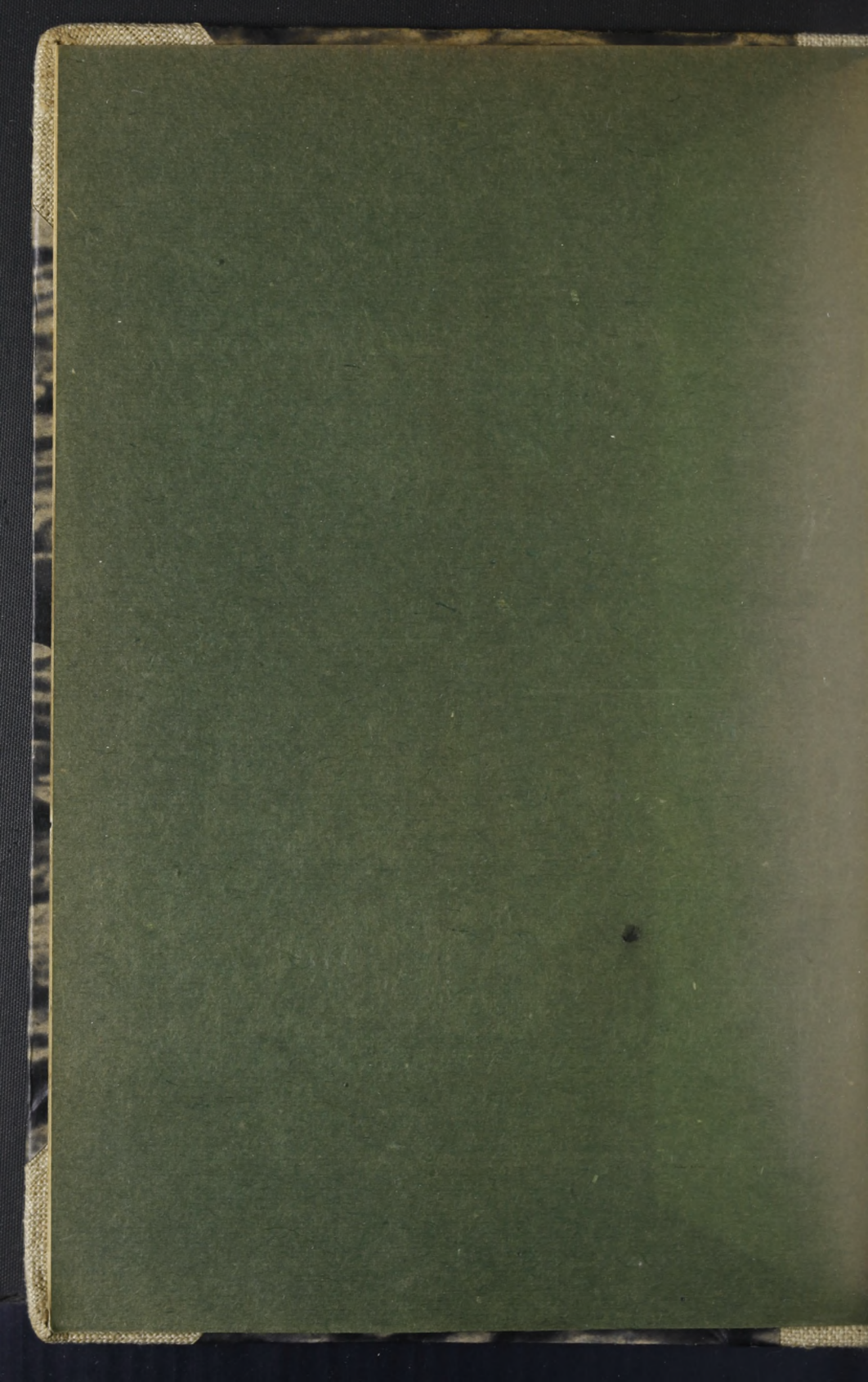


Ryszard Wagner

Sztuka i.
rewolucya



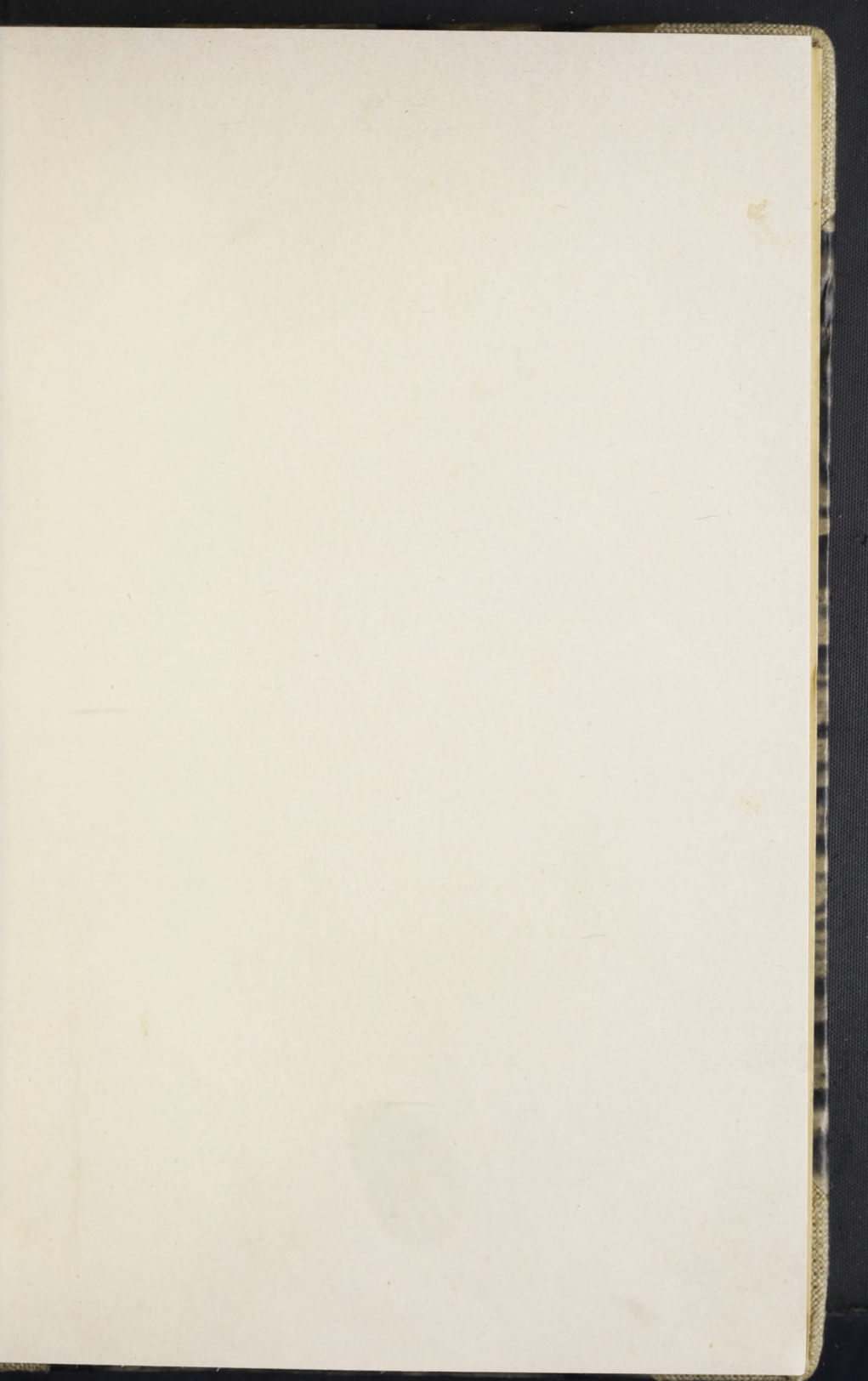
dubl do Nr 165.512.

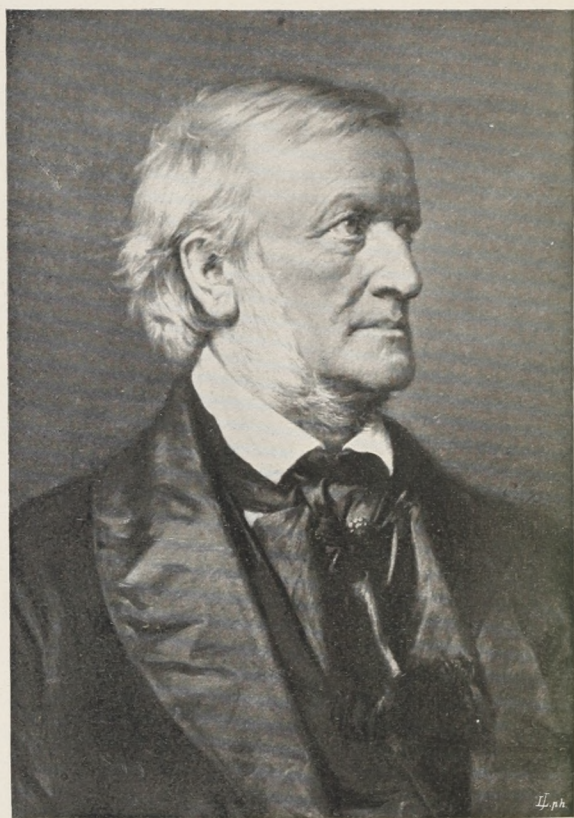
Sztuka i rewolucya

Ł.M.

60 c

Odbito czcionkami Drukarni Narodowej w Krakowie





Richard
Ryszard Wagner

Sztuka i rewolucya

Przekład z niemieckiego
z przedmową J. Mesnil'a

„Gdzie niegdys umilkła sztuka, tam
poczęła się mądrość polityczna i filozofia;
gdzie dziś mąż stanu i filozof jest u kresu,
tam rzecz swą znowu zaczyna artysta“.

BN 9405

Łwów • Polskie Towarzystwo Nakładowe • 1904



II. 190.261.

1950 Wawilowski/70.

Przedmowa.



roku 1842., po trzechletnim pobycie w Paryżu, R. Wagner wracał do Niemiec.¹⁾ Te trzy lata były dlań okresem ciężkich doświadczeń i przejść tak pod względem moralnym, jak i materyalnym. Ale Wagner wyszedł z tej próby silniejszym i dojrzałszym. Paryż zniecił go swym blaskiem sztucznym; udał się tam w nadziei, iż znajdzie publiczność pojętną, zdobędzie szybko powodzenie a w końcu święcić będzie tryumfy. Powodzenie muzyki francuskiej i włoskiej — opartej całkowicie na efektach zewnętrznych

¹⁾ W kwestyi ewolucyi poglądów Wagnera w okresie, którego dotyczy niniejsza przedmowa, opieram się przede-wszystkiem na samych dziełach R. Wagnera, a w szczególności na „Eine Mittheilung an meine Freunde“, 4-ty tom jego „Gesammelte Schriften und Dichtungen“, — na listach Wagnera do Röckel'a. Listy te były pisane po roku 1849-tym, lecz w czterech pierwszych rozwija on jeszcze te poglądy na życie, które wyznawał, pisząc „Sztukę i rewolucję“, wyrzekając się ich później, pod wpływem Schopenhauer'a [1855].

Hugo Dinger. Richard Wagner's geistige Entwicklung. Tom I. Dzieło to zawiera bardzo ważne szczegóły o udziale R. Wagnera w ruchu rewolucyjnym Drezdeńskim

VI

i błyszczących pozorach — zrazu go olśniło. Ale było to oszobotwienie krótkotrwałe. Wkrótce ocenił on nicość tej sztuki i lekkomyślność publiczności, która sobie w niej podobała. Wagner otrząsnął się i odtąd przez lat niemal dziesiątek, stopniowo, drogą walk wewnętrznych i cierpień, przewyciężając się, rozwinął swój geniusz w całej głębi i pełni.

Wielkie powodzenie opery „Rienzi“, wystawionej po raz pierwszy w październiku 1842 r. w Dreźnie, nagle spowodowało zmianę w warunkach życia Wagnera, mianowanego kapelmistrzem Opery nadwornej w Dreźnie. Z nędzy, która zmuszała go do imania się dla zarobku każdego, choćby najpośledniejszego zajęcia muzycznego, niespodzianie oto

w maju 1849 r., gdyż autor korzystał z akt procesu, który został wytoczony uczestnikom. Ale pod względem psychologii Wagnera należy tak tę książkę, jak i wszystko, co obecnie publikuje się w tej kwestyi w Niemczech, brać do ręki z pewną nieufnością. Biografowie bowiem niemieccy usiłują przedstawić Wagnera wyłącznie jako Niemca w politycznym znaczeniu tego słowa i niejako narzucić mu rolę artysty i proroka jedności niemieckiej (mowa tu o zjednoczeniu sztucznym, dokonaniem w latach 1870—1871), nie pojmując wszechludzkiego znaczenia takiego geniusza. Bo i w jakiż sposób te umysły służalcze, zależne od wszelakich formułek, przyjmujące bez krytyki wszelkie doktryny, poruszające się w ciasnym kole najprzeróżniejszych przepisów

powołany został na stanowisko wybitne, oklaskiwany przez publiczność niemiecką i mający możność wystawiania swych dzieł w warunkach odpowiednich. I raz jeszcze Wagner dał się omamić pozorom i uległ złudzeniu co do natury swych sukcesów, chociaż już wówczas jakiś instynkt wewnętrzny mówił mu, że publiczność niemiecka nie posiada więcej rzeczywistego zrozumienia sztuki od francuskiej lub wszelkiej innej, gdyż wahał się, czy przyjąć ofiarowaną posadę, jakby przeczuwając te cierpienia, które groziły czystości jego sumienia artystycznego.

Powodzenie opery „Rienzi“ było znaczne i trwałe; powodzenie „Latającego Holendra“, wy-

i ustaw, — jak umysły podobne mogłyby zrozumieć taką indywidualność niepodległą, samorządną, jaką był Ryszard Wagner. Wybaczą oni Wagnerowi jego rewolucyjność tak, jak się wybacza błędy młodości, nie dostrzegając, że Wagner w rezultacie był zawsze rewolucjonistą i że ten właśnie rys jest mu wspólny ze wszystkimi wielkimi geniuszami.

Dzielo G l a s e n a p p'a „Das Leben Richard Wagner's“, 3-cie wyd., przedruk pracy tegoż autora p. t. „Richard Wagner's Leben und Wirken“, (wyszły tylko dwa pierwsze tomy, obejmujące okres od r. 1813 do 1853), stanowi, dzięki wolnomyślności autora, zaszczytny wyjątek w literaturze niemieckiej.

A. Roedel. Sadsens Erhebung und das Zuthaus

VIII

stawionego na początku 1843 r. już mniejsze i przelotne tylko. Znaczenie tej różnicy w przyjęciu obu dzieł przez publiczność nie uszło uwagi Wagnera. Zbyt dobrze zdawał on sobie sprawę z tego, który z dwu tych utworów był prawdziwym własnym jego dziełem, który wy płynął z głębi i wnętrza samej jego istoty. „Rienzi“ był owocem epoki, gdy potęga efektów teatru nowoczesnego olśniła Wagnera, gdy, złudzony bogactwem jego środków, zapomniał o prawdziwym celu sztuki. „Rienzi“ był jeszcze operą; publiczność znajdowała w nim główne cechy tego „genre'u“ do którego była przyzwyczajoną. Wagner przejawiał swą oryginalność, ale w ramach form przyjętych, nie zrywał bynajmniej z przepisami,

zu Waldheim. — W pierwszej części tej książki autor, przyjaciel Wagnera, przejrzyście streścił wypadki w Saksonii w latach 1848—1849.

M. Nettlau. „Biographie de Bakounine“, część 1-sza, rozdz. XVI. — „Bakounine in Dresden“. — „Die Dresdner Mairevolution“. Autor streszcza główne wypadki rudy dresdeńskiego i omawia stosunek między Bakuninem a Wagnerem. Ważne dzieło Nettlau'a nie zostało jeszcze ukończone i nawet część pierwsza istnieje tylko jako autograf i to w niewielkiej liczbie egzemplarzy. Byłoby do życzenia, ażeby po ukończeniu swej pracy Nettlau miał możliwość wydania jej w całości.

uświęconymi przez zwyczaj, jak to uczynił w „Łatającym Holendrze“, ażeby osiągnąć ekspresję, bardziej odpowiadającą jego koncepcji artystycznej. Publiczność tolerowała zresztą pewną swobodę form, ale nie była w stanie zrozumieć — a wskutek tego nie mogła dopuścić — logiki wewnętrznej tego rewolucjonisty, który przedewszystkiem pragnął być w zgodzie sam z sobą. Na szczęście Wagner posiadał indywidualność zbyt potężną i zbyt pewną intuicję co do swej natury, aby na czas dłuższy zbaczać z drogi prawdziwej. „Łatający Holender“ był pierwszym krokiem na tej drodze, „Tannhäuser“ drugim i Wagner wiedział, iż czyniąc go, zrywa ostatecznie z publicznością. Ale cóż go teraz obchodził czyj sąd tłumu? Jego pogarda dla świata nowoczesnego wciąż rosła. Tylko kilka przyjaznych mu osób mogło go zrozumieć w zupełności — miał tego dowody. Im to dciał odtąd się objawiać, o nich jedynie myślał, komponując swe utwory. A w miarę, jak wyzbywał się troski o to, aby być dostępnym dla mas i starał się całkowicie ukazać takim, jakim był w istocie, jego środki ekspresji zyskiwały na czystości, a forma stawała się coraz doskonalszą.

Przyjęcie, jakiego doznał u publiczności „Tannhäuser“, stwierdziło domniemania Wagnera. Podo-

X

bne dzieła zbijają z tropu lekkomyślnych widzów teatru współczesnego. Ich chwilowe powodzenie miało swe źródło przedewszystkiem w podziwieniu, który wzbudzały i w potęgę, którą, pomimo wszystko, narzucały się nieświadomości ogółu. Ale dzieła te nie pozostawały w repertoarze: publiczność czuła się wobec nich jakoś nieswojo, jakby na widok mary ze świata zupełnie jej obcego.

Uczucie samotności absolutnej owładnęło wówczas duszą Wagnera: wzniósł się on duchem ponad całe otaczające go życie, miał świadomość rzeczy, o których otoczenie nie miało żadnego pojęcia, przemawiał językiem, którego większość ludzi nie była zdolną zrozumieć, podobny bóstwu, spletanemu swą własną tajemniczością, a czującemu zarazem niepojętą dąć objawienia się ludziom. I cierpiał: kochał i pragnął wszystkim udzielić ze swej miłości, a wszyscy mijali go, nie słuchając, nie rozumiejąc słów, które wygłaszał, nie widząc światła, które rozsiewał, nie odczuwając piękna, którem promieniował. Postać „Lohengrina“ jest wcieleniem tych cierpień. Lohengrin także zstępuje ze świata wyższego, schodzi pomiędzy ludzi w nadziei, iż będzie kochany dla siebie samego, jako człowiek, nie zaś uwielbiany dla swej boskości. Ale całe jego wzięcie zdradza bóstwo, świadczy na każdym kroku o na-

turze wyższej: podziw i zazdrość idą w ślad za nim i nie znajduje on w kobiecie tej miłości spontanicznej, tej naiwnej ufności, której łaknął. Więc, ujawniając swą boską naturę, opuszcza wybrzeże, z którego tłum patrzy, jak ów obcy znika w dali swej samotności.

Ale właśnie, aby stworzyć swego Lohengrina, Wagner pożądał odosobnienia materialnego, zgodnego z owym odosobnieniem moralnym, a tymczasem musiał codziennie giąć się pod jarzmo tej egzystencji, która go związała z teatrem nowoczesnym i kazała żyć bezustannie w jego przekłętej atmosferze. Chciał żyć swobodnie, wyjść z tej sytuacji, która wydawała mu się kłamliwą, być w swym rzeczywistym życiu zewnętrznym tem, czem był w głębi swego ducha, ale materialne warunki bytu zmuszały go do kompromisów z sumieniem. Z trudem jednak poddawał się temu przymusowi okoliczności. Jego dumna i silna natura, nie znajdując ujścia na zewnątrz, zmuszona do bezustannej skrytości, nie mogąc wypowiedzieć wszystkich swych buntów, nie mogąc wyjawić wszystkich prawd, które czuła w sobie, cierpiąca, uważając to milczenie za kłamstwo wobec samego siebie. To też z duszy tej wyrывał się nieraz szczery, mimowolny krzyk uczucia, ku zdziwieniu słuchaczy, którzy go

nie rozumieli, ku radości wrogów, którzy, przeinaczając znaczenie jego słów, kuli z nich broń przeciw niemu. Żył więc wśród ciągłych konfliktów, konfliktów ze światem i boleśniejszych jeszcze, bo ze sobą samym. I niekiedy duchi ten chwiał się, uciążony przez sytuację bez wyjścia i opanowany żądzą śmierci.

Wagner żył jednak dalej, podtrzymywany przez miłość dla sztuki i usiłował zdać sobie sprawę z tego, co mu przyszłość rokować może. Miał nawet możliwość gruntownego zbadania charakteru teatru nowoczesnego i odmalował go w sposób przekonujący w rozprawie p. t. „Sztuka i rewolucja“. Skonstatowawszy upadek teatru, zapragnął zbadać przyczyny tego zjawiska i odnalazł je wkrótce w życiu społecznem naszej epoki. Rewolucjonista z temperamentu, interesował się dotychczas wypadkami politycznymi tylko o tyle, o ile się w nich przejawiał bunt szczerzej natury człowieczej przeciw niewoli praw zewnętrznych. Wyzwolenie tej czystej natury człowieczej, w całej jej spontaniczności i sile pierwotnej, które było jego celem w sztuce, musiało stać się zarazem ideałem w polityce. To też przymknął Wagner do tego kierunku ideowego, któremu hołdowali najbardziej postępowi myśliciele owocześni, kierunku, który, postępując się termino-

logią obecną, możemy nazwać anarchi-
cznym.

Wkrótce wybuchły ruchy rewolucyjne roku 1848-go, budzące tyle wielkich nadziei w ludzie niemieckim. Rewolucya wszędzie święciła tryumfy, zaskoczywszy znięcała monarchów, nieopatrznych wprawdzie, ale do tyła świadomych swej słabości, że natychmiast obiecywali urzeczywistnienie wszystkich reform żądanych, bez, ma się rozumieć, zamiaru zrobienia czegokolwiek. Lud, jak zwykle, dał się wywieść w pole i, wierząc danemu słowu, oczekiwał dotrzymania zaprzysiężonych obietnic. Wagner podzielał te nadzieje i tę wiarę naiwną i wierzył, iż jest w przededniu wielkiej rewolucyi powszechnej, która nie tylko zmieni niektóre formy społeczne, ale przekształci całkowicie naturę stosunków między ludźmi, oraz same poglądy ich na życie. Wyobrażał sobie nawet, iż rewolucya ta mogłaby odbyć się na drodze pokojowej, że nowa idea podbijać będzie jednego człowieka po drugim i żyć oraz rozwijać się mocą samej tylko cnoty ludzi dobrej woli. Mowa, którą wygłosił w „Vaterlandsverein”ie“ w czerwcu 1848 roku¹⁾, pełna jest

¹⁾ Mowa ta znajduje się u Glasenapp'a. Op. cit. II., Str. 458 i n.

XIV

wzniostej prostoty dziecięcej; płynie ona z duszy, jak dusza ludu, czystej, skłonnej do cudowności, naiwnie optymistycznej, zawsze łaknącej cudu bliższego, który za jednym zamachem ma stworzyć świat wymarzony. W mowie tej przebija się ufność w dobrą wolę wszystkich i to do tego stopnia, iż Wagner przypuszcza, że król saski może dobrowolnie zrzec się swej władzy, okazać się najszczerszym republikaninem, zapragnie być tylko „primus inter pares“, najlepszym wśród wszystkich ludzi równych.

Trudno dziś zrozumieć, jak rudi rewolucyjny r. 1848-go mógł budzić podobne nadzieje: od owej epoki upłynęło lat 50, nowe idee przeniknęły do mas, socjalizm zdobył wielu adeptów, a jednak bynajmniej nie sądzimy, jakobyśmy stali u wrót świata nowego. Oglądamy go tylko w naszych snach, jako odległą możliwość, którą może potomkom naszym szczęśliwy los pozwoli urzeczywistnić. Aby zrozumieć stan duszy owoczesnych entuzjastów, należy uprzytomnić sobie podniecenie umysłów, które panowało w czwartym lat dziesiątku XIX-go stulecia. Rzadko kiedy widzi się równą nagłość i burzliwość w powstawaniu idei, jak wówczas: było to ostateczne wyzwolenie ducha ludzkiego, który z przeszłości zrobił tabulam rasam, głośno

zamanifestował swą niepodległość, nie chcąc ulegać żadnemu panu, czy to będzie bóg, książę, czy też prawo lub zasada. Dość pomyśleć o lewicy Heglistów, o Feuerbachu, Proudhon'ie, Bakuninie, dość przypomnieć, iż w r. 1844 pojawiło się dzieło Stirnera: „Der Einzige und sein Eigenthum“, zawierające całą stronę krytyczną, czyli destrukcyjną anarchizmu współczesnego, którego treść i po dzień dzisiejszy stanowią nie ściśle poglądy, ale wyłącznie uczucia i impulsa, — dość uprzytomnić sobie to wszystko, a pojmiemy ów stan wzburzenia umysłów bardziej świadomych, które oczyszczone z wszelkiego śladu minionej niewoli i zapominając o przeszkodach, wierzyły, iż świat tak, jak one, dojrzał już do życia nowego.

Już w r. 1846 Wagner przyswoił sobie poglądy filozofów rewolucyi i uważał radykalne przeobrażenie społeczeństwa za bliskie i nieuniknione. Zwłaszcza jego przyjaciel Röckel, który w r. 1848 założył pismo „Volksblätter“, a w 1849 r. został skazany za udział w powstaniu drezdeńskim, wtajemniczył go w ruch społeczny i spowodował bezpośredni udział Wagnera w wypadkach politycznych. Był to udział ograniczony — udział entuzjastycznego artysty, nie zaś rewolucjonisty praktycznego. Widz raczej, aniżeli aktor, ogniskujący w sobie najgłębsze

XVI

nadzieje ludu, wrażliwy na wszelkie wzruszenia szlachetne, Wagner z interesem śledził pracę ludzi czynnych w walkach społecznych, które jakimś magicznym sposobem miały pewnego dnia rozproszyć mgłę, zalegającą ową cudowną przyszłość, raczej wyśnioną, aniżeli przeczuwaną.

Ale nie czuł on żadnej sympatii do tego środowiska politycznego, a jego atmosfera wydawała mu się duszną i pełną miazmatów. Zstąpił do tych sfer tylko po to, aby wygłosić mowę, o której wspomniałem wyżej, mowę pełną wzniosłych myśli, i słów niezwykłych w tem otoczeniu. Zrazu porwała ona zgromadzenie i przejęła je entuzjazmem, ale wkrótce wrażenie bezpośrednio rozwiato się, a głupota, próżność i zawiść wzięły górę, znajdując w słowach Wagnera pretekst do obelg i niskich intryg przeciw mówcy. Sukces podobny był dla Wagnera nauką i powstrzymał go na przyszłość od publicznego wygłaszania swych poglądów. Z miłości dla sztuki opuścił on swą samotnię, w mniemaniu, iż nadeszła chwila stosowna dla zaszczepienia zdrowszych idei o społecznej roli teatru i pierwszą jego akcją polityczną było zredagowanie projektu reorganizacji tej instytucji. I także z miłości dla sztuki powrócił znowu do swej samotni, gdyż tylko

tam mógł być całkowicie szczerym, mógł stworzyć dzieło, w które włożyłby całą swą duszę.

Równocześnie ukazały mu się dwie postacie: Fryderyka Barbarossy i Zygfryda. Ale świadom teraz drogi prawdziwej, usunął pierwszą, jako zbyt przypadkową, z konieczności zanadto związaną ze specjalnymi okolicznościami miejsca i czasu i wybrał na bohatera swego dzieła Zygfryda, uosabiającego w jego oczach człowieka w całej swej sile, w całej pierwotnej spontaniczności, człowieka wolnego, którego żadne prawo zewnętrzne, żadne warunki nie krępują, o naturze niczem nie spaczona, człowieka wreszcie, w którym miłość nie wynika z woli, nie jest rezultatem refleksyi, a sprężyną życia, samem właśnie życiem. Rewolucya, będąca marzeniem Wagnera, miała właśnie umożliwić rozwój rasy ludzi podobnych, rewolucya, może urojona, ale jedyna, o której śnić warto.

W ciągu jesieni 1848 r. Wagner skomponował poemat „Śmierć Zygfryda“, pierwszy zarys przyszłej „Tetralogii“. W owej epoce powstał również plan „Jezusa z Nazaretu“, dzieła, w którym zamierzał dać wyraz naturalnemu u człowieka, skrępowanego więzami społeczeństwa współczesnego, pożądaniu śmierci, będącemu jednym z pierwszych przejawów ducha buntu. Ale Wagner czuł, iż uczucie owo było

XVIII

przelotnem tylko i porzucił myśl o tej pracy, zwłaszcza, że okoliczności znowu zwróciły jego uwagę na wypadki polityczne.

Na początku roku 1849-go sytuacja w Niemczech stawała się coraz bardziej naprężoną: reakcja miała czas zorganizować swe siły i przygotowywała się do zduszenia rewolucyi, a prawdziwe intencye monarchów stały się jasne. Ogłoszenie konstytucyi Cesarstwa, opracowanej przez parlament frankfurcki (w końcu marca 1849 r.) zdemaskowało tę robotę: najpotężniejsi z monarchów, mianowicie królowie pruski i saski, odmówili przyjęcia tej konstytucyi, która przecież nie mogła być uważaną za zbyt demokratyczną, ani bynajmniej nie niweczyła ich władzy. Ale oni nie chcieli nic ustąpić ze swoich rządów samowładnych; mieli za sobą siłę brutalną i gotowi byli jej użyć. Lud ujrzał wreszcie, dokąd zaprowadziła go jego ufność naiwna i jeden pozostał mu tylko środek do odzyskania swych praw: walka z orężem w rękę. Innego wyjścia nie było, a i tu szanse zwycięstwa były, wobec różnicy warunków materialnych, nader wątpliwe.

W owej epoce naprężenia umysłów, gdy lud przeczuwał, iż zbliżają się wypadki, mające decydować o jego losie, Wagner także przechodził przez ów stan niepokoju i oczekiwania, który owładnął

całem społeczeństwem. Doszedł on do przekonania, iż stary porządek rzeczy utrzyma się całkowicie, jeżeli Rewolucyi nie uda się zburzyć całego ustroju społecznego. W oczekiwaniu niechybnego rozwiązania porzucił wszelką pracę twórczą i z uwagą śledził perypetye polityki. Dzięki swemu przyjacielowi Röckelowi poznał zbliżoną większą część osób, które miały odegrać rolę w powstaniu majowym i wszedł w stosunki z Bakuninem. Zrazu Bakunin musiał zrobić na Wagnerze silne wrażenie: cały jego wygląd zewnętrzny, jego postać i energiczne oblicze, zdradzały natychmiast tę naturę potężną, która wywierata na ludziach taką wielką władzę suggestywną. Wieloma rysami charakteru był on Wagnerowi pokrewny: obaj posiadali wyobraźnię zdumiewająco czynną, wyobraźnię, która była w stanie oderwać ich od małości życia pospolitego i przenieść za jednym zamachem w odległą, a promienną przyszłość; w obu władał ów „duch wiecznie niezadowolony, wiecznie poszukujący rzeczy nowych“, który jest darem wszystkiego, co w ludzkości bywa wielkiem i genialnem. Ale Bakunin, znęcony przez zwodnicze pozory akcji zewnętrznej, rzucił się w burzliwy wir życia politycznego i miotany bezustannie na wsze strony, napotykając ciągle przeszkody, pociągany to w jednym, to w drugim

kierunku, szedł naprzód, nie mogąc zatrzymać się ani na chwilę, nie będąc w stanie nigdy zdać sobie sprawy, w jakim istotnie znajduje się położeniu, a idąc tylko za głosem pierwszego impulsu, bodźca instynktowego, który go parł wciąż naprzód, wciąż dalej. Wagner był w położeniu szczęśliwszem, żył bowiem przedewszystkiem życiem wewnętrznem, a jego cierpienia nie szły na marne, gdyż mógł on w zupełności i harmonijnie wypowiedzieć się w swych utworach, mógł w nich złożyć najczystsza treść swej istoty, — „myśli swych przedzę i uczuć swych kwiały“. Nadmiar uczuwanej siły, domagającej się wylania na zewnątrz, mógł zawrzeć w dziele, mając pewność, że powstanie ona stamtąd i wyjawi się w całej swej potędze w dniu, gdy znajdzie publiczność, zdolną ją zrozumieć.

Jedno wspólne upodobanie zbliżało dwu tych ludzi. Bakunin przepadał za muzyką. Nie bacząc na grożące mu, jako człowiekowi podejrzanemu i mieszkającemu w Dreźnie pod obcem nazwiskiem, niebezpieczeństwo ukazywania się na zabraniach publicznych, był obecny w Palmową niedzielę (1-go kwietnia 1849 r.) na wykonaniu IX-tej symfonii Beethovena pod dyrekcją Wagnera. Entuzjazm, który w nim budziło to dzieło, wprawił Wagnera w zachwyt. W jednej z poufnych pogadanek, gdy

mowa była o przedmiocie stałych marzeń — o rewolucyi, Bakunin zawołał: „Wszystko, wszystko rozpadnie się w gruzy, nic nie pozostanie, — jedna tylko rzecz nie zginie i przetrwa: IX-ta symfonia.“ Słowa podobne musiały zadzierżgnąć między tymi dwoma duchami węzły głębszego obcowania i połączyć ich dwulowo w pożądaniu świata nowego, którego obaj czuli się już tak blisko.

Ale drogi dwu tych ludzi były jednak do tego stopnia różne, że szlaki ich nie mogły przez czas dłuższy iść równolegle. Spotkawszy się przypadkiem, zrozumieli się zapewne, a spotkanie sprawiło im niewątpliwie radość serdeczną. Nie można powiedzieć, iżby wywarli na siebie jakikolwiek wpływ wzajemny: ich charaktery były zanadto wyraźnie zarysowane, a poglądy na życie zbyt różne, aby takie oddziaływanie wzajemne i to w ciągu krótkiego czasu było możliwe. Wiemy przytem, iż w r. 1848 zasadnicze poglądy Wagnera na kwestyje społeczne były w zupełności ukształtowane, z drugiej zaś strony w jego dziełach teoretycznych, pisanych w ciągu lat 1849—1854, nie znajdujemy ani jednego ustępu, któryby świadczył o wpływie Bakunina.¹⁾

¹⁾ Nie znamy źródła pewnego, któreby podało opinię Bakunina o Wagnerze. H. Dinger, który korzystał z akt

Powstanie Drezdeńskie wybuchło 4 maja, ale powstańcy byli niedostatecznie zorganizowani, siły ich były zbyt słabe, aby mogli opierać się zwycięsko armii saskiej, wzmocnionej w dodatku posiłkami nadesłanymi z Prus. To też stłumiono wybuch w ciągu dni pięciu.

Pierwszego zaraz dnia Wagner udał się w sam środek walki; przez pewien czas prowadził obserwacje na wieży „Kreuzkirche“, wysokiej na jakieś sto metrów, skąd miał przegląd całego miasta i okolicy. Według akt procesu, Wagner śledził stąd ruchy nieprzyjaciela i robił notatki, które oddawał warcie, stojącej u podnóża wieży! To był prawie jedyny punkt oskarżenia przeciw niemu!

Ósmego maja Wagner opuścił Drezno; dom jego już nie był bezpieczny od pocisków. Udał się do

procesu, wytoczonego uczestnikom rewolucji majowej z roku 1849-go, przytacza następujący ustęp z zeznań Bakunina: „W Wagnerze rozpoznałem natychmiast fantastę i wprawdzie prowadziłem z nim rozmowy, często nawet o polityce, ale nigdy nie łączyłem się z nim w celu wspólnego działania“. Jeżeli taką była rzeczywista opinia Bakunina, to nie przynosi mu ona zaszczytu. Ale, jak zauważa nie bez słuszności Glasenapp, nie można ufać w zupełności aktom procesów w ogólności, gdyż redakcja ich jest zawsze do pewnego stopnia dowolną. Prawdopodobnie Bakunin wyraził się w ten sposób, aby uwolnić Wagnera od podejrzeń.

Tharandt, a stąd do Freibergu. Po drodze spotkał oddział odotników i zachęcał ich, aby udali się do Drezna na pomoc. We Freibergu zjadł kolację w towarzystwie Bakunina i Heubnera, którzy tu dcieli przenieść siedzibę rewolucyi. Następnie przybył do Chemnitz, gdzie mieszkał jego kuzyn, dowodzący gwardyą miejską. Opowiedział mu o wszystkim, co zaszło i zwierzył się z zamiaru powrotu do Drezna. Wagner nie widział bowiem w swem postępowaniu żadnej winy i nie przypuszczał bynajmniej, aby można było znaleźć jakiś pretekst do ścigania go, ale na szczęście kuzyn zorientował się w sytuacji, wykazał mu, na jakie naraża się niebezpieczeństwo i nakłonił do ucieczki. Wkrótce też ogłoszono w Dreźnie rozkaz aresztowania Wagnera, który pozostawał przez pewien czas w ukryciu w okolicy Weimaru, a 29-go maja przybył nareszcie do Żurychu.

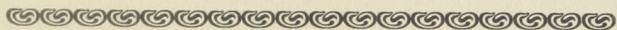
Przezwyjęzyczny pierwszy i ciężkie wrażenie, jakie wywarły na nim zawiedzione nadzieje na powodzenie rewolucyi, Wagner doznał uczucia prawdziwego wyzwolenia. Nakoniec był wolny, nie potrzebował już kłamać przed samym sobą, nie zależał już od instytucyi, która pod fałszywymi pozorami artystycznymi ukrywała swój rzeczywisty charakter przedsiębiorstwa handlowego. Ta uciecha z wol-

ności nakoniec zdobytej, ta radość, że można być szczerym i prawdziwym bez zastrzeżeń, pozwalała Wagnerowi zapomnieć o materialnych przykrościach nowej egzystencji i miarkowała smutek, który musiał nurtować w głębi jego duszy, na myśl o tem, iż nie może zapoznać przyjaciół ze wszystkimi swymi pomysłami artystycznymi w żywej i bezpośrednio działającej postaci dzieła sztuki. Sądząc, iż nigdy nie będzie mu danem ujrzeć na scenie dzieła, które wówczas dojrzewało w jego duszy, świadom już wszystkich pierwiastków swej sztuki, postanowił przynajmniej słowem wyrazić nowe idee, które krok za krokiem rozwijały się w nim i krystalizowały oraz dać poznać w teorii swoją koncepcję dramatu muzycznego, doprowadzoną nakoniec do formy już ostatecznej.

Pierwszem z tych pism teoretycznych jest: „Sztuka i rewolucya“, napisana w Żurychu w lipcu 1849 r. Studium to zrazu miało być ogłoszone w tłumaczeniu francuskim w dzienniku paryskim „Le National“. Ale poglądy, które wypowiedział m niem Wagner naprawdę zbyt daleko odbiegały od poziomu polityki bieżącej, nie zrozumiano ich więc i odesłano mu rękopis. W ten sposób „Sztuka i rewolucya“ pojawiła się tylko w języku niemieckim. Studium to, wydane w r. 1850 jako bro-

szura przez Wiganda w Lipsku, weszło do wydania dzieł Wagnera, zebranych jego własnym staraniem, w r. 1871. Znajduje się ono na czele tomu III-go dzieł zbiorowych.

Po „Sztuce i Rewolucyi“ nastąpiły w okresie 1849—1851 dwa dzieła znacznie obszerniejsze: „Dzieło sztuki w przyszłości“ i „Opera i dramat“ a w końcu nader ważny memoriał, wystosowany przez Wagnera do „swych przyjaciół“, w którym streszcza on całą swą ewolucję wewnętrzną. Ale potrzeba tworzenia, tak długo tłumiona, przejawiała się wówczas z taką siłą, że Wagner musiał porzucić wszelkie rozprawy teoretyczne i splotzić dzieło, którego ruchy i drgania już czuł w swym tonie.



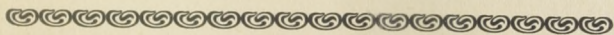
Jeżeli zdołałem wyrazić się dość jasno, to uważny czytelnik musiał zrozumieć, iż poglądy i teorye Wagnera ceduje to przedewszystkiem, że są one kością z kości i krwią z krwi ich autora, że są wyrazem własnego jego życia. Szły one krok w krok za ewolucją jego istoty, były rezultatem jego doświadczenia osobistego i razem z nim ulegały zmianom. Nie widać w nich nigdy zastoju,

ani dogmatyzmu, nigdy nie narzucały się one autorowi jako objawienie prawd niewzruszonych, przed którymi należy uchylić czoła. Wagner wiedział, iż nosi swe prawdy w sobie, wiedział, że „zmienność jest treścią rzeczywistości“, że „prawda jest tylko w tem, co się zmienia“.

Ale wśród rozmaitych kolei ciężkiego żywota, instynkt pewny wiódł Wagnera do pełnego rozwoju prawdziwej jego natury, zachowując w nim subtelne poczucie równowagi ducha. Muzyka, jak sam powiedział, była mu aniołem stróżem. Słowo zachowuje swój charakter intelektualny i wyraża przede wszystkim idee. Muzyka jest językiem najgłębszym, najbardziej żywiołowych pierwiastków duszy ludzkiej. Jest ona wyrazem nie uczuć tylko, wytryska bowiem ze źródeł głębszych jeszcze, z owej ciemnej dziedziny impulsów oraz instynktów, z dziedziny nieświadomości, w której nagromadziło się i spoczywa całe nasze dziedzictwo po przodkach, w której tkwią wszystkie dążenia oryginalne, wszystkie owe siły bez nazwy, wszystko nieznane, czego żadna nauka jeszcze przeniknąć nie zdołała. Tu jest właśnie fundament naszej natury człowieczej, podstawa naszej działalności życiowej. Rozum nie może nam dać o tem żadnego

pojęcia, tylko sztuka swą intuicyą rzuca tu pewne światło.

Krótko mówiąc, sztuka jest wyrazem całej pozytywnej zawartości naszego życia. Jest ona dziś najwyższem objawieniem Miłości, która nie może jeszcze urzeczywistnić się wprost drogą połączenia zupełnego, materialnego i duchowego, mężczyzny i kobiety, połączenia, które pozwoliłoby obu istotom połączonym rozwinąć wszystkie swe uzdolnienia i całkowicie dopełniać się wzajemnie. Nadejścia takiej miłości pożądamy świadomie lub nieświadomie wszyscy, którzy oczekują lepszej przyszłości.



Sztuka i rewolucya

I.



czasach dzisiejszych stydnąć prawie powszednie narzekania artystów na szkodę, jaką wyrządza im rewolucya. Nie występuje się tu ani przeciw owej wielkiej walce ulicznej, ani przeciw nagłemu i gwałtownemu za-

chwianiu układu państwowego, ani wreszcie przeciw szybkiej zmianie rządu; wrażenie, które te potężne wypadki wywierają same przez się, bywa po większej części stosunkowo przelotne tylko i wywołuje zaburzenia krótkotrwałe. Sztuka dotychczasowa czuje się śmiertelnie zagrożoną przez specjalnie uporczywy charakter ostatnich zamieszek. Podstawy, na których dotychczas wspierało się zarobkowanie, handel, bogactwo, są obecnie zadzwiane i nawet po przywróceniu spokoju zewnętrznego, chociaż życie społeczne znowu przybrało zwykłą swą postać, wewnątrz jego trawi jakaś troska bolesna, dręczy jakiś lęk. Trwożliwość na polu przedsiębiorstw paraliżuje kredyt i kto nie chce stracić, zręka się niepewnego zysku, przemysł w zastoju, a — Sztuka nie ma z czego żyć.

Byłoby okrucieństwem odmawiać człowieczego

współczucia tysiącom istot, dotkniętych tem nie-
szczęściem. Wszak wzięty artysta, do niedawna
jeszcze przyzwyczajony był otrzymywać od tej części
naszego zamożnego społeczeństwa, która pędzi ży-
woł wygodny i bez troski, sowiłe wynagrodzenie
i mógł rościć sobie za swe usługi, gdy umiał się
niemi przypodobać, prawo do udziału w równie wy-
godnem i bez troski życiu. To też dziś jakże twardy
los go spotyka, gdy natrafia na dłonie kłopotliwie
zamknięte i skazany jest na walkę o chleb co-
dzienny. Dzieli on więc los rzemieślnika, który swe
zręczne ręce, dostarczające przedtem bogaczom ty-
siącnych przedmiotów komfortu, teraz beczynninie
opiera o swój żołądek zgłodniały. Artysta ma prze-
cież prawo się skarżyć: temu bowiem, kto cierpi,
 natura pozwala na łzy. Czy ma on jednak prawo
siebie utożsamiać ze sztuką, skarżyć się wskutek
nędzy swojej na nędzę sztuki, a rewolucyę, po-
nieważ utrudnia mu zdobywanie chleba, uważać
za zasadniczego wroga sztuki, to pozostaje kwe-
stya otwartą. Zanim zaś ją rozstrzygniemy, należy
zapytać o zdanie tych przynajmniej artystów, któ-
rzy słowem i czynem zaświadczyli, że sztukę umi-
łowali i uprawiali tylko dla sztuki samej, a o któ-
rych to jedno w każdym razie stwierdzić można,
 że oni i wówczas cierpieli, gdy tamci się weselili.

Kwestya dotyczy zatem sztuki i samej jej istoty. Ale nie zajmuje nas tu sprawa abstrakcyjnego jej określenia, gdyż chodzi nam jedynie o zbadanie znaczenia sztuki, jako rezultatu życia społecznego, jako wytworu społeczeństwa. Przelotny pogląd ogólny na główne momenta historyi sztuki w Europie odda nam w tej sprawie pożądane usługi i dopomoże do wyjaśnienia tak postawionej a istotnie nie pozbawionej doniosłego znaczenia kwestyi.

Rozmyślając o sztuce naszej, nie możemy zrobić ani kroku, aby nie wpaść na jej związek ze sztuką grecką. Nasza sztuka współczesna w rzeczy samej jest tylko ogniwem w łańcuchu rozwoju sztuki całej Europy a ta ostatnia bierze początek z Grecyi.

Duch Grecyi, ten, który w okresie swego rozkwitu przejawił się w państwowości i sztuce, gdy przewyciężył surową religię naturalną swej ojczyzny azyatyckiej i postawił u szczytu religijnej świadomości pięknego i silnego człowieka wolnego, znalazł najodpowiedniejszy wyraz w Apolli-

nie, właściwym naczelnym i narodowym bogu plemion helleńskich.

Apollo, ów pogromca Pythona, smoka chaosu, Apollo, który swemi zabójczemi strzałami unicestwił próżnych i rozmitowanych w sobie synów chępliwej Nioby, który przez usta swej kapłanki w Delfach obwieszczał praprawo ducha i bytu greckiego, a w niem dawał ludziom porwanym przez wir namiętności życia codziennego spokojne i niczem niezamącone zwierciadło najgłębszej i niezmiennej natury greckiej — on był na ziemi greckiej wykonawcą woli Zeusa, on był samym ludem greckim.

Nie ów zniewieściaty Musagetes, którego jedynie przekazała nam późniejsza i bardziej rozwinięta sztuka rzeźbiarska, jest Apollinem epoki rozkwitu ducha greckiego, ale taki, jakim go znał wielki tragik Aischylos, — z wyrazem radosnej powagi w rysach, piękny lecz silny. Takim uczyła się poznawać go młodzież spartańska, kształtując wdzięk i siłę swego gibkiego ciała w tańcu i zapasach; gdy dżłopiec wsadzony na konia pędził w odległe okolice szukać zuchwałych przygód, gdy młodzieniec, wstępując w szeregi rówieśników, tyle tylko był wart, ile zdobył sobie pięknnością i wdziękiem, które stanowiły jedyną jego potęgę

i bogactwo. Takim widział go Ateńczyk, gdy wszystkie popędy jego pięknego ciała i nieustrudzonego ducha zniewalały go do odtworzenia własnej istoty za pomocą idealnego wyrazu w sztuce; gdy głos jego, pełny i dźwięczny, rozbrzmiewał w chórze, opiewając czyny boga i zarazem dając tancerzom lotny takt do płaśów, przedstawiających je w ruchach uroczych i śmiałych, gdy nad harmonijnie zszeregowanymi kolumnami wznosił szlachetny dach, gdy jedne nad drugimi rozciągał szerokie półkola amfiteatru lub kreślił zmyślny plan sceny. Takim też ów bóg wspaniały ukazał się natdmionemu przez Dionyzosa poecie tragicznemu, gdy wszystkim pierwiastkom bujnych a z przecudnego życia człowieka spontanicznie i z wewnętrznej potrzeby powstałych sztuk wskazywał śmiały łącznik, wzniosły cel poetycki, który je sprowadza do jednego ogniska, aby zeń wydobyć najwyższy, jaki da się pomyśleć, twór sztuki, — dramat.

Czyny bogów i ludzi, ich namiętności i rozkosze, które w powadze i weselu, jako rytm odwieczny i wiekuista harmonia wszelkiego ruchu, wszelakiego bytu objawiły się w podniosłej istocie Apollina, — tu stawały się rzeczywistością i prawdą. Co bowiem w nich drgało i żyło tak, jak drgało i żyło w widzu, tu znajdowało wyraz

najdoskonalszy, gdy oko i ucho, umysł i serce żywo a prawdziwie wszystko ujmowały i słyszały, ciałem i duchem rzeczywiście widziały wszystko, co wyobraźnia musiała dopiero sobie tworzyć. Taki dzień tragedji był uroczystością boską, gdyż to bóg się tu wyraźnie i zrozumiale wypowiadał: poeta był jego arcykapłanem, który w rzeczy samej wcielał się w swój utwór, prowadził szeregi tancerzy, uczestniczył w chórze i w brzmiających słowach objawiał wyroki boskiej mądrości.

Takie były twory sztuki greckiej, takim był Apollo wcielony w żywą sztukę — takim był grecki lud w swej prawdzie i piękności najwyższej.

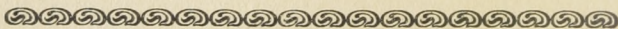
Lud ten, w każdej swej części, w każdej jednostce przebogaty w indywidualność i oryginalność, nieustrudzenie czynny, w celu danego przedsięwzięcia dźwytający sposobność do przedsięwzięcia nowego, między sobą w bezustannych niesnaskach, w ustawicznie zmieniających się związkach, w codzien nowych walkach, dziś zwycięzca, jutro zwyciężony, — dziś zagrożony najwyższem niebezpieczeństwem, jutro grożący wrogowi zupełnem zniszczeniem, — w ciągłym na zewnątrz i wewnątrz swobodnym rozwoju, — ten lud płynął ze zgromadzeń publicznych, z sądów, ze wsi, z okrętów,

z obozu, z najodleglejszych okolic, zappełniał trzydziestotysięczny amfiteatr, aby patrzeć na przedstawienie najgłębszej z tragedyi, Prometeusza, aby wejść w siebie wobec tego najpotężniejszego dzieła sztuki, zrozumieć swe ja, własną działalność, stopić się w zupełną jedność ze swą własną istotą, ze swą społecznością i swym bogiem i w spokoju wysoce szlachetnym i najgłębszym być znowu tem, czem również był przed kilkoma godzinami w swem nigdy niewyczerpanem podnieceniu i nader bujnej indywidualności.

Zawsze zazdrosny o swą jak największą niezależność osobistą, wietrzący wszędy „tyrana“, który, chociażby najmędrszy i najszlachetniejszy, mógł zapragnąć okiełzać jego wolną i śmiałą wolę, gardzący ową zniewieściałą ufnością, która pod schlebiającym płaszczykiem obcej opieki oddaje się gnuśnemu i egoistycznemu spoczynkowi; zawsze czujny i niezmordowany w obronie przed obcym wpływem, nie przyznający żadnej, nawet najszanowniejszej tradycyi władzy nad swem wolnym dzisiejszem życiem, działaniem i myśleniem — Grek milknął na głos chóru, dętnie poddawał się trafnemu układowi scenicznych urządzeń, dawał powolny posłuch tej wielkiej Konieczności, której wyroki poeta tragiczny przez usta swych

bogów i herosów ze sceny mu obwieszczą. W tragedji bowiem Grek odnajdywał siebie samego i to najszlachetniejszą cząstkę swej istoty w połączeniu z najszlachetniejszymi pierwiastkami całej społeczności narodowej. Z siebie to samego, z głębi swej natury, której się stawał świadom, tłumaczył on sobie za pomocą dzieła sztuki tragicznej wyroczenie Pytyi, stając się zarazem bogiem i kapłanem, wspaniałym boskim człowiekiem, on w powszechności i powszechność w nim, podobien do jednej z owych tysiącznych fibr, które w jednej żyjącej roślinie wyrastają z ziemi, w smukłej postaci strzelają w przestwór, aby razem stworzyć jeden piękny kwiat, czarujący swą wonią rozkoszną po wszystkie wieki.

Tem kwieciem było dzieło sztuki, jego aromatem duch grecki, który nas dziś jeszcze upaja i budzi taki zachwyt, iż wolelibyśmy przez pół dnia być Grekami wobec dzieła sztuki tragicznej, aniżeli przez wieczność całą — nie-greckimi bogami.



II.

Rozkład państwa ateńskiego zbiega się z okresem upadku tragedji. Jak duch wspólnoty rozpadł się na tysiączne egoistyczne pożądanja, tak samo i wielkie zbiorowe dzieło sztuki tragicznej rozprysło się na pojedyncze części składowe. Na zwaliskach tragedji płakał szalonym śmiechem poeta komedji Arystofanes, aż nakoniec wszelkie natchnienie artystyczne zmilkło zupełnie przed poważnem rozmyślanjem filozofii, roztrząsającej przyczyny znikomości człowieczego piękna i siły.

Do filozofii, nie zaś do sztuki, należą dwa tysiącolecia, które od chwili upadku tragedji greckiej aż po nasze czasy upłynęły. Sztuka rzuciła wprawdzie od czasu do czasu swe błyski w tę ciemną noc myśli badawczej a niezaspokojonej, w tę szperanię obłądną, ale były to tylko okrzyki bólu lub radości jednostki, która na tem pustkowiu powszechnem ocalała i jak szczęśliwie zabłąkany z dalekich krain podróżny dotarła do szemrzącego samotnie kastalskiego źródła, orzeźwiająjąc tu swe usta spragnione, ale nie mogła podać ludziom

ożywczego napoju. Albo też znowu sztuka służyła jednemu z owych pojęć lub wyobrażeń, które w mniejszym lub większym stopniu przytłaczały cierpiącą ludzkość i krępowały swobodę tak jednostki, jak i ogółu, nie była jednak wolnego ogółu swobodnym wyrazem. Rzetelna bowiem sztuka jest najwyższą wolnością i tylko najwyższa wolność — nie rozkaz lub rozporządzenie, słowem, nie żaden cel zewnątrz niej będący — może ją z siebie wyłonić.

Rzymianie, których sztuka narodowa wcześniej już poddała się wpływowi rozwiniętej sztuki greckiej, postugiwali się greckimi architektami, rzeźbiarzami i malarzami, a przy kształceniu talentów bacznie zwracali uwagę na grecką retorykę i wersyfikację, ale nie otwierali podwoi wielkiej sceny ludowej dla bogów i herosów mitologii, ani dla wolnych tancerzy i śpiewaków świętego chóru. Na amfiteatrze rzymskim pieścił oko widok pożerających się dzikich zwierząt: lwów, panter i słoniów, a ucho rzymskie bawiły śmiertelne rżenia gladiatorów, niewolników tresowanych na popis siły i zręczności.

Brutalni ci zdobywcy świata podobali sobie tylko w takiej najpozytywniejszej rzeczywistości, ich wyobraźnię można było zadowolić jedynie

w taki wysoce materialny sposób. Filozofom, trwożliwie unikającym życia publicznego, pozwalano w spokoju oddawać się abstrakcyjnym dociekaniom, publicznie zaś Rzymianin lubił zaspakajać swe instynkty mordercze, lubił widok ludzkiego cierpienia w jego absolutnej fizycznej formie.

Otóż gladyatorowie i pogromcy zwierząt byli synami wszystkich nacyi europejskich, a królowie, szlachta i lud owych narodowości byli porówno niewolnikami imperatora rzymskiego, który im w ten sposób całkiem praktycznie dowodził, iż wszyscy ludzie są równi, jak z kolei temu imperatorowi jego postulsi pretoryanie bardzo często wyraźnie i jak na dłoni wykazywali, że i on niczem innym nie jest, jeno niewolnikiem.

To wzajemne i wszechstronne, tak wyraźnie i niewątpliwie występujące niewolnictwo domagało się, jak wszystko, co na tym świecie powszechnem bywa, specyficznego wyrazu. Jawne poniżenie i znikczemnienie ogólne, świadomość zupełnego zaniku godności ludzkiej, i wyptywająca stąd konieczna odraza do rozkoszy zmysłowych, które same tylko pozostały, głęboka pogarda dla własnych czynów i działalności, z której wraz z wolnością już dawno uleciał duch wszelaki oraz impuls artystyczny, takie istnienie opta-



kane bez rzeczywistego, czynnego życia mogło znaleźć jeden tylko wyraz, aczkolwiek powszedni, jak i ów stan społeczeństwa, ale będący właśnie antytezą samej sztuki. Sztuka — to radość z samego siebie, z istnienia i z powszechności, a ówczesny stan społeczeństwa, u sdytku światowego imperyum rzymskiego cediowała pogarda siebie samego, odraza do życia, lęk przed powszechnością. Nie sztuka zatem mogła być wyrazem takiego stanu, lecz chrześcijaństwo.

Chrześcijaństwo kłómaczy taką bezecną, bezużyteczną i oplakaną egzystencję człowieka na ziemi cudowną miłością Boga, który człowieka bynajmniej nie stworzył — jak to błędnie mniemali piękni synowie Grecji — dla radosnego i świadomego życia, ale zamknął go we wstrętnem więzieniu, aby mu w nagrodę za tę pogardę, którą się tu dla siebie samego przejął, przygotować po śmierci żywoł wieczny, pełen wspaniałej wygody i beczynności. Człowiek może zatem a nawet powinien pozostawać w tym stanie najgłębszego i nieludzkiego poniżenia, powinien powstrzymać się od życia czynnego, gdyż to przeklęte życie jest przecież państwem dyabła, t. j. zmysłów, a każda w niem działalność idzie tylko na pożytek dyabłu. I dlatego nieszczęśliwiec, któryby w ra-

dosnem poczuciu siły tem życiem o władną, po śmierci ma znosić wiekuiste męki piekła. Niczego się od człowieka nie wymaga, prócz wiary, t. j. uznania nędzy istnienia i zrzeczenia się wszelkiej działalności, aby się z niej wyzwolić, gdyż tego może dokonać jedynie niezastężona łaska boska.

Historyk nie wie na pewno, czy taką właśnie była myśl owego ubogiego syna cieśli z Galilei, który na widok nędzy swych spółobywateli zawołał: „nie przyszedłem puszczać pokoju na ziemię, ale miecz“ i z pełnem miłości oburzeniem grzmiał na owych obtudnych faryzeuszów, co nikczemnie podlebiali władzy rzymskiej, aby tem okrutniej lud ujarzmić i uciskać, który wreszcie głosił miłość powszechną a nie mógł przecież spodziewać się jej po ludziach, czujących pogardę dla samych siebie. Badacz odróżnia już wyraźniej tę olbrzymią żarliwość cudownie nawróconego faryzeusza Pawła, z jaką ostatni przy nawracaniu pogan oczywiście szczęśliwie stosował naukę: „bądźcież tedy mądrymi jako węzowie i t. d.“; historyk może również ocenić ów bardzo wyraźny dziejowy grunt najgłębszego i powszechnego poniżenia ucywilizowanego rodzaju ludzkiego, który zapłodnił roślinę zupełnie gotowego dogmatu chrześcijańskiego. Ale

prawy artysta od pierwszego wejrzenia pozna, iż chrześcijaństwo nie tylko sztuką nie było, ale także nie mogło wytonić z siebie sztuki rzeczywistej, żywej.

Wolny Grek, który siebie stawiał u szczytu przyrody, mógł z radości człowieka z istnienia własnego stworzyć sztukę, chrześcianin, który zarówno przyrodę, jak i siebie samego negował, składał ofiarę swemu Bogu tylko na ołtarzu zaparcia się, nie mógł mu przynieść w darze swych czynów i tworów, ale wierzył, iż, powstrzymując się od wszelkiego śmiałego i samodzielnego tworzenia, musi zyskać jego przychylność. Sztuka jest najwyższym czynem człowieka zmysłowo pięknie rozwiniętego, będącego w harmonii z samym sobą i z naturą. Człowiek musi w świecie zmysłowym uczuwać rozkosz najwyższą, jeżeli z niego ma brać swe środki artystyczne, gdyż tylko ze świata zmysłowego może on czerpać także i chęć tworzenia. Chrześcianin, gdy pragnął stworzyć dzieło sztuki rzeczywiste zgodne z jego wiarą, musiał, przeciwnie, szukać środków artystycznych w istocie ducha abstrakcyjnego, w miłości boskiej i stąd też brać popęd twórczy a wobec tego jakież mógł stawiać sobie cel? Przecież nie piękność fizyczną, gdyż ta była dla niego dziełem dyabła, a zresztą

jakże duch mógł w ogólności stworzyć coś dającego się ująć zmysłami?

Wszelkie szperanie byłoby tu bezowocnem; wypadki historyczne świadczą najwyraźniej o rezultatach obu tych kierunków sprzecznych. Gdy Grek, aby się zbudować, gromadził się na kilka pełnych najgłębszej treści godzin w amfiteatrze, chrześcianin zamykał się na całe życie w klasztorze. Tam sąd wydawało zgromadzenie ludowe, tu rozstrzygała inkwizycya; tam państwo rozwijało się w demokrację rzetelną, tu — w obłudny absolutyzm.

O b ł u d a jest w ogólności najbardziej uderzającym rysem, właściwą fizyognomią wszystkich wieków chrześciańskich aż po nasze czasy, a występuje ona z większą wyrazistością i bezwstydem w miarę, jak ludzkość, pomimo chrześciaństwa, odradza się ze swego nieprzebranego źródła i dojrzewa do rozwiązania istotnego swego zadania. Natura jest tak silną, tak płodną w swej mocy niewyczerpanej, iż nie możemy sobie wyobrazić potęgi, któraby była w stanie osłabić jej siłę twórczą. Schorzały organizm rzymski zasiliła zdrowa krew świeżych narodowości germańskich i, pomimo przyjęcia chrześciaństwa, cedował nowych władców świata silny duch przedsiębiorczy,

upodobanie do śmiałych wypraw i niczem nieokielznana wiara w siły własne. Jak całej historii średniowiecznej rysem najbardziej uderzającym jest zawsze walka władzy świeckiej z despotyzmem kościoła katolickiego, tak samo i duch artystyczny tego nowego świata, o ile się przejawiał, mógł się wyrażać tylko w walce przeciw duchowi chrześcijaństwa. Sztuka chrześcijańsko - europejskiego świata wskutek tego tkwiącego głęboko w jej wnętrzu nieubłaganego i nieuleczalnego rozłam między sumieniem i instynktem życia, między imaginacją a rzeczywistością, nie mogła objawić się w tej postaci, którą przybrała sztuka świata greckiego, jako wyraz doskonale harmonijnej jedności świata. Rycerska poezja średniowiecza, która, jak i sama instytucja rycerstwa, miała ten rozłam załagodzić, w najwybitniejszych swych twórcach mogła tylko unaocznic całe kłamstwo takiego pojednania. Im wzbijała się ona wyżej i śmieiej, tem stawała się widoczniejszą przepaść między życiem rzeczywistym a wymaginowaną egzystencją, między surowym i namiętym postępowaniem owych rycerzy w życiu rzeczywistym a ich wyidealizowanym i czułościowym pojmowaniem w dziełach sztuki. Życie realne, oparte na obyczajowości ludu, w pierwocinach swych szlachetnej i niepo-

zbawionej wdzięku, stało się plugawem i występ-
nem, gdyż nie wolno mu było swymi sokami,
swemi radościami i zewnętrznymi przejawami ży-
wić instynktów artystycznych. Cała bowiem dzie-
dzina życia duchowego należała niepodzielnie do
chrześcijaństwa, a ono z góry już odrzucało i pię-
tnowało, jako przekłątą, wszelką radość życia. Poe-
zja rycerska była uczciwą hipokryzyą fanatyzmu,
szaleństwem bohaterstwa: zastąpiła ona naturę
konwencyonalnością.

Dopiero gdy w kościele wypalił się ogień żar-
liwej wiary, gdy Kościół jawnie stał się tylko wi-
domym despotyzmem doczesnym będącym w zwią-
zku z uświęconym przez się i niemniej widomym
świeckim despotyzmem panujących, miało nastą-
pić t. zw. Odrodzenie sztuki.

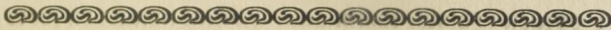
Ludzie zapragnęli nareszcie ujrzeć to, nad-
czem tak długo łamano sobie głowę, w postaci
cielesnej, jak ów kościół, pyszniący się swemi
wspaniałościami ziemskimi. A osiągnąć ten cel
można było jedynie, otwierając oczy i przywraca-
jąc znowu zmysłom należne im prawa. Już to
samo, że ukazywano oczom ludzkim przedmioty
wiary, świetlane twory fantazyi, w boskiej ich
piękności ku zadowoleniu popędów artystycznych,
— już to było zupełnem zaprzeczeniem chrześcijań-

stwa. Ale szczytem jego poniżenia było poszukiwanie wzorów do tych kreacyj artystycznych w pogańskiej sztuce starożytnej Grecji. Pomimo to jednak Kościół przejął się tym na nowo rozbudzonym instynktem artystycznym, nie wstydził się stroić w obce mu piórka świata pogańskiego, jawnie uprawiać kłamstwo i obłudę.

Władza świecka wzięła również udział w tem Odrodzeniu sztuki. Panujący po długich walkach umocnili, nakoniec, podstawy swej władzy a życie bez troski rozbudziło w nich pragnienie subtelniejszego użycia zdobytych bogactw. Wzięli więc na żołąd sztukę przejętą z Grecji. „Wolna“ sztuka służyła wielkim panom i trudno zaprawdę po bliższem zbadaniu orzec, kto był większym obłudnikiem, czy Ludwik XIV-ty, gdy na scenie dworskiej kazał sobie recytować gładkie rymy o greckiej nienawiści ku tyranom, czy też Corneille i Racine, gdy za objawy łaski swego pana kładli w usta swym bohaterom scenicznym żądzę wolności i obywatelskie cnoty starożytnej Grecji.

Czy tedy sztuka mogła rzeczywiście i naprawdę istnieć tam, gdzie nie wyłaniała się ona z życia, jako wyraz wolnej i świadomej siebie społeczności, a była jeno na żołądzie potęg, które swobodny rozwój owej społeczności tamowały i dla-

tego tylko dowolnie musiała być zapożyczaną z krajów obcych? Z pewnością — nie. A przecież zobaczymy, iż zamiast wyzwolić się z pod opieki tych panów bądź co bądź szanownych, jak: duchowy kościół i światli monarchowie, sztuka zaprzedała się ciałem i duszą panu innemu i stokroć gorszemu — przemysłowi.



III.



Grecki Zeus, praojciec wszelkiego życia, wysyłał do bogów, w czasie ich wędrówek po świecie, posłańca z Olimpu w osobie młodocianego i pięknego bożka Hermesa. Był on czynną myślą Zeusa. Uskrzydłony krążył po nizinach i wysokościach, obwieszczając wszechobecność najwyższego boga. Bywał też przytomny przy umieraniu ludzi, towarzyszył cieniem zmarłym do spokojnego państwa nocy, wszędzie bowiem, gdzie przejawiała się wyraźnie wielka konieczność przyrodzonego porządku rzeczy, Hermes bywał czynny i obecny, jako wykonana wola Zeusa.

Rzymianie mieli boga Merkurego, którego przyrównywali do greckiego Hermesa. Skrzydlata jego działalność nabrała wszakże u nich znaczenia praktycznego, stała się ruchliwą przemyślnością szachrujących kupców i lichwiarzy, którzy ze wszystkich końców świata rzymskiego zbiegali się do jego ogniska, aby bogatym panom tego imperyumu za przyzwoitem wynagrodzeniem dostarczać wszelakich zmysłowych rozkoszy i wyrobów dalekich i obcych krajów. Rzymianin uważał handel za rzecz,

z natury swej i sposobów, oszukańczą i aczkolwiek przy rosnącym ciągle ubieganiu za coraz to nowemi rozkoszami, godził się na ten świat kramarski, jako na zło konieczne, żywił jednakże głęboką pogardę dla podobnych zajęć, a stąd bóg kupców, Merkury, był dla niego zarazem bogiem oszustów i złodziei.

Pogardzany bóg zemścił się jednakże na dumnych Rzymianach i zajął ich miejsce, jako pan świata. Dość uwieńczyć jego czoło aureolą chrześcijańskiej obłudy, ozdobić mu pierś bezdusznymi oznakami nieboszczyków feudalnych zakonów rycerskich, a ujrzymy przed sobą bożka świata współczesnego, przenajświętszego i wysoce szlachetnego boga pięciu od sta, władcę i mistrza ceremonii naszej współczesnej — sztuki. Staje on przed nami w całej swej okazałości w osobie np. świętoszka bankiera angielskiego, który córkę wydaje za zrujnowanego kawalera orderu Podwiązki a najlepszych śpiewaków opery włoskiej słuchać chce w swym salonie, nie w teatrze (ale i tu broń Boże! nie w świętą niedzielę), chce bowiem, aby wiadano, iż za tę przyjemność znacznie drożej zapłacił, niż w teatrze. To jest Merkury i jego powolna służka, sztuka współczesna.

Taką jest owa sztuka, która obecnie rozpo-

ściera się po całym świecie cywilizowanym! Istotę jej stanowi przemysł, jej celem moralnym jest zarobek pieniężny a zadaniem estetycznym rozrywka dla znudzonych. Sztuka nasza czerpie swe soki żywotne z serca społecznego społeczeństwa, ze środka jego ruchu okrężnego: ze spekulacji pieniężnej na wielką skalę, żyjąc pożyczanym i bezdusznym wdziękiem martwych już resztek średniowiecznej konwencyonalności rycerskiej i — z pozorami ducha chrześcijańskiego nie gardząc nawet obolem nędzarza — spuszcza się w głąb proletaryatu, szerząc zdenerwowanie, nieobyczajność i rozbestwienie wszędy, dokąd tylko trucizna jej soków żywotnych przeniknie.

Ulubionem jej siedliskiem jest teatr, tak samo, jak sztuki greckiej w epoce jej rozkwitu. Ma też ona do teatru prawo, gdyż instytucja ta jest wyrazem życia publicznego naszych czasów. Współczesna sztuka teatralna uzmystawia ducha panującego w naszym życiu publicznym, wyraża go i codziennie krzewi w takim stopniu, jak tego nie czyniła nigdy żadna inna sztuka, gdyż obchodzi ona swe święto co wieczora w każdym prawie mieście Europy. Jako sztuka dramatyczna nadzwyczajnie upowszechniona, jest ona pozornie cechę rozkwitu naszej cywilizacji tak, jak tragedia

grecka cechowała apogeum ducha greckiego, ale jest to rozkwit zgnilizny pustego, bezdusznego i przeciwnego naturze porządku rzeczy i takich samych stosunków ludzkich.

Na tem miejscu nie potrzebujemy porządku tego bliżej charakteryzować, wystarczy nam tylko sumiennie zbadać treść i publiczne działanie naszej sztuki, a w szczególności teatralnej, ażeby ujrzeć, jak w wiernem zwierciadle, panującego ducha publicznego, gdyż sztuka publiczna była takim zwierciadłem zawsze.

Nie ujrzymy tedy w naszej publicznej sztuce teatralnej bynajmniej prawdziwego dramatu, owego jednolitego, niepodzielonego i największego dzieła sztuki ducha ludzkiego; nasz teatr jest tylko wygodnym miejscem dla ponętnej przedstawiania pojedynczych, zaledwie powierzchownie powiązanych produkcji artystów, albo lepiej, kunsztmistrzów. Że teatr nasz nie jest w stanie dopiąć w prawdziwym dramacie wewnętrznego połączenia wszystkich gałęzi sztuki w jedną całość najwyższą i najdoskonalszą, pokazuje się już z jego podziału na dwa rodzaje: dramat i operę, wskutek czego pozbawia się dramat owej potęgującej ekspresji, jaką daje muzyka, a zarazem odejmuje się operze istotne cechy i doniosłe cele rzeczywistego

dramatu. Wskutek tego dramat w ogólności nigdy nie mógł nabrać polotu idealnego, poetyckiego, a tylko — że tu już pominiemy wpływ niemoralnej jawności — z racji samego ubóstwa środków ekspresji skazany został na przerzucanie się z wyżyn na niziny, od rozpalającego żywiołu uczuciowego do mrożącej intrygi. Z drugiej znowuż strony opera stała się chaosem wzajemnie krzyżujących się pierwiastków zmysłowych, bez związku i ładu, z których każdy mógł sobie według upodobania wybrać to, co jego skłonności i gusta najwięcej bawiło: ładne biodra tancerki, śmiały pasaż śpiewaka, świetne efekta dekoracyi lub gwałtowne i wulkaniczne wybuchy orkiestry. Czyż bowiem i dziś jeszcze nie czytamy, że ta lub owa nowa opera jest arcydziełem, gdyż zawiera wiele pięknych arii i duetów, że przytem instrumentacja jest świetną i t. p. Cel, który jedynie może uzasadnić użycie tak różnostronnych środków i ma stanowić kryterium sądu, wielki cel dramatyczny — nikomu nawet na myśl nie przychodzi.

Sądy podobne są ograniczone, to prawda, ale szczerze; wskazują one poprostu, co widza zajmuje. Istnieje też znaczna liczba ulubionych artystów, którzy bynajmniej nie zaprzeczają, że cała ich ambicya na tem polega, aby zadowolić takich widzów

ograniczonych. I rozumują oni bardzo słusznie: gdy książe po utrudzającym obiedzie, bankier po forsownej spekulacji, robotnik po nużącej pracy przybywają do teatru, każdy z nich chciałby wypocząć, rozerwać się, zabawić; on nie chce znowu się nadwierać i rozdrażniać. Argument ten jest tak słuszny, iż możemy nań dać jedną tylko odpowiedź, tę mianowicie, że cel podobny da się osiągnąć łatwiej za pomocą wszelakich innych środków, jeno nie za pomocą środków i pozorów dzieła sztuki. Ale na to nam odpowiedzą, że, jeżeli nie zechcemy używać sztuki w sposób podobny, to przestanie ona istnieć i nie da się zastosować wcale w życiu publicznem, t. j. że artyści nie będą mieli z czego żyć.

Dotychczas jest to wszystko optakane, ale szczerze, prawdziwe i uczciwe: cywilizowane bagno, współczesna chrześcijańska tępość!

Ale cóż rzec mamy przy takim — niezaprzenie istniejącym — stanie rzeczy o postępowaniu obłudnem niektórych naszych sławnych mistrzów sztuki, którzy drapują się w melancholijne pozory prawdziwego natchnienia artystycznego, którzy hołdują ideałom, zużytkowują głębsze kombinacje, biorą pod uwagę kolizye, poruszają niebo i piekło, słowem, tak postępują, jak zdaniem owych

uczciwych artystów-rzemieślników postępować nie należy, jeżeli się pragnie towar swój zbyć? Cóż powiemy, jeżeli tacy bohaterowie rzeczywiście nie tylko chcą zabawić, ale bez obawy gotowi są nawet znudzić, byleby ująć za głębokich, gdy w ten sposób zrzekają się wielkiego zarobku, ba! — ale na to może sobie pozwolić tylko bogacz od urodzenia — gdy na swe utwory wydają pieniądze i składają w ten sposób dowody najwyższego, w rozumieniu współczesnem, poświęcenia? Na co te nadzwyczajne nakłady? Ach, istnieje przecież jeszcze coś, krom pieniędzy, co, obok innych rozkoszy, w czasach dzisiejszych także za pieniądze dostać można: s ł a w a! — Jakąż zaś sławę można zdobyć przy naszej sztuce publicznej? Sławę tej samej publiczności, na którą sztuka owa jest obliczoną, którą żaden sławy osiągnąć może tylko wówczas, gdy potrafi przystosować się do jej trywialnych wymagań. Okłamuje on tedy siebie i publiczność, dając jej swe pstre dzieła, a publiczność okłamuje jego i siebie, darząc je oklaskami. Ale to obopólne kłamstwo godne jest zupełnie wielkiego kłamstwa, tkwiącego we współczesnej sławie, bo zresztą umiemy przecież wogóle nasze najegoistyczniejsze namiętności stroić w piękne

kapitałne kłamstwa „patryotyzmu“, „honoru“, „legalności“ i t. p.

Dlaczego jednak uważamy za potrzebne tak się obopólnie i jawnie okłamywać? — Dlatego, że te pojęcia i cnoty w sumieniu naszego współczesnego społeczeństwa bądź co bądź istnieją, wprowadzie nie, jako cnoty, ale przynajmniej, jako jego wyrzuty. Jak bowiem pewną jest rzeczą, że szlachetność i prawda istnieją rzeczywiście, tak również jest pewnem, że istnieje sztuka prawdziwa. Najwyższe i najszlachetniejsze duchy, którym, jako bratnim, Aischylos i Sofokles z radością złożyliby pokłon, od setek lat podnosiły głos niby z pustyni. Słyszeliśmy go i wołanie to dotychczas jeszcze brzmi nam w uszach, ale odzew zamarł w naszych sercach próżnych i prostaczych. Ich sława przejmuje nas drżeniem, ale śmiejemy się z ich sztuki. Pozwoliliśmy im być wzniosłymi artystami, ale tamujemy ich twórczość. Wielkiego bowiem, rzeczywistego, owego jedyne go dzieła sztuki nie mogą oni stworzyć sami, bez naszego współdziałania: tragedia Aischylosa i Sofoklesa była dziełem Aten.

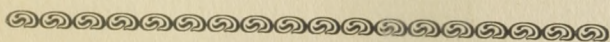
Jakiż pożytek z tej sławy szlachetnych duchów? Jaki pożytek z tego, iż Szekspir, jak drugi stwórca, ukazał nam nieskończone bogactwo prawdziwej ludzkiej natury? Jakąż korzyść odnie-

śliśmy z tego, że Beethoven obdarzył muzykę męską, samodzielną siłą poetycką? Żadajcie to pytanie nędznym karykaturom waszych teatrów, karczemnym komunałom waszej muzyki operowej, a otrzymacie odpowiedź! Czyż zresztą potrzebujecie o to pytać? O nie! wszak wiecie o tem bardzo dobrze, wszak niczego innego nie żądacie, a tylko udajecie, jakobyście nie wiedzieli!

Czemże jest więc wasza sztuka, czem jest wasz dramat?

Rewolucya lutowa odebrała teatrom paryskim subwencyę rządową, wielu z nich groziła ruina. Po dniach lipcowych, Cavaignac, któremu powierzono utrzymanie porządku społecznego, przyszedł teatrom z pomocą i żądał dla nich subwencyi. A dlaczego? Bo upadek teatru zwiększył by brak zarobku i pomnożył proletaryat. A więc tylko taki interes łączy państwo z teatrem. Ono widzi w teatrze zakład przemysłowy, a obok tego także skuteczny środek gaszący dudnia oraz hamujący ruchy społeczne i groźną żywość rozgorączkowanych umysłów, które w najgłębszym nawet pesymizmie szukają sposobów odrodzenia znieprawionej natury ludzkiej, chociażby kosztem istnienia naszych — wielce celowych instytucyi teatralnych!

Mamy tu wyznanie bardzo szczere, a z jego otwartością zupełną stanowią harmonię biadania naszego współczesnego świata artystycznego i jego nienawiść ku rewolucyi. Cóż jednak wspólnego z temi troskami i skargami ma — sztuka?



IV.



Porównajmy teraz sztukę publiczną współczesnej Europy w jej głównych zarysach ze sztuką publiczną Grecyi, aby dokładnie sobie unaocznic ich charakterystyczne różnice.

Sztuka publiczna w Grecyi, ta mianowicie, która najszczytniej wypowiedziała się w tragedyi, była wyrazem najgłębszej i najszlachetniejszej treści świadomości ludowej; to zaś, co jest najszlachetniejszego i najgłębszego w naszej współczesnej świadomości ludzkiej, jest czystą antytezą, zaprzeczeniem naszej sztuki publicznej. Dla Greka wystawienie tragedyi było świętem religijnem, na jego scenie pojawiali się bogowie i darzyli ludzi swą mądrością; nasze nieczyste sumienie stawia współczesny teatr w opinii publicznej tak nisko, że wkłada na policję obowiązek czuwania nad tem, by teatr nie dotykał spraw religijnych — rzecz wielce charakterystyczna zarówno dla naszej nauki, jak i sztuki. W przestronnych amfiteatrach greckich cały lud bywał obecny na przedstawieniach; w naszych teatrach dystygowanych próżnuje tylko zamożna cząstka społeczeństwa. Grek czerpał swe środki artystyczne

z wytworów najwyższej kultury społecznej; my bierzemy je ze sfery najgłębszego społecznego barbarzyństwa. Wychowanie Greka od wczesnej młodości czyniło zeń tak pod względem ciała jak i ducha przedmiot artystycznej kultury i artystycznej rozkoszy; współczesne wychowanie bezmyślne, przykrojone po największej części do przyszłego zarobkowania, daje nam głupie, ale zarazem dumne zadowolenie z naszego artystycznego niedołęstwa i za jego to sprawą szukamy źródła wszelkiej rozrywki artystycznej tylko zewnątrz nas, tak samo mniej więcej, jak rozpustnik szuka przelotnej rozkoszy miłosnej u nierządnicy. Grek był sam aktorem, śpiewakiem i tancerzem, a biorąc udział w przedstawieniu tragedji, rozkoszował się samem dziełem sztuki i prawo doznawania tej rozkoszy słusznie uważał za nagrodę swej piękności i kultury; my każemy dla naszej rozrywki tresować pewną część znajdującego się przecież we wszystkich warstwach proletaryatu społecznego, któremu brudna próżność, żądza podobania się a w pewnych warunkach widoki szybkiego i obfitego zarobku każą zapełniać szeregi naszego personelu teatralnego. Gdy artysta Grek, prócz własnej rozkoszy z dzieła sztuki, znajdował nagrodę w powodzeniu i publicznem uznaniu, artysta

współczesny bywa angażowany i pobiera zapłatę. Tu dochodzimy do pewnego i ścisłego oznaczenia istotnej różnicy: grecka sztuka publiczna była istotnie sztuką, nasza zaś jest — artystycznym rzemiosłem.

Artysta, pomijając cel swej twórczości, czuje rozkosz w samem tworzeniu, w opracowywaniu materiału i nadawaniu mu kształtów, proces tworzenia sam przez się raduje go i daje mu zadowolenie, nie jest dlań tylko pracą. Dla rzemieślnika ma znaczenie tylko cel jego trudów, korzyść, którą mu praca przynosi; czynność, którą spełnia, nie cieszy go, jest dlań tylko trudem, niezbędną koniecznością i najchętniej złożyłby ją na maszynę. Praca — to dla rzemieślnika przymus, nie jest też on przy niej duchem, który wciąż odbiega ku celowi i dąciłby go jak najrydziej osiągnąć. Jeżeli jeszcze bezpośrednim celem rzemieślnika jest zaspokojenie pewnej potrzeby własnej, np. zbudowanie własnego mieszkania, wytworzenie własnych narzędzi lub odzieży i t. p., to wraz z zadowoleniem z tych użytecznych przedmiotów, pozostających w jego posiadaniu, zrodzi się w nim skłonność do takiego obrabiania materiałów, któreby odpowiadało jego osobistym upodobaniom, a po zdobyciu rzeczy niezbędnych twórczość jego

w sferze przedmiotów mniej już koniecznych sama z siebie wznieść się może do wyżyn arcyzmu. Ale gdy rzemieślnik wytwór swej pracy oddaje, zatrzymując tylko jego abstrakcyjną wartość pieniężną, to działalność jego nie może wznieść się nigdy nad pracę maszyny, jest ona dlań tylko trudem, smutną i gorzką pracą. Takim jest los niewolników przemysłu; nasze fabryki współczesne dają nam opłakany obraz najgłębszego poniżenia ludzi: ciągły trud, zabijający ducha i ciało, bez odcioły i zamiętowania, często i bez celu.

Nie należy tu zapoznawać także i opłakanego wpływu chrześcijaństwa. Skoro widziało ono cel człowieka całkowicie w jego pozaziemskim istnieniu i ceniło tylko ten cel, absolutnego, nadludzkiego Boga, więc tylko zaspokojenie nieodbicie koniecznych potrzeb życia mogło być troską człowieka. Skoro bowiem raz obdarzony on został życiem, obowiązkiem jego jest je utrzymać, dopóki Bogu nie spodoba się pozbawić go tego ciężaru. Ale te potrzeby nie powinny w nas nigdy budzić chęci do obrabiania z zamiętowaniem tej materji, której musimy używać dla zaspokojenia naszych potrzeb. Tylko abstrakcyjny cel podtrzymania życia w ścisłym słowa tego znaczeniu, uprawnia naszą działalność fizyczną i, o zgrozo! widzimy też, jak

współczesna fabryka bawełny jest bezpośredniem ucieleśnieniem tego ducha chrześcijaństwa: bożek przemysł zaciągnął się w służbę bogaczy i utrzymuje biednego chrześcijańskiego robotnika przy życiu tylko tak długo, dopóki niebieskie konstelacye handlowe nie rozkażą łaskawie przenieść go w świat lepszy.

Właściwego rzemiosła Grek nie znał wcale. Zaspakajanie tak zwanych niezbędnych potrzeb życia, które, biorąc rzecz ściśle, stanowi całe zadanie naszego życia, tak prywatnego, jak i publicznego, nie wydawało się Grekowi nigdy rzeczą godną osobliwej i wyjątkowej uwagi. Jego duch żył jedynie w ludowej społeczności. O wspólnoty tej troskał się on potrzeby, które zaspakajał jako patriota, mąż stanu, artysta, ale nie jako rzemieślnik. Ku tym rozkoszom współżycia społecznego szedł Grek z żywota domowego prostego i niewystawnego. Uważałby on za rzecz poniżającą i zdrożną wśród murów wspaniałych prywatnego pałacu oddawać się wyrafinowanej roszkocy i rozpuście, która za naszych dni wypełnia życie bohaterów giełdowych, a na tym punkcie Grek różnił się także od egoistycznego barbarzyńcy wschodu. Ciało swe pielęgnował on we wspólnych łaźniach i gymnazyach publicznych. Odzież, pełna

prostoty szlachetnej, była owocem artystycznej roboty po większej części kobiet, a jeżeli Grek z konieczności musiał się gdzieś zetknąć z pracą ręczną, to, wskutek właściwości swej natury, zaraz ujmował ją ze strony artystycznej i podnosił do godności sztuki. Najniższe zaś zajęcia gospodarstwa domowego pozostawiał — niewolnikowi.

I ten niewolnik stał się odtąd człowieczą osią losów świata, bo przez tę swą prostą i uznaną za niezbędną niewolę ujawnił całą nicość i nie-trwałość wszelkiej siły i piękności greckiego ekskluzywnego człowieczeństwa i udowodnił po wszystkie czasy, że piękno i siła, jako zasady życia publicznego mogą trwale uszczęśliwiać tylko wówczas, gdy są wszystkim ludziom dane.

Niestety, dotychczas pozostaliśmy tylko przy samym dowodzie. Bo trwająca już tysiącolecia rewolucja ludzkości dokonywa się tylko w duchu reakcyjnym: ściągnęła ona pięknego wolnego człowieka do swego poziomu, do niewolnictwa; niewolnik nie stał się wolnym, natomiast wolny został niewolnikiem.

Dla Greka tylko piękny i silny człowiek był wolnym i tym człowiekiem był właśnie on; każdy, z wyjątkiem tych ludzi greckich, kapitanów

Apollina, był dla niego barbarzyńcą, a jeżeli mu służył, to niewolnikiem. Niewątpliwie, i w rzeczy samej, nie-Grek był barbarzyńcą i niewolnikiem, ale był też człowiekiem, a barbarzyństwo i niewola nie stanowiły jego natury, jeno były jego losem, grzechem historii przeciw naturze, jak w czasach dzisiejszych takim grzechem społecznym i cywilizacyjnym jest nędza i wyrodnienie najzdrowszych ludów żyjących w najzdrowszym klimacie. Ten grzech historii miał się też wkrótce zemścić i na wolnym Greku. Gdzie wśród narodu nie było poczucia absolutnej miłości człowieka, tam, gdy barbarzyńca tylko ujarzmił Greka, już wraz z jego wolnością zginęła jego siła i piękność, a wkrótce też dwieście tysięcy ludzi bezładnie rozproszonych tu i ówdzie w państwie rzymskiem i w najzupelniejszem rozbiciu miało odczuć, że — skoro wszyscy ludzie nie mogą być jednako wolni i szczęśliwi, — wszyscy ludzie jednako niewolnikami i nędzarami być muszą.

To też i po dziś dzień jesteśmy niewolnikami, z tą jedynie pociechą świadomości, że wszyscyśmy zarówno niewolnikami: niewolnikami, którym niegdyś apostoł chrześcijański i cesarz Konstanty radzili cierpliwie ofiarowywać nędzę tego żywota za

lepszy żywot tam; niewolnikami, którzy w czasach dzisiejszych pouczają bankierzy i fabrykanci, że celu bytu należy szukać w pracy rąk na chleb codzienny. Wolnym od tej niewoli czuł się ongi tylko cesarz Konstanty, rozrządzający, jak zmysłowy despoła pogański, doczesnem życiem swych wierzących poddanych, życiem, które im jako bezużyteczne przedstawiano; wolnym czuje się w czasach obecnych, przynajmniej od niewoli jawnej, tylko ten, kto ma pieniądze, gdyż wedle swego upodobania może używać życia i na coś innego, prócz zarobkowania na chleb powszedni. Jeżeli zatem dążenie do wyzwolenia z niewoli powszedniej przybrało w świecie rzymskim i średniowiecznym postać pożądania władzy absolutnej, to obecnie występuje ono jak pragnienie pieniędzy. Nie dziwny się przeto, gdy i sztuka idzie za pieniądzem, gdyż wszystko dąży ku wolności, ku swemu bóstwu: naszym zaś bożyszczem jest pieniądz, naszą religią — zarobek.

Lecz sztuka sama w sobie pozostaje zawsze wierną swej istocie. Musimy tylko zaznaczyć, iż niemasz jej we współczesnem życiu publicznem, żyje ona wszakże i w świadomości osobnika żyła zawsze, jako jedna niepodzielna sztuka piękna. Różnica polega tylko na tem, że u Greków sztuka

istniała w świadomości zbiorowej, podczas gdy obecnie tkwi jedynie w świadomości jednostki w przeciwieństwie do nieświadomości ciała zbiorowego. U Greków tedy sztuka w epoce rozkwitu była konserwatywną, gdyż dawała właściwy i odpowiedni wyraz świadomości zbiorowej; — u nas rzetelna sztuka jest rewolucyjną, gdyż istnieje tylko jako antyteza tego, co jest powszednie przyjętem.

U Greków skończone, dramatyczne dzieło sztuki było syntezą wszystkiego, co z ducha greckiego przedstawić się dało; było, w najściślejszym związku z jego historią, samym narodem, który w utworze scenicznym oglądał i pojmował siebie samego i przez kilka godzin doznawał najszlachetniejszej rozkoszy, niejako pożywał siebie samego. Wszelki podział tej rozkoszy, wszelkie rozdrobnienie owych sił zestrzelonych w jedno ognisko, wszelka rozbieżność pierwiastków w rozmaitych poszczególnych kierunkach — musiała temu wspaniale jednolitemu tworowi sztuki, tak samo, jak podobnie urobionemu państwu wyjść jedynie na szkodę i dlatego mogło takie dzieło sztuki kwitnąć nieprzerwanie, ale bynajmniej nie mogło zmieniać się. Była tedy sztuka konserwatywną, jak najszlachetniejsi mężowie w państwie greckiem

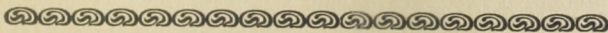
owego czasu byli konserwatystami, a Ajschylos jest najznamienniejszym wyrazicielem tego konserwatyzmu. Jego najwspanialszym konserwatywnym utworem jest *Orestea*, w której Ajschylos, jako poeta, zajął wręcz przeciwne stanowisko wobec młodzieńczego Sofoklesa a zarazem, jako mąż stanu, wobec rewolucyjnego Peryklesa. Zwycięstwo Sofoklesa jak zarówno i Peryklesa było zgodne z duchem postępowego rozwoju ludzkości, ale upadek Ajschylosa był pierwszym krokiem w dół z wyżyn tragedji greckiej, pierwszym momentem rozkładu państwa ateńskiego.

Wraz z późniejszym upadkiem tragedji, sztuka coraz to bardziej przestaje być wyrazem świadomości zbiorowej. Dramat rozłożył się na pierwiastki zbiorowe: retoryka, rzeźba, malarstwo, muzyka i t. d. opuściły ów krąg, w którym razem się poruszały, każde poszło swoją drogą, aby się dalej rozwijać samodzielnie, ale zarazem samotnie i egoistycznie. Przy odrodzeniu się sztuk napotkaliśmy tylko te poszczególne sztuki greckie, które rozwinęły się z rozkładu tragedji, wielkiego zaś zbiorowego dzieła sztuki greckiej nie mógł zrazu ująć w całej pełni nasz duch błędny i rozbity. Czyżbyśmy bowiem byli w stanie je zrozumieć? Ale owe poszczególne dzieła sztuki potrafiliśmy sobie przy-

swoić. Jako szlachetnego bowiem pokroju rzemiosła, a do tego poziomemu spadły one już w świecie grecko-rzymskim, nie odbiegały już tak dalece od naszego ducha i istoty. W miastach, wśród nowego mieszczaństwa, już żywo krzątały się cedy i rzemiosła, książęta i szlachta nabrali gustu do wdzięczniejszego zdobienia i budowania zamków, upiększania sal wytworniejszymi obrazami, aniżeli ich przodkowie z epoki nieokrzeseanej sztuki wieków średnich. Klecha przyswoił sobie retorykę dla ambony, muzykę dla chóru kościelnego a nowy świat rzemieślniczy gorliwie wnikał w tajniki poszczególnych sztuk Grecyi, o ile wydawały mu się zrozumiałemi i prowadzącemi do celu.

Każda z tych sztuk poszczególnych, dla rozkoszy i rozrywki bogaczy hojnie zasilana i kultywowana, obficie darzyła świat swymi tworam. Wielkie dudny dokonały w nich czarujących rzeczy. Ale w renesansie i od jego czasów nie odrodziła się sztuka właściwa i prawdziwa, gdyż skończone dzieło sztuki, wielki, jedyny wyraz zbiorowości swobodnej i pięknej, *dramat, tragedia* — pomimo, iż tu i ówdzie pojawili się wielcy poeci tragiczni — jeszcze się nie odrodziły, dlatego właśnie, iż one nie mogą się odrodzić, jeno muszą na nowo się urodzić.

Dopiero wielka rewolucja wszechludzka, której początek niegdyś zniweczył tragedję grecką, może nas obdarzyć takim tworem sztuki, gdyż tylko rewolucja może z głębin swych na nowo, a zarazem w piękniejszej, bardziej szlachetnej i powszedniejszej postaci zrodzić to, co wydarła i podłonięła konserwatywnemu duchowi wcześniejszego okresu pięknej — lubo ciasnej kultury.



V.



le właśnie rewolucya, bynajmniej
zaś nie restauracya może nam
owo najwyższe dzieło sztuki powró-
cić. Zadanie, jakie mamy przed sobą,
jest nieskończenie większe od tego,
które niegdyś dokonane zostało. Bo
jeżeli dzieło Sztuki greckiej ujmowało ducha pię-
knego narodu, to dzieło Sztuki przyszłej ma ująć
ducha ludzkości wolnej i górującej ponad wszel-
kimi granicami narodowościowemi. Narodowy cha-
rakter będzie tej sztuki ozdobą, nadawać jej może
czar indywidualnej różnostronności, ale nie powi-
nien być dla niej zaporą. Zadaniem tedy naszym
nie jest właśnie odtworzenie na nowo hellenizmu;
mamy, przeciwnie, stworzyć coś zupełnie innego.
Usiłowano już wprawdzie dokonać w sztuce re-
stauracyi pseudohellenizmu, — bo i czegoż artyści
na obstalunek nie próbowali? — Ale próby te
były tylko pustem kuglarstwem i nie mogły być
niczem innem. Były to tylko objawy tych samych
obłudnych dążeń, które w całej naszej historii
urzędowej cywilizacyi występują, z ominięciem je-
dynie rzetelnych aspiracyi, aspiracyi zgodnych z na-
turalną.

Nie, nie chcemy na nowo zostać Grekami; to bowiem, czego Grecy nie wiedzieli i co stało się przyczyną ich upadku, to wiemy my. Właśnie ten ich upadek, którego przyczynę po długiej niedoli i z najgłębszych powszednich cierpień poznajemy, wskazuje nam wyraźnie, czem się stać musimy. Wskazuje on, że powinniśmy umiłować wszystkich ludzi, aby znowu miłować samych siebie i móżdź radować się życiem własnem. Z hańbiącej niewoli powszedniej roboty rzemieślniczej, o bladej duszy srebrnika, chcemy wzbić się na wyżyny swobodnej artystycznej wszechludzkości, której duch promieniować ma na świat cały; z pracującymi w ciężkim trudzie robotników przemysłu pragniemy stać się wszyscy pięknymi, silnymi ludźmi, do których należy świat cały, jako wieczyście niewyczerpane źródło najwyższej rozkoszy artystycznej.

Aby cel ten osiągnąć, potrzebujemy wszechpotężnej siły rewolucyjnej, gdyż tylko ona jest tą mocą naszą, która do celu prosto zmierza. A osiągnąć go, zasłuży na rozgrzeszenie za to, iż pierwszym jej czynem był rozkład tragedji greckiej i rozbicie państwa ateńskiego.

Skądże jednak mocy tej zaczerpnąć przy naszym stanie najgłębszej bezsilności? Skąd dobyć

sily ludzkiej na ten wszystko paraliżujący ucisk cywilizacji, w zupełności negującej człowieczeństwo, na tę zarozumiałą kulturę, która ducha ludzkiego używa tylko jako motoru maszyny? Skąd wziąć światła na rozświecenie panującego i okrutnego przesądu, że owa cywilizacja i owa kultura ma w sobie wartość większą, aniżeli rzeczywisty żywy człowiek? Że człowiek ma wartość i znaczenie tylko jako narzędzie owych władnych sił abstrakcyjnych, nie zaś sam w sobie i przez swe człowieczeństwo?

Gdy uczony lekarz nie ma już żadnego środka, wówczas w rozpaczę zwraca się znowu do — n a t u r y. Natura, i tylko ona, może rozplątać wielkie losy świata. Gdy kultura, wychodząc z wierzenia chrześcijańskiego, iż natura ludzka zasługuje na pogardę, stała się negacją człowieczeństwa, stworzyła sobie zarazem wroga, który musi ją kiedyś zniszczyć o tyle, o ile niema w niej miejsca dla człowieka, gdyż wrogiem tym jest właśnie wieczna i jedynie żywa natura. Natura, natura człowiecza da obu siostrzycom: kulturze i cywilizacji, takie prawo: „o ile w was jestem, będziecie żyć i kwitnąć, o ile w was mnie nie ma, macie umrzeć i uschnąć!“

W tym wrogim człowieczeństwu postępie kul-

tury widzimy w każdym razie jeden szczęśliwy objaw. Oto ucisk i więzy, którymi ona naturę krępuje, rosną olbrzymio i w końcu dadzą tej przytkoczonej a nieśmiertelnej naturze potrzebną prężność i za jednym zamachem odrzuci ona daleko wszystko, co ją uciska i więzi. Cały ten nadmiar kultury u s w i a d o m i ł tedy naturze jej nadzwyczajną potęgę, a duchem tej potęgi jest — r e w o l u c y a.

Jakże się ta siła rewolucyjna przejawia w obecnym stadium ruchu społecznego? Czy nie przejawia się ona przede wszystkim u robotnika, jako rozgoryczenie płynące z moralnego przeświadczenia o jego pracowitości wobec występnego próżniactwa lub niemoralnego geszefciarstwa bogaczy? Czy nie pragnie on, jakby dla zemsty, aby zasada pracy stała się jedyną uprawnioną religią społeczną? aby bogacze musieli na równi z nim pracować i w pocie czoła zarabiać na chleb powszedni? Czy nie należy się obawiać, że wprowadzenie takiego przymusu, uznanie owej zasady uczyni, na koniec, ową robotę, hańbiącą godność człowieka, absolutną potęgą świata i, aby nie odbiegać od przedmiotu głównego, uniemożliwi sztukę po wszystkie czasy?

Obawy podobne nie są obce niejednemu rze-

telnemu miłośnikowi sztuki, nawet niejednemu szczeremu przyjacielowi ludzkości, któremu rzeczywiście zadniowanie najszlachetniejszego jądra naszej cywilizacji leży na sercu. Zapoznaje on jednak właściwą istotę wielkiego rządu społecznego, bałamuca go owe teorye, któremi się popisują nasi doktrynerzy socjaliści, pragnący wchodzić z obecnym porządkiem społecznym w kompromisy niemożliwe, zwodzi go bezpośredni wyraz oburzenia najbardziej pokrzywdzonej części naszego społeczeństwa, oburzenia, w głębi którego spoczywa szlachetny popęd naturalny do rzeczywistego używania życia. Człowiek nie chce już wyleżeć wszystkich swych sił, aby z trudem zarobić na materialne podtrzymanie życia, — chciałby po człowieczemu niem się radować. Jestto więc, biorąc rzecz zbliska, pęd stanu roboczego ku artystycznemu człowieczeństwu, ku swobodnej dojrzałości ludzkiej.

I właśnie sztuki jest zadaniem uświadomić temu instynktowi społecznemu jego znaczenie najszlachetniejsze, wskazać mu tory prawdziwe. Rzetelna sztuka może wznieść się ze swego stanu cywilizowanego barbarzyństwa do wyżyn istotnej godności tylko na barkach naszego wielkiego rządu społecznego, gdyż ma z nim cel wspólny, który razem osiągnąć mogą tylko wówczas, gdy

pospołu to zrozumieć potrafią. Celem tym jest człowiek silny i piękny: rewolucya niech mu da siłę, a sztuka — piękno!

Nie możemy na tem miejscu bliżej określać biegu rozwoju społecznego w historii, nie potrafi też w ogólności doktrynerska raczuba przewidzieć, jakie będą rzeczywiste (a nie hipotetyczne) przejawy społecznej natury człowieka w historii. W historii nic się stworzyć nie daje, ale wszystko staje się samo na mocy konieczności wewnętrznej. Ale stan, do którego rudi ten, jako do swego celu kiedyś dojdzie, może być tylko antytezą stanu obecnego, inaczej bowiem historia byłaby błędnem kołem, niespokojną gmatwaniną, nie zaś koniecznym prądem rzeki, która, pomimo wszystkich swych zwrotów, zbroceń i wylewów, zawsze jednak płynie jednym nurtem głównym.

W tym stanie przyszłym ujrzymy tedy człowieka, jak zbyt się ostatniego przesądu, t. j. zapoznawania natury, owego właśnie przesądu, wskutek którego człowiek dotychczas patrzył na siebie tylko jako na narzędzie dla dopięcia pewnego celu, znajdujacego się po za nim. Gdy człowiek pozna nakoniec, iż sam wyłącznie i jedynie jest celem swego istnienia i zrozumie, że ten cel osobisty w sposób najdoskonalszy osiągnąć może

tylko we wspólności z ludźmi innymi, wówczas jego społeczne wyznanie wiary będzie mogło polegać tylko na pozytywnem stwierdzeniu owych słów Jezusa: „Nie troszczcie się tedy, mówiąc: Cóż będziem jeść, albo co będziem pić, albo czem się będziem przyodziewać... albowiem Ojciec wasz niebieski wie, że tego wszystkiego potrzebujecie“. Tym Ojcem niebieskim nie będzie nikt inny, jeno społeczny rozum ludzkości, który przyswaja sobie naturę i obfitość jej płodów dla dobra ogółu. W tem właśnie przejawiało się brzemie i przekleństwo naszych stosunków społecznych, że czysto fizyczne utrzymanie życia być musiało dotychczas przedmiotem troski, i to troski rzeczywistej, po większej części z uszczerbkiem wszelkiej działalności duchowej, troski, trawiącej ciało i duszę! Troska owa zrobiła człowieka słabym, służalczym, łepym i nędznym, uczyniła zeń istotę, która nie potrafi kochać, ani nienawidzić, obywatela, który w każdej chwili gotów jest poświęcić resztki swej wolnej woli, byle tylko trosce tej ulżyć. O, boski Jezusie! co za nieszczęście, że właśnie słów twych nie pojęli biedni Galilejczycy, a zrozumieli je sami bogacze tego świata, którzy nauki tej trzymają się dosłownie i dlatego ze wszystkich sił chrześcijaństwo popierają.

Gdy ludzkość zbratana już raz na zawsze troski tej się zbędzie i — jak Grek na niewolnika — zrzuci ją na maszynę, owego artystycznego niewolnika człowieka wolnego, twórczego, niewolnika, któremu on dotychczas służył, jak bałwochwalcza służy swym własnymi rękoma ulepionym fetyszom, wówczas cały jego wyzwolony instynkt twórczy przejawiać się będzie, jako instynkt artystyczny. Zdobędziemy wtedy napowrót grecki pierwiastek życiowy, ale w stopniu znacznie wyższym. Co dla Greka było skutkiem rozwoju naturalnego, to dla nas będzie wynikiem zapasów historycznych; co dla niego było na poty nieświadomym darem, to będzie dla nas trwałym nabytkiem wywalczonej wiedzy, gdyż *w i e d z a*, będąca własnością wielkiej zbiorowości ludzkiej, nigdy już się jej wymknąć nie zdoła.

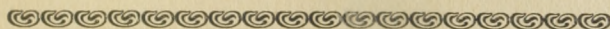
Tylko ludzie silni znają miłość, tylko miłość pojmuje piękno, tylko piękno tworzy sztukę. Miłość słabych ku sobie to łaskotki lubieżne, miłość słabych dla silnych to pokora i strach, miłość silnych dla słabych to współczucie i pobłażliwość. Tylko miłość silnych do silnych jest miłością, jest bowiem swobodnym oddaniem się temu, kto nas nie może zmusić. W każdej strefie, u każdego plemienia ludzie przez istotną wolność osiągnąć będą

mogli równą siłę, przez siłę — prawdziwą miłość, przez miłość prawdziwą — piękno, a czynem piękna jest sztuka.

Tem, co uważamy za cel życia, kierujemy się przy naszym własnym oraz naszych dzieci wychowaniu. Na wojnie i polowaniu wychowywano Germanina, dla wstrzemięźliwości i pokory — prawdziwego chrześcianina, dla przemysłowego zarobkowania, nawet w sztuce i nauce, chowa się poddany nowego państwa. Gdy dla naszego przyszłego wolnego człowieka zdobywanie środków utrzymania nie będzie już celem życia, a wskutek wcielonej w czyn nowej wiary, albo lepiej, nowej wiedzy, to zdobywanie środków utrzymania w zamian za stosowną naturalną czynność będzie rzeczą pewną, słowem, gdy przemysł przestanie być panem naszym, a stanie się sługą, wówczas upatrywać będziemy cel życia w radości z życia a w dzieciach naszych postaramy się drogą wychowywania rozwinąć dzielność i zdolność do oddawania się tej radości jak najskuteczniej! Wychowanie takie, opierające się na kształceniu siły, pielęgnowaniu piękna fizycznego, już przez samą niezamąconą miłość dla dziecka i zadowolenie, jakiego sprawia rozwój jego piękności, stanie się czystym artyzmem i każdy człowiek pod pewnym

względem będzie naprawdę artystą. Wskutek różnorodności skłonności naturalnych najrozmaitsze sztuki, a w nich kierunki najrozliczniesze, osiągną bujność, której dziś przeczuć nawet niepodobna. I jak wiedza wszystkich ludzi znajdzie w końcu swój wyraz religijny w jednej czynnej wiedzy wolnego zjednoczonego człowieczeństwa, tak i owe bujnie rozwinięte sztuki znajdą swój punkt zespolenia najzrozumialszy w dramacie, we wspaniałej tragedyi greckiej. Tragedya stanie się świętem ludzkości. W niej wolny, silny i piękny człowiek, wyzwolony od wszelkiej konwencyonalności i etykiety, święcić będzie zachwyty i bole swej miłości, w niej spełniać dostojnie i wzniosłe wielką ofiarę miłosną swej śmierci.

Sztuka owa stanie się znowu konserwatywną, ale w istocie i przez swą rzeczywistą trwałość oraz siłę płodną stać będzie o mocy własnej. Nie będzie ona żądać utrzymania, powołując się na swój cel zewnętrzny, gdyż, o dziwo! taka sztuka nie pójdzie za p i e n i ą d z e m!





„Utopie! utopie!“ wołają wielcy mędracy i słodcy optymiści naszego współczesnego barbarzyństwa państwowego i artystycznego, tak zwani ludzie praktyczni, którzy przy stosowaniu zasad swych w praktyce dopomagać sobie muszą codziennie kłamstwem i gwałtem albo — gdy są uczciwi — wymawiać się niewiadomością.

„Piękny ideał, który, jak każdy ideał, przyświecać tylko nam może, ale jest, niestety, niedościgniony dla człowieka, skazanego wyrokiem losu na wieczną niedoskonałość“. Tak mówi dobroduszny marzyciel, wzdychając do królestwa niebieskiego, w którym, przynajmniej co do jego osoby, Bóg naprawi ów niepojęty błąd stworzenia ziemi i człowieka.

Oni żyją i cierpią, kłamią i bluźnią faktycznie w najwstrętniejszych warunkach, w brudnych mętach utopii naprawdę stworzonej przez wyobraźnię i dlatego niezrealizowanej; oni wysilają się i prześcigają w kunszcie obłudny dla utrzymania tej utopii kłamliwej, z której codziennie, jako okaleczone ofiary najgrubszych i najlekkomyślniejszych namiętności, w oplakany spadają sposób

na płaski i nagi padół jałowej rzeczywistości i przytem uważają a nawet ostawiają jedyną naturalną drogę wyzwolenia z tego zaczarowanego koła, jako dimerę, jako utopię zupełnie tak samo, jak chorzy w domu waryatów, którzy swe obłąkańcze przywidzenia biorą za prawdę, a prawdę za obłąkanie.

Jeżeli historia zna jakąś prawdziwą utopię, jakiś ideał w rzeczywistości nieziszczalny, to było nim chrześcijaństwo, które jasno i wyraźnie pokazało i wykazuje codziennie jeszcze, iż jego zasady urzeczywistnić się nie dały. Bo i jakże zasady te mogłyby w samej rzeczy stać się żywotnymi, wcielić się w życie rzeczywiste, skoro były skierowane przeciw życiu, skoro negowały i potępiały wszystko żywe? Treść chrześcijaństwa jest czysto duchowa, nadduchowa, ono naucza pokory, wyrzeczenia się, pogardy dla wszystkiego, co ziemskie, a wśród tej pogardy — miłości braterskiej. A jak się ten zakon wypełnia w świecie współczesnym, który przecież zowie się chrześcijańskim i uważa religię chrześcijańską za swą nietykalną podstawę? Jako pycha obłudy, lichwa, rabunek dóbr naturalnych i egoistyczna pogarda dla cierpienia bliźnich. Skądże ten jaskrawy kontrast między ideą a jej realizacją? Stąd mianowicie, że

sama idea była chorobliwą, że wyrosła na gruncie chwilowego odrętwienia i osłabienia natury ludzkiej i zgrzeszyła przeciw prawdziwej, zdrowej naturze człowieka. A jak ta natura przecież jest silną, jak niewyczerpaną jej wciąż płodna bujność, tego dowiodła ona właśnie wśród powszedniego panowania owej idei, która, gdyby konsekwentnie miała się zrealizować, musiałaby właściwie rodzaj ludzki całkowicie wytępić na powierzchni ziemi, boć i wyrzeczenie się miłości płciowej jest według niej cnotą najwyższą. Widzicie jednak, iż, pomimo owego wszechwładnego kościoła, jest ludzi moc taka, iż wasza chrześcijańsko-ekonomiczna mądrość stanu wcale nie wie, co z tą płodnością począć, że oglądacie się za jakimś sposobem mordy socjalnego, aby ludzi wytępić, że z radością spoglądalibyście na zupełne unicestwienie człowieka przez chrześcijaństwo, aby jedyny abstrakcyjny Bóg waszego drogiego Ja sam tylko miejsce na tym świecie mógł zdobyć!

Oto ludzie, krzyczący na „utopie“, gdy zdrowy rozum ludzki od ich eksperymentów szalonych odwołuje się do rzeczywistości i wyłącznie widzialnej i namacalnej natury, gdy od boskiej inteligencji człowieka niczego więcej nie wymaga, jeno by w swobodnym od trosk, chociaż nie wolnym od

trudów, zdobywaniu środków utrzymania rozum zastąpił instynkt zwierzęcy! I zaprawdę niczego więcej dla społeczeństwa ludzkiego od tej inteligencji nie żądamy, aby już na tej tylko podstawie zbudować najwspanialszy i najbogatszy gmach rzeczywistej sztuki pięknej przyszłości!

Ów ideał, który się tak często wychwala lub neguje, jest właściwie mówiąc pustym dźwiękiem tylko. Jeżeli to, co w wyobraźni naszej chcemy osiągnąć, liczy się z naturą ludzką wraz ze wszystkimi jej rzeczywistymi popędami, talentami i skłonnościami, jako siłą samorzutną, w takim razie ideał jest właśnie tylko rzeczywistym celem, niezawodnym objektem naszej woli. Jeżeli zaś pod tak zwanym ideałem rozumie się zamiar, przedochodzący siły i skłonności natury ludzkiej, to podobny ideał jest objawem szaleńczego umysłu, nie zaś zdrowego rozsądku ludzkiego. Nasza sztuka znajdowała się dotychczas w podobnej szalonej sytuacji. Chrześcijański bowiem ideał sztuki mógł się objawiać tylko jako *idée fixe*, jako wytwór chorobliwego paroksyzmu, gdyż szukał celu swego i racji bytu poza naturą ludzką i dlatego musiała ona wystąpić z protestem i ideał ów zniweczyć. Ludzka sztuka przyszłości, tkwiąc głęboko w wiekuiście świeżej i bujnie kwitnącej naturze, sięgnie

wyżyn niebotycznych, gdyż rość będzie z dołu ku górze, od natury człowieka hen! ku najwyższej duszy ludzkości, jak drzewo, które z ziemi strzela na wyżyny, w przestworza.

Artysta prawdziwy, który już obecnie stanął na właściwym punkcie widzenia, może zatem już teraz pracować dla tej sztuki przyszłości, wyznaje bowiem poglądy wiecznotrwale. Każda też ze sztuk siostrzyc w rzeczywistości po wszystkie czasy, i w dobie obecnej, w licznych kreacjach objawiła wysoką samoświadomość. Co było jednakże zawsze, co jest zwłaszcza w obecnych stosunkach, źródłem cierpień natkniętych twórców owych dzieł wzniosłych? Czyż nie ich stosunek do świata zewnętrznego, a więc do świata, do którego należeć powinny te ich dzieła? Co oburza do głębi architekta, gdy swą moc twórczą musi trwonić na marne przy planach na koszary i domy czynszowe? Co irytuje malarza, gdy musi portretować wstrętną fiziognomię milionera lub muzyka, gdy komponować jest zmuszony utwory taneczne albo poetę, gdy na zamówienie pisze romanse dla wypożyczalni książek? Skąd te ich udręczenia? Oto stąd, że swą moc twórczą muszą marnować na zarobkowanie, ze swej sztuki czynić rzemiosło! — Ileż tedy udręczeń znieść musi dramaturg, gdy

wszystkie sztuki pragnie połączyć w jednym dziele, w dramacie? Znieść on musi katusze wszystkich owych artystów razem.

Twory jego stają się dziełem sztuki, dopiero gdy wchodzi w życie publiczne, a dla utworów sztuki dramatycznej jedyną areną tego życia jest teatr. Czemże są jednak w naszych czasach instytucje teatralne, rozporządzające współdziałaniem wszystkich owych działów sztuki? Przedsiębiorstwami przemysłowemi i to nawet tam, gdzie rządy lub monarchowie specjalnie je subwencyonują. Kierownictwo ich powierza się najczęściej ludziom, którzy wczoraj prowadzili spekulacje zbożowe, a jutro poświęcą swe gruntowne wiadomości operacyom w cukrze, o ile nie zdobyli wiadomości niezbędnych dla zrozumienia powołania teatru, pełniąc dyskretną służbę szambelanów lub inne funkcje podobne. Dopóki, zgodnie z panującym charakterem naszego życia publicznego, teatr pozostanie dla nas tylko polem dla obracania pieniędzmi w celu przysporzenia kapitałowi wielkich zysków a dyrektor zmuszony będzie traktować publiczność, jak sprytny handlarz, to zupełnie konsekwentnie kierownictwo instytucji teatralnych, t. j. ich eksploatacyę powierzać się będzie ludziom obytym z tego rodzaju operacyami, prawdziwe

bowiem kierownictwo artystyczne, takie, któreby odpowiadało pierwotnym zadaniom teatru, wcaleby nie było w stanie jego celu współczesnego osiągnąć. — Stąd jednak jest dla każdego, kto myśli logicznie, rzeczą jasną, iż, jeżeli teatr ma służyć swemu przeznaczeniu przyrodzonemu i szlachetnemu, musi on być wolny od wszelkich celów natury spekulacyjno-przemysłowej.

Jakże by to jednak było możliwem? Ta jedyna instytucja ma być wolną od służby, którą w czasach obecnych spełniać muszą wszyscy ludzie i wszelkie ich przedsiębiorstwa społeczne? Zaprawdę, właśnie teatr powinien zostać od tego wyzwolony przede wszystkim. Teatr bowiem jest przybytkiem sztuki najwszechstronniejszą i najbardziej wpływową i dopóki człowiek nie może swobodnie wykonywać swych czynności najszlachetniejszych — artystycznych, nie ma co myśleć o tem, aby zdobył wolność i samodzielność w dziedzinach życia późniejszych. Przystąpmy zatem, skoro już służba publiczna, a przynajmniej służba wojskowa przestała być zarobkiem przemysłowym, przystąpmy do wyzwolenia sztuki publicznej, gdyż, jak to zaznaczyłem wyżej, ma ona właśnie spełniać w naszym ródzie społecznym zadanie niewymownie donioślejsze, odgrywać winna rolę nadzwyczajnie

ważną. Naszym namiętym ruchom społecznym, narażonym na rozbitcie się o skały podwodne lub mielizny, sztuka wiekuiście młoda, czerpiąca wciąż świeże soki z samej siebie i z najszlachetniejszych porywów swego czaru, wskazać może cele piękne i szczytne, cele szlachetnej wszechludzkości, lepiej i pewniej, aniżeli przestarzała i sprzeczna z duchem publicznym religia, skuteczniej i bardziej przekonująco, aniżeli nieudolna i zdawna już przejęta zwątpieniem mądrość polityczna.

Jeżeli wam, miłośnicy sztuki, rzeczywiście zależy na uratowaniu sztuki od grożącej jej burzy, to pojmijcie, że nie chodzi tu o to jedynie, aby sztukę zachować, ale trzeba także zapewnić jej życie właściwe, swoiste i pełne.

A jeżeli wam, uczciwi mężowie stanu, którzyście przeciwni przeczuwanemu przewrotowi społecznemu, może dlatego tylko, że, utraciwszy wiarę w czystość natury człowieczej, nie zdołacie wyobrazić sobie, aby ten przewrót nie zmienił wadliwego systemu obecnego w gorszy jeszcze, — jeżeli wam, powiadam, zależy na tem, aby owemu przeobrażeniu dać żywotne podłoże przyszłego najpiękniejszego uobyczajenia, to dopomagajcie nam ze wszystkich sił w sprawie przywrócenia znowu

sztuce poczucia własnej godności i dostojnego powołania!

I wy także, cierpiący współbracia ze wszystkich klas społeczności ludzkiej, którzy z zażartą zawziętością przemyśliwacie nad tem, jakby z niewolników pieniądza stać się ludźmi wolnymi, wnikajcie w zamysły nasze i pomóżcie nam podnieść sztukę do należnego jej dostojenstwa, abyśmy mogli wam pokazać, jak przez to podniesiecie rzemiosło do godności sztuki, jak z parobka przemysłu uczynicie człowieka pięknego i świadomego, który naturze, i słońcu, i gwiazdom, śmierci i wieczności rzec może: wy również jesteście moje, i ja jestem waszym panem!

Gdybyście wy wszyscy, do których się tu zwracam, byli jednomyślni i postępowali zgodnie, jakże łatwo przyszłoby wam wolę swą w czyn zamienić i wprowadzić w życie owe proste środki, których następstwem musiałby być niezawodny rozkwit teatru, owej najważniejszej ze wszystkich instytucji artystycznej. Przedewszystkiem byłoby zadaniem państwa i gminy z taką przyjąć w tym celu pomocą, aby teatr mógł służyć tylko swemu wyższemu i istotnemu przeznaczeniu. Cel ten zostanie osiągnięty, gdy teatry otrzymają tak wydatną pomoc, aby ich kierownictwo mogło być tylko

czysto artystycznym, a nikt lepiej kierownictwu takiemu nie podda, jak wszyscy ci artyści, którzy dla stworzenia dzieła sztuki się łączą i za pomocą zastosowanego do tego celu układu wzajemnie zabezpieczają skuteczność swych usiłowań. Tylko najzupełniejsza swoboda może zjednoczyć ich usiłowania i pchnąć je w kierunku tego celu, dla którego wyzwoleni zostali od konieczności spekulacji przemysłowych, a celem tym — sztuka, którą pojąć może jedynie człowiek wolny, nie zaś niewolnik zarobku.

Sędzią ich kreacji będzie wolna publiczność. Aby zaś i jej wobec sztuki zapewnić całkowitą swobodę i niezależność, trzeba na tej raz obranej drodze zrobić jeszcze krok jeden: publiczność powinna mieć bezpłatny wstęp na widowiska teatralne. Dopóki pieniądze są niezbędne dla zaspokojenia wszystkich potrzeb życiowych, dopóki bez pieniędzy ludzie mogą korzystać tylko z powietrza i może jeszcze z wody, powyższy środek osiągnie ten jedynie skutek, że odejście prawdziwym widowiskom teatralnym, na które gromadzi się publiczność, charakter produkcji płatnych, — pogląd, który, jak wiadomo, prowadzi do najobrzydliwszego zapoznawania istotnego charakteru widowisk artystycznych. Rzeczą byłoby państwa,

a bardziej jeszcze odnośnej gminy, ze zbiorowych funduszy wynagradzać artystów za ich produkcje w ogólności, nie zaś za każdą usługę z osobna.

Gdzie środki na to nie starczą, tam zarówno na teraz, jak i na zawsze byłoby lepiej, gdyby teatr, o ile może utrzymać się tylko jako przedsiębiorstwo przemysłowe, całkowicie przestał istnieć, przynajmniej na tak długo, dopóki potrzeba tej instytucji nie wystąpi w gminie z taką siłą, iż zniewoli ją do poniesienia niezbędnej ofiary.

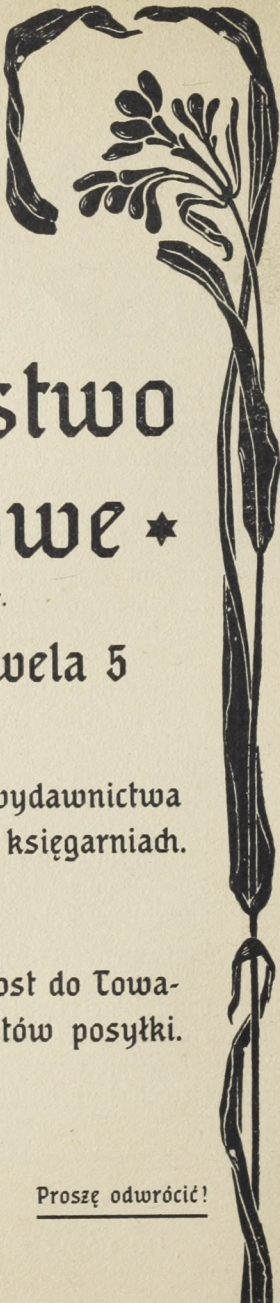
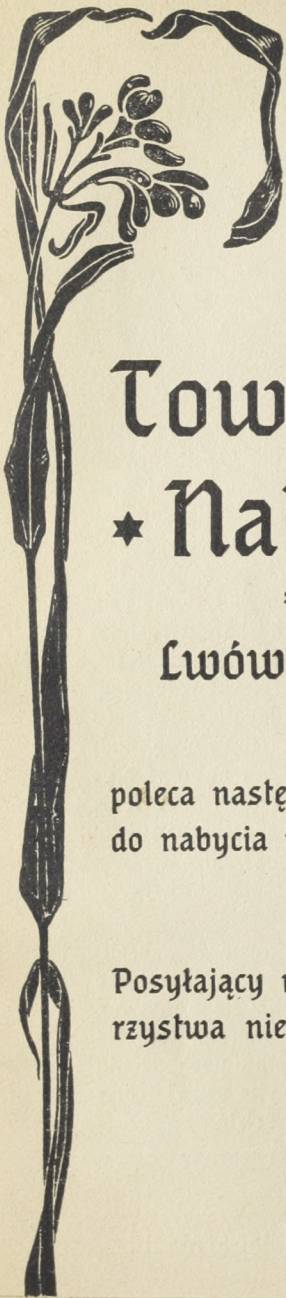
A gdy społeczeństwo kiedyś osiągnie stan takiego człowieczego piękna i szlachetnego rozwoju, którego, — chociaż nie przy pomocy samej sztuki naszej, — ale w połączeniu z nieoddybną przyszłą wielką rewolucją możemy spodziewać się i musimy dopiąć, wówczas też widowiska teatralne staną się pierwszymi przedsiębiorstwami wspólnymi, przy których pojęcie pieniędzy i zarobku w zupełności zniknie. Skoro bowiem, jak to w takich warunkach nastąpić musi, wychowanie będzie coraz bardziej kształceniem artystycznym, to kiedyś będziemy wszyscy do tego stopnia artystami, iż właśnie, jako artyści, łączyć się będziemy dla zbiorowego, swobodnego współdziałania, przedewszystkiem dla samej sprawy sztuki, nie zaś dla jakiegoś ubocznego celu zarobkowego.

Sztuka tedy oraz jej instytucje, których pożądaną organizację tutaj bardzo tylko pobieżnie naszkicować zdołaliśmy, stać się mogą zwiastunami i wzorami wszystkich przyszłych instytucji gminnych. Duch, łączący korporację artystyczną dla osiągnięcia rzeczywistych jej celów, da się odnaleźć w każdym innym związku społecznym, który zdoła do pewnego godnego człowieka celu, gdyż całe nasze postępowanie społeczne w przyszłości, gdy wejdziemy na drogę prawą, powinno i może być natury czysto artystycznej, jedynie odpowiedniej dla szlachetnych uzdolnień człowieka.

Jeżus więc byłby nam był pokazal, iż my, ludzie, jesteśmy wszyscy równi i braćmi jesteśmy; Apollo zaś byłby na tym wielkim związku bratnim wycisnął piętno siły i piękności, człowieka ze wątpień we własną wartość doprowadził do świadomości jego najwyższej boskiej potęgi. Wzniesmy zatem ołtarz przyszłości, tak w życiu, jak i w żywej sztuce, tym dwom najwznioślejszym nauczycielom człowieczeństwa: — Jezusowi, który za ludzkość cierpiał i Apollinowi, który ją do pełnego radości dostojenstwa podniósł.



c



Polskie
Towarzystwo
★ Nakładowe ★

stow. zar. z ogr. por.

Lwów ★ ul. Selewela 5

poleca następujące swoje wydawnictwa
do nabycia we wszystkich księgarniach.

Posyłający należność wprost do Towa-
rzystwa nie ponoszą kosztów posyłki.

Proszę odwrócić!

Polskie Towarzystwo Nakładowe
we Lwowie, ul. Lelewela 5.

LUDWIK KULCZYCKI.

ANARCHIZM WSPÓŁCZESNY

Str. 328.

Treść:

Cena 5 koron.

Wstęp. Od Godwina do Bakunina. Wilhelm Godwin i jego następcy. Piotr Józef Proudhon. Max Stirner. Ogólne uwagi o I. okresie rozwoju anarchizmu. Od Bakunina do Krapotkina. Michał Bakunin, jego poglądy na religię, metafizykę, naukę, państwo, rząd, federalizm i taktykę rewolucyjną. Rozwój teorii anarchistycznych od śmierci Bakunina do wystąpienia Krapotkina. Poglądy Ławrowa na państwo w teraźniejszości i w przyszłości. Charakterystyka anarchizmu w II okresie. Piotr Krapotkin, jego biografia, poglądy na prawo, parlamentaryzm, taktykę rewolucyjną, ustrój anarchistyczny; teorie etyczne i filozoficzne. Elisée Reclus — jego poglądy na ewolucję i rewolucję. Jan Grave, Karol Malato. Jan Most. Sebastyan Faure. Chrystyan Cornélissen. Daniel Saurin. Lew Tołstoj. Z. R. Walczewski. Benjamin Tucker. Rozwój ruchu anarchistycznego. Anarchizm w III okresie swego rozwoju. Ogólna krytyka anarchizmu jako doktryny. Źródła anarchizmu. Krytyka anarchizmu. Zakończenie.

Praca powyższa, ze względu na swój zakres oraz wszechstronny rozbiór anarchizmu, jest jedyną w literaturze europejskiej. Dzieło Kulczyckiego wyróżnia się gruntowną analizą teorii wszystkich wybitnych anarchistów. Na szczególną uwagę zasługuje teoria autora o pochodzeniu i źródłach ruchu anarchistycznego. Krytyka samej teorii jest obszerna, szczegółowa i ścisła.

Do nabycia we wszystkich księgarniach.

Polskie Towarzystwo Nakładowe
we Lwowie, ul. Lelewela 5.

Dr. C. Bouglé: **Idea równości**

Studyum socyologiczne.

Str. 243.

Treść:

Cena 4 kor.

Wstęp. Określenie idei równości. Realność idei równości. Wy tłumaczenie antropologiczne, ideologiczne i socyologiczne. Ilość jednostek społecznych. Liczba, gęstość, ruchliwość. Jakość jednostek społecznych. Jednorodność i różnorodność. Komplikacja społeczeństw. Zjednoczenie społeczeństw. Zakończenie. — Praca powyższa jest podstawową w kwestyi równości i indywidualności jednostek w społeczeństwie. Jestto dzieło napisane metodycznie i ściśle, a jednak niezmiernie przystępnie i zajmująco.

Edward Bernstein:

Zasady socjalizmu i zadania socyalnej demokracji.

Str. 320.

Cena kor. 3.—

Treść:

Przedmowa. Zasadnicze podstawy socjalizmu Marxa. Marxizm i dyalektyka Hegla. Rozwój ekonomiczny społeczeństwa nowożytnego. Zadania i szanse socyalnej demokracji. Cel ostateczny i ruch. — Rozgłośną tę pracę niemieckiego pisarza polecić możemy każdemu, kogo interesują sprawy społeczne.

Do nabycia we wszystkich księgarniach.

Polskie Towarzystwo Nakładowe
we Lwowie, ul. Lelewela 5.

Jan Sten: **Dusze**
współczesne

~~~~~  
Wrażenia  
literackie  
~~~~~

Treść: Stefan Żeromski. Władysław Reymont. Or-Ot.
Andrzej Niemojewski. Wacław Sieroszewski. Ignacy Dą-
browski. Stanisław Przybyszewski. Zygmunt Niedźwiedzi.
Jan Kasproicz. Kazimierz Tetmajer. Jerzy Żuławski.
Leopold Staff. Władysław Orkan. Wilhelm Feldman. Jan
—— August Kisielewski. Stanisław Wyspiański. ——

Str. 156.

Cena kor. 2·50.

Axel Garde:
HENRYK IBSEN

wykład zasadniczej idei zawartej
w dramatach Ibsena
spolszczył i przedmową opatrzył H. Lange.

Czytelnik znajdzie tu w mistrzowski sposób przed-
stawioną ideę przewodnią w dramatach wielkiego
pisarza.

str. 79 — z portretem Henryka Ibsena — cena kor. 1·50

Do nabycia we wszystkich księgarniach.

Maurycy Zych:

Rozdzióbią nas kruki, wrony...

str. 237. Cena kor. 3'60.

Treść: Rozdzióbią nas
kruki, wrony. Mogiła. Źródło.
W siódlach niedoli. Poga-
nin. Do swego Boga.

Józef Maskoff:

Tamten

dramat - - z ilustracjami
Stanisława Janowskiego. -

Str. 128. Cena kor. 1'50.

Andrzej Niemojewski: Tytuł

Skonfiskowany (Legendy)

Str. 180.

Cena kor. 2'50.

wydanie kompletne, zawierające obiedwie w pierwszym
wydaniu skonfiskowane legendy, drukowane obecnie
jako interpelacje parlamentarne.

Treść: Wysłaniec, Kusyciele, Majlach, Gamaljel, Napo-
mnienie, Dwaj uczniowie, O cichym wieczorze, Ząb za ząb,
W ostatniej chwili, Skowronek, U grobu, Przeklęty. - - -

Do nabycia we wszystkich księgarniach.

Polskie Towarzystwo Nakładowe
we Lwowie, ul. Lelewela 5.

Dr. J. B. Marchlewski:

Stosunki społeczno-ekonomiczne w ziemiach polskich zaboru pruskiego

Str. III, 392.

Cena 9 koron.

Treść:

Przedmowa. Ludność. Stan zaludnienia i ruch ludności. Wychodźstwo z dzielnic polskich. Rozmieszczenie geograficzne ludności i ruch ludności w poszczególnych powiatach. Stosunek liczebny narodowości. Ludność wiejska i miejska. Rolnictwo. Warunki klimatyczne i gleba; kilka uwag porównawczych o stanie rolnictwa. Sprawa uwolnienia i uwłaszczenia włościan. Stosunek pomiędzy wielką, średnią a drobną własnością ziemską i tendencja rozwoju w drugiej połowie w. XIX. Ludność rolnicza pod względem podziału na klasy społeczne. Sprawność ekonomiczna gospodarstw rolniczych drobnych, włościańskich i większej posiadłości. Przemysł i handel. Uwagi ogólne o rozwoju handlu i przemysłu w trzech dzielnicach. Stosunki przemysłowo-handlowe w Wielkim Księstwie Poznańskim i Pruszech Zachodnich. Stosunki przemysłowo-handlowe na Górnym Szląsku. Położenie mas ludowych. Proletaryzacja społeczeństwa. Położenie robotników rolnych. Położenie robotników w przemyśle. Walka narodowościowa wobec stosunków ekonomicznych. Polityka agrarna rządu pruskiego w usługach germanizacyi. Akcja obronna polska. Niemcy wypierają Polaków, czy Polacy Niemców? Walka klasowa a walka narodowościowa. Jestto jedyna praca w naszej literaturze, rzucająca światło na stosunki społeczne w polskich ziemiach pod zaborem pruskim. Autor uwzględnił tu mało znany u nas przebieg reformy włościańskiej w zaborze pruskim i odtworzył całkowity mechanizm tamtejszego życia ekonomicznego. Książka Dra Marchlewskiego jest niezbędną dla każdego, kogo interesują sprawy polskie w zaborze pruskim.

Do nabycia we wszystkich księgarniach.

Polskie Towarzystwo Nakładowe
we Lwowie, ul. Lelewela 5.

Prof. Werner-Sombart:

Socjalizm a ruch społeczny w XIX wieku.

Str. 179.

Cena kor. 1'20.

Treść: Zkąd i dokąd? O socjalizmie utopijnym. O wypadkach poprzedzających ruch społeczny. O rozwoju odrębności narodowych. Karol Marks. Ciężenie do jedności. Prądy współczesne. Konkluzje. Kronika ruchu społecznego. Wskazówki co do literatury socjalistycznej.

W znakomitem tem dziełku ujmuje autor w najogólniejszych rysach cechy współczesnego ruchu socjalistycznego. Napisane przystępnie, językiem zwięzłym i pięknym łączy w sobie przymioty naukowe i literackie.

Władysław Studnicki.

Wyodrębnienie Galicyi.

Str. XII, 101.

Cena 2 korony.

Treść: Od wydawców. Przedmowa autora. Zarys historyczny usamodzielnienia Galicyi. Prawnopaństwowe postulaty. Sprawy polityczne z wyodrębnieniem związane. Usamodzielnienie Galicyi jako czynnik polityczny w Galicyi współczesnej.

Autor, uzasadniając potrzebę usamodzielnienia Galicyi, porusza wiele ważnych i ciekawych zagadnień, dotyczących historii stosunku Galicyi do Austrii od jej stanu ekonomicznego, politycznego i kulturalnego w dobie obecnej.

Do nabycia we wszystkich księgarniach.

Polskie Towarzystwo Nakładowe
we Lwowie, ul. Lelewela 5.

E. VANDERVELDE:

== KOLLEKTYWIZM == I ROZWÓJ PRZEMYSŁU

Autor, znany teoretyk i przewodca partyi robotniczej w Belgii, przedstawił w dziełku powyższem w sposób niezmiernie umiejętny dążności socjalistyczne na tle rozwoju kapitalizmu, zatrzymuje się też dłużej nad sposobami realizacji socjalizmu.

Książka powyższa jest jedną z najlepszych prac popularno-naukowych w współczesnej literaturze socjalistycznej.

Str. VII, 260.

Cena kor. 2·50.

POD PRASĄ:

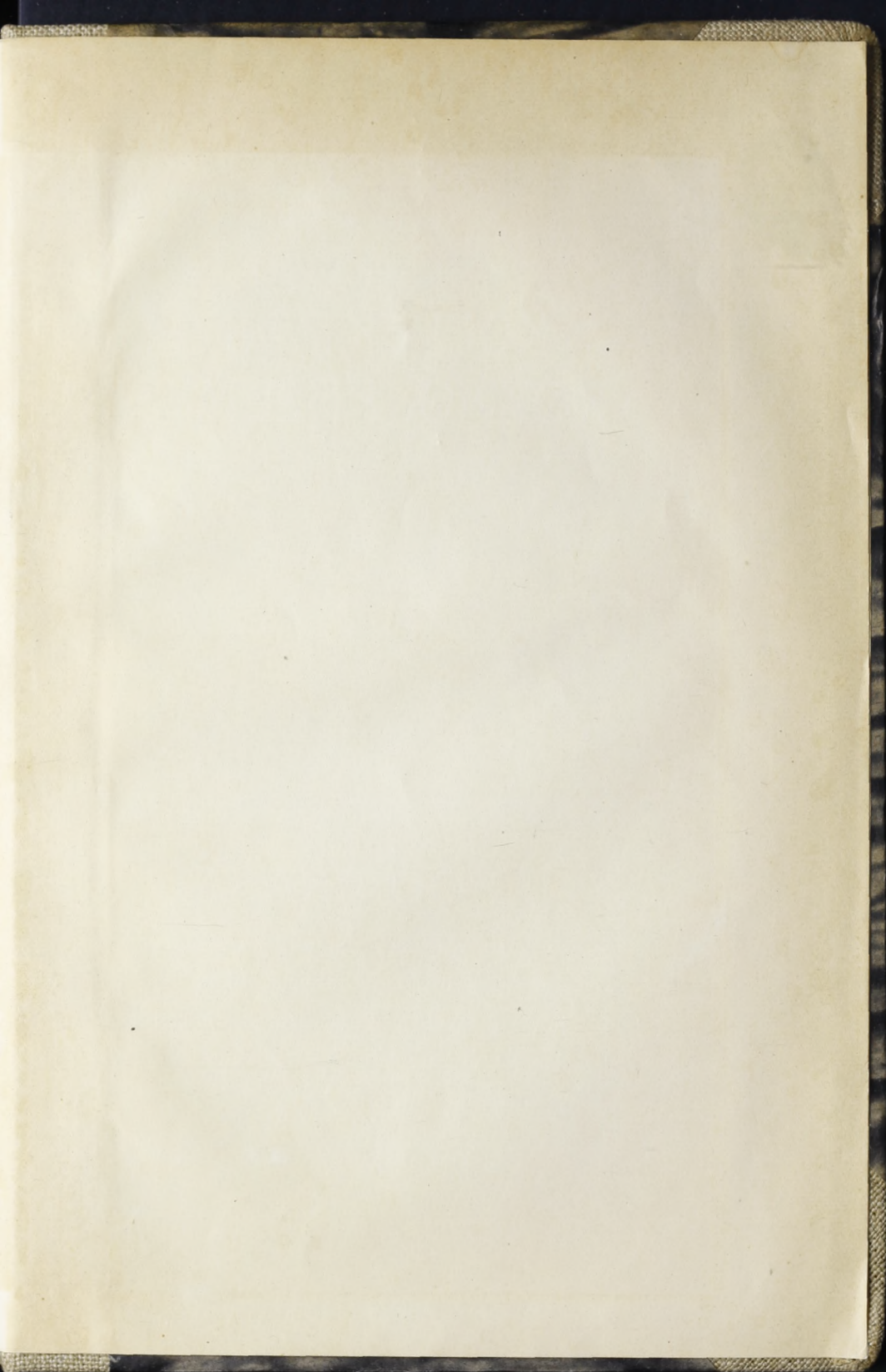
Ryszard Wagner: „Sztuka i rewolucya“.

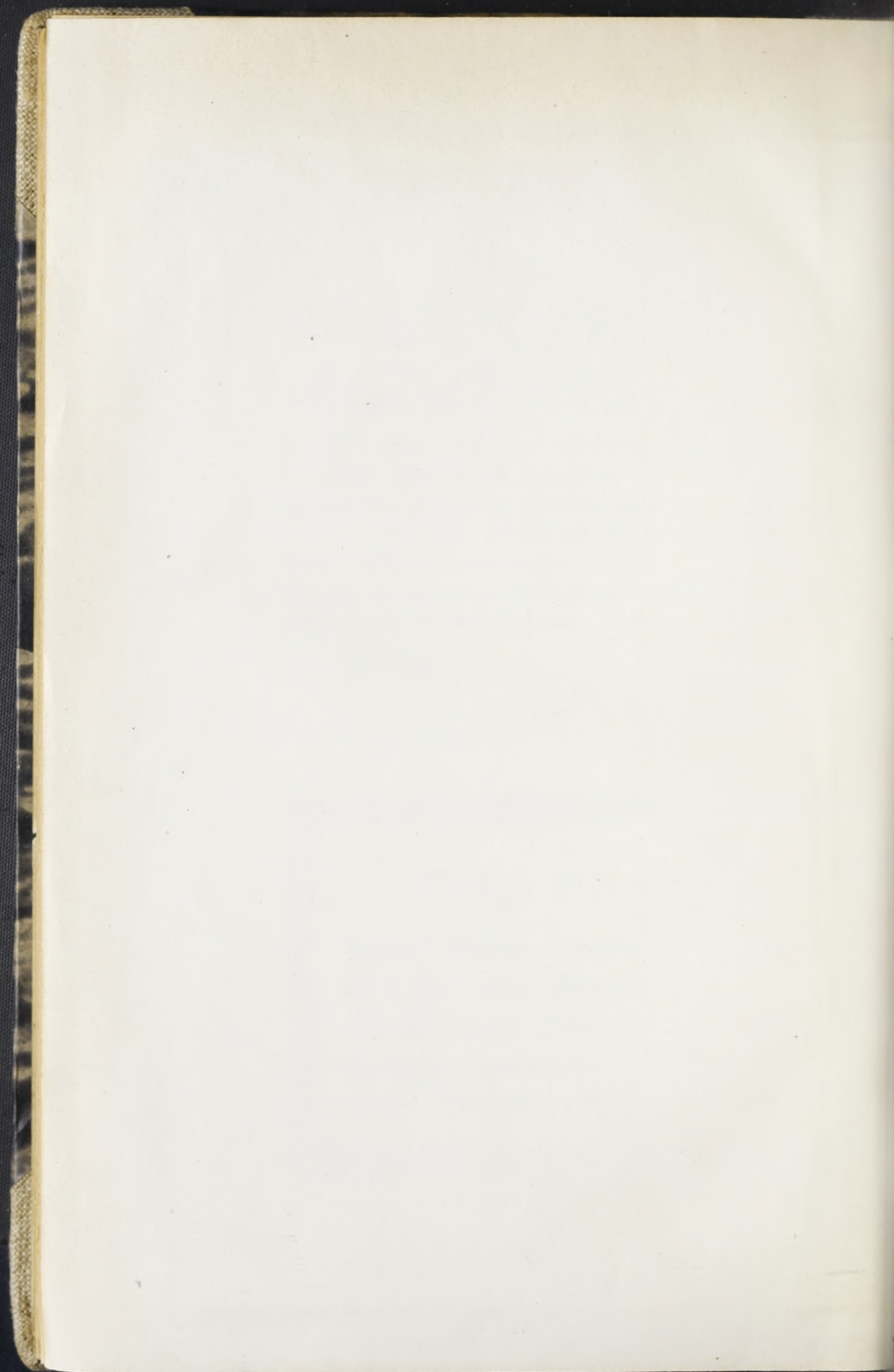
Piotr Krapotkin: „Zdobycie chleba“.

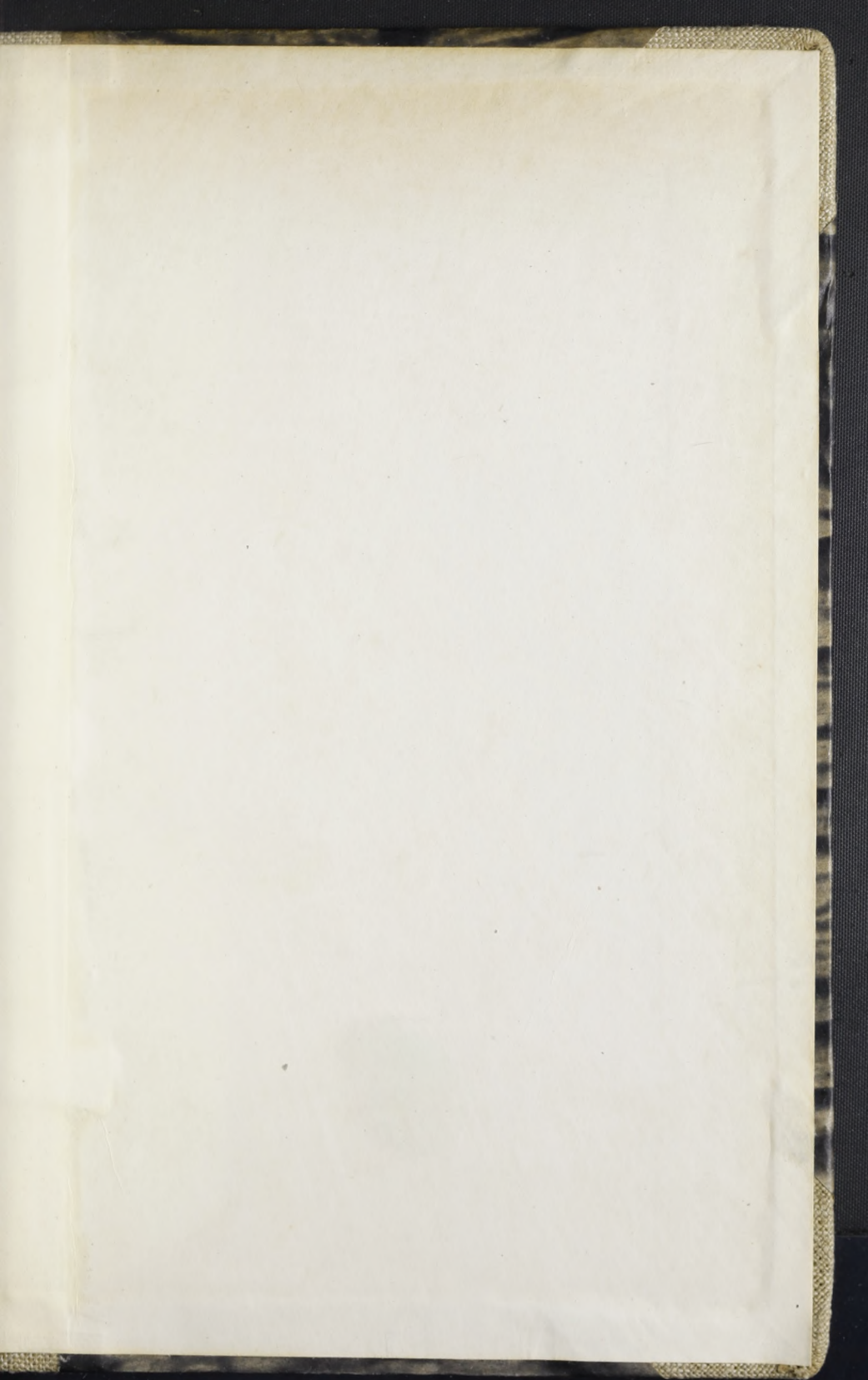
Edward David: „Socjalizm i rolnictwo“.

Stanisław Mendelsohn: „Historia ruchu komunistycznego w 1870 r. we Francyi“.

Do nabycia we wszystkich księgarniach.









BIBLIOTEKA
NARODOWA

190261