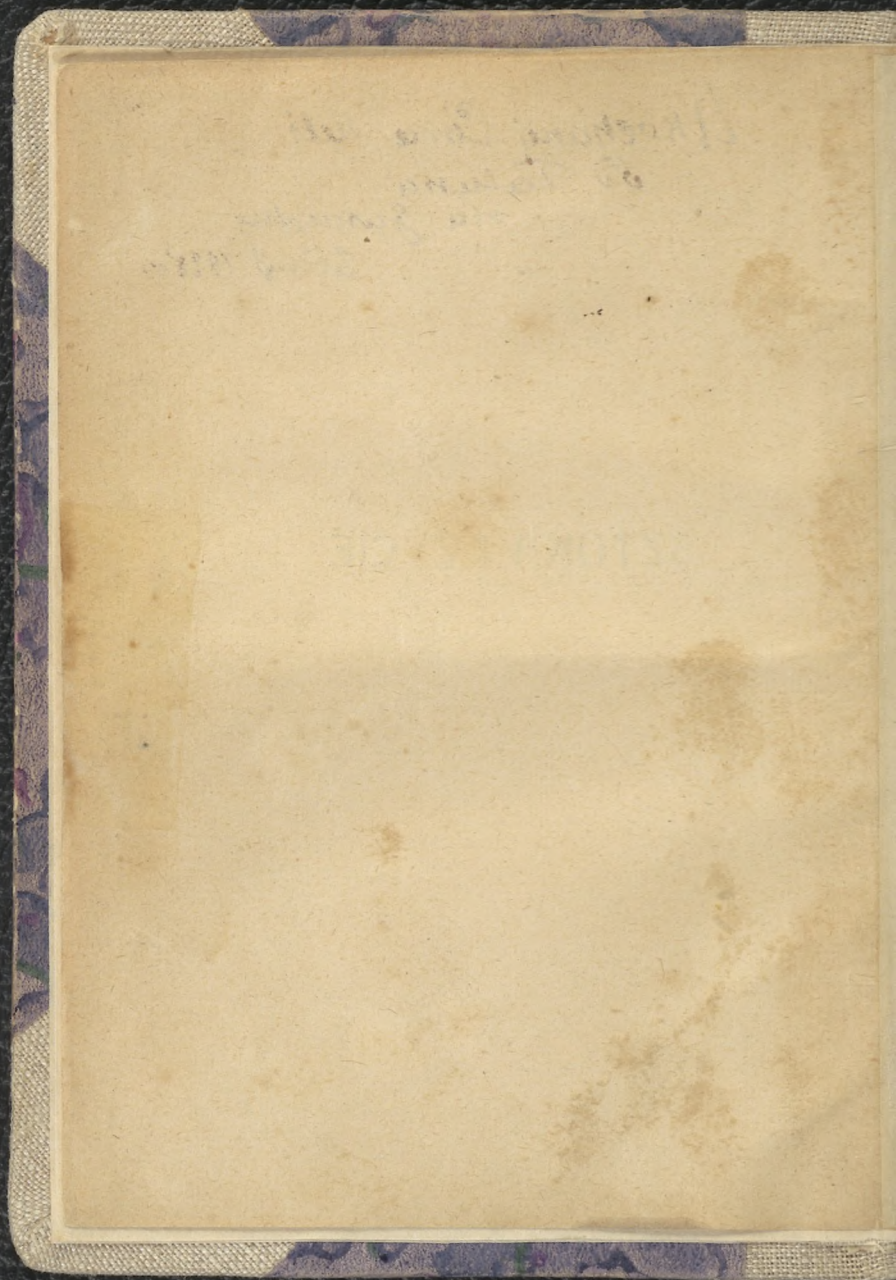


Ukochanej Cioce Keli

I 427 000

od Tatiana
na jubileusz
20tych 1928 r.

SZTUKA I ŻYCIE



OSKAR WILDE

SZTUKA I ŻYCIE

WYBRAŁ I PRZEŁOŻYŁ

MACIEJ R. WIERZBIŃSKI



WARSZAWA 1922

INSTYTUT WYDAWNICZY „BIBLIOTEKA POLSKA”

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001017610139



I.427.006

Zakłady graficzne Instyt. Wydawniczego „Biblioteka Polska“ w Bydgoszczy

PRZEDMOWA.

Nie wszystkim umarł. Przed wojną, zanim jeszcze krwawa rzeczywistość, brutalne, myśl przykuwające do siebie zapasy tytanicznych mocy zdławiły muzy i pogasiły światła sztuki, zdało się, że on żyje i da nam znów nową bajkę, nowy essay, nową komedię. Dlatego nie była niedorzeczną owa legenda, zapewniająca, że wieść o zgonie jego była mistyfikacją człowieka, co zerwał ze światem, który go wyklął i przeklął, i że on ukrywa się w zakątku Francji. Było to prawdopodobnem, bo duch jego był z nami, imię jego dźwięczało nam w uszach całą pełnią swej treści.

I dziś nawet jeszcze, chociaż ugrzęźliśmy w zadaniach na dobie i myśl płacze się w wiklinach rozlicznych zagadnień społecznych, a pod hegemonią analfabetyzmu niema miejsca dla sztuki nie-stosowanej, nazwisko tego neohelenisty na afiszu teatralnym nęci ogół i wogóle uśmiecha się do zdeзорjentowanej inteligencji czarownie, niby wspo-

mnienie wyidealizowanej przeszłości i napoty wyśnionej ery piękna.

Oskar Wilde przetrwał zwycięsko ogniową próbę czasu, przeżył epokę dla książki zabójczą i pozostał na widowni wegetującego życia artystyczno-kulturalnego jeszcze żyw, wymowny, fascynujący. A przecież zgasł już bardzo dawno, dwadzieścia lat temu — okres czasu, który krwawym strumieniem wojny rewolucyjnej przecięty wydaje się wiekiem.

W zgniły dzień jesienny — dnia 3 grudnia 1900 r. — włókł się z uliczki paryskiej, alei des Beaux Arts ubożuchny kondukt żałobny. Za lichą trumną postępował tylko jeden człowiek: właściciel hoteliku, w którym mieszkał za lat schyłkowych zdezonizowany „król życia“. Tak się złożyło, że nie odprowadzał go na wieczny spoczynek nawet wierny jak pies, przyjaciel, Mister Ross. A żona i synowie? W czasie wielkiego kataklizmu w jego życiu o pani Wilde — z domu Lloyd, córce prawnika londyńskiego — było głucho, potem — nie żyła. A synowie byli nieletni. Jeden z nich, Cyryl, poległ w wojnie, jako kapitan wojsk angielskich na froncie flandryjskim. Wówczas nie słyszał słowa o ojcu, któremu tylko hotelista paryski składał skromną wiązkę kwiatów na grób melancholjną

owlany. Głusza legła na mogile, bo świat londyński nie wymawiał nazwiska swego byłego ulubieńca.

Dziwna, wyrafinowanie okrutna ironja losu! Złośliwa Nemesis zrzędziła, że świetny Oskar Fingalle O'Flahertie Wyllis Wilde, złotousty, brylantowy, zjawiskowy arbiter elegantiarum salonów londyńskich, królujący w diademie powodzenia na utrefionych włosach nad rzeszą wykwinną, nabożnie wpatrzoną w mistrza, stoczył się raptem w bagno upadku, skończył w nędzy, jako wyklęty przez społeczeństwo wszetecznik, stygmatem więziennym napiętnowany, odarty ze wszystkich świeżości i błyskotek, jakie były życia jego ekranem i surogatem.

Zaprawdę, trudno wyobrazić sobie, czem był Oskar Wilde dla towarzystwa londyńskiego! Dla tego rzetelnie zblazowanego towarzystwa o stepionej wrażliwości, oglądającego się za czemś, lub za kimś, co wniósłby z sobą elektryzującą nutę żywego zainteresowania. Pewne zgnuśnienie tej starej rasy o starej kulturze wyradza tam niebywałe upodobanie do paradoksu, irygującego umysł, do inteligentnego, aforystycznego konceptu, do którego zresztą inteligent angielski jest tradycyjnie przygotowanym. W tym tonie przecież mówili jego pra-

ojcom tacy komedjopisarze XVII wieku, jak protoplasta duchowy Oskara Wilde'a, nieporównany William Congreve, autor „Dwulicowego“ („Double-dealer“), „Dyplomacji życiowej“ (The way of the world) i „Miłości dla miłości“, jak Farquhar, lub pornograficzna romansopisarka Aphra Behn. Ten ton — będący żywym protestem przeciwko brutalnemu purytyzmowi epoki Cromwellowskiej — znajdował zawsze chętny posłuch wbrew oficjalnej literaturze przez „cant“ angielskiego filistra uświęconej. Więc autor w taką uderzającą strunę był dla smakoszy literatury miłym zjawiskiem. A ponieważ młody Wilde zbliżony był do arystokracji przez uszlachconego ojca, lekarza dworskiego, oraz stosunki, ponieważ wytworny i przystojny dżentelman umiał się reklamować zarówno pewną ekstrawagancją, jak np. zielonym, t. j. na zielono pomalowanym goździkiem w butonierce, jak oryginalnym powiedzeniem, ponieważ siał aforyzmami, niby z rogu obfitości, na pytanie damy odpowiadał obrazem jakby z bajki wyjętym, ponieważ wreszcie Anglicy przepadają za samoistną, oryginalną indywidualnością — stał się zatem gwiazdą salonów. Wieczór, na którym miał się zjawić ów świetny aktor życiowy, zyskiwał wyjątkową atrakcję. Na niego zwracały się oczy i zahypnotyzowany tłum

patrycjuszowski myślał: Ah! Oskar Wilde!... Cóż on dziś powie? Co zrobi nadzwyczajnego?...

Raz tylko widziałem go w tej epoce najwyższych triumfów. W teatrze St. James, po premjrze komedji: „Wachlarz Lady Windermere“.

Publiczność olśniona złotą manną aforyzmów, epigramatów i stylistycznych błyskotek, jakiemi obrzucano ją ze sceny, i zaintrygowana legendami, jakie kursowały o ulubieńcu „wyższych 10 tysięcy“, wołała wkońcu przed podniesioną kurtyną: speech! speech!

Długo autor komedji kazał na siebie czekać. Wśród ogólnej wrzawy wystąpił wreszcie z za kulis mężczyzna w smokingu, z zielonym goździkiem w butonierce, już trochę roztyły. Ukazała się twarz niedawno jeszcze bardzo ładna, teraz nalana, z ciężko opadającą szczęką i nacechowana pewną bufonadą dandysa.

Wyszedł z zapalonym papierosem i zamiast oczekiwanej alokucji, poczęstował publiczność taką nieoczekiwaną prawie — bezczelnością:

— Dziękuję państwu!... Spędziłem wcale przyjemny wieczór.

Nie on był dla publiczności, lecz publiczność dla niego. Złudzenie egotysty, czy poza aktora?... Dość, że to podobało się, arbiter elegantiarum

zrobił swoje. Musiał powiedzieć coś nieprzewidzianego, musiał zadziwić, rozśmieszyć, jakby kontraktowo do tego zobowiązany. Dlatego istniał na świecie, aby być „very interesting“, dlatego był oklaskiwany. W tej sferze leżała jego misja życiowa.

Rozgłośny żongler, rozbudzający umysły cackiem stylistycznym, zaspokajający pałacą żądzą nowości, uważał życie za sztukę piękną i chciał „nie robić coś, lecz być kimś“. A zatem wkładał w tę życiową aktorską stronę swego istnienia może najlepszą część swej istoty. Nie ulega wątpliwości, że niemal wszystkie jego pisma były niejako tylko spisaniem tego, co w umyśle jego zrodziło się pod wpływem tego świata. Cała jego teoria estetyczna stoi z tem tłem jego osoby w jak najściślejszym związku. Ów świat, co wykołysał go w hamaku wyjątkowych faworów, był ostatecznie dla niego czemś o wiele więcej, aniżeli on dla świata. Bo świat ten, mimo wszystko, nie przerobiony wcale na jego wybitnie antyfilisterską modłę, nie brał go jednak tak bardzo na serjo, nie rozumiał. Poczytywał go za swego specyficznego aktora-artystę, za swego arbitra. Okazało się to później, w chwili jego życiowego kataklizmu.

Tymczasem Wilde w swej oślepiającej egomanji, w swym skrajnym egotyzmie zepsutego

dziecka nie pojmował, że gra rolę uprzywilejowanego maître de plaisir, nie wyczuwał świadomie dość płaskiej duszy owego dekoratywnie prześwietnego środowiska w stosunku do siebie. Miał się zatem za „króla życia“, tak siebie nazywał i jako władca, co sądzi, że motłoch u nóg jego spoczywa, cisnął nam na głowy ze sceny to zdanie z głupiafrant, bezczelnością zafarbowane i charakterystyczne dla jego manieri.

Nie mogę powiedzieć, aby fizjognomja jego była mi się wydała szczególnie sympatyczną. A ze wstrętem myślę o jego bracie Williamie, dziennikarzu, który lichej zażywał opinii w kołach literackich, jako kabotyn, eksploatujący sławę brata i jako niefortunny epuzer bogatej Amerykanki. Mówiono o nim z uśmiechem politowania.

Natomiast nie bez pewnego wzruszenia wspominać zaczął jego matkę, niepospolitą lady Wilde, zmarłą w czasie sromotnej kaźni syna. W młodych swych latach znana jako gorąca agitorka irlandzka i autorka cenionego tomu poezji pod pseudonimem Speranza, dostojna wdowa po wybitnym lekarzu gromadziła przy Oakley street u siebie rodaków, literatów i patrijotów z Zielonej wyspy i pozostawiła wspomnienie wyższej istoty, wielkiego umysłu i serca. Rozsiewała subtelną woń najwyższej kultury.

Zaprawdę, nie tuzinkowa była to kobieta i zgoła wyjątkowo mądra matka, jeśli patrząc na uwięzionego powodzeniem syna, powtarzała mu — jak to czytamy w jego ostatniej książce — wielkie słowa wajmarskiego poety:

„Kto nie jadł chleba z własnych łez swych znojem,
Komu nie były zmorą jego noce,
Kiedy się, płacząc, wił na łożu swoim,
Ten was nie pojął, o, niebiańskie moce!“

Jakby w jasnowidzeniu przeczuwała to, co czyhało nań w tajniach przeszłości...

Widziałem go raz, lecz mam wrażenie, jakbym widział go jeszcze w zgoła innej chwili życia, w zgoła innym kostjumie, innym nastroju i wpośród wcale inaczej usposobionej galerji — tak, jak to sam opisuje ze zgrzytem tragicznego bólu. W czasie, gdy rozpoczynał ciernistą, kalwaryjską drogę poznania „mocy niebieskich“, gdy wstępował w okres kaźni więziennej.

Na platformie londyńskiej stacji kolejowej Clapham Junction stał dnia 13 listopada 1895 roku przez pół godziny w dżdżu jesiennym dawny „król życia“, wystawiony na widok tłumnie pociągami napływającej publiczności — król w gronie zbrodniarzy, transportowanych do więzienia w Reading w workowatym łachmanie, z kajdankami na rękach,

z ogoloną głową — niekształtna, groteskowa figura, którą wytykano palcami, śmiejąc się i drwiąc. A gdy dowiedziano się, kim jest skazaniec, pośmiewano się jeszcze więcej, jak tylko potrafi się śmiać i nagrawać motłoch w obliczu tragizmu rozdartej duszy ludzkiej.

A on w tym momencie bolał nietyle z pewnością nad zniewagą ze strony tłumu, bo sam motłochowi odpowiadał na pogardę pogardą, ale nad swą brzydotą. Bo, jak zresztą przekonujemy się z „Portretu Doriana Grey’a“, cenił on urodę wogóle, a swoją w szczególności nadmiernie, zaś piękno fizyczne było w oczach tego peryklesowego Greka wręcz cnotą, daleko większego zachwytu godną od wszelkich cnót katechizmowych. Upatrywał w niem wyraz artystycznej duszy i potrafił spędzić przed zwierciadłem godzinę, niby stara kokietka.

Że Oskar Wilde wywoływał chichoty pogardy, to mniejsza, ale że jego brzydotą, jego brzydki, gałganiarski strój komicznie oddziaływał na ludzi, to było okropnie dojmującym policzkiem, bolesnym, jak dotyk rozpalonego żelaza. I zdając sobie sprawę z całej ohydy swej powłoki zewnętrznej, uświadał sobie bezmiar swego upadku, swej tragedji.

Dla gawiedzi był śmiesznem, błazeńskim zjawiskiem, ale stokroć bezlitońszą igraszkę zro-

biło sobie z niego fatum, które wytrąciło z rąk Greka złoty puhar rozkoszy, zepchnęło ze skały tarpejskiej w przepaść i tam ukazało mu tę stronę życia, od jakiej odwracał szczęściem wyłączone oblicze biesiadnika.

Zemścili się na londyńskim Alcybjadesie bogowie, zazdrośni o triumfy jego na wielkiej arenie, i zemściło się na arcykapłanie sztuki życie, które on deptał, poniewierał w jakimś dionizyjskim szale, może dlatego, że kochał je zanadto. Zemściła się na zuchwałym artyście filisterska moralność, której wyzdany hedonista i iście Nietzsche'ański amoralista plwał w oczy słowem i czynem, jakby na widmo ścigające go w snach Sardanapala. I tak kosztem jego Ananke napisała dramat ajschylesowski, tragizmem swym przypominający chyba dramat Napoleona.

Bo za bezdusznym tłumem, urągającym świętokradzko jedynej świętej na świecie rzeczy — bołości, stała wzgarda i najwyższe oburzenie filisterskiego anglo-saskiego ogółu, który go rozpieścił, rozzuchwalił i zdeprawował tak, iż później, wstąpiwszy w siebie, wstydził się bodaj tylko jednej rzeczy, jaką był „ów wstrętny filisterski wir, w jaki się dał wciągnąć“.

„Nie znam tak śmiesznego widowiska, jak

ogół brytyjski w jednym ze swych perjodycznych paroksyzmów moralności — pisze Macaulay. — Zwykle rozgrywają się procesy rozwodowe, uwiedzenia i skandale rodzinne, nie wzbudzając szczególniejszej uwagi. Czytamy o nich, mówimy przez dzień i zapominamy. Atoli raz co 6 lub 7 lat cnota nasza staje się wojowniczą...”

Wistocie dobrze obłudą zawołowany Londyn musi mieć, jak Paryż, zawsze swój skandal, który dałby mu temat do rozmowy, ale bynajmniej się nie przejmuje. Wszelako Oskar Wilde nastęrczył mu sposobność doskonałą, wyjątkową do uroczystej komedji. Więcej nawet! Nastęrczył on tym, co pozory rzeczy poczytują za rzecz samą, wyjątkową sposobność do wejrzenia poza kulisy życia, do istotnego zgorzenia.

Sprawa Oskara Wilde'a była skandalem nad skandalami. Niepodobna dać wyobrażenia, z jaką ciekawością rozchwytywano gazety, podające sążniste, jak najszczególowsze sprawozdania z rozpraw sądowych, obfitujące w pornograficzne rewelacje, trudno powtórzyć nieprzeliczone plotki, podejrzania i wersje, jakimi zelektryzowany Londyn omotał aktorów tej sprawy, ani co się działo w towarzystwie londyńskiem. Zdało się, że cały Londyn publicznie rozdziera swe szaty.

Ale co się stało? Najpierw gruchnęła wieść, że autor „Salome“ wniósł skargę sądową na markiza Queensbery o potwarz. Okazało się, że markiz w arystokratycznym klubie Albemarle, chcąc wszelkimi sposobami zdyskredytować Oskara Wilde'a, wypisywał na marmurowych stolikach o nim najbezpieczniejsze rzeczy ze swym podpisem. Pragnął bowiem rozłączyć swego dwudziestoletniego syna, lorda Alfreda Douglasa z Katyliną.

Samowolnie wstąpił Wilde na drogę, wiodącą go wprost w przepaść, pchnięty niestłuchaną, bezgraniczną zuchwałością człowieka, który wychodzi z przekonania, iż niema sytuacji, z której nie wyszedłby zwycięsko. I rozpoczął się ów proces, w którym wszystkie fajerwerki jego swady nie mogły jednak zbić faktów, w fatalnym świetle przedstawiających jego życie. Jak Dorian Grey, urządzał on sobie potajemne wycieczki w czeluście Londynu i bratał się z porubstwem, o czym w toku rozpraw opowiadano szczegółowo, i jak mąż „kobiety bez znaczenia“ podejrzany faworami zaszczycał młokosów. Kulminacyjnym zaś punktem rozpraw była lektura listu erotycznego do lorda Douglasa. Ten piękny specimen jego literatury dobił go. Proces skończył się uniewinnieniem markiza i Londyn zrozumiał, że skończył się dopiero akt pierwszy.

Nazajutrz aresztowano go w hotelu przy Cadogan street w czasie narady z przyjaciółmi, którzy pragnęli ułatwić mu ucieczkę zagranicę. Zrazu losy zaważyły się: trybunał podbity swadą adwokata Edwarda Clark'a nie odważył się wydać żadnego wyroku i, gdy pewien duchowny anglikański stawił za więźnia znaczną kaucję, Oskar Wilde znalazł się na wolnej stopie. Ale nowe grono sędziów przysięgłych uznało go winnym, a nieprzejednany przewodniczący, sir Fryderyk Lockwood, skazał go na najwyższą, kodeksem przewidzianą karę: dwa lata domu karnego.

Gwiazda legła w błocie. A ogół po erupcji cnoty anglo-saskiej, przypominającej czasy purytanizmu, począł pastwić się teraz na swem niedawnem bożyszczu zapomocą lodowatego milczenia. Jakby na komendę, nikt nie wymawiał nazwiska Oskara Wilde'a, wykreślono jego sztuki z repertuaru i cant zamknął usta wielbicielom jego talentu, zabijał jego sławę, wyposażając go wzamian tem większą sławą pokutującego męczennika.

Sprawdził się jego aforyzm: „są dwa rodzaje dramatów: jedne wynikają z tego, że nie otrzymujemy tego, czego pragniemy, a drugie z tego, że... otrzymujemy to, czego pragniemy“. On otrzymał od losu wszystko, czego pragnął, — kielich po

same brzegi winem złotem napelniony, a, że pragnienie jest od życia ludzkiego nieodłączne, więc zawiodło go ono na błotniste manowce.

I jeszcze inny, szczególnie mądry aforyzm, napisany krwią jego bólu, okazał się trafnym: „ludzie, którzy dążą jedynie do rozwoju swego ja, nie wiedzą nigdy, dokąd prowadzi ich droga...”

Poczęła się Golgota, która wydaje się logicznym, wręcz nieodzownym aktem jego życia. Wszystko, co ten akt poprzedziło, było jedynie wstępem, z którego wyłonił się ów wstrząsający, weń wcielony dramat. Bo pasmo dni po takiej karkołomnej biegnącej linii musi paść w przepaść drugiej ostateczności. *Les extrêmes se touchent*. O ile istnieje logika życia, było to wewnętrzną koniecznością, jak wyczuwało to dawno cudowne serce matki.

A Londyn trwał w radykalnym bojkocie i w lodowatym milczeniu głazu. Tłumaczy się to tem, że nazwisko jego było bardzo „shocking”, a to „shocking” tłumaczy się całą strukturą umysłu angielskiego. „Dyskusjom na tematy, dotyczące moralności — poucza nas Edmund Gosse — stoi w Anglii na przeszkodzie dziedziczna tępota mózgowa, ów brak zmysłu spostrzegawczego, gdy chodzi o subtelne różnice etyczne, i ta tępota wpoila

w rasę angielską tendencję do prześlizgiwania się ponad rozdźwiękami między człowiekiem a naturą“.

Dwa lata srogiego domu karnego to wiek, bo „cierpienie to bardzo długa chwila“. Z tej bolesnej kąpieli wyszedł inny Oskar Wilde, już tylko rzadko, chwilami przypominający dawnego króla życia. Popękały w nim te struny, na których dotąd wygrywał swe utwory, i wyszedłszy na wolność, przyniósł już tylko śpiew łabędzi, chociaż pytanie, czy ten śpiew ostatni nie jest wart więcej od całej jego dawniejszej twórczości literackiej. Skończył na „Balladzie z więzienia w Reading“, a mianowicie na spowiedzi wielkiej i pięknej: De Profundis.

Z więzienia udał się do Francji. Pewien wydawca zaopatrzył nędzarza w fundusze, spodziewając się, że po pewnym upływie czasu napisze on jeszcze wiele cennych rzeczy. I złamany człowiek próbował coś tworzyć pod pseudonimem, maczał czasami pióro w atramencie, lecz nie wynikło z tego już nic.

Ale życie wlokło się jeszcze, gasło, było powolnem konaniem. Oczywiście, przyjaciele opuścili go. Zrazu wprawdzie, dopóki zdawało się jeszcze, że trzyma się on na powierzchni wód życia, ten i ów spotykał go w Paryżu, lub nad morzem, i spędzał z nim wieczór w wykwintnej restauracji.

Większość pozamykała przed nim drzwi, a gdy autor „Salomy“ staczał się w biedę, coraz mniej było takich, co go znali. Lecz nie można powiedzieć, aby nie zostawił w niejednej duszy kwietnego wspomnienia, przeciwnie, przyjaźni do niego żyła w niejednym sercu. A oprócz prawdziwego przyjaciela Roberta Ross'a, którego tak wielbi Oskar Wilde w swem „De Profundis“, pozostało przy nim jeszcze dwóch innych do końca.

Żona jego poszła wkrótce za jego matką, gdy był w więzieniu. Odwiedziła go ona tam, by podać mu osobiście wiadomość żalobną, jakiej nie chciała obwieścić mu listownie — o zgonie gorąco ukochanej lady Wilde. I sama znikła ze świata.

Ogromna melancholja otaczała poetę coraz gęstszymi chmurami i tak w brudnym hoteliku, wpośród najgorszego otoczenia staczał się on popoli w noc — przy butelce absyntu.

Straszne bóle głowy trapiły go przez dłuższy czas i dnia 30 listopada w 46 roku życia zmarł na zapalenie mózgu. Spoczął na cmentarzu paryskim Bagneux, gdzie na marmurowej płycie czytamy pod jego nazwiskiem z księgi Hioba: *Verbis meis addere nihil audebant et super illos stillabat eloquium meum.*

Skończył skutkiem „*fatigues de la vie gatée*“.

„Wszystko to — mówi biograf jego i przyjaciel, Robert H. Sherard — może wywołać zadowolenie u moralistów i ludzi naukowo nie wyszkolonych. Ale u tych, co zajmują się literaturą i posiadają ów patriotyzm, który każe im żywić pragnienie, by Anglja zajmowała w życiu intelektualnem najpierwsze miejsce, może to jedynie wzbudzić głębokie ubolewanie. Muszą oni opłakiwać stratę — niepotrzebną, lekkomyślną, ciężką stratę, która Anglję pozbawiła genialnego człowieka, co byłby — jak okazało się na kontynencie — podniósł angielską literaturę i angielską scenę na wyżynę, z jakiej spadła od kilku stuleci“.

„Bohaterowie literatury i historii byli nieraz niemniej godni uwagi przez to, co przecierpieli, jak przez to, co zdziałali“ — mówi komentator Szekspira, dr. S. Johnson, a prawdę tego zdania stwierdza Oskar Wilde, którego życie, martyrologja i osobowość nie tracą nigdy uroku dla głębiej w duszę ludzką spozierającej inteligencji. Zajął on bowiem wybitne miejsce w galerji osobników, które mocą swego żywego słowa, wpływu i wrażenia na ludzi stanęły na świeczniku i wycisnęły pewne znamię na umysłowości swej epoki. Jeśli mówi on, że „w życie wcielił swój genjusz a w swą literaturę tylko talent“, to zgadza się to

z prawdą, w każdym razie o tyle, iż nie lubił wy-
powiadać się piórem, a jako causeur czuł się w swym
żywiolu i chętnie w kołach artystycznych rozprawiał
o kwestjach artystycznych tak, iż wyrósł, niby So-
krates wśród uczniów, na twórcę i głowę t. zw.
estetów.

Był to wielki artysta, który życie uważał za
sztukę „mającą swe rodzaje stylu niemniej, jak
sztuki, jakim daje ono wyraz“ — artysta dość
rzadkiego typu, bo łączący z wysoce artystycznym
temperamentem niepospolitą, subtelną inteligencją
i ścisły naukowy intelekt, a wszystko to w takiej
mierze spiętrzyło się w nim, że stał się potężną
indywidualnością.

Oskar Wilde był przede wszystkim zjawiskowym
osobnikiem i wielkim żywym dramatem, a obok
tego dopiero pisarzem.

Napisał wogóle niewiele. Niemal wszystko, co
pozostawił, posiada jedną wspólną cechę charakte-
rystyczną do tego stopnia, że z lada cytatu pozna-
jemy jego pióro. Wszystko bowiem starał się
sprowadzić do aforyzmu lub paradoksu, stąd epitet
„lord Paradoks“ należy mu się jak najsluszniej.
Okrom bajek utwory jego, nie wyłączając nawet
spowiedzi pokutnika, tworzą prawie nieprzerwaną
mozaikę aforystyczną. Błyskotliwość za każdą cenę

była hasłem tego świetnego stylisty. Nawet kosztem prawdy albo raczej szczególnie kosztem prawdy. Bo czemuż była dlań prawda w sztuce? „Ostatnim nastrojem“. Prawda — mówi — jest całkowicie kwestją stylu; jedynie styl pozwala nam w coś wierzyć, nic, jeno styl. „Prawda jest niezależną od faktów“. A w estetycznych jego rozmyślaniach czytamy takie zdanie: „W sztuce niema uniwersalnej prawdy. Prawdą w sztuce jest to, czego przeciwstawienie jest także prawdą. I tak samo, jak w krytyce artystycznej i poprzez nią możemy pojąć platońską teorię ideałów, tak poprzez nią tylko możemy zrealizować Heglowski system kontrastów“. Przeciwnik realizmu sądził, że celem artysty jest nie prawda lecz piękno. A „właściwym celem sztuki jest — kłamanie, mówienie pięknych rzeczy“.

Chociaż wcale z tego nie wynika, aby z umysłu tak jasnego, ścisłego, naukowego miała wypływać nieprawda, wszelako utwory jego spotkają się z właściwym zrozumieniem tylko u ludzi o artystycznym temperamencie. Dla nich też pisał on swe rzeczy, bo mówi, że „sztuka nie przemawia do serca ani do umysłu lecz do artystycznego temperamentu“, to znaczy, że może wywierać wrażenie tylko tam, gdzie jest artystyczny, odczuwający temperament.

Oczywiście, nie mógł nie zagalopować się poza obręb prawdy lord Paradoks, celowo pragnący „épater les bourgeois“, w którego teorii „myśli powinny tańczyć niby linoskoczki“, a który głosił, że „myśl, która nie jest niebezpieczną, nie zasługuje na to, by ją nazwać myślą“.

Pod reguły jego manieri pisarskiej nie podpadają bodaj tylko jego poezje prozą i wierszem. Odzywa się w nich inna jakaś lutnia, inny Wilde i ukazuje odwrotna strona jego medaljonu. Przyśępuje tu do nas pisarz o niewieścich, tkliwych strunach duszy, i człowiek w stosunkach z prostakami niezmiernie miły, łagodny, chwilami rozczulający się nad muszką, — człowiek, który dla żony żywił głęboką cześć, wzorowym był synem i tkliwym ojcem.

Jeżeli błazen cyrkowy bywa zwykle w życiu melancholikiem, nic dziwnego, że cynik nurzający się w nierządzie mocą reakcji odchodzi jak najdalej od porubstwa i kąpie się w krynicy drugiej ostateczności, że sceptyczny aktor życiowy wyzwala się z pęt gryzącej komedji życia i śpiewa głosem słowika. Takich nastrojów precudownemi owocami są sławne i uwielbiane jego bajki, jak „Szczęśliwy książę“ lub „Słowik i róża“.

Pisał on je bezwiednie dla rehabilitacji samego

siebie przed najwyższym sędzią: sobą. A dla szerokiego świata albo poprostu dla pieniędzy tworzył komedje, jako dające najłatwiejszy sukces i zarobek. Ale nie cenił ich wcale, poczytywał za „pot-boiler’y“ i wieść niesie, że kiedyś o zakład przez dwie czy trzy doby rzucił na papier komedję, do której nie miał jeszcze gotowego tematu.

Myli się też biograf jego, p. Sherard, upatrując w nim materiał na pisarza, który miał teatr angielski, w obłudzie uwięzły, dźwignąć na dawne wyżyny, gdyż był on raczej wszystkim, ale nie urodzonym komedjopisarzem. Nie jest nim bowiem nikt, kto poprzez dialog nie dąży instynktownie do kreacji charakterów. Podziwiamy zwykle dialogi Wilde’a w komedjach, wistocie zaś tam niema ich wcale; jest tylko monolog. Nie mówią tam *dramatis personae*, lecz tylko sam autor, a owe „dialogi“ nie ujawniają nam nic z wyglądających je osób; wydają się fontanną blasków, oświetlającą autora i jego swadę literacką.

A postaci jego są papierowe, są niewybrednemi pretekstami do wysypywania z rogu obfitości niezliczonych epigramatów, paradoksów i conceptów. Inaczej być nie mogło, jeśli zważymy, że na kreację żywego człowieka może zdobyć się tylko autor, daleki zarówno od konwenansu, jak od okła-

mywania siebie, a więc w stosunku do samego siebie bezwzględnie, brutalnie szczerzy, zmierzający ku samopoznaniu. Słowem, autor, który ma duszę i jest z nią w porządku. A Oskar Wilde w epoce swej twórczości dla sceny nie miał duszy, jak to uzasadniam poniżej: był histrjonem, który przybrał pewną pozę i tak się w niej rozmyślał, że przez maskę nie widział siebie. I nie widział człowieka poprzez tłum, służący mu za wdzięczny sztafaż.

Nie był urodzonym pisarzem dla sceny z tej przyczyny także, że nie odgadywał instynktownie, iż na scenie ważniejszym jest, co *dramatis personae* robią, od tego, co mówią, a ważniejsze od tego, co robią, jest to, czym są, gdyż wszystko to, co zamykamy w słowie „charakter“, jest na scenie równie doniosłe, jak w rzeczywistości.

Słynny malarz Corot sądził, że dla pejzażysty najważniejszą jest rzeczą ustawić się odpowiednio. To samo odnosi się do dramatopisarza, który musi tak się ustawić, by widział ludzi pod właściwym kątem, by odczuł ich mechanizm duchowy. Aby zaś przeszyć ich wzrokiem do dna — pojął to Wilde później — „trzeba przedewszystkiem pogłębić własną duszę“. Z pewnością o twórczości dramatycznej myślał też Ibsen, wygłaszając oryginalne zdanie: „Tworzyć, to znaczy odbywać dzień sądu nad sa-

mym sobą". Tymczasem król życia był naonczas ogromnie daleki jeszcze od stawiania siebie przed sądem.

Komedje stawiam na końcu jego działalności pisarskiej, z czego nie wypływa, by nie posiadały ogromnego wdzięku na scenie. Wydzielają one swój specyficzny, egzotyczny zapach, — zapach zielonego goździka.

Nie inaczej, jak te utwory, powstała powieść: „Portret Doriana Grey'a". I tu bodźcem był zarobek, a wydawca nie był zbudowany sukcesem książki, która wszakże później doczekała się należytego uznania, jako utwór całkiem niepośledniej miary, nawskroś oryginalny w koncepcji i mistrzowskim skreślony piórem. Niewątpliwie powieść i nowela jego góruje niezmiernie nad „Kobietą bez znaczenia“, „Idealnym małżonkiem“ i „Wachlarzem lady Windermere“. W tej literaturze bez pomocy marionetek ujawnia się nieporównany, przez Balzac'a natchniony causeur, a samą postać Dorianą, w którego autor niewątpliwie wcielił siebie, nazwał krytyk tej miary, co Walter Pater, „przepiękną kreacją“.

Powieść ta nietylko nie nosi cech roboty na zamówienie wykonanej, lecz, przeciwnie, jest dziełem wyjętem z pod serca autorskiego, w którym wypowiedział się on o tyle szczerze, o ile pozwalał mu

moralizatorski czytelnik. Za to, że ów czytelnik krępował go, bryzgał mu autor pianą wzdgardy, występując przeciwko filisterstwu przy lada sposobności.

Ktoś powiedział, że każdemu człowiekowi życie jego daje materiał na jedną powieść. Otóż taką powieścią Oskara Wilde'a jest „Dorian Grey“.

Głównym szczeblem do sławy a zarazem pełnym i najwłaściwszym wyrazem tej nawskroś artystycznej indywidualności są rozmyślenia jego natury estetycznej, oparte na tem, w co uposażyły go serdeczne i głębokie studia kultury greckiej, co podszepnęły neoheleniście teorje Pater'a i owego Wainwright'a, który imponował mu nietylko sądem swym o sztuce, lecz—trucizną, którą poczęstował kilka osób.

„Intencje“ (Dialogi o sztuce) a zwłaszcza „Zanik kłamstwa“ stały się chorągwią nowej szkoły „estetów“, którym Nordau w „Degeneracji“ zarzuca egoizm, upodobanie do sztuczności, pogardę megalomańską dla człowieka i natury oraz przecenianie sztuk pięknych i dopatruje się w nich pokrewieństwa z satanistami. Niewątpliwie sympatja jego dla truciciela Wainwright'a i kreacja lorda Sackville'a wskazują wyraźnie na to, że nietylko grzech, ale wręcz zbrodnia posiadały dlań upajający urok. Wszelako nie z tego punktu widzenia oceniamy

dzieła sztuki, zwłaszcza jeśli podpiszemy jego zdanie: „Sztuka pozostaje poza obrębem moralności, gdyż wzrok jej skierowanym jest na rzeczy piękne, nieśmiertelne, wiecznie zmienne. Nauka pozostaje poza obrębem moralności, gdyż wzrok jej skierowanym jest ku prawdom wiecznym. Moralności podlegają dziedziny niższe, mniej uduchowione“.

Z pewnością niejedna teza jego ulegać może krytyce, jak np. zdanie: „wszelka zła sztuka wypływa z powrotu do życia i natury i wynoszenia ich do ideału“ lub zdanie: „literatura zawsze wyprzedza życie“, lecz wygłaszanie paradoksalnych twierdzeń było nietylko manją, ale niejako zawodem Wilde'a. Wymagano od niego ekstrawagancji. Skoro wszakże stonujemy jego paradoksy, sprowadzimy je o szczebel niżej, z całym uznaniem staniemy przed bukietem jego poglądów i tez. A nad biurkiem każdego krytyka widnieć powinna dewiza jego: „Dzieło sztuki nie może być ocenionem inaczej, jak na podstawie prawideł z niego samego wyprowadzonych; o to się rozchodzi, czy ono jest z niemi w zgodzie lub nie“.

Serja tych rozpraw: „Zanik kłamstwa“, „Krytyk jako artysta“, „Prawda masek“ i „Pióro, Ołówek i Trucizna“ składają się na jeden wielki bukiet refleksyj i uwag urodzonego gawędziarza najprze-

dniejszego rodzaju. Bo nie pisze on, lecz mówi. Taki sposób przemawiania piórem do ogółu poczytuje on za jedynie właściwy, twierdząc, że „wada wielu pisarzy jest, że piszą“ zamiast mówić. W tem mieści się tajemnica wrażenia, jakie pisane jego słowa wywierają i wywierały na jego adeptów.

Nie znalazł on, niestety, wpośród nich ani jednego, który byłby zadał sobie pracę spisywania jego nauk, jakie nieustannie wygłaszał w rozmowach na modłę Sokratesa. Dzięki temu byłby może wyrósł na jednego z najmędrszych filozofów czy apostołów neohelenizmu. Wistocie był on mistrzem i głową nowej szkoły filozoficznej: prawa jego nauki zawierały klucz do zagadki szczęścia ludzkiego. Rozpoznajemy w nim wszędzie optymistę, rozumiejącego doskonale przyczyny skłaniające ludzi do pesymizmu. Odczuwał on bardzo silnie kolce i ciernie, jakimi zakrwawia nas codzienne życie, znał je nawylot, jak widzimy z przelicznych jego aforyzmów o życiu, znał pustkę wiejącą z duszy t. zw. towarzystwa, jego płytkość i niestałość, znał przykrości i poniżenia związane z walką o byt, a mimo to wszystko znajdował zawsze — nawet przez katusze więzienia — ścieżkę do szczęścia. Zawsze poprzez wszystko dźwięczy w nim nuta: sursum corda.

Najwięcej odzwierciadla się jego słoneczna filozofja życia, jego uśmiech, z jakim pozorny cynik spoziera na całokształt zjawisk, w tomie „Intencji“, w „Duszy człowieka“ i, w bajkach: „Szczęśliwy książę“ i „Dom z granatów“. Uchyliły się też przed nim głowy wielu niepospolitych mężów nauki. Jeden z nich, znawca teoryj wyznaniowych i systemów filozoficznych, z prawdziwym zdumieniem pisze o nim: „Nikt jeszcze tak nie mówił, jak on!“ Literatura Wilde'a stała się dlań pewnego rodzaju objawieniem, począł czytać wszystkie jego pisma i miał takie wrażenie, jakby „do tego czasu nigdy jeszcze nie był wniknął w istotę sztuki“. A któryż czytelnik nie podziela z nim tego wrażenia?

Z temi epokowemi studjami łączy się mało znana rozprawa: „Dusza ludzka w epoce socjalizmu“. Oczywiście socjolog pokiwa nad nią głową i odłoży ją z uśmiechem. Nie dla niego wszakże pisał Wilde te uwagi; puściwszy się na całkiem sobie obce wody, pokazał nam, jak artysta może przeinaczyć i przeidealizować antyartystyczną doktrynę polityczną. Skrajny indywidualista nie chce widzieć, jak wrogim dla sztuki, bo zabójczym dla indywidualności i szablonującym człowieka, jest socjalizm. Utożsamiał go on mylnie z anarchizmem. Nie chce widzieć, że teoria socjalistyczna wiedzie do hege-

monji i absolutnej władzy warstwy społecznej, z natury swej nieprzyjaznej dla piękna, sztuki i umysłowości. A niema kwestji, że artysta taki byłby wolał żyć pod choćby tyrańskim berłem Medyceuszów, aniżeli Plebsu.

Rzuciwszy nam wiązkę aforystycznych zdań, nie charakteryzujących istoty socjalizmu lecz duszę zaniepokojoną tem zjawiskiem o siebie, przychodzi on do takiego bezpodstawnego i złudnego marzenia:

„Nowy indywidualizm — dla którego chcąc czy nie chcąc pracuje socjalizm — będzie zupełną harmonją. Będzie tem, do czego dążyli Grecy, lecz czego nie zdołali zupełnie urzeczywistnić, chyba w myśli, ponieważ mieli niewolników i karmili ich. Będzie tem, do czego dążyło Odrodzenie, lecz czego nie zdołało zupełnie urzeczywistnić, chyba w sztuce, bo miało niewolników i głodziło ich. Będzie on doskonałym — i przezeń każdy osiągnie swoją doskonałość. Nowy indywidualizm jest nowym helenizmem“.

O czem bądź myśli i mówi ten arystokrata-Artysta, przez duże a, zawsze myśli i mówi o sztuce i szuka dla niej warunków rozwojowych, jakie posiadała w starożytnych Atenach.

Więc neohelenista zabłąkał się nie do owczarni socjalizmu lecz w krainę Utopji.

W polityce rozstrzyga w ostatniej instancji o wartości człowieka charakter, w sztuce — dusza.

A tego pierwiastku duchowego nie posiada cieplarniana, zaperfumowana literatura nadzwyczajnego histrjona. Stworzył ją osobnik, wygrywający swe arje tylko na ograniczonej liczbie strun, który nie „pogłębił się“, bo skazał na milczenie niewykształcone a szlachetne struny tej lutni, bez jakich — mówiąc jego językiem — dusza ludzka nie zasługuje na to, by ją nazwać duszą.

Nie zaczerpnął zatem ze źródła każdej wielkiej prawdziwej twórczości, „nie przeplakał na łożu ni jednej nocy“, nie zbliżył się do najwyższego sanktuarium — do cierpienia. W twórczych naturach tkwi organicznie, łącznie z subtelną wrażliwością, skłonność do cierpienia i ktoś słusznie orzekł, że „talent to dar cierpienia“. I Oskar Wilde uważał, że „życie rani, ilekroć do niego się zbliżymy“, lecz dlatego wystrzegał się dotyku nagiego życia, dlatego zamknął się w pałacowym buduarze i spozierał na nie tylko przez szybę, upojony haszyszem artyzmu.

Atoli raptem przeznaczenie oddzieliło go czarną przepaścią od środowiska, na którego tle rozwijał tęże swej sztuki słowa, i od barw i blasków złudnych, w których urodzony kolorysta kapał się

i tonął. I znalazł się w pieczarze pustelnika, gdzie jedynym towarzyszem króla życia było przez dwa lata nieznanne, wzgardzone cierpienie fizyczne i moralne.

Skazano lorda Paradoksa na przestawanie nie z paradoksem, lecz z prawdą, z „tajemnicą życia“ — z „objawieniem, przez które rozpoznajemy rzeczy dawniej niezauważone“. W okropnej pieczarze sromoty pojął on, że „cierpienie jest najszlachetniejszym wzruszeniem, do jakiego człowiek jest zdolny, jest równomiernie praformą i kamieniem probierczym wszelkiej wielkiej sztuki“. Pojął, że „piedestał może być czemś bardzo złudnym, a pręgierz jest okrutną rzeczywistością“. I to, że „szczęście, dostatek i powodzenie mogą mieć surową powierzchnię lub być z pospolitego materiału, cierpienie zaś jest najdelikatniejszą we wszechświecie rzeczą i niema nic w całym świecie duchowym, czego nie dosięgłoby ono swym okrutnym a niesłychanie subtelnym pulsem“. I pojął, że więzienie jego to czyściec, bo „gdzie jest cierpienie, tam jest święcona ziemia...“

Tak zdetronizowany arbiter elegantiarum, wyzuty ze wszystkiego i absolutnie sam z sobą, pracował nad niezbędną dla wielkiego artysty kulturą swej duszy, zdobywał duszę.

Kultura duchowa nie mieści się cała w wysokiej kulturze intelektu, jaka zdobiła go w tak fenomenalnym stopniu. Iluż to spotykamy bezdusznych intelektualistów i potęg umysłowych! Ani nie płynie zwykle ze skarbnicy uczuć, lecz w skończonym swym wyrazie jest zespołem obu tych czynników. „Dusza to serce i głowa“ — mówi pobratymiec duchowy Wilde'a, Verlaine. Bez serca niema duszy, raczej bez źdźbła inteligencji. Dusza to szarotka, jedynie dla wybranych istot przystępna i jeden tylko wiedzie do niej szlak: przez serce życia, t. j. przez cierpienie.

Tym szlakiem szedł i doszedł od fanfaronady i pozy, od abstrakcyjnego myślenia i nadkultury do prostoty, do oczyszczenia, wzbogacenia i udoskonalenia swej duszy. Wylał z niej musujące wino, a napełnił ją rosą i perłami łez męczeńskich.

Jesteśmy świadkami tego cudownego procesu regeneracyjnego w „De Profundis“ — w mojem pojęciu jednej z najcudniejszych ksiązek albo raczej wyznań, jakie złożono na piśmie. Nie mówi po przez te karty człowiek, lecz dusza napoły wyzwolona z więzów i prochów ziemskich i wznosząca się do Boga, zapatrzona w nowy ideał i ukorzona u stóp Chrystusa.

To spowiedź, a więc czyn, i to zgoła nadzwyczajny.

czajny. Bo spowiedź ta odbywa się publicznie przed światem całym. Zwołał on wszelaki tłum na forum — gawieź, co naigrawała się zeń, gdy wstępował na swą Golgotę, i tych „wyższych dziesięć tysięcy“, co oklaskiwali go i mianowali „królem“ — i, sam stanąwszy pod pręgierzem, rozdarł pierś, obnażył duszę, w którą motłoch zwykle pluje, i, chociaż niejeden nie wierzył w jego winę, zwołał do ludzi: — Jam grzesznik!...

Tylko śmiertelnik o piersi na miarę Fidjasza potrafi zdobyć się na tak potężny, wspaniały akt i wspiąć się wysoko ponad głowami galerji w sferę wielkości.

Uświadamiał sobie dobrze, co czyni. Bo mówi: „Najwyższym momentem w życiu człowieka — nie ulega to żadnej wątpliwości — jest moment, gdy pada on w proch na kolana, bije się w piersi i wyznaje wszystkie grzechy swego żywota...“ Ale jednocześnie odebrał za to nagrodę, bo „moment skrucy jest momentem uświęcenia, więcej! — jest środkiem, mocą którego zmieniamy naszą przeszłość...“

Nie wiem, co sądziłby duchowny o jego malaturze postaci Chrystusa; zapewne podobnie, jak socjolog o uwagach jego dotyczących socjalizmu. Z pewnością jest to Chrystus niebiblijny, wszelako

krytyka artystyczna powie: tem lepiej, gdyż jest wielką kreacją artystyczną. Odmalował on Go swemi swoistemi barwami, uczynił z Niego, co umiał uczynić największego Grek, t. j. Artystę i „największego indywidualistę“, który „stworzył się sam z łona swej fantazji“.

Do kontemplacji religijnych skłoniła go wrodzona inklinacja, jaką spotykamy u katolickich Irlandczyków. Ujawniła się ona nawet w tym kosmopolitycznym Celcie, w tym agnostyku, czyli, jak mówi, „antynomiście“. A zapatrzył się on w świetlaną postać Chrystusa nie tylko dlatego, że szły od Niej na więźnia cudowne promienie ukojenia i w rozpamiętywaniu Jego cierpień nie odczuwał ostrza swej własnej martyrologji, ale głównie dlatego, że wiedział, iż chociażby u nikogo na świecie nie znalazł litości i przebaczenia, znajdzie je u Tego, co przebaczał nawet zbrodniarzom i był Miłością. Z tego względu, zachęcony przykładem bezgranicznej pokory, zdobył się na akt publicznego kajania.

I tak stało się, że „De Profundis“ jest jednocześnie nadzwyczajną apologją. Zda się bowiem, że wskazując na przebaczonego Chrystusa, zwraca się do czytelnika ze słowy: A ty rzucisz na mnie kamieniem?... Tak rozbraja każdego, kto, odczy-

tując te karty, wchodzi w mistyczny związek duchowy z rozdartą duszą jego i brata się z nią w sakramencie cierpienia.

Wszystkie książki tego pokroju — wszelkie bezwzględne i zupełne demaskowanie życia i duszy (jak np. „Wyznania młodego człowieka“ Jerzego Moore'a lub chociaż taki, stokroć ordynarniejszy „Tagebuch einer Verlorenen“) posiadają w literaturze zrozumiały i nadzwyczajny urok i wyrastają ponad sferę piśmiennictwa. A cóż dopiero, gdy spowiada się przed nami taki „król życia“, taki artysta?

Doszedł tą drogą pokutniczą do ładu z sobą, do pogodzenia się z faktami i „posiadł własną duszę“ — co, jak mówi, „niewielu tylko ludziom udaje się przed śmiercią“ — skoro wszakże znalazł się znów wśród mrowia ludzkiego, poczuł się w niem intruzem i nie umiał się już zestroić ze światem. Dramat jego przeciął tę jakąś nić, jaka łączyć musi autora z jego audytorjum.

Nie mógł już tworzyć, jakby kępowany uczuciem, że niema pisać dla kogo, chociaż podobno mówił w tym ostatnim okresie piękniej, niż kiedykolwiek. Zabrakło mu tej żadnej słowa jego galerji, bez której nie znajdował w sobie bodźca do pracy. Jako Sebastjan Malmoth działał tyle, co nic. Ale

Oskar Wilde miał jeszcze do powiedzenia jedno słowo, które posłyszał w więzieniu.

Zda się, jakby mury więzienne nasiąknięte i przesycone były ogromną sumą mąk i katuszy, strachów, jęków i dramatów, jakie widziały i słyszały. I w czarne, głuche noce wydzielają coś niecoś z utajonych w sobie tragedji, wszczepiają to w szczeliny duszy skazańców.

Te mury dały mu „balladę więzienną“ (The Ballad of Reading Geol), rzecz daleką od literackości, w formie prostą a w wyrazie potężną, która rozchwytywana przez Londyn, ogromne zrobiła tam wrażenie. Utwierdziło się przekonanie w ojczyźnie Shelley'a, że w liryce światowej niema nic więcej przejmującego nad ten opis bezsennej, ostatniej nocy więźnia na śmierć skazanego. Ten i ów wskazywał na niepoprawność niektórych rymów, ktoś inny kwestjonował niesłusznie pewien moment psychologiczny, lecz prosta a w struny serdeczne czytelnika potracająca ballada przypomina Piekło Dantego i Sofoklesowską tragikę.

Gdy wszakże przebrzmiało to echo więzienne i spojrzął na świat po wielkiej spowiedzi życia, zrozumiał, że jest na pustyni i nic już nie szarpnęło duszą artysty tak, by zniewolić go do czynu literackiego.

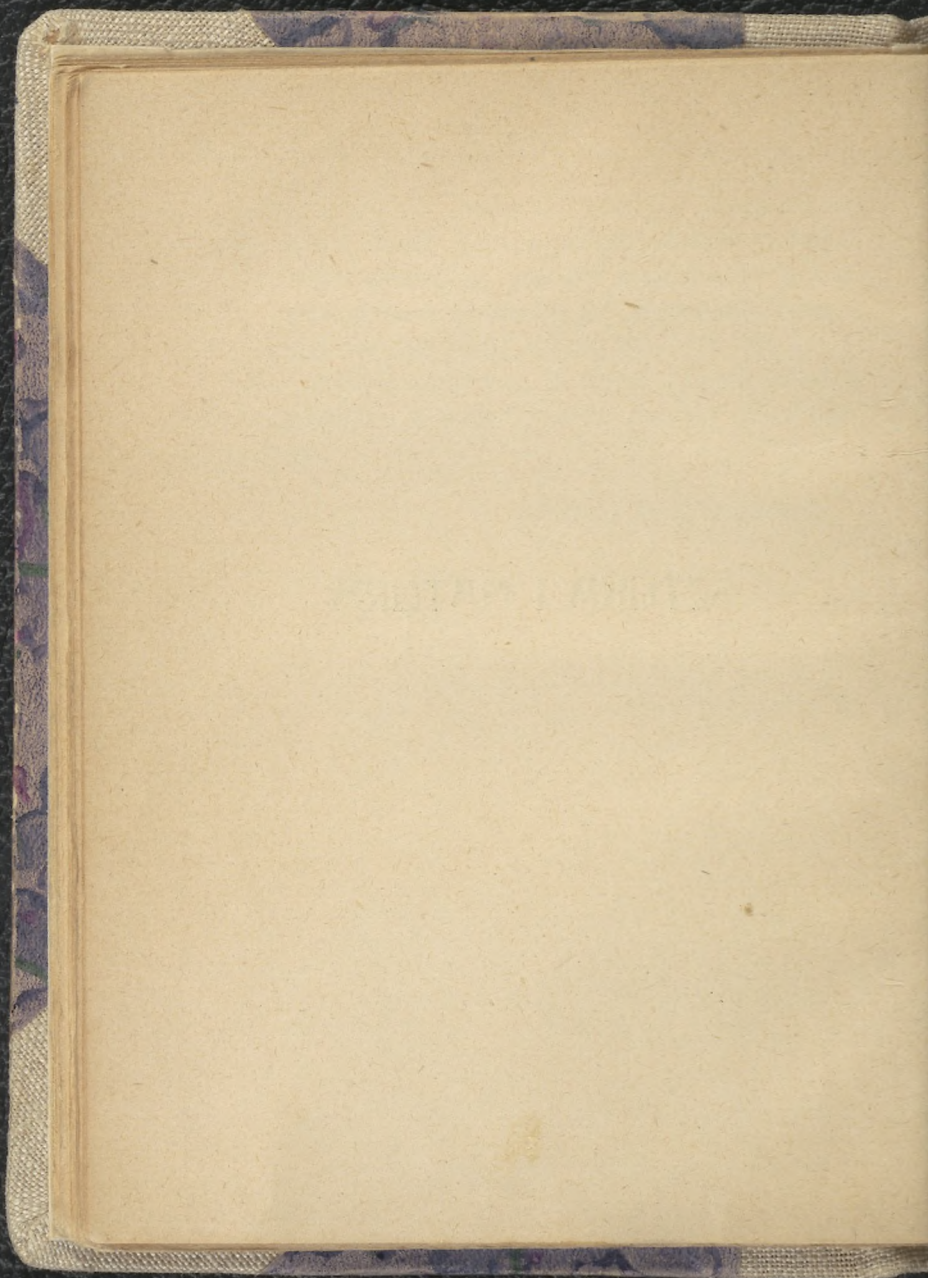
„Zamieram“..., szepnął kiedyś przyjacielowi i jako pisarz zmarł wkrótce po odzyskaniu wolności.

A świat, wskazując palcem mentora na gasnącego, ostracyzmem dotkniętego „wyrodka“ mówił: Oto dokąd wiedzie życie artysty?!...

Nie wiedział bowiem, że życie artysty wiedzie na niewidzialne z nizin, boskie szczyty samoudoskonalenia.

Maciej R. Wierzbinski.

SZTUKA I NATURA



1.

Sztuka jest symbolem, gdyż człowiek jest symbolem.

2.

Rozkoszować się naturą! Na szczęście, wyzbyłem się tej zdolności całkowicie. Utrzymują, że sztuka potęguje naszą miłość do natury, że odsłania nam jej tajniki, że po głębokim wniknięciu w dzieła Corot'a i Constable'a dostrzegamy w niej rzeczy, jakich nie zauważyliśmy poprzednio, tymczasem doświadczenie uczy mnie, że im więcej zajmujemy się sztuką, tem mniej zajmuje nas natura.

3.

Sztuka zdradza nam dobitnie brak określonego jasno celu w naturze, dziwaczną jej chropowatość, nadzwyczajną monotonność i zupełną jej niewykończoność.

brak
celu
w
naturze
nie

4.

Natura ma oczywiście dobre zamiary, lecz — jak to kiedyś powiedział Arystoteles — nie może ich wykonać. Patrząc na krajobraz niepodobna nie dostrzec zaraz jego braków. Lecz bądźmy zadowoleni, że natura jest tak niedoskonałą, w przeciwnym bowiem razie nie mielibyśmy wcale sztuki.

5.

Sztuka jest naszym płomiennym protestem, naszym rycerskim zamachem na naturę w celu sprowadzenia jej na właściwe stanowisko. Jej rzekoma bezgraniczna różnorodność jest poprostu mitem, wypływającym z wyobraźni lub z fantazji lub wreszcie z wkorzonej ślepoty patrzącego.

6.

Natura jest tak niewygodną! Trawnik twardy, nierówny i wilgotny roi się, nadmiar złego, od wstrętnego, czarnego robactwa. Nie skarżę się jednak, bo gdyby natura była wygodniejszą, ludzkość nie byłaby nigdy stworzyła architektury. A ja przenoszę dom nad wolne powietrze. W mieszkaniu bowiem mam doskonałe poczucie proporcji, wszystko w nim podlega człowiekowi i jest przy-

stosowane do jego użytku i przyjemności. Nawet egotyzm — tak nieodzowny do poczucia godności ludzkiej — jest wynikiem życia domowego. Poza domem człowiek staje się abstrakcyjnym i bezosobistym. Całkowicie zatracą swą indywidualność.

7.

Natura jest tak obojętną, bezwrażliwą! Przechadzając się po parku, czuję, iż nie jestem dla niej niczem więcej, niż to bydelko, pasące się na wzgórzu, lub łopian rosnący w rowie.

8.

Natura nienawidzi ducha — to oczywiste. Myślenie jest najniezdrowszą rzeczą na świecie: ludzie umierają na to jak na każdą inną chorobę. Na szczęście, nie jest ono zaraźliwe — przynajmniej w Anglii. Doskonale nasze zdrowie zawdzięczamy w zupełności naszej głupocie narodowej. I mam nadzieję, że jeszcze przez długie lata będziemy mogli utrzymywać tę wielką historyczną ostoję naszej szczęśliwości.

9.

Lękam się zagrażającej nam hiperredukcji. Wszakże dzisiaj, kto nie jest w stanie uczyć się, za-

biera się do nauczania innych. Otóż to jedyny wynik naszego zapału do wiedzy.

10.

Komuż zależy na konsekwencji? Filistrom chyba i doktrynerom, nudnym figurom, doprowadzającym swe zasady do ostatecznej konsekwencji, chociażby sami dochodzili przez nie do absurdu. A Emersan wypisuje na drzwiach swej biblioteki słowo: „Kaprys“.

11.

Odrodzenie sztuki na nowo nastąpić może tylko przez kłamstwo. Narazie, zdaje się, że politycy starają się o to, by ono nie znikło. Ale tak nie jest; politycy nigdy nie wnoszą się ponad poziom marnego przekręcania, przyczem wdają się jeszcze w nudne dowody, wyjaśnienia i badania.

12.

Prawdziwy kłamca zgoła inną ma kompleksję duchową; twierdzi śmiało, nieustraszenie, z pysznym poczuciem nieodpowiedzialności, z zdrową, przyrodzoną pogardą dla wszelakich dowodów.

13.

Cóż jest istotą pięknego kłamstwa? To, że samo jest sobie dowodem. Kto ma tak mało wyobraźni, że kłamstwo swe musi popierać dowodami, niech już lepiej odrazu mówi prawdę.

14.

Politycy nie wznoszą się do kłamstwa. Już prędzej prawnicy. Płaszcz sofisterei przypadł w udziale sługom Temidy. Ich udany zapał i sztuczna retoryka są czarujące. Najgorszą sprawę umieją przedstawić za najlepszą, jakby za ledwie wyszli ze szkół Leontyńskich i zdobyli sobie sławę ludzi, co wydzierali źle uprzedzonym sędziom zwycięsko wyroki uwalniające i to nawet takich klientów, którzy — jak często się zdarza — byli oczywiście i bezwzględnie niewinni. Krępuje ich wszakże prozaiczność procedury i nie wstydzą się odwoływać do precedensów. To też pomimo ich usiłowań prawda wybiją się nawierzch.

15.

Kłamstwo zwyrodniało nawet w dziennikarstwie. Dzisiaj można zupełnie polegać na gazetach. Odczuwamy to, przedzierając się poprzez

ich łamy. Ale dzieje się zawsze to, czego wyczytać niepodobna. I tak niewiele da się powiedzieć na korzyść prawnika i dziennikarza.

16.

Kłamstwo winno się odrodzić w sztuce. Jedną z głównych przyczyn, do których da się sprowadzić dziwnie pospolity charakter przeważnej części naszej literatury tegoczesnej jest bezsprzecznie zanik kłamstwa, jako sztuki, jako umiejętności i towarzyskiej przyjemności. Starożytni historycy dawali nam urocze swe fantazje w formie faktów, a nowoczesny powieściopisarz daje nudne fakty pod maską fikcji. „Błękitna księga“ staje się dlań coraz więcej wzorem zarówno co do metody, jak i manieri. Chwyta się nudnych „documents humains“, poszukuje marnego „coin de la création“ w który spoziera przez swój mikroskop.

17.

Dzisiejszy pisarz nie ma nawet odwagi zadowolić się poglądami innych, lecz obstaje przy czerpaniu wszystkiego wprost z życia i tak ostatecznie zatracą się, osiada na mieliźnie pomiędzy encyklopedją a osobistem doświadczeniem, biorąc swe

postacie z koła rodzinnego lub od swej praczki, i zdobywając taki balast użytecznego materiału, że nawet w chwilach najwznioślejszych nie może wyzwolić się z pod niego całkowicie. Ujemne skutki, jakie pociąga za sobą ten błędny ideał tegoczesny w całej literaturze, są wprost nieobliczalne.

18.

Kłamstwo i poezja są sztukami — sztukami, jak widział to Platon, niezupełnie sobie obcemi, i wymagają najsumienniejszych studjów i bezinteresownego oddania. Mają bowiem istotnie swoją własną technikę, tak samo jak więcej materialne sztuki, malarstwo i rzeźba, mają swe własne subtelne tajemnice formy i kolorytu, swe fortele i swą własną celową metodę artystyczną.

19.

Jak poetę poznajemy po delikatnej melodji słowa, tak samo kłamcę po jego bogatej rytmice w orzeczeniach, a w żadnym wypadku nie wystarcza tu samo tylko przypadkowe natchnienie chwili. Jak wszędzie, i tutaj doświadczenie musi poprzedzić doskonałą twórczość. Lecz w naszych czasach, kiedy moda pisania poezji stała się tak po-

spolita, że należałoby od niej odstręczać — zwyczaj kłamania popadł niemal w niesławę.

20.

Niejeden młody człowiek wchodzi w życie z naturalnym popędem do przesady, który hodowany w pokrewnej i sympatycznej atmosferze lub kształtowany na wzorach wyobraźni najlepszych mistrzów, mógłby wyrósć na coś istotnie wielkiego i zdumiewającego. Ale najczęściej marnuje się. Albo wpada w bezmyślny zwyczaj skrupulatności, albo przywyka do towarzystwa starszych i — dobrze poinformowanych. Jedno i drugie jest fatalnem dla jego wyobraźni — jak byłoby dla wyobraźni każdego — i tak niebawem rozwija się w nim ponura i niezdrowa skłonność do mówienia prawdy. Poczyna sprawdzać wszystkie twierdzenia, wygłoszone w jego obecności, nie waha się przeczyć młodszemu i często kończy na pisaniu powieści tak podobnych do życia, że nikt nie może uważać ich za prawdopodobne.

21.

Jeśli coś nie stłumi lub przynajmniej nie osłabi naszego potwornego bałwochwalstwa dla faktów,

sztuka stanie się bezpłodną i piękno odejdzie z tego kraju.

22.

Anglja jest ogniskiem straconych idei. O wielkiej, z każdym dniem rozrastającej się szkole powieściopisarzy, którym słońce wschodzi zawsze li tylko w East-end'zie, można powiedzieć jedynie, że znajdują życie surowem i pozostawiają je brutalnem.

23.

Zola, wierny swej górnolotnej zasadzie, wypowiedzianej w jednej ze swych odezw do narodu: „l'homme de génie n'a jamais d'esprit“, postanowił widocznie dowieść, że nie będąc genjuszem, można przynajmniej być nudnym. Jakżeż świetnie mu się to udało! Niemniej posiada pewną potęgę słowa. Chwilami, np. w *Germinale'u*, osiąga nawet wielkość epicką. Lecz dzieło jego jest oparte na fałszywej podstawie od początku do końca, nie ze stanowiska moralności, lecz sztuki.

Z wszelakiego etycznego punktu widzenia jest istotnie takim właśnie, jakim być powinno. Ściśle trzyma się prawdy, a opisy jego najzupełniej zgadzają się z życiem. Czegóż więcej może żądać moralista? Nie sympatyzuję przeto wcale z mo-

ralnem oburzeniem, z jakim się zwracają obecnie przeciwko Zoli. Jest to poprostu oburzenie świętoszka zdemaskowanego.

Ruskin porównywał kiedyś charaktery w powieściach George Elliot'a z pasażerami podmiejskich omnibusów, a charaktery Zoli są o wiele gorsze. Cechują je nudne występki i jeszcze nudniejsze cnoty. I życie ich i jego rezultat są całkowicie pozbawione interesu. Kogóż może obchodzić, co się z nimi stanie? W literaturze wymagamy dystynkcji, wdzięku i potężnej wyobraźni.

24.

W literaturze jedynie prawdziwi są ci ludzie, którzy nigdy nie istnieli; jeżeli pisarz stoi już tak nisko, że musi brać z życia swe postacie, to niechaj przynajmniej nada im pozory tworców wyobraźni. Tem w żadnym razie niech się nie chlubi, że daje tylko kopje. Postaci w powieści nie można nigdy usprawiedliwić tem, że inne osoby w powieści tej są prawdziwe, lecz chyba tem tylko, że autor sam jest prawdziwym. W przeciwnym razie powieść nie jest dziełem sztuki.

25.

U ludzi dobrego towarzystwa jedynie interesującą jest maska, jaką noszą, a nie rzeczywistość

poza maską ukryta. Jest to smutny fakt, lecz wszyscy jesteśmy z tej samej gliny. W Falstaffie jest coś z Hamleta a w Hamlecie dużo z Falstaffa. Tłusty rycerz ma napady melancholji i młody książę chwile rubasznego humoru. Cechy, które nas odróżniają, są przypadkowe; leżą w ubiorze, w manierach, brzmieniu głosu, pojęciach religijnych, powierzchowności, charakterystycznych przyzwyczajeniach i t. p.

26.

Im głębiej analizujemy ludzi, tem więcej przekonujemy się, że ich analizować nie warto. Bo prędzej czy później dochodzi się jednak do tej strasznej potworności, którą nazywamy naturą ludzką. Zaiste, kto stykał się z biednymi, ten wie dobrze, że braterstwo ludzi jest nietylko pustą mrzonką poetów, lecz przykrą rzeczywistością. Jeżeli pisarz chce koniecznie analizować sfery wyższe, to niech już lepiej pisze o sprzedających zapałki dziewczynach i przekupniach ulicznych.

27.

Powieści nowoczesne mają wiele dobrych stron, jednakowoż w całości są niemożliwe do czytania.

28.

Balzac łączy w sobie przedziwnie temperament artystyczny z duchem naukowym. Ten ostatni przekazał swym uczniom, pierwszy pozostał jego wyłączną własnością. Różnica zachodząca między „l'Assommoir“ Zoli a „Illusions Perdues“ Balzaca jest właśnie różnicą między martwym realizmem a twórczą rzeczywistością. „Wszystkie postacie Balzaca, — jak powiada Baudelaire, — tchną tym samym zapachem życiowym, który przenikał ich twórcę. A wszystkie jego fantazje mają koloryt snów. Każda jego postać to broń naładowana całkowicie wolą. Najmarniejsza jednostka ma w sobie iskrę genialności“. W świetle jego metody nasi przyjaciele zmieniają się w cienie a nasi znajomi w cienie cieni. Bohaterowie jego bowiem żyją życiem płomiennem, ognistcie zabarwionem. Panują nad nami i urągają wszelkiemu sceptycyzmowi. Jedną z największych tragedij mego życia jest śmierć Lucjana de Rubempré. Nigdy nie zdołałem uwolnić się całkowicie od tej bolesnej myśli. Do sięga mnie w chwilach najwyższej radości, tłumi nieraz wybuch śmiechu.

Jednakże Balzac nie jest realistą, jak nie jest nim Holbein. On stwarzał życie, ale nie kopjował go. Przyznaję wszakże, że zbyt wiele przywiązywał

wagi do modernistycznej formy i skutkiem tego nie pozostawił ani jednego utworu, który stanąłby jako arcydzieło sztuki obok Salambo lub Esmond'a, Cloister on the Hearth lub Vicomte de Bragelonne.

29.

Modernistyczna forma? Trzymając się jej, płacimy wygórowaną cenę za stosunkowo nikły rezultat. Czysty modernizm formy ma w sobie zawsze coś pospolitego. Inaczej być nie może. A publiczność sądzi, że skoro ona zajmuje się bezpośrednio swym otoczeniem, sztuka powinna się niem również zajmować i uważać je za główny swój materiał. Tymczasem sam już ten fakt, że publiczność interesuje się tą dziedziną życia, wyklucza ją najzupełniej z dziedziny sztuki.

30.

Jedynie piękne, jak ktoś powiedział kiedyś, jest to, co nas nie obchodzi wcale. Cokolwiek jest nam potrzebne lub użyteczne, co budzi w nas ból lub radość, lub przemawia silnie do naszych sympatyj, lub wreszcie stanowi żywą część otoczenia, w jakim żyjemy, — pozostaje poza właściwym obrębem sztuki. Wobec przedmiotu sztuki powin-

niśmy zachować pewną obojętność. W każdym razie zaś nie wolno nam dać się powodować sympatjom, przesądom ani żadnym uczuciom stronnictwym. Hekuba jest nam w gruncie rzeczy obojętna i dlatego cierpienia jej stanowią tak wdzięczny motyw tragiczny.

31.

Postulat, aby forma i treść dzieła była modernistyczną, jest czemś absolutnie błędnem. Zamieniliśmy szaty muz na zwykłą liberję społeczną i spędzamy dni nasze w brudnych ulicach i wstrętnych przedmieściach obrzydliwych naszych miast a tymczasem miejsce nasze na stokach wzgórza obok Apollina. Zaiste, jesteśmy rasą zwyrodniałą, a pierworodzstwo sprzedaliśmy za misę faktów.

32.

Chociaż powieść modernistyczną czytamy z zajęciem, rzadko jednak doznajemy przyjemności artystycznej przy czytaniu powtórnem. A to chyba jest najlepszym probierzem, czy książka należy do literatury, czy nie. Jeśli nie można czytać książki kilkakrotnie, najlepszy to dowód, że nie była warta jednorazowego czytania.

33.

Powrót do życia i natury jest obecnie popularnym hasłem. One to — słyszymy — odrodzą sztukę, wsącą purpurową krew w jej żyły, uskrzydlą jej stopy i wzmocnią jej dłonie. Lecz zaprawdę na błędną drogę wiodą nasze poczciwe, w dobrej myśli podjęte usiłowania. Natura bowiem pozostaje zawsze poza swą epoką, a życie jest właśnie czynnikiem niszczącym sztukę, wrogiem, burzącym jej przybytek.

34.

W naturze widzimy jedynie naturalny, prosty instynkt w przeciwieństwie do świadomej siebie kultury, a więc dzieło pod tym wpływem stworzone będzie zawsze staroświeckie, przestarzałe, wsteczne. Jedno tchnienie natury brata świat cały, lecz dwa tchnienia muszą zepsuć każde dzieło sztuki.

35.

Uważając naturę za zbiorowisko zjawisk zewnętrznych, odkrywamy w niej tylko to, co w nią wkładamy. Sama przez się nie sugeruje nam niczego. Wordsworthe udał się nad jeziora, ale nigdy nie nauczył się ich opiewać. W kamieniach znalazł tylko te kazania, które sam w nich ukrył. Prze-

biegał kraj jako kaznodzieja, lecz dzieła prawdziwie wartościowe stworzył wtedy, gdy powrócił nie do natury, lecz do poezji.

36.

Sztuka poczyna dekoracją abstrakcyjną, twórczością czysto fantazyjną i wdzięk mającą na celu i tak zajmuje się wyłącznie tem, co nieprawdziwe i nieistniejące. To pierwsza jej faza. Następnie jednak życie, olśnione tym nowym cudem, domaga się wstępu w to zaczarowane koło. I sztuka bierze życie jako część surowego materiału, odtwarza je ponownie, przekształca w nowe formy, całkiem obojętna na fakty. Wytwarza, fantazjuje, śni, wznosząc między sobą a rzeczywistością nieprzebyte szranki z pięknego stylu i dekoracyjnej i idealnej metody twórczej. Trzecia faza następuje, gdy życie bierze górę i zapędza sztukę na manowce. I to jest istotną dekadencją, która stała się dziś dotkliwą plagą.

37.

Angielska sztuka dramatyczna w rękach mniichów była abstrakcyjną, dekoracyjną i mitologiczną. Następnie wzięła życie na swe usługi i, posługując się niektórymi zewnętrznymi jego formami,

stworzyła rasę zupełnie nowych istot, których cierpienia były straszniejsze od wszelkich cierpień ludzkich, których radości były potężniejsze od radości kochanków. Istoty te miały namiętności Tytanów i spokój bogów, potworne i wspaniałe grzechy, potworne i wspaniałe cnoty. Sztuka dała im mowę różną od potocznej, mowę dźwięczącą melodyjnie i falującą rytmicznie, wspaniałą przez uroczystość tonu lub subtelną przez fantastyczny rym, lśniąca klejnotami przepięknych słów i wzbogaconą przez lotną dykcję. Przyodziewała swe dzieci w dziwne stroje, dawała im maski i na jej rozkaz świat starożytny powstał z marmurowego grobu. Nowy Cezar kroczył ulicami zmartwychwstałego Rzymu, a łódź nowej Kleopatry o purpurowych żaglach i wiosłach w kształcie fletów mknęła po fali rzecznej w górę do Antjocha. Dawne mity, legendy i sny przybrały postać i kształt. Dzieje świata na nowo zostały napisane i nie było bodaj dramaturga, który nie przyznawałby, że zadaniem sztuki nie jest prosta prawda, lecz różnorodne piękno. Pod tym względem mieli oni zupełną słuszność. Sztuka jest istotnie formą przesady, a umiejętny wybór, będący właściwą duszą sztuki, nie jest niczem innym, jak najintensywniejszym wyrazem emfazy.

38.

Życie niebawem zachwiało podstawami doskonałej tej sztuki. Już u Szekspira możemy zauważyć początek końca. Przejawia się on w stopniowym zaniedbaniu białego wiersza w późniejszych sztukach, w coraz większej przewadze prozy i w nadmiernej dbałości o prawdę charakterów. Te ustępy w Szekspirze — a jest ich wiele — gdzie język jest ordynarny, trywjalny, przesadny, fantastyczny a nawet nieprzyzwoity, kłaść należy wyłącznie na karb życia, wywołującego swe własne echo i odrzucającego pośrednictwo pięknego stylu, jakkolwiek tylko dzięki jemu wyraz życia mógłby się stać znośnym. Jako artysta, Szekspir nie jest wcale bez skazy. Jest zanadto pochopnym do czerpania z życia i posługuje się naturalnemi jego wyrazami, zapominając, że sztuka, wyzbywająca się środków artystycznych, tem samem wyzbywa się wszystkiego.

39.

„W ograniczeniu przejawia się mistrz“ — powiada Goethe — a tem ograniczeniem i, co więcej, istotnym warunkiem sztuki jest styl.

40.

Wspaniała sztuka z czasów Elżbiety i Jakóba nosiła już w sobie zarodek rozkładu. Osiągając

pewną siłę z posługiwania się życiem, jako surowym materiałem, z drugiej strony popadała w słabość skutkiem posługiwania się życiem, jako formą artystyczną. Nieuniknionem następstwem tego stosowania środków czysto naśladowczych, miasto twórczych, tego zrzeczenia się formy wyobraźni natchnionej — jest współczesny melodramat angielski.

41.

Osoby w melodramatach mówią na scenie tak, jakby mówiły poza jej obrębem, bo wzięto je bezpośrednio z życia tak, iż odzwierciedlają całą jego trywialność aż do najdrobniejszych szczegółów i w ruchach, w zachowaniu się, w stroju i w tonie naśladowają prawdziwych ludzi. Mogłyby jeździć trzecią klasą, nie zwracając uwagi. A jednak jak dramaty te są nudne! Nie wywołują nawet tego wrażenia rzeczywistości, jaka jest ich celem i jedyną racją bytu. Jako metoda, naturalizm jest czemś zupełnie nieudanem.

42.

To, co odnosi się do dramatu i powieści, ma swe zastosowanie także do sztuk, które nazwalibyśmy dekoracyjnymi. Cała historia tych sztuk

w Europie, to pełny obraz walki między orientalizmem z jego szczerą pogardą dla naśladownictwa, zamiłowaniem do konwencji artystycznej, niechęcią do ślepego odtwarzania rzeczywistości, a naszą skłonnością do naśladownictwa. Gdziekolwiek orientalizm wziął górę, jak w Bizancjum, Sycylii i Hiszpanji, przez bezpośrednie oddziaływanie, lub, jak w innych częściach Europy, przez wpływ wojen krzyżowych — wszędzie tam powstały wspaniałe dzieła ducha twórczego, przetwarzające życie realne w konwencje artystyczne i tworzące gwoźli własnej przyjemności to, czego życie nam nie daje.

43.

Powrót do życia i natury zawsze wyrażał się w twórczości przez pospolitą banalność i nudę. Nowoczesne tapety z swemi przesadnymi efektami perspektywicznymi, powietrznymi, z swemi olbrzymiami a zbytecznymi szmatami sklepienia, z swym wiernym, pracowitym realizmem — są dalekie od piękna. Niemieckie szkła z malaturami są nad wyraz wstrętne. W Anglii poczynają wyrabiać dywany możliwe, ale tylko dzięki temu, że powróciliśmy do metody i ducha orientalizmu. Nasze dywany i kilimy z przed dwudziestu laty stały się

nawet dla filistra przedmiotem pośmiewiska, właśnie przez swój skrupulatny, przygniatający realizm, czczy kult dla natury i niewolnicze odtwarzanie przedmiotów widzialnych.

44.

Pewien kulturalny mahometanin zrobił raz następującą uwagę: Wy, chrześcijanie, wysilacie się tak bardzo na błędne wytłumaczenie czwartego przykazania, że nigdy jeszcze nie pomyśleliście o artystycznym zużytkowaniu drugiego. I miał zupełną słuszność, a cała prawda mieści się w tem, że właściwą mistrzynią sztuki jest nie życie, lecz — sztuka.

45.

Fakt nietylko zdobył silne stanowisko w dziejopisarstwie, lecz wdziera się nawet w dziedzinę fantazji i wkracza w królestwo romantyzmu. Jego mroźne tchnienie daje się czuć wszędzie i wulgaryzuje ludzkość. Ordynarny komercjalizm amerykański, jego duch materialistyczny, jego obojętność dla strony poetycznej życia i jego brak fantazji oraz wysokich niedoścignionych ideałów — przypisać trzeba tej okoliczności jedynie, że na bohatera narodowego wyniesiono człowieka, który według wła-

snego wyznania niezdolnym był do kłamstwa. Można chyba powiedzieć bez przesady, że opowieść o Jerzym Waszyngtonie i drzewie wiśniowem większą wyrządziła szkodę w krótkim czasie, niż jakakolwiek inna opowieść moralna w całej literaturze. Najzabawniejszem zaś ze wszystkiego jest to, że opowiadanie o drzewie wiśniowem jest poprostu bajką.

46.

Musi nastąpić radykalna zmiana. Ogół znudzony nudną a poniżającą opowieścią ludzi pozbawionych zarówno zdolności do przesady, jak i zmysłu poetyckiego, znudzony towarzystwem inteligentnego człowieka, którego wspomnienia są zawsze zgodne z prawdą, a twierdzenia, liczące się stale z względami prawdopodobieństwa, znajdują zawsze jakiegoś filistra gotowego potwierdzić je — musi prędzej czy później powrócić do swego poniechanego przewodnika — do kulturalnego i fascynującego kłamcy.

47.

Kto był owym pierwszym poetą, co nie biorąc udziału w dzikich łowach, opowiadał o zmierzchu zdumionym jaskiniowcom, jak to z purpurowych mroków jaspisowej pieczary wywlókł megaterjum lub poko-

nał mamuta w jednorazowych zapasach, unosząc jako łup jego żółtawe kły, kto był tym poetą — tego powiedzieć nie umiemy. A żaden z nowoczesnych antropologów, tak chęłpiących się ze swej wiedzy, nie miał odwagi wskazać go nam. Jednakże bez względu na imię i pochodzenie był on stanowczo prawdziwym twórcą stosunków towarzyskich. Albowiem celem kłamcy jest czarować, zachwycać, sprawiać przyjemność.

48.

A nietylko w towarzystwie jest kłamca pożądanym gościem, lecz sztuka, wyzwalająca się z kajdanów realizmu, wybiegnie na jego powitanie i całować będzie jego sztuczne a piękne usta, w przekonaniu, że jedynie on jest w posiadaniu wielkiej tajemnicy wszystkich przejawów sztuki, tajemnicy — że Prawda jest jedynie i wyłącznie kwestją formy. A życie ludzkie — marne, prawdopodobne i nudne — znużone powtarzaniem się ciąglem ku radości Herberta Spencera, uczonych historyków i wogóle kompilatorów statystycznych faktów — powlecze się pokornie za nim, starając się naśladować część cudów, o jakich on opowiada, na swój prosty i niewymuszony sposób.

49.

Bezwątpienia znajdują się krytycy, którzy z swego stolca mądrości potępiać będą twórcę czarownych opowieści za jego niedostateczną znajomość historii naturalnej, dzieła sztuki z fantazji zrodzone ze stanowiska zupełnego braku własnej fantazji. Z prerażeniem wzniosą do góry atramentem powalane ręce, jeśli jaki szacowny dżentelman, który nigdy nie wy dostał się poza cisową aleję swego ogrodu, napisze wspaniałe wrażenia z podróży, jak Sir John Maudeville albo jak wielki Raleigh opracuje całe dzieje świata, nie mając pojęcia o przeszłości. Dla własnego usprawiedliwienia chronić się będą pod puklerz tego mistrza, co stworzył Prospera, czarodzieja, przydając mu na usługi Kalibana i Ariela; tego, co u koralowych raf zaczarowanej wyspy wsłuchiwał się w rogi trytonów a w gaikę pod Atenami w śpiewy rusalek; tego, co korowody mar królewskich wiódł na mgliste wzgórze Szkocji, a w jaskini ukrywał Hekate i czarnoksiężkie jej siostrzyce. Jak przy każdej okazji, wskazywać będą na Szekspira, przytaczając ów oklepany ustęp o sztuce, odzwierciadlającej rzekomo naturę, i zapominając, że Hamlet posługuje się tym fatalnym aforyzmem w celu przekonania obecnych o absolutnej swej nieznajomości wszystkich rzeczy, dotyczących sztuki.

50.

Sztuka udoskonalać się może tylko sama przez się, nigdy zaś pod wpływem czynników zewnętrznych. Nie można jej oceniać z punktu widzenia jej podobieństwa do świata rzeczywistego. Jest ona raczej zasłoną a nie zwierciadłem. Posiada kwiaty nieznanne w żadnym gaju i ptaki nieistniejące w żadnych lasach. Stwarza światy i niszczy, a księżyc ściąga z sklepienia zapomocą nici szkarłatnej. Jej dziełem są „formy prawdziwsze od ludzi żywych“ i wielkie prawzory, których wcielenia żywe są zaledwie nieudolnemi kopjami. W jej oczach natura nie ma żadnych praw, żadnej jednolitości. Może czynić cuda dowolnie, a gdy wywołuje potwory z otchłani, zjawiają się one posłuszne jej rozkazom. Może w zimie okryć drzewo migdałowe kwieciem, a łany kwitnącego zboża przyprószyć śniegiem. Na jej słowo mróz kładzie srebrne swe palce na pałace usta lata, a lwy skrzydlate wychodzą z mrocznych jaskiń libijskich. Drjady wyzierają z gęstwiny na nią, nadchodzącą, a rudawe fauny uśmiechają się do niej dziwacznie, gdy zbliża się do nich. Bóstwa o głowach nietoperzy wielbią ją, a centaury cwałują przy jej boku.

51.

Życie w znacznie wyższym stopniu naśladuje sztukę, aniżeli sztuka życie. Napozór to paradoks — a paradoksy są zawsze niebezpieczne — niemniej jednak zawiera prawdę.

W Anglii mogliśmy zauważyć, jak pewien dziwny a fascynujący typ piękności, stworzony i do przesady uwydatniony przez dwóch twórczych malarzy, wywarł taki wpływ na życie, że gdzie bądź znajdujemy się, czy to na przyjęciu w pracowni malarskiej, czy to w salonie artystycznym, spotykamy mistyczne oczy z snów Rosseti'ego, długą szyję z kości słoniowej, oryginalną szczękę czworokątną, luźne, cieniste włosy, tak przez tego artystę umiłowane, to znów słodką dziewiczość z „Złotych Schodów“ (Burney Jones'a), usta różane, wdzięk elegijny z „Laus Amoris“, twarz bladą, namiętą Andromedy, ręce wąskie i ulotną piękność Viviany w „Marzeniu Merlina“. I tak było zawsze. Wielki artysta stwarza pewien typ, a życie stara się go naśladować, odtworzyć w kształcie popularnym, niby jaki przedsiębiorczy wydawca.

52.

Grecy rozumieli to dzięki swej intuicji artystycznej i stawiali w komnacie panny młodej posąg

Hermesa lub Apollina, by mając je przed oczyma w chwilach rozkoszy i bólu, wydawała na świat dzieci równie piękne. Wiedzieli, że życie przejmują od sztuki nie tylko wyraz uduchowienia, głębię myśli i uczucia, męczarnie i pokój duchowy, lecz nadto może w linii i w barwie stosować się do sztuki i odtwarzać zarówno godność Fidjasza, jak wdzięk Praksytelesa. To tłumaczy ich niechęć do realizmu. Nie lubili go z przyczyn czysto socjalnych, czując, że niechybnie zeszpeca ludzi i mieli najzupełniejszą słusność.

53.

Tymczasem my dzisiaj staramy się ulepszyć warunki bytowania rasy zapomocą czystego, zdrowego powietrza, wpływu promieni słonecznych, zdrowej wody i ohydnych nagich baraków, w celu lepszego pomieszczenia niższych warstw wzniesionych. Lecz wszystko to może wpłynąć tylko na polepszenie zdrowotności a nie na stworzenie piękności.

54.

Prawdziwymi uczniami wielkiego mistrza są nie jego kopiści, lecz ci, co siebie samych kształtują podług jego dzieł, czy to plastycznych, jak za cza-

sów greckich, czy to malarskich, jak w naszej epoce. Jednym słowem, życie jest najlepszym, jedynym uczniem sztuki.

55.

To samo odnosi się do literatury. Najjaskrawszą i zarazem najtrywjalniejszą ilustracją tego aforyzmu jest postępowanie głupich wyrostków, którzy po przeczytaniu przygód Jack'a Sheppard'a lub Dick'a Turpina płądrują następnie stragany nieszczęsnych handlarek owoców, napadają nocą na sklepy z słodyczami i niepokoją starych mężczyzn, powracających z miasta przez przedmiejskie dzielnice, z pomocą czarnych masek i nienabitej broni. Ogół przypisuje to zwykle wpływowi literatury na wyobraźnię. Ale to twierdzenie błędne. Wyobraźnia jest przede wszystkim twórczą i ciągle szuka dla siebie nowych form. Owi małeletni awanturnicy są poprostu nieuniknionem następstwem naśladowczego instynktu życia. Są oni przykładem na to, że życie zawsze i wszędzie naśladuje sztukę.

56.

Schopenhauer zanalizował pesymizm, charakterystyczny dla spóczesnej umysłowości, ale ojcem

tego pesymizmu był — Hamlet. Świat stał się smutnym, ponieważ szekspirowska kukielka popadła kiedyś w melancholję.

57.

Nihilista, dziwaczny męczennik bez wiary, idący na szafot bez entuzjazmu i umierający za coś, w co nie wierzy, jest wytworem czysto literackim. Stworzył go Turgeniew, a wykończył Dostojewski.

58.

Literatura zawsze wyprzedza życie. Nie kopiuje go, lecz przetwarza stosownie do swych celów. Wiek dziewiętnasty, jakim go znamy, jest w znacznej mierze wynalazkiem Balzac'a.

59.

Życie staje przed sztuką ze zwierciadłem i kopiuje niezwykle jakiś typ, stworzony przez malarza lub rzeźbiarza, albo też czynem urzeczywistnienia marzenia poety. Wyrażając się filozoficznie, podstawą życia albo raczej energją życia, jak powiedziałby Arystoteles — jest poprostu walka o wyraz odpowiedni. Sztuka stwarza bezustannie najrozmaitsze formy, umożliwiające osiągnięcie owego wyrazu.

Życie chwyta je i przetwarza, chociaż często na własną szkodę. Młodzi ludzie popełniali samobójstwa, ponieważ Rolla odebrał sobie życie, umierali z własnej ręki, ponieważ uczynił to Werther. Pomyślmy, ile zawdzięczamy naśladowaniu Chrystusa lub Cezara!

60.

I natura, zarówno jak życie naśladuje sztukę. Bo któż, jeśli nie impresjoniści, stworzyli te cudne brunatne mgły, włóczące się po naszych ulicach, owiewające latarnie i zmieniające domy na potworne cienie? Komuż, jeśli nie im i ich mistrzowi zawdzięczamy te czarowne srebrzyste opary, co zwiśają nad naszemi rzekami i zmieniają most łukowy i rozkołysaną barcę w złudne zjawiska, pełne rozwiewnego wdzięku? Ogromna zmiana, jaka w ciągu ostatnich dziesięciu lat zaszła w klimacie londyńskim, jest jedynie i wyłącznie dziełem tej szczególniejszej szkoły artystycznej.

61.

Natura nie jest pramatką, co nas zrodziła, lecz naszym wytworem. Nasz mózg powołuje ją do życia. Rzeczy istnieją, ponieważ je widzimy, a co

widzimy i jak widzimy, zależy od sztuki, której wpływowi ulegamy. Wielka to różnica, czy na jakąś rzecz patrzymy, czy ją widzimy. A wcale jej nie widzimy, dopóki nie dostrzegamy jej piękna. Wtedy dopiero — jedynie wtedy wybija chwila jej istnienia. Obecnie ludzie widzą już mgły, nie dlatego wszakże, że one istnieją, lecz dlatego, że poeci i malarze ujawnili im tajemnicze piękno tego zjawiska. Zapewne mgły istniały w Londynie od wieków. Twierdzą to nawet stanowczo. Ale nikt ich nie widział i dlatego też nic o nich niewiadomo. Nie istniały, póki ich nie odkryła sztuka.

62.

Mgły londyńskie stały się obecnie istną plagą. Pewna klika zupełnie się na tym punkcie zmanierowała i wywołuje przez przesadny realizm swej metody u biednych na duchu ludzi choroby piersiowe. Tam, gdzie człowiek kulturalny znajduje przyjemność artystyczną, osobnik niekulturalny nabawia się przeziębienia.

63.

Ostatnią fantazją sztuki, skopjowaną przez naturę wprost znakomicie, są owe białe, wibrujące

blaski słoneczne, jakie widzimy teraz u Francuzów, blaski o dziwnych odcieniach koloru malwy i niepokojnych cieniach fioletowych. Dawniej natura otwierała Corot'a i Daubigny'ego, obecnie daje nam wspaniałych Monet'ów i czarujących Pissarów.

64.

Niekiedy natura staje się wprost modernistyczną. Oczywiście niezawsze można jej ufać. Zwłaszcza, że znajduje się w tem nieszczęsnem położeniu: sztuka tworzy efekt niezrównany i jedyne, poczem przechodzi do innych. Tymczasem natura zapomina, że naśladowanie być może najszczerszą formą obelgi i powtarza ten efekt aż do znudzenia.

65.

Nikt istotnie kulturalny nie będzie zachwycać się w dzisiejszych czasach pięknem zachodu słońca. Zachód słońca wyszedł zupełnie z mody. Należy on do epoki, kiedy Turner był ostatnim wyrazem sztuki. Zachwył nad nim jest niezawodną oznaką parafjańskiego temperamentu.

66.

Gdy sztuka stanie się różnorodniejszą, natura stanie się niezawodnie także więcej urozmaiconą. Bo,

że natura naśladowuje sztukę, temu nie zaprzeczą już dziś i najgorsi jej wrogowie. Jedyne to łącznik między nią a człowiekiem ucywilizowanym.

67.

Sztuka nie wyraża nigdy nic innego, jak tylko samą siebie. To jest zasadą mej nowej estetyki i ona to właśnie, więcej niż ów wewnętrzny związek między formą a substancją, o jakim mówi Pater — czyni muzykę typem wszelkich innych sztuk.

68.

Daleka od rzeczywistości, z obliczem odwróconem od mroków jaskiniowych, sztuka ujawnia własną doskonałość, a zdumiony tłum, patrząc na rozchylenie się czerwonej stulistnej róży, wyobraża sobie, że to własne jego dzieje w nowej wyrażone formie. Ale tak nie jest. Najwyższa sztuka odrzuca brzemień wszystkiego, co ludzkie i zyskuje więcej przez nowe środki i świeży materiał, niż przez jakikolwiek entuzjazm dla sztuki, przez wzniosłą namiętność lub wielkie zbudzenie się ludzkiej świadomości. Rozwój sztuki jest czysto organiczny. Nie jest ona nigdy symbolem jakiejś epoki; epoki są jej symbolami.

69.

Im więcej sztuka jest abstrakcyjną i idealną, tem lepiej objawia nam ducha czasu. Jeśli zapomoćą sztuki chcemy odtworzyć sobie ducha czasu, musimy się zwrócić do architektury i muzyki.

70.

Sztuka naśladowcza nie daje nam nic ponad przegląd rozmaitych stylów poszczególnych artystów lub szkół.

71.

Ludzie średniowiecza nie byli bodaj ani w przybliżeniu podobni do owych postaci na średniowiecznych witrażach, w rzeźbach, na wyrobach metalowych, tapicerskich lub rękopisach kolorowanych. Najpewniej byli to najzwyczajniejsi ludzie, nie mający w swym wyglądzie nic dziwnego, nic fantastycznego ani nadzwyczajnego. Średniowiecze, jakim je znamy ze sztuki, jest niczem, jak tylko pewną skończoną w sobie formą stylu i nie widzę powodu, dłaczegoby wiek dziewiętnasty nie mógł wydać artysty, wyrażającego ten sam styl.

72.

Żaden wielki artysta nie widzi rzeczy, jakimi istotnie są. Gdyby widział, przestałby być artystą.

73.

Czy naprawdę istnieją gdzieś tacy Japończycy, jakich znamy ze sztuki? Porównując obrazy Hokusaja, Hokkeja lub innego wielkiego malarza z prawdziwymi Japończykami i Japonkami, przekonamy się, że niema między nimi najmniejszego podobieństwa. Mieszkańcy Japonji niewiele różnią się od przeciętnego typu Anglika, to znaczy, są zupełnie banalni i zgoła nie-egzotyczni. Właściwie cała Japonja jest jedynie wynalazkiem. Niema takiego kraju, niema takich ludzi.

74.

Czy z sztuki greckiej możemy sądzić o wyglądzie Greków? Czy kobiety ateńskie były istotnie podobne do tych dostojnych, wspaniałych postaci, zdobiących fryz Partenonu, lub do tych czarownych bogiń z trójkątnych przyczółków tej świątyni? Sądząc według dzieł sztuki, musimy tak mniemać. Lecz trzymając się takiego autorytetu, jak np. Arystofanes, poweźmiemy przekonanie, że kobiety ateńskie sznurowały się gorsetami, nosiły trzewiki na wysokich obcasach, farbowały sobie włosy na złoto i różowały sobie lica, jak za naszych czasów bezmyślne elegantki i kobiety z półświatka. Lecz

jest faktem, że na epoki minione patrzymy przez pryzmat sztuki, a sztuka, na szczęście, nie powiedziała nam nigdy jeszcze prawdy.

75.

Dzisiejsze portrety tak bardzo silą się na podobieństwo, że za lat sto nikt nie będzie wierzyć w ich autentyczność. Jedyne portrety, w których autentyczność się wierzy, są te, gdzie model odgrywa rolę podrzędną, a główną indywidualność artysty.

76.

Jedynie styl każe nam wierzyć w dzieło; nic, tylko styl.

77.

Większość współczesnych portrecistów skazaną jest na niechybne zapomnienie. Nigdy nie malują tego, co widzą, lecz malują to, co widzi publiczność. A publiczność nigdy nie widzi nic.

78.

Nasz wiek jest możliwie najnudniejszym i najprozaiczniejszym. Nawet bóg Snu zgotował nam zawód, zamykając podwoje z kości słoniowej, a roz-

twierając bramy z rogu. Sny średniej warstwy naszej ludności, opisywane w dwóch olbrzymich tomach Myersa i w „Transakcjach“ towarzystwa psychologicznego, są najwięcej przygnębiającą lekturą, jaką znam. Niema między nimi nawet ani jednej subtelnej zmory. Są tylko trywjalne, brzydkie i nudne.

79.

Niema dla kultury kraju dodatniejszego czynnika nad stowarzyszenia, których członkowie są zobowiązani wierzyć w zjawiska nadnaturalne, spełniać co dnia cuda i żywić skłonności mistyczne, będące istotą fantazji.

80.

Rozwielmożnienie się zdrowego rozsądku w kwestiach religijnych jest w kościele anglikańskim rzeczą ubolewania godną. Jest istotnie poniżającym ustępstwem na rzecz niskiego realizmu, a w dodatku głupiem. Wyływa to z zupełnej nieznamomości psychologii. Człowiek bowiem jest zdolnym wierzyć w rzeczy niemożliwe, ale nigdy nie będzie wierzył w nieprawdopodobne.

81.

Wskrzesić dawną sztukę kłamania jest naszym obowiązkiem. Wiele można w tym kierunku zdzia-

łać przy ogniskach domowych, na zebraniach towarzyskich i konferencjach literackich. Będzie to jednakowoż tylko owa lekka, wdzięczna forma kłamstwa, jaką posługiwano się przy biesiadach kreteńczyków. Istnieją jednak jeszcze inne formy. I tak np. kłamstwo w celu bezpośredniej korzyści osobistej — kłamstwo w t. z. celu moralnym — chociaż w ostatnich czasach patrzymy na nie z pogardą, było w świecie starożytnym niezmiernie popularnem. Atene śmieje się, słuchając „przebiegłe wykrętnych słów Odysseusza“, jak to określił William Morris, a sława kłamliwości opromieniała blade czoła nieskazitelnych bohaterów tragicznych Eurypidesa i w rzędzie najszlachetniejszych kobiet stawia młodą oblubienicę z precudnej ody Horacego. A to, co pierwotnie było jedynie naturalnym instynktem, zczasem przekształciło się w świadomie kultywowany talent. Z niego wyłonił się cały kodeks dla ludzkości a nadto poważna szkoła literacka.

82.

Kłamstwo w celach wychowawczych, będące podstawą edukacji domowej, znajduje zawsze jeszcze swe zastosowanie wpośród nas. Chodzi tu o pewien rodzaj kłamstwa, do którego wszystkie dobre matki mają szczególne zdolności.

83.

Kłamstwo w celu podwyższenia sobie pensji miesięcznej jest oczywiście aż nadto rozpowszechnione i zawód dziennikarski, jak widzimy to w wstępnych artykułach politycznych, ma również swe strony dodatnie. Lecz ma to być podobno zajęcie wielce ogłupiające, którego najwyższym celem jest ostentacyjne zaćmiewanie.

84.

Jedyną formą kłamstwa, wolną zupełnie od zarzutu, jest kłamstwo gwoli kłamania, a — jak powiedzieliśmy już — najwyższym stopniem jego rozwoju jest kłamstwo w sztuce.

85.

Jak wzbronionym jest wstęp do Akademji tym, co nie przenoszą Platona nad Prawdę, tak samo niedostępnem pozostanie sanktuarjum Sztuki dla tych, co nie umiłowali Piękna ponad Prawdę.

86.

Sztuka ma swe życie niezależne tak samo, jak Myśl, i rozwija się całkiem organicznie. Nie musi

być koniecznie naturalistyczną w epoce naturalizmu, ani też uduchowioną w epoce religijnej. Nie będąc przeto wcale wytworem swego czasu, zwykle pozostaje z nim w rażącej sprzeczności i jedyna historia, jaką nam przekazuje, to historia własnego jej rozwoju. Niekiedy cofa się wstecz i wskrzesza jakąś dawną formę, jak wykazuje to archaiczny ruch późnej sztuki greckiej lub współczesny prerafaelityzm. Niekiedy znów wyprzedza swą epokę i stwarza rzeczy, które dopiero w jakie sto lat mogą być zrozumiane i ocenione. W żadnym razie zaś nie odzwierciadla swego czasu. Dlatego też wnioskowanie z dzieł sztuki pewnej epoki o epoce samej jest kardynalnym błędem wszystkich dziejopisarzy.

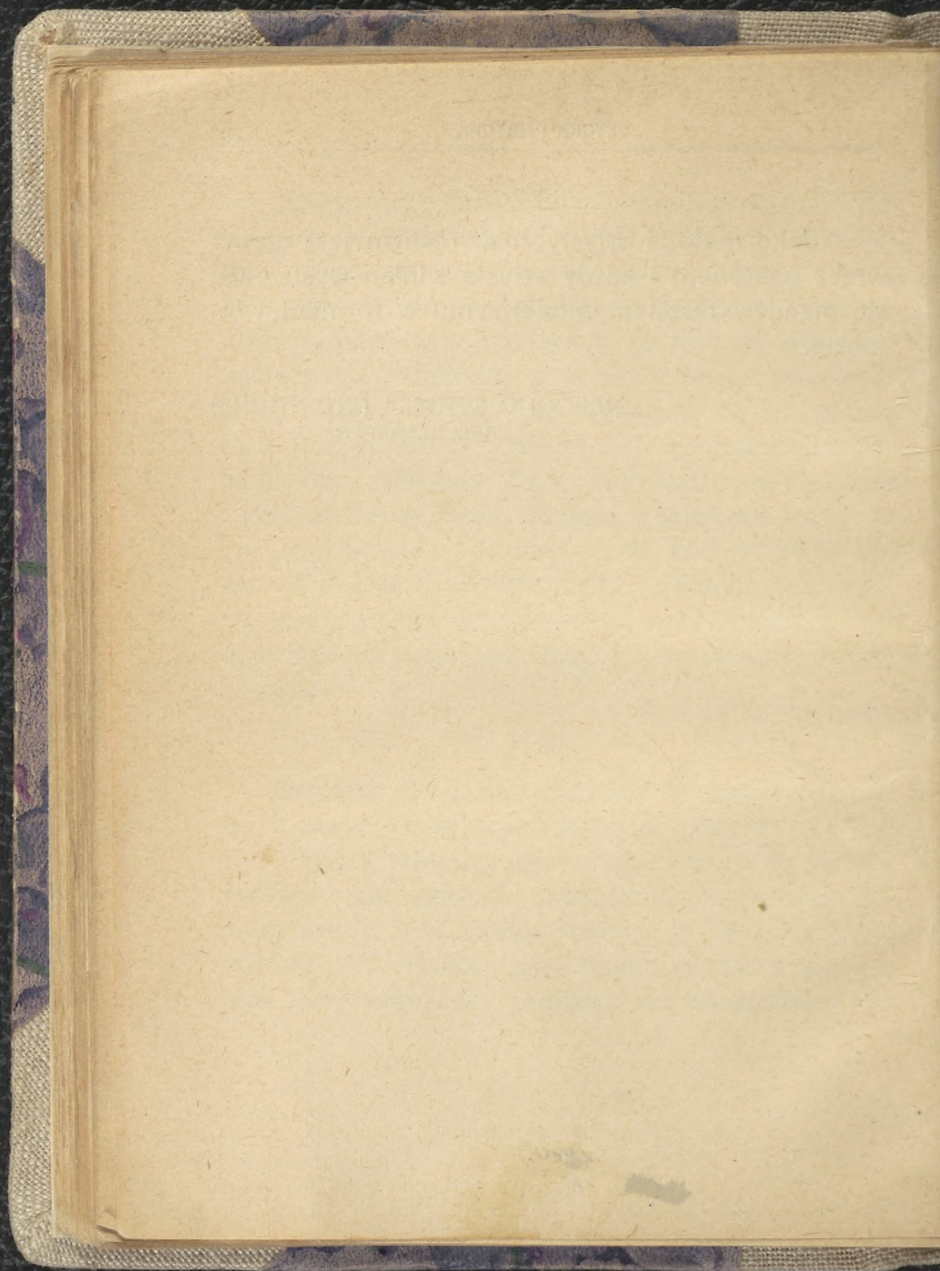
87.

Wszelka zła sztuka pochodzi z powrotu do życia i natury, oraz wyniesienia ich do ideału. Życie i natura mogą czasem służyć sztuce za surowy materiał, ale wartość artystyczną mogą mieć dopiero wtedy, gdy sztuka przetopi je na artystyczne wartości. Z chwilą, gdy sztuka pozbywa się wyrazu swej wyobraźni, pozbywa się wszystkiego.

88.

Jako metoda artystyczna, realizm jest czymś wręcz opaczem i każdy artysta winien wystrzegać się przede wszystkim modernizmu w formie i w temacie.

„DIALOGI O SZTUCE“ (INTENTIONS)
ZANIK KLAMSTWA.



KRYTYKA I SZTUKA

LIBRARY

1.

Twórczość artystyczna bez zdolności krytycznej jest wprost niegodną swego miana.

2.

Publiczność angielska czuje się doskonale, ilekroć do niej przemawia miernota.

3.

Publiczność jest przedziwnie wyrozumiałą. Przebaczają wszystko, z wyjątkiem — talentu.

4.

W literaturze czysty egotyzm jest zachwycający. On to właśnie czaruje nas w pismach osobistości tak różnych, jak Ciceron i Balzac, Flaubert i Berlioz, Byron i M-me de Sévigné. Ile razy spotykamy go — a rzecz dziwna, zdarza się to dość rzadko — wi-

tamy go zawsze z przyjemnością i nie wnet zapominały. Ludzkość będzie zawsze kochać Rousseau'a za to, że jej a nie księdzu wyznał swe grzechy.

5.

Poglądy, charakter, czyny człowieka małe tylko mają znaczenie. Niechaj sceptyk przemawia, jak łagodny sieur de Montaigne, albo święty, jak zgorzkniały syn Moniki, lecz, opowiadając nam swe najgłębsze tajemnice, może zawsze uszom naszym nakazać posłuch a ustom milczenie.

6.

Metoda myślenia, jakiej przedstawicielem jest kardynał Newman — o ile metodą nazwać można próbę rozwiązywania zagadnień intelektualnych przez zaprzeczenie władzom umysłowym kompetencji — zapewne nie utrzyma się. Ale ludzie nigdy chyba nie przestaną przyglądać się z zajęciem tej złąkanej duszy w jej rozwoju od ciemności do ciemności.

7.

Autobiografia posiada urok nieprzewyciężony. Nawet biedny, ograniczony, zarozumiały sekretarz

Pepys gadulstwem swem utworował sobie drogę do nieśmiertelności.

8.

I w życiu codziennem egotyzm posiada swój urok. Mówiąc o drugich, ludzie są zazwyczaj nudni, a, mówiąc o sobie, niemal zawsze interesujący, gdyby można zamknąć ich w porę, jak zamyka się książkę z chwilą, gdy poczyna być nudną — byłiby wprost doskonali.

9.

Każdy wielki człowiek ma dziś swych uczniów, a biografem jego jest zawsze — Judasz.

10.

Ongi mieliśmy zwyczaj kanonizowania naszych bohaterów, obecnie ich trywjalizujemy. Popularne wydania książek mogą być zachwycające, ale popularne wydania wielkich ludzi są absolutnie wstrętne.

11.

Taniemi edycjami wielkich ludzi są nasi drugorzędni wyrobownicy literaccy. Niepodobna już uniknąć tych ludzi, którzy po śmierci poety lub ma-

larza pchają się do domów naszych wraz z urządzającymi pogrzeby przedsiębiorcami, zapominając, że jedynym ich zadaniem jest zachowywać głębokie milczenie. To zwykłe pasożyty literackie. Jeden z nich piastuje proch, drugi popioły zgasłego, ale duszy nie dosięże żaden.

12.

Nie można rozprawiać o muzyce, jakby była napisaną w niemieckim języku. Jaką bądź nam wydawać się może, nigdy na szczęście nie przypomina nam brzmienia języka niemieckiego.

13.

Ilekroć gram Chopina, doznaję wrażenia, jakoby opłakiwał grzechy, jakich nigdy nie popełniłem, i przywdziewał żałobę z powodu tragedji, jakich nigdy nie przeżyłem. Zdaje się, że muzyka zawsze tak działa. Stwarza w duszy przeszłość nieznaną i napełnia duszę cierpieniem, ukrytem przed naszemi łzami. Mogę wyobrazić sobie człowieka, który wiódł życie najpospolitsze, aż posłyszawszy jakąś dziwną muzykę, odkrywa, że dusza jego niezależnie od świadomości przechodziła przez straszne doświadczenia, zaznała szalonych roz-

koszy romantycznej miłości lub wielkiej abnegacji.

14.

Do czego właściwie służy krytyka artystyczna? Czemu nie pozostawia się artyście zupełnej swobody, by zgodnie z upodobaniem tworzył nowy świat lub wycieniowywał ten świat, jaki już znamy i jakim znudzilibyśmy się śmiertelnie, gdyby nie sztuka dzięki swemu zmysłowi subtelnego wyboru i doboru nie oczyszczała go niejako w naszych oczach i nie wyposażała go pozorami chwilowej doskonałości. POCO przeszkadzać artyście krzykliwym głosem krytyki? Jakiem prawem ludzie niezdolni do twórczości odważają się sądzić o dziełach pracy twórczej? Cóż oni mogą o nich wiedzieć? Zresztą jeśli dzieło jest zrozumiałe, objaśnienie jest chyba zbytecznym, a jeśli jest niezrozumiałem — świętokradztwem.

15.

Świętokradztwem jest objaśnianie rzeczy niezrozumiałych, bo w dzisiejszych czasach pozostawiono nam tak mało tajemnic, że nie możemy zgodzić się na utratę choćby jednej z nich.

16.

Browning w swym całokształcie był to wielki człowiek. Nie należał do olimpijczyków i miał wszelkie braki tytana. Brakło mu panowania nad sobą i rzadko tylko danem mu było poezję zamienić w śpiew. Dzieła jego skażone są śladami walki i gwałtownego wysiłku, a w procesie jego twórczym nie widać przejścia od wzruszenia do formy, lecz od myśli do chaosu. Jednakże był wielkim. Nazywano go myślicielem i był bezsprzecznie człowiekiem myślącym ciągle i głośno, lecz nie myśl sama pochłaniała go, tylko raczej proces myślenia. Umiłował maszynę a nie wytwór maszyny. Metoda, jaką głupiec dochodzi do swego głupstwa, była mu równie drogą, jak najwyższa mądrość mędrca. Tak dalece zachwycał go subtelny mechanizm umysłu, że gardził językiem lub uważał go za niedostateczny środek do wyrażania myśli.

17.

Rym — cudowne echo, co rodzi się w górskiej grocie muzy i odpowiada na własny swój głos, rym — który w rękach prawdziwego artysty staje się nietylko materialnym pierwiastkiem rytmicznego piękna, lecz także duchowym pierwiastkiem myśli

i namiętności, który budzi nowe nastroje, lub roznieca świeże łańcuchy myśli, lub mocą czaru i sugestji dźwiękowej roztwiera jakieś złote podwoje, gdzie nawet fantazja pukała daremnie, rym — który sylogizmy ludzkie zamienić zdolny w mowę bogów, rym — jedyna struna, jaką dodaliśmy do liry greckiej — ów rym stał się u Roberta Browninga czemś śmiesznem i nieudolnem.

18.

Browning był wielki, bo jakkolwiek zmieni mowę w marną glinę, stworzył z niej jednak żywych ludzi. Od czasów Szekspira jest on najbardziej szekspirowskim. Jeśli Szekspir śpiewał miljonem ust, to Browning mamrotał miljonem ust.

19.

Browning pozostanie w pamięci potomności jako największy może twórca fantazji. Jego zmysł dramatyczny jest wprost niezrównany, a jakkolwiek nie był w stanie rozwiązać własnych zagadnień, jednakże umiał je stawiać, a czegoż więcej żądać od artysty? Jako twórca charakterów, zajmuje najbliższe miejsce obok autora Hamleta. Gdyby był wyraźnym, mógłby bodaj stanąć obok niego. Je-

dynym pisarzem godnym dotknąć rąbka jego szaty jest Jerzy Meredith. Meredith jest Browningiem w prozie. Zresztą Browning sam posługiwał się poezją jedynie jako środkiem przy pisaniu prozą.

20.

W epoce najwyższego rozkwitu sztuki nie było krytyki artystycznej.

21.

Ongi nikt nie przeszkadzał artyście w jego twórczości. Żadna czcza gadanina nie zakłócała jego równowagi duchowej i żadna opinia nie wpływała na jego pracę. Nad Illysem, powiada gdzieś Arnold*), nie było Higginbotamów. Nad Illysem nie było idjotycznych czasopism artystycznych, w których pracowici ludzie bełkotają o rzeczach, jakich nie rozumieją. Nad sitowiem porosłymi brzegami tego strumienia nie rozpierało się śmieszne dziennikarstwo, monopolizujące stolec sędziowski, a nie, jak powinno, niewinniające się na ławie oskarżo-

*) Matthew Arnold, jeden z najwybitniejszych humanistów angielskich, autor rozgłośnych prac: „Culture and Anarchy“ (gdzie dzieli Anglików na barbarzyńców, filistrów i plebs) oraz „Literature and Dogma“.

(Przyp. tłum.)

nych. Grecy nie znali krytyków sztuk pięknych.

22.

Jakaż jest różnica pomiędzy literaturą a żurnalistyką? Czasopism nie można czytać, a literatury się nie czyta.

23.

Grecy nie mieli krytyków artystycznych, lecz byli narodem, złożonym z samych znawców artystycznych.

24.

Uczona rozmowa jest albo afektacją nieuków albo profesją ludzi umysłowo niezajętych. Co się tyczy konwersacji pouczającej, jest to poprostu głupia metoda, z której pomocą jeszcze głupszy filantrop usiłuje słabo rozbroić słuszną niechęć występnych warstw społecznych.

25.

Nie rozprawiajmy nad niczem uroczyście! Wiadomo bowiem aż nadto dobrze, że w naszych czasach tylko nudziarze są traktowani serjo, a ja żyję w obawie, że nie będę należeć do niezrozumianych.

26.

Wykształcenie jest doskonałą rzeczą, lecz dobrze przypomnieć sobie od czasu do czasu, że niczego, co jest istotnie godnem wiedzy, nauczyć się niepodobna.

27.

Myśl jest przecudną, ale czarowniejszą romantyczna przygoda.

28.

Jakie dogmaty krytycyzmu o sztuce przekazali nam Grecy? Gdyby z czasów helleńskich czy hellenistycznych nie było dochowało się ani jedno prawidło, niemniej byłoby prawdą, że Grecy byli narodem złożonym z urodzonych sędziów sztuki i że wynaleźli krytycyzm sztuki, jak zresztą wszystko inne. W pierwszym bowiem rzędzie zawdzięczamy im — zmysł krytyczny. I tenże zmysł, który wyszkolili w kwestjach religijnych, naukowych, w kwestjach etyki, metafizyki, polityki i wychowania stosowali także w zagadnieniach sztuki i zaiste w dwóch najwznioślejszych i najwyższych dziedzinach sztuki pozostawili najdoskonalszy system krytyczny, jaki kiedykolwiek istniał na świecie.

29.

Jak nazywają się dwie najwznioślejsze i najwyższe sztuki? — Życie i literatura, to znaczy życie i najdoskonalszy jego wyraz.

30.

Zasad życia, wytkniętych przez Greków, nie możemy zrealizować w epoce tak jak nasza spaczona przez fałszywe ideały. A zasady ich dotyczące literatury są niejednokrotnie tak subtelne, że zaledwie je rozumiemy.

31.

Uważając za najdoskonalszą tę sztukę, która najwszechstronniej odzwierciedla człowieka w jego bezkresnej różnorodności, wynieśli Grecy krytycyzm języka — pojętego jako materiał tejże sztuki — na tak wysoki poziom, jakiego my z całym naszym systemem akcentowania, uwarunkowanego przez sens lub wzruszenie, osiągnąć chyba nie zdołamy. Studjowali oni naprzykład rytmikę prozy tak skrupulatnie, jak współczesny muzyk harmonję i kontrpunkt, a, zbytecznie może dodawać, z większym poczuciem estetycznym. I w tem mieli zupełną słuszość, jak wogóle we wszystkim.

32.

Od czasu rozpowszechnienia druku i fatalnego zwyczaju czytania między średnią i niższą warstwą naszego społeczeństwa, w literaturze ujawnia się coraz więcej tendencja do oddziaływania na oko, a coraz mniej na słuch. A z punktu widzenia sztuki czystej ucho jest przecież tym organem, do którego ona winna odzywać się i do którego zasad winna się stosować. Nawet dzieła Patera, będącego wogóle największym mistrzem prozy angielskiej obecnie, są często podobniejsze do mozaiki, aniżeli do pasażu muzyki i tu i owdzie brak im istotnego życia rytmicznego oraz owej pięknej swobody i bogactwa efektów, jakie wytwarza ta żywa rytmika. My bowiem uczyniliśmy z pisania pewien stały rodzaj kompozycji i uważamy je niejako za sposób opracowania pomysłu. Natomiast Grecy traktowali pisanie jako rodzaj zapisków, a probiezmem było dla nich zawsze słowo wygłoszone ze swą muzykalnością i rytmem. Głos był pośrednikiem a ucho krytykiem.

33.

Nieraz pytam się, czy ślepotą Homera nie jest poprostu baśnią artystyczną, stworzoną w dniach

krytycyzmu w celu przypominania nam, że wielki poeta jest nie tylko widzem, patrzącym więcej oczyma duszy, niż ciała, lecz nadto prawdziwym śpiewakiem, budującym pieśń swoją z tonów, powtarzającym każdą strofę dopóty, dopóki nie uchwyci tajemnicy jej melodji i w mroku nie wyśpiewa słów uskrzydłych światłanie.

34.

Ślepocie zawdzięcza wielki poeta Anglii majestatyczny rytm i wspaniałość dźwięku późniejszych swych utworów. Nie mogąc pisać, Milton zaczął śpiewać. Któż śmiałyby porównywać takie dzieła, jak *Comus* and *Samson Agonistes*, *Paradise Lost* and *Regained*? Gdy Milton oślepl, wówczas dopiero zaczął tworzyć tak, jak każdy tworzyć powinien — jedynie zapomocą głosu. Tym sposobem piszczałka czy flet dawniejszych czasów przemieniły się w potężne organy, których bogata rozbrzmiewająca muzyka posiada całą majestatyczność wiersza homerowskiego, acz bez jego potoczystości. Pozostawił on po wsze czasy wieczystą spuściznę poezji angielskiej, która unosi się nad czasem, mieszka z nami zawsze, bo jest w formie swej nieśmiertelną.

35.

Pisanie przyniosło wielką szkodę piszącym. Musimy powrócić do głosu, który winien się stać naszym probierzem. Wówczas może potrafimy ocenić pewne subtelności greckiej krytyki artystycznej.

36.

Nieraz skreśliwszy jakiś ustęp prozą, który za rozumiałość pozwala mi uznać za wolny od błędu, poczynam dręczyć się straszną myślą, czy nie dopuściłem się występku niemoralnego zniewieścienia, posługując się rytmem trochicznym lub trybrachicznym — zbrodni, za którą uczony krytyk z epoki cesarza Augusta jak najśluszniej i jak najsurowiej potępia świętego lubo nieco paradoksalnego Hegezjusza. Przenika mnie zimny dreszcz na samą tę myśl i stawiam sobie w głębi duszy pytanie, żali cały wpływ etyczny owego czarującego prozaika, który pewnego razu w porywie bezwzględnej wspa-
niałomyślności względem warstwy niewykształconej społeczeństwa wygłosił potworną doktrynę, że trzy czwarte życia stanowi prowadzenie się — nie zostanie kiedyś całkowicie unicestwiony przez odkrycie, że stopy jego wierszy były błędne.

37.

Rozumiałbym, gdyby ktoś twierdził, że geniusz twórczy Greków zagubił się w krytycyzmie, ale przenigdy, że naród, któremu zawdzięczamy zmysł krytyczny, sam nie znał krytyków.

38.

Uprzytomnijmy sobie jedno doskonale dziełko o krytyce estetycznej: rozprawę o poetyce *Arystotelesa*. Nie jest ona skończoną w formie, gdyż jest źle napisaną, składa się bowiem z notatek rzuconych na papier, a przygotowanych zapewne do jakiegoś odczytu o sztuce, czy też z luźnych fragmentów do jakiejś większej książki, ale co się dotyczy nastroju i sposobu traktowania przedmiotu, jest wprost doskonałą.

39.

Etyczny wpływ sztuki, jej doniosłość kulturalną oraz znaczenie jej dla kształtowania charakterów określił i ustanowił raz na zawsze *Platon*. Ale my rozważamy teraz znaczenie sztuki nie ze stanowiska moralnego, lecz czysto estetycznego. Oczywiście Platon także poruszył kilka zagadnień czysto artystycznych, jako to znaczenie jednolitości w dziele sztuki, konieczność tonu i harmonji, kwestję este-

tycznej wartości zjawisk, stosunku sztuk plastycznych do świata zewnętrznego oraz stosunku fikcji do rzeczywistości. On pierwszy bodaj rozniecił w duszy ludzkiej owo pragnienie do dzisiaj niezaspokojone — pragnienie poznania związku między pięknem a prawdą oraz określenia stanowiska, jakie piękno zajmuje w moralnym i intelektualnym systemie wszechświata. Problematy idealizmu i realizmu, tak jak on je ujmuje, mogą wydać się niejednemu czemś czczem i jałowem w metafizycznej sferze abstraktu, w jakiej je umieszcza Platon, lecz skoro przeniesiemy je w sferę sztuki, okaże się, że zachowały dotąd swą żywotność i są pełne znaczenia. Być może, że jako krytyk piękna Platon przejdzie do najdalszych pokoleń i że, nadając sferze jego dociekań inną nazwę, odkryjemy nową filozofję.

40.

Arystoteles tymczasem, tak jak Goethe, zajmuje się przedewszystkiem sztuką w jej konkretnych przejawach, zastanawiając się naprzykład nad tragedją i rozpatrując materiał, jakim się posługuje, a więc język, jej przedmiot, t. j. życie, jej metodę, t. j. akcję, warunki, w jakich się przejawia, t. j. sceniczne przed-

stawienie, jej budowę logiczną, t. j. fabułę, i wreszcie jej ostateczny wyraz estetyczny, który zapomocą zmysłu piękna uświadamiamy przez wzruszenie — przez współczucie lub grozę. To oczyszczenie i uduchowanie natury, zwane przez niego *καθασις* jest, jak twierdzi Goethe, natury czysto estetycznej a nie moralnej, jak utrzymuje to Lessing. Zajmując się przedewszystkiem wrażeniem wywołanem przez dzieło sztuki, Frystoteles analizuje to wrażenie celem odkrycia jego źródła i istoty. Jako fizjolog i psycholog wie dobrze, że żywotność wszelkiej siły zależna jest od jej energii. Posiadać moc namiętności, a nie dać jej wyrazu, znaczy to ograniczać i zwięzać swą indywidualność. Mimiczne widowisko życia, jakie nam przedstawia tragedia, oczyszcza duszę w znacznej mierze z szkodliwych pierwiastków i, dostarczając wzniosłego i godnego pokarmu uczuciu, uszlachetnia i uduchowia człowieka. I nietylko go uduchowia, ale także wtajemnicza, w szlachetne uczucia, których mógł poprzednio nie znać wcale, gdyż słowo *καθασις* mieści w sobie bodaj wyraźną aluzję do aktu wtajemniczania, a może nawet w tem leży jedyne i prawdziwe jego znaczenie. W powyższych słowach streściłem oczywiście książkę tę tylko w zarysie.

41.

Nic dziwnego, że w *Aleksandrji* krytyka artystyczna doszła do tak nadzwyczajnego rozkwitu, że artyści owej epoki roztrząsali każde zagadnienie stylu i metody, że wiedli spory, dotyczące wielkich szkół malarskich, np. szkoły w Sicjonie, pragnącej zachować tradycje starego stylu, lub szkół realistycznej i impresjonistycznej, dążącej do odtwarzania życia realnego, że dysputowali o pierwiastkach idealnych w malarstwie portretowym lub o artystycznej wartości formy epicznej w epoce tak, jak ich własna modernistycznej, lub o sferze właściwego przedmiotu dla pracy artystycznej.

42.

Pytanie, czy w *Aleksandrji* nawet umysły nie-artystyczne nie zajmowały się sztuką i literaturą! Gdyż powtarzały się w nieskończoność skargi na plagjaty, a wiadomo, że oskarżenia takie wychodzą albo z cienkich, bezbarwnych ust impotencji lub z groteskowych masek tych, którzy nie posiadając nic własnego, sądzą, że zdobędą reputację bogactwa, trąbiąc, iż ich okradziono.

43.

Grekom zawdzięczamy wszystko, co jest modernistycznego w naszym życiu, a wszystko, co jest anachronizmem — wiekom średnim.

44.

W porównaniu ze słowem, materiał, jakim posługuje się malarz lub rzeźbiarz, jest wątłym. Słowo bowiem nietylko ma dźwięk równie słodki, jak wiola i lutnia, barwę nie mniej bogatą i żywą jak ta, co wdzięczy się do nas z płócien weneckich lub hiszpańskich oraz formę plastyczną nie ustępującą pod względem siły i pewności tej, co przejawia się w arcydziełach z marmuru i brązu, lecz nadto posiada myśl, namiętność i duchowość, będące jedynie jej przywilejem.

45.

Gdyby Grecy nie byli stworzyli wcale krytyki prócz krytyki języka, byłiby mimo to największymi krytykami artystycznymi świata. Znać zasady sztuki najwyższej, to znaczy znać zasady wszystkich sztuk.

46.

Ów zmysł, dzięki któremu artysta wie, co brać, co odrzucić z materiału, jest właśnie zdolnością krytyczną w jednym z jej najcharakterystyczniejszych przejawów, a kto jej nie posiada, nigdy nie stworzy dzieła sztuki. Określenie Arnolda, jakoby literatura

była krytyką życia, nie jest może szczęśliwe w formie, lecz wykazuje jednak, jak trafnie ocenił on znaczenie pierwiastka krytycznego we wszelkiej pracy twórczej.

47.

Każdy piękny twór wyobraźni jest dziełem świadomości i celowości. Żaden poeta nie śpiewa dlatego, że musi, a przynajmniej żaden wielki poeta. Wielki poeta śpiewa, ponieważ tak chce. Tak jest teraz i tak było zawsze.

48.

Czasem nam się wydaje, że głosy, jakie rozbrzmiewały w zaraniu poezji, były prostsze, świeższe i naturalniejsze od naszych, a świat, na jaki patrzyli i przez który szli dawni poeci, owiany był jakimś specjalnem, poetyckiem tchnieniem i niemal bezpośrednio mógł przerodzić się w pieśń. Wistocie jednak to my sami stroimy wieki zamierzchłe w wizje pragnień naszych lub w złudy pragnień. Nasz zmysł historyczny błądzi. Każda epoka wydająca poezję jest sztuczną, a każde dzieło, które nam się wydaje najprostszym i najnaturalniejszym wytworem swego czasu, jest zawsze wynikiem najbardziej świadomego wysiłku.

49.

Niema sztuki bez świadomości; świadomość i zmysł krytyczny, to jedno i to samo.

50.

Niema sztuki, gdzie niema stylu, a niema stylu, gdzie niema jednolitości. Jednolitość zaś może być tylko dziełem jednostki. Bez wątpienia Homer czerpał ze starych ballad i podań, podobnie jak Szekspir z kronik, jasełek i powieści, ale stanowiły one dla niego surowy materiał. Stały się zaś jego własnością, gdyż nadał im piękną formę.

51.

Im dłużej badamy życie i literaturę, tem silniej odczuwamy, iż poza wszystkim, co wielkie i godne podziwu, stoi jednostka i że nie chwila stwarza człowieka, lecz człowiek swój wiek. Zaiste gotów jestem sądzić, że każde podanie i legenda, co zdaje się wypływać z podziwu, strachu czy wyobraźni jakiegoś plemienia lub narodu, pierwotne swe pochodzenie zawdzięcza fantazji jednostki. Już sama ograniczona ilość podań zdaje się przypuszczenie to potwierdzać.

52.

Epoka nie posiadająca krytyki jest równocześnie epoką martwej sztuki, hieratycznej i skazanej na reprodukcję typów już ustalonych, albo też epoką wcale nie znającą sztuki.

53.

Nigdy nie było wieku twórczego, który równocześnie nie byłby też krytycznym. Bo zmysł krytyczny stwarza właśnie nowe formy. Twórczość ma pociąg do powtarzania się. Każdą świeżo powstającą szkołę zawdzięczamy zmysłowi krytyki, tak samo jak każdą nową formę, nasuwającą się sztuce.

54.

Formy sztuki zawdzięczamy krytycznemu zmysłowi Greków. I to epikę, lirykę i wszystkie formy dramatyczne, nie wyłączając farsy, nadto idylle, romans erotyczny i awanturniczy, studjum, dialog i odczyt (tego ostatniego nie powinniśmy im właściwie wybaczyć) i wreszcie wszystko, co objęte jest formą epigramatu. Wistocie zawdzięczamy im wszystko, prócz sonetu, którego śladów jednak można się już dopatrzeć w Antologii, w pewnych po-

krewnych odruchach myślowych, i prócz... amerykańskiego dziennikarstwa, któremu nic równego nie można znaleźć nigdzie, i prócz ballady w pseudo-szkockim dialekcie, do której, zdaniem jednego z najpracowitszych naszych pisarzy, winni przypuścić szturm wszyscy nasi drugorzędni poeci, by tym sposobem przeobrazić się w istotnych romantyków.

55.

Cała niemal twórczość społeczna jest bez wartości. Miernota współzawodniczy z miernotą i nieudolność oklaskuje swą siostrę — oto obraz, jakiego od dłuższego czasu dostarcza działalność artystyczna Anglii.

56.

Krytycy wszakże są z reguły znacznie kulturalniejsi od twórców dzieł, jakie zmuszeni są omawiać. I wistocie inaczej być nie może, gdyż krytyka wymaga znacznie więcej kultury, niż twórczość.

57.

Trzytomową powieść może napisać każdy. Potrzeba do tego tylko zupełnej nieznamomości życia i literatury. Wobec takiego płodu trudną musi

być dla krytyka rzeczą stosować jakąkolwiek miarę. Gdzie niema stylu, wszelka miara staje się niemożliwą. Nieszczęśni sprawozdawcy muszą się poniżać do roli reporterów w jakimś literackim trybunale policyjnym i notować przestępstwa nałogowych kryminalistów w sferze sztuki. Powiadają o nich, że często wcale nie czytają książek, o których piszą. I rzeczywiście nie czytają ich, a przynajmniej nie powinni. Czytając te książki, musieliby stać się mizantropami lub skończonymi wrogami kobiet na całe życie.

58.

By poznać markę i gatunek wina, nie potrzeba wypróżniać całej beczki. Półgodzinna lektura zupełnie powinna wystarczyć do osądzenia, czy książka posiada jaką wartość. Kto ma poczucie formy, pozna się na tem w dziesięć minut.

59.

Trudniej coś stworzyć, niż o tem mówić? Nie. Wielki to błąd, któremu ulega ogół. Znacznie trudniej o czemś mówić, niż coś stworzyć. W sferze życia rzeczywistego fakt ten rzuca się w oczy. Pierwszy lepszy człowiek może robić historję, ale napisać ją może tylko człowiek wielki.

60.

Niema formy czynu ani formy uczucia, której nie dzielilibyśmy z niższymi zwierzętami. Jedynie mowa wywyższa nas ponad nie lub jednego nad drugiego — mowa, będąca matką a nie córką myśli.

61.

Działalność jest zawsze czemś łatwem, a, o ile występuje przed nami w swej najintensywniejszej t. j. nieprzerwanej formie (mam tu na myśli istotną pracowitość), wydaje mi się li tylko schroniskiem dla ludzi, nie mających absolutnie nic innego do czynienia.

62.

Działalność jest ślepyim odruchem, zawisłym od wpływów zewnętrznych i kierowanym przez pobudki, których istota jest nieznaną. Jest to coś zupełnie niedoskonałego w treści swej, bo ograniczonego przez przypadek i nieświadomego swego kierunku i zawsze sprzecznego ze swym celem. Podstawą działalności jest brak wyobraźni. Ostateczna to ucieczka tych, co nie umieją marzyć.

63.

Jedynym naszym obowiązkiem względem historii jest pisać ją na nowo. A nie jest to najmniejszym z zadań, jakie czekają zmysł krytyczny. Kiedyś, gdy odkryjemy w zupełności prawidła naukowe rządzące życiem, przyjdziemy do przekonania, że jedynym człowiekiem mającym więcej złudzeń od marzyciela jest człowiek czynu. Nie zna on wszakże ani źródła swych czynów ani ich wyników. Z niwy, którą w swem przekonaniu posiał cierniem, my zebraliśmy winne grona, a drzewo figowe, które zasadził dla naszej przyjemności, okazało się bezużyteczne, jak ocet i jeszcze więcej gorzkie.

64.

Ludzkość nie wiedziała nigdy dokąd zdążyć, i dzięki temu tylko udaje się jej znaleźć drogę.

65.

W sferze czynu świadomy cel jest złudzeniem i czemś gorszym od złudzenia. Gdybyśmy żyli dość długo, by oglądać wyniki naszych czynów, być może, że ci, co mieniają się dobrymi, zginęliby

pod ciężarem wyrzutów sumienia, a ci, których świat uważa za złych, doznaliby ożywczej, szlachetnej radości. Każdy błahy czyn przez nas spełniony przechodzi w tryby wielkiej maszyny życia, która cnoty nasze może zetrzeć w proch i odjąć im wszelką wartość, lub grzechy nasze przekształcić w czynniki nowej kultury, wspanialszej i świetniejszej od jakiegokolwiek kultury minionej.

66.

Ludzie są niewolnikami słów. Piorunują przeciwko t. zw. materializmowi, zapominając, że nie było jeszcze takiej zdobyczy materialnej, któraby równocześnie nie uduchowiła świata, a z drugiej strony nie było światów duchowych, przynajmniej bardzo niewiele takich, któreby nie starły sił życiowych na jałowe nadzieje, bezowocne dążenia i puste lub kruche wierzenia.

67.

To, co nosi miano grzechu, jest integralnym pierwiastkiem postępu. Bez niego świat popadłby w zastój, lub zestarzał się, lub stał bezbarwnym. Przez to, że rozbudza ciekawość, grzech powiększa doświadczenie rasy. A przez swe wybitne akcentowanie indywidualizmu ratuje nas od jednostaj-

ności typu. I przez odrzucanie utartych dróg moralnych, zgadza się z wyższą etyką.

68.

Czem jest cnota? Natura — mówi nam Renan — mało troszczy się o wstydlivość i bardzo być może, że hańbie Magdaleny a nie własnej czystości zawdzięczają Lukrecje swą niepokalaność.

69.

Miłosierdzie stwarza bardzo wiele złego — przyznać to muszą nawet ci, którzy uważają je za nieodłączny składnik religji. Już samo istnienie sumienia — tej zdolności, o której ludzie paplą tak wiele w dzisiejszych czasach, szcycąc się nią bezmyślnie — jest znamieniem naszego niedostatecznego rozwoju. Musi się ono przерodzić w instynkt, zanim dojdziemy do istotnej subtelności. Samozaparcie się siebie jest poprostu czemś, co powstrzymuje jego postępowanie, a poświęcenie niczem innym, jak pozostałością okaleczania się dzikich, częścią starodawnego kultu dla cierpienia, który był tak fatalnym czynnikiem w dziejach świata i nawet obecnie żąda nowych ofiar i nowych dyjących ołtarzy.

70.

Cnota! Kto wie, czem ona jest? Ani ty, ani ja, ani nikt.

71.

Skazywanie zbrodniarza na śmierć dogadza naszej próżności; gdybyśmy pozostawili go przy życiu, mógłby nam wykazać, co zawdzięczamy jego zbrodni. Dla świętego spokoju dobrze jest, że ponosi śmierć męczeńską. Oszczędzamy mu w ten sposób okropnego widoku jego żniwa.

72.

Człowiek działający jest marionetką, opowiadający — poetą.

73.

Czem jest czyn? Złudą konającą z chwilą wyładowania energii. Jest małodusznem ustępstwem na rzecz faktu. Świat stworzony jest przez śpiewaka dla marzyciela.

74.

Ruch, ów problemat sztuk widzialnych, może być urzeczywistniony tylko w literaturze. Literatura właśnie ukazuje nam ciało w jego ruchu a duszę w jej niepokoju.

75.

Krytyka jest sama przez się sztuką. A ponieważ twórczość artystyczna obyć się nie może bez współdziałania zmysłu krytycznego i bez niego nie mogłaby bodaj istnieć, więc krytycyzm jest rzeczywiście twórczym w najwyższym tego słowa znaczeniu. Krytycyzm jest istotnie i twórczym i jednocześnie niezależnym.

76.

Krytyka zajmuje wobec dzieła sztuki takie same stanowisko, jakie artysta zajmuje wobec widzialnego świata kształtów i barw, albo niewidzialnego — namiętności i myśli. Nie wymaga on nawet do stworzenia doskonałego dzieła najlepszego materiału. Byle co służy jego celowi. I tak jak Gustaw Flaubert potrafił z pospolitych i sentymentalnych miłostek żony prowincjonalnego lekarza brudnej wioski Janville — l'Abbaye koło Rouen stworzyć utwór klasyczny i arcydzieło stylu, tak samo z rzeczy mało wartościowych lub całkiem bezwartościowych — jak np. z obrazów na dorocznej wystawie Akademii Królewskiej, z poematów Lewis Morris'a, z powieści Ohnet'a lub komedji H. A. Joaes'a — prawdziwy krytyk stworzy dzieło nieskazitelnie piękne i myślowo subtelne, jeśli ma

ochotę podjąć taki materiał i marnować swe zdolności obserwacyjne.

77.

Rzeczy nudne bywają zawsze pokusą dla umysłów błyskotliwych, a głupota jest stale ową „bestia triumphans“, wywołującą mądrość z podziemi.

78.

Dla artysty tak twórczego jak krytyk, cóż znaczy materiał? Nie więcej i nie mniej, jak dla powieściopisarza lub dla malarza. Tak samo jak oni, krytyk może czerpać motywy skądkolwiek bądź. Rozchodzi się tylko o opracowanie. Niema nic, co nie zawierałoby w sobie podniety lub wyzwania.

79.

Czemu krytycyzm nie miałby być rzeczywistą sztuką twórczą? Posługuje się materiałem i nadaje mu formę nową i ponętną. A cóż więcej można powiedzieć o poezji? Wistocie nazwałbym krytycyzm twórczością w obrębie twórczości.

80.

Najwyższy krytycyzm, będący najczystsza formą impresji osobistej, jest w istocie swej więcej nawet

twórczym od twórczości samej, bo nie daje się mierzyć żadną miarą nazewnątrż niej istniejącą, w rzeczywistości jest zatem własną przyczyną swego istnienia i jakby powiedział Grek — celem dla siebie i w sobie. Nie krępują go żadne więzy prawdopodobieństwa. Nie obchodzą go żadne, marne względy możliwości — tego trwożliwego ustępstwa na rzecz nudnego kołowrotka życia domowego lub publicznego. Można od fikcji apelować do rzeczywistości. Ale ponad duszę niema wyższej instancji.

81.

Najwyższa krytyka jest w gruncie rzeczy zwieraniem się duszy. Jest bardziej zajmującą niż historia, gdyż dotyczy tylko samego życia wewnętrznego. Jest ponętniejszą niż filozofja, gdyż przedmiot jej jest konkretny, rzeczywisty, a nie abstrakcyjny, nieuchwytny. Jest jedyną dostojną formą autobiografji, ponieważ nie zajmuje się zdarzeniami lecz myślami, nie wypadkowemi czynami i okolicznościami życiowemi, lecz nastrojami duszy i z wyobraźni poczętemi namiętnościami.

82.

Bawi mnie głupia próżność tych spółczesnych pisarzy i artystów, co sądzą, że pierwszym obowiąz-

kiem krytyka jest gadać o ich drugorzędnych utworach.

83.

O naszej społecznej twórczości prawie całej można w najlepszym razie orzec, że jest trochę mniej trywialną od rzeczywistości.

84.

Krytyka jedynym celem jest spisywanie kroniki własnych wrażeń. Dla niego malarze malują obrazy, pisarze piszą książki i rzeźbiarze nadają marmurom kształty.

85.

Twierdzenie, że właściwym celem krytyki jest widzieć przedmiot takim, jakim jest w rzeczywistości, jest zupełnie błędne i dowodzi, że nie zdał sobie sprawy z najdoskonalszego wyrazu krytyki, która w istocie swej jest czysto subiektywna i stara się o odsłonięcie własnej tajemnicy a nie obcej. Bo krytyka najwyższa zajmuje się sztuką o tyle, o ile ta daje wrażenia, a nie o ile usiłuje coś wyrażać.

86.

Kogoż obchodzi, czy sądy Ruskina o Turnerze są trafne lub nie? Jego potężna i majestatyczna

proza, tak żywa i barwna w swej szlachetnej swadzie, tak bogata w swej kunsztownej symfonice, tak pewna siebie i stanowcza w subtelnym doborze słów i epitetów — jest co najmniej tak wielkiem dziełem sztuki, jak którykolwiek z tych wspaniałych zachodów słońca, które rozpościerają się i niszczejają na marnych płótnach galeryj angielskich. Zaiste większą, można chwilami myśleć, nietylko dlatego, że dorównując obrazom tym co do piękności, jest trwalszą od nich, lecz dzięki większej różnorodności wyrazu.

87.

Dla krytyki dzieło sztuki jest tylko punktem wyjścia dla nowej twórczości. Nie ogranicza się ona — przypuśćmy tak narazie — na wyjaśnieniu istotnych intencji artysty i nie przyjmuje ich jako ostatni wyraz. I stanowisko to zupełnie słuszne, gdyż wartość każdej pięknej rzeczy stworzonej leży co najmniej tyle w duszy obserwatora, co w duszy twórcy. Więcej! Obserwator nadaje pięknu tysiączne jego znaczenia i czyni je w naszych oczach jakby cudem i nawiązuje nowy jakiś stosunek między niem a dobą społeczną tak, iż staje się ono żywotną częścią naszego istnienia i symbolem

tego, o co modlimy się, lub tego, o co modląc się, drżymy, by się nam nie ziściło.

88.

Piękno sztuk widzialnych, jak i piękno muzyki polega przedewszystkiem na impresji, jaką ona pozostawia, i bardzo często znika przez nadużycie czynności intelektualnej ze strony artysty.

89.

Piękno ma tyleż wyrazów, ile człowiek ma nastrojów. Piękno jest symbolem symbolów. Piękno objawia wszystko, ponieważ nie wyraża nic. Ukazując siebie, ukazuje nam świat cały w płomiennym przepychu barw.

90.

Krytyka w swej formie najwyższej jest więcej twórczą od twórczości samej, a pierwszym obowiązkiem krytyka jest widzieć przedmiot takim, jakim nie jest.

91.

Dzieło sztuki stanowi dla krytyka tylko podniecie dla nowego własnego dzieła, które wcale nie

musi wykazywać naocznego podobieństwa z utworem przezeń krytykowanym.

92.

Jedyną charakterystyczną cechą pięknej formy jest to, że można w nią wkładać, co się chce, i widzieć w niej, co się widzieć pragnie. A piękno, nadające twórczości swój ogólny pierwiastek estetyczny, czyni z kolei twórcę z krytyka i szepce mu tysiące rzeczy, jakie nie istniały świadomie w głowie tego, co rzeźbił posąg, malował płótno lub cyzelował gemmę.

93.

Niekiedy słyszymy zdanie z ust tych, co nie rozumieją ani istoty najwyższej krytyki, ani czaru najwyższej sztuki, że krytyk najchętniej omawia obrazy, które należą do anegdotycznego malarstwa, lub oddają sceny wyjęte z literatury lub z historii. Tak jednak nie jest. Obrazy tego rodzaju są aż nadto zrozumiałe. Jako rodzaj malarstwa zajmują to samo miejsce co ilustracje, a z tego punktu widziane, są nawet czemś chybionem, gdyż nie podniecają wyobraźni, lecz kładą jej stanowcze więzy.

94.

Sfera malarza jest zupełnie odmienną od sfery poety. Do tego ostatniego należy życie w całej swej i nieograniczonej rozciągłości i to nie tylko piękność, jaką widzimy, lecz także ta, którą słyszemy, nie tylko chwilowy wdzięk formy i przemijający urok barwy, lecz także sfera uczucia i cała dziedzina myśli. Natomiast malarz jest o tyle ograniczonym, że jedynie przez maskę kształtów może nam odsonić duszę i jej tajniki, jedynie za pomocą konwencjonalnych wizerunków może ucieleśnić idee, jedynie fizycznymi środkami może wyrażać psychologję.

95.

Większość starszych malarzy angielskich trawi swe zwichnięte i niegodziwe życie na ograbianiu królestwa poetów, niedołącznym traktowaniem psując ich motywy i usiłując oddać zapomocą barwy i kształtu tajnie tego, co niewidzialne, i przepych tego, czego nie widzimy. Skutkiem tego naturalnie obrazy ich są śmiertelnie nudne. Obniżyli oni sztuki niewidzialne do rzędu sztuk konkretnych, zrozumiałych, a jedyną rzeczą niegodną spojrzenia jest rzecz sama przez się rozumiejąca się. Nie chcę przez to powiedzieć, by poeta i malarz nie

mogli opracowywać tego samego motywu. Czynili to zawsze i zawsze czynić będą. Wszelako poeta może być malowniczym lub nie, stosownie do woli, a malarz musi być zawsze malowniczym. Jest bowiem ograniczonym i musi stosować się nie do tego, co widzi w przyrodzie, lecz do tego, co może być widocznem na płótnie.

96.

Tragedja artysty — powtarzają nam nieraz — polega na niemożności wcielenia swego ideału. Tymczasem prawdziwa tragedja, krocząca śladami większości artystów, tkwi w tem, że ideały swe realizują zbyt jasno. Z chwilą bowiem ucieleśnienia ideał traci cały swój powab i urok tajemniczości i staje się nowym punktem wyjścia do nowego, odmiennego odeń ideału. Dlatego właśnie muzyka jest najdoskonalszym typem sztuki. Nigdy nie może nam ona wyjawić ostatecznej swej tajemnicy.

97.

Właśnie dzięki swej niedoskoności sztuka osiąga doskonałe piękno. Zwraca się bowiem nie do rozumu i rozsądku, ale jedynie i wyłącznie do zmysłu estetycznego, uważającego i rozsądek i dar rozpoznawczy za stopnie wiodące do zrozumienia

i podporządkowującego je syntetycznemu wrażeniu dzieła jako całości. A wszelkie inne możliwe składniki dzieła traktuje jako środki mogące różnorodnością swą spotęgować wrażenie ostateczne.

98.

Krytyk obdarzony zmysłem estetycznym odrzuci każdy taki narzucający się a zbyt zrozumiały rodzaj sztuki, który spełnia jedno tylko posłannictwo i, spełniwszy je, staje się bezpłodnym i niemym, a szukać będzie raczej takiego wyrazu sztuki, co wprowadzi go w nastrój i marzenie, i nieuchwytnym swem pięknem uprawdopodobni wszelkie interpretacje, żadnej interpretacji nie pozwalając przyjąć za ostateczną. Bezwątpienia dzieło twórcze krytyka wykaże pewne podobieństwo z tem, co go pobudziło do tworzenia, nie takie jednak, jakie zachodzi między naturą a zwierciadłem, ukazywanem jej przez malarza w formie krajobrazów lub postaci, lecz podobieństwo natury z dziełem artysty-dekoratora.

99.

Krytyk może objaśniać dzieło sztuki, może od syntetycznego wrażenia całokształtu dzieła przejść do analizy lub wyłożenia dzieła samego i na tym

— mojem zdaniem — niskim poziomie krytyki można wypowiedzieć i zdziałać wiele pięknych rzeczy. Jednakże zadaniem jego nie będzie zawsze wyjaśnienie dzieła sztuki. Może on raczej pogłębiać jego misterje i dzieło, jak i twórcę, przysłonić mglistym obłokiem cudu, miłym zarówno bogom, jak wielbicielom.

100.

Aby zrozumieć istotnie Szekspira, krytyk musi doskonale znać jego stosunek do Renesansu i Reformacji, do epoki Elżbiety i Jakóba, musi być obznajmiony z walką między starymi formami klasycznymi a nowym duchem romantyki, ze sporami między szkołą Sidney'a, Daniel'a i Johnson'a a szkołą Marlowe'a i większego odeń syna, musi znać materiały, jakimi Szekspir rozporządzał, oraz sposób, w jaki się nimi posługiwał, nadto charakter widowisk teatralnych w szesnastym i siedemnastym wieku, ich ograniczenia i swobody — dalej, krytykę literacką owej epoki, jej cele, metody i zasady, — musi studjować język angielski w jego rozwoju, wiersz rymowany i nierymowany w najrozmaitszych fazach, — musi wniknąć w dramat grecki i poznać związek między twórcą Agamemnona a twórcą Macbeth'a. Jednem słowem, musi obejmować Lon-

dyn Elżbiety i Ateny Periklesa i poznać właściwe stanowisko Szekspira w dziejach dramatu Europy i dramatu świata.

101.

Krytyk istotnie wyjaśnia i tłumaczy, ale nie tak, jak ten, co w innej tylko formie powtarza wieści włożone mu w usta. Bo tak samo, jak sztuka pewnego kraju tylko przez zetknięcie z sztuką innych krajów dochodzi do życia własnego, odrębnego, zwanego przez nas narodowością, tak samo krytyk może tylko przez podkreślanie własnej swej indywidualności wyjaśnić indywidualność i twórczość innych. A im silniej występuje ta jego indywidualność, tem prawdziwszą staje się jego interpretacja innych, tem skońcześniejszą, tem więcej przekonującą.

102.

Aby zrozumieć innych, trzeba przedewszystkiem pogłębić własną swą indywidualność.

103.

Krytyk literacki zajmuje pierwsze miejsce i on obejmuje najrozleglejsze dziedziny, najdalsze perspektywy i najszlachetniejszym operuje materiałem.

Niemniej jednak każda sztuka posiada niejako swego własnego krytyka.

104.

Krytykiem jest ten, kto dzieło sztuki w nowej nam ukazuje formie, a kto je w nowym daje materiale, jest równocześnie krytykiem i twórcą.

105.

Własna indywidualność krytyka staje się żywo-tną częścią interpretacji. Mówi się nieraz, że aktor daje nam swego Hamleta a nie szekspirowskiego. W rzeczywistości Hamlet Szekspira zgoła nie istnieje. Bo jeśli Hamlet ma w sobie skończoność dzieła sztuki, to ma też cały chaos życia. Jest tylu Hamletów, ile rodzajów melancholji.

106.

Krytyk ukazuje nam zawsze dzieło sztuki w nowym stosunku do naszej epoki. Przypomina nam, że wielkie dzieła sztuki są zawsze czemś żywym — są zaprawdę czemś jedynie żywym na świecie. Będzie on wistocie odczuwał to do tego stopnia,

że w miarę postępu kultury i rozwoju naszej organizacji, umysły wybrane każdej epoki, umysły krytyczne i kulturalne coraz mniej zajmować się będą życiem rzeczywistym i szukać będą wrażeń niemal wyłącznie w tem, co dotknęła sztuka.

107.

Życiu nie dostaje okropnie formy. Katastrofy jego zdarzają się zawsze na niewłaściwym miejscu i niewłaściwym ludziom. W komedjach jego tkwi coś z groteskowej grozy i tragedje jego zdają się kończyć farsą. Życie rani, ilekroć się do niego zbliżymy. Wszystko w niem trwa za długo lub za krótko.

108.

Patrząc na swe ubiegłe życie, tak żywe w intensywności uczuć, tak pełne płomiennych chwil ekstazy i radości, mamy wrażenie, że wszystko to było snem i złudą. Bo nieprawdziwą rzeczą są właśnie namiętności, co niegdyś paliły nas ogniem. Bo trudną do uwierzenia rzeczą są właśnie wierzenia, jakie niegdyś pieściliśmy wiernie. I co jest jeszcze nieprawdopodobnem? To, co czyniliśmy kiedyś.

109.

Życie ludzi nas zwodnemi cieniami, jak ten, kto pokazuje marjonetki. Błagamy o radość — życie nam ją daje, lecz pomiesza z goryczą i rozczarowaniem. Gdy przyjdzie na nas ból jakiś dostojny, sądzimy, że rzuci purpurę tragedji na nasze dni. Tymczasem ból mija, rzeczy mniej dostojne zajmują jego miejsce i w jakiś szary, wietrzny świt lub w wonną chwilę zmierzchu, utkaną z mgły srebrnej i milczenia, spozieramy z osłupieniem lub z posępnem, skamieniałem sercem w złocisty zwitek włosów, niegdyś tak namiętnie uwielbianych, tak szalonymi obsypywanych pocałunkami.

110.

Życie z artystycznego punktu jest czemś zgoła chybionem. I to głównie z tego powodu, iż nadaje życiu trywialną pewność i zamyka się w tem, że nigdy nie możemy przeżywać jednego i tego samego wzruszenia w tej samej formie i tem samem napięciu. Inaczej w świecie sztuki! Na półce bibliotecznej stoi Boska Komedja; patrząc na nią, wiem, że skoro otworzę ją na pewnej stronnicy, natychmiast uczuję nienawiść palącą do człowieka,

który mnie nigdy nie skrzywdził, lub miłość do kogoś, kogo nigdy nie ujrzę.

111.

Niema nastroju, niema namiętności, którą sztuka nie mogłaby nas natchnąć, a kto odkrył jej tajemnicę, może też przepowiedzieć co go czeka. Może sam wybrać swój dzień i ustanowić godzinę mówiąc: jutro o świcie będziemy z poważnym Wirgilem przechadzać się po Dolinie Śmierci.

112.

Życie! Nie do niego zwracać się należy po dopełnienie naszej wiedzy lub doświadczenia. Życie jest czemś, co ograniczone warunkami, bez związku w swych przejawach, bez subtelnej łączności między formą a duchem, bez której umysł artystyczny i krytyczny nie może absolutnie doznać zadowolenia. Każe nam ono płacić zbyt wysoką cenę za swój towar i kupujemy najmarniejsze z jego tajemnic za cenę potwornie wygórowaną.

113.

Sztuka nie obraża nas. Łzy wyciśnięte na dramacie są przykładem pięknego, bezbolesnego wzru-

szenia, jakie sztuka ma w nas wywołać. Płacemy, lecz nie jesteśmy zranieni. Jesteśmy zmartwieni, lecz zmartwienie to jest wolne od goryczy. A już w życiu codziennem cierpienie jest, jak mówi Spinoza, drogą wiodącą do pewnego udoskonalenia. Ale cierpienie płynące ze sztuki oczyszcza i uświęca nas równocześnie.

114.

Tylko przez sztukę, jedynie i wyłącznie przez sztukę możemy osiągnąć doskonałość. Tylko przez sztukę możemy osłonić się przed niebezpieczeństwem wstrętnego życia codziennego. Wynika to nietylko z faktu, że nie zdołamy wyobrazić sobie nic, co byłoby godnem wcielenia, a możemy wyobrazić sobie wszystko, lecz przedewszystkiem z tajemnego prawa, że dynamika wzruszenia jest tak jak fizyczna ograniczoną w rozmiarach i w swem napięciu. Można czuć tyle tylko, ile czuje się a nie więcej.

115.

Cóż może nas obchodzić, jakimi rozkoszami życie nas nęci lub jakim cierpieniem duszę naszą miazdzy i łamie, jeśli w widowisku życia tych, co nigdy nie istnieli, można odnaleźć istotny sekret

radości i wyplakać swe łzy nad śmiercią tych, co jak Kornelja i córka Brabancja nigdy nie umrą.

116.

Wszelka sztuka jest niemoralną. Gdyż celem jej jest wzruszenie dla wzruszenia a celem życia i owej praktycznej organizacji życiowej zwanej społeczeństwem jest wzruszenie w celu wyrodzenia czynu.

117.

Spółeczeństwo, będące początkiem i podstawą moralności, istnieje jedynie dla koncentracji energii ludzkiej i aby zapewnić swe istnienie i zdrowe bytowanie, żąda ono — i to bez wątpienia słusznie — od każdego obywatela, by dla dobra ogólnego spełniał jakąś użyteczną pracę, by mozolił się i męczył, byle tylko pracę dzienną uskutecznilo.

118.

Spółeczeństwo wybacza często zbrodniarzowi, lecz nigdy marzycielowi. Piękne, bezplodne wzruszenie, jakie w nas budzi sztuka, jest dlań czemś nienawistnem, a ludzie do tego stopnia podlegają tyranji tego okropnego ideału społecznego, że spo-

tykając się, przystępują do ciebie z całą bezczelnością i pytają się na cały głos: „co pan teraz robi?“ Człowiek kulturalny zaś zapytałby szeptem: „nad czym pan rozmyśla?“.

119.

Kontemplacja jest w opinii społeczeństwa najcięższym grzechem, jakiego obywatel może się dopuścić, a ze stanowiska najwyższej etyki jest jedynym zajęciem godnym człowieka.

120.

Trudniej jest o czemś mówić — powiedziałem wyżej — niż coś zrobić. Ale teraz muszę dodać, że nie robić nic zgoła jest rzeczą najtrudniejszą i najintelektualniejszą. Dla Platona podlegającego namiętności wiedzy było to najszlachetniejszą formą wyładowania energii, tak jak dla Arystotelesa podlegającego namiętności poznania. Do tego celu wiodła też żądza świętości świętych i mistyków średniowiecza.

121.

Czyn jest ograniczony i względny. Natomiast nieograniczoną i absolutną jest wizja człowieka, który siedzi wygodnie i rozmyśla, przechadza się

samotnie i marzy. Jednakże my dzieci schyłku tego dziwnego stulecia jesteśmy jednocześnie hiperkulturalni i hiperkrytyczni, zbyt uduchowieni i zbyt żądni wyszukanych rozkoszy, by spekulacje o życiu brać za życie samo.

122.

Metafizyka nas nie zadowala, a ekstaza religijna wyszła z mody. Świat, który robi z urzędowego profesora „obserwatora wszechczasu i wszechistnienia“, nie jest już światem ideałów, lecz obstrukcyjnych idei. Gdy do niego wchodzimy, umieramy z głodu wśród tych chłodnych matematyków myśli.

123.

Komnaty grodu bożego nie stoją już dla nas otworem. Bram jego strzeże Głupota a, chcąc je przekroczyć, musimy poświęcić wszystko, co w nas najbardziej boskiego. Wystarcza, że ojcowie nasi wierzyli. Oni wyczerpali już zdolność wiary całego gatunku, a nam pozostawili w spadku sceptycyzm, którego się lękali. Gdyby byli wyrazili go w słowach, może nie żyłby w nas jako myśl. Do typu świętych zawrócić już nie możemy. Moglibyśmy raczej nauczyć się wiele więcej od grzesznika. I nie

możemy powrócić do filozofa, a mistyk wodzi nas na bezdroża.

124.

Dla organizacji estetycznej chaos jest zawsze odpychającym. Grecy byli narodem artystów, ponieważ nie mieli zmysłu nieskończoności. Podobnie jak Arystoteles, jak Goethe, po przeczytaniu Kanta, i my pożądamy konkretności i nic prócz konkretności nie może nas zadowolić.

125.

Rozwój zmysłu krytycznego uzdolni nas z czasem do przeżywania nie tylko życia własnego, lecz także zbiorowego życia gatunku i w ten sposób uczyni z nas skończonych modernistów, w właściwym tego słowa znaczeniu. Bo człowiek, dla którego terażniejszość jest jedynie terażniejszością, nie ma pojęcia o epoce, w której żyje. By móc przeżyć wiek dziewiętnasty, należy przeżyć wszystkie wieki poprzednie, które przyczyniły się do jego ukształtowania.

126.

Aby wiedzieć coś o sobie, należy wiedzieć wszystko o drugich. Nie powinien istnieć nastrój,

któregoby nie można odczuć, żaden zamarły sposób życia, któregoby nie można wznowić. Czyż to niemożliwe? Nie sądzę. Odślaniając nam absolutny mechanizm wszelkiej akcji i tak uwalniając nas od wytworzonego przez nas samych i uciskającego ciężaru odpowiedzialności moralnej, naukowa zasada dziedziczności stała się dla nas niejako rękomią rozwoju życia kontemplacyjnego. Wykazała nam, że nigdy nie jesteśmy mniej wolni, niż właśnie w chwili czynu. Pochwyciła nas w sieci łowca, na wszystkich ścianach wypisując przepowiednię naszych losów. Dostrzec jej nie możemy, gdyż żyje w nas samych. Możemy tylko widzieć ją w zwierciadle, odzwierciadlającym duszę. Jest to nemezys bez maski. Jest to ostatni głos fatum i to najstraszniejszy, jedyne z bogów, którego prawdziwe imię znamy.

127.

W dziedzinie życia praktycznego, zewnętrznego dziedziczność pozbawiła energję swobody a czyn wolnego wyboru, tymczasem w dziedzinie życia subiektywnego, gdzie odzywa się dusza, zbliża się do nas ów straszliwy cień z wielu darami w rękach, przynosi nam niezwykle usposobienia i subtelne

wrażliwości, płomienne zapaly i lodowate obojętności, bezmiar różnorodnych myśli sprzecznych z sobą i namiętności zwalczających się wzajemnie. I tak nie żyjemy własnem życiem, lecz życiem zmarłych a dusza, przebywająca w nas, nie jest jedyną jednością duchową, odpowiedzialną za naszą osobowość i indywidualność, stworzoną dla naszego użytku i tchniętą w nas gwoli naszej radości. Jest ona czemś, co w strasznych przebywało sferach i w starożytnych mieszkało sarkofagach. Jest przesiąkniętą wielu chorobami i oddźwiękami dziwnych grzechów. Mądrszą jest od nas a mądrość jej jest zaprawiona goryczą. Napełnia nas pragnieniami nieziszczalnemi i każe nam dążyć do czegoś, czego, jak sami to wiemy, osiągnąć nie potrafimy. Jednakże jedno może dla nas uczynić: może odwieść nas od otoczenia, którego piękność przysłania nam mgła powszedniości lub którego brzydota i przyziemność dążności tamuje nasze doskonalenie się i nasz rozwój. Może nam ułatwić ucieczkę z epoki, w której żyjemy, do innych epok, w których nie będziemy czuć się wygnanymi. Może nas nauczyć zapomnienia własnych losów i zrealizowania losów ludzi większych od nas.

128.

Wyobraźnia uzdalnia nas do przeżywania niezliczonych istnień. Wyobraźnia jest wynikiem dziedziczności, jest poprostu skondensowanym doświadczeniem całego gatunku.

129.

Kultura, umożliwiającą przekazywanie doświadczeń gatunku, może być udoskonaloną jedynie przez zmysł krytyczny; można rzec nawet, że są one identyczne. Któż bowiem jest prawdziwym krytykiem, jeśli nie ten, co nosi w sobie marzenia, idee i uczucia milionów pokoleń i dla którego żadna forma myśli nie jest obca, żaden odruch uczuciowy niezrozumiałym?

130.

Któż jest człowiekiem prawdziwie kulturalnym, jeśli nie ten, co przez troskliwe wykształcenie i umiejętny dobór zdobył świadomość i samowiedzę instynktu i umie odróżnić dzieło wybitne od przeciętnego i tak dzięki szerokiej skali porównawczej panuje całkowicie nad tajemnicą stylu i szkoły, rozumiejąc ich znaczenie, słuchając ich głosów

i rozwijając w sobie ową bezinteresowną ciekawość, będącą istotnym korzeniem a zarazem kwiatem życia intelektualnego? W ten sposób osiąga on jasność intelektualną a, poznawszy „najlepsze, co świat zdobył i przemyślał“, żyje literalnie wśród duchów nieśmiertelnych.

131.

Życie kontemplacyjne, którego celem jest nie czyn, lecz stan i nietylko stan, lecz stawanie się — takie życie może nam dać zmysł krytyczny. Takim życiem żyją bogowie, rozmyślając nad własną doskonałością, jak mówi nam Arystoteles, lub, jak przypuszcza Epikur, obojętnemi oczyma widzów przyglądając się tragikomedji świata przez nich stworzonego.

132.

I my moglibyśmy osiągnąć takie uduchowienie, wyrzekając się czynu, i stać się doskonałymi, wyrzekając się wyładowywania energii życiowej. Czasem miałem wrażenie, że Browning odczuwał coś podobnego. Szekspir rzuca Hamleta w życie czynu i każe mu zadanie jego spełnić przez czyn. Browning zaś byłby nam dał Hamleta, który zadanie swe byłby spełnił drogą myśli. Przypadek

i zdarzenie były dla niego czemś nierealnym i pozbawionem znaczenia. Bohaterem tragedji robił on duszę, a akcję uważał za jedyny niedramatyczny pierwiastek sztuki.

133.

Prawdziwym ideałem dla nas jest „*σιος δεωφροικος*“. Z wyniosłej wieżycy myśli możemy patrzeć na świat. I tak krytyk estetyczny przygląda się życiu pełen spokoju i skupienia i żadna strzała wymierzona przez przypadek nie może dostać się między ogniwa jego zbroi. Jest on bezpiecznym. Odkrył, jak należy żyć.

134.

Taki tryb życia jest niemoralnym i wszelka sztuka jest niemoralną, z wyjątkiem owych niskich form sztuki zmysłowej lub dydaktycznej, mających pobudzać do działalności w kierunku dobra lub zła. Bo wszelkiego rodzaju czyn należy do dziedziny etyki. Celem sztuki jest poprostu stworzenie nastroju.

135.

Czyż taki tryb życia jest niepraktyczny? O, nie tak łatwo być niepraktycznym, jak wyobraża sobie

ciasnogłowy filister. Konieczność zmusza każdego do zajęcia stanowiska w życiu.

136.

Żyjemy w czasach przepracowania i niedokształcenia, w czasach przeto, gdy ludzie są tak pracowici, że zupełnie idjocją. A lubo brzmi to bezlitośnie, powiedzieć jednak muszę, że na los swój zasługują w zupełności. Najpewniejszym sposobem na to, by o życiu nic nie wiedzieć, jest robić się użytecznym.

137.

Że chęć służenia innym przynosi obfite żniwo złodziejom — najmniejsze to jeszcze zło. Złodziej jest arcyzajmującym problematem psychologicznym, a jakkolwiek poza moralna jest ze wszystkich najwstrętniejszą, to jednak jest to już coś — mieć pozę jakąkolwiek.

138.

Poza jest formalnem uznaniem potrzeby traktowania życia z pewnego określonego i uzasadnionego punktu widzenia.

139.

Jeśli poczucie humanitarne stacza walkę z naturą, ubezpieczając istnienie słabym, musi to człowiekowi nauki zozydzać tanią taką cnotę. Ekonomista polityczny może występować przeciw temu, że na jednym poziomie stawia się nieprzezornych z przezornymi i tem samym pozbawia życie najsilniejszego bo najtrywialniejszego popędu do pracy. Wszelako w oczach myśliciela prawdziwa szkoda, jaką uczucia te wyrządzają, polega na tem, że ograniczają nasze poznanie, uniemożliwiają rozwiązanie jakiegokolwiek zagadnienia społecznego. Teraz staramy się odwrócić nadchodzący kryzys, czyli zbliżającą się rewolucję zapomocą jałmużny i wsparć.

140.

Anglja nie będzie krajem cywilizowanym dopóty, dopóki nie wcieli w swe posiadłości Utopji. Niejedną z swych kolonij mogłaby z korzyścią zamienić na tak piękną krainę. Potrzeba nam ludzi niepraktycznych, umiejących wybiegać okiem poza chwilę bieżącą a myślą poza dobę dzisiejszą. Ci, co pragną lud prowadzić, muszą sami iść za tłumem. Jedynie głos wołającego na puszczy może ukazać drogi bogów.

141.

Wszyscy filantropiści i sentymentalisci mijają się ze swym celem, nieustannie bredząc o obowiązkach względem bliźnich. Albowiem rozwój gatunku zależy od rozwoju jednostki a, gdzie samokształcenie przestało być ideałem, natychmiast obniża się skala intelektualna a często ostatecznie zatracą.

142.

Jeśli przy stole biesiadnym spotkasz człowieka, który całe życie strawił na wychowaniu samego siebie — typ, przyznaję niezmiernie rzadki w naszych czasach, ale pojawiający się jeszcze tu i owdzie — wstaniesz od stołu bogatszy i świadom, że wysoki ideał na moment zetknął się z tobą i uświęcił twe dni. Natomiast co za straszną rzeczą siedzieć obok człowieka, który całe życie strawił na usiłowaniu wychowywania innych! Jak wstrętną jest ignorancja, wynikająca nieodzownie z fatalnego przyzwyczajenia do wszczepiania pojęć. Jak ograniczonym okazuje się umysł podobnych osobników! Jak nudzą nas i samych nudzić muszą powtarzaniem bez końca jednej i tej samej wstrętnej piosnki. Jakże im brak wszelkiej wielkości intelektualnej! W jakim błędnem kole obracają się wiecznie!

143.

Jak w dziedzinie etyki najszkodliwszym jest filantrop, tak w dziedzinie intelektu człowiek do tego stopnia zajęty wychowywaniem innych, że wcale nie ma czasu na wychowywanie samego siebie. A wychowywanie samego siebie jest prawdziwym ideałem człowieka. Goethe wiedział o tem i dlatego zawdzięczamy mu więcej, niż komukolwiek od czasów greckich. I wiedzieli o tem Grecy i pozostawili w spadku myśli spóczesnej koncepcję życia intelektualnego oraz metodę krytyczną, dzięki której takie życie może jedynie być urzeczywistnione. To właśnie dało renesansowi jego wielkość a nam humanizm.

144.

Ideał intelektualny jest trudnym do osiągnięcia a co gorsza, że jest i przez długi czas będzie zapewne jeszcze niesympatycznym dla nas. Współczuć z cierpieniem jest przecież rzeczą łatwą a natomiast trudną sympatyzować z myślą. A idea, która nie jest niebezpieczną, jest niegodną, by nazwać ją idea.

145.

Bezpieczeństwo społeczne polega na przyzwyczajeniu i bezwiednych instynktach, a podstawa

twórczości społeczeństwa jest brak wszelkiego uduchowienia jego członków. Większość wie o tem bardzo dobrze i podporządkowuje się sama pod ów wspaniały system, wynoszący ludzi do godności maszyn i tak zaciekle protestuje przeciwko uduchowieniu wkraczającemu w dziedzinę zagadnień życiowych, że mimowoli nasuwa się chęć określenia człowieka jako zwierzę rozsądne, które traci cierpliwość, ilekroć się odeń żąda, by działał zgodnie z podszepkami rozsądku.

146.

Różnica między dziełem obiektywnem a subiektywnem polega tylko na formie zewnętrznej. Jest czemś przypadkowem a nie istotnem. Każda twórczość artystyczna jest absolutnie subiektywną. Nawet krajobraz oglądany przez Corota był według jego słów jedynie nastrojem jego duszy. A wielkie postacie dramatu greckiego i angielskiego, które zdają się nam posiadać istnienie rzeczywiste, niezależne od poetów, co ich tworzyli i formowali, są jednak w ostatecznej swej analizie prosto temiż postaciami. Lecz nie takimi, za jakich się mieli, jeno takimi, za jakich się nie uważali a jakimi stawali się, lubo tylko na chwilę, w dziwny sposób za pomocą takiego nastroju.

147.

Nigdy nie jesteśmy w możności wyjść poza siebie i w dziele twórczym nie może być nic takiego, czego nie byłoby w twórcy samym. Powiedziałbym nawet, że im dzieło wydaje się obiektywniejszem, tem więcej jest subiektywniejszem. Szekspir mógł być spotkać Rosencrantza i Guildensterna gdzieś na ulicach Londynu i mógł być widzieć, jak służba zwaśnionych rodów wygraża sobie wzajemnie na placach publicznych, ale Hamlet zrodził się w jego duszy a Romeo z jego namiętności. Byli oni pierwiastkami jego natury, którym nadał kształt widzialny, — popędami, grającymi w nimi tak silnie, że niejako zmuszony pozwolił im na wyładowanie energii i to nie w niższej sferze życia rzeczywistego, gdzie były krępowane, hamowane i tak niedoskonalnie wyrażone, lecz w owej fantastycznej dziedzinie sztuki, gdzie miłość zaiste znajduje w śmierci swe wielkie ziszczenie, gdzie można za ścianą zakluc podsluchujących, mocować się w świeżo wykopanym grobie, zmusić zbrodniczego króla do wypicia przygotowanej przez niego samego trucizny i widzieć ducha własnego ojca, gdy w blasku księżyca w pełnej zbroi kroczy wśród mglistych wałów. Akcja jako ograniczona nie mogłaby zadowolić Szekspira

ani umożliwić mu pełnego wypowiedzenia się. Tak samo jak, nie działając wcale, mógł dokonać wszystkiego, tak samo dlatego, że nie mówi nigdy w swych sztukach o sobie, sztuki te ujawniają jego osobowość tak doskonale, jego istotną naturę, jego temperament i to daleko dobitniej, niż owe dziwne, piękne sonety, w których tajemnice jego serca nabierają kryształowej przejrzystości.

148.

Forma obiektywna jest właściwie najwięcej subiektywną. Człowiek jest najmniej sobą, gdy mówi we własnej osobie. Daj mu maskę, a będzie mówił prawdę.

149.

Nigdy nie jesteśmy sobie tak wierni, jak wówczas, gdy jesteśmy niekonsekwentni.

150.

To, co ludzie nazywają przeszłością człowieka, musi niewątpliwie ich obchodzić, ale nie obchodzi nic jego samego. Człowiek oglądający się na swą przeszłość, nie godzien jest przyszłości, która stoi przed nim.

151.

Nastrój, dla którego znaleźliśmy wyraz, traci dla nas wszelkie znaczenie. Wczoraj zachwycał nas realizm; dawał nam nowy dreszcz, który właśnie miał w nas budzić. Zanalizowano go, wyjaśniano i — znudzono się nim. O zachodzie słońca wkroczył do malarstwa luminizm i symbolizm do poezji a duch średniowiecza, nie będący własnością epoki lecz temperamentu, zbudził się nagle w zranionej Rosji, na chwilę przejmując nas ekstazą cierpienia. Obecnie zaś hasłem jest romantyzm i już lekkie drżenie przebiega po kwiatkach w dolinie, a na purpurowych szczytach gór Piękno się przechadza, ukazując drobne, złociste stopki.

152.

Dawne rodzaje twórczości nie zamierają. Artyści powtarzają siebie i drugich aż do znudzenia, a krytyka tymczasem wciąż idzie naprzód i krytyk ustawicznie się rozwija.

153.

Krytyk nie jest krępowany subiektywną formą wyrazu. Może posługiwać się formą dramatyczną i formą epiczną, dialogiem (jak ten, co nam przed-

stawił Milтона i Marvela, rozprawiających o istocie komedji i tragedji, lub Sidney'a i Brooke'a, toczących dyskusję pod dębami w Penhurst), albo formą opowiadania, jak zwykł robić Pater, którego „Imaginery Portraits“ dają nam w pięknej szacie poetyckiej kilka wytwornych i subtelných szkiców krytycznych.

154.

Dialog, owa przecudna forma literacka, stosowana przez wszystkich krytyków twórczych od Platona do Lucjana, od Lucjana do Giordana Bruno, od Bruna do owego wielkiego poganina, którego Carlyle tak kochał—pozostanie na zawsze dla myśliciela najponętniejszą formą wyrazu. Umożliwia on odstonięcie i maskowanie myśli, ujęcie w formę każdej fantazji, urzeczywistnienie każdego nastroju. Umożliwia przedstawienie każdego przedmiotu z dowolnego punktu widzenia i oglądanie go ze wszęch stron, jakby rzeźbę, zyskując w ten sposób nietylko bogactwo i istotną efektowność, jaka wpływa z ubocznych myśli, podsunętych przez myśl przewodnią w rozwoju, i istotnie oświeśla ideę dokładniej, lub też z szczęśliwych myśli późniejszych, uzupełniających całość a zarazem wnoszących z sobą pewien subtelny wdzięk czegoś przypadkowego.

155.

Jakże łatwo nawracać drugich, a jak trudno nawracać samego siebie! Aby dojść do tego, w co w gruncie rzeczy wierzymy, musimy przemawiać ustami odmiennymi od naszych własnych. Aby poznać prawdę — trzeba wyobrazić sobie mirjady fałszów.

156.

Co jest prawda? W kwestjach religii — prosto opinia przekazana przez tradycję, w kwestjach wiedzy — ostatnie odkrycie, poruszające umysły, w kwestjach sztuki — ostatni nasz nastrój.

157.

Krytyk nie może być sprawiedliwym w istotnym tego słowa znaczeniu. Jedynie o rzeczach zgola nas nieobchodzących możemy sądzić bezstronnie i to niewątpliwie jest przyczyną, dlaczego bezstronna krytyka jest zawsze zupełnie bezwartościową. Kto widzi sprawę z obydwu stron, zwykle nie widzi żadnej.

158.

Sztuka to namiętność i w kwestjach sztuki myśl przybiera bezwiednie barwę uczucia, będąc

raczej jakimś fluidem a nie czemś konkretnie określonym. Zależna od subtelných nastrojów i rzadkich, podniosłych momentów myśl nie da się zamknąć w ramy naukowej formuły lub teologicznego dogmatu.

159.

Sztuka przemawia do duszy, a dusza może być więziona przez umysł tak jak przez ciało. Oczywiście, nie należy mieć przesądów, ale jak przed stu laty zauważył pewien wielki Francuz, obowiązkiem naszym w tej mierze jest mieć pewne wybitne upodobania, a, mając pewne upodobania, niepodobna być sprawiedliwym. Tylko licytator może bezstronnie i z równym zachwytem traktować wszystkie kierunki artystyczne.

160.

Każda forma sztuki, z jaką się stykamy, oponowuje nas na chwilę z taką wyłącznością, że zmusza do wykluczenia wszelkiej innej. Jeśli chcemy zgłębić tajemnicę jakiegoś dzieła, musimy mu się poddać bezwzględnie i absolutnie.

161.

Sztukę można nienawidzić na dwa sposoby. Po pierwsze, można ją poprostu nienawidzić, po

drugie, można ją lubić racjonalnie. Sztuka bowiem — jak to stwierdził Platon i to nie bez pewnego ubolewania—wywołuje zarówno w widzu, jak w słuchaczu pewien rodzaj boskiego szału. Nie wypływa ona z natchnienia, lecz ma dar natchnienia innych. Do rozsądku nie przemawia wcale. Jeśli się sztukę kocha, trzeba ją kochać ponad wszystko na świecie, a przeciw takiej miłości rozsądek, o ile byśmy go słuchali, musi protestować. W ubóstwieniu sztuki niema nic zdrowego. Zbyt jest świetną, by być zdrową. Ludzie zatem, w których życiu sztuka stanowi nutę dominującą, w oczach świata będą zawsze tylko marzycielami.

162.

Trochę szczerości jest rzeczą niebezpieczną, a wielka szczerść jest absolutnie fatalną. Prawdziwy krytyk pozostanie zawsze szczerze oddanym zasadzie piękna, lecz będzie go szukał w każdej epoce i w każdej szkole, nie pozwalając nigdy ograniczać się pewnym stereotypowym formom myślenia lub patrzenia na rzeczy. W rozlicznych formach i na tysiącnych drogach odnajdzie samego siebie, zawsze żądny nowych wrażeń i nowych punktów widzenia. Przez ciągłą zmianę i tylko przez zmianę

odnajdzie prawdziwą swą jedność. Nigdy nie dopuści, by stać się niewolnikiem własnych swych mniemań.

163.

Czemże jest umysł, jeśli nie ruchem w sferze intelektualnej? Istotą myśli tak samo, jak istotą życia, jest rozrost.

164.

To, co nazywamy nieszczerością, jest prosto środkiem służącym do zwielokrotnienia naszej indywidualności.

165.

Pierwszym warunkiem krytycyzmu jest poznanie, że sfera sztuki i sfera etyki, to dwa światy absolutnie różne i oddzielne. Skoro je się zmiesza, powstaje na nowo chaos.

166.

Nauka pozostaje poza obrębem moralności, gdyż wzrok jej skierowanym jest ku prawdom wiecznym, a sztuka pozostaje również poza obrębem moralności, gdyż wzrok jej skierowany jest na rzeczy piękne, nieśmiertelne i wiecznie zmienne.

167.

Moralności podlegają dziedziny niższe i mniej intelektualne.

168.

Dziennikarze dają nam nagie, wstrętne fakty życiowe, notują z poniżającą pożądlivością grzechy marnych ludzi, podają nam z sumiennością analfabetów ściśle, prozaiczne szczegóły z życia ludzi zgoła nie zajmujących. Tymczasem artysta, lubo także bierze fakty życiowe, nadaje im formy piękna i czyni je źródłem strachu lub współczucia i ukazuje ich koloryt, czar i prawdziwą wartość etyczną i stwarza z nich świat rzeczywistszy od rzeczywistości samej, wznioślejszy i szlachetniejszy.

169.

Dziennikarstwo, dając nam opinie ludzi niecywilizowanych, utrzymuje nas w kontakcie z głupotą mas. Zapisując skwapliwie wypadki bieżące z życia współczesnego, wykazuje jak małą posiadają wartość. Przez ciągle omawianie rzeczy zbytecznych daje nam poznać co jest istotnie pożądanem dla kultury a co niem jest.

170.

Wrażliwość jest pierwszym warunkiem kwalifikacji krytyka — wrażliwość jak najbardziej wysubtelniona na piękno i najróżniejsze wrażenia, jakich nam ono dostarcza.

171.

Jest w nas zmysł piękna, oddzielny i wyższy od innych zmysłów, oddzielny od rozsądku i szlachetniejszy od niego, oddzielny od duszy i równy jej wartością — zmysł wiodący jednych do twórczości, drugich do czystej kontemplacji i to umysły wytworniejsze. Ale aby wyszlachetnić się i wydoskonalić, zmysł ten wymaga pewnego wytwornego otoczenia. Bez niego zanika lub tępieje.

172.

Aby wyhodować wrażliwość musimy zwrócić się do sztuk dekoratywnych, — do sztuk, które nas wzruszają a nie do tych, co uczą.

173.

Obrazy współczesne są niewątpliwie czarujące dla oka, przynajmniej niektóre z nich, lecz niepodobna z nimi żyć, są bowiem zbyt intelektualne.

Znaczenie ich jest zbyt na dłoni leżące, a ich metoda zbyt jasno określona. Wszystko co mają nam do powiedzenia, odgadujemy w krótkim czasie, poczem stają się tak nudne jak nasi krewni.

174.

Bardzo lubię niektórych impresjonistów londyńskich i paryskich, gdyż styl ich posiada pewną subtelność i wykwinność. Dla ludzi witających niekompetencję z gorączkową sympatją a dziwaczną biorących za piękno i trywialność za prawdę — są oni skończonymi artystami. Sztychy ich posiadają nieraz świetność epigramatów, pastele ich czar paradoksów a co się tyczy portretów, to cokolwiek można im zarzucić z punktu widzenia zdrowego rozsądku nikt wszakże nie zdoła zaprzeczyć, że posiadają jedyny i wyłączny czar, właściwy dziełom czysto fantastycznym. Ale kierunek ten jest także niezadawalającym.

175.

Impresjonizm działa także sugestywnie. Jeśli adepci tej szkoły nie otworzyli oczu ślepcom, to w każdym razie ośmielili wielce krótkowidzów, a jeśli prowodyrzy jego mają całe niedoświadczenie starego wieku, to młodzi są zbyt rozsądni, by poddawać się

wrażliwości. Jednakże upierają się przy traktowaniu malarstwa, jakby było rodzajem autobiografji, wynalezionem dla użytku niewykształconych, i przez ordynarne swe płótna prawią nam ciągle o swem zbytecznem ja i o swych równie zbytecznych poglądach, psując przytem trywialną przesadą ową subtelną pogardę dla natury, która jest ich najlepszą i jedynie skromną cechą. Ostatecznie więc musi się znudzić twórczość impresjonistów.

176.

Więcej da się powiedzieć na korzyść owej nowszej szkoły paryskiej — *archaistów*, jak się nazywają. Nie zdając malarza na łaskę i niełaskę pogody, nie szukają też ideału sztuki w efektach atmosferycznych, lecz starają się raczej o piękno rysunku w wyobraźni zrodzone oraz o wdzięk kolorystyczny. Odrzucając nudny realizm tych, którzy malują tylko to, co widzą, starają się oni widzieć coś godnego widzenia i to nietylko oczyma cieleśnemi, lecz oczyma duszy, której sfera jest znacznie szerszą i świetniejszy przedstawia teren dla działalności artystycznej. W każdym razie, uwzględniają sztuki dekoratywne, niezbędne dla udoskonalenia każdej sztuki, i mają dość poczucia estetycznego,

by ubolewać nad marnem i bezmyślnem ograniczaniem sztuki przez kateryczne trzymanie się nowoczesnej formy, które stało się zgubą niejednego impresjonisty.

177.

Sztuka szczerze dekoratywna jest sztuką, z którą można się żyć. Ze wszystkich sztuk plastycznych jest ona jedyną, budzącą w nas nastrój i wywierającą wrażenie. Barwa, sama przez się bez znaczenia, nieograniczona żadną formą konkretną, może przemawiać do duszy na tysiąc sposobów. Harmonja zaś, spoczywająca w delikatnych proporcjach linii i kształtów, odzwierciadla się w umyśle. Powtarzający się motyw napawa nas spokojem. Nadzwyczajności w rysunku podniecają wyobraźnię. W czystym wdzięku materiałów, jakeimi się sztuka taka posługuje, tkwią pierwiastki kultury. I na tem jeszcze nie koniec. Odrzucając świadomie przyrodę jako ideał piękna i metodę naśladowczą zwykłego malarza, sztuka dekoratywna nie tylko przygotowuje duszę do odczucia prawdziwej twórczości fantastycznej, lecz rozwija w niej zmysł formy, będący podstawą wszelakiej twórczości artystycznej, tak jak krytycznej.

178.

Prawdziwym artystą jest ten, kto przechodzi nie od uczucia do formy, lecz od formy do myśli i uczucia.

179.

Artysta może stwarzać piękno dlatego właśnie, że nie przynosi nowego posłannictwa. Natchnienie swe czerpie z formy i jedynie z formy, jak przystoi artyście. Prawdziwa namiętność byłaby jego zgubą. Cokolwiek dzieje się w rzeczywistości, jest dla sztuki straconem.

Wszelka licha poezja pochodzi z prawdziwego uczucia. Być naturalnym, to znaczy, być samo przez się zrozumiałym, a być zrozumiałym, to jest być nieartystycznym.

180.

Nietylko w sztuce ciało jest — duszą, w każdej sferze życia forma jest genezą rzeczy. Rytmiczne, harmonijne ruchy korowodu tancerek, mówi nam Platon, wywołują w umyśle i rytm i harmonję. Formy są pokarmem wiary, powiada kardynał Newman w chwili zupełnej szczerości, które dają go nam poznać i każą podziwiać.

181.

W dogmaty wierzy się dlatego, że się je powtarza.

182.

Forma jest tajemnicą życia. Znajdź wyraz dla troski, a stanie ci się droga. Znajdź wyraz dla radości, a spotęgujesz jej ekstazę. Pragniesz kochać — to czytaj erotyki, a słowa rozbudzą w tobie tęsknotę, z której ludzie wyprowadzają całkiem mylnie powstanie pieśni miłosnych. Masz zmartwienie toczące ci serce — to zanurz się w dźwięki bólu, ucz się jego wyrazu od Hamleta i królowej Konstancji, a przekonasz się, że sam wyraz bólu mieści w sobie rodzaj pociechy i że forma rodząca namiętność jest również śmiercią bólu.

183.

Forma jest czynnikiem, stwarzającym nietylko temperament krytyczny, lecz także zmysł estetyczny — ów nieomylny zmysł, patrzący we wszystko z punktu widzenia piękna. Zaczynij od ukochania formy, a żadna tajemnica sztuki nie pozostanie ci obcą. Przytem pamiętaj, że zarówno w krytyce, jak w twórczości wszystko zawisło od wrażliwości

i że szkoły artystyczne winny być grupowane nie tylko historycznie, stosownie do czasu swego powstania, lecz stosownie do wrażliwości i temperamentu, do którego przemawiały.

184.

Wpływ krytyka polega na nagim fakcie istnienia. Reprezentuje on typ czysty. W nim odzwierciedla się kultura epoki i w nim znajduje swe zrealizowanie. Nie należy żądać od niego nic innego, jak tylko dążności do samodoskonalenia się.

185.

Jedynym zadaniem intelektu jest, by czuł że żyje.

186.

Krytyk może wprawdzie pożądać wpływów, lecz, w tym razie nie będzie zwracał się do jednostki, tylko do całej epoki, aby obudzić w niej świadomość i odpowiedzialność, wszczepiając nowe pragnienia i ambicje, obdarzając ją szerszemi widnokręgami i szlachetniejszymi nastrojami.

187.

Co ostatecznie obchodzi nas pracowitość twórców! Bez wątpienia dają, co mają najlepszego, i tak

otrzymujemy od nich — wszystko najgorsze. Najlepszym bowiem chęciom towarzyszą zawsze dzieła najgorsze.

188.

Sztuka przemawia zawsze tylko do wrażliwości artystycznej — a nigdy do specjalisty. Jej dążeniem jest powszechność i we wszystkich swych przejawach jednolitość.

189.

Twierdzenie, że artysta jest najlepszym krytykiem, mija się z prawdą tak, iż można raczej powiedzieć, że wielki artysta nigdy nie potrafi sądzić o dziełach innych a rzadko nawet o swych własnych. Sama potęga wizjonerska, czyniąca człowieka artystą, ogranicza przez swą intensywność zdolność subtelnej analizy. Rozpęd twórczy pędzi ślepo ku celowi i z pod kół wozu jego wznosi się obłok kurzawy i otacza go chmurą nieprzejrzystą. Bogowie są ukryci jeden przed drugim. Rozpoznają tylko swych czcicieli. To wszystko.

190.

Wielki artysta nie zdolny jest odczuć dzieł innych. Wordsworth widział w „Endymionie“ jedynie piękny moment pogaństwa, Shelley w swej

niechęci do aktualności głuchy był na posłannictwo Wordsworth'a, gdyż odpychała go forma. Byron ta wielka, namiętna, niedoskonała jednostka ludzka, nie umiał ocenić ani poety potoków, ani poety jezior, a urok poezji Keatsa był dlań zgoła ukryty. Sofokles nienawdził realizmu Eurypidesa. Dla niego strumień łez gorących nie był muzyką. Milton, wyposażony poczuciem wielkiego stylu, nielepiej rozumiał metodę Szekspira, jak Reynolds metodę Gainsborough'a.

191.

Marni artyści zawsze podziwiają się nawzajem, mieniając to wszechstronnością i brakiem przesądów. Natomiast wielki artysta nie może pojąć, by można tworzyć życie i piękno bez uciekania się do metody przez niego samego przyjętej. Twórczość pochłania wszystkie jego zdolności krytyczne i nie może on przenieść ich poza sferę własną. Właśnie dlatego, że nie możemy czegoś zrobić, jesteśmy właściwymi sędziami.

192.

Twórczość zacieśnia widnokrąg, a kontemplacja rozszerza go.

193.

Każda sztuka posiada własną gramatykę i własny materiał. Niema w tem nic tajemniczego i bez kompetencji można zawsze być poprawnym. Ale jakkolwiek prawidła, na jakich opiera się sztuka, mogą być ustalone, niemniej do istotnego ich wcielenia potrzeba, by wyobraźnia tchnęła w nie ducha piękna tak, iż każde z prawideł wyda się wyjątkowem.

194.

Technika jest w gruncie rzeczy indywidualnością. Dlatego artysta nie może nauczyć się jej ani uczeń nauczyć się, i dlatego krytyk estetyczny może ją zrozumieć.

195.

Przyszłość należy do krytyki. Materiał, z jakiego czerpie twórczość, staje się z każdym dniem więcej ograniczony i jednostajny. Opatrzność i — Walter Besant wyczerpali już wszystko przed nosem leżące. Jeśli twórczość ma się wogóle utrzymać, to jedynie pod warunkiem, że stanie się krytyczniejszą, niż dotychczas.

196.

Kto chce oddziaływać na nas dziś jeszcze przez beletrystykę, musi albo stworzyć zgoła nowe tło, albo też odsonić nam duszę ludzką w najwewnętrzniejszym jej życiu.

197.

Często słyszymy zdanie, że beletrystyka staje się chorobliwą. O ile jednak dotyczy psychologii, nie była ona nigdy dość chorobliwą. Zaledwie dotknęliśmy powierzchni duszy. W jednej jedynej komórce mózgowej nagromadzone są rzeczy cudowniejsze i straszniejsze, niż o nich śnić mogli nawet ci, co, jak twórca „Rouge et Noir“, usiłovali dotrzeć do najtajniejszych szczelin duszy i zniewolić życie do wyznania najciemniejszych swych grzechów.

198.

Pytanie, czy pogłębienie duszoznawstwa nie okaże się fatalnem dla siły twórczej, której ma właśnie dostarczyć nowego materiału. Ja sam przypuszczam, że twórczość jest skazana na zagładę. Wypływa bowiem z zbyt prymitywnego, naturalnego popędu. Bądź jak bądź, jest niewątpliwem, że materiał, z którego czerpie twórczość, ciągle się

zmniejsza, gdy materiał krytyki z każdym dniem się zwiększa.

199.

Nigdy krytycyzm nie był tak naturalnym, jak obecnie. Tylko przez niego ludzkość może sobie uświadomić, dokąd doszła.

200.

Krytyka tworzy z umysłu subtelny instrument. Nasz system wychowawczy każe obładowywać nam pamięć balastem luźnych faktów i rzetelnie starać się o udzielenie innym tej z trudem nabytej wiedzy. Uczmy przeto ludzi, jak kształcić pamięć, ale nigdy jak spotęgować indywidualność. Nigdy nie przyszło nam na myśl, aby pokusić się o rozwijanie w umyśle subtelniejszej zdolności uznawania i różniczkowania. Grecy czynili to i ilekroć zetknijemy się z ich duchem krytycznym, przyznać musimy, że mając pod każdym względem obszerniejszy i więcej urozmaicony materiał twórczy od nich, nie posiadamy jednak ich metody, mocą której można ten materiał interpretować.

201.

Jedynie krytyka umożliwia kulturę przez zespalanie i ogniskowanie. Ujmuje ogromny całokształt

pracy twórczej i przefiltrowuje go w subtelniejszą esencję. Czyż człowiek pragnący zachować pewne poczucie piękna formy mógłby przebrnąć przez potworne morze książek, jakie wydała ludzkość — książek, w których myśl jąka się, nieuctwo krzyczy? Nić prowadząca nas przez ten nużący labirynt spoczywa w rękach krytyki.

202.

Dzięki krytyce filologicznej więcej wiemy o epokach, o jakich żadne nie przechowały się wiadomości, aniżeli o tych, które przekazały nam całe foljały.

203.

Krytyka może uczynić to dla nas, czego nie dokona ani fizyka ani metafizyka, t. j. dać nam dokładną istotę umysłu w jego procesie rozwojowym. Może dla nas uczynić to, czego nie dokáže historia, t. j. objaśnić nas o tem, co człowiek myślał, zanim nauczył się pisać.

204.

Krytycyzm czyni z nas kosmopolitów. Szkoła Manchesterska usiłowała sprowadzić braterstwo

ludzkości, wykazując korzyści komercjonalne, wynikające z pokoju. Usiłowała obniżyć ten czarowny świat do roli targowicy publicznej dla kupujących i sprzedających. Zwróciła się do najniższych instynktów człowieka i doznała zawodu. Wojna następowiała po wojnie, a dogmat przemysłowca nie przeszkodził Francji ni Niemcom do wzajemnego przelewu krwi. Obecnie wystąpili inni i usiłują przemówić do uczuć i sympatyj lub do czczych dogmatów jakiegoś mglistego systemu etyki abstrakcyjnej. Mają swe ligi pokojowe, tak drogie wszystkim uczuciowcom, i swe wnioski zalecające rozbrojenie i sądy rozejmcze, tak ulubione przez tych, co nigdy nie czytali historii. Ale porywy uczuciowe nie wystarczają. Zbyt są one zmienne i zbyt zależne od namiętności, a sąd rozejmczy, który dla ogólnego dobra rasy zostałby pozbawionym władzy wykonywania swych postanowień, niewiele przyniósłby korzyści. Jest jedna tylko rzecz gorsza od niesprawiedliwości — sprawiedliwość bez miecza wykonawczego w dłoni. Gdzie prawo nie jest potęgą — jest złem.

205.

Dopóki wojna uchodzić będzie za coś złego, dopóty zachowa swój urok. Dopiero gdy poczniemy

uważać ją za ordynarną, przestanie być popularną.

206.

Uczucia nie uczynią z nas obywateli świata ani też żądza zysku, tylko wdrażając umysł ciągle do myślenia krytycznego, będziemy mogli wznieść się ponad przesady rasowe. Krytycyzm wykorzeni je, podkreślając jedność ludzkiego umysłu mimo różnorodności form, pod jakimi się ujawnia.

207.

Krytyka nie uznaje żadnego stanowiska za ostateczne i nie krępuje się pustymi hasłami sekt ani szkół, lecz stwarza ów pogodny filozoficzny nastrój ducha, co kocha prawdę dla niej samej i nie kocha jej mniej dlatego, że ją uważa za niemożliwą do osiągnięcia.

208.

Krytyk artystyczny tak, jak mistyk, musi zawsze być duchem sprzeczności.

209.

Być dobrym według pospolitej miary dobroci jest oczywiście rzeczą bardzo łatwą. Wymaga to

jedynie pewnej dozy zwyczajnej trwogi, pewnego braku fantazji i pewnego upodobania w burżuazyjnej godności.

210.

Podnosi się głos przeciwko grzesznikowi, a jednak nie grzesznik, lecz głupiec jest naszą hańbą. Niema grzechu okrom głupoty.

211.

Estetyka stoi ponad etyką. Należy bowiem do sfery więcej uduchowionej. Poznać piękno jakiegokolwiek rzeczy, to najwyższy punkt rozwojowy, jaki możemy osiągnąć. Nawet zmysł kolorystyczny jest dla rozwoju osobnika ważniejszym, niż poczucie dobra i zła.

212.

Etyka, jak dobór naturalny, umożliwia istnienie, estetyka, jak dobór seksualny, nadaje życiu czar i urok, nadaje mu nowe formy, stwarza postęp, urozmaicenie i zmianę. A gdy zdobędziemy tę prawdziwą kulturę, będącą naszym celem, osiągniemy nie tylko doskonałość, o jakiej śnili święci, lecz niemniej doskonałość tych, dla których grzech jest niepodobieństwem — nie dlatego, aby mieli być

zdolni do rezygnacji ascetów, lecz dlatego, że mogą robić wszystko, co pragną, nie raniąc duszy, oraz dlatego, że nie mogą pragnąć niczego, co by mogło zranić duszę.

213.

Dusza jest rzeczą tak boską, że może przeobrazić w pierwiastki bogatszego doświadczenia, subtelniejszej wrażliwości lub w nowe sposoby myślenia te czyny, które w jednostkach pospolitych byłyby pospolite, w nieokrzesanych marne i w nikczemnych nikczemne.

214.

Krytycyzm wydaje się może niejednemu rzeczą bezpłodną... Otóż wiek dziewiętnasty stanowi w dziejach punkt zwrotny, dzięki działalności dwóch ludzi: Darwina i Renana, z których pierwszy był krytykiem księgi natury, drugi krytykiem ksiąg Boga. Nie uznać tego, znaczyłoby nie rozumieć jednego z najważniejszych okresów w rozwoju świata. Twórczość pozostaje zawsze poza swą epoką, a krytycyzm wiedzie nas naprzód. Duch krytyczny i duch świata są identyczne.

215.

A kto posiadał tego ducha krytycznego, lub został przez niego nawiedzonym, pozostanie bezczynnym, jak Persefona, o której mówi nam Landor — jak słodka, zadumana Persefona, u której białych stóp kwitną asfodele i amaranty. Spocznie zadowolony, pełen „owego głębokiego, niewzruszonego spokoju, wywołującego współczucie śmiertelnych a radość bogów”. Będzie patrzył na świat i pozna jego tajemnicę, a przez zetknięcie się z rzeczami boskimi sam stanie się boskim i jego, tylko jego życie będzie doskonałe.

216.

Marzycielem jest ten, kto drogę swoją widzi tylko przy blasku księżyca i za karę — dostrzega świt wcześniej, niż reszta ludzi. Za karę i — w nagrodę.

„Dialogi o Sztuce“ (Intentions).
Krytyk jako artysta.

217.

Nieustannie wytyka się artystom i literatom brak szerokiego poglądu i pewnych strun duchowych. A zwykle nie może być inaczej, gdyż skupienie się w wizji i intensywność celu — rzeczy

charakteryzujące wrażliwość artystyczną — pociągają za sobą pewne ograniczenie.

218.

Dla ludzi rozmiłowanych w pięknie form wszystko inne nie przedstawia znaczenia. Nie brak jednak wielu wyjątków z tej reguły. I tak Rubens posłował jako ambasador, Goethe pełnił funkcje radcy stanu, Milton sekretarza, piszącego po łacinie przy boku Cromwella, a Sofokles miał biuro dla spraw cywilnych w swem mieście rodzinnem.

219.

Jedynie filister usiłuje ocenić człowieka trywialnym łokciem jego produkcji. Tymczasem trudniej być kimś, aniżeli coś zdziałać.

220.

Życie samo jest sztuką i ma swe różne style, tak jak sztuki, które starają się odtworzyć je.

221.

Ważną domieszką estetycznego eklektycyzmu jest harmonja wszystkich rzeczywiście pięknych

rzeczy niezależnie od epoki i miejsca, od szkoły i manieri. Przyozdabiając przeto pokój, nie przeznaczony na wystawę, lecz do mieszkania, nie powinniśmy nigdy dążyć do archeologicznego odtworzenia przeszłości ani mozolić się koniecznie nad zachowaniem ścisłości historycznej. Wszystkie piękne rzeczy należą do tej samej epoki.

222.

Jako krytyk artystyczny Tomasz Griffiths Wainwright*) zajmował się przede wszystkim przedewszystkiem różnemi wrażeniami, odebranemi od dzieła sztuki, bo niewątpliwie pierwszym zadaniem w krytycyzmie

*) T. G. Wainwright, któremu O. W. poświęca to „studjum w kolorze zielonym”, urodzony w końcu 18-tego wieku, pierwotnie był malarzem. Następnie oddał się publicystyce i skreślił pod fantastycznemi pseudonimami szereg artykułów o kwestjach artystycznych, które zwróciły nań uwagę. Jemu zawdzięcza O. W. niejedną tezę estetyczną. Wainwright zgładził ze świata trucizną trzy osoby ze swej rodziny, jedną z nich, by podnieść w towarzystwie zabezpieczeń na życie sumę, na jaką była ona zaasekurowana. Po kilkunastu latach dopiero, wróciwszy z Francji, dostał się przed kratki sądowe. Skazany na dożywotnią deportację do kolonji, spędził szereg lat w Tasmanji i tam umarł w r. 1852.

estetycznym jest zrealizowanie swych impresyj. Nie troszczył się o abstrakcyjne kwestje, dotyczące istoty piękna, a metoda historyczna, która później wydała bogate owoce, nie istniała jeszcze wówczas, lecz nigdy nie tracił z oka wielkiej prawdy, że sztuka odzywa się przede wszystkim nie do intelektu lub emocji, ale li tylko do wrażliwości artystycznej. Niejednokrotnie podnosi on, że ta wrażliwość, czyli, jak mówi, smak, nieświadomie kierowany i doskonalony dzięki częstemu obcowaniu z najlepszymi dziełami, staje się ostatecznie właściwym wartościomierzem. Oczywiście są w sztuce, jak w strojach, mody i może nikt z nas nie zdoła nigdy wyzwolić się od wpływów narzuconych przez zwyczaj i nowość.

223.

Nie znosił on w sztuce rzeczy pospolitych, tłumaczących się na pierwszy rzut oka, nie sympatyzował z współczesnym prądem naśladowczym i realistycznym, ale wystrzegał się doktrynerstwa, głosząc tezę, że „dzieło sztuki można ocenić li tylko na podstawie prawideł z niego samego się wyłaniających i chodzi tylko o to, czy ono z nimi zgodne czy nie”. To jeden z jego świetnych aforyzmów.

224.

W bardzo brzydkiej a drażliwej naszej epoce sztuki piękne zapożyczają się nie od życia lecz od siebie wzajemnie.

225.

„W sztuce — mówi Wainewright w jednym z swych essay'ów — wszystko, co zasługuje na podjęcie, zasługuje też na dobre wykonanie“ i wskazuje na to, że jeśli raz staniemy się pobłażliwi na anachronizmy, trudno będzie orzec, jak daleko dopuścić je wolno.

226.

„Nasi krytycy — zauważa on bardzo rozumnie — nie zdają sobie bodaj sprawy z tożsamości pierwotnych ziarn, z jakich wyrasta poezja i malarstwo, ani z tego, że istotny postęp na drodze doskonalenia w dziedzinie jednej sztuki zawisł od równomiernego doskonalenia się w drugiej. A gdzie indziej mówi, że jeśli kto, nie wielbiąc Michała Anioła, rozwodzi się nad uwielbieniem dla Milтона, oszukuje albo siebie albo swych słuchaczy.

227.

Dzisiejszy publicysta jest to człowiek, który nudzi ogół szczegółami o nieprawidłowości swego prywatnego życia.

228.

Wielu ludzi sztucznych odznacza się umiłowaniem przyrody. I tak Wainewright pisze: Trzy rzeczy cenię sobie wielce: rozłożyć się spokojnie na wzgórzu, panującym nad piękną panoramą, spoczywać w cieniu olbrzymich drzew, gdy słońce świeci dookoła, i zażywać samotności z świadomością sąsiedztwa. Daje mi to wszystko wieś.

229.

Można wyobrazić sobie potężną osobistość złożoną z występku.

230.

Jeśli kto, jak Wainewright, jest trucicielem, nie przemawia to wcale przeciwko jego prozie. Cnoty domowe nie stanowią istotnej podstawy sztuki, aczkolwiek służyć mogą za doskonałą reklamę dla drugorzędnych artystów.

231.

Niema namacalnego łącznika między zbrodnią a kulturalnością.

232.

Niepodobna pisać od nowa całych dziejów ludzkości w celu zadowolenia naszego poczucia moralności i przekształcania rzeczy, jak być powinny.

233.

Jest wielu historyków albo raczej pisarzy o przedmiotach historycznych, którzy zawsze jeszcze uważają za stosowne rozdzielać pochwały i nagany z uroczą powagą szanowanego magistra. A jest to idjotyczny zwyczaj, wykazujący jedynie, że poczucie moralności można doprowadzić do tak zenitowej doskonałości, iż ujawni się wszędzie tam, gdzie tego nie potrzeba. Nikt wyposażony prawdziwym zmysłem historycznym nie posuwa się do udzielania nagany Neronowi, chłosty Tyberjuszowi lub złej cenzury Cezarowi Borgia, gdyż osobistości te stały się niejako kukiełkami w sztuce. Mogą przejąć nas grozą, przerażeniem, zdumieniem, lecz nie wyrządzają nam krzywdy. Przeszły bowiem w sferę sztuki

lub nauki, a ani sztuka ani nauka nie zna pochwały i nagany ze stanowiska moralności.

234.

Osobistość podniecająca wyobraźnię artystyczną jest przez to donioślejszą, aniżeli przez fakt swego istnienia.

(„Pióro, ołówek i trucizna“),

235.

Wielkie dzieło sztuki dramatycznej powinno nie tylko stać się wyrazem uczuć i namiętności społecznego człowieka zapomocą gry aktorskiej, lecz być wystawionem w szacie jak najodpowiedniejszej pojęciom współczesnym. Zupełna ścisłość w szczegółach w celu wywołania zupełnego złudzenia — jest konieczną. Wszelako przestrzegać trzeba, by szczegóły nie uzurpowały sobie miejsca głównego; muszą zawsze podlegać ogólnym motywom sztuki. Ale uległość w sztuce nie znaczy tyle, co lekceważenie prawdy; jest to przeobrażenie faktu w efekt i wyznaczenie każdemu szczegółowi właściwej, relatywnej wartości.

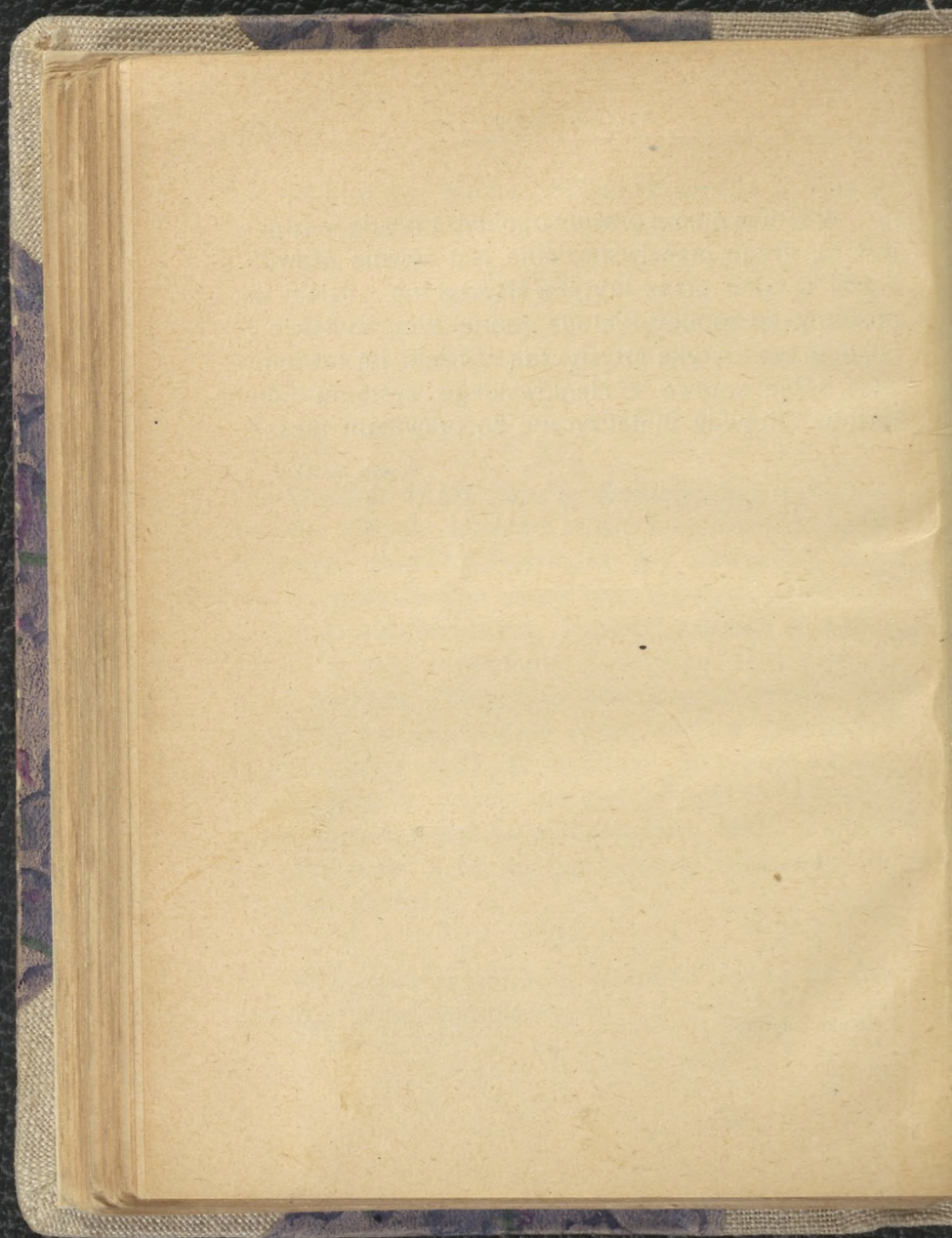
236.

W krytyce estetycznej wszystko zależy od stanowiska, jakie zajmujemy.

237.

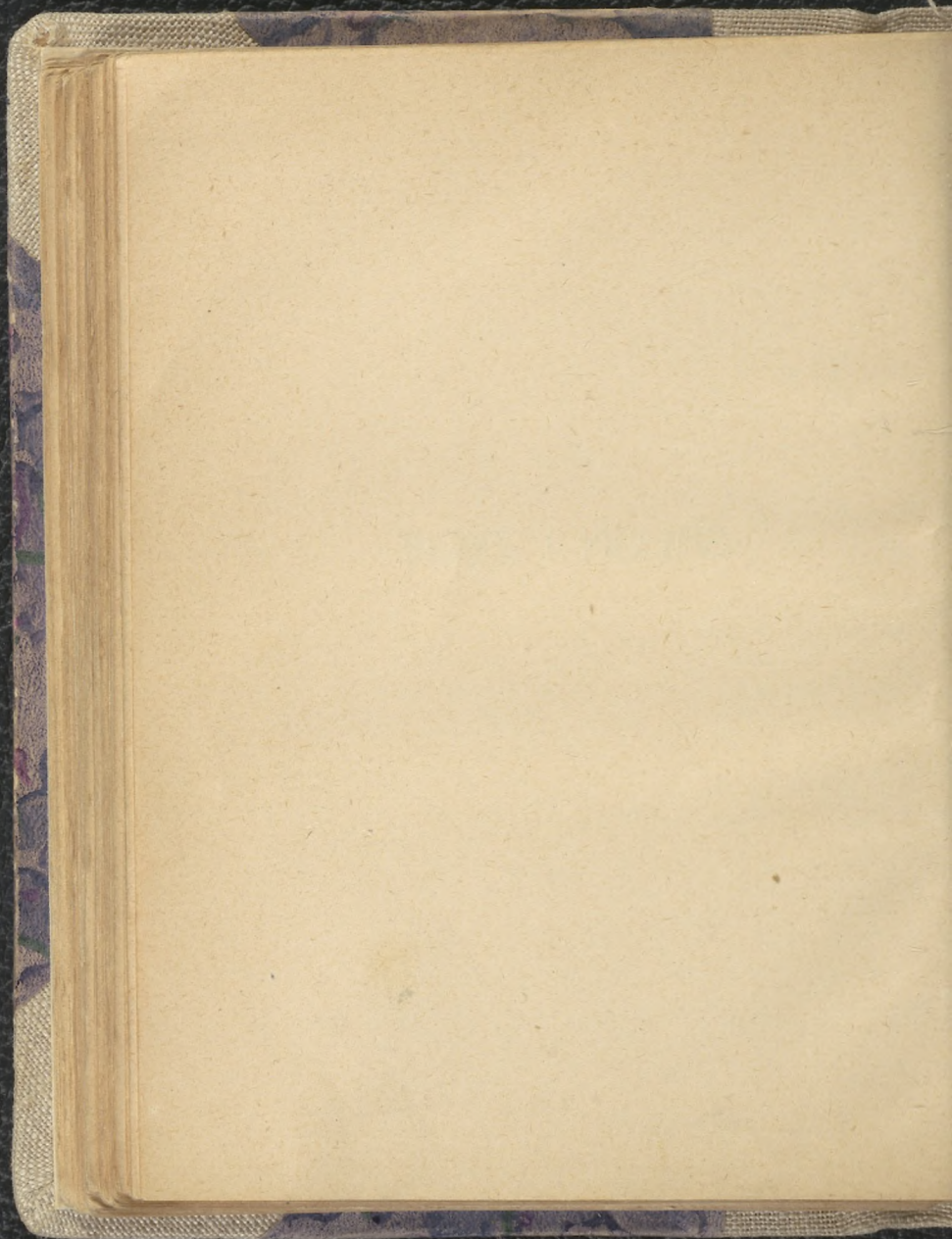
W sztuce niema prawdy ogólnej. Prawdą w sztuce jest to, czego przeciwstawienie jest równie prawdą. I jeśli li tylko przez krytykę artystyczną i dzięki jej możemy zrozumieć Platona teorię idei, to także li tylko przez krytykę artystyczną i dzięki jej możemy zdać sobie sprawę z Hegłowskiego systemu kontrastów. Prawdy metafizyczne są prawdami masek.

„Prawda masek“.



SALON I ŻYCIE

12*



1.

Życie jest najrzadszą na świecie rzeczą. Większość ludzi istnieje i na tem koniec.

„Dusza ludzka w epoce socjalizmu”.

2.

Życie jest sztuką; ma swe rodzaje stylu, tak jak sztuki piękne, które starają się dać mu wyraz.

„Zanik kłamstwa”.

3.

Życie jest czemś z artystycznego punktu widzenia chybionem. Zdradza ono ogromny brak formy: katastrofy jego zdarzają się zawsze na niewłaściwym miejscu i dotyczą niewłaściwych ludzi. W komedjach jego tkwi groteskowy strach, a tragedje jego kończą się farsą.

4.

Życie ludzi nas zwodnemi cieniami, jak ten, kto pokazuje marjonetki. Błagamy o radość —

życie nam ją daje, ale zmiesza ją z goryczą i z rozczarowaniem. Jeśli ból pada na nas, dostojny, sądzimy, że życie zarzuci purpurę tragedji na dni nasze. Tymczasem ból mija, ustępując uczuciom mniej podniosłym.

5.

Życie jest kwestją taktu.

6.

Życie artysty jest poprostu samorozwojem.

„Krytyk jako artysta”.

7.

Jeśli wogóle życie ma jakiś cel, to ten, by wystawiać nas zawsze na pokuszenie.

„Zanik kłamstwa”.

8.

Życie rani, ilekroć się do niego zbliżymy. Wszystko w niem trwa za długo lub za krótko.

„Krytyk jako artysta”.

9.

Życie nowoczesne składa się z komplikacji i względności.

10.

Najlepszy sposób, by o życiu nic nie wiedzieć,
jest zrobić się użytecznym.

11.

Wszystkie drogi prowadzą do jednego celu —
do rozczarowania.

12.

Pierwszym obowiązkiem w życiu jest być o ile
możności jak najsztuczniejszym. Drugi obowiązek
jest jeszcze nieznanym.

13.

Obowiązek jest to, czego żądamy od innych,
a nie to, co czynimy sami.

„Zanik kłamstwa”.

14.

Życie jest straszne; wydaje nam się, że panu-
jemy nad niem, a tymczasem ono panuje nad nami.

„Dusza ludzka w epoce socjalizmu”.

15.

Przyjemność jest jedyną rzeczą, dla której
należałoby żyć.

16.

× Życie jest zbyt ważnem, aby mówić o niem serjo.
„Idealny małżonek”.

17.

Dla pełnego rozwoju życia do najwyższego jego stopnia doskonałości trzeba indywidualizmu.

18.

Jesteśmy dziś hiperkulturalni i hiperkrytyczni, zbyt uduchowieni i zbyt żądni wyszukanych rozkoszy, abyśmy mieli spekulacje o życiu brać za życie samo.

„Dusza ludzka w epoce socjalizmu”.

19.

× Moralność jest ostatnią ucieczką tych, co nie pojmują piękna.

20.

Moralność jest poza; zastosowujemy ją do ludzi nam niemiłych.

„Portret Doriana Grey'a”.

21.

Instykt moralności można tak wyszkolić, że wyskakuje wszędzie, gdzie jest niepotrzebnym.

„Krytyk jako artysta”.

22.

Nie nato przyszliśmy na świat, aby dawać folgę naszym moralnym uprzedzeniom.

„Portret Doriana Grey'a”.

23.

Poza normalna jest ze wszystkich najwstrętniejszą, ale jest to już jednak coś — mieć pozę jakąkolwiek.

24.

Poza jest formalnem uznaniem potrzeby traktowania życia z pewnego określonego i uzasadnionego punktu widzenia.

„Krytyk jako artysta.”.

25.

Nie można być dość oględnym w wyborze swych nieprzyjaciół.

26.

Wierni znają tylko trywialną stronę miłości, niewierni znają jej tragedję.

27.

Sumienie i tchórzliwość to jedno i to samo. Sumienie jest firmą tej spółki.

28.

Dobre zamiary są czekami wypisanymi na bank, w którym nie mamy swego konta.

„Portret Doriana Grey'a”.

29.

Co znaczy cnota? Renan mówi nam, że natura mało się troszczy o czystość. Być może, że nasze Lukrecje zawdzięczają swą niepokalaność mniej własnej czystości, niż hańbie Magdalen.

30.

Jedyną różnicą między świętym a grzesznikiem jest, że każdy święty ma przeszłość, a każdy grzesznik — przyszłość.

„Krytyk jako artysta”.

31.

Są grzechy piękniejsze od czegoś bądź innego na świecie, — grzechy i występki nieustannie pociągające tych, co nadewszystko kochają piękno.

32.

To, co nosi miano grzechu, jest istotnym pierwiastkiem postępu; bez niego świat popadłby w zastój, zestarzał się i odbarwił.

33.

Grzech przez swe wybitne akcentowanie indywidualności ratuje nas od jednostajności typu. Przez odrzucanie utartych pojęć moralnych zgadza się z wyższą etyką.

34.

Strach przed społeczeństwem, na którym opiera się moralność i strach przed Bogiem, który jest tajemnicą religijności — są to te dwie potęgi, które nas opanowują.

35.

Jedyny sposób, aby uwolnić się od pokusy, jest ulec jej.

36.

Grzech jest jedyną barwną rzeczą, jaka ostała się w nowoczesnym życiu.

37.

Piękne grzechy są tak, jak wszystkie piękne rzeczy, przywilejem bogatych.

38.

Powrót do świętych jest niemożliwym, daleko prędzej możemy uczyć się od grzesznika.

39.

Żadna zbrodnia nie jest wulgarną, ale wszystko co wulgarne jest zbrodnią.

40.

Dobrze dla naszej próżności, że uśmiercamy mordercę. Pozostawiony bowiem przy życiu, mógłby przekonać się naocznie, co zyskaliśmy przez jego zbrodnię. I dobrze dla pokoju duszy męczennika, że przepada w swem męczeństwie, bo nie potrzebuje oglądać grozy swego plonu.

41.

Przewaga zdrowego rozsądku w rzeczach wiary jest czemś ubolewania godnem. Równa się bowiem głupiemu obniżaniu ich do nizin pospolitego naturalizmu i wynika z zupełnej ignorancji psychologicznej. Ludzkość może wierzyć w rzeczy niemożliwe, ale nigdy nie uwierzy w rzeczy nieprawdopodobne.

42.

Ludzie dobrzy robią wiele złego na świecie, a mianowicie to, że uważają zło za coś tak niezmiernie doniosłego. Tymczasem podział ludzi na

złych i dobrych jest śmieszny; ludzie są albo sympatyczni albo nudni.

43.

Tajny występki nie istnieje; wypisuje się on na obliczu.

44.

Wszystkie grzechy są grzechami nieposłuszeństwa.

„Portret Dorian Grey'a”.

45.

W naszej epoce tylko głupcy są traktowani serjo i żyją w ciągłej obawie, żali nie będą zrozumiani fałszywie.

„Kobieta bez znaczenia”.

46.

Każdy człowiek żyje własnem życiem i płaci swoją cenę za nie. Szkoda tylko, że trzeba tak często płacić za jedno i to samo. W swych interesach z ludźmi przeznaczenie nie zamyka nigdy swych rachunków.

47.

Gdyby chociaż jeden tylko człowiek wyczerpał życie całkowicie i do samego dna, gdyby każdemu uczuciu nadał formę, każdej myśli wyraz, każdemu marzeniu ciało — spłynąłby na świat tak nowy prąd

radości, że zapomnielibyśmy wszystką chorobliwość wieków średnich i powrócili do ideału greckiego, może nawet do jeszcze piękniejszego i bogatszego, aniżeli ideał grecki.

„Portret Doriana Grey'a”.

48.

Cynik jest to człowiek znający cenę wszystkiego, a nie znający wartości niczego.

Sentymentalista zaś to człowiek nadający wszystkiemu śmiesznie wielką wartość a nie znający ceny targowej niczego.

„Wachlarz lady Windermere”.

49.

Gdy człowiek dochodzi do tego wieku, że zaczyna wiedzieć wszystko lepiej od innych — wtedy naprawdę nic już nie wie.

„Kobieta bez znaczenia”.

50.

Starcy wierzą wszystkiemu, mężczyźni nie dowierają wszystkiemu, młodość wie wszystko.

„Portret Doriana Grey'a”.

51.

Jest w tem coś tragicznego, że tak wielka liczba młodych ludzi rozpoczyna swe życie w pięknie, aby ostatecznie wziąć się do użytecznego zawodu.

52.

Gdy powaga przychodzi do pełnoletności, staje się nudą.

„Kobieta bez znaczenia”.

53.

Są tylko dwa rodzaje istotnie fascynujących ludzi; ci, którzy absolutnie wszystko wiedzą, i ci, którzy absolutnie nic nie wiedzą.

54.

Tajemnica miłości jest większą, niż tajemnica śmierci.

„Portret Dorjana Grey'a”.

55.

Kobiety łudzą się tem, że zdolne są czynić z nas ideały, a tworzą tylko bożyszczą swej wyobraźni.

„Idealny małżonek”.

56.

Jakże to ludzie szczycą się wiernością! A nawet w miłości jest ona tylko problematem fizjologicznym. Nie ma nic wspólnego z naszą wolą. Młodzi ludzie chcieliby być wierni, a nie potrafią; starzy ludzie chcieliby być niewierni, a nie potrafią.

57.

Ludzie, którzy raz tylko kochają w życiu, to ludzie istotnie powierzchowni. To, co nazywają swą wiernością nazywam usypiającym skutkiem przyzwyczajenia lub brakiem fantazji. Wierność jest w życiu uczuciwem tem, co konkurencja w życiu intelektualnem: przyznaniem się do niepowodzenia.

58.

Powierzchowny smutek i powierzchowna miłość żyją długo. Wielka miłość i wielki smutek strawiają się przez swą własną pełnię.

„Portret Dorjana Grey'a”.

59.

Mężczyźni poznają życie za wcześnie, kobiety za późno. To jest jedyną różnicą między obu płciami.

„Wachlarz lady Windermere”.

60.

Kobiety to obrazy, mężczyźni to problematy. Jeśli chcesz wiedzieć, co kobieta istotnie myśli, — co nawiasem mówiąc jest zawsze niebezpiecznie — to patrz na nią, a nie słuchaj jej.

61.

Kobiety budzą w mężczyznach pragnienie tworzenia arcydzieł, a przeszkadzają im w ich wykonaniu.

62.

Kobiety żyją jedynie wzruszeniami; nie mają żadnego poglądu na życie.

63.

Kobiety posiadają cudowny instykt. Odgadują wszystko, z wyjątkiem tego, co leży na dłoni.

64.

Kobiety obchodzą się z mężczyznami, jak ludzkość z bogami: uwielbiają ich, i tak mężczyźni muszą zadawać sobie pracę, by coś dla nich uczynić.

„Portret Doriana Grey'a”.

65.

Kobieta nie umiejąca owiać swych grzechów urokiem, jest tylko istotą rodzaju żeńskiego.

„Wachlarz lady Windermere”.

66.

Złe kobiety są nieznośne, dobre — nudne. To cała różnica.

„Kobieta bez znaczenia”.

67.

Zdaje się, że kobiety pierwsze oświadczają się mężczyznom, a nie mężczyźni kobietom.

„Portret Doriana Grey'a”.

68.

Każda kobieta staje się ostatecznie podobną do swej matki. I to jej tragedia.

68.

W grze matrymonjalnej składa się tak dziwnie, że kobiety mają w ręku wszystkie kozery, a jednak przegrywają zawsze w ostatniej bitce.

69.

Księga ksiąg rozpoczyna się od mężczyzny i kobiety w ogrodzie, a kończy się rewelacjami.

„Wachlarz lady Windermere”.

70.

Historja kobiety jest historją najgorszej formy tyraństwa, jakie świat kiedykolwiek widział. A mianowicie tyranji słabych nad silnymi.

„Dusza ludzka w epoce socjalizmu”.

71.

Dwadzieścia lat romantyki zamienia kobietę w ruinę. Dwadzieścia lat małżeństwa niemal w gmach publiczny.

72.

Mężczyźni żenią się ze znużenia, kobiety wychodzą zamaż z ciekawości i — obie strony są srodze rozczarowane.

„Portret Doriana Grey'a”.

73.

Mężczyźni chcą być zawsze pierwszą miłością kobiety. A w tem tkwi ich niezręczność. Kobiety mają w tej sferze subtelniejszy instynkt: pragną być ostatnią namiętnością mężczyzny.

„Wachlarz lady Windermere”.

74.

Kobieta jest objawem zwycięstwa materji nad duchem a mężczyzna zwycięstwem ducha nad moralnością.

„Portret Doriana Grey'a”.

75.

Lubię mężczyzn, którzy mają przyszłość, i kobiety, które mają przeszłość.

„Kobieta bez znaczenia”.

76.

Z każdą kobietą może być mężczyzna szczęśliwym — byle jej nie kochał.

„Portret Doriana Grey'a”.

77.

Najodpowiedniejszą podstawą małżeństwa jest wzajemne niezrozumienie.

„Wachlarz lady Windermere”.

78.

Kobiety oddają mężom najprawdziwsze złoto swego życia, atoli żądają go zawsze z powrotem w drobnej monecie.

79.

Kobiety są nato, aby je kochano, a nie nato, by je rozumiano.

80.

Lepsza piękność od dobroci, lepsza dobroć od brzydoty.

81.

Istotną niekorzyścią wypływającą z małżeństwa jest to, że odbiera nam egoizm. A nieegoistyczni ludzie są bezbarwni. Brak im indywidualności. Są wszakże temperamenty, które stają się przez mał-

żeństwo jeszcze więcej zawiłemi. Zachowują swój egoizm i zdobywają jeszcze coś nowego w dodatku, albowiem są zmuszeni prowadzić więcej, niż jedno życie. Stają się organizacją wyższą. A być wysoką organizacją jest celem naszego bytu. Wobec tego każde doświadczenie jest cennem, a małżeństwo jest z pewnością doświadczeniem, co bądź przeciwko niemu da się zresztą powiedzieć.

82.

Zakochany zaczyna od oszukiwania samego siebie, a kończy zazwyczaj na oszukiwaniu przedmiotu miłości. I to świat nazywa uczuciem romantycznym.

83.

Trzeba zawsze być zakochanym i dlatego właśnie nie trzeba się nigdy żenić.

84.

Wobec wysokiego wykształcenia dzisiejszych kobiet szczęśliwe małżeństwa są coraz większą rzadkością.

85.

Kobiety kochają nas dla naszych błędów. Gdybyśmy ich mieli dosyć, to kobiety przebaczyłyby nam wszystko, nawet talent.

86.

Jaką jest różnica między fantazją a wieczną miłością? Że fantazja trwa nieco dłużej.

87.

Umiarkowanie działa zabójczo, zuchwalstwo prowadzi do celu.

„Portret Doriana Grey'a”.

88.

Dwa są rodzaje dramatów na tym świecie: jeden wynika z tego, że nie otrzymujemy tego, co pragniemy, a drugi z tego, że — otrzymujemy. I to drugie jest straszniejszym, istotnym dramatem.

„Wachlarz lady Windermere”.

89.

Gdy bogowie chcą nas ukarać — spełniają nasze prośby.

90.

Każda żądza, którą stłumiamy, wyradza w duszy naszej truciznę, która niszczy, zabija.

„Portret Doriana Grey'a”.

91.

Kobiety, która wyznaje swój wiek, należy się wystrzegać, bo jest zdolną wyznać wszystko.

92.

Nic na tym świecie nie jest więcej wartem nad miłość zamężnej kobiety — o czym nie wie żaden żonaty mężczyzna.

„Kobieta bez znaczenia“.

93.

Większość ludzi żyje dla miłości i podziwu, a powinniśmy raczej żyć przez miłość i podziw.

„Krytyk jako artysta“.

99.

Wielkie namiętności są udziałem wielkich dusz i wielkie rzeczy mogą tylko przez tych być zrozumiane, którzy stoją na równie wielkim poziomie.

95.

Nie jestem cynicznym, tylko mam doświadczenie — to prawie jedno i to samo.

96.

Możemy mieć w życiu najwyżej jedno wielkie doświadczenie. Tajemnicą życia jest możliwie jak najczęściej reprodukować je.

97.

Doświadczenie jest kwestją życia intuicyjnego.

98.

Mów do każdej kobiety tak, jakbyś ją kochał, i do każdego mężczyzny tak, jakby cię nudził, a w końcu swego pierwszego sezonu będziesz miał w towarzystwie opinię niezmiernie taktownego młodego człowieka.

99.

Jeśli mężczyzna popełnia kapitalne głupstwo, to popełnia je zawsze z najszlachetniejszych pobudek.

100.

Jedynym powabem przeszłości jest to, że przeszła. Ale kobiety nie wiedzą nigdy, kiedy gra się kończy; żądają zawsze szóstego aktu. Gdy zamarł wszelki interes dla sztuki, właśnie wtenczas chcą dalszego ciągu. Gdyby działa się według ich woli, każda komedia kończyłaby się tragicznie, a każda tragedia przechodziła w farsę.

101.

Jest wiele rzeczy, które najchętniej odrzucilibyśmy, gdybyśmy się nie obawiali, że inni je podniosą.

102.

Nie mów, że wyczerpałeś życie, bo kto to mówi, tego wyczerpało życie.

103.

Sądziłem, że nie mam serca. Tymczasem okazuje się, że mam, ale mi z niem nie do twarzy. Nie licuje to czegoś z naszym nowoczesnym strojem. Wygląda się w nim staro i serce rujnuje mu karierę w stanowczych momentach.

„Portret Doriana Grey'a”.

104.

Trudno nie być niesprawiedliwym względem tego, co się kocha.

105.

Subtelnie czującą jest ta osoba, która zawsze następuje innym na nogi, ponieważ sama ma nagniotki.

„Krytyk jako artysta”.

106.

Tylko ten, kto nie spłacił swych długów, może być pewnym, że nie przestanie żyć w pamięci kramarzy.

107.

Po dobrym obiedzie można przebaczyć wszystkim — nawet swym krewnym.

108.

Upodobanie do koloru zielonego jest w jedności zawsze oznaką subtelnego artystycznego temperamentu, a w narodzie ma być podobno przejawem rozluźnienia, jeśli nie upadku moralności.

„Wachlarz lady Windermere“.

109.

Punktualność okrada czas.

110.

Nieszczęście znieść można, gdy przychodzi z zewnątrz i jest przypadkowym. Ale cierpieć z własnej winy — to dopiero prawdziwy cień życia.

111.

Jedyna rzecz, która pozwala nam przez całe życie nosić głowę wysoko, jest przeświadczenie o stanowczej niższości innych.

112.

Tragedja starości nie leży w tem, że się starzejemy, lecz w tem, że jesteśmy młodzi.

113.

Szkoda, że w życiu odbieramy nauki dopiero wtenczas, gdy już nie możemy z nich korzystać.

„Portret Doriana Grey'a”.

114.

Myślenie jest u nas skierowane zawsze na korzyść i dlatego pogardy godnem. Któż z pośród ciżby i zgiełku ludzi, stojących w pośrodku targowiska życiowego, któż z krzykliwych polityków, z lamentujących apostołów, z ciasnogłowych kaznodziejów — z tych wszystkich ludzi oślepionych przez cierpienia małej części jakiejś gminy, w którą rzucił je los — któż z tych wszystkich mógłby sobie wyrobić o czemkolwiek niezależny sąd? Każdy zawód jest już przesądem. Konieczność zrobienia kariery pędzi każdego w ramiona tego lub owego stronnictwa. Żyjemy w czasach, które za wiele pracują, a za mało kształcą się, w czasach, w których ludzie z pracowitości głupieją.

„Krytyk jako artysta”.

115.

Młodość jest okresem zieloności, niedojrzałości, okresem płytkich kaprysów i wątplych myśli.

116.

Stając się obserwatorem własnego życia, uwalniasz się od jego cierpień.

117.

Dzieci z początku kochają rodziców; gdy są starsze, sądzą ich, czasem im wybaczą.

„Portret Doriana Grey'a”.

118.

Miłość musi przebaczać wielkie grzechy, prócz tego jednego, który się przeciwko niej popełnia.

„Idealny małżonek”.

119.

Nie o to chodzi, co mówi się o kimś, lecz o to, kto to mówi.

120.

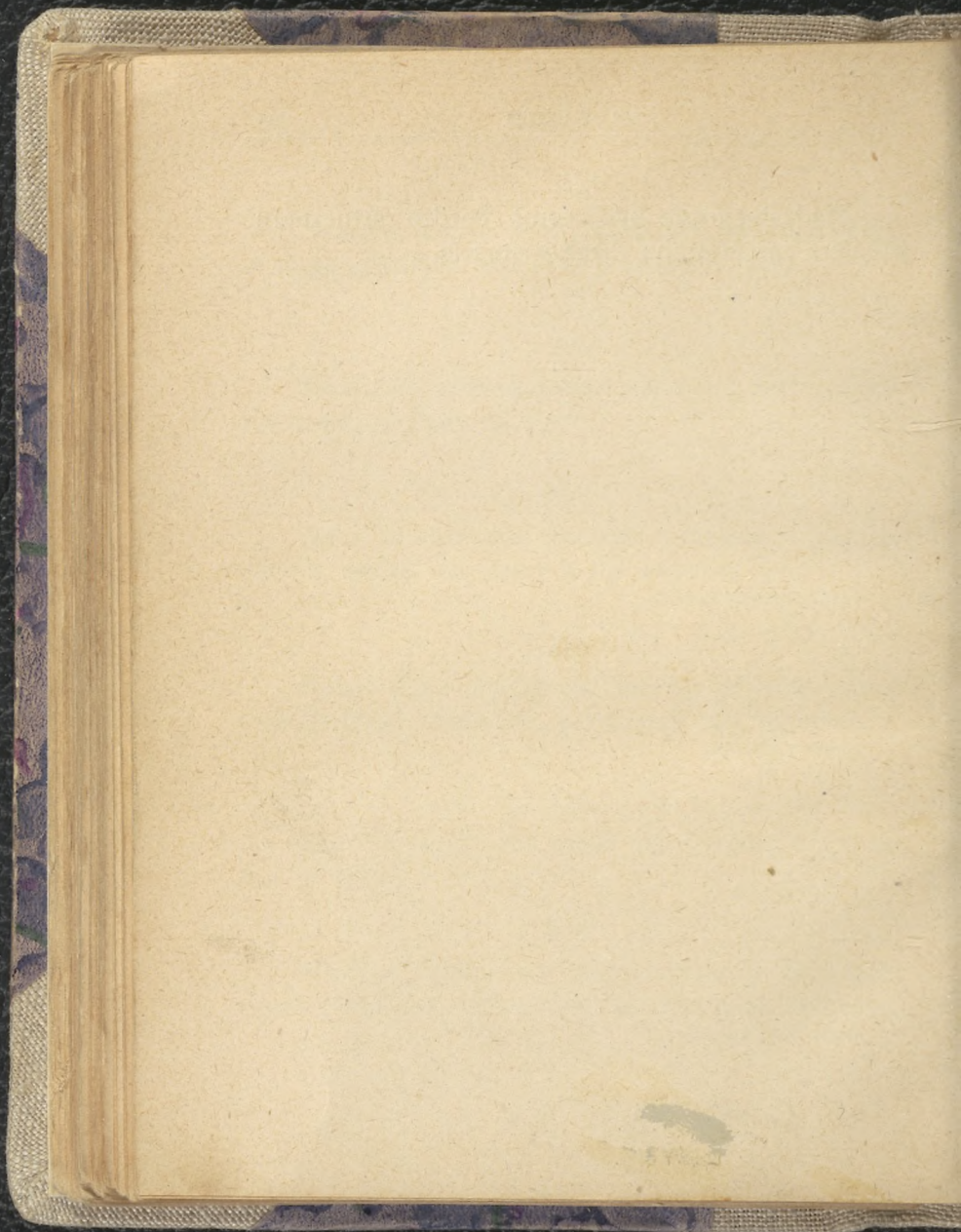
Wielkość duszy nie jest zaraźliwą. Wzniosłe myśli i wzniosłe uczucia są od urodzenia samotne.

„Krytyk jako artysta”.

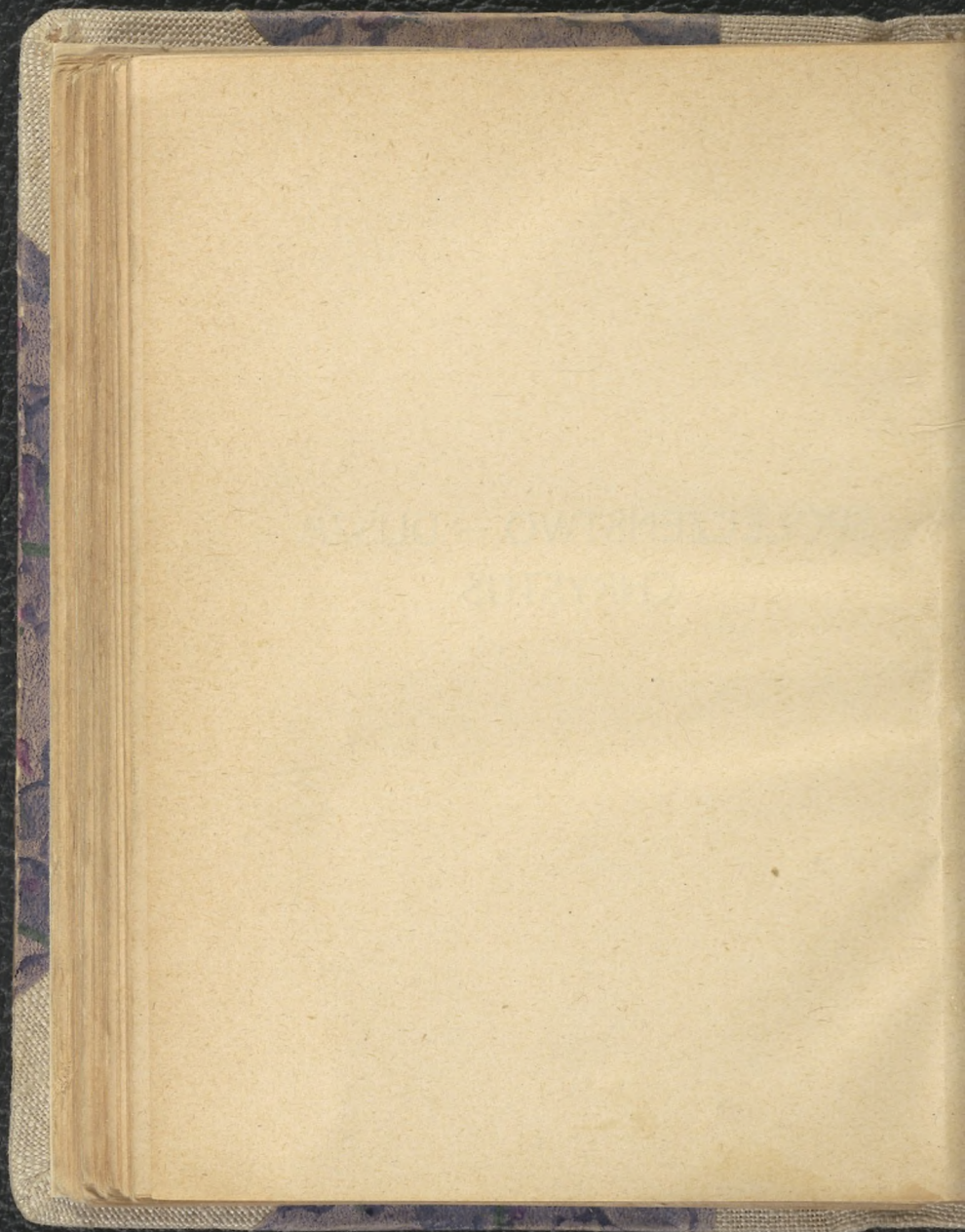
121.

Piedestał może być czemś bardzo sztucznem,
pęgierz zaś straszną rzeczywistością.

„De Profundis“.



SPOŁECZEŃSTWO — DUSZA —
CHRYSTUS



1.

Największą korzyścią, jaka wynikłaby z urzeczywistnienia socjalizmu, byłby bezwątpienia fakt, że socjalizm uwolniłby nas od tej niskiej konieczności życia dla dobra innych — od konieczności, w obecnem położeniu tak bardzo ciężącej niemal na każdym.

2.

Większość ludzi marnuje swoje życie przez niezdrowy i wygórowany altruizm i musi je istotnie marnować. Widzą się bowiem otoczeni ohydną nędzą, ohydną brzydotą, ohydny głodem. Musi to budzić w nich litość. A łatwiej wzruszyć serce ludzkie, niż rozum, i łatwiej jest współczuć z cierpieniem, niż z myślą.

3.

Ludzie starają się rozwiązać problemat nędzy — utrzymując przy życiu nędzarza, albo jeśli należą do ultrapostępowej szkoły — zabawiają nędzarza.

Ale nie jest to rozwiązaniem, przeciwnie, powiększeniem trudności.

4.

Właściwym dążeniem jest dążenie do odbudowania społeczeństwa na takich podstawach, by nędza była niemożliwą. Tymczasem cnoty altruistyczne nie dopuszczają do urzeczywistnienia tego dążenia.

5.

Najgorszymi właścicielami niewolników byli ci, którzy byli dla nich dobrymi, w ten sposób bowiem przeszkadzali uświadomieniu ohydy systemu tym, co pod nim cierpieli i na jakiego praktyki patrzyli. Tak samo w Anglii najwięcej złego czynią ludzie, którzy starają się czynić najwięcej dobrego.

6.

Jest rzeczą niemoralną używać własności prywatnej dla złagodzenia okropnych nieszczęść, wynikających z instytucji własności prywatnej. Jest to zarówno niemoralnem, jak błędem.

Socjalizm, komunizm, czyli wszelka zamiana własności osobistej na społeczną oraz zastąpienie współubiegania się współdziałaniem doprowadzi społeczeństwo do właściwego stanu — zdrowego organizmu oraz zapewni materialny dobrobyt każdemu członkowi społeczeństwa. Nada to życiu właściwe podstawy i właściwe warunki.

Atoli dla pełnego rozwoju życia do najwyższego stopnia doskonałości trzeba indywidualizmu. Jeśli przeto socjalizm będzie przesiąknięty autorytetem, jeśli będą rządy wyposażone w potęgę ekonomiczną, jak obecnie w polityczną, jednym słowem, jeśli będzie istnieć tyranja przemysłowa — to stan ten będzie gorszym od dzisiejszego.

Dzisiaj dzięki własności prywatnej wielu ludzi może rozwinać pewien, lubo ograniczony zasób indywidualizmu. Są nimi poeci, filozofowie, uczeni, ludzie kulturalni — jednym słowem, prawdziwi

ludzie, którzy urzeczywistnili swe ja i w których cała ludzkość zyskuje częściowe urzeczywistnienie.

10.

Własność prywatna jest często bardzo demoralizującą, co jest jednym z powodów, dla których socjalizm chce się pozbyć tej instytucji.

11.

Własność nie tylko ma obowiązki, lecz ma ich tyle, że posiadanie jej jest w wielkiej mierze ciężarem. Gdyby posiadanie dostarczało jedynie przyjemności, moglibyśmy je ścierpieć, lecz obowiązki z niem połączone czynią je nieznośnym. W interesie bogatego musimy się pozbyć własności.

12.

Podobno biedni są wdzięczni za doznane miłosierdzie. Być może, lecz najlepsi z nich nie znają nigdy wdzięczności; są niewdzięczni, niezadowoleni, nieposłuszni i buntownicy. I słusznie. Czują, że miłosierdzie jest śmiesznie niewystarczającym sposobem częściowej restytucji lub też z sentymentalizmu płynącą łaską, połączoną zwykle z bez-

czelnem dążeniem do owdzięcia ich życiem prywatnem.

13.

Nieposłuszeństwo jest w oczach każdego, kto czytał historję, pierworodną cnotą człowieka. Nieposłuszeństwo zrodziło postępowanie, niezadowolenie i bunt.

14.

Biedak niewdzięczny, nieoszczędzający, niezadowolony i buntowniczy jest prawdopodobnie człowiekiem w pełnem znaczeniu tego słowa — jest zdrowym protestem. Co się tyczy cnotliwych biedaków można naturalnie nad nimi się litować, lecz w żadnym wypadku nie można ich podziwiać. Zawarli prywatny układ z wrogiem i sprzedali swe prawa pierworodztwa za bardzo złą polewkę.

15.

Żaden socjalizm bezwzględnie rządzący nie okaże się odpowiednim. Podczas gdy w obecnym systemie bardzo znacznej ilości ludzi daje możliwość życia poniekąd wolnego i szczęśliwego, życia w pewnym zarysie indywidualnego — system koszar przemysłowych i tyranji ekonomicznej

nikomu żadnej nie mógłby zapewnić wolności.

16.

W nowych warunkach społecznych indywidualizm zyska na wolności, pięknie i intensywności. Albowiem uznanie prywatnej własności istotną przyniosło ujmę indywidualizmowi; zmąciło go, nie czyniąc różnicy między człowiekiem a tem, co on posiada. Człowiek uwierzył przeto, że główną rzeczą jest posiadać, a nie wiedział, że główną rzeczą jest być. Nie w tem, co człowiek posiada, leży doskonałość człowieka, lecz w tem, kim jest.

17.

Nic nie powinno móc zaszkodzić człowiekowi, tylko on sam. Nic nie powinno móc go zniszczyć. Prawdziwym dobytkiem człowieka jest to, co w nim jest. Co jest poza nim — żadnego nie powinno mieć znaczenia.

18.

Pytanie, czy nam się wogóle kiedykolwiek objawił indywidualny duch ludzki w pełni swego wyrazu, chyba może w krainie wyobrażeń, w krainie

sztuki. Momsen mówi, że Cezar był mężem w pełnym i doskonałym tego słowa znaczeniu. Lecz jak tragiczną była niepewność, w jakiej żył! Był doskonałym, lecz doskonałość jego zbyt niebezpieczną kroczyła drogą. Marek Aureljusz doskonałym był mężem — mówi Renan. Wistocie tak było, lecz jak nieznośne były wieczyste prośby, jakim dawał posłuch. Ugiął się pod ciężarem państwa, świadom, iż jeden człowiek nie może podołać ogromowi tego tytanicznego i zbyt rozległego świata.

19.

Mówiąc o doskonałym mężu, mam na myśli męża, który wśród doskonałych rozwija się warunków, którego one nie ranią, nie krępują, nie męczą i któremu nic nie grozi. Większość wielkich duchów musiała być buntownikami. Doskonałego indywidualizmu znamieniem nie jest bunt lecz spokój.

20.

Cudnym będzie czysty indywidualny duch ludzki, skoro nam się objawi. Rozwój jego będzie tak naturalnym i prostym, jak kwiatki lub drzewa. Nie popadnie w rozterkę, nie będzie toczył sporów, nie

będzie dowodził. Będzie wszechwiedzącym. A jednak nie będzie ubiegał się o władzę. Posiędzie mądrość, a nie będzie posiadał nic. Jednak wszystko będzie jego własnością i cokolwiek mu się weźmie, nie przestanie być jego własnością. Takim będzie jego bogactwo.

Nie będzie zajmował się bezustannie innymi ani żądał, by do niego byli podobni. Kochać ich będzie dla ich odrębności. A lubo nie zajmując się innymi, będzie jednak wspierał wszystkich, jak piękno wspiera nas, będąc tem czem jest.

Przecudną będzie umysłowość ludzka — tak cudną, jak serce dziecka.

21.

„Poznaj siebie samego!” — taki napis widniał nad wrotami starożytnego świata. Nad wrotami nowego świata napisanem będzie: „Bądź sobą samym!”. A posłannictwem Chrystusa do ludzi było tylko: „Bądź sobą samym!” To tajemnica Chrystusa.

22.

Chrystus mówił do człowieka: Przecudnym jest twój duch. Rozwijaj go! Bądź sobą samym! Nie

myśl, że doskonałość twoja polega na nagrodzie z dóbr ziemskich lub na ich posiadaniu. We wnętrzu twojem jest twoja doskonałość.

23.

Jedna tylko jest w społeczeństwie warstwa, która więcej myśli o bogactwie, niż bogaci, mianowicie biedni. O niczem innym biedak myśleć nie może. W tem tkwi nędza ubóstwa.

24.

Chrystus mówi: Powinieneś porzucić własność osobistą, bo nie pozwala ci ona urzeczywistwić twej doskonałości. Przeszkodą ci jest i ciężarem. Duch twój jej nie potrzebuje. Wewnątrz siebie znajdziesz a nie nazewnątrz, czem wistocie jesteś i czego potrzebujesz.

25.

Świat nienawidzi indywidualizmu. Lecz to nie powinno nikogo niepokoić. Niech idzie spokojny, w sobie skupiony swoją drogą. Jeśli mu ktoś weźmie płaszcz, niech da mu swe odzienie, by wykazać, że dobra materialne żadnego nie mają znaczenia. Jeśli ludzie będą go lżyć, nie powinien

im odpowiadać. To znaczy, że co o kimś ludzie mówią, nie zmienia go. Jest tem, czem jest.

26.

Nawet w więzieniu może człowiek zupełną zachować wolność. Jego dusza może być wolną, duch niepokalanym. Może panować w nim cisza.

27.

Niezawsze można człowieka osądzić wedle jego czynów. Może on trzymać się praw a jednak być niegodnym. Może łamać prawa a jednak być pięknym. Złym być można, nigdy nie czyniąc nic złego. Można popełniać grzech wobec społeczeństwa a jednak przez grzech ten urzeczywistnić prawdziwą swą doskonałość.

28.

Życie Chrystusowe wie, kto jest zupełnie i bezwarunkowo sobą samym.

29.

Niema dla ludzi jednego typu. Tyle jest doskonałości, ilu doskonałych ludzi.

30.

Indywidualizm jest tem, do czego prowadzić nas ma socjalizm. Naturalną konsekwencją tego jest, że państwo musi porzucić wszelką myśl rządzenia. Musi ją porzucić, bo — jak niegdyś wiele wieków przed Chrystusem powiedział mędrzec — możliwem jest dać swobodę ludzkości, lecz niemożliwem rządzenie nią. Wszelkie rodzaje rządu były nieudanymi próbami.

31.

Despotyzm jest niesprawiedliwym dla wszystkich, nawet dla samego despoty, który prawdopodobnie był dla czegoś lepszego stworzonym. Oligarchje niesprawiedliwymi są dla tłumu, ochlokracje dla wybranych. Wielkie niegdyś pokładano nadzieje w demokracji, lecz demokracja oznacza tylko bicie ludu — przez lud — dla ludu.

32.

Wszelka władza jest bezwzględnie poniżająca. Poniża dzierżących ją i poniża tych, nad którymi się ją dzierży.

33.

„Kto chce być wolnym, temu nie wolno się przystosowywać“ — mówi subtelny myśliciel. A wła-

dza, skłaniająca ludzi przekupstwem do przystosowywania się, wytwarza wśród nas najordynarniejszy rodzaj sytego barbarzyństwa.

34.

Wraz z władzą zniknie kara. Wielką będzie to korzyścią—korzyścią o nieobliczalnej wartości. Bez porównania bardziej wpływa na zdziczenie społeczeństwa stosowanie kar, niż sporadyczne zbrodnie. Im więcej nałożonych kar — tem więcej wywołanych zbrodni.

35.

Gdy wogóle już nie będzie kary, zbrodnia albo zupełnie zniknie, albo jeżeli się zdarzy, traktowaną będzie przez lekarzy jako zasmucający objaw obłądu, który należy leczyć staraniem i dobrocią.

36.

Ci, których dzisiaj zwą zbrodniarzami, wogóle nie są zbrodniarzami. Głód a nie grzech jest ojcem współczesnej zbrodni.

37.

Zazdrość, będąca poważnem źródłem zbrodni w życiu współczesnem, jest uczuciem ściśle związa-

nem z naszymi pojęciami własności i zniknie pod panowaniem socjalizmu i indywidualizmu. Jest rzeczą godną uwagi, że w komunistycznych szczepach zupełnie nieznaną jest zazdrość.

38.

Państwo powinno być dobrowolnem zrzeszeniem w celu organizowania pracy, powinno tworzyć i rozdzielać niezbędne rzeczy. Powinno tworzyć rzeczy pożyteczne, a jednostka powinna tworzyć rzeczy piękne.

39.

Dotychczas człowiek był poniekąd niewolnikiem maszyny i jest w tem coś tragicznego, iż człowiek zaczął cierpieć głód wtedy, gdy wynalazł maszynę pracującą za niego.

40.

Obecnie maszyna jest konkurentem człowieka. W właściwych warunkach będzie sługą człowieka.

41.

Cywilizacja wymaga niewolników. Grecy mieli zupełną rację pod tym względem. Jeśli niema niewolników do spełniania brzydkiej, wstrętnej, nie-

zajmującej roboty, kultura i kontemplacja muszą stać się niedoścignionymi.

42.

Niewolnictwo ludzi jest złem, niebezpiecznym i demoralizującym. Na mechanicznym niewolnictwie, na niewolnictwie maszyny stać będzie przyszłość świata.

43.

Czy to Utopja? Na mapę świata nie obejmującą Utopji nie warto się patrzeć, gdyż pomija ten kraj, do którego brzegów zawsze przybija ludzkość.

44.

Postęp to urzeczywistnienie Utopji.

45.

Ilekość społeczeństwo lub potężna warstwa społeczeństwa lub jakikolwiek rząd próbuje przepisać artyście, co czynić powinien, sztuka albo zupełnie zanika albo staje się stereotypową lub drogą degeneracji zamienia się w niski i nikczemny rodzaj rzemiosła.

46.

Dzieło sztuki jest wyłącznym wyrazem wyłącznego ustroju. Źródłem jego piękna jest fakt, iż autor jest tem, czem jest. Nic to nie ma wspólnego z faktem, iż inni ludzie posiadają, czego pożądata. Z chwilą, kiedy artysta zaczyna zważać na to, czego inni pożądata, i stara się ich życzeniom zadość uczynić, przestaje być artystą, a staje się nudnym lub też zajmującym rzemieślnikiem, uczciwym lub nieuczciwym kupcem. Nie ma nadal prawa do nazwy artysty.

47.

Sztuka jest najsilniejszym wyrazem indywidualizmu znanym światu.

48.

Dlatego, że sztuka jest najsilniejszym wyrazem indywidualizmu, publiczność stara się uzyskać nad nią władzę, co jest niemoralnem i śmiesznem, a nadto demoralizującym i pogardy godnem.

49.

W każdym wieku źle wychowywano publiczność. Ludzie bezustannie żądają, by sztuka była popularną, by odpowiadała ich brakowi smaku, by pochlebiała

ich bezsensownej próżności, by mówiła im, co im już dawniej powiedziano, by pokazywała im, czego widok powinien ich już znudzić, by zabawiała ich, gdy czują się przeciążeni nadmiarem jedzenia, by dostarczała rozrywki ich mózgowi, gdy znudzi ich już własna głupota. A sztuka nigdy nie powinna się starać o popularność. Natomiast publiczność powinna się starać o swe wyrobienie artystyczne.

50.

Niedawno jeszcze filozofja, jak i nauka, podlegały brutalnej kontroli ogółu, rzeczywistej władzy albo ogólnej nieświadomości społeczeństwa albo terrorowi władzy duchownej czy też klasy rządzącej. Obecnie jesteśmy naturalnie zupełnie wolni od tej dążności ze strony społeczeństwa, kościoła czy rządu w celu wywarcia wpływu na indywidualizm badawczej myśli, lecz dążność do wywierania wpływu na indywidualizm sztuki twórczej ujawnia się jeszcze ciągle i to w formie agresywnej, zaczepnej i brutalnej.

51.

Publiczność angielska nieraz lży poetów za to, że są indywidualnymi, lecz raz zelżywszy ich, pozostawia ich w spokoju. Powieść i dramat są ro-

dzajami sztuki, dla których ogół żywe objawia zainteresowanie, a skutek, jaki miało to na nie, okazuje się bezwzględnie śmiesznym. Żaden kraj nie produkuje tak źle pisanych tworów wyobraźni, tak nudnych, miernych prac w formie powieści, tak głupich, wulgarnych dzieł scenicznych, jak Anglja. I tak być musi.

52.

Żądania ogółu są tego rodzaju, że żaden artysta nie może ich zadowolić. Być popularnym powieściopisarzem jest rzeczą zarówno arcyłatwą i arcytrudną. Łatwą, ponieważ żądania ogółu, co się tyczy konstrukcji, stylu, psychologii, opisów życia, może zaspokoić najmierniejsza zdolność i zupełnie nieokrzesany umysł. Trudną, ponieważ chcąc zadośćuczynić takim żądaniom, artysta musiałby zadać gwałt swej naturze i pisać nie dla swego artystycznego zadowolenia, lecz dla rozrywki napółwykształconych ludzi, a więc w ten sposób skępować swój indywidualizm, zapomnieć o swej kulturze, zniweczyć swój styl i odrzucić wszystko, co w nim jest cennego.

Co do dramatu, rzeczy mają się nieco lepiej: publiczność lubi rzeczy proste, to prawda, ale nie lubi nudnych. Burleska i farsa, dwa najpopular-

niejsze rodzaje, są samoistnymi rodzajami sztuki. Pod tą formą można stworzyć doskonałą rzecz; w tym kierunku zostawia się w Anglii artyście wiele wolności. Natomiast w wyższych rodzajach dramatu odczuwa się wpływ kontroli publicznej.

53.

Publiczność angielska nienawidzi nowości; wszelkie usiłowanie w kierunku rozszerzenia sfery tematów sztuki jest dla niej wręcz nieznośnym, a tymczasem żywotność i postęp sztuki zależne są w znacznej mierze właśnie od ciągłego rozszerzania tematów sztuki. Publiczność nie znosi nowości, bo się jej boi, jako wyrazu indywidualności.

54.

Sztuka jest indywidualizmem a indywidualizm jest przeszkadzającą i niepokojącą siłą. W tem tkwi niezmierna jego wartość, gdyż stara się przeszkodzić monotonności typu, niewolnictwu zwyczajów, tyranji nawyknienia i sprowadzenia człowieka do poziomu maszyny.

55.

W sztuce publiczność przyjmuje to, co było, ponieważ nie może tego zmienić, a nie dlatego,

aby to ceniła. Połyka klasyków w całości, nie rozumiejąc ich nigdy. Znosi ich jako coś nieuniknionego i, nie mogąc ich zedrzyć, przeżuwa ich.

56.

W Szekspirze publiczność nie widzi ani piękności, ani wad. Gdyby widziała jego piękności, nie sprzeciwiałaby się rozwojowi dramatu, gdyby zaś widziała wady, to również nie sprzeciwiałaby się jego rozwojowi.

57.

Faktem jest, że publiczność używa swych klasyków jako środka do powstrzymania rozwoju sztuki. Poniża klasyków, robiąc z nich powagi. Używa ich jako zapórę przeciwko wyrażaniu się piękna w nowych kształtach.

58.

Wobec nowych form piękna ogół używa zawsze dwóch głupich wyrażeń: mianowicie, że to dzieło sztuki jest wielce niezrozumiałem, po drugie, że jest wielce niemoralnem. Pierwsze określenie odnosi się do stylu, drugie do tematu.

59.

Artysta prawdziwy jest człowiekiem bezwzględnie w siebie wierzącym, gdyż jest bezwzględnie sobą samym.

60.

Czem jest chorobliwość w sztuce, jeśli nie stanem uczuć lub rodzajem myśli, jakich nie można wyrazić? Publiczność wszelka jest chorobliwą, bo nigdy niczego nie umie wyrazić. Artysta zaś nigdy nie jest chorobliwym; wyraża bowiem wszystko. Nazwać artystę chorobliwym, ponieważ chorobliwym jest temat przezeń obrany, jest równie głupiem, jak gdyby kto nazwał Szekspira warjatem, ponieważ napisał „Króla Lear’a“.

61.

Ordynarność i głupota są dwoma najwybitniejszymi objawami w życiu współczesnem. Należy nad tem ubolewać, lecz co się tyczy dziennikarzy, zaznaczyć trzeba, że zawsze prywatnie przepraszają za to, co publicznie napisali przeciwko komu.

62.

Co jest zdrowem i niezdrowem dziełem sztuki?
Ze względu na styl, zdrowem dziełem sztuki

jest dzieło, uznające piękno materji przezeń użytej, bez względu na to, czy nią są słowa, czy opis, czy farby czy kość słoniowa, i używające tego piękna jako czynnika do wywoływania wrażenia estetycznego. A ze względu na przedmiot, zdrowem dziełem jest dzieło, u którego wybór przedmiotu był uwarunkowany nastrojem artysty i bezpośrednio z niego wyszedł. Jednem słowem, zdrowem dziełem jest dzieło, łączące w sobie doskonałości i indywidualności. Naturalnie, w dziele sztuki nie można oddzielić kształtu od materji, są bowiem jednością, którą jednakże rozdzielamy w umyśle w celach analitycznych.

Niezdrowem dziełem sztuki jest dzieło, którego styl jest prostaczy, staromodny i powszedni i którego przedmiot został wybrany, nie ponieważ artyście odpowiada, lecz w nadziei, że publiczność mu zań zapłaci. Popularna powieść, którą publiczność zwie zdrową, jest zawsze rdzennie niezdrowym tworem, a co publiczność zwie niezdrową powieścią, jest pięknem i zdrowem dziełem sztuki.

63.

Wiele z najważniejszych problematów ostatnich wieków, jak np. trwanie osobistego panowania

w Anglii, lub feudalizmu we Francji, zostało rozwiązanych wyłącznie drogą przemocy. Sama potęga rewolucji może na chwilę uczynić ludzi wielkimi i wspaniałymi.

64.

Nieszczęsnym był dzień, w którym ludzie odkryli, że pióro silniejszym jest od kamienia brukowego i może stać się równie dobrą bronią zaczepną, jak cegła. Natychmiast poszukali dziennikarza, znaleźli go, wykształcili i uczynili zeń pracowitego, dobrze płatnego sługę.

65.

Na barykadzie może być wiele piękna i bohaterstwa. Lecz cóż mieści się w artykule wstępnym prócz przesądu, głupoty, szalbierstwa i gadaniny? A te cztery cechy dają potęgę i stanowią nową władzę.

66.

Za dawnych czasów ludzie mieli na usługi tortury, teraz mają prasę.

67.

W dawnych wiekach ludzie przybijali uszy dziennikarzy do studni. Było to ohydkiem. W obe-

nym wieku dziennikarze sami przybijają swe uszy do dziurki od klucza. To jeszcze gorsze.

68.

We Francji ograniczają władzę dziennikarza, a prawie zupełną pozostawiają wolność artyście. W Anglii bezwzględna wolność pozostawia się dziennikarzowi, a zupełnie ogranicza się artystę. Znaczy to, że angielska opinia publiczna stara się powstrzymać i spętać człowieka w działalności pięknej, a zmusza dziennikarza do rozprowadzania rzeczy brzydkich, wstręt lub oburzenie budzących, tak, że mamy najpoważniejszych w świecie dziennikarzy a najnieprzyzwoitszą prasę.

69.

Jeśli człowiek przystępuje do dzieła sztuki z chęcią wykonywania władzy nad niem i nad artystą, to w tem usposobieniu nie może odebrać żadnego wrażenia artystycznego. Dzieło sztuki powinno panować nad widzem, a nie widz nad dziełem sztuki. Powinien on być stroną odbierającą, czyli skrzypcami, na jakich ma grać mistrz.

70.

Pojęcia o sztuce u wykształconych ludzi kształtują się na podstawie dawniejszych dzieł, a tymczasem piękno dzieł nowych leży w tem, że przynoszą coś, czego jeszcze nie było. Oceniać je na podstawie rzeczy poprzedzających, jest to mierzyć je miarą, na której odrzuceniu polega właśnie istotna jego doskonałość.

71.

Jedynym umysłem, zdolnym do oceniania dzieł sztuki, jest umysł, zdolny do przejmowania za pośrednictwem fantazji i wśród warunków, przez nią stworzonych, nowych i pięknych wrażeń.

72.

Prawdziwy artysta żadnej na publiczność nie zwraca uwagi.

73.

Co się tyczy sztuki stosowanej, publiczność trzymała się z kurczowym uporem tego, co przekazała jej bezpośrednia tradycja wystawy międzynarodowej wulgarności, tradycja tak przestarzała, że domy nadawały się na pomieszkania li tylko dla

ślepców. Lecz poczęto tworzyć ruiny piękne i wskazywać na ich pożytek, na ich wartość i doniosłość. Na to publiczność oburzyła się srodze, jednakże nikt się o to nie troszczył, nie cofał się, nie uznawał powagi opinii publicznej. I — dzisiaj mieszkania są zwykle śliczne, ludzie ucywilizowali się w wielkim stopniu. A zawdzięcza się to temu, iż rzemieślnicy, tworzący te przedmioty, cenili tak wysoko przyjemność tworzenia tego, co piękne, a tak żywo odczuwali ohydę i wulgarność tego, czego żądała publiczność, że poprostu ogładzili ją.

74.

Najodpowiedniejszym dla artysty rządem jest żaden rząd. Władza nad nim i nad jego sztuką jest śmieszną.

75.

W despotycznych państwach—podnosi ten i ów — artyści tworzyli piękne dzieła. Atoli odwiedzali oni despotów nie jako poddani, którzy poddają się tyranji, lecz jako wędrowni twórcy cudów, jako ujmujący goście, których należało przyjąć godnie, otoczyć pięknem, którym należało zapewnić spokój i dać warunki podatne do twórczości.

76.

Despota jako jednostka może posiadać kulturę, motłoch zaś jako potwór nie ma żadnej. Cesarz lub król może schylić się, by podnieść pendzel malarzowi, lecz jeśli panujący lud schyli się, to tylko nato, by rzucić błotem.

77.

Są trzy rodzaje władców. Jest władca, tyraniżujący ciało, władca, tyraniżujący duszę i władca, tyraniżujący ciało i duszę. Pierwszy zwie się księciem, drugi papieżem, trzeci — ludem.

Księżę może być kulturalnym; niejeden z nich był kulturalnym; niemniej jednak jest niebezpiecznym. Przypomina się tu Dante przy gorzkiej biesiadzie w Weronie lub Tasso w celi warjata w Ferarze.

Papież może być kulturalnym; niejeden z nich był kulturalnym i to mianowicie źli papieże.

Źli papieże kochali piękno, zaprawdę z taką namiętnością, z jaką dobrzy papieże nienawidzili myśl. Wiele zawdzięcza ludzkość zepsuciu w papiestwie. Dobroć papieży okropny zaciągnęła dług wobec ludzkości. Chociaż jednak dzisiaj Watykan zachował retorykę swych gromów, a stracił bicz

swych piorunów, lepiej dla artysty nie żyć z papieżami.

Papieżem był ten, który na konklawe kardynalskiem rzekł o Cellinim, że ogólne prawa i ogólna władza nie są stworzone dla ludzi tej, co on, miary. Ale papieżem był także ten, który wtrącił Celliniego do więzienia i trzymał go w niem, aż mistrz oszalał i uległ halucynacjom, widział złote słońce wchodzące do pokoju i tak się w niem rozkochał, że spróbował uciec, wylazł na wieżę, spadł w mrok i pokaleczył się. Winnemi liśćmi nakrył go winiarz i zawiózł na wozie do człowieka, który, kochając piękno, miał o nim staranie. Niebezpiecznymi są papieże.

A lud? Władza jego jest ślepą, głuchą, ohydną, dziwaczną, tragiczną, śmieszłą, poważną i nikczemną. Życ z ludem jest dla artysty niemożliwością.

78.

Wszyscy władcy przekupują. Lud przekupuje i brutalizuje.

79.

Wielkiem było Odrodzenie, ponieważ nie stało się o rozwiązanie żadnego problemu społecznego; nie troszczyło się o takie sprawy, lecz pozostawiało jednostce wolność rozwijania się pięknie

i naturalnie. Dzięki temu miało wielkich i indywidualnych artystów oraz wielkich i indywidualnych mężów.

80.

Przeszłość jest tem, czem człowiek nie powinien być. Przyszłość jest tem, czem są artyści.

81.

Plan wykonalny, jest to plan albo już urzeczywistniony, albo taki, który wśród istniejących warunków dałby się wcielić w życie. Lecz jedyny plan, jaki warto tworzyć i wykonywać, to plan niewykonalny i sprzeciwiający się naturze ludzkiej.

82.

Jedyna rzecz, jaką rzeczywiście wiemy o naturze ludzkiej, jest, że się zmienia.

83.

Wszystkie następstwa błędów, popełnionych przez rządy, są wspaniałe.

84.

Indywidualizm nie przystępuje do człowieka z żadnem słabowitem rozwodzeniem się nad obo-

wiązkiem, — t. j. nad obowiązkiem robienia, czego chcą inni ludzie, ponieważ tego chcą — ani z żadnym ohydny rozwodzeniem się nad poświęceniem siebie samego — co jest tylko przeżytkiem barbarzyńskiego wykoszlawienia życia. Przystępuje do człowieka bez żadnych żądań. Drogą naturalną i nieuniknioną wyrasta z samego człowieka. Jest celem, do którego zdąża wszelki rozwój, jest różniczkowaniem, do którego wiedzie rozrost wszelkich organizmów, jest doskonałością, tkwiącą w każdej formie życia i ku której zdąża każdy rodzaj życia.

85.

Indywidualizm uczy człowieka, by żadnego nad sobą nie znosił przymusu. Nie stara się zmusić ludzi, by byli dobrymi. Wie bowiem, że ludzie są dobrzy, jeśli się ich pozostawi samym sobie.

86.

Pytanie, czy indywidualizm jest praktycznym, jest równoważne z pytaniem czy ewolucja jest praktyczną. Ewolucja jest prawem życiowym i niema innej ewolucji, jak w kierunku indywidualizmu. Gdzie się ta tendencja nie objawia, mamy do czynienia z sztucznie powstrzymanywaniem rozwojem, z chorobą lub śmiercią.

87.

Indywidualizm przyszłości nie będzie ani egoistycznym ani afektowanym.

88.

Co jest prawdziwem w zastosowaniu do sztuki, jest też prawdziwem w zastosowaniu do życia.

89.

Efektownym nazywa się dziś człowieka, jeśli ubiera się, jak mu się podoba, chociaż postępuje on całkiem naturalnie. Natomiast afekcją jest ubieranie się stosownie do zapatrywań sąsiada, którego zapatrywanie — jak zwykle zapatrywanie większości — jest prawdopodobnie zupełnie głupie.

90.

Egoistą nazywa się człowieka, jeśli żyje w sposób, jaki wydaje mu się najodpowiedniejszym dla pełnego urzeczywistnienia swej osobowości — jeśli rzeczywiście pierwszym dążeniem jego życia jest własny rozwój. A w ten sposób właśnie każdy żyć powinien.

91.

Nie egoizmem jest życie według swej woli, lecz żądanie od innych, by żyli według jego woli. Przeciwnieństwem egoizmu jest pozostawianie w spokoju życia i innych ludzi, niemieszanie się w to.

92.

Egoizm dąży zawsze do stworzenia wokół siebie bezwzględnej jednostajności typu. A człowiek nieegoistyczny uznaje, że nieskończona rozmaitość jest czemś wspaniałem, przyjmuje ją, zgadza się na nią i cieszy nią.

93.

Nie jest egoizmem myślenie dla samego siebie. Człowiek, nie myślący sam dla siebie, wogóle nie myśli. Natomiast gruboskórnym egoizmem jest żądanie od sąsiada, by myślał w ten sam sposób i tych samych był przekonanych.

94.

W epoce indywidualizmu ludzie będą całkiem naturalnie i bezwzględnie nieegoistyczni, będą znali

znaczenie słów i urzeczywistnią je w wolnym, pięknym życiu.

95.

Gdy człowiek wyhodzi w sobie indywidualizm — wykształci również uczucie sympatii. Dotychczas nie zna jeszcze prawie wcale kulturalnej sympatii — współczucia. Współczuje jeno z bólem, a współczucie z bólem nie jest najwyższym stopniem współczucia. Wszelkie współczuwanie jest pięknem, lecz współczuwanie z cierpieniem najmniej pięknym przejawem, bo zabarwione jest egoizmem i ma w sobie skłonność do chorobliwości. Tkwi w niem przymieszka strachu o własne bezpieczeństwo.

96.

Powinno się współczuć z całością życia, nie wyłącznie z troską i z chorobą, lecz z radością życia, z jego pięknem, siłą, zdrowiem i wolnością. Każdy może współczuć z cierpieniem przyjaciela, lecz trzeba na to przepięknej natury — natury prawdziwego indywidualisty — by współczuć z powodzeniem przyjaciela.

97.

Gdy socjalizm rozwiąże problemat nędzy a wiedza problemat choroby, zacieśni się dziedzina

sentymentalistów i współczucie człowieka stanie się szerokiem, zdrowem i samoistnem. Człowiek radować się będzie widokiem radosnego życia innych.

98.

Przez radość rozwijać się będzie indywidualizm przyszłości. Chrystus nie podjął próby odbudowania społeczeństwa i wskutek tego indywidualizm, przezeń ludziom głoszony, był tylko dostępny przez cierpienie i samotność.

99.

Ideały, jakie zawdzięczamy Chrystusowi, są to ideały człowieka, zupełnie opuszczającego społeczność lub bezwzględnie społeczności się opierającego.

100

Okrutna prawda, że przez ból może człowiek wyżyć swoją własną istotę, wywiera na świat dziwny czar. Rzadko znajdujemy w dziejach, by ideałem świata była radość i piękno. Uwielbienie bólu znacznie częściej panowało nad światem.

101.

Średniowiecze ze swymi świętymi i męczennikami, ze swą miłością ran sobie zadawanych, ze swem

kaleczeniem się i biczowaniem — jest prawdziwym chrześcijaństwem, a średniowieczny Chrystus rzeczywistym Chrystusem. Gdy świat Odrodzenia przyniósł z sobą nowe ideały piękna i radości życia, ludzie nie mogli pojąć Chrystusa. Nawet sztuka wskazuje na to. Malarze Odrodzenia rysowali Chrystusa jako małe dziecko, bawiące się z innym dziecięciem w pałacu lub w ogrodzie lub spoczywające w ramieniach swej matki, uśmiechające się do niej, lub do kwiatka, lub do pięknego ptaszka. Albo też przedstawiali go jako szlachetną, okazałą postać, szlachetnie przez świat kroczącą, albo w natchnieniu ze śmierci do życia zmartwychwstałą. Nawet kiedy rysowali go na krzyżu rozpiętego, był pięknym bogiem, któremu źli ludzie zadali cierpienia. Ale nie przenikał on do ich myśli. Radością było dla nich malowanie człowieka przez nich podziwianego oraz piękno przepięknej tej ziemi. Wiele malowali obrazów treści religijnej — stanowczo za wiele — ich monotonność typu i motywu jest męczącą, więc okazało się to szkodliwym dla sztuki. Dusza ich nie zespoliła się z przedmiotem.

102.

Rozwój człowieka jest powolnym. Koniecznym było wprowadzenie bólu jako rodzaju urzeczywi-

stnienia samego siebie. Jeszcze teraz w niektórych stronach świata koniecznym jest posłanie Chrystusowe. Nikt, żyjący w Rosji, nie mógłby inaczej jeno przez ból osiągnąć swej doskonałości.

103.

Niektórzy artyści rosyjscy wyżyli się w sztuce, w urojeniach średniowiecznych, w swej istocie, gdyż główną ich oznaką jest urzeczywistnianie się ludzi przez ból.

104.

Rosjanin, żyjący szczęśliwie pod obecnym systemem rządowym w Rosji, musi albo nie wierzyć w to, że człowiek ma duszę, albo jeśli ją ma, sądzić, że nie warto jej rozwijać. Nihilista odrzuca wszelką władzę, bo wie, że władza jest złą, i wita ból z radością, bo tą drogą urzeczywistnia swoje ja. Jest prawdziwym chrześcijaninem; dla niego ideał jest żywą prawdą.

105.

A jednak Chrystus nie podniósł buntu przeciwko władzy. Uznał władzę cesarską imperjum rzymskiego i płacił należną daninę. Znosił eklezjastyczną władzę kościoła żydowskiego, nie chciał

na gwałt jego odpowiedzieć gwałtem ze swej strony. Nie miał żadnego planu zmierzającego do odbudowania społeczeństwa. Ale świat współczesny ma plany.

106.

Świat współczesny chce znieść nędzę i cierpienie, jakie pociąga za sobą nędza. Chce znieść ból i cierpienie, uważając socjalizm i wiedzę za środki odpowiednie. A celem jego dążności jest indywidualizm, wyrażający się w radości. A będzie to indywidualizm szerszy, pełniejszy, piękniejszy, niż jakikolwiek dotychczasowy.

107.

Ból nie jest najwyższym szczeblem doskonałości. Jest tylko prowizorycznym i jest protestem. Odpowiada złemu, niezdrowemu, niesprawiedliwemu otoczeniu.

108.

Radość jest świadectwem wystawionem nam przez naturę, dowodem jej uznania.

109.

Gdy człowiek jest szczęśliwym — jest w zgodzie z sobą samym i z swem otoczeniem.

110.

Nowy indywidualizm, dla którego chcąc czy nie chcąc pracuje socjalizm, będzie zupełną harmonją. Będzie tem, do czego dążyli Grecy, lecz czego nie zdołali całkowicie urzeczywistnić — chyba w myśli. Będzie tem, do czego dążyło Odrodzenie, lecz czego nie zdołało całkowicie urzeczywistnić — chyba w sztuce. Będzie doskonałym i przez niego każdy człowiek osiągnie swą doskonałość. Nowy indywidualizm jest nowym hellenizmem.

„Dusza ludzka w epoce socjalizmu”.

111.

Jedną z wielu nauk, jakie zawdzięczam murom więziennym, jest ta, że rzeczy są jak są i tak pozostaną po wsze wieki.

112.

Cierpienie to nieskończenie długa chwila, nie dająca się mierzyć miarą czasu. Możemy jedynie rachować jego przemiany i jego regularny powrót.

113.

Dla więźnia nawet czas nie kroczy naprzód; obraca się raczej dookoła, krąży wokoło osi: cier-

pienia. Nawet słońce i księżyc odebrano mu. Na dworze dzień roztacza się w błękitnych i złocistych blaskach — światło przenikające do więźnia przez zamglone, żelazem okute okno, jest szare i mdłe. W celi jego panuje zawsze pomrok, w jego sercu północ. A w dziedzinie myśli tak, jak w obrocie czasu, ustaje wszelki ruch.

114.

Szczęście, użycie i powodzenie mogą być z po-
dłego materiału i mieć grubą powierzchnię, tym-
czasem cierpienie jest rzeczą najdelikatniejszą
w wszechstworzeniu. Niema nic w całym świecie
duchowym, czego nie dotykałoby cierpienie swem
strasznym a niezmiernie subtelnym tętnem.

115.

Cierpienie jest raną poczynającą krwawić, ile
razy dotyka go ręka, która nie jest ręką miłości,
i nawet wtenczas musi na nowo krwawić, aczkol-
wiek nie z boleści.

116.

Gdzie jest cierpienie — tam jest poświęcona
ziemia. Nadejdzie dzień, kiedy ludzkość zro-

zumie, co to znaczy. Dotąd nie wie nic o cierpieniu.

117.

Ludzie biedni są mędrsi od nas, litościwsi, przyjaźniejsi i czują głębiej od nas. W ich oczach więzienie jest tragedją w życiu człowieka, nieszczęsnym przypadkiem, fatalnością — czemś budzącem współczucie bliźnich. A kto ślęczy w więzieniu, poprostu — w ich języku — popadł w nieszczęście. Wyrażenie to zawiera najwyższą mądrość miłości.

118.

Nikt wysoko czy nisko stojący nie może upaść pod ciosem innej ręki — tylko swej własnej. Jak bądź okropnie obszedł się ze mną świat, ja sam obszedłem się z sobą daleko okropniej.

Stałem w symbolicznym stosunku do sztuki i kultury mej epoki. W zaraniu swego rozwoju zrozumiałem to sam i później zmusiłem innych do uznania tego. Niewielu tylko zajmuje za życia takie stanowisko i niewielu ludziom tylko potwierdza to świat tak dobitnie. Zwykle uznają to dopiero historycy lub krytycy, jeśli wogóle uznają, i to najczęściej wtenczas dopiero, gdy człowiek ów

i jego epoka dawno wstąpiły w grób. Inaczej miały się rzeczy ze mną. Rozumiałem swoje stanowisko i nakazałem innym, by je zrozumieli. Niemniej Byron był postacią symboliczną; jednakże stał on w styczności do ówczesnej namiętności i przesytu. Tymczasem mój stosunek odnosił się do szlachetniejszych, trwałych rzeczy, dotykał ważnych problemów życiowych, miał dalsze cele przed sobą.

Bogowie obdarzyli mnie prawie wszystkim. Miałem talent, zaszczytne nazwisko, wysokie stanowisko socjalne, sławę, blask i intelektualną pewność siebie. Z sztuki zrobiłem filozofję i z filozofji sztukę. Nauczyłem ludzi myśleć inaczej i rzeczom nadałem inny koloryt. Każde moje słowo, każdy czyn wprowadzał ludzi w zdumienie. Z dramatu — najobiektywniejszej formy, jaką zna sztuka — stworzyłem osobisty, subiektywny rodzaj twórczości, jak np. poemat liryczny, sonet, jednocześnie rozszerzając zakres dramatu i wzbogacając go pod względem charakterystycznym. Dramat, powieść, utwory wierszowane, poematy prozą — wszystko, co podjąłem, upiększałem, oblekałem w nową szatę piękna. Nawet prawdzie dałem zarówno prawdę, jak fałsz, jako jej przynależną dziedzinę i wykazałem, że fałsz zarówno jak prawda są jedynie intelektualnemi

formami istnienia. A sztukę traktowałem jako najwyższą realność, życie jako gałąź poezji. Rozbudziłem fantazję mej epoki tak, iż dookoła mnie powstawały mity i legendy. Wszystkie systematy filozoficzne ująłem w jeden frazes a całe istnienie w epigramat.

Obok tego istniały we mnie jeszcze inne rzeczy. Dałem się uwieść niewolniczym czarom bezmyślnej zmysłowości. Bawiła mnie rola flaneur'a, dandysa i bożka mody. Otoczyłem się małemi, niskimi kreaturami. Roztrwaniałem swój talent i dziwną znajdowałem w tem rozkosz, by niszczyć wieczystą młodość. Znużyło mnie chodzenie po wyżynach — więc zstąpiłem z własnej woli w niziny, łaknąc nowych uroków.

119.

Czem paradoks był dla mnie w sferze myśli, tem stała się przewrotność w dziedzinie namiętności.

120.

Zapomniałem, że każda najdrobniejsza czynność codzienna pozostawia swą cechę na charakterze i że to, co pokryjomu robimy w pokoju, przyjdzie nam pewnego razu wyznać głośno przed ludźmi.

121.

Dopiero wtenczas, gdy stracimy wszystko, czujemy, że mieszka w nas — pokora.

122.

Wszystko zdaje mi się bezwartościowem, o ile nie wypływa z naszej istoty.

123.

Obojętnem byłoby mi, gdybym latem sypiał na wilgotnej murawie a zimą w ciepłym stogu lub pod dachem jakiej stodoły musiał szukać schroniska — byle tylko miłość mieszkała w mem sercu. Zewnętrzna szata życia wydaje mi się teraz bez najmniejszej wartości.

124.

Kto naprawdę pragnie miłości — ten ją znajdzie.

125.

Bezprawie nie na tempolega, co kto czyni, lecz na tem, kim się ktoś staje.

126.

Gdy zastanawiam się nad religją, zdaje mi się, jakby powstawało we mnie pragnienie stworzenia

zakonu dla ludzi nie mogących wierzyć. Nazwać-
by go można bractwem niewiarków. Znajdowałby
się w nim ołtarz bez świecy i duchowny bez po-
koju w sercu, odprawiający nabożeństwo z niepo-
święconym chlebem i z kielichem bez wina.

127.

Aby być prawdą, wszystko musi stać się religią.
I nauka agnostyków winna tak samo mieć swój
rytuał, jak nauka kościoła. Posiadała ona swych
męczenników, więc powinna także czcić swych świę-
tych i codziennie dziękować bogu za to, że ukrywa się
przed oczyma ludzi.

128.

Jak w sztuce oddajemy się tylko temu, co po-
siada dla nas szczególne znaczenie w poszczególnym
momencie, tak samo ma się z etycznym rozwojem
charakteru.

129.

Największym grzechem jest połowiczność.

130.

Żałować swych doświadczeń, to znaczy tamować
swój rozwój. Wypierać się swych doświadczeń, to

znaczy życiu swemu wyciskać kłamstwo na usta. Nie jest to niczem innym, jak gdyby kto zapierał się swej duszy.

131.

Drogi bogów są dziwne; karzą nas za to, co było w nas dobrem i natchnionem miłością, zarówno jak za to, co było złem i przewrotnem. I nie wątpię, że jest to zupełnie słusznem. Jest bowiem lub powinno być zbawiennem dla człowieka, jeśli zrozumie jedno i drugie i nie będzie ani z tego ani z onego robił sobie tytułu do uznania.

132.

Spółczeństwo przypisuje sobie prawo nakładania na człowieka najokropniejszych kar, lecz obciąża się najwyższym grzechem połowiczności, gdyż nie udaje się mu przeprowadzić zamiaru swego zupełnie. A gdy więzień przebył swą kaźnię, pozostawia go samemu sobie, czyli opuszcza go właśnie w tym momencie, w którym rozpoczyna się jego główny obowiązek względem niego. Wistocie wstydzi się swego postępowania i unika karanych tak, jak dłużnicy tych, którym nie mogą uiścić się z długu, lub jak złoczyńcy tych, którym zrobili ciężką, nieodwołalną krzywdę.

133.

Duchowni i ludzie posługujący się frazesami bez sensu wyrażają się o cierpieniu jako o misterjum. A wistocie jest ono objawieniem. Przez nie rozpoznajemy rzeczy, które nigdy nam nie podpadły, przez nie oglądamy historję pod innym kątem widzenia.

134.

Cierpienie jest najszlachetniejszym odruchem, do jakiego człowiek jest zdolnym — niejako formą i kamieniem probierczym wszelkiej, wielkiej sztuki.

135.

Do czego bądź dąży artysta, zawsze dąży do tej formy istnienia, w której ciało i dusza stanowią nierozdzielną całość, w której rzeczy zewnętrzne są wyrazem wewnętrznych, w której odsłania się materia. Takich form istnienia mamy wiele: młodość i sztuki, służące nam do uzmysłowienia młodości, mogą nam okolicznościowo posłużyć za wzór. Nadto może cieszyć nas spostrzeżenie, że nowoczesny pejzaż w swej delikatności i subtelności wrażeń, w swej sztuce uzmysławiania myśli wyłaniającej się z rzeczy zewnętrznych, powstającej z ziemi, powietrza, obłoków i miast — daje nam

w swej niemal chorobliwie subtelnej harmonji nastrojów, tonów i barw to, co u Greków dojrzało do takiej doskonałości plastycznej. Muzyka, w której forma pochłania wszelką materję tak, iż spaja się w jedność, — jest zawilym przykładem. Prosty przykładem mych uwag jest kwiat lub dziecko. Wszelako ostatnim wyrazem jest cierpienie, zarówno w życiu, jak w sztuce.

136.

Poza wesołością i śmiechem może ukrywać się nieokrzesa, nieugięta, pospolita istota; poza cierpieniem spoczywa tylko cierpienie. Nie nosi ono maski, jak radość.

137.

Prawdą w sztuce jest szarmonizowanie przedmiotu z rdzeniem jego istoty w jedność taką, że strona wewnętrzna staje się wyrazem zewnętrznej i ciało przesyconem przez ducha. Dlatego niema prawdy, która dałaby się porównać z cierpieniem.

138.

Są chwile, w których cierpienie zdaje się jedyną prawdą. Inne uczucia mogą być złudzeniami oka

lub stanami żołądka, tymczasem z cierpienia powstały światy; przy narodzinach dziecka lub gwiazdy nie obywa się bez cierpienia. Więcej! Cierpienie pozostawia po sobie niezwykle silny skutek.

139.

Tajemnicą życia jest cierpienie. Ukrywa się ona za wszystkim.

140.

Miłość jakiegokolwiek rodzaju jest jedynie możliwym wytłumaczeniem ogromów boleści istniejących na ziemi. Nie można sobie pomyśleć innego wytłumaczenia; może niema innego. Jeśli istotnie światy powstały z cierpienia — to zbudowała je ręka miłości, bo w przeciwnym razie nie mogłaby dusza ludzka, dla której stworzono światy, nigdy osiągnąć takich wyżyn doskonałości. Radość istnieje dla pięknego ciała, boleść dla pięknej duszy.

141.

Myśli nasze należą do wieczności, lecz my sami posuwamy się tylko leniwie przez czasy.

142.

Życie więzienne z nieprzeliczonemi swemi prywatkami i ograniczeniami wyradza w piersiach bunt. A najstraszniejszym przytem jest, nie to, że serce się łamie — serca są na to, by się łamały — lecz że zmienia się w kamień.

143.

Kto jest w stanie buntu, nie może zaznać łaski (posługując się wyrażeniem, jakiego kościół używa tak chętnie). W życiu jak w sztuce nastrój wrogi, buntowniczy zamyka kanały duszy i unieprzystępnia powiewy niebiańskie.

144.

Nie żałuję ani chwili, że żyłem dla przyjemności. Piłem z tego kielicha aż po brzegi, i tak wszystko co się robi czynić należy. Nie było rozkoszy, jakiej nie byłbym zaznał. Przy dźwiękach fletów zstępowałem drogą kwiatami wysłaną. Żyłem miodem. Ale byłoby rzeczą fałszywą prowadzić nadal takie życie, bo byłoby to jednostronnem. Coś nęciło mnie dalej; niemniej druga strona ogrodu życia miała dla mnie swe tajniki.

145.

W każdej chwili życia jesteśmy tem, czem będziemy, niemniej jak tem, czem byliśmy. Sztuka jest symbolem, bo człowiek jest symbolem.

146.

Życie artysty jest poprostu samorozwojem. Pokora polega u artysty poprostu na tem, że wszystkie doświadczenia przyjmuje bez zastrzeżeń, tak jak miłość u artysty jest poprostu zmysłem piękna, objawiającym światu jego ciało i jego duszę.

147.

Pomiędzy rzeczywistym życiem Chrystusa i rzeczywistym życiem artysty istnieje istotny i bezpośredni łącznik.

148.

Wszystko co orzekli Platon i Chrystus da się przenieść bezzwłocznie na niwę sztuki i znajduje tam całkowite swe zastosowanie. Ścisłe połączenie osobowości i doskonałości, jakie spotykamy w Chrystusie, nie jest jedyną cechą, która stanowi istotną różnicę między sztuką klasyczną i romantyczną i wysuwa Chrystusa na czoło romantycznego ruchu

jako pioniera. Podstawa jego istoty nie różni się od istoty artysty; jest nią potężna, żywotna wyobraźnia. Uświadomił on sobie w całej dziedzinie stosunków ludzkich rolę, jaką gra fantazja w sztuce, będąca jedyną tajemnicą twórczości.

149.

Wszystko, co spotyka bliźniego, spotyka nas samych.

150.

Chrystus należy do poetów. Cały jego pogląd na ludzkość wypływa wprost z fantazji i daje się zrozumieć tylko z jej pomocą. Czem Bóg był dla panteistów, tem był dla niego człowiek. On pierwszy objął umysłem wszystkie najprzeróżniejsze rasy jako jedność.

151.

Przed Chrystusem istnieli bogowie i ludzie, a on mocą tajemniczej sympatji odczuwał, że jedni i drudzy stali się w nim ciałem i dlatego nazywa się raz synem boga, raz synem człowieka. Więcej niż ktokolwiek w dziejach rozbudza on w nas nastrój podatny do cudów, do których zwraca się zawsze romantyczność.

152.

Jest w tem coś zgoła nieprawdopodobnego, że młody syn ziemi galilejskiej wyobrażał sobie, iż może na swych barkach udźwigać ciężar całego świata — wszystko co już uczyniono i przecierpiano, i wszystko, co kiedyś będzie dokonaniem i przecierpianem. I nietylko sobie wyobrażał, lecz rzeczywiście skutecznił to, że jeszcze dzisiaj wszyscy z jego osobą wchodzący w styczność duchową — nawet wtenczas, gdy nie padają przed ołtarzem i nie klękają przed kapłanem — mają przedziwne wrażenie, że zdjęto z nich ohydę ich grzechów i objawiono im piękno ich cierpień.

153.

Życie Chrystusa jest zaiste najprzedziwniejszym poematem. Gdy szukamy „trwogi i litości”, nie znajdziemy w obrębie tragedji greckiej nic, co mogłoby się z niem porównać. Ani u Aischylosa ani u Dantego, mistrzów subtelności, ani u Szekspira, najwięcej ludzkiego z wszystkich wielkich artystów, ani we wszystkich mitach i legendach keltyckich — gdzie urok świata przeziiera przez obłok łez i życie człowieka nie większą ma wartość niż życie kwiatu — niema nic, co pod względem prostoty cierpienia —

idącej w parze z wzniosłością wrażenia tragicznego i w niem się rozplywającej — dałoby się porównać, albo chociaż tylko zestawić z ostatnim aktem martyrologji Chrystusa.

154.

Jednakże w swym całokształcie jest życie Chrystusa idyllą — tak zupełnie może cierpienie i piękno stopić się w swem głębszem znaczeniu i w swym namacalnym wyrazie. Jest idyllą i aczkolwiek kończy się tem, że kotara w świątyni rozdziera się, ciemność powleka oblicze ziemi i kamień stacza się przed otwór grobu. Przedstawiamy sobie Chrystusa zawsze jako młodego oblubieńca w kole uczniów, jako pasterza kroczącego przez dolinę z stadem owiec na zielone pastwisko lub nad chłodny ruczaj, jako śpiewaka pragnącego przez muzykę odbudować mury miasta bożego, jako człowieka wielkiego serca, dla którego miłości świat nie jest dosyć wielkim.

155.

Chrystus rozumiał, że przedewszystkiem miłość jest tajemnicą świata, jakiej poszukiwali mędrcy, i że jedynie przez miłość można zbliżyć się do serca trędotatych i do stóp Boga.

156.

Chrystus jest największym indywidualistą. Pokora jest u niego tylko przejawem objawienia się — w myśl zdania, że artyści przyjmują wszystkie doświadczenia bez zastrzeżeń. A tymczasem sięga on zawsze do duszy ludzkiej, nazywając ją „królestwem bożem” — *ἡ Βασιλεία τοῦ θεοῦ* — , i znajduje ją w każdej piersi. Porównuje ją z błahostkami: z znikomem ziarnem nasiennem, z garścią liści, z perłą. Z tego powodu, że duszę rozwijamy tylko przez to, gdy odsuwamy od siebie wszelkie obce namiętności, wszelką nabytą kulturę i wszelkie zewnętrzne dobro, bez względu na to, czy dobre czy złe.

157.

Wchodząc w styczność z duszą, stajemy się przez nią płochymi, jak dzieci, stosownie do słów Chrystusa.

158.

Jest tragicznem, jak niewielu ludziom udaje się przed śmiercią „posiąść swoją duszę”. Emerson mówi: „niema nic w człowieku rzadszego, jak samoistny akt woli” i to wielka prawda. Większość ludzi to inni ludzie; myśli ich są mniemaniami innych, ich życie pantomina, ich namiętności cytatem.

159.

Chrystus jest nie tylko największym, ale także najpierwszym w historii indywidualistą. Usiłowano przedstawić go jako zwykłego filantropa z rodu wstrętnych filantropów dziewiętnastego stulecia, albo wcielano go jako altruistę między prostaków i sentymentalistów. Wistocie zaś nie był ani jednym ani drugim. Niezawodnie litował się nad biednymi, więźniami, maluczkimi i nędznymi, ale w daleko większym stopniu litował się nad bogatymi, nad urodzonymi hedonistami, nad tymi, co trwoniąc swą wolność, stają się niewolnikami, i nad tymi, co oblekają się w miękkie szaty i mieszkają w królewskich pałacach. Bogactwo i luksus były w jego oczach większą tragedją, niż ubóstwo i zmartwienie. A co się tyczy altruizmu, któż lepiej wiedział od niego, że przeznaczenie a nie wolna wola kieruje naszymi postanowieniami, że nie można zrywać winogron z głógów ani fig z chróstów.

160.

Nauką Chrystusa nie było w życiu dla innych szukać jasno postawionego, uświadomionego powołania. Jeśli mówi: „przebaczajcie nieprzyjaciółom!”, to nie nakazuje tego przez wzgląd na

nieprzyjaciela, lecz przez wzgląd na nas samych, i dlatego, że miłość jest piękniejszą od nienawiści. A jeśli wzywa bogatego młodzieńca: „Sprzedaj co posiadasz i oddaj ubogim!”, nie myśli przytem o położeniu ubogich, lecz o duszy młodzieńca, tej duszy, co cierpi pod ciężarem bogactwa.

161.

W swym poglądzie na życie Chrystus nie różni się od artysty, wiedzącego, że skutkiem nieuniknionego prawa samodoskonalenia poeta musi śpiewać, rzeźbiarz myśleć w brzoźnie, malarz przetwarzać świat w zwierciadło swych nastrojów, — z tak niezmienną pewnością, jak wrzosa kwitnąć muszą z wiosną, jak zboże w jesieni dojrzewać musi do złocistego owocu i miesiąc na swoim wyznaczonym szlaku przemieniać się musi z tarczy w sierp i z sierpu w tarczę.

162.

Jeśli Chrystus nie przykazał ludziom: „życie dla drugich!”, to jednak skutecznie, że niema różnicy między życiem innych a naszym własnym. Przez to dał człowiekowi rozległą, tytaniczną osobowość. Odkąd się ukazał, historia każdej poszczególnej jednostki jest historią świata lub może nią być.

163.

A kultura wzbogaciła osobowość człowieka; sztuka wzbudziła w nas ducha miriadów. Kto posiada usposobienie artystyczne, idzie z Dantem na wygnanie i poznaje, jak słonym jest chleb innych i jak wysokimi ich wschody. Zaznaje chwilę radości i pokoju w Goethem, a jednak wie aż nadto dobrze, iż Baudelaire błagał Boga: „O Seigneur, donnez moi la force et le courage de contempler mon corps et mon coeur sans dégoût!“ Wyczuwa z sonetów Szekspira — być może z własną szkodą — tajemnicę swej miłości i przyswaja ją sobie, ogląda nowoczesne życie innemi oczyma, gdyż wsłuchał się w nokturn Chopina, oddawał się sztukom greckim lub czytał historję miłości zmarłego mężczyzny do zmarłej kobiety, której włosy były jak nici złote a jagody jak jabłko granatu.

164.

Dla artysty jedyną formą, pod którą wogóle może pojąć życie, jest twórczość. Dla niego to co milczy — nie żyje. Inaczej u Chrystusa. Dzięki przeogromnej fantazji, napełniającej nas niejako świętym lękiem, podbił on cały świat rzeczy niewyrażonych, świat boleści, nie mający słów, stworzył

z tego swe królestwo i stał się sam wieczystym jego orędownikiem.

165.

Dzięki swej artystycznej naturze, dla której cierpienie i troska posiadają kształt, pozwalający mu zrealizować swe poczucie piękna, pojmował, że idea jest bez wartości, dopóki nie stanie się ciałem i obrazem, więc z siebie samego stworzył obraz cierpienia i w tym charakterze zapłodnił i opłodził sztukę tak, jak nigdy nie udało się to żadnemu z bogów greckich.

166.

Każde dzieło sztuki jest przemianą idei w obraz. A każda istota ludzka powinna być urzeczywistnieniem pewnego ideału, albo w oczach Boga albo ludzi.

167.

Bogactwo pierwiastku fantastycznego w istocie Chrystusa sprawiło, iż stał się tętmem i ośrodkiem romantyki. Jezus stworzył się sam z łona swej własnej fantazji.

168.

„W wszelkiem pięknie — mówi Bacon — spoczywa przedziwna symetria“ a zastosowane do istot

z ducha poczętych znaczy to: są to siły dynamiczne, które, jak mówi Chrystus, podobne są do wiatru, co wieje, gdzie chce, ale niewiadomo, skąd idzie i dokąd pędzi“. Dlatego Chrystus czaruje tak artystów. Do niego są podobne wszelkie barwne pierwiastki życiowe: zagadka, nowość, patos, natchnienie, zachwyty, miłość. Uderza on o strunę wiary w cuda i wytwarza taki nastrój, za którego pomocą można jedynie go zrozumieć.

169.

Radością przejmuję myśl, że jeśli Chrystus jest wszystko ogarniającą fantazją, świat jest z tej samej materji.

170.

Wielkie grzechy tego świata dokonują się w mózgu — powiedziałem w „Dorianie Grey“. Lecz w mózgu dokonuje się wszystko. Nie wiemy, że nie widzimy okiem i nie słyszymy uchem. Oko i ucho są w rzeczywistości odpowiadającymi lub nieodpowiadającymi swemu celowi kanałami, pośredniczącymi między wrażeniami zmysłowymi. W mózgu krwawi się urok, pachnie jabłko, śpiewa skowronek.

171.

Dla Chrystusa była fantazja poprostu formą miłości a miłość w pełni tego określenia mistrzynią.

172.

Chrystus, jak wszystkie wywierające urok osobistości, posiadał ten dar, że nie tylko mówił piękne rzeczy, lecz zniewalał innych do mówienia sobie pięknych rzeczy.

173.

Nic na świecie nie jest tak błędnem, by humanitaryzm t. j. duch miłości czyli Chrystusa, którego nie spotykamy w kościołach, nie mógł uczynić przynajmniej tego znośnem, bez zbyt wielkiej goryczy, jeśli nie wprowadzić na właściwe tory.

174.

Jeśli kto darzy nas miłością, powinniśmy uznać, że jesteśmy jej całkiem niegodni. Nikt nie zasługuje na miłość. A jeśli Bóg miłuje ludzi, dowodzi to, że w rozporządzeniach boskich dotyczących dóbr idealnych postanowiono, iż wieczna miłość ma przypadać w udziale wiecznie niegodnym. Albo,

jeśli zdanie to brzmi zbyt cierpko, powiedzmy: każdy godnym jest miłości prócz tego, co sądzi, że jest jej godnym.

175.

Moralność Chrystusa opiera się całkowicie na współczuciu — jak moralność powinna. A sprawiedliwość jego jest nawskroś poetycką, t. j. taką, jaką sprawiedliwość być powinna. Jakoż żebrak dostaje się do nieba dzięki temu, że był nieszczęśliwym. I wistocie niepodobna znaleźć lepszego powodu.

176.

Jak wszystkie natury poetyckie, Chrystus miłował prostaków. Wiedział bowiem, że w duszy prostaczey zawsze znajdzie się miejsce dla wielkiej idei. Ale głupców nie znosił, mianowicie tych, których ogłupiło wychowanie — tych, co mają pełną głowę, myśli, a żadnej z nich nie rozumieją.

177.

Ostrze swe zwracał Chrystus przeważnie przeciwko filistrom i jest to walka, którą toczyć musi każde dziecko światła. Filisterstwo bowiem było rysem charakterystycznym jego czasów i państwa,

w którym żył. W swej bezmyślnej nieprzystępności, swej czczej poprawności, nudnej prawomyślności, w swem bałwochwalstwie jednodniowych bożków, w swej całkowitej nieporadności w sprawach czysto materialistycznych, w swej śmiesznej zarozumiałości i swem przejściu się własną doniosłością byli żydzi w Jeruzalem za czasów Chrystusa istotnymi poprzednikami nowoczesnych filistrów brytyjskich.

178.

Chrystus wyjaśnił, że formy i obyczaje są dla ludzi, a nie ludzie dla form i obyczajów.

179.

U nas prawomyślność jest jedynie wygodnem, bezmyślnem kiwaniem głową, u żydów zaś była straszną, paraliżującą tyranją. Chrystus położył temu kres, dowiódłszy, że wszystko zależy jedynie i wyłącznie od duszy.

180.

Wszystko, co Chrystus mówi do nas z odcieniem upomnienia, da się skrócić w zdanie, że każda chwila jest piękną, że dusza zawsze oczekiwać winna nadejścia oblubieńca i zawsze czekać głosu miłości.

181.

Filisterstwo jest poprostu tą stroną istoty ludzkiej, której nie oświeca fantazja.

182.

Najprzedniejszym zadaniem Chrystusa nie było poprawienie ludzi, jak nie było niem uśmierzenie cierpień. Nie zależało mu na tem, by zajmującego złodzieja przemienić w nudnego porządnego człowieka. Nie byłby on miał wysokiego wyobrażenia o stowarzyszeniu w celu pomagania wyswobodzonym więźniom i o tem podobnych współczesnych dążnościach. Nawrócenie celnika na faryzeusza nie wydałoby mu się z pewnością czynem bohaterskim. Natomiast w sprzeczności z światem nierozumiejącym tego uczuwał grzech i cierpienie jako coś samo przez się pięknego i świętego — jako stopnie na drodze do doskonałości.

183.

Wprawdzie grzesznik musi doznawać skruchy. Lecz dlaczego? Poprostu z tej przyczyny, że w przeciwnym razie nie mógłby pojąć, co uczynił. Chwila skruchy jest chwilą uświęcenia. Więcej; jest środkiem do przeobrażenia swej przeszłości.

184.

Chrystus równa się zupełnie dziełu sztuki. W rzeczywistości nie uczy nas niczego, lecz my sami stajemy się kimś przez to, że przestajemy w jego towarzystwie. A każdemu przeznaczono być w jego towarzystwie. Przynajmniej raz w życiu wędruje każdy z nas z Chrystusem do Emmaus.

185.

Kto dąży do tego, by osiągnąć stanowisko sprzeczne z swą naturą: członka parlamentu, handlarza warzyw, wybitnego adwokata, sędziego lub inne równie nudne stanowisko — w każdym razie dopina swego celu. To jest jego kara. Kto pragnie maski, musi ją nosić. Jednakże inaczej mają się rzeczy z motorowymi siłami życia i tymi, co są tych sił wcieleniem. Ludzie dążący jedynie do rozwoju swego ja nie wiedzą nigdy, dokąd prowadzi ich droga.

186.

W pewnym słowa znaczeniu jest oczywiście koniecznem poznanie samego siebie, jak żąda tego wyrocznia grecka. Jest to pierwszym krokiem do wszelkiej wiedzy. Wszelako świadomość, że dusza ludzka jest niepodobną do zbadania, jest ostatniem

ogniwem mądrości. My sami jesteśmy ostateczną tajemnicą.

187.

Filisterstwo w życiu nie polega na niemożności odczuwania piękna. Ludzie pełni powabu jako to rybacy, pasterze, oracze, włościanie i tym podobni, nie wiedzą nic o sztuce, a jednak są solą ziemi. Istotnym filistrem jest ten, kto podlega i pomaga martwym, przykrym, ślepyim siłom mechanicznym społeczeństwa, a niezdolnym jest do rozpoznania ujawniającej się przed nim potęgi dynamicznej w człowieku lub w ruchu społecznym.

188.

Kto może podziwiać piękności świata, dzielić jego smutek i przeniknąć poniekąd zagadkę w nich się ukrywającą, — stoi w bezpośredniej styczności z boskością i zbliża się jak najwięcej do tajemnicy Boga.

189.

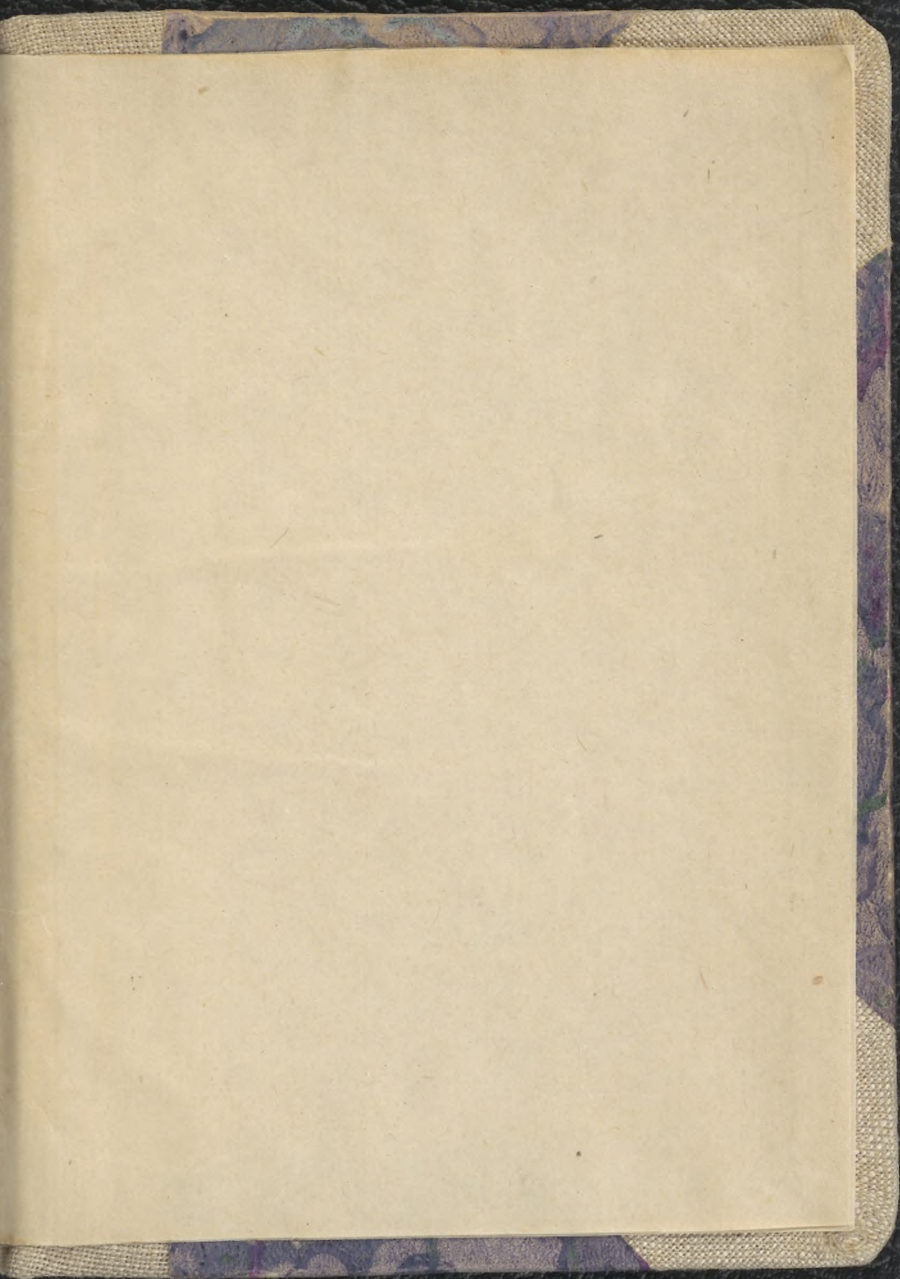
Najwyższym momentem człowieka jest ten, gdy pada w proch, bije się w piersi i wyznaje wszystkie swe nieprawości.

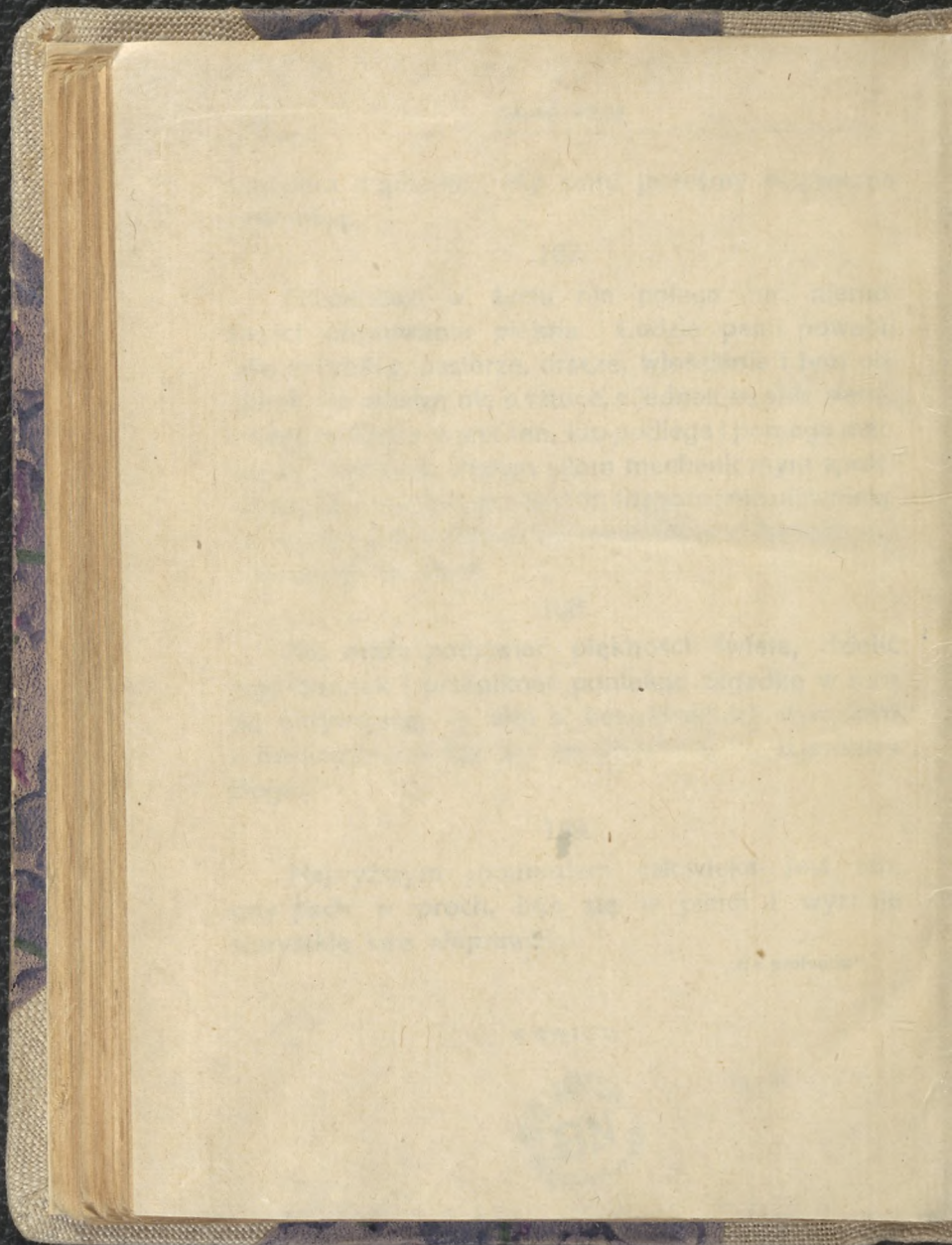
„De profundis“.

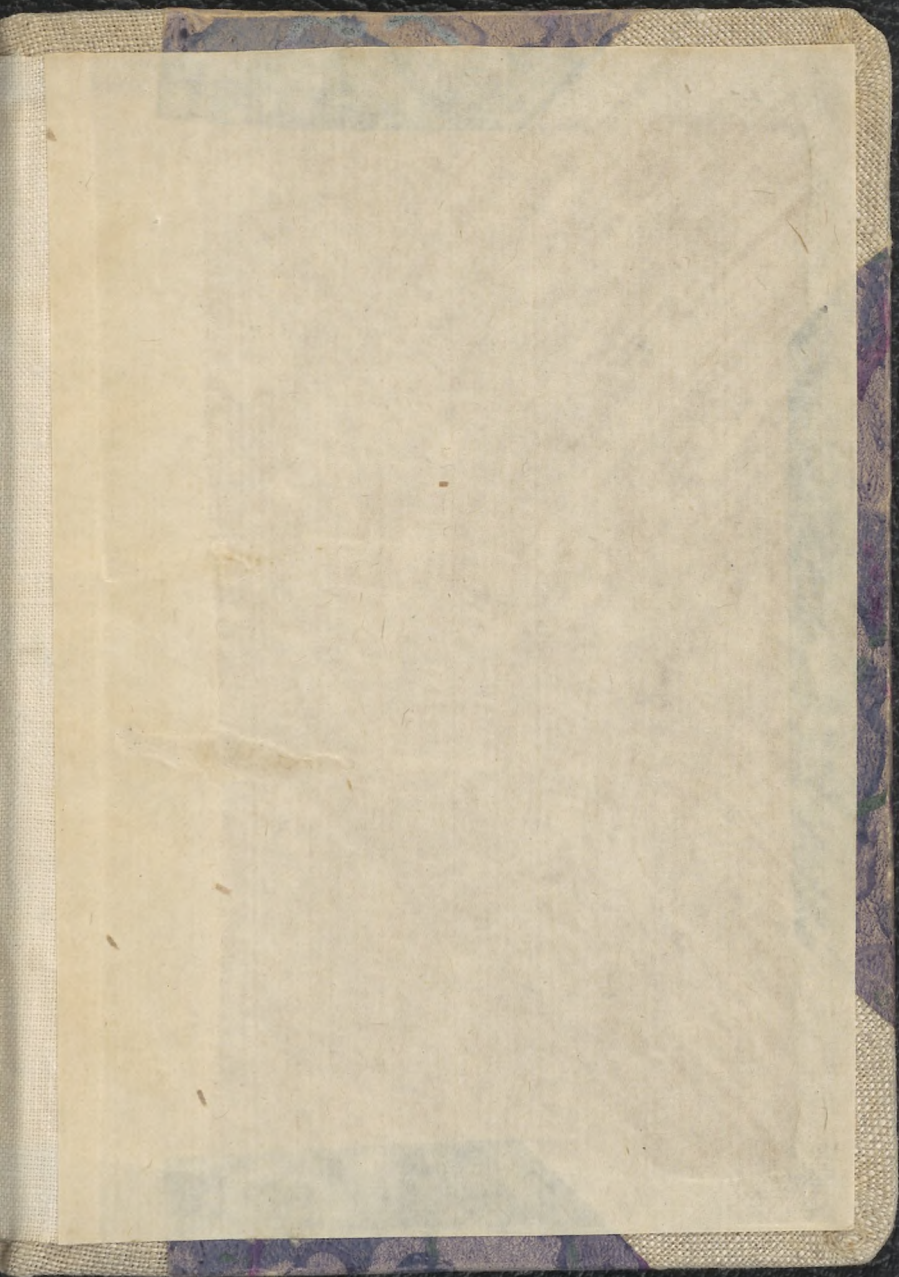
KONIEC.



H. U.









BN

BIBLIOTEKA
NARODOWA

427006

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001017610139