dalej i twierdzić, że krytyka najwyższa, będąc najczystsza formą impresyi 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 fikcyi do rzeczywistości. Ale ponad duszę nie ma instancyi więcej.

**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 filozofia, gdyż przedmiot jej jest konkretny, rzeczywisty, a nie abstrakcyjny i mglisty. Jest ona jedyną dostojną formą autobiografii, ponieważ nie zajmuje się zdarzeniami, lecz myślami czyjegoś życia; nie przypadkowściami bytu, lecz nastrojami duszy i fikcyjnymi jej namietnościami. 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 możnaby o naszej sztuce współczesnej powiedzieć to, że jest ona trochę mniej trywialna od rzeczywistości; krytyk natomiast obdarzony subtelną zdolnością 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 — postrzępiona. 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.

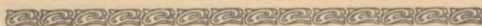
**Gilbert.** Tak, a wypowiedziana została przez tego, czyja pamięć wszystkim nam jest droga, bo jego to lutni dźwięki przywabiły niegdyś Prozerpinę z pól sycylijskich i białym jej stopom kazały stapać — nie bezowocnie — po pierwiosnkach Cumnoru. Ale twierdzenie jego, że właściwym celem krytyki, to widzieć 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 impresje, a nie, o ile usiłuje coś wyrażać.

**Ernest.** Ale czy tak jest istotnie?

**Gilbert.** Bez wątpienia. Kogóż to obchodzi, czy sądy Ruskina o Turnerze są trafne lub nie? Co to ma do rzeczy? Jego potężna i ma-



jestatyczna proza, tak płomienna i barwna w szlachetnej swej wymowie, tak bogata w swej kunsztownej symfonice, tak pewna i nieomylna w subtelnym doborze słów i określeń, jest co najmniej tak wielkiem dziełem sztuki, jak którykolwiek z tych wspaniałych zachodów słońca, pełnących lub butwiejących na zniszczonych płótnach angielskich galerij. Ba, nieraz się wydaje większem, nie tylko dlatego, że dorównując obrazom tym co do piękności, jest jednak trwalszą od nich, lecz przede wszystkim — dzięki większej różnorodności wyrazu. Bo w owych długich, rytmicznych kadencyach, dusza przemawia do duszy nie tylko barwą i kształtem — aczkolwiek przez nie odsłania się w zupełności i bez uszczerbku — lecz także rozumem i uczuciem, podniosłym patosem i podnioślejszą 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 czem Leonardo wiele nie snił? Bardzo być może, że malarz był tylko niewolnikiem ar-



chaicznego uśmiechu, jak niektórzy twierdzą; ale ilekroć chodzę po chłodnych galeryach Louvru i przystaję przed tą dziwną postacią, która „spoczywa na marmurowem siedzeniu, w kręgu fantastycznych skał, oblana bladem światłem, jakie rozświetla 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 Maryi; a wszystko to nie było dla niej niczem innym, jak muzyką fletów czy lutni i zaznaczyło się tylko tą niesłychaną grą wyrazu w oczach i liniach 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“.

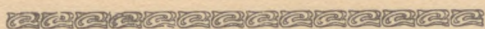
I tak obraz staje się dla nas cudniejszym, niż jest w rzeczywistości i objawia nam ta-



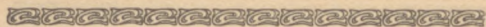
jemnice, których sam nie zna, a muzyka tej prozy rytmicznej w uszach naszych dźwięczy równie słodko, jak dźwięki owego flecisty, co ustom Giocondy nadały ten wyraz subtelny, a siejący spustoszenie. Pytasz, coby powiedział Leonardo, gdyby mu ktoś rzekł o tym obrazie, że „myśli i doświadczenie całego świata współtworzyły tu i przyczyniły się do wysubtelnienia i uwydatnienia linii portretu, że znać w nim wpływ animalizmu Grecyi, rozkosznictwa 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 wszystkiem, 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 — na wyjaśnieniu prawdziwych intencyj artysty i nie poprzestaje na tem. I stanowisko to zupełnie słu-

szne, gdyż wartość jakiegokolwiek pięknego dzieła zależy co najmniej tyle od duszy obserwatora, co od duszy twórcy. Więcej powiem! Obserwator to nadaje pięknu tysiączne znaczenia, czyniąc go dla nas cudnem. On nawiązuje nowy jakiś stosunek między niem a współczesną dołą, że staje się ono żywotną częścią naszego istnienia i symbolem tego, o co się modlimy, lub tego, o co modlą 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 impresyi jaką ona 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 Tannhausera, 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 nieznanym i dlatego właśnie pojętnych. Dziś muzyka ta napełnia mnie owem ΕΡΩΣ ΑΔΥΝΑΤΩΝ — owem *Amour de l'Impossible*, co czasem jakby szła napada człowieka, który przed chwilą jeszcze mniema, że życie jego jest bezpieczne i niedostępne żadnej niedoli. I oto nieszczęśnik taki zatruty nieukojoną 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 melodye 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.



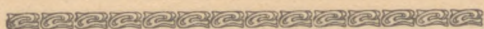
**Ernest.** Ale jest li to, o czem mówisz, krytyką?

**Gilbert.** Tak. I to krytyką najwyższą, gdyż omawia nietylko poszczególne dzieło artysty, lecz piękno samo; czarem wypełniając naczynie, które artysta postawił próżnem, niezrozumianem, lub zrozumianem 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 podniętę dla nowego, własnego jego dzieła, które bynajmniej nie musi wykazywać naocznego podobieństwa z utworem przezeń omawianym. Jedyną charakterystyczną cechą pięknej formy jest to, że można w nią wkładać 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.





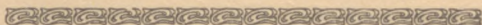
Nieraz słyzy się z ust tych, co nie rozumieją ani istoty najwyższej krytyki, ani czaru najwyższej sztuki, że krytyk najchętniej omawia obrazy o podkładzie anegdotycznym lub literackim. Tak jednak nie jest. Obrazy tego rodzaju są aż nadto zrozumiałe. Jako rodzaj malarstwa, zajmują one to samo miejsce co ilustracye, 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 i 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 konwencyonalnych typów może ucieleśniać idee; tylko fizycznymi środkami wyrażać może psychologię. A jak nieudolne są jego środki, gdy

naprzykład rozdartym turbanem murzyna chce nam uplastycznić 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 i 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 wprawiają w zadumę, rozmarzenie i rozbudzą jego wyobraźnię; do dzieł, wywierających tajemny czar sugestyi 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. Tymczasem 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. Bezwątpienia dzieło twórcze krytyka wykaże pewne podobieństwo z tem, co go pobudziło do twórczenia; nie takie jednak, jakie zachodzi między naturą a zwierciadłem, ukazywanem jej przez malarza w formie krajobrazów lub postaci, lecz podobieństwo natury z dziełem artysty-dekoratora. Tak samo jak na bezkwietnych perskich dywanach kwitną czarowne róże

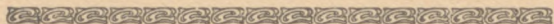


i tulipany, jakkolwiek nie zostały odtworzone w widzialnych kształtach i liniach; jak w kościele św. Marka w Wenecyi lśnią perły i płonie purpura muszli morskich; jak łukowe sklepienie cudnej kaplicy w Rawennie mieni się złotem, błękitem i zielenią pawich piór, pomimo, że niema tam ptaków Junony — tak samo krytyk odtwarza dzieło, nie naśladowując 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 Piękna, a przez zaklęcie 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 kwestyi: rozpatrzymy 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 kolacyi powezmę decyzję. Wierzę, że wywiera czasem wpływ wysubtelniający.

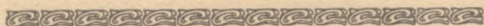


**Ernest.** Głuszcze były wyborne, a Chamberlin znakomity. Ale teraz wracajmy do naszego punktu wyjścia.

**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 impresye, 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 w obec 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 tłumaczyć. Powinien raczej pogłębić jego misterye 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 idyotyczne frazesy: „Pocóż mielibyśmy czytać o Szekspirze i Miltonie? Wszak możemy czytać własne ich dzieła. A to wystarczy“. A jednak należyta ocena Milтона, jak kiedyś zauważył ostatni rektor z Lincolnu, jest nagrodą żarliwych studyów. Kto zaś chce zrozumieć istotnie Szekspira, musi doskonale znać jego stosunek do Renesansu i Refor-

macyi, do epoki Elżbiety i Jakóba; musi być obznajmiony z walką między starymi formami klasycznymi a nowym duchem romantyki, ze sporami toczonymi między szkołą Sidneya, Daniela, Johnsona, a szkołą Marlowa i większego odeń syna; musi znać materyały, jakimi Szekspir rozporządzał i sposób, w jaki się nimi 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 zasady; musi studyować 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 tłómaczył; nie będzie jednak traktował sztuki jako zagadkowego Sfinksa, którego płytką tajemnicę odgadł wędrowiec ranny i nie znający swego nazwiska. Raczej będzie



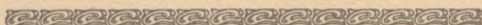
patrzyć na sztukę, jako na boginię, której tajemnicę winien pogłębić, i majestat jej dla oczu ludzkich nowym uświetnić czarem.

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 narodowym, 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 interpretacya innych, tem więcej zadawalnia i przekonuje.

**Ernest.** Dla mnie ta silnie akcentowana indywidualność krytyka byłaby raczej czemś kępującem.

**Gilbert.** Nie, ona właśnie najlepiej rzecz wyjaśnia. Chcąc zrozumieć innych, musisz przedewszystkiem 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. Rytownik 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 Grecyi, czy malarzem, jak Mantegna, usiłują-



cym 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 idyotyzm ten — bo jest to idyotyzm — 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 tylu Hamletów, ilu melancholików.

**Ernest.** Tylu Hamletów, ilu melancholików?

**Gilbert.** Tak, a ponieważ sztuka wpływa z indywidualności, więc tylko indywidualności może się objawić, a z tego zetknięcia wpływa prawdziwa interpretacja krytyczna.

**Ernest.** Krytyk zatem, rozważany jako interpretator, daje niemniej niż bierze, a używa niemniej, niż sam był pożyteczny?

**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 organizacyi, 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 brakuje formy. Katastrofy jego zdarzają się zawsze na niewłaściwym miejscu i dotyczą niewłaściwych ludzi. W jego komedjach tkwi groteskowy strach, a tragedye 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?

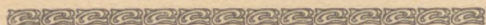
**Gilbert.** Zdaje mi się, że aż nadto mnie wzruszają. Bo patrząc na swe życie ubiegłe, tak intensywnie bogactwem uczuć, tak pełne płomiennych chwil ekstazy bólu czy radości, doznajemy wrażenia, jakoby wszystko to było tylko snem, złudą. Bo cóż jest nieprawdziwe, jeśli nie namiętności, co nas kiedyś paliły ogniem? Co do wiary niepodobne, jeśli nie to, co żarliwą otaczaliśmy wiarą? Co nieprawdopodobnem? To, co czyniliśmy sami. Nie, Erneście, życie ludzi nas zwodnymi cieniami, jak ten, kto pokazuje maryonетки. Błagamy o radość. Życie nam ją daje, lecz pomiesza z goryczą i rozczarowaniem. Pada na nas ból dostojny. Sądzimy, że purpurę tragedyi 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 posępnem, skamieniałem sercem wpatrujemy się w złocisty 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 Komedya 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, która by nas Sztuka nie mogła natchnąć, a kto odkrył jej tajemnicę, może też przepowiedzieć co nas czeka. Możemy sobie sami wybrać nasz dzień, ustanowić godzinę. Możemy powiedzieć:





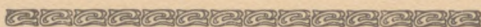
Jutro, o świcie będziemy się z poważnym Virgilem przechadzać po Dolinie Śmierci; i patrz, poranek zastaje nas istotnie w mrocznym lesie, u boku mantuańczyka. Przekraczamy bramę tradycyjną, gdzie ginie wszelka nadzieja i z współczuciem lub radością oglądamy grozę drugiego świata. Oto przechodzą hypokryci, o pomalowanych twarzach i przyłbicach ze złożonego 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 tryumfu 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 su-  
chemi, zmartwiałemi ustami opowiada, że  
dnem i nocą marzy o czystych przeźroczych  
źródłach, co chłodnemi strugami z szumem  
staczają się z zielonych pagórków Casenty.  
Sinon, fałszywy grek z Troi uraga jego roz-  
paczy. Wymierza mu policzek i zaczynają  
walczyć. A my zgnębieni ich hańbą, стоимy  
niezdecydowani, aż Virgil karcącym słowem  
wrywa nas z odrętwienia i prowadzi do  
miasta olbrzymów, kędy król Nemrod dmie  
w róg myśliwski. Czekają nas rzeczy stra-  
szone, a my bieżymy ku nim w stroju Danta  
i z sercem Danta. Brniemy przez bagna Styxu,  
a poprzez jego grzaskie fale, Argenti pod-  
pływa ku naszej łodzi. Woła na nas, a my  
go odrzucamy. Głos jego rozpaczy sprawia  
nam radość, a Virgil chwali nas za nieugię-  
tość naszej wzdardy. Wstępujemy w zimny,  
kryształowy Cocytus, w którym zdrajcy ut-  
kwili, niby żdźbła w szklance. Stopy nasze  
potracają o głowę Bocca. Wzbrania się wy-  
mienić nam swe nazwisko, a my wrywamy  
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.

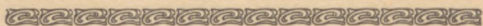
W krainie Czyśca swobodniej się oddycha, a Góra Święta wzbija się w jasną światłość dnia. Tu zaznamy spokoju, a ci, co się tu na czas pewien zatrzymują, też go zaznają po części, pomimo, że błąda od trucizny Marumny, zwolna przechodzi Madonna Pia, a z twarzy Ismeny wyziera jeszcze troska ziemską. Dusza 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 łożu, 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 lwa. 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 słyszać głosu Rudolfa z Habsburga, a Filip francuski bije się w piers, a Henryk, król Anglii, siedzi sam na oboczu. 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 złoty-  
ch drzew i stajemy przed ogrodem Raju Ziemskiego. I na wozie, zaprzężonym w gryfy, zjawia się postać, uwieńczona wawrzynem, w białej zasłonie, zielonym płaszczu i szacie koloru płomieni. Stłumiony dawniej pożar wybucha w nas z dawną siłą. Krew w żyłach szaleje. Poznajemy ją. To Beatrycze, kobieta,



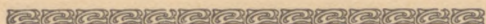
którą czciliśmy. Złodowaciałe nasze serca tonieją. Dzikie łzy trwogi tryskają z naszych oczu i chylimy głowę do ziemi, bo wiemy, żeśmy zgrzeszyli. Po uczynieniu skruchy i oczyszczeniu się, pijemy ze źródła Lety i kąpiemy się w źródle Eunoë, poczem pani duszy unosi nas do Raju Niebios. Z wieczystej perły, z księżyca, chyli się ku nam oblizcze Riccardy Donati. Piękność jej wprawia nas w pomieszanie, a kiedy znika jak przedmiot rzucony w wodę, ścigamy ją tęsknemi oczyma. Słodka gwiazda Venus jest pełna kochanków. Jest tam Cunizza, siostra Ezzeлина, pani serca Sordella; i Folco, namiętny śpiewak Prowancyi, co rozstał się ze światem z rozpaczą za Azalaidą; i kanaańska nierządnica, pierwsza dusza, zbawiona przez Chrystusa. Joachim z Flory stoi w blaskach słońca i w słońcu opowiada Aquinas historię św. Franciszka, a Bonaventura—życie św. Dominika. Poprzez płomienne rubiny Marsa zbliża się Cacciaguida. Mówi nam o strzale, wypuszczonej z łuku wygnania, i o gorzkim chlebie, spożywanym z czyjejs łaski i o stromych



schodach w domu człowieka obcego. Na Saturnie dusze nie śpiewają, a nawet ta, co nas wie dzie, nie śmie się uśmiechać. Na złocistej drabinie płomienie wznoszą się i przygasają. Nareszcie widzimy odbłask Róży Mistycznej. Beatrycze utkwiała oczy w oblicze Boga, by ich już nieodwrócić. Błogosławiona wizya przypada nam w udziale; poznajemy „Miłość, co wprawia w ruch słońce i wszystkie gwiazdy“.

Tak, możemy cofnąć Czas o sześćset obiegów ziemi w okół 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, niż byśmy mogli w ciągu długich, marnych lat życia? Tuż pod ręką masz tomik, oprawny w zielonawą skórę, zasianą złotymi nenufarami, i wygładzany twardą kością słoniową. To książka, którą kochał Gautier: arcydzieło Baudelaire'a. Rzuć okiem na ten smutny madygał:





„Que m'importe que tu sois sage?  
Sois belle et sois triste!”

— a będziesz ubóstwiał 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 twoje pożerać będzie ból nieosobisty. Przeczytaj całą tę książkę, pozwól, by bodaj jedna jej tajemnica przemówiła do twojej duszy, a dusza twoja zapagnie dalszych i pocznie wchłaniać w siebie trujący miód i żałować za dziwne zbrodnie, 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 twoje rozpalone skronie, a czar ich uzdrowi ci duszę. Albo z zapomnianego grobu zbudź pięknego syryjczyka, Meleagra; lub poproś o pieśń

kochanka Heliodora, bo i w jego pieśni kwitną kwiaty, płomienne kwiaty granatu i irysy o woni myrrhy, kragłe złotogłowie, ciemnobłękitne hyacyny, majoranki i pstre rumiany. Kochał woń rozkwitłego bobu, niesioną wiatrem wieczornym i woń macierzanki na syryjskich wzgórzach i świeżą zieleń tymianu, zdobiącą winne puhary. Stopy jego ukochanej, gdy chodziła po ogrodzie, były niby lilie 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 narcyzy nie były tak piękne, jak ona.

Jest coś dziwnego w tej transpozycji uczuć. Przeżywamy cierpienia poety w tem samym nateżeniu 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. Spieszymy 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 ustanowić 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. Płaczymy, 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 Grecyi. Tylko przez Sztukę, jedynie i wyłącznie przez Sztukę, możemy osiągnąć doskonałość; tylko przez Sztukę, jedynie wyłącznie przez Sztukę, możemy ująć przed niebezpieczeństwem poziomego życia powszedniego. Wypływa to nietylko z faktu, że nie zdolamy wymyśleć nic takiego, co by było godnem wcielenia w czyn, a możemy wymyśleć wszystko, lecz przedewszystkiem z tajemnego prawa, że zarówno siły uczuciowe jak i fizyczne, ograniczone są co do natężenia swego i energii. 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 kontemplacya życia tych, co nigdy nie istnieli, odsłoniła nam ostatnią tajemnicę radości, i lzy kazała wylewać nad śmiercią tych, co jak Cordelia i córka Brabantia nie umrą nigdy?

**Ernest.** Pozwól jednak. Zdaje mi się, że

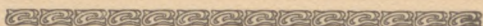


we wszystkim, co powiedziałeś, jest coś absolutnie niemoralnego.

**Gilbert.** Wszelka sztuka jest niemoralna.

**Ernest.** Wszelka sztuka?

**Gilbert.** Tak. Gdyż celem sztuki jest wzruszenie dla wzruszenia, a celem życia i owej praktycznej organizacyi życiowej, zwanej społeczeństwem, jest wzruszenie, z którego się rodzi czyn. Społeczeństwo, punkt wyjścia i podstawa wszelkiej etyki, istnieje jedynie dla koncentracyi 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 funkcyje 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 straszliwego ideału społecznego, że spotykając człowieka w *Private Views*, lub innem jakimś miejscu publicznem, przystępują doń z całą bezczel-



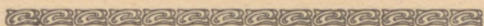
nością i głośno dobitnie pytają: „Co pan teraz robi?” Człowiek kulturny zapytałby szepem: „Nad czym pan rozmyślasz?” Zresztą mają oni najlepsze chęci, ci dobrzy, wiecznie z siebie zadowoleni obywatele. I może właśnie dlatego są tak niemożliwie nudni. A jednak powinienby ich ktoś pouczyć, że kontemplacya — w opinii społeczeństwa najcięższy grzech, jakiego się obywatel może dopuścić — ze stanowiska najwyższej etyki jest jedynem zajęciem godnem człowieka.

**Ernest.** Kontemplacya?

**Gilbert.** Tak, kontemplacya. Powiedziałem ci już poprzednio, że trudniej jest o czemś mówić, niż coś zrobić. Ale teraz muszę powiedzieć, że nie robić nic zgoła jest rzeczą najtrudniejszą, najtrudniejszą i najbardziej uduchowioną. Dla Platona, z jego namiętnością mądrości, była to najszlachetniejsza forma energii — tak samo dla Arystotelesa z jego namiętnością poznania. Bezczynność 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 wizya człowieka, który wygodnie siedzi i rozmyśla, lub samotnie się przechadza i marzy. My jednak, żyjący u schyłku tego dziwnego stulecia, jesteście równocześnie hyperkulturni i hyperkrytyczni, zbyt uduchowieni i zbyt żądni wyszukanych rozkoszy, byśmy mieli spekulacye 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 filozofii „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

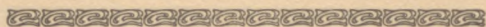
bali. Gdyby go byli ujawnili słowem, nie żyłby może w nas jako myśl. Nie, Erneście! Do typu świętego zawrócić już nie możemy. Raczej moglibyśmy się jeszcze uczyć od grzesznika. Do filozofa nie masz drogi powrotnej, a mistyk zawiódłby nas na bezdroża. I któż, — jak gdzieś pyta Pater — któż zamieniłby wygięcie jednego płateczka róży na ten bezkształtny, nieuchwytny Byt, tak bardzo ceniony przez Platona? Czemże jest dla nas Oświecenie Philona, Przepaść Eckharta, Wizye Böhma, samo 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 organizacyi estetycznej chaos jest zawsze czemś odpychającym. Grecy byli narodem artystów, ponieważ nie mieli zmysłu nieskończoności. Podobnie jak Arystoteles,



a także Goethe po przestudyowaniu Kanta, i my pożądamy konkretności, bo jedynie co konkretne może nas zadowolić.

**Ernest.** A co ty zalecasz?

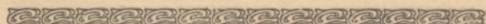
**Gilbert.** Mnie się zdaje, że rozwój ducha krytycznego uzdolni nas z czasem do przeżywania nie tylko życia własnego, lecz także zbiorowego życia gatunku i w ten sposób uczyni z nas absolutnych modernistów, w prawdziwym znaczeniu tego słowa. Bo człowiek, dla którego terażniejszość jest tylko terażniejszością, nie ma pojęcia o epoce, w której żyje. By mógł 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. Odślaniając 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 kon-



templatywnego. Wykazała nam, że nigdy nie jesteśmy mniej wolni, niż właśnie w chwili czynu. Pochwyciła nas w sieci myśliwca, na wszystkich ścianach wypisując przepowiednię naszych losów. Dostrzedz jej nie możemy, gdyż żyje w nas samych. Możemy ją tylko widzieć w zwierciadle, odzwierciedlającym duszę tę. Nemezys 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 energię pozabawiła swobody, a czyn — wolnego wyboru, to w sferę subiektywną, w sferę działalności duszy straszny ten upiór wnosi niejednen 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 własnem, lecz życiem zmarłych, a dusza, która w nas przebywa nie jest jedyną istotnością duchową, czyniącą nas jednostkami indywidualnemi, 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 przedziwnych. Mędrsza jest od nas, a mądrość jej jest gorzka. Napęlnia nas pragnieniami nieziszczalnemi, 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 poziomłość pragnień hamuje nasze dążenie do doskonałości. Może nam ułatwić ucieczkę z epoki, w której żyjemy, do innych epok, w których nie będziemy się czuć wygnañcami. Może nas nauczyć zapomnienia 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

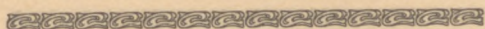


Shelleya możemy oglądać zmierzch, a gdy się przechadzamy z Endymionem, Luna uczuwa miłość dla naszych lat młodych. Przeżywamy trwogę Atysa i znamy szal słabości i szlachetne cierpienie duńskiego królewicza. Czy sądzisz, że fantazja uzdolnia nas do przeżywania tych niezliczonych istnień? Tak, fantazja; a fantazja jest wynikiem dziedziczności. Jest poprostu skondensowaniem doświadczeniem całego rodzaju ludzkiego.

**Ernest.** Ale jakaż 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 kulturowym, jeśli nie ten, co przez subtelne doświadczenie i umiejętny dobór zdobył świadomość i samowiedzę instynktu — i umie dzieło znakomite odróżnić od przecię-





tnego, 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 istnym 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.

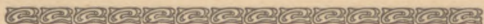
Tak, Erneście, życie kontemplatywne, życie, którego celem, nie czyn lecz byt, i nie tylko byt, lecz także stawanie się — takie życie może nam dać umysł krytyczny. Tem życiem żyją bogowie — rozmyślając nad własną doskonałością, jak powiada Arystoteles, lub, jak przypuszcza Epikur — chłodnemi oczyma obserwatorów, przyglądając się tragikomedii świata, przez nich stworzonego. I my moglibyśmy żyć tak samo, odpowiedniami uczuciami towarzysząc przeróżności 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, któryby zadanie swe spełnił był myślą. Przypadek i zdarzenie były dla niego czemś nierealnem i pozbawionem znaczenia. Czynił on duszę bohaterem tragedyi życiowej, a akcyę uważał za jedyny niedramatyczny 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 pożądanymi jak u nas. Myśl u nas haniebnie poniżono przez ciągle 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 je zagnały — kto z nich wszystkich śmiałby sobie przypisać zdolność sformułowania jakiegokolwiek sądu niezależnego? Każdy zawód jest przesądem. Potrzeba kariery pcha każdego człowieka na łono jakiejś partyi. Żyjemy w wieku przepracowania a niedoksztalcenia, a zatem w wieku, kiedy ludzie są tak pracowici, że absolutnie idyocieją. 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.



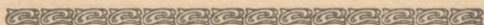
**Ernest.** Czarująca teoria, Gilbertcie!

**Gilbert.** Tego nie jestem pewny, ale ma przynajmniej tę, mniejszą co prawda, zasługę, że jest prawdziwą. Że chęć służenia drugim przynosi obfite żniwo złodziejom — najmniej-  
sze 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 nadchodzącą kryzys, zbliżającą się rewo-



lucye, jak ją nazywają moi przyjaciele Fabianie, zapomocą jałmużny i datków. Pięknie! Niech jednak ten kryzys czy rewolucya na-  
dejdzie, a staniemy wobec niej bezsilni, po-  
nieważ nic nie wiemy. Tak, Erneście, nie na-  
leży się łudzić. Anglia dopóty nie będzie kra-  
jem ucywilizowanym, dopóki do swych posia-  
dłości nie przyłączy Utopii. Niejedną ze swych  
kolonij z korzyścią mogłaby zamienić za tak  
piękną krainę. Nam potrzeba ludzi nieprakty-  
cznych, umiających 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 kontemplacyi dla kontemplacyi  
jest coś egoistycznego. Jeśli tak sądzisz, to  
przynajmniej tego nie wypowiadaj. Do ubó-  
stwania samoofiary potrzeba epoki tak bez-  
względnie egoistycznej, jak obecna. Potrzeba  
epoki tak bezwzględnie chciwej jak nasza,  
by ponad piękne cnoty intelektualne przenosić  
owe puste cnoty uczuciowe, przynoszące w so-  
bie bezpośrednią korzyść praktyczną. Nadto

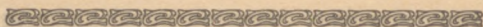


wszyscy ci filantropi i sentymentalisci mijają się ze swym celem, ustawicznie paplając o obowiązkach względem bliźnich. Albowiem rozwój gatunku zależy od rozwoju jednostki, a gdzie wychowywanie samego siebie przestało być ideałem, tam się miara duchowa obniża, a często zupełnie zanika. Jeśli przy stole 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, Erneście, 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 litanii! Jakże im brak wszelkiej wielkości intelektualnej! W jakimż błędnem kole muszą się wiecznie obracać!



**Ernest.** Gilbercie, 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 nie ma czasu na wychowywanie samego siebie. Tak, Ernestie, 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



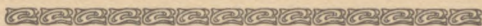
wielkość, i nam — humanizm. I to samo mogłoby też nadać wielkość naszej epoce, prawdziwą bowiem słabością Anglii nie są ani braki w armii, ani niefortyfikowane wybrzeża, ani nędza, włączająca się bezsłonecznymi uliczkami, ani opilstwo, hałasujące po wstrętnych zaułkach, lecz jedynie i wyłącznie fakt, 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, sądzą, że ją tem samem potępili, gdy w rzeczywistości tylko takie teorie posiadają prawdziwą wartość intelektualną. Idea, która nie jest niebezpieczna, wcale nie godna być ideą.

**Ernest.** Gilbercie, płaczesz mi myśli. Powiedziałeś wpierw, że wszelka sztuka jest w gruncie rzeczy niemoralna. 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 przyzwyczaję 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 wspianemu systemowi, który ludzi podnosi do godności maszyn; większość tak zaciekle protestuje przeciw wtargnięciu jakiegokolwiek uduchowienia w sferę zagadnień życiowych, że mimowoli nasuwa się chęć określić człowieka, jako zwierzę rozsądne, które traci cierpliwość, ilekroć się odeń żąda, by działał 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 wpięrw 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 teoryi 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 oglą-



dany przez Corota był podług własnych jego słów, jedynie nastrojem jego duszy; a owe wielkie postacie dramatu 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, lecz za jakich się nie 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 Rosenkranza i Guildensterna na którejś z ulic Londynu, mógł widzieć, jak służący zwaśnionych rodów wzajem się napaść 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, nurtującymi go tak silnie, że zmuszony niejako, przyzwolił na wyładowanie 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 podsłuchiwczy, 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 zbroi 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 odsłania nam się całkowicie, ukazując prawdziwą jego naturę i temperament znacznie wyraziściej, niż owe dziwne, przecudne 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?

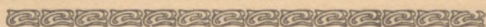
**Gilbert.** Niekoniecznie i nie zawsze, o ile pozna, że każda forma krytyki w najwyższym swym rozwoju jest tylko nastrojem i że nigdy nie pozostajemy sobie samym tak wierni, jak wówczas, gdy jesteśmy niekonsekwentni. Krytyk estetyczny, wierny jedynie zasadzie piękna, kryjącego się we wszystkich rzeczach, stale będzie szukał nowych wrażeń, podpatrując tajemnicę czaru najrozmaitszych szkół, korząc się może przed cudzymi 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 oglądający się na swą przeszłość, nie godzien jest przyszłości, w którą mógłby wybiegać. Nastrój, dla którego znaleźliśmy wyraz, przestał istnieć. Śmiejesz się, a jednak wierzaj mi, że tak jest istotnie. Wczoraj zachwycał nas naturalizm. Dawał nam ów

*nouveau frisson*, który właśnie budzić usiłował. Zanalizowano go, wytłómaczono i znużono 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 Rosyi, na chwilę przejmując nas ekstazą bólu. Dziś znów hasłem jest romantyzm i lekkie drżenie przebiega już listowie 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 dyalogiem, jak uczynił ten, co nam przedstawił Milтона i Marvela, rozprawiających o istocie komedyi i tragedyi, albo Sidneya i Brook'a, wiodących uczony dykurs w cieniu dębów Penshurstu; może też obrać formę opowiadania, tak ulubioną przez



Patera, którego *Imaginery Portraits* (tak podobno brzmi tytuł) w pięknej szacie poetyckiej dają nam kilka wytwornych i subtelnych szkiców krytycznych: jeden o malarzu Watteau, drugi o filozofii Spinozy, trzeci o pogańskich pierwiastkach wczesnego Renesansu, ostatni wreszcie, pod pewnym względem najdonioślejszy, o źródłach owego Oświecenia, co w ostatniem stuleciu zajaśniało nad Niemcami, a któremu kultura europejska tak wiele ma do zawdzięczenia. Cóż dopiero dyalog, owa precudna forma literacka, stosowana przez wszystkich krytyków-twórców, od Platona do Lucjana, od Lucjana do Giordana Bruna, od Bruna do owego wielkiego pogańnika, którego Carlyle tak kochał — dyalog na zawsze pozostanie dla myśliciela najczarniejszą formą wyrazu. Dyalog umożliwia mu odsłonięcie i maskowanie myśli, ujęcie w formę każdej fantazyi, urzeczywistnienie każdego nastroju. Umożliwia mu przedstawianie każdego przedmiotu z dowolnego punktu widzenia i oglądanie go ze wszech stron, jak się ogląda rzeźbę. Zyskuje się nie tylko bogactwo i pełnię efektów, ukrytych



w szczegółach a wyłaniających się nagle przy badaniu idei przewodniej, którą też dokładnie 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 idiotycznie 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 czemuż jest Prawda? W sprawach religii, poprostu opinią, przekazaną przez tradycję. W sprawach nauki — ostatniem odkryciem. W sprawach sztuki — ostatniem naszym nastrojem. Widzisz zatem, Erneście, że krytyk ma do dyspozycji tyleż obiektywnych form, co i artysta. Ruskin wypowiada swą krytykę w poetyckiej prozie, olśniewając niespodzianymi rzutami i paradoksami; Browning zamknął swoją w białym wierszu, malarza i poe-  
tę



czyniąc tłumaczami jej tajemnic; Renan posługiwał się dyalogiem, Pater — poezją, a Rossetti na muzykę swych sonetów przełożył koloryt Giorgiona, linie Ingresa i własne swe barwy i kontury, instynktem artysty rozporządzającego najróżnorodniejszymi formami z uczuciem, że najwyższym wyrazem formy jest poezya, najsubtelniejszym i najpełniejszym narzędziem — słowo.

**Ernest.** Dobrze. Ale teraz, kiedy stwierdziłeś, że krytyk ma do swej dyspozycji wszystkie formy obiektywne, pragnąłbym wiedzieć, jakie właściwości 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. Jedyne o rzeczach zgoda 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 kwestyach sztuki myśl przybiera bezwiednie barwę uczucia i jest raczej jakimś fluidem, niż czemś konkretnie określonym; zależna od subtelnych nastrojów i rzadkich, podniosłych momentów, nie da się zamknąć w surowej formule 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 krytycyzmu. Każda forma sztuki, z jaką się stykamy, opanowuje nas na chwilę z taką wyłącznością, że zmusza do wykluczenia wszelkiej innej. Jeśli chcemy zgłębić tajemnicę jakiegoś dzieła, musimy mu się poddać bezwzględnie i absolutnie. Nie wolno nam wów-



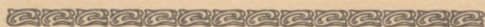
czas myśleć o niczem innem, nie możemy myśleć o niczem innem.

**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 nie-



bezpieczną, a wielka szczerłość będzie znów absolutnie 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, taksamo jak istotą życia jest rozlewność. Nie przerażaj się słowami, Ernestie. Co ludzie nazywają nieszczerością, jest poprostu 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 szczerłość 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, tem nanowo powstaje chaos. W Anglii miesza się je aż nazbyt często, a jakkolwiek nasi nowocześni purytanie nie są w stanie piękność zniszczyć, to jednak 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 ciągle 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 Chedbanda mają też swą dobrą stronę. Wykazują one, jak nadzwyczajnie ograniczoną jest dziedzina, w której etyka i roztrząsania etyczne mogą sobie rościć pretensye 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 seryo proponuje ograniczenie zakresu twórczości artysty? Sądzę natomiast, że pewne ograniczenie powinno być i będzie nałożone niektórym naszym dziennikom i ich pismałom. Bo oni dają nam nagie, wstrętne fakty życiowe. Oni to z niską poządliwością notują grzechy marnych ludzi, z sumiennością ludzi bez wykształcenia podają nam drobiazgowo, prozaiczne szczegóły z życia ludzi, zgoła nie zajmujących. Ale artysta,



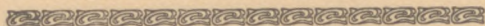
który bierze fakta życiowe, lecz nadaje im formy piękna i czyni źródłem strachu lub współczucia i ukazuje ich koloryt, czar i prawdziwą wartość etyczną i konstruuje z nich świat rzeczywistszy od rzeczywistości samej, wznioślejszy i szlachetniejszy — któż artystę takiego śmiałby ograniczać? Chyba nie 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 wysubtelizowania 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 nieskończoność 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 in-





stynktownem poczuciem piękna iść za tem, co posiada wdzięk, czar i harmonię. Ostatecznie jednak, drogą naturalnego rozwoju, poczucie to stanie się krytyczne i świadome, jakkolwiek pierwotnie istniało w formie kulturowanego instynktu. „Ktokolwiek zaś zdobył tę prawdziwą kulturę życia wewnętrznego, ten jasnym i pewnym wzrokiem zauważył braki i błędy w naturze i sztuce; z wytwornym smakiem, nie mogącym się mylić, będzie chwalił i zachwycał 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 kiedy 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 nietylko 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 składność, 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 bie-



daczysko 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 do-tychczas, było przedewszystkiem uprzątnieniem 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 wzdury. 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 dekora-

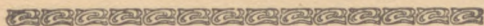
tywnych: do sztuk, które nas wzruszają, a nie do tych, co uczą. Obrazy współczesne są niewątpliwie czarujące, przynajmniej niektóre z nich. A przecież trudno się z nimi żyć; są zbyt wyrozumowane, zbyt wykończone, zbyt intelektualne. Znaczenie ich zbyt się narzuca, a metoda zbyt jasno jest zdefiniowana. 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 dystynkcyę. Niektóre z ich obrazów ugrupowaniem i harmonią 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 niekompetencyę z gorączkową sympatją, a dziwaczność mieszających z pięknem, trywialność z prawdą, dla tych ludzi impresyoniści są artystami skończonymi. Sztychy 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 dziełom czystej fantazyi. Ale mimo całej powagi i bystrości impresyonistów, kierunek ten także nie jest wystarczający. Ja ich lubię. Ich dominujący ton biały, o liliowych odcieniach, stał się dla kolorytu epokowym. A jakkolwiek moment nie stwarza człowieka, to napewno stwarza on impresyonistę; czegoż zresztą nie możnaby powiedzieć na korzyść momentu w sztuce, na korzyść „momentu posagowiałego“, jak go określił Rosetti? Impresyonizm 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 autobiografii, wynalezionym dla użytku ludzi nieukształconych; z olbrzymich ordynarnych płócien paplą nam bezustannie o swem zbytecznem ja i swych równie zbytecznych poglądach, psują przytem trywialną przesadą ową subtelną po-

gardę 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 nie tylko wzrokiem cielesnym, lecz także oczyma duszy, której krąg znacznie 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 wszyst-





kich sztuk widzialnych ona jest jedyną, która w nas budzi nastrój i działa na temperament. Kolorystyka, nieskażona sensem i nieograniczona żadną formą konkretną, na tysiąc sposobów może przemawiać do duszy. Harmonia, 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 nie tylko przysposabia duszę do odczucia prawdziwej twórczości fantazyjnej, lecz kształci w niej także zmysł formy, będący podstawą wszelakiej twórczości, zarówno artystycznej, jak krytycznej. Prawdziwym bowiem artystą jest ten, który przechodzi nie od uczucia do formy, lecz od formy do uczucia i namiętności. Nie poweźmie on wpierw idei i nie powie sobie: „Teraz zamknę mą ideę w czternastowierszu“, lecz przedewszystkiem odczuje piękno sonetu, stworzy pewną kombinację dźwięków i falo-

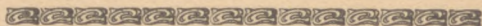
wanie rytmu, a forma sama poddyktuje już treść, która ma ją wypełnić i uczynić doskonałą pod względem intelektualnym i uczuciowym. Od czasu do czasu podnosi się krzyk przeciw jakiemuś czarującemu poecie-wirtuozowi zato, że — posługując się głupim, oklepanym frazesem — „nie ma nic do powiedzenia“. Lecz gdyby miał coś do powiedzenia, niewątpliwie by też powiedział, a rezultatem jedynym byłyby: nuda. Dlatego właśnie, że nie przynosi żadnego nowego posłannictwa, może stwarzać piękno. Natchnienie swe czerpie z formy, jedynie z formy, jak przystoi artyście. Namietność prawdziwa musiałaby go zgubić. Cokolwiek dzieje się w rzeczywistości, jest dla sztuki stracone. Wszelka licha poezya 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 nietylko w sztuce duszą jest ciało. W każdej sferze życia, początkiem rzeczy jest forma. Rytmiczno-harmonijne ruchy



korowodu tanecznego, powiada Plato, wywołują w umyśle rytm i harmonię. 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 Konstancyi, 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 kwestyi 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. Zaczynij



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 winne być grupowane historycznie, nie podług okresów swej działalności, lecz podług temperamentów, na które oddziaływały.

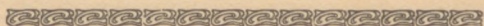
**Ernest.** Twoja teoria wychowania jest wspaniała. Ale jakież wpływ wywierałby twój krytyk, wychowany w tak doskonałym otoczeniu? Czy istotnie sądzisz, że artysta kiedykolwiek ulega wpływowi krytyki?

**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. Jedynem zadaniem intelektu jest, jak trafnie określono, czuć się żyjącym. Krytyk może wprawdzie pożądać wpływu, ale w tym wypadku zwraca się nie do jednostki, lecz do całej epoki, w której chce budzić świadomość i odpowiedzialność, podsuwając jej nowe pragnienia i żądze i obdarzając ją własnymi szerszymi widnokręgami 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 namęczy, to co ostatecznie obchodzi nas ich pracowitość? Dają bezwątpienia, co mają najlepszego, tak więc otrzymujemy od nich wszystko najgorsze. Bo najlepszym chęciom zawsze towarzyszą dzieła najgorsze. Przytem, drogi Erneście, sam chyba przyznasz, że skoro człowiek dojdzie do czterdziestki, lub zostanie członkiem Akademii, 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 bolesniejszym od kary, jest zaprawdę karą w formie najcięższej i najmoralniejszej. Fakt ten wyjaśnia zresztą dostatecznie nieudałość wszelkich prób, mających na celu nawrócenie owego interesującego typu, zwanego zbrodniarzem z profesyi.

Ernest. Ale czy nie najlepszym krytykiem



poety byłby poeta, a najlepszym krytykiem malarza — malarz? Każda sztuka winna się przedewszystkiem 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 wizyi, 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 nieprzejrzaną. 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 niepodo-



bieństwem. 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 skryty. 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.

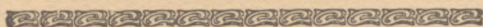
**Ernest.** A technika? Bo chyba każda sztuka posiada swą specjalną technikę?

**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 fantazya takie na nich wycisnęła piękno, iżby każda z nich wydała się wyjątkową. 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 włoska. 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...

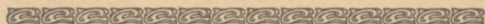
**Gilbert.** Ach, nie mów tylko, że się ze mną zgadzasz. Ilekroć się ze mną zgadzają, zawsze czuję, że muszę chyba nie mieć słuszności.





**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. Materyał, 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 w ogóle 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 poezyi. Kto dziś jeszcze pragnie działać na nas poezją, musi albo stworzyć zgoła nowe tło, albo też odsłonić duszę ludzką w najwewnętrzniejszych jej drgnięciach. 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. Jaskrawe



barwy bazarów oślepiają nas. Zziajani anglo-indowie 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 geniuszem, który swe natchnienia wyjąkuje. Z punktu widzenia życia jest reporterem, lepiej niż ktokolwiek znającym trywialność. Dickens znał jej szaty i jej komedye; Kipling zna istotę jej i powagę. Jest on pierwszą naszą powagą wśród drugorzędnych. Widział cuda przez dziurki od klucza, a tło jest u niego zawsze dziełem sztuki. Drugiej metody, mającej na celu ujawnianie duszy ludzkiej, trzymali się Browning i Meredith. Ale dużo jeszcze w tej dziedzinie pozostaje do spełnienia. Często powiadają, że poezya 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 twórca *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, Ernestie, 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, obładujemy 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 różniczkowania naszego materiału twórczego, ująć i zanalizować można go jedynie ich metodą. Anglia dokonała jednego: odkryła i ustaliła opinię publiczną, co równa się próbie zorganizowania ignoracyi 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. Oczyszczyć możnaby go jedynie przez spotęgowanie zmysłu krytycznego.

I znów tylko krytyka, dzięki koncentracji, umożliwia kulturę. Wyzwala dzieło twórcze z przytłaczającej je ciężkiej masy i przez



destylację wydobywa 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 oryentować 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 szczątków 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 wie dzie na bezdroża. Tylko dzięki krytyce filologicznej wiemy więcej o epokach, o których żadne nie dochowały się wiadomości, niż o tych, co nam

przekazały całe foliały. 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 Manchesterska usiłowała sprowadzić braterstwo wszechludzkie, wynosząc 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 apełują jedynie do sfery uczuciowej, lub do pustych dogmatów pogmatwanego systemu abstrakcyjnej etyki. Mają swe Ligi pokojowe, tak drogie wszystkim uczuciowcom; swe narady nad międzynarodowem rozbrojeniem i za-



łatwianiem 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 przyniósłby korzyści. Jedna jest tylko rzecz, gorsza od Niesprawiedliwości; 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 wdrażając umysł do krytycznego myślenia, będziemy się mogli wznieść 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 spiżowe 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 unicestwi przesady rasowe, wykazując jedność ludzkiego umysłu w różnorodności form, jakie przybiera. Mając zamiar wydać wojnę innemu narodowi, musimy pamiętać, że równocześnie zniszczylibyśmy 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 tak dokonywać 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 ściślejszym nad ogniwa, kute przez przemysłowców lub sentymentalistów. Ona nas obdarzy pokojem, wpływającym ze wzajemnego zrozumienia.





grzesznik, lecz głupiec hańbę na nas sprowadza. Nie masz 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 fantazyi, 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 cywilizacyi 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 zdo-





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, bezczynny?

**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 rzeczami 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 cześ 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 umiejąc czegoś dokonać, niejeden jest dlatego właśnie powołany na krytyka; i że krytyk prawdziwy jest niesprawiedliwy, nieszczerzy i nierozsądny. Przyjacielu, jesteś marzycielem.

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

**Ernest.** Za karę?

**Gilbert.** A także za nagrodę. Ale patrz, oto i świt. Rozsuń firanki i okna otwórz szeroko. Jak 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.



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 współzucie śmiertelników, a radość bogów“. Będzie patrzył na świat i pozna jego tajemnicę. Przez zetknięcie się z rzeczami 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 niemożliwa, a wszelka myśl niebezpieczna; że krytyka jest twórcza w wyższym stopniu, niż twórczość, a najwyższą twórczością jest ta,

której 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. Przyjacielu, jesteś marzycielem.

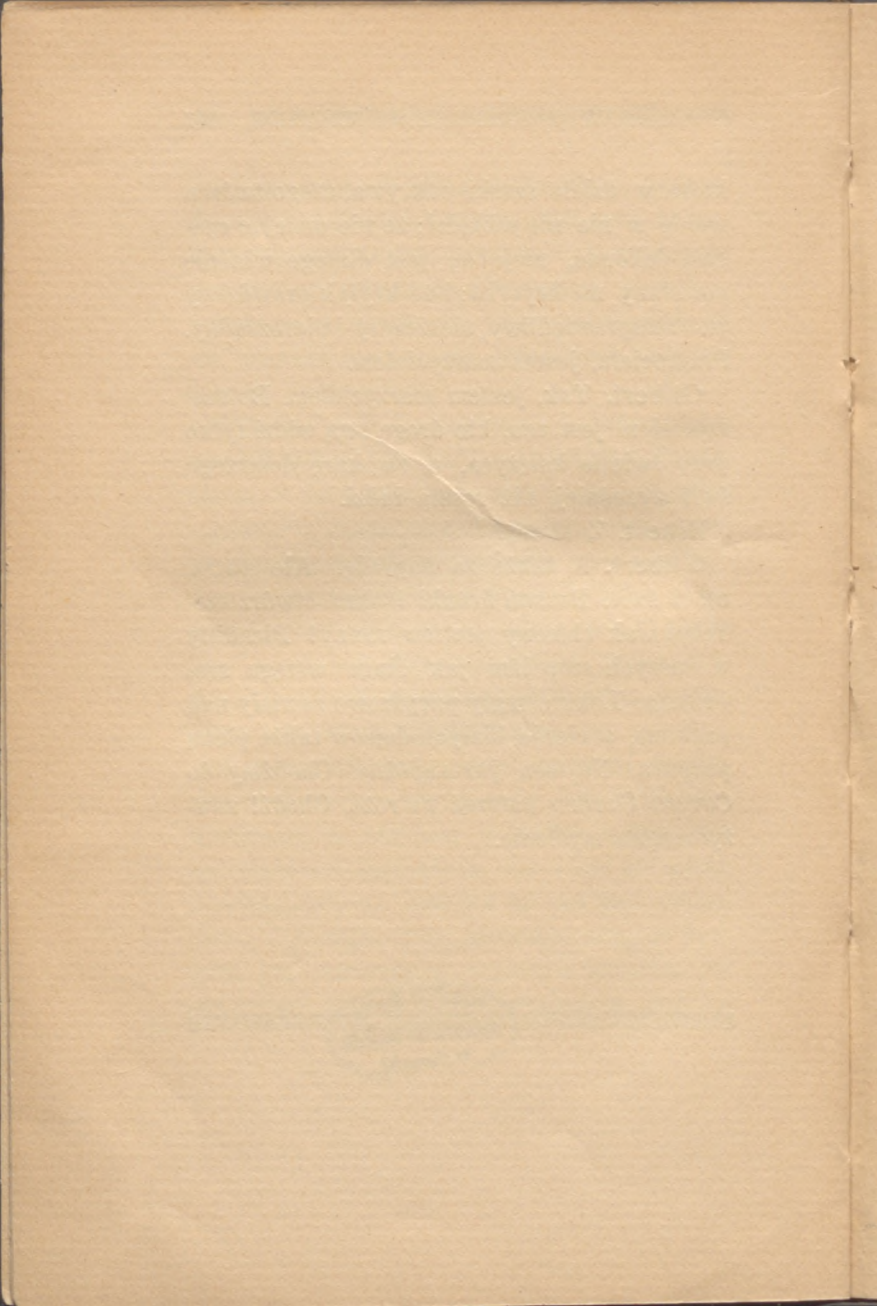
**Gilbert.** Tak, jestem marzycielem. Bo marzycielem jest ten, kto drogę swą widzi tylko przy świetle księżyca i świt wcześniej, niż

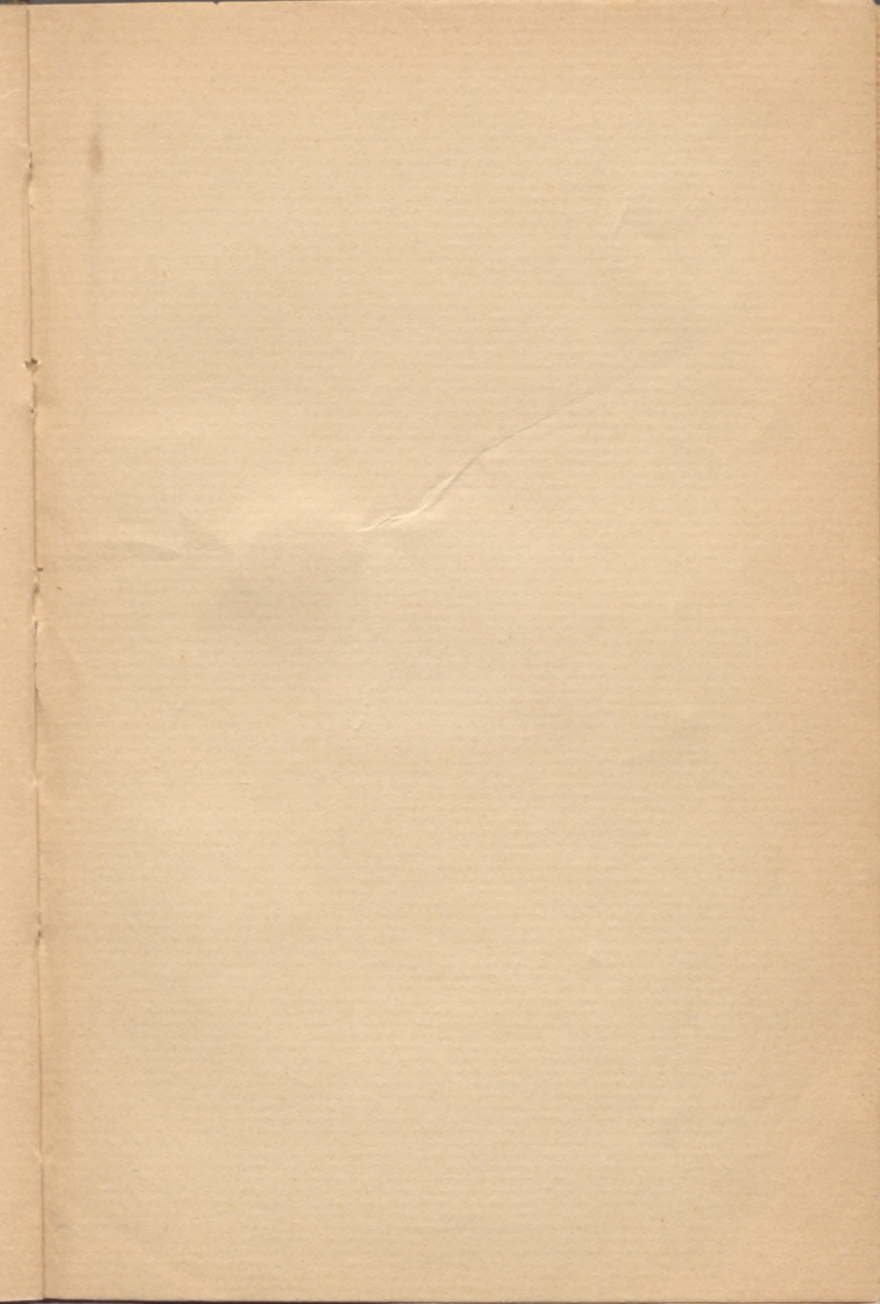
**Ernest.** Za karę

**Gilbert.** A także o to i świt. Rozsuń oko. Jak chłodny rok. Jak chłodny u naszych stóp lśnią brzysta. Lekkie marmur parkiem, a cienie purpurą. Na sen Covent Garden pażyło mnie myślenie









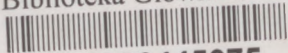








Biblioteka Główna UMK



**300020445075**

345704

194

96





