

Polemika Krytycznoliteracka w Polsce
pod redakcją Sylwii Panek

TOM 13

THE POZNAŃ SOCIETY FOR THE ADVANCEMENT
OF THE ARTS AND SCIENCES
PHILOLOGICAL AND PHILOSOPHICAL SECTION
PHILOLOGICAL COMMITTEE



Critical Literary Argument in Poland
edited by Sylwia Panek
volume 13

Tomasz Sobieraj
**Artist, Art and Society:
The Brouhaha around
Przybyszewski's *Confiteor***

Stanisław Przybyszewski's famous manifesto *Confiteor*, published in 1899 in the Kraków literary periodical 'Życie', evoked the most incandescent exchanges of views in the annals of Polish literary criticism. Its author, aspiring to the heights of a latter day coryphaeus among Polish modernists, formulated a programme aimed polemically at the prevailing concept of native literature – one freeing the artist from the constraints of all obligations without, placing art at the giddy level of the metaphysical absolute. Opponents of Przybyszewski were outraged in particular by the *Confiteor* thesis of the amoral and irrational nature of creativity, whose animus was to become the famous 'naked soul', considered to be the essence of being. Przybyszewski's manifesto was supported by some modernist critics, foremost Jerzy Żuławski and to a lesser degree, Ignacy Matuszewski. On the other hand, *Confiteor* was vociferously opposed by positivists such as Piotr Chmielowski and conservatists of the ilk of Jan Pawełski and Teodor Jeske-Choiński. Many no doubt that Przybyszewski's *cassus belli* fulfilled the role of his generation's most singular supplication.

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
WYDZIAŁ FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNY
KOMISJA FILOLOGICZNA



Polemika Krytycznoliteracka w Polsce
pod redakcją Sylwii Panek
tom 13

Tomasz Sobieraj
**Artysta, sztuka i społeczeństwo.
Spory i polemiki wokół *Confiteor*
Stanisława Przybyszewskiego**



Poznań 2019

WYDAWNICTWO POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

Główny Redaktor Wydawnictw PTPN
Tomasz Sobieraj

Recenzent
prof. dr hab. Gabriela Matuszek-Stec

Redakcja językowa i korekta
Elżbieta Turzyńska

Projekt okładki
Elżbieta Kidacka

Łamanie
Marlena Roszkiewicz

Publikacja finansowana
w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki”
w latach 2017–2021, nr projektu 11H 16 0131 84



© Copyright by Sylwia Panek, Tomasz Sobieraj, Poznań 2019

© Copyright for this edition by Poznańskie Towarzystwo
Przyjaciół Nauk, Poznań 2019

ISBN 978-83-7654-452-6

ISSN 2081-5999

Spis treści

ROZPRAWA WSTĘPNA

Między apoteozą a potępieniem	11
-------------------------------------	----

TEKSTY ŹRÓDŁOWE. ANTOLOGIA

Wykaz tekstów źródłowych	71
Nota edytorska	73
Zofia Daszyńska	
Program modernistów	77
St.[anisław] Lack	
Przegląd przeglądów [rubryka]	87
Malwina Posner-Garfeinowa	
Kilka słów o modernizmie	93
Ignacy Matuszewski	
Sztuka i społeczeństwo	105
K.R. Żywicki [Ludwik Krzywicki]	
O sztuce i nie-sztuce (Luźne uwagi profana)	129
Wł.[adysław] Jabłonowski	
Wrażenia literackie	175
W.F. [Wilhelm Feldman]	
Mozaika literacka (St. Przybyszewski, jego teoria i pisma)	197
J.[an] Pawelski	
Z estetyki krakowskiego dekadentyzmu	207

Gosławiec [Antoni Sygietyński]	
Porachunki. Pawie	241
Gosławiec [Antoni Sygietyński]	
Porachunki. Neosoteryzm	249
J.[an] N.[epomucen] Szuman	
Wyznanie wiary modernisty	265
Teodor Jeske-Choiński	
Stanisław Przybyszewski. Przyczynek do dekadentyzmu polskiego	283
Jerzy Żuławski	
Stanisław Przybyszewski i jego teoria Sztuki	295
Piotr Chmielowski	
Indywidualiści krańcowi	311
Andrzej Niemojewski	
Prorok wykolejńców	321
Piotr Chmielowski	
Indywidualizm krańcowy. Stanisław Przybyszewski i Jerzy Żuławski	325
Bibliografia	337
Indeks osób	343

Seria Polemika Krytycznoliteracka w Polsce przedstawia najważniejsze polskie polemiki krytycznoliterackie opatrzone obszernym komentarzem naukowym. Każdy tom obok *Rozprawy wstępnej* zawiera przedruki wchodzących z sobą w polemiczny dialog tekstów krytycznoliterackich, które – dotąd drukowane oddzielnie, niejednokrotnie trudno dostępne i rozproszone w czasopismach literackich – muszą być czytane razem.

ROZPRAWA WSTĘPNA



Między apoteozą a potępieniem

To była bodaj najgwałtowniejsza i najgłośniejsza polemika w całej historii polskiej krytyki literackiej¹; zaangażowała ona wielu dyskutantów, i to nie tylko pisarzy i krytyków zawodowych. Wzbudziła emocje natury zarówno estetyczno-literackiej, jak i etyczno-społecznej oraz ideowej. Z pewnością przysporzyła sławy głównemu bohaterowi, Stanisławowi Przybyszewskiemu, który na początku 1899 roku, czyli w momencie ogłoszenia *Confiteor* („Życie” krakowskie, nr 1 z 10 stycznia), właściwie odgrywał już rolę przywódcy polskiego modernizmu, umiejętnie przy tym zabiegając o tworzenie wokół siebie biograficznej legendy oraz hucznej reklamy. Istota sporu, jaki toczył się wokół manifestu, dotyczyła spraw fundamentalnych dla rozwoju polskiej kultury literackiej przełomu XIX i XX wieku. Zasadnie byłoby stwierdzić, iż autor *Confiteor* poruszył tematykę szczególnie w dziejach rodzimej literatury (i nie tylko) ważną, bo dotyczącą podstawowych funkcji artysty i sztuki w społeczeństwie. Jego propozycja zachwycała jednych, innych oburzyła i przerażała.

¹ Zob. G. Matuszek, *Modernistyczne wyznanie i wyzwanie. Confiteor Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Lektury polonistyczne. Pozytywizm – Młoda Polska*, t. 2: *Od realizmu do preekspresjonizmu*, red. G. Matuszek, Kraków 2001, s. 104.

Historycznoliteracka i historyczno-kulturowa wartość manifestów lirycznych Przybyszewskiego – zarówno *Confiteor*, jak i jego rozwinięcia, jakim był artykuł O „nową sztukę” (ogłoszony również na łamach „Życia”: w numerze 6 z 15 marca 1899 roku) – nie ulega od dawna najmniejszej wątpliwości. Gabriela Matuszek uznała *Confiteor* za „najważniejszą wypowiedź programową polskiego modernizmu”, podkreślając przy okazji, że użyty przez autora „gest prowokacji i totalnej negacji dotychczasowej tradycji wyprzedził ruchy awangardowe późnej/wysokiej nowoczesności”².

Przed przyjazdem do Krakowa, który nastąpił we wrześniu 1898 roku, był Przybyszewski pisarzem niemieckojęzycznym, i to przez Niemców cenionym³. Pojawiając się w Polsce, występował wszelako w charakterze swego rodzaju debiutanta. Reklamę na gruncie krajowym robili mu Maciej Szukiewicz i Adolf Nowaczyński. Krakowska publiczność literacka mogła też zapoznać się z dorobkiem pisarza za pośrednictwem austriackiego krytyka Alfreda Neumanna, autora jego portretu krytycznego, ogłoszonego na łamach „Wiener Rundschau” w roku 1897⁴.

Zdobyte w Berlinie doświadczenia artystyczne i biograficzne stanowiły dla Przybyszewskiego materiał do zabiegów autokreacyjnych, podejmowanych przezeń w czasie pobytu w Polsce. Fundacyjne dla tych zabiegów znaczenie miał – zdaniem Józefa Dynaka – mit artysty-emigranta.

² G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008, s. 57.

³ Istnieje fundamentalna monografia tego zagadnienia – książka Gabrieli Matuszek *Der Geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892–1992)*, wyd. 2 rozszerzone, Kraków 1996.

⁴ A. Neumann, *Zur Charakteristik Stanisław Przybyszewski's*, „Wiener Rundschau” 1897, Bd. II, s. 665–672.

Mit ten – przekonywał badacz – w zależności od dalszych poczynąń twórcy w ojczyźnie mógł być deszyfrowany na tle znanych, będących w ustawicznym „obiegu” i obecnych w świadomości zbiorowej kodów biograficznych jako: zdrajcy i odszczepieńca, syna marnotrawnego, który jednak wraca do swoich, wreszcie patrioty, który z uwagi na swe posłanie i buntowniczą postawę nie znalazł szczęścia w ojczyźnie⁵.

Przybyszewski odpowiednio więc modelował swoją biografię, akcentując jej rozmaite wątki; wszystko to czynił w celu promowania siebie oraz wyznawanej idei sztuki. *Confiteor* spełniało kanoniczne zasady poetyki manifestu literackiego, stając się wręcz jego gatunkowym arcywzorem⁶. Autor świetnie swój tekst skonstruował od strony leksykalno-retorycznej i syntaktycznej, dzięki czemu z wielką intensywnością i skutecznością lansował modernistyczny wzorzec artysty w pełni wolnego i niezależnego, rewelatora prawdy metafizycznej oraz indywiduum w hierarchii społecznej najwyższego.

Rangę manifestu dostrzegli jego współcześni. Jan Lorentowicz przyrównał *Confiteor* do słynnego artykułu Adama Mickiewicza *O krytykach i recenzentach warszaw-*

⁵ J. Dynak, *Przybyszewski. Dzieje legendy i autolegendy*, Wrocław 1994, s. 39.

⁶ Autor fundamentalnej monografii młodopolskiej krytyki literackiej, Michał Głowiński, zrekonstruował cechy konstytutywne tego dyskursu krytycznoliterackiego, definiując modelowe cechy manifestu literackiego: ścisłe osadzenie w konsytuacji historycznoliterackiej, wyrazistość i autorytatywność podmiotu manifestu, prospektywizm treści oraz odpowiednią organizację retoryczną. Te cechy wyraziście odzwierciedliły się w strukturze *Confiteor*. Zob. M. Głowiński, *Trzy młodopolskie manifesty literackie*, w: *idem, Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 243–246, 252.

skich, eksponując bezwzględność, śmiałość i zuchwałość obu tekstów⁷. Antoni Potocki odnalazł w manifestie pisarza oraz w innych jego pismach wybitne walory krytyczne i teoretyczne. W tomie drugim swojej syntezy *Polska literatura współczesna* umieścił je w pobliżu programotwórczych wypowiedzi George’a Byrona, Adama Mickiewicza, Edmonda i Jules’a de Goncourtów, Guy de Maupassanta, Théodore’a de Banville’a, Charles’a Baudelaire’a, stwierdzając z pełnym przekonaniem, że – podobnie jak na przykład teksty krytyczne Miriama – odegrały one ogromną rolę w rozwoju literatury polskiej, cierpiącej na chroniczny brak – zaniedbywanej przez rodzimą krytykę literacką – refleksji poetologicznej i teoretycznej⁸. Z kolei Wilhelm Feldman – nieukrywający skądinąd krytycznego stosunku do Przybyszewskiego – zauważył, iż *Confiteor* „stało się objawieniem dla wielu młodych, rzeczywiście jeło organizować fantazję wstępującego na widownię artystyczną pokolenia”, swoją zaś formą przypominało „rozpalone namiętnością, porywające polotem wyznanie wiary”⁹.

Wprawdzie biograf Przybyszewskiego, Stanisław Helsztyński, dostrzegł w *Confiteor* „przede wszystkim osobiste poglądy estetyczne samego redaktora «Życia»” i nie odnotował skupienia się wokół artysty żadnej większej, zwartej grupy wyznawców¹⁰, niemniej rezonans wywołany przez *Confiteor* był na tyle silny, że można mówić o wyjątkowej w epoce skali oddziaływania manifestu już to jako wyrazu idei wspólnej dla wielu modernistów,

⁷ Zob. J. Lorentowicz, *Młoda Polska*, t. 1, Warszawa 1908, s. 24.

⁸ Zob. A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 2: *Kult jednostki 1890–1910*, Warszawa 1912, s. 376.

⁹ W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1918*, t. 2, wstęp T. Walas, Kraków 1985, s. 256.

¹⁰ S. Helsztyński, *Przybyszewski. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1973, s. 253.

już to jako ataku na służebne imponderabilia literatury narodowej, silnie ugruntowane w polskiej świadomości zbiorowej w czasie zaborów. Podobną w duchu, choć merytorycznie bardziej pogłębioną opinię o randze manifestów Przybyszewskiego z „Życia”, sformułował fundator historycznoliterackiej wiedzy o epoce, Kazimierz Wyka, który zauważył, iż:

Przybyszewski oddziałął głównie jako rewelator, chociaż głoszone przezeń rewelacje już dawno były obecne w poprzednich jego pismach. Z równą mocą oddziałął jako przywódca, chociaż w istocie skupił wokół siebie tylko garstkę wiernych, a pośród nich nikogo z wybitniejszych pisarzy¹¹.

Rozgłos wywołany przez manifesty liryczne Przybyszewskiego niewątpliwie przyczynił się znacząco do rozpropagowania i utrwalenia idei nowej sztuki i artysty, skupił uwagę szerokich kręgów publiczności i na samym autorze, i na całej generacji, która choć wyznawała poglądy niekiedy dość zróżnicowane, to jednak w odbiorze społecznym tworzyła w miarę jednolitą awangardę artystyczną¹². Tak między innymi sądził krytyk starszego pokolenia, Józef Tokarzewicz, autor krótkiego, acz przychylnego omówienia *Confiteor*, uznający jego twórcę za „głównego przedstawiciela, koryfeusza i rzecznika «polskiego modernizmu literackiego»”, sam tekst zaś – „za wyznanie wiary artystycznej – młodych”¹³. Sam Przybyszewski po latach odżegnywał się od roli przywódcy Młodej Polski, podkre-

¹¹ K. Wyka, *Programy, syntezy i polemiki literackie okresu*, w: *idem, Młoda Polska*, t. 2: *Szkice z problematyki epoki*, Kraków 1987, s. 99.

¹² Zob. *ibidem*, s. 102.

¹³ T. [J. Tokarzewicz], *Credo „młodych”*, „Kraj” 1899, nr 4, s. 8.

ślał bowiem przede wszystkim indywidualny wydzźwięk swojego najślynniejszego manifestu oraz istnienie wielu wybitnych zjawisk artystyczno-literackich, które programowo nie wiązały się ze sobą¹⁴. Ale opinia ta – skądinąd niekoniecznie prawdziwa – nie zmieniła przecież zasadniczego faktu: hasła *Confiteor* trafiały do przekonań młodych, stając się wyrazem ich pokoleniowej tożsamości oraz ideowo-estetycznej świadomości.

Style odbioru najgłośniejszego manifestu Przybyszewskiego kształtowały się w zależności od przekonań ideowo-społecznych i estetycznych dyskutantów, a także od ich formacji pokoleniowej. Oponentów pisarza oburzała zwłaszcza dokonana przezeń bezceremonialna kontestacja dotychczasowej tradycji literackiej i filozoficznej, zamach na prawa „rozumu”, połączony z promocją nieświadomości jako najważniejszego obszaru doświadczenia artystycznego, wreszcie także amoralizm i aspołeczny charakter twórczości. Znamienne, że interpretatorzy *Confiteor* nie zawsze właściwie odczytywali sens jego wątków; uwidoczniło się to na przykład w kwestii autotelizmu sztuki, którego w istocie Przybyszewski nie postulował, opowiadał się bowiem za jej funkcją rewelatorską, metafizyczną *par*

¹⁴ W *Moich współczesnych* Przybyszewski zapisał: „każdy z [...] wielkich w młodym pokoleniu był sam dla siebie światem: Miriam i Kasprowicz, i Lange, i Żeromski, i Reymont, i Tetmajer, a i tych nic z sobą nie łączyło, a cóż dopiero ze mną, który najniepotrzebniej w świecie mocą swej awanturniczej odwagi, a raczej lekceważenia tak zwanej współczesnej opinii, stałem się Janem Chrzcicielem i torowałem drogi dla tych wszystkich prądów, które już dawno w społeczeństwie nurtowały, ale nie miały dość siły, by móc się w starciu z starymi kanonami ostać, zniszczyć stare tablice i płomiennymi, zwycięskimi głoskami na nowych się wpisać” (S. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród swoich*, Warszawa 1930, s. 69).

*excellence*¹⁵, realizowaną za pomocą środków estetycznie ostrych, bliskich ekspresjonizmowi¹⁶. Funkcja ta mieściła się zatem w zakresie „estetyki treści”, nie obejmowała zaś płaszczyzny formalnej¹⁷. Charakteryzując ogólnie krytycz-

¹⁵ Kwestia ta wzbudzała od dawna pewne niejasności, jednak autorytatywne opinie znawców przedmiotu nie pozostawiają tu wątpliwości. Przybyszewski w swoich zapatrywaniach filozoficzno-estetycznych i metaestetycznych zdecydowanie odbiegał od stanowiska np. parnasizmu, który postulując ideał „sztuki dla sztuki”, głosił kult formy. Jako wyraz „prawdy sztuki” określił poglądy autora *Confiteor* Kazimierz Wyka (zob. *idem, Programy, syntezy i polemiki...*, s. 86 i nn.). Również Katarzyna Rosner podkreślała rewelatorską funkcję sztuki postulowaną przez Przybyszewskiego; miałyby na polegać na zdolności sztuki (i artyście) do odkrywania bytu absolutnego – nagiej duszy (zob. *eadem, Sztuka a rzeczywistość w programach polskich modernistów*, w: *Studia z dziejów estetyki polskiej 1890–1918*, red. S. Krzemień-Ojak, K. Rosner, Warszawa 1972, s. 12, 19–20). Metafizyczne pojmowanie sztuki przez Przybyszewskiego akcentowała też Hanna Filipkowska w szkicu *Młodopolska idea „sztuki dla sztuki” wobec francuskich pierwowzorów*, w: *Porównania. Studia o kulturze modernizmu*, red. R. Zimand, Warszawa 1983, s. 55. Wreszcie najbardziej nowatorską interpretację teorii sztuki autora *Confiteor* przedstawiła Gabriela Matuszek: „Przybyszewski – wczesny modernista – pozostaje jeszcze wewnątrz wielkiego nurtu narracji metafizycznej (Lyotard), a jego koncepcja sztuki mieści się w ramach rewelatorskiego paradygmatu epoki, dla której głównym celem doświadczeń transcendencji było nawiązanie komunikacji z idealnym bytem, ponadempiryczną rzeczywistością leżącą poza dziedziną złudnego pozoru [...]” (G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny...*, s. 58).

¹⁶ „Przybyszewski – zauważyła Matuszek (*Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*, s. 59–60) – stosuje do opisu aktu twórczego takie określenia, jak «rozmach», «wybuch», «potęga», «błysk», «natężenie», «intensywność», «energia» itp., antycypujące sztukę ekspresjonistyczną, spontanicznie stymulowaną przez intuicję i emocje [...]”.

¹⁷ Zob. K. Rosner, *Sztuka a rzeczywistość...*, s. 29, 57; M. Głowiński, *Ekspresja i empatia...*, s. 99.

ny odbiór też *Confiteor*, Maria Podraza-Kwiatkowska zauważyła, iż: „Trzy zwłaszcza punkty tej teorii atakowane były najczęściej: deprecjonowanie roli «mózgu», amoralność i aspołeczność”¹⁸.

Tak rzeczywiście było...

Faktem jest, że obrazoburczy i skandalizujący wydźwięk *Confiteor* posłyszeli przede wszystkim ci wszyscy, którzy albo hołdowali bardziej tradycyjnym – już to romantycznym, już to pozytywistycznym – koncepcjom metaliterackim, albo też zajmowali skrajnie przeciwną pozycję ideową w stosunku do autora manifestu. Dyskutanci konsekwentnie przywoływali w swoich wystąpieniach kontekst socjologiczny i antropologiczno-kulturowy. Wynikało to z propozycji programowych Przybyszewskiego, który, odrzucając dotychczasowe modele literatury i sztuki, projektował wizję nowej – uwolnionej od zobowiązań zewnętrznych – twórczości oraz nowego artysty – w pełni niezależnego kreatora¹⁹. Wśród uczestników sporu znajdowali się też oczywiście reprezentanci różnych pokoleń i różnych orientacji Młodej Polski. Dobrze znany jest wątek wewnętrznej polemiki na łamach „Życia”, jaką toczył z Przybyszewskim Artur Górski, który zrazu – w manifestie *Młoda Polska* – wyniósł pisarza do rangi jednego z wybitnych reprezentantów sztuki „nagiej duszy”, stwierdzając, iż dla literatury powszechnej znaczy

¹⁸ M. Podraza-Kwiatkowska, *Wstęp*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, wyd. 3 przejrane i uzupełnione, Wrocław 2000, s. XXXII.

¹⁹ Ten niezależny od determinant zewnętrznych (np. społecznych) kreator był wszakże również swoistym medium, poprzez które manifestowała się substancja „nagiej duszy”. Zob. W. Gutowski, *Kreator i medium. Wokół problemu tożsamości artysty*, w: *idem, Pasje wyobraźni. Szkice o literaturze romantyzmu i Młodej Polsce*, Toruń 1991, s. 59–60.

on więcej niż Henryk Sienkiewicz²⁰. Ale już w głośnej *Spowiedzi poety*, ogłoszonej w „*Życiu*” na początku 1899 roku, wystąpił Górski z „zakamuflowaną rozprawą z koncepcją sztuki Przybyszewskiego”²¹, w której odwołał się do tradycji wielkiego romantyzmu, łączącego sztukę, pojmowaną jako „sztuka oparta na sercu Chrystusa”, z życiem narodu i zrównującego słowo poetyckie z „tęczowym mostem między przepaściami dusz”²².

Z niedawnego środowiska krakowskiego „*Życia*” pochodził wyważony, rzeczowy, a przy tym umiarkowane krytyczny wobec *Confiteor* głos Zofii Daszyńskiej, socjolożki, działaczki społecznej i krytyczki literackiej, jednej z najlepszych polskich interpretatorek dzieł Fryderyka Nietzschego²³, byłej kierowniczką działu naukowo-społecznego „*Życia*”, która po dwóch miesiącach – na początku grudnia 1898 roku – zrezygnowała z tej funkcji, publicznie wyrażając swój sprzeciw wobec jednostronnego kierunku pisma²⁴. Daszyńska reprezentowała odłam pol-

²⁰ Zob. Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska. II*, „*Życie*” 1898, nr 16, s. 182.

²¹ A. Kieźuń, *Drogi własne. O twórczości młodopolskiej Artura Górskiego*, Białystok 2006, s. 127. Zob. także K. Wyka, *Programy, syntezy i polemiki...*, s. 97–99.

²² A. Górski, *Spowiedź poety*, „*Życie*” 1899, nr 4, s. 64.

²³ Daszyńska to autorka bodaj pierwszej wartościowej i popartej znakomitą orientacją w przedmiocie monografii Nietzschego. Chodzi tu o jej książkę *Nietzsche – Zarathustra. Studium literackie*, Kraków 1896. Rolę krytyczki w procesie polskiej recepcji dzieł niemieckiego filozofa podkreśla Marta Kopij w monografii *Friedrich Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1883–1918*, Poznań 2005, s. 25–27.

²⁴ Argumentacja Daszyńskiej była głęboko przemyślana: „Cieszyło mnie [...] – stwierdziła – że na czele działu artystyczno-literackiego stanął pisarz wielkiego talentu, którego nazwisko i utwory od razu na «*Życie*» zwróciły uwagę. Głosił on, że nie ma programu, bo sztuka go nie ma, tak samo jak życie. Wierzyłam tedy, że szeroki prąd myśli społecznej płynąć może obok

skiej lewicującej inteligencji przełomu wieków, nic więc dziwnego, że bliska jej była idea społecznego zaangażowania literatury i sztuki. Pięć tygodni po ogłoszeniu przez Przybyszewskiego *Confiteor* ukazał się w warszawskiej „Prawdzie” jej artykuł pt. *Program modernistów*. Autorka dostrzegła socjologiczny fenomen Przybyszewskiego jako osobowości siejącej ferment intelektualny, predestynowanej – przynajmniej w swoim własnym mniemaniu – do odegrania roli przywódcy pokolenia. Nie rozstrzygnęła kwestii wybitności twórcy *Confiteor*, z wyraźnym jednak dystansem odniosła się do irracjonalnych wątków manifestu. Jej zdaniem, teoria Przybyszewskiego była dogmatyczna w swojej jednostronności, gdyż ograniczając pole eksplorowane przez sztukę „nową”, modernistyczną, wyłącznie do sfery absolutu, „nagiej duszy”, tendencyjnie pomijała inne jej pola przedmiotowe, opanowywane przez „mózg”, czerpiący natchnienie „ze świata przyrody, z prądów społecznych, z badań filozoficznych i wierzeń religijnych”²⁵. To była sfera „zewnątrzna” w stosunku do artysty, stworzona wszakże przez jego aktywność „mózgową”.

Daszyńska w swojej krytyce tez *Confiteor* prezentowała się jako intelektualistka, której bliskie były idee

nowych prądów literatury i sztuki, że «młoda Polska», właśnie dlatego, że młoda, nie zakostniała jeszcze w żadnym partyjnym wyznaniu wiary, reagować będzie na każde drgnienie społecznego organizmu i niezawisłej myśli, że szeroką rozlewność myśli wykaże, odczuje wszystko, co silne, wielkie, głębokie lub prawdziwie szlachetne i nieszczęśliwe. Przyznaję, że się zawiodłam: nowoczesna sztuka zazdrosną jest i wyłączną, zahipnotyzować pragnie ludzi, odwrócić ich uwagę od wszelkich zadań społecznych, poniża naukę i wszelką świadomą a celową, w ludzie widzi przeszkodę dla indywidualności prawdziwych lub mniemanych wielkich ludzi” (Z. Daszyńska, *Do Czytelników!*, „Życie” 1898, nr 47, s. 632).

²⁵ Z. Daszyńska, *Program modernistów*, „Prawda” 1899, nr 6, s. 64 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 79).

oświeceniowo-pozytywistycznej nowoczesności. Wielokrotnie bowiem broniła rezultatów pracy cywilizacyjnej ludzkości, kładąc silny akcent na sferę świadomości podmiotu. Przyznawała wprawdzie, że ani sztuce, ani nauce nie należy odgórnie narzucać celów zewnętrznych, gdyż podporządkowanie takie, wrzęgnięcie ich „do rydwanu zmiennych prądów bieżącej moralności czy polityki” wypaczyłoby ich funkcję społeczną, polegającą, jak się zdaje, na rozwijaniu dorobku cywilizacji ludzkiej²⁶. Przybyszewski bezzasadnie wykluczył całą sferę świadomej, racjonalnej, kulturotwórczej aktywności człowieka, opowiadając się za eksploracją wnętrza jednostki, owej słynnej duszy, stanowiącej też odprysk rasy, a więc danego, by tak rzec, kodu etnogenetycznego. Tymczasem odrębność bądź tożsamość narodu była podówczas – tj. na przełomie XIX wieku – konstruktem badawczym opisywanym przez różne dyscypliny naukowe, między innymi socjologię, psychologię społeczną i antropologię kulturową. Ich ustalenia dawały o wiele bardziej skomplikowany i złożony obraz narodowości (kultury narodowej) aniżeli to, co składało się na kategorię rasy w rozumieniu Przybyszewskiego. Daszyńska podała nadto w wątpliwość oryginalny charakter programu *Confiteor*:

Wzniósłszy się pozornie ponad działanie owego „biednego mózgu”, Przybyszewski nie jest przecież tak oryginalnym, jak by się zdawało. Filozofia niemiecka (nie pokrewni mu rasą Słowianie) ma cały zastęp dzieł traktujących o nieuświadomionych popędach duszy. Nietzsche, którego Przybyszewski uważa jako swego antypoda, wielokrotnie lituje się nad ubóstwem naszego rozumu, a wychwala działalność, siłę i wartość instynktów, zaprzecza cywilizację, podnosząc znaczenie rasy. Jeszcze bliżej stoi

²⁶ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 80).

Przybyszewski filozofii Maxa Stirnera, najkonsekwentniejszego indywidualisty, poprzednika obu. Stirner znał tylko jednostki, a Przybyszewski o jednym z niewielu artystów, których w ogóle uznając, o Gustawie Vigelandzie powiada: „A sztuka jego to... wiecznie stara i wiecznie nowa sztuka Jedynego dla Jedynego”²⁷.

Autorka nie wahała się stwierdzić, że utwory Przybyszewskiego „są istotnie «życiem, namiętnością, szałem i głębią, [...] objawieniem duszy»”²⁸, a więc stanowią zapis autentycznego doświadczenia twórcy. Jednak dokonana przezeń absolutyzacja artysty jako Pana Panów, kogoś, kto sytuuje się ponad i poza społeczeństwem, niezależny od jakichkolwiek determinant, wzbudziła już duże zastrzeżenia Daszyńskiej. W takiej propozycji odnajdywała ona swoisty oportunizm, absenteizm lub nawet wygodnictwo artysty, podkreślając, iż „to tak pochlebne, a często i przyjemne stać ponad światem, nie poczuwać się do obowiązków wobec cierpień i nędzy człowieczeństwa ani do karności wobec praw społecznych!”²⁹.

Stanowisko autorki było wyraźne. Aprobując poglądy Artura Górskiego i Ludwika Szczepańskiego, odrzucała skrajne tezy *Confiteor* i usiłowała pogodzić modernistyczny postulat indywidualizmu artysty z jego zobowiązaniami wobec społeczeństwa i narodu. Jej zdaniem, polska inteligencja twórcza w swojej przeważającej części popierała indywidualistyczne postawy w sztuce, pragnęła „nowych

²⁷ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 82). Na prawach dygresji można zauważyć, iż Daszyńska opowiadała się za ideowym powinowactwem Maxa Stirnera i Nietzschego, suponując prawdopodobną znajomość *Jedynego i jego własności* przez autora *Zaratustry*. Zob. M. Kopij, *Friedrich Nietzsche...*, s. 26, przyp. 43.

²⁸ Z. Daszyńska, *Program modernistów* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 83).

²⁹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 84).

dróg dla niej”, tyle że nigdy nie straciła z oczu żywotnych celów społecznych bądź narodowych. W modelu sztuki i nauki postulowanym przez Daszyńską istotną rolę odgrywała ich funkcja pragmatyczna, wręcz performatywna, uwidoczniona w działaniach ku podniesieniu i uświadomieniu mas. Socjolożka, opowiadając się za estetycznym egalitaryzmem i podtrzymując niegdysiejsze, pozytywistyczne z ducha, hasła utilitaryzmu nauki, wyrażała nadzieję, iż wróci do pisma

może kiedyś, gdy młoda Polska zrozumie, że społeczne i narodowe dążności przodować wszystkim innym muszą, zwłaszcza w naszym ubogim i uciśnionym społeczeństwie, gdy pozostawiwszy sztuce właściwy jej zakres, za pierwsze zadanie postawi sobie podniesienie mas do jej zrozumienia, gdy naukę, a nie mglisty mistycyzm, uczyni znów przewodnikiem swej drogi życiowej³⁰.

W konkluzji swoich wywodów Daszyńska przywołała wcześniejszą deklarację Przybyszewskiego – z października 1898 roku – w której, obejmując redakcję „Życia”, przekonywał on o swej niechęci do programów literackich oraz wyrażał przekonanie o niemożności wyznaczenia sztuce jakichkolwiek granic, gdyż obejmuje ona całokształt doświadczeń jednostkowej duszy twórczej³¹. Życie jako nieskończona i niekończąca się sfera ludzkiego doświadczenia powinno być – zdaniem Daszyńskiej – jedynym obszarem twórczości artystycznej. Ten motyw witalistyczny znacznie jeszcze silniej wybrzmiewać w programach literackich Młodej Polski na początku XX wieku; inspiracje zaczerpną one z wielu wariantów „filozofii życia”.

³⁰ Z. Daszyńska, *Do Czytelników!*, s. 632.

³¹ Zob. S. Przybyszewski, *Od Redakcji*, „Życie” 1898, nr 38/39, s. 498.

Na wystąpienie Daszyńskiej bardzo prędko zareagował Stanisław Lack. W zamieszczonej w numerze 5 „Życia” z 1899 roku rubryce *Przegląd przeglądów – notabene* wysoko potem ocenianej przez historię literatury³² – wystąpił on w obronie Przybyszewskiego. Krytyk – rzecz nader znamienna – odrzucił supozycję Daszyńskiej, jakoby *Confiteor* było deklaracją programową autora, a nawet większej grupy modernistów³³. Sztuka wielka, wartościowa, modernistyczna rozwijała się wszak mocą oryginalnych inicjatyw artystycznych, podejmowanych przez jej twórców, była niezależna od teoretycznej, odgórnej kodyfikacji, odrzucała wszelkie formy normatywizmu. Na tym między innymi miała polegać jej wyższość nad sztuką wczorajszą, konwencjonalną, poddaną regulacjom różnych poetyk. *Confiteor*, nie narzucając artyście żadnych reguł, wyznaczało jedynie – według Lacka – kryterium określające istotę sztuki i tym samym pozwalało wykluczać z jej obrębu twory popularne, nastawione na zaspokajanie gustów przeciętnych, mało wyrafinowanych. Było to kryterium istotnie zacieśniające granice sztuki, ale też, z drugiej strony, nastawione na poszerzanie obszarów przez nią odkrywanych, czyli owej wieczności poza „czasem i przestrzenią”³⁴, do której dostęp był

³² Wiarygodna wydaje się opinia o Lacku sformułowana przez Wojciecha Głowalę: „W 1897 roku rozpoczyna współpracę z krakowskim «Życiem», pisuje tu artykuły o literaturze i malarstwie, a przede wszystkim znakomicie prowadzi rubrykę *Przegląd przeglądów*, przegląd prasy polskiej i obcej, pełen polemicznej inwencji w stosunku do zjawisk wrogich programowi «Życia»” (W. Głowala, *O krytyce Stanisława Lacka*, w: S. Lack, *Wybór pism krytycznych*, przedmowa, wybór tekstów i komentarze W. Głowala, Kraków 1980, s. 6).

³³ Krótką interpretację polemiki Lacka z Daszyńską przedstawiła M. Kopij, *Friedrich Nietzsche...*, s. 35, przyp. 82.

³⁴ S. Lack, *Przegląd przeglądów* [rubryka], „Życie” 1899, nr 5, s. 100 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 88).

możliwy jedynie za pośrednictwem duszy i jej różnych stanów. W ten sposób definiując nową sztukę, nadawał jej Przybyszewski znamiona skrajnie indywidualistyczne, czym trafiał w upodobania epoki. Artysta tworzący sztukę „nagiej duszy” mógł – i powinien – „podnosić, potęgować duszę ludzką nową treścią”, czyli „wydobywać na jaw najbardziej nieświadome pokłady duszy i niezmierne jej powiązania”³⁵.

Lack skrytykował Daszyńską także za zbyt wąskie i powierzchowne pojmowanie indywidualizmu w sztuce oraz za niezrozumienie propozycji autora *Confiteor*, który artyście wnikającemu w – stanowiącą esencję jednostkowego bytu³⁶ – sferę nieświadomości ludzkiej duszy przypisywał przecież zdolność odsłaniania Absolutu. Nie było – zdaniem Lacka – nic złego w tym, że manifest stanowił teoretyczny komentarz do twórczości Przybyszewskiego. Krytykując tezy *Confiteor*, Daszyńska nie potrafiła ponoć wyzwolić się od nieświadomionych stereotypów metafizycznych, jako że wytworzyła sobie „swój absolut: świat obiektywny, pojęty grubo, realistycznie, pojęty jako powierzchnia, pod którą nic się nie kryje [...]”³⁷.

Bliskie Daszyńskiej stanowisko ideowe – właściwe lewicy społecznej – zajmowała w ocenie manifestu Przybyszewskiego Malwina Posner-Garfeinowa, jedna z pierwszych polskich tłumaczek Nietzschego³⁸, autorka

³⁵ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 90).

³⁶ W ten właśnie sposób, tj. jako prawdę, esencję bytu ludzkiego i całej rzeczywistości, ujęła znaczenie nieświadomości w tekstach Przybyszewskiego Beata Szymańska. Zob. *eadem*, *Letejska strona sztuki (koncepcja nieświadomości w polskiej literaturze modernistycznej)*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 1976, s. 183.

³⁷ S. Lack, *Przegląd przeglądów* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 91).

³⁸ W 1893 roku warszawska „Prawda” ogłosiła tłumaczenie Garfeinowej trzech fragmentów *Zaratustry: O dziecku i małżeń-*

interesującego artykułu *Kilka słów o modernizmie*, ogłoszonego na łamach krakowskiej „Krytyki”. Tekst ten odróżniała od artykułu Daszyńskiej znacznie większa dawka treści o tematyce artystycznej. Garfeinowa z jednej strony dystansowała się od tezy *Confiteor* Przybyszewskiego oraz, co za tym idzie, od profilu programowego „Życia”, z drugiej jednak wyrażała poparcie dla „twórczości modernistycznej, tj. twórczości z współczesnego ducha płynącej”³⁹. Katarzyna Rosner uznała tekst krakowskiej publicystki za życzliwy, acz nie bezkrytyczny w stosunku do modernizmu, a w szczególności do Przybyszewskiego jako redaktora i twórcy programu „Życia”⁴⁰. Z kolei Kazimierz Wyka określił *Kilka uwag o modernizmie* jako „wyraz wewnętrznej dyskusji między różnymi stanowiskami ideowymi i odmianami artystycznymi w obrębie tego samego zasadniczo prądu, między różnymi grupami w obrębie tego samego pokolenia”⁴¹.

Nie do przyjęcia okazały się dla Garfeinowej tezy autora *Confiteor* o całkowitej niezależności sztuki i artysty od czynników i determinant zewnętrznych. Uznała je po prostu za „puste dźwięki, bez sensu i bez treści”⁴². Jako deterministka, której strategię myślenia o świecie ukształtowały (w sposób najpewniej implikowany, nieuświadomo-

stwie, O kapłanach śmierci, O trzech przemianach. Zob. M. Kopp, *Friedrich Nietzsche...*, s. 32, przyp. 68.

³⁹ M. Posner-Garfeinowa, *Kilka słów o modernizmie*, „Krytyka” 1899, z. 2, s. 91 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 94).

⁴⁰ Zob. K. Rosner, *Sztuka a rzeczywistość...*, s. 37. Nawiasem mówiąc, komentarze Rosner odnosiły się też to drugiego, nieco późniejszego artykułu Garfeinowej, opublikowanego pod tym samym tytułem (*Kilka słów o modernizmie. II*) w „Krytyce” 1899, z. 8. Autorka potraktowała w nim literaturę modernistyczną z umiarkowaną aprobatą.

⁴¹ K. Wyka, *Programy, syntezy i polemiki...*, s. 83.

⁴² M. Posner-Garfeinowa, *Kilka słów o modernizmie* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 95).

miony) zasady mechanicyzmu, rozpatrywała każdy fakt, każde zjawisko w korelacji z innymi, sytuując je wszystkie w danym układzie czasoprzestrzennym. Odrzucając teoriopoznawcze i metafizyczne hipotezy Przybyszewskiego, konstatowała stanowczo:

Nie ma rzeczy niezależnej od wszelkich zmian i przypadkowości, od czasu i przestrzeni niezawisłej. Cokolwiek jest, jest tym, czym jest tylko na zasadzie pewnych, odrębnych, przypadkowych cech; wszystko, co jest, jest tylko w czasie i w przestrzeni. Świadomość ludzka możliwa jest jedynie w czasie i przestrzeni i jedynie w czasie i w przestrzeni istnieją duszy ludzkiej przejawy⁴³.

Relacyjne ujęcie zjawisk wykluczało postulowany w *Confiteor* i w manifestie O „nową” sztukę indeterminizm sztuki i artysty, a więc ich niezależność. Krytyczka odrzucała realistyczną hipotezę idealizmu obiektywnego, zakładającą istnienie Absolutu jako bytu transcendentnego w stosunku do podmiotu. Opowiedziała się za stanowiskiem idealistycznym, bliskim solipsyzmowi, stwierdziła bowiem, iż:

Sztuka [...] odtwarza byt i przejawy pewnej duszy, która istnieje w czasie i przestrzeni, jest zależna od zmian i przypadkowości, jest co chwila inna i od innych różna. Sztuka tedy nie jest odbiciem absolutu, lecz odbiciem indywidualnej duszy⁴⁴.

Garfeinowa nie wahała się napisać, że Przybyszewski popełnia w *Confiteor* logiczne niedorzeczności, kiedy na przykład pisze o dwu wiecznościach i tym samym układa

⁴³ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 95).

⁴⁴ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 96).

„stek wyrazów bez znaczenia”, obliczony na epatowanie i szokowanie odbiorcy. Zwróciła też uwagę na pewne różnice, jakie zachodziły między programowymi enuncjacjami Przybyszewskiego z jego przedmowy do *De profundis* a tezami *Confiteor* (w tym pierwszym tekście zakres przejawiania się duszy został sprowadzony do sfery erotyki). Jej zdaniem, pisarz niebezpiecznie zacieśniał zakres sztuki do nieprecyzyjnej kategorii duszy, pojmowanej przezeń i niejasno, i dogmatycznie. Nie można było więc transponować propozycji teoretycznej Przybyszewskiego na grunt całej sztuki modernistycznej. Garfeinowa nieco inaczej rozkładała akcenty, definiując istotę tej sztuki i postawę artysty. Szczere, indywidualne doświadczenie podmiotu twórczego mogło – i powinno – odkrywać dużo więcej pól przedmiotowych, gdyż czerpało natchnienie z wielu inspiracji. Jak bowiem przekonywała krytyczka:

Gdyby p. Przybyszewski istotnie mierzył przejawy duszy wedle potęgi, z jaką wybuchają, musiałby przyznać, że dla artysty wszędzie biją źródła natchnień, że we wszystkich wodach życia kąpać może duszę swoją, że nie ma murów, poza które przejść by mu nie wolno, byleby był artystą. Tj. byleby przejawy jego duszy były potężne, byleby to, co tworzy, było sztuką. I dlatego nie ma sztuki tendencyjnej, nie ma sztuki pouczającej, nie ma sztuki z celem moralnym lub społecznym, nie ma sztuki patriotycznej, nie ma sztuki dobrej lub złej, jest tylko S z t u k a, która bez względu na to, czy czerpać będzie natchnienie z wizjonerskich stanów duszy, czy też z miłości dla narodu, z współczucia dla nędzy, z odczucia krzywd społecznych, jest sztuką, jeżeli artysta umie potężnie oddać głosy, które na strunach jego duszy grały⁴⁵.

⁴⁵ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 101).

Garfeinowa stanowczo odrzuciła skrajny elitaryzm koncepcji Przybyszewskiego. Artysta dający w twórczości indywidualny wyraz swojej duszy nie żyje przecież w próżni, jako że spajają go ze społeczeństwem i narodem liczne węzły. Język, którym się on posługuje, jest bodaj najistotniejszym składnikiem tożsamości etnokulturowej danej grupy. Wbrew egotycznym enuncjacjom Przybyszewskiego artysta powinien przemawiać także do ludu, społeczeństwa, narodu. Garfeinową oburzał wybujały egotyzm autora *Confiteor*, uwidoczniiony w jawnym lekceważeniu przezeń potrzeb ludu. Z zapalem właściwym lewicowej, społecznie zaangażowanej krytyce literackiej orzekała, iż „trzeba niesłychanego cynizmu albo też niesłychanej bezmyślności, aby jednej klasie, jednej warstwie społecznej odmówić praw, które są prawami ludzkimi”⁴⁶.

Interesującym dwugłosem w sporze o *Confiteor* okazała się polemika Władysława Jabłonowskiego z Ludwikiem Krzywickim, podjęta przez tego pierwszego w odpowiedzi na pięcioczęściowy artykuł Krzywickiego *O sztuce i nie-sztuce (Luźne uwagi profana)*, ogłoszony na łamach „Prawdy” w marcu i kwietniu 1899 roku. Krzywicki był, jak wiadomo, wnikliwym i uważnym obserwatorem nowych zjawisk w literaturze i kulturze schyłku XIX wieku⁴⁷, sam przebywał zresztą w Berlinie w latach 1892–1893, zapoznając się z czołowymi przedstawicielami modernistycznej cyganerii, także z Przybyszewskim. W 1893 roku opublikował na łamach „Prawdy” – utrzymane w tonacji

⁴⁶ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 102).

⁴⁷ Kompleksowe omówienie tej kwestii przynosi artykuł Kazimierza Wyki *Młoda Polska jako problem kultury*, w: *idem, Młoda Polska*, t. 2: *Szkice z problematyki epoki*, Kraków 2003, s. 133–165. Szczególną oryginalnością odznaczały się prace Krzywickiego o Ibsenie (zob. *ibidem*, s. 140–143). Zob. także W. Kalinowski, *Poglądy estetyczne Ludwika Krzywickiego*, w: *Studia z dziejów estetyki polskiej 1890–1918*, s. 169 i n.

aprobatywnej – omówienie jego głośnej debiutanckiej broszury *Zur Psychologie des Individuums*. Krytyk przekonywał, iż dokonana przez Przybyszewskiego charakterystyka typu „jednostki twórczej”, odnosząca się do Fryderyka Chopina, Fryderyka Nietzschego i Oli Hanssona, była w istocie autocharakterystyką, gdyż zawarł on w niej „jakąś cząstkę samego siebie”⁴⁸. Ten nowy typ psychiczny odznaczał się niespotykaną dotąd wrażliwością, dzięki której potrafił łączyć różne impulsy zmysłowe i nadawać im oryginalny kształt w twórczości.

W swojej lekturze debiutanckiego studium Przybyszewskiego Krzywicki ciekawie rekonstruował model podmiotowości nowoczesnej, wnikliwie ukazując właściwe „jednostce twórczej”

krańcowe poczucie własnego nadczłowieczeństwa, poczucie, że się stoi poza obrębem spraw codziennego targowiska, wreszcie – poczucie nad poczuciami – że instynkty ulegają nadmiernemu ograniczeniu hamulca i okaleczeniu, że źródło sił życiowych wysięka z wolna, beczynnienie⁴⁹.

Krzywicki wykazywał więc zrozumienie, a nawet pewną empatię w stosunku do „jednostek twórczych” scharakteryzowanych przez Przybyszewskiego. Niemalże znaczenie miał dlań fakt, iż przeciwstawiały się one współczesnemu społeczeństwu, które ograniczało prawa i aspiracje jednostek. Ale w 1899 roku zajął wobec też *Confiteor* stanowisko zdecydowanie krytyczne. Uznawał teraz tezy programowe Przybyszewskiego za przejaw chorobliwy, skażony histerią i zwyrodnieniem. Opowiadając się za prawem artysty do

⁴⁸ K.R. Żywicki [L. Krzywicki], *Stan. Przybyszewski. Zur Psychologie des Individuums. 1. Chopin und Nietzsche. 2. Ola Hansson. Berlin, „Prawda” 1893, nr 17, s. 196.*

⁴⁹ *Ibidem*, s. 197.

nieskrępowanego wyrazu własnej duszy w dziele, zarzucał autorowi *Confiteor* i jego adherentom swoistą... tendencyjność, polegającą na wykluczeniu z dziedziny sztuki wszystkich innych treści aniżeli estetyczne, metafizyczne i nieświadome. Literaturę i sztukę modernistyczną traktował krytyk jako wyraz nowoczesnej kultury urbanistycznej i jej najważniejszych schorzeń ideowo-moralnych, powstałych na gruncie kapitalizmu. Wyznawcy programu „nagiej duszy” tendencyjnie i bezzasadnie zawężali przedmiotowy zakres twórczości, postponując na przykład tematykę społeczną⁵⁰. Tymczasem Krzywicki, przywołując znamienny przykład – Konrada z *Dziadów* cz. 3, domagał się wolności dla wszelkich przejawów duszy twórczej, również – a może przede wszystkim – dla tych, w których ścisła istnieje łączność z duszą zbiorowości. Przekonywał bowiem, iż: „Dusza, naga dusza, jest tam uspołecznioną, jej miłość dla milionów tak samo naturalną, «nagą», jak czyjaś inna”⁵¹.

Argumentacja Krzywickiego odwoływała się do imperatywu szczerości jako warunku *sine qua non* autentycznej i wartościowej sztuki. Jego zdaniem, moderniści hołdowali hasłom „sztuki dla sztuki” i „nagiej duszy” w sposób nieszczerzy, jako że posługiwali się w twórczości nie czystą ekspresją, lecz swoim „biednym mózgiem”, świadomie, więc tendencyjnie, nurzając się w „najgorszych wyrafinowaniach, byleby wetknąć je w utwór”. Toteż „sztuka dla sztuki” stawała się w ich praktyce „często tylko płaszczkiem dla takiego, świadomie robionego kultu nagiej

⁵⁰ Zob. K. Wyka, *Młoda Polska jako problem...*, s. 160.

⁵¹ K.R. Żywicki [L. Krzywicki], *O sztuce i nie-sztuce (Luźne uwagi profana)*. II, „Prawda” 1899, nr 12, s. 137 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 140).

piękności, a nieraz dla umyślnego popisywania się z najpospolitszego rozładaczenia”⁵².

Krzywickiemu odpowiedział na łamach „Głosu” Władysław Jabłonowski. Stanowczo a rzeczowo bronił on Przybyszewskiego i modernistów przed zarzutami krytyka „Prawdy”. Zwrot literatury modernistycznej w stronę psychiki indywidualnej i jej pokładów nieświadomych ocenił Jabłonowski pozytywnie, zarzucając Krzywickiemu niejaką niekonsekwencję, polegającą na tym, że przecież sam przyznawał artyście prawo szczerzej ekspresji własnego wnętrza. Równie aprobatywnie odnosił się Jabłonowski do irracjonalizmu i intuicjonizmu sztuki modernistycznej; sądził, iż nowe prądy (np. mediumizm) wręcz uprawomocniły te sposoby poznawania świata, sztuka zaś rozszerzyłaby swoje horyzonty poznawcze, gdyby próbowała „ujawniać tajemne życie duszy ludzkiej nie za pomocą skojarzeń myślowych, lecz uczuciowych”⁵³. Krytyk, notabene nieźle zorientowany w problematyce eksperymentalnych nauk społecznych (był słuchaczem wykładów Wilhelma Wundta w Lipsku), podkreślał zbieżność odkryć psychologii nowożytnej z rezultatami kreacji artystycznych modernistów, które przełamywały niegdysiejsze ograniczenia realizmu. Nie przekonywał go nadto pogląd Krzywickiego, który nad uczucia jednostkowe przedkładał interes zbiorowości. Wszakże to w losie jednostki mogła się odbijać „cała ludzkość bolejąca i pokrzywdzona, cała tragedia ogólnego, powszechnego istnienia...”⁵⁴. Odgórne narzucanie sztuce ubocznych celów zewnętrznych musiałyby doprowadzić do jej upodrzędzenia i skarlenia; na

⁵² *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 145).

⁵³ W. Jabłonowski, *Wrażenia literackie*, „Głos” 1899, nr 20, s. 460 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 179).

⁵⁴ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 181).

takim rozwiązaniu straciłaby i ona, i społeczeństwo. Jak bowiem przekonywał Jabłonowski:

Największym obowiązkiem sztuki będzie zawsze tylko wytwarzanie przedmiotów sztuki. Do społeczeństwa już należy, co z przedmiotami tymi zrobić, jakie uznać za pożyteczne dla siebie, jakie odrzucić. Niech się tym społeczeństwo zajmuje!⁵⁵

Ze bezzasadne i wyjaskrawione uznał też krytyk inne zarzuty Krzywickiego pod adresem modernistów: pogardę i niechęć do „tłumu”, wielkomięjski charakter ich twórczości i postaw życiowych, wreszcie upodobanie w „lubieżności”. Jednak o wiele bardziej interesujące okazało się ujęcie postaci Przybyszewskiego jako pokoleniowego przywódcy nowej szkoły. Jabłonowski z uznaniem pisał o entuzjastycznym stosunku pisarza dla spraw artystycznych, o jego bezinteresowności i chęci wspomaganie debiutantów, o głoszonym przezeń kulcie innych czołowych polskich modernistów. Osobowość autora *Confiteor* istotnie zniewalała jego wyznawców. Nie było to jednak zjawisko negatywne ani tym bardziej psychopatologiczne. Jabłonowski wyjaśnił je następująco:

czym St. Przybyszewski oddziałął na „modernistów” krakowskich? Niczym innym, jak tylko potęgą i odczuciem cierpień wrażliwych i pokrzywdzonych dusz, uświadomieniem nieskończenie bolesnych stron człowieka dzisiejszego i kultury współczesnej, tęsknotą namiętą do światów mistycznych, nieznanych, tęsknotą, która zrzucić z ducha pragnie koszulę Dejaniry, „ohydne płachty” rzeczywisto-

⁵⁵ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 181).

ści; oddział, słowem, tragizmem własnego ducha i zrozumieniem tragizmów powszechnych⁵⁶.

Artykuł Jabłonowskiego to jedna z ambitniejszych poznawczo wypowiedzi zwolenników Przybyszewskiego jako autora *Confiteor* i przywódcy pokolenia. Wyższy stopień aprobaty dałoby się znaleźć chyba tylko w portrecie krytycznym pisarza autorstwa Jana Stena (Ludwika Brunera), portrecie kształtującym jego legendę artysty narodowego i uniwersalnego zarazem. Sten bowiem gloryfikował Przybyszewskiego, nadając mu rangę spadkobiercy romantycznych wieszczów. W jego mniemaniu, pisarz odgrywał w literaturze polskiej wybitną rolę jako artysta i teoretyk nowej sztuki. Z jednej strony transponował on na grunt rodzimy idee estetyczne z Zachodu, z drugiej zaś – nadawał im znamię narodowe. Jak to barwnie ujął Sten: „Dusza ta stała się kanałem, którym fale nowych problematów etycznych i estetycznych przelać się miały wprost z zachodniego świata na ziemię polską”⁵⁷. Poczucie odrębności narodowej nieustannie mu towarzyszyło, nigdy jednak nie ograniczało widnokręgów twórczości.

Przybyszewski to – zdaniem Stena – wieszcz, kapłan, „teoretyk i kaznodzieja Sztuki”, zdumiewająco jednolity w roli programotwórcy Młodej Polski. Skala oddziaływania *Confiteor* oraz innych utworów pisarza była tak rozległa i potężna, że krytyk uznał zdolności przywódcze Przybyszewskiego za równe Mickiewiczowym. Wróciwszy do ojczyzny, „przemówił mową ojczystą – a słowa jego zachwyceni uczniowie przyrównywali do tych, którymi Mickiewicz Boga za klęskę ludu do walki wyzywał: *Confi-*

⁵⁶ W. Jabłonowski, *Wrażenia literackie*, „Głos” 1899, nr 22, s. 508 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 190–191).

⁵⁷ J. Sten [L. Bruner], *Młoda Polska. VI. Stanisław Przybyszewski*, „Krytyka” 1899, z. 7, s. 388.

teor, confiteor te, Spiritum Absolutum”⁵⁸. Trudno było sobie wyobrazić większą gloryfikację pisarza...

Ale merytorycznie wartościowsze od artykułu Stena okazały się dwie ważne wypowiedzi o *Confiteor* i całym programie estetycznym Przybyszewskiego, sformułowane przez czołowych krytyków młodopolskich, Ignacego Matuszewskiego i Wilhelma Feldmana.

Matuszewski ogłosił na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” obszerne studium *Sztuka i społeczeństwo*, opatrzone dopiskiem redakcji, poświadczającym bezpośrednio związek tego tekstu z manifestem Przybyszewskiego. Ogólna wymowa studium miała wydzwięk umiarkowanie aprobatywny w stosunku do *Confiteor*, przy czym jednak Matuszewski wyłożył swoje tezy w sposób logiczny i merytorycznie uargumentowany. Wydaje się, że jego intencją było idee Przybyszewskiego ująć na tyle przejrzyście i kompromisowo, aby stały się one przystępniejsze dla szerszej publiczności literackiej.

Matuszewski odróżnił sferę natury od sfery kultury jako ludzkiego wytworu. W tej drugiej wyróżnił naukę i sztukę, podkreślając, iż obie one mają charakter autoteliczny. Uczonym kieruje wewnętrzne pragnienie docierania do prawdy, z kolei artysta poszukuje w twórczości piękna, pojmowanego wszelako nie absolutnie, lecz jako konwencja albo idea regulatywna. Piękno można było uchwycić tylko wtedy, gdy twórca dawał w sztuce bezpośredni i szczery wyraz swojej osobowości, gdy nie ulegał

⁵⁸ *Ibidem*, s. 392. Józef Dynak dostrzegał w tekście Stena zabiegi zrównujące autora *Confiteor* z wielkimi romantykami, bliskie wręcz deifikacji. Jego doświadczenia emigracyjne przypominały krytykowi motyw biograficzny, który stał się obligatoryjnym składnikiem losu romantycznego wędrowca. Był bowiem Przybyszewski jak „Mickiewicz na «Judahu skale» i Słowacki nad morzem, a jeszcze bardziej jak Kordian na Mont Blanc” (J. Dynak, *Przybyszewski...*, s. 48–49).

żadnym wpływom zewnętrznym. Był to pogląd wcale nieodległy od tez programowych Przybyszewskiego.

Ekspresja indywidualna artysty stanowiła z natury swojej zabezpieczenie przed skazą tendencyjności, jako że odznaczała się bezinteresownością i opierała na nieskrępowanym natchnieniu. Matuszewski, przyłączając się do licznego w Młodej Polsce zastępu promotorów idei „sztuki dla sztuki”, uznawał sztukę za naturalną potrzebę gatunku ludzkiego. Człowiek bowiem z natury swojej „pragnie ogarnąć zmysłami i uczuciem całość świata”. Dlatego też „bawi się i zachwyca światem, żyje jego życiem, łączy swoją energię z energią powszechną, wzmacnia swoje radości i cierpienia z bólami i rozkoszami wszechbytu i zlewa się z ogółem”⁵⁹. Rezultatem tego naturalnego pragnienia i popędu jest twórczość artystyczna.

Matuszewski opowiadał się za nieograniczoną wolnością sztuki. Uważał, iż artysta może czerpać tematy z najróżnorodniejszych dziedzin przedmiotowych: od życia społecznego poczynawszy, na psychologii i mistyce skończywszy. Miernikiem wartości dzieła sztuki jest jego indywidualny wymiar, a także, co zresztą ściśle się ze sobą łączyło, szczerze, autorskie przeżycie wybranego i opracowanego tematu. Dzieło szczerze przeżyte i natchnione nie może być artefaktem niemoralnym; niemoralność emanuje tylko z twórców tendencyjnych, spreparowanych pod naciskiem jakiejś odgórznej idei.

Nie ulega wątpliwości, że Matuszewski godził się z autorem *Confiteor* w negatywnej ocenie tych wszystkich modeli sztuki i literatury, które narzucały twórczości serwituty zewnętrzne; najostrzej krytykował programy jawnie utylitarne i tendencyjne. W odróżnieniu jednak od Przybyszewskiego (a także od Miriama) Matuszew-

⁵⁹ I. Matuszewski, *Sztuka i społeczeństwo. II*, „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 11, s. 202 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 115).

ski nie absolutyzował sztuki, nie wynosił jej ponad życie; owszem, widział w niej jedną z najważniejszych potrzeb ludzkości, wynikającą z nigdy niezaspokojonych pragnień metafizycznych, ale zarazem uznawał ją, w ślad za poglądami Jeana-Marie Guyau, za bardzo istotny środek wychowywania społeczeństwa i zaspokajania jego pragnień duchowych⁶⁰. Sztuka czysta miała – jego zdaniem – pełnić ważną funkcję pragmatyczną. Jak pisał:

wpływ uszlachetniający sztuki tym będzie silniejszy i trwalszy, im sama sztuka jest głębszą, czystsza i doskonalszą, tj. im mniej zawiera znikomych pierwiastków dydaktycznych, a więcej szczerego, pierwotnego uczucia i zapału oraz estetycznego czaru⁶¹.

Teza o uszlachetniającym wpływie sztuki na zbiorowość nie mieściła się, rzecz jasna, w programie estetycznym Przybyszewskiego. Nie mieścił się w niej także inny pomysł Matuszewskiego, a mianowicie założenie o dość ścisłym powiązaniu twórczości artystycznej z życiem społecznym. Krytyk przekonywał, iż „sztuka, rozpatrywana obiektywnie, jako fakt, jako zjawisko, jest bezwarunkowo czynnikiem społecznym, gdyż powstaje wśród społeczeństwa i oddziałuje na społeczeństwo”⁶². Z kolei postulowany przez Matuszewskiego wzorzec artysty i źródeł twórczości nie odbiegał znacząco od propozycji Przybyszewskiego. Autor *Sztuki i społeczeństwa* kładł bo-

⁶⁰ Zob. S. Sandler, *O sztuce krytycznej Ignacego Matuszewskiego* [wstęp], w: I. Matuszewski, *O sztuce i krytyce. Studia i szkice*, wyboru dokonał, wstępem opatrzył i opracował S. Sandler, Warszawa 1965, s. 29.

⁶¹ I. Matuszewski, *Sztuka i społeczeństwo. III*, „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 12, s. 222 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 126).

⁶² I. Matuszewski, *Sztuka i społeczeństwo. II* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 120).

wiem silny akcent na pozaracjonalne pokłady aktywności geniusza-artysty, przekonując, że

istota geniuszu, talentu, natchnienia, słowem – cała psychologia twórczości jest zagadką, której rozwiązanie kryje się gdzieś w metafizyczno-transcendentnych, mistycznych, niedostępnych badaniu sferach „nieświadomości” czy też „nadświadomości”⁶³.

Artysta-geniusz Matuszewskiego posiadał nadzwyczajną zdolność tworzenia wizji syntetycznych, czyli ujmowania w „całość różnolitych na pozór zjawisk świata obiektywnego i subiektywnego”⁶⁴. W syntezach Przybyszewskiego owo zewnątrz, czyli świat tzw. obiektywny, nie odgrywało żadnej roli. Teoria estetyczna Matuszewskiego – rozwijana przezeń jeszcze w wielu innych publikacjach – różniła się też od programu *Confiteor* pewnym ustępstwem na rzecz elementu „mózgowego”. Bo w procesie twórczym krytyk odnajdywał splot rozmaitych czynników: wyobraźni (fantazji), natchnienia, refleksji (analizy), słowem – nie zawężał go do dyspozycji irracjonalnych.

O ile Matuszewski odnosił się do tez Przybyszewskiego z umiarkowaną aprobatą (choć, podkreślić to trzeba, bezpośrednio autora *Confiteor* w swoim studium nie przywołał), o tyle z krytycyzmem odnosił się do nich Wilhelm Feldman, autor wielu publikacji ogłaszanych na łamach krakowskiego „Życia”⁶⁵, wybitny reprezentant neoromantycznego skrzydła Młodej Polski. Krytyk starał

⁶³ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 121).

⁶⁴ I. Matuszewski, *Sztuka i społeczeństwo. III* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 126).

⁶⁵ W latach 1897–1898 Feldman opublikował tam artykuły o Böcklinie i Nietzschem oraz recenzję lwowskiej premiery *Upiorów* Ibsena.

się wyjaśnić socjokulturowy fenomen Przybyszewskiego; uważał, iż jego niekwestionowaną zasługą było zarówno skierowanie „dyskusji, rozmyślań, entuzjasmów i namiętności [...] na literaturę”, jak i stworzenie wielkiej syntezy estetycznej, opartej na jedności doświadczenia biograficznego i artystycznego. Istotę tej syntezy ujmował Feldman następująco:

Jest nią – użyjmy hasła najpopularniejszego – „naga dusza”. Naga ona, bo przede wszystkim ogołocoła z powłoki cielesnej – mózgu, więc pozostająca poza wszystkimi znanymi nam prawami psychologii. Dusza – to transcendentalna – spirytystów lub kompleks procesów umieszczonych przez naukę „za progiem świadomości”. Wcieleniem tej duszy ma być sztuka stojąca ponad życiem, moralnością, narodem, pięknem [...]⁶⁶.

Zupełnie nieprzekonująca wydawała się krytykowi deklaracja poznawcza Przybyszewskiego, który w sztuce „nagiej duszy” odnajdywał odbicie Absolutu. Gdyby taka sytuacja zachodziła, „mielibyśmy już rozwiązanie wszystkich dręczących pytań i zagadek bytu”⁶⁷. Tymczasem jest to stan dla człowieka nieosiągalny. Nic przeto dziwnego, że Feldman przeciwstawiał temu poznawczemu maksymalizmowi *Confiteor* przykład Mickiewicza, który w *Dziadów* cz. 3 „spełnia misterium, «odtwarza istotność», otwiera naszej duszy perspektywę wielką, nieskończoną – kluczem piękna” i tym sposobem daje „poczucie absolutu – nie sam

⁶⁶ W.F. [W. Feldman], *Mozaika literacka (St. Przybyszewski, jego teoria i pisma)*, „Kraj” 1899, nr 40, s. 177 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 200).

⁶⁷ W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu*, t. 2, Lwów 1902, s. 166.

absolut”⁶⁸. Błędne rozumienie absolutu zarzucał pisarzowi również inny z jego adwersarzy, Jan Pawełski.

Feldman nie godził się nadto na promowaną przez *Confiteor* ideę o całkowitej niezależności sztuki i artysty. Podkreślając rewelatorską funkcję wielkiej sztuki, oznajmiał wszakże, iż nieuprawnione jest odcinanie jej od związków z duszą zbiorową. Polemiczny w stosunku do tezy *Confiteor* wydzwięk miała taka na przykład deklaracja krytyka:

Tak pojęta [czyli rewelatorsko – T.S.] sztuka nie stawia się ponad naród, moralność, lud, idee; nie stawiając sobie celów, spełnia swe zadanie w najwyższy sposób, nie rzucając ludowi ochłapów („chleba”), niesie mu zawsze dobrą nowinę. Słowo, którego wszechmoc z chaosu i ciemności światy wywodzi. Jest to bowiem najfałszywszym uogólnieniem, jakiego się dopuszcza wpatrzony w siebie [...] indywidualizm, jeżeli przeciwstawia sztuce – lud⁶⁹.

W odczuciu Feldmana były teorie Przybyszewskiego „ciasne i jednostronne”, skupiały się bowiem na eksploatacji stanów wyjątkowych, patologicznych, często powiązanych z metafizyką płci, obsesyjnie przez pisarza eksploatowaną w jego całej twórczości, w której zresztą udawało mu się czasem wykraczać poza ramy doktrynerskiej teorii. Istota osobowości twórczej Przybyszewskiego polegała na tym, iż był on jedynie poetą „pewnych tragedii bytu człowieka”, nie należał zaś do grona tych najwybitniejszych, którzy „ludzkości całe ogromy przenikają od

⁶⁸ *Ibidem*, s. 165.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 167. Szczegółową charakterystykę polemik Feldmana z programem estetycznym Przybyszewskiego zawiera monografia Andrzeja Jazowskiego *Poglądy Wilhelma Feldmana jako krytyka literackiego*, Wrocław 1970, s. 61, 64–65, 117–118.

końca do końca”⁷⁰. Manierycznie skupiony na metafizyce płci, odcinał się od innych wielkich problemów kultury nowoczesnej. To było postępowanie błędne. Feldman przekonywał bowiem, iż wielki artysta powinien by nadto ogarniać „tajemnice geniuszu, poświęcenia, bohaterstwa; nie tylko kurcze wielkiej choroby, lecz także objawy prawdziwego zdrowia...”⁷¹.

Nie do przyjęcia okazywały się gwałtowne ataki pisarza na myśl ludzką i na prawa mózgu. Wykluczając „mózgową” płaszczyznę twórczości, Przybyszewski popadał w nieokiełznany potok „pseudomisterii, baśni o satanizmie, Łysych górach, inkarnacjach i opętaniach”⁷². Krytyk ubolewał nad tym, iż postulowany przez Przybyszewskiego fałszywy arystokratyzm ducha nieuchronnie prowadził do „zamykani[a] oczu i uszu na milion ogni namiętnych, objawień wspaniałych, walk tytanicznych i krzyków do gwiazd dochodzących, które mają swe źródło poza «stosunkiem płci»...”⁷³. Tym sposobem Przybyszewski niejako sprzeniewierzał się głoszonemu przez siebie postulatu wolności i niezależności artysty; skazywał go przecież wyłącznie na penetrację jednej sfery: podświadomości i chuci.

Tezy programowe *Confiteor* wydały się Feldmanowi nieoryginalne (odnajdywał w nich pogłos teorii estetycznej Maurice’a Maeterlincka). Jego bowiem zdaniem, Przybyszewski „rozszerza tylko i dopasowuje istniejące już formy do swojego ja”⁷⁴. Sytuowany przez Feldmana na „szczytach dekadentyzmu”, umiejętnie wykorzystywał

⁷⁰ W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie...*, s. 176.

⁷¹ W.F. [W. Feldman], *Mozaika literacka...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 206).

⁷² *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 201).

⁷³ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 201–202).

⁷⁴ W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie...*, s. 161.

sugestywną siłę swojej osobowości, skupiając wokół siebie grono wyznawców⁷⁵. Po przyjeździe do Krakowa po prostu zdominował polską scenę literacką. Pisał krytyk:

Przybyszewski stał ze spokojnym, silnym: wiem. Rzucił skończony, obmyślany do najdrobniejszych szczegółów, jednolity i konsekwentny światopogląd, w którym nie było dwoistości ciała i ducha, życia materialnego i sztuki, lecz jeden spójny system. Rzucił go, narzucił z całą sugestywną mocą świetnej wymowy, bez długich polemik, słowami pana, który rozkazuje, bo nosi w sobie przeświadczenie, że to jego prawo⁷⁶.

Autor *Confiteor* został przez Feldmana przyrównany do chaotycznej, wirującej mgławicy, z której być może powstanie w przyszłości gwiazda⁷⁷. Krytyk gdzie indziej nadto stwierdził, iż Przybyszewski jest „indywidualnością, inkarnacją kartki z końca wieku, dokumentem historycznym”, jego utwory zaś – „tylko świadectwami”, z których za kilkanaście lat będzie korzystał Richard von Krafft-Ebing⁷⁸.

Rzecz jasna, grono przeciwników *Confiteor* skupiało przede wszystkim oponentów z zewnątrz. Trzeba wśród

⁷⁵ Warto jednak podkreślić, że stosunek Feldmana do Przybyszewskiego ewoluował w czasie i że np. w piątym wydaniu swojej syntezy (z 1908 roku) krytyk usunął frazę: „Na szczytach dekadentyzmu”, którą stosował wcześniej jako metatekstowy komentarz do twórczości pisarza. Ewolucja ocen polegała tu na wzrastającej aprobacie dla autora *Confiteor*. Zob. A. Jazowski, *Poglądy Wilhelma Feldmana...*, s. 159, 163–164.

⁷⁶ W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie...*, s. 160–161.

⁷⁷ Zob. W.F. [W. Feldman], *Mozaika literacka...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 198).

⁷⁸ Krak. [W. Feldman], „*Młoda Polska*” w Krakowie. II. Stanisław Przybyszewski, „Przegląd Tygodniowy” 1899, nr 42, s. 462.

nich umieścić Jana Nepomucena Szumana, filozofującego lekarza i publicystę, poetę i malarza, jednego z założycieli „Przeglądu Poznańskiego”. Na tezy programowe Przybyszewskiego zapatrywał się on z pozycji bliskiej neokantyzmowi, skupiając się choćby na krytyce pojęciowej nonszalancji, jaka w nich się przejawiała. I tak na przykład odrzucał kategorię absolutu oraz definicję duszy jako jednocześnie jednolitej i podzielnej. W tej ostatniej kwestii dostrzegał błąd logiczny Przybyszewskiego: „Dusza jest jedna i niepodzielna, jej uświadomiona cząsteczka», itd. streszcza swój pogląd P., nie troszcząc się o to, że niepodzielne nie może mieć części”⁷⁹. Jako fenomenalista wykluczał też Szuman – postulowany przez autora *Confiteor* – maksymalizm epistemologiczny sztuki „nagiej duszy”. Pisał:

Odtwarzanie „tego, co jest wiecznym, niezależnym od wszelkich zmian przypadkowości, niezawisłym ani od czasu, ani od przestrzeni”, nie leży w granicach możliwości ludzkiej, bo umysł ludzki w ogóle do pojmowania takich rzeczy nie jest zdolny. Cokolwiek pod zmysły podpada, całe morze wyobrażeń i pojęć, cały ogrom porywów i kierunków ducha ludzkiego stanowi jedną powiązaną w sobie całość; ze stanowiska myśli ludzkiej olbrzymią zagadką bytu, do której człowiek jeszcze klucza nie znalazł⁸⁰.

Szuman dostrzegał w kulturze nowoczesnej objawy kryzysowe; sądził, że stanęła ona przed poważną alternatywą: albo racjonalizm i progresywizm, albo irracjonalizm i mistycyzm, bliski stanom chorobowym. Modernizm – z jego kwintesencją w tezach *Confiteor* – był dla krytyka

⁷⁹ J.N. Szuman, *Wyznanie wiary modernisty. II*, „Głos” 1900, nr 36, s. 574 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 272).

⁸⁰ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 273).

„chorobą wieku”, w której objawiała się „żądza błyszczenia, znajdująca swe ujście w niespodziewanych zwrotach języka, w dziwacznych ideach, w chorobliwych wybujałościach wyobraźni”⁸¹.

Ostry ton krytyczny wobec *Confiteor* wybrzmiał też w głosie z obozu konserwatywnego – jezuita, ks. Jana Pawelskiego. W punkcie wyjścia swoich rozważań umieścił on tezę o nieoryginalności literatury Młodej Polski zogniskowanej wokół hasła „nagiej duszy”. Sądził bowiem, podobnie zresztą jak wielu innych oponentów modernizmu, że hasło to okazało się po prostu „echem skarłowaciałej zagranicznej kultury, a w naszej kulturze żadnego nie ma gruntu, było przelotną fantazją, literacką sztuczką obrachowaną na sensację i reklamę”⁸². Sam Przybyszewski zęcnie podsyczał reklamę swojej osoby, wykorzystując kolportowane przez Niemców plotki o genialności, jaką rzekomo się odznaczał. Pawelski zarzucał autorowi *Confiteor* i jego adherentom, że sformułowali teorię fałszywą, sprzeczną z kanonicznymi zasadami dobra, piękna i prawdy i że w istocie nic nie mieli wspólnego z „młodą Polską”, pojętą jako – bliżej zresztą nieokreślona przez autora –

⁸¹ J.N. Szuman, *Wyznanie wiary modernisty. III*, „Głos” 1900, nr 37, s. 589 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 279).

⁸² J. Pawelski, *Z estetyki krakowskiego dekadentyzmu*, „Przegląd Powszechny” 1899, t. 62, s. 188 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 210). Jakkolwiek zdecydowanie wobec Przybyszewskiego krytyczny, unikał przecież Pawelski rzucania potwarczych kalumnii na swego oponenta. Autora *Confiteor* bezceremonialnie pomówił Tadeusz Grabowski, późniejszy historyk literatury polskiej, który stwierdził, że tak aspołeczną i amoralną doktrynę estetyczną „mógł wygłosić tylko wróg narodu albo wyzuty z poczucia polskości wśród obcego otoczenia apostoł nietzscheanizmu – Przybyszewski” (*idem, Poezja polska po roku 1863. Zarys jej rozwoju w ciągu ostatniego czterdziestolecia*, Kraków 1903, s. 254).

grupa pisarzy utalentowanych, czerpiących natchnienie z „polskiej cywilizacji”⁸³.

Szczególnie oburzający wydawał się Pawelskiemu postulowany przez Przybyszewskiego amoralizm sztuki. Widział w nim nie tylko negację całej dotychczasowej tradycji kulturalnej ludzkości, lecz również taktyczne usprawiedliwienie niedostatków artyzmu w twórczości autora *Confiteor*. Pawelski przyznawał, że nawet obrazy zła w sztuce mogłyby mieć walor wzniosłości. Jednak u Przybyszewskiego wzniosłości nie sposób doświadczyć, co ewidentnie przesądzało o jego dekadentyzmie. W ujęciu Pawelskiego amoralizm Przybyszewskiego wywoływał fatalne rezultaty artystyczne:

takie [...] przewracanie wszelkich wartości, takie nazywanie białym tego, co jest czarne, przydarza się często p. Przybyszewskiemu, i tak jak lubieżność nazywa w swoich utworach świętością, tak też skarłowacenie, zwyrodnienie, płaskość i bezsilność moralną i fizyczną, które tylko wstręt lub litość budzić mogą, w takim przedstawia oświeceniu, jakby w nich jakaś rzeczywista siła i potęga spoczywała. I w zbrodni może być siła, ale silnych zbrodniarzy p. Przybyszewski prawie nie zna. Typy jego są to przeważnie niezdolne do czynu maniaki, histerycy, obłąkani, ludzie nadto w całym tego słowa znaczeniu płacy, obracający się wyłącznie w nędznej atmosferze seksualnej [...]. I to jest ta potęga duszy, to są owe potężne psychiczne przejawy, o których p. Przybyszewski mówi w swoim *Confiteor*. Jeżeliby ktoś miał jeszcze jakieś wątpliwości, czy p. Przybyszewski jest w rzeczywistości dekadentem, to już to samo znizowanie potęgi i siły do poziomu zwyrodniałej niemocy, o tym jego charakterze przekonać go powinno⁸⁴.

⁸³ Zob. J. Dynak, *Przybyszewski...*, s. 56.

⁸⁴ J. Pawelski, *Z estetyki...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 223).

Poglądy Pawelskiego stanowiły oczywistą antytezę programu *Confiteor*. Krytyk był wprawdzie gotów przystać na ogólną ideę Przybyszewskiego, iż „sztuka jest odtworzeniem duszy we wszystkich jej przejawach”, niemniej widział w niej i zacieśnienie, i zbytne rozszerzenie zakresu sztuki. Precyzując swoją ocenę, stwierdził, iż owo określenie sztuki przez Przybyszewskiego jest:

„Za szerokie, bo może jeszcze coś więcej jak sztukę oznaczać – ostatecznie możliwą jest jakaś gałąź nauki, która by miała za zadanie odtwarzanie zjawisk psychicznych, jakiś rodzaj empirycznej psychologii – z drugiej znowu strony jest za ciasne, bo tylko kierunek sztuki psychologiczny obejmuje⁸⁵.”

Pawelski zdecydowanie deprecjonował sugestię autora *Confiteor* o potędze objawów życiowych, życia duszy jako warunku koniecznym „nowej”, symbolicznej sztuki. Potęga taka najczęściej uwidoczniła się w ludzkich namiętnościach. Artysta odtwarzający je powinien wszakże respektować uniwersalne prawa przyrodzone i nadprzyrodzone oraz zasady „złotej miary”, pozwalające podporządkować obraz danej namiętności walorom etycznym i estetycznym. Jeśliby prawom tym i zasadom artysta się sprzeniewierzał, wówczas twórczość jego przemieniłaby się w „garść rozchodzącej się piany i siny rozkład trupa”⁸⁶.

W ocenie programu *Confiteor* zajmował Pawelski stanowisko nader konsekwentne, oparte na estetycznym normatywizmie, bliskim klasycznej teorii piękna jako „harmonii części z całością”⁸⁷ oraz jego zgodności z dobrem, a także na ideałach moralności konserwatywnej. Twierdził

⁸⁵ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 217).

⁸⁶ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 220).

⁸⁷ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 231).

autorytatywnie, że zdrowa natura ludzka musi mieć odpowiednie poczucie moralne, polegające na tym, iż „ze wstrętem odwraca się od zła, a z upodobaniem zwraca się ku dobru”⁸⁸. Tymczasem Przybyszewski teorią swoją wyrócił całą tę konstrukcję, wskutek czego postulowana przezeń w *Confiteor* sztuka okazywała się „straszną kaleką”⁸⁹. Jego upodobanie w sferze popędów seksualnych oraz w różnych zwyrodnieniach psychofizjologicznych stanowiło dla krytyka koronny dowód na dekadentyzm. Eksponowanie chorobliwego charakteru nowej sztuki i psychiki tworzącego ją artysty było obiegowym motywem ataków wymierzonych w *Confiteor*. Posługiwali się nim liczni publicyści o zróżnicowanych przekonaniach ideowych. Bardzo surową ocenę Przybyszewskiego neurastenika oraz jego programu estetycznego sformułował na przykład sympatyzujący z lewicą społeczną Zygmunt Leser, pisząc:

Hasło sztuki dla sztuki prowadzi do parodiowania sztuki na kaprysy bardzo miernych często jednostek, do apoteozowania właściwości duchowych pewnych chorobliwych sfer społeczeństwa i do prostytuowania sztuki na służebnicę panującej klasy. Hasło to jest haszyszem dla słabych i chorych umysłów; paraliżuje do reszty wołę i jest znakomitym środkiem do hamowania postępu i kultury⁹⁰.

Leksyka medyczna pojawiła się też w notatce autorstwa Kazimierza Czapelskiego, który i Przybyszewskiego, i całą literaturę modernistyczną – rzekomo odrzucaną przez zdecydowaną większość publiczności czytającej –

⁸⁸ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 226).

⁸⁹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 231).

⁹⁰ Z. Leser, *Neurastenicy w literaturze. I. Stanisław Przybyszewski*, Lwów 1900, s. 62.

pomawiał o przypadłości chorobowe. Autorowi *Confiteor* i jego wyznawcom zarzucał krytyk manieryczne lubowanie się w opisach „rozwydrzonego erotyzmu”. Z czym bowiem stykał się czytelnik utworów modernistycznych na łamach „Życia”? Oto wyłącznie z

obrazami rozwierzganych zmysłów, które w końcu nużą, bo się powtarzają a obracają w jednym kółku częstokroć niezdrowej erotyki z pominięciem wszystkich innych objawów, stosunków i okoliczności, jakie nam daje życie⁹¹.

We wszystkich tekstach krytycznych napisanych przez zdeklarowanych przeciwników Przybyszewskiego w mniejszym lub większym stopniu występowały liczne leksemy wartościujące, ujawniające, rzecz jasna, niedwuznaczny stosunek autorów do omawianego przedmiotu. U Pawelskiego tworzyły tę bogatą listę leksykalną: skarłowacenie, zwyrodnienie, płaskość i bezsilność moralna i fizyczna, niemoc, nicość, zdrożność, rozwierzgany seksualizm... Zdaniem księdza jezuita, Przybyszewski bezceremonialnie sprzeniewierzył się kanonicznej idei piękna jako celu sztuki. Jeśli miał on nawet rację, odrzucając model twórczości tendencyjnej, to jednak bezpodstawnie założył, iż „sztuka i artysta są [...] od praw piękna niezależnymi”⁹².

Wśród przeciwników autora *Confiteor* wyróżnił się Teodor Jeske-Choiński, który już w 1899 roku poświęcił mu kilkuczęściowy artykuł pt. *Stanisław Przybyszewski. Przyczynek do dekadentyzmu polskiego*. I on wprawdzie nie szczędził pisarzowi ostrych epitetów („chorobliwie rozpasany seksualizm”), potrafił jednak docenić siłę jego talentu. Pisał otwarcie, iż pomimo swojego dekadentyzmu

⁹¹ K. Czapelski, *Notatki z Krakowa*, „Iris” 1899, nr 2, s. 68.

⁹² J. Pawelski, *Z estetyki...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 232).

jest Przybyszewski naturą potężną, albowiem z jego psychiki, z tej „wrzawy chaotycznej wybucha kiedy niekiedy krzyk prawdziwie nagiej duszy lub zaszlocha w niej prawdziwie nagie serce”⁹³. Autor *Confiteor*

posiada – zdaniem Jeske-Choińskiego – wiele warunków, które składają się na wytworzenie się znakomitego pisarza, bo siłę i poezję słowa, śmiałość i szczerłość myśli, bardzo lotną wyobraźnię i rozległe wykształcenie literackie⁹⁴.

Słabością Przybyszewskiego była niejaka sprzeczność między deklarowanym w teorii przywiązaniem do hasła „nagiej duszy” a praktyką artystyczną, skupioną na obsesyjnym powielaniu motywów ludzkiej seksualności. Pisał wszak z ubolewaniem krytyk, iż:

Nie „nagą duszę”, oderwaną od ziemi i jej nędzy, widzimy w jego pismach, lecz to samo nagie ciało, te same „nagie, bezwzględnie brutalne instynkty”, które nam obmierzył w naturalizmie. Dodał on tylko do ich brutalności halucynacje, wizje i chwilowe żale mistyczne wyczerpanej, znużonej po nadużyciu rozpusty. Tę stronę nagich instynktów odtwarza bardzo dobrze⁹⁵.

Zaskakujące jest, że i Pawelski, i Jeske-Choiński potraktowali *Confiteor* i całą twórczość Przybyszewskiego nieco bardziej powściągliwie⁹⁶ aniżeli Antoni Sygietyński.

⁹³ T. Jeske-Choiński, *Stanisław Przybyszewski. Przyczynek do dekadentyzmu polskiego. IV*, „Słowo” 1899, nr 247, s. 1.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ T. Jeske-Choiński, „Naga dusza”. II, „Kurier Warszawski” 1901, nr 176, s. 2.

⁹⁶ Pawelski, acz pod względem ideowym zajmował stanowisko dogmatyczne, potrafił jednak argumentować swoje racje w sposób pogłębiony, zdradzający „solidne podstawy klasycznego

Ten niegdysiejszy pionier literatury i sztuki wolnej od serwitutów zewnętrznych, zagorzały przeciwnik tendencyjności, jeden z protagonistów awangardy artystycznej skupionej wokół „Wędrowca” dał się ponieść emocjom i napisał niewyszukany argumentacyjnie i stylistycznie pamflet na autora *Confiteor* i poezję symboliczną.

Sygietyński nie mógł się pogodzić z antymimetyczną kampanią modernistów; on, wyczulony na rzeczowość literatury, na jej walory obrazowe i sensualne aspekty światów przedstawionych, ostro zaoponował przeciwko zamachowi modernistów na racjonalność sztuki. Groził on – ów zamach – nadejściem „er[y] majaków wyobraźni i nonsensów myślenia”⁹⁷.

Charakterystyczne, że były członek grupy „Wędrowca” odmówił cechy oryginalności autotelizmowi estetycznemu Przybyszewskiego. Jego zdaniem, ideał sztuki wolnej od obowiązków zewnętrznych przejawiał się wielokrotnie w dziejach,

począwszy od *Iliady* Homera, a skończywszy na *Pani Bovary* Flauberta lub na kartkach pojedynczych Zoli; od dawnych rzeźb greckich, uogólniających kształty, do dzisiejszych rzeźb francuskich, indywidualizujących wyraz; od malowideł dekoratywnych z czasów Odrodzenia do obrazów symbolistycznych Puvis de Chavannesa lub mistycznych Böcklina⁹⁸.

wykształcenia filozoficznego” (E. Boniecki, *Struktura „nagiej duszy”. Studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993, s. 118, przyp. 1).

⁹⁷ Gosławiec [A. Sygietyński], *Porachunki. Pawie*, „Gazeta Polska” 1899, nr 128, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 241).

⁹⁸ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 242).

Atak Przybyszewskiego na sztukę tendencyjną Sygietyński popierał. Nie mógł się jednak pogodzić z maksymalizmem poznawczym, wokół którego autor *Confiteor* rozwinął wzorzec nowego artysty. Ani Homer, ani Goethe, ani Mickiewicz nie zdołali odkryć „przyczyn najtajniejszych” i stworzyć „syntez nieprzeczuwanych”⁹⁹. Jeśli więc Przybyszewski takie zdolności imputuje artyście, to zupełnie nie liczy się z prawdą ludzkiej natury psychofizycznej i produkuje retoryczne „frazesy”. Psychika twórcza Przybyszewskiego oraz jego akolitów odznaczała się pretenstjonalnym, chorobliwym egotyzmem, który przejawiał się wyłącznie jako pożądanie zmysłowe. Empatii wobec nieszczęść i cierpień ludzkości modernści po prostu nie wykazywali.

Sygietyński z szyderczym krytycyzmem odniósł się do poetyki symbolizmu, oceniając ten prąd niżej aniżeli styl pism samego Przybyszewskiego, bądź co bądź „literata rasowego”, który potrafił tchnąć w swoje słowa życie. Na określenie cechy dominującej symbolizmu ukuł Sygietyński – nader zresztą niefortunny, wprost kuriozalny – termin „neosoteryzm”, nawiązujący bezpośrednio do stylu pisarskiego... polskiego grafomana Sotera Rozbickiego. Krytyk zdecydowanie odrzucał zasadę synestezji w obrazowaniu poetyckim symbolistów, oskarżając ją o całkowitą nielogiczność i pogardę dla racjonalnej świadomości. Atak Przybyszewskiego na świadome pokłady ludzkiej psychiki Sygietyński uznał wręcz za „objaw choroby umysłowej, którą tylko psychiatra może się zajmować bez zgrozy”¹⁰⁰.

Antytezę modernistycznej poezji symbolicznej odnajdywał krytyk w twórczości Mickiewicza, traktowanej przez polską krytykę pozytywistyczną i naturalistyczną

⁹⁹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 245).

¹⁰⁰ Gosławiec [A. Sygietyński], *Porachunki. Neosoteryzm*, „Gazeta Polska” 1899, nr 133, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 250).

jako wybitny przejaw realizmu w literaturze. Wyglądy wyobrażeniowe poezji Mickiewicza, sprowadzające się w percepcji czytelników do plastycznych konkretów, Sygietyński przedkładał nad chaos luźnych asocjacji i semantycznie nielogiczne związki wyrazowe poezji symbolicznej. Ostro obszedł się ze słynnym – bronionym przez Przybyszewskiego – wierszem Wincentego Korab-Brzozowskiego pt. *Powinowactwa cieni i kwiatów o zmierzchu* oraz z *Aniołem Pańskim* jego brata Stanisława. Muzyczny komponent tego drugiego utworu Sygietyński wykiął, stwierdzając:

Poeta-muzyk starał się tu widocznie oddać nastrój wywołany dźwięczeniem jednostajnym dzwonka, i to mu się udało. Lecz czy to muzyka? Nie. Nokturnu również jednostajnego pod względem taktu, rytmu i nastroju nikt by nie słuchał. Jest to dzwonienie miarowe, czasem cichsze, czasem silniejsze, w szklankę kryształową. Z początku, póki ucho się nie oswoi, wrażenie dźwięku czystego, jasnego, metalicznego mile łechce nerwy. Po niejkiej już chwili jednak, ile że wirtuoz wykonywa ruchy z zimnym spokojem, ucho nuży się jednostajnością i w nerwach powstaje rozdrażnienie. Przy trzeciej zwrotce słuchacz wyraźnie się już niecierpliwi; przy czwartej woła: „Także pomysł! Idź pan do licha z taką muzyką”; przy piątej wreszcie, gdy wirtuozowi zachwyconemu swoją sztuczką przychodzi myśl powrócenia do początku tego dźwięcznego *perpetuum mobile*, chwyta oburącz szklankę kryształową i *brzdęk!* wyrzuca ją za okno¹⁰¹.

Przybyszewski, lansując poezję symboliczną, naraził się więc na bardzo ostre ataki ze strony Sygietyńskiego. Krytyk bez pardonowo rozprawiał się z przewodnimi idea-

¹⁰¹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 259).

mi manifestów *Confiteor* i *O „nową” sztukę*. Sztuka „nagiej duszy” była – jego zdaniem – logicznym nonsensem; w sposób mętny, niejasny, stylistycznie pretensjonalny miała uzasadniać kompletnie nieudane eksperymenty formalne i znaczeniowe w poezji symbolicznej. Wplatając w tok własnego wywodu frazy z manifestów Przybyszewskiego, Sygietyński wyłuskiwał z nich semantyczne nonsensy. Czynił to wszakże w niewyszukanym stylu publicystycznym:

w duszy człowieka-dekadenta są „dziwnie splątane i powikłane krużganki, grobowce wspomnień życia przed życiem, korytarze podziemne, do których nigdy jeszcze nie wniknęło światło”. Nie radzę jednak nikomu zapuszczać się do jej „głębi” jedynie z latarką logiki lub psychologii. Kto skłonny do zawrotów głowy, może łatwo kark skrócić!¹⁰²

Dokonawszy podziału na sztukę „mózgu” oraz sztukę „duszy”, stworzył Przybyszewski teoretyczno-programowe podwaliny pod rozwój neosoteryzmu poetyckiego, który realizował zasady dalekich analogii i powszechnych powinowactw w sposób urągający zdrowemu rozsądkowi i wszelkim kanonom estetycznym (przede wszystkim zasadzie życiowego prawdopodobieństwa).

Sygietyński również posługiwał się retoryką fizjologiczną, imputując Przybyszewskiemu i modernistom chorobę psychofizyczną. Najsakrajniejszym przypadkiem był – jego zdaniem – właśnie autor *Confiteor*, skądinąd „najwykształceńszy z nich i [...] najciężej chory”¹⁰³. Kardynalnym dowodem chorobowego stanu pisarza miała być zawartość jego manifestów programowych: *Confiteor*

¹⁰² *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 260).

¹⁰³ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 263).

i O „nową” sztukę¹⁰⁴. Kolejny to przykład imputowania pisarzowi cech chorobowych, mających zniesławić go w oczach opinii publicznej...

Zdumiewa w formułowanych przez Sygietyńskiego ocenach tych manifestów dogmatyzm estetyczny, całkowicie sprzeczny z wyznawaną ongiś przez krytyka ideą sztuki. Wydaje się, jak gdyby Sygietyński zupełnie nie dostrzegał przemian literatury zaistniałych w ostatniej dekadzie XIX wieku.

Zdecydowany odpór tejom *Confiteor* dawał również Piotr Chmielowski, najwybitniejszy pozytywistyczny krytyk literacki, żywo komentujący literaturę modernistyczną. Jego sprzeciw wobec twierdzeń Przybyszewskiego przybierał formę zasadniczą, dotyczył bowiem właściwie wszystkich aspektów teorii sztuki oraz antropologii artystowskiej, wyłożonych w manifestach pisarza. Nie do przyjęcia był dlań postulat *Confiteor*, uwalniający sztukę od wszelkich zobowiązań zewnętrznych. Chmielowski, ukształtowany w szkole pozytywistycznego utilitaryzmu, oburzał się na szyderczą drwinę, z jaką Przybyszewski, zresztą na wzór Nietzscheańskiego nadczłowieka, miał potraktować obowiązki artysty wobec ogółu.

¹⁰⁴ Janina Kulczycka-Saloni, oceniając podejście Sygietyńskiego do literatury i sztuki modernistycznej jako „zdecydowanie negatywne”, dodała lapidarnie: „Zapomniawszy, zdaje się, o własnym postulatcie, że sztuka ma wyrażać nie tylko siłę i potęgę cywilizacji XIX wieku, ale także jej chorobliwe elementy – zaatakował nową sztukę za to, że brak jej siły i zdrowia [...]” (*eadem*, *Antoni Sygietyński 1850–1923*, w: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 4, red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, Warszawa 1971, s. 115). Zob. bardziej szczegółową interpretację stosunku Sygietyńskiego do autora *Confiteor* w monografii Jana Detki *Antoni Sygietyński estetyk i krytyk*, Warszawa 1971, s. 323–326.

Atak pisarza na „mózg” i jego funkcje życiowe wzbudził ogromne zastrzeżenie krytyka, z kolei charakterystyka „nagiej duszy” wydała mu się mętna i niejasna. Opis tej drugiej, dokonany przez Przybyszewskiego za pomocą szumnej, pretensjonalnej stylistyki, zawierał motywy dające się skądinąd precyzyjniej uchwycić dzięki zastosowaniu pojęć z zakresu psychofizjologii. Chmielowski odnalazł w „nagiej duszy” refleksy tzw. asocjacji utajonych, a w obrębie „grobowców wspomnień życia przed życiem”, odkrywanych przez artystę dzięki eksploracji własnej duszy, widział „dziedzicznie przechodzące z pokolenia na pokolenie usposobienia do przejmowania pewnych wrażeń w ten lub inny sposób, a nawet do pojmowania zjawisk bytu pod formą przestrzeni i czasu”¹⁰⁵.

Chmielowski stanowczo odrzucał i inne elementy teorii Przybyszewskiego: koncepcje metempsychozy oraz ewolucji psychicznej, hipotezę o wyższości „jednostek twórczych”, nerwoców, jako promotorów rozwoju, rewalityzację stanów chorobowych jako szczególnie w sztuce predestynowanych. Sformułowaną przez autora *Confiteor* teorię sztuki oraz artysty negował z pryncypialnych powodów natury ideowo-estetycznej.

Mamy tu [...] przede wszystkim – pisał dość rzeczowo – Nietzscheańskie uwielbienie siły, potęgi depczącej wszystko dla swojego kaprysu; mamy dalej odrzucenie zasad moralnych i społecznych jako przypadkowych, bo tylko samowola artysty nie jest przypadkową, bo on jeden jest panem, któremu wolno pomiatać wszystkim; mamy wreszcie pogardę dla logiki w twierdzeniu, że sztuka jest absołu-

¹⁰⁵ P. Chmielowski, *Indywidualiści krańcowi*, w: *idem, Najnowsze prądy w poezji naszej*, Lwów–Warszawa 1901, s. 149 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 317).

tem, bo jest odbiciem absolutu, to znaczy, że odbicie mojej postaci w zwierciadle jest mną samym. [...]

Nigdy jeszcze u nas nie było tak brutalnego kopnięcia najwyższych ideałów, takiego cynicznego lekceważenia zasad moralnych, społecznych i narodowych, jak w tym wywodzie Przybyszewskiego¹⁰⁶.

Przywiązany do wzorca logicznego wyводу krytycznego, odrzucał Chmielowski struktury językowe tekstów Przybyszewskiego. Podobnie jak wcześniej Pawełski i Sygietyński, piętnował autora *Confiteor* za ostentacyjne lekceważenie prawideł logiki. Pisarz, rzecz można, nie potrafił odróżnić znaku od desygnatu, utożsamiał te dwie płaszczyzny. Bo, jak zauważył Chmielowski, „przez dziwny skok logiczny uważa on każdą «duszę» za «absolut» dlatego, że «jest odbiciem absolutu»”¹⁰⁷. Co gorsza, zdarzało się, iż „niedorzeczności” Przybyszewskiego znajdowały niejaki posłuch nawet u krytyków dbających o jasność wyvodu. Chmielowski przywołał tu z ubolewaniem przykład Ignacego Matuszewskiego, który w swojej książce o Słowackim i nowej sztuce „dał się oszołomić frazeologii modernistycznej” i bezpodstawnie nieomal zespolił jednostkową duszę artysty z absolutem. Pozytywistyczny krytyk odrzucił też stanowisko innego ze stronników autora *Confiteor*, Jerzego Żuławskiego, a w szczególności jego niechęć do dyskursywnego opisu zjawisk ukazywanych w sztuce „nagiej duszy”. Nad rozumienie dzieła Żuławski przedkładał jego całościowe, subiektywne odczucie przed podmiot krytyczny. Podejście takie niepokoiło Chmie-

¹⁰⁶ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 318).

¹⁰⁷ P. Chmielowski, *Indywidualizm krańcowy. Stanisław Przybyszewski i Jerzy Żuławski*, w: *idem, Dzieje krytyki literackiej w Polsce*. [...], z przedmową B. Chlebowskiego, Lwów 1902, s. 452 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 326).

lowskiego, gdyż – jego zdaniem – musiało ono doprowadzić do przekształcenia się krytyki literackiej w niespójny zbiór przypadkowych impresji krytycznych, niedających się intersubiektywnie zweryfikować. Rezultat tej strategii okazałby się prosty: „Tyle może być dobrych rozwiązań, ile jest umysłów zdolnych objąć symbol i w sfery nieskończoności poszybować”¹⁰⁸.

Chmielowski uznał Żuławskiego za jednego z „najżarliwszych wyznawców teorii estetycznej Przybyszewskiego”¹⁰⁹. Nie ulega wątpliwości, iż Żuławski ogłosił najważniejsze, merytorycznie najambitniejsze artykuły o programie autora *Confiteor*. Pierwszym było studium zatytułowane *Stanisław Przybyszewski i jego teoria Sztuki*, ogłoszone na łamach warszawskiego czasopisma „Strumień” na początku 1900 roku. Żuławski rozszerzył je potem i pod zmienionym tytułem: *Teoria sztuki „nagiej duszy”* włączył do autorskiego zbioru esejów *Prolegomena. Uwagi i szkice*, wydanego 2 lata później we Lwowie¹¹⁰. W 1913 roku ukazały się jego *Szkice literackie*, w których znalazło się obszerne studium *Symbol i „naga dusza”*, obejmujące dwa wcześniejsze szkice: *Znaczenie symbolizmu w sztuce* oraz *Teorię sztuki „nagiej duszy”*. W ocenie Katarzyny Rosner Żuławski to „najwnikliwszy bodaj ze współczesnych komentatorów twórczości programowej Przybyszewskiego”¹¹¹. Jego prace poświęcone autorowi *Confiteor* okazały się wartościowym „przekładem teorii Przybyszewskiego na język bardziej precyzyjny”¹¹²,

¹⁰⁸ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 335).

¹⁰⁹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 332).

¹¹⁰ W kategoriach poetyki eseju rozpatruje twórczość Żuławskiego Andrzej Zawadzki, *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2001, s. 61–63, 156–158.

¹¹¹ K. Rosner, *Sztuka a rzeczywistość...*, s. 26.

¹¹² *Ibidem*, s. 9.

w sposób dyskursywny, choć silnie skądinąd nasycony stylistyką modernistyczną, uprzystępniały odbiorcom problematykę „nagiej duszy”, symbolizmu i innych fundamentalnych dla teorii i twórczości Przybyszewskiego kwestii. Omawiając teksty teoretyczne autora *Confiteor*, Żuławski wyartykułował wszakże własne stanowisko ideowo-estetyczne, zasadniczo zbieżne z omawianymi koncepcjami.

Przedmiotem analiz pisarza stały się teksty krytyczne i teoretyczne Przybyszewskiego: *Confiteor*, *O „nową” sztukę*, *Ku czci mistrza* oraz wydany w 1900 roku tom *Na drogach duszy*, w którego skład wszystkie one weszły. Żuławski trafnie scharakteryzował cechę dyskursu krytycznego Przybyszewskiego, stwierdzając, iż zdaje się on przypominać *écriture artiste*. W jego mniemaniu autor *Confiteor*

zanadto jest artystą, za wiele ma fantazji, za wiele ma potęgę twórczej, aby mógł spokojnie analizować i tłumaczyć innym to, z czego on sobie sam może, tworząc, dobrze sprawy zdać nie umie. Przy tym używa terminologii swej własnej, wysoce artystycznej, bogatej i pełnej metafor, ale mało ścisłej, mało do dzisiejszych pojęć filozoficznych zastosowanej. Stąd nieporozumienie. Przybyszewski pisze swoje artystyczne wyznania wiary i sądzi, że go już teraz wszyscy zrozumieli, a „wszyscy” właśnie dopiero teraz zaczynają go na dobre nie rozumieć. Przybyszewski, mówiąc o swej sztuce, tworzy na ten temat; a utwór ten nowy dla „przeciętnego” czytelnika tym niezrozumialszy się wydaje, że się od niego właśnie „wyjaśnienia” spodziewał, którego w innych utworach nie szukał. Przybyszewski mówi o „nagiej duszy”, o „sztuce absolutnej”, co trwa „od jednej wieczności do drugiej” i „był nie w przypadkowych formach przestrzeni i czasu, lecz w istocie jego pokazuje” – i o wielu tym podobnych pięknych rzeczach, które przecież „filo-

zofia” pozytywna i trzeźwa od dawna za niecne szacherki rozbującej fantazji uznała!¹¹³

Jak więc widać, przyczyny niezrozumienia teorii Przybyszewskiego miały głębokie podłoże poznawcze, wynikały bowiem z nieprzystawalności jego koncepcji do ram epistemicznych, obowiązujących na gruncie racjonalności pozytywistycznej (scjentyistycznej). Żuławski przenikliwie zauważył, iż styl odbioru pism autora *Confiteor* musi odbiegać od rozpowszechnionej w pozytywizmie metody przedmiotowej, albowiem podmiot krytyczny – zgodnie z sugestią dopisaną w drugiej, rozszerzonej wersji studium – powinien „wpierw stoczyć walkę z duchem poety”¹¹⁴. Innymi słowy, chodziłoby tu o konieczność zastosowania procedury hermeneutycznej, właściwej strategii empatii oraz duchowego obcowania z podmiotem dzieła.

Maksymalizm teorii sztuki „nagiej duszy” i związana z nim idea absolutu wymykały się pojęciom osadzonym w matrycy deterministycznej i na gruncie poznania fenomenalnego. Przybyszewski dokonałby zatem rewolucji na tyle głębokiej i rozległej, iż podważałaby ona fundamenty dziewiętnastowiecznej nowoczesności, ufundowanej na oświeceniowo-pozytywistycznej *ratio*.

Żuławski słusznie podkreślał ścisły związek metaestetycznej koncepcji Przybyszewskiego z określonymi zasadami metafizycznymi i teoriopoznawczymi. Pokuśił się przy tym o szczegółową charakterystykę dwóch – kluczowych dla tej koncepcji – dyspozycji psychicznych podmiotu, czyli metody analitycznej oraz syntetycznej. Synteza – waloryzowana i przez Żuławskiego, i przez

¹¹³ J. Żuławski, *Stanisław Przybyszewski i jego teoria Sztuki*, „Strumień” 1900, nr 2, s. 22 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 295–296).

¹¹⁴ J. Żuławski, *Teoria sztuki „nagiej duszy”*, w: *idem, Prolegomena. Uwagi i szkice*, Lwów 1902, s. 83.

Przybyszewskiego jednoznacznie pozytywnie – miała charakter twórczy, była domeną duszy, z kolei analiza stanowiła „metodę umysłu, mocą której każdą rzecz, naszej wiadomości obcą, rozkładamy na czynniki prostsze i w ten sposób ją poznaniu naszemu uprzystępniamy”¹¹⁵. Była synteza jednym ze słów kluczy modernistycznej świadomości; podnoszono ją do rangi najwyższej zasady poznania i widziano w niej korelat metafizycznej struktury Wszechświata¹¹⁶.

Podejście opozycyjne, analityczne, znacznie niżej waloryzowane przez modernizm, znajdowało najpełniejsze zastosowanie zwłaszcza w naukach przyrodniczych, które

ani jednego faktu nie stworzyły, lecz odkryły mnóstwo praw i zasad, czyli, innymi słowy, rozkładając zjawiska na czynniki, najprostsze i najogólniejsze z nich wwiódł do świadomości ludzkiej jako wyobrażenia porządku w świecie istniejącego¹¹⁷.

Dokonana następnie przez Żuławskiego charakterystyka duszy („nagiej duszy”) oraz jej zdolności syntetycznej jawi się jako aprobatywne ujęcie tez autora *Confiteor*. Żaden z innych komentatorów manifestów programowych

¹¹⁵ J. Żuławski, *Stanisław Przybyszewski...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 297–298). W drugiej wersji studium zaszła tu zmiana: w analizie widział autor „metodę umysłu, mocą której każdą rzecz, naszej świadomości obecną, rozkładamy na czynniki prostsze i w ten sposób ją poznaniu naszemu uprzystępniamy” (*idem*, *Teoria sztuki „nagiej duszy”*, s. 85).

¹¹⁶ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Przełomowe znaczenie literatury Młodej Polski*, w: *eadem*, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków–Wrocław 1985, s. 9–10.

¹¹⁷ J. Żuławski, *Stanisław Przybyszewski...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 298).

Przybyszewskiego nie pokusił się o tak wnikliwą i rozległą (re)konstrukcję tej najsłynniejszej kategorii pojęciowej polskiego modernizmu.

Za najważniejsze cechy duszy, „nagiej duszy”, uznawał Żuławski jej syntetyczność, totalność, nieograniczoność i alogiczność. Była ona dlań z istoty swojej twórcza.

Przybyszewski powiada: – zauważył jego komentator – Sztuka jest jedynym objawem duszy. Powinien był powiedzieć: Twórczość jest jedynym objawem duszy, a sztuka jej najczystszy objawem¹¹⁸.

Tym sposobem kształtuje się tu koncepcja estetyki ekspresji, spleciona z funkcją metafizyczną; sztuka, jako objaw (wyraz) duszy artysty, eksploruje istotę bytu¹¹⁹.

Poznanie syntetyczne, sprowadzające się na przykład do iluminacji, do wniknięć w nieświadomość albo do tworzenia alogicznych wizji obrazowych w sztuce, wynosił Żuławski ponad dyspozycje „mózgu”, w pełni podzielając stanowisko Przybyszewskiego. Orzekął z pełnym przekonaniem:

Naga dusza, zasada syntetyczna sama w sobie, pracuje nieświadomie [...], w otchłannej swej głębi zawiązuje syntezy, gromadzi swe skarby i z nich coraz nowe wiecznie głodnemu żebrakowi i marnotrawcy, mózgowi, rzuca na pożarcie. Dusza mózgowi w swój warsztat zaglądać nie pozwala i tam, spod jego małostkowej, logicznej kontroli usunięta, stwarza dziwy niesłychane, czasem nielogicznością swą aż potworne. Czyż nie dowodzi tego mnóstwo syntez, które mózg zdu-

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Por. J. Nowakowski, *Dekadencja i terapia (Wokół estetycznych poglądów Jerzego Żuławskiego)*, w: Jerzy Żuławski. *Życie i twórczość. Referaty i materiały Sesji Naukowej*, red. E. Łoch, Rzeszów 1976, s. 38.

miony i nieporadny nazywa uludą, przywidzeniami, niewytłumaczonymi uczuciami i popędami bezzasadnymi?¹²⁰

Treść syntez dokonywanych przez duszę mogła też się sytuować „daleko poza pierwszymi przeblyskami naszej świadomości”¹²¹ i obejmować pierwiastki powstałe w toku ewolucji filogenetycznej ludzkości. Interpretując tę hipotezę Żuławskiego, Stanisław Kryński zauważył, iż przypisywała ona „nagiej duszy” zdolność do odkrywania (tworzenia) „wiedzy o Jungowskich archetypach i podświadomości zbiorowej”¹²². Ta paralela potwierdzałaby słuszność supozycji ustanawiającej łączność między „nagą duszą” Przybyszewskiego a jaźnią Carla Gustava Junga¹²³.

Z właściwą epoce emfazą stylistyczną przekonywał dalej Żuławski, iż duszy nie dotyczą żadne ograniczenia poznawcze, albowiem właściwa jej „zdolność syntetyczna w przestrzeni sięga nad gwiazdy, w czasie poza pierwsze objawy życia organicznego na ziemi”. I dalej:

Dusza przestrzeni nie zna, bo rzeczy odległe ze sobą łączy; nie zna czasu, bo przeszłość w sobie nosi, a tym samym i przyszłość ze siebie tworzy. Dla niej istnieje tylko byt i wieczność¹²⁴.

Interesująco zarysowała się wizja sztuki duszy sformułowana przez Żuławskiego na fundamencie koncepcji Przybyszewskiego. Podnosił on jej charakter twórczy;

¹²⁰ J. Żuławski, *Stanisław Przybyszewski...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 300–301).

¹²¹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 301).

¹²² S. Kryński, *Pojęcie sztuki i twórczości w eseistyce Jerzego Żuławskiego*, w: *Jerzy Żuławski. Życie i twórczość...*, s. 67.

¹²³ Zob. E. Boniecki, *Struktura „nagiej duszy”...*, s. 96–99.

¹²⁴ J. Żuławski, *Stanisław Przybyszewski...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 302).

była dlań po prostu – jak zapisał w drugiej wersji studium – „objawem duszy, która syntetyzuje i tworzy”¹²⁵. Syntetyczna sztuka „nagiej duszy” miała, rzecz jasna, swoją antytezę w sztuce mózgowej, analitycznej. Zdarzało się, że ingrediencje tej drugiej mąciły wizje syntetyczne tworzone przez artystów duszy. „Mózg” preferował zawsze „sztukę odtwórczą, opisową, wyjaśniającą, przedmiotową, realistyczną”, taką, która poszukiwała jedynie „prawdy obiektywnej”¹²⁶, nie mogąc wszakże wniknąć w związki wewnętrzne zdarzeń i przeżyć. Żuławski, popierając sformułowaną przez Przybyszewskiego ideę syntetycznej sztuki duszy, dopowiadał zarazem, iż stanowi ona pewien ideał regulatywny, w praktyce twórczej prawdopodobnie nieosiągalny z uwagi na ograniczone zdolności poznawcze człowieka. Indywidualny, podmiotowy, oryginalny i zarazem narodowy charakter sztuki „nagiej duszy” nie ulegał dla Żuławskiego wątpliwości; stanowiła ona bezpośredni wyraz najintymniejszej istoty artysty, którego naturę psychofizyczną kształtował właśnie duch narodu. Warto podkreślić, iż ten ważny motyw etnokulturowy pojawił się dopiero w drugiej, rozszerzonej wersji studium; być może jego wprowadzenie motywowane było chęcią obrony Przybyszewskiego przez zarzutami kosmopolityzmu.

W swojej interpretacji syntetycznej sztuki „nagiej duszy” położył Żuławski nacisk na jej immanentną innowacyjność, sądził bowiem, że miała się ona zwracać ku

zawiązywaniu syntez jeszcze niezawiązanych, ku przetwarzaniu świata wedle swej myśli, stwarzaniu nowych rzeczywistości, które przez to, że do istniejących żadną miarą nie

¹²⁵ J. Żuławski, *Teoria sztuki „nagiej duszy”*, s. 91.

¹²⁶ *Ibidem*, s. 92.

są podobne, bywają zazwyczaj nazywane ułudą, mrzonką, majaczeniem¹²⁷.

Oczywiście, są te nowe rzeczywistości nazywane w ten sposób przez ludzi o ograniczonej wyobraźni, niezdolnych wykraczać ponad realne, przyczynowo-skutkowe relacje między rzeczami i zjawiskami.

Żuławski podkreślał dwa ważne aspekty („momenty”) koncepcji sztuki Przybyszewskiego, mianowicie: podmiotowość oraz ideowość. Ta pierwsza polegała na tym, że artysta „cały świat zewnętrzny czyni niejako wypadkiem swego życia”, w twórczości zaś daje w pełni szczerzy wyraz „swej duszy” (można by tu więc mówić o właściwej ekspresjonizmowi estetyce wyrazu). Z kolei druga jest „rozumiana jako zdolność wyrażania pewnej, mniej lub więcej nowej myśli ogólnej, w szczegółach przedstawianych bezpośrednio niezawartej”¹²⁸.

Istotną korektą wprowadzoną przez Żuławskiego do teorii sztuki autora *Confiteor* był postulat uwzględnienia czynnika „mózgowego” (racjonalnego) na płaszczyźnie komunikacji literackiej¹²⁹. Otóż Żuławski uważał, iż czynnik taki musi pośredniczyć w przekazie treści dzieła syntetycznego odbiorcom zewnętrznym. Zadanie udzielenia tej treści innym spełniać musi właśnie „mózg, który sam jeden, jako właściciel zmysłów, na zmysły działać umie i może”¹³⁰.

¹²⁷ *Ibidem*, s. 94. Dałoby się ten motyw z rozważań Żuławskiego powiązać z obowiązującym w młodopolskiej krytyce literackiej „nakierowaniem na nowość”, którą uznawano za wartość estetyczną. Zob. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia...*, s. 235–236.

¹²⁸ J. Żuławski, *Teoria sztuki „nagiej duszy”*, s. 96, 97.

¹²⁹ Kryński stwierdził, iż wprowadzając tę racjonalną korektę, Żuławski „odrzuca tezę Przybyszewskiego o całkowitej illogiczności sztuki” (*idem*, *Pojęcie sztuki i twórczości...*, s. 68).

¹³⁰ J. Żuławski, *Stanisław Przybyszewski i jego teoria Sztuki*, „Strumień” 1900, nr 4, s. 65 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 304).

Jeśliby z kolei uwzględnić w ocenie teorii sztuki „nagiej duszy” zastosowaną przez Żuławskiego perspektywę socjologiczno-kulturową, to wypadnie podkreślić jej elitarny charakter, często zresztą eksponowany przez artystów modernistycznych. Zarówno twórca tej sztuki, jak i jej odbiorca swoim formatem duchowym zdecydowanie odbiegają od większości społeczeństwa. Przekonywał interpretator, iż

sztuka syntetyczna [...] roztacza swe skarby tylko przed tym, kto zdoła [...] jednolicie odczuć to, co czuł artysta w świętej chwili tworzenia [...], kto jest sam *twórcą* na tyle, że może przez artystę zapłodniony porodzić w głębi swej duszy syntezę, którą on, artysta, począł ze siebie. Trzeba być prorokiem, aby móc przyjąć objawienie. Sztuka syntetyczna jest sztuką nielicznych i wybranych – dla nielicznych i wybranych tylko¹³¹.

Żuławski polemizował właściwie tylko z jednym elementem teorii sztuki Przybyszewskiego: z koncepcją symbolu. Otóż jego zdaniem, autor *Confiteor* mylił się, zakładając, że językowy, obrazowy lub dźwiękowy wyraz (określany jako „metasłowo” bądź „metamuzyka”) oddaje stan duszy bezpośrednio, że jest po prostu nim samym. Symbol uznawał za środek, wyraz, ekwiwalent treści niejednoznacznych, niemających „jeszcze dla siebie wyrazu powszechnie zrozumiałego a wprost je oznaczającego”. Sztuka nowa, modernistyczna, sztuka „nagiej duszy” musiała „posługiwać się wyłącznie symbolem jako jedynym

¹³¹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 305). W cytowanym fragmencie Maria Podraza-Kwiatkowska odnalazła ślady oddziaływania przez artystę na odbiorcę za pomocą sugestii. Zob. *eadem*, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, wyd. 2, Kraków 1994, s. 85.

środkiem ujawnienia się na zewnątrz z ducha, w którym się poczęła¹³².

Można przypuścić, iż Żuławski zaproponował bardziej nowatorską koncepcję symbolu aniżeli Przybyszewski. Ten drugi w swoim wyobrażeniu nie wyzwolił się jeszcze spod wpływów... mimetyzmu, skoro postulował możliwość bezpośredniego odtworzenia przedmiotu, w tym wypadku – treści nieświadomości. Żuławski interesująco też ujął kwestię wieloznaczności symboli, stwierdzając, iż oparte na nich dzieła artystów-syntetyków są „symbolami [...] rzeczy niewyraźnej i mają za sobą całą otchłanną głębię twórczej duszy artysty”¹³³.

Wszakże zasadnicza ocena programu estetyczno-literackiego autora *Confiteor* była tu wyraźnie aprobatywna. Żuławski stwierdzał, że twórczość artystyczną pisarza da się w wielu aspektach powiązać z jego teorią. Walory poznawcze dzieł Przybyszewskiego dotyczyły rzeczy wiecznych, fundamentalnych, metafizycznych.

Z nich wyrosła – przekonywał Żuławski – jego teoria sztuki; w nich jest on prawdziwym artystą duszy. Są to wszystkie wizje – wizje potężne w swej rozszalałej bujności i potworności, a przez to więcej niż piękne¹³⁴.

Żywiołowość, alogiczność, potęga wyrazu – to były cechy twórczości Przybyszewskiego.

Obszerne studia Żuławskiego to jedno z najistotniejszych ogniw krytycznej recepcji teorii estetycznych Przybyszewskiego; sytuują się one na antypodach wielu tek-

¹³² J. Żuławski, *Znaczenie symbolizmu w sztuce*, w: *idem, Prolegomena. Uwagi o sztuce*, s. 80–81.

¹³³ J. Żuławski, *Stanisław Przybyszewski...* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 306).

¹³⁴ J. Żuławski, *Teoria sztuki „nagiej duszy”*, s. 106.

stów i glos pamfletowych, których wartość merytoryczna była nikła, gdyż ich wymowa sprowadzała się najczęściej do napastliwej i niewyszukanej krytyki też *Confiteor*. Wśród tych pamfletów pojawiały się wprawdzie teksty świetnie skonstruowane pod względem retorycznym, jak choćby Andrzeja Niemojewskiego *Prorok wykolejeńców*¹³⁵. Generalnie rzecz ujmując, pokłosie manifestu Przybyszewskiego było bardzo obfite i wewnętrznie zróżnicowane. Poświadczało ono autentyczną i żywą popularność autora *Confiteor*. Sam manifest to zjawisko właściwie bezprecedensowe na polu polskiej krytyki literackiej. Ekspresyjne, w tonacji zuchwałe, otwarcie i bez żadnych wahań narzucające odbiorcy hasła często obrazoburcze, stało się *Confiteor* wielkim wydarzeniem kulturalnym, katalizatorem wielkiego fermentu intelektualnego w epoce. Modernizm polski zyskał wtedy w Przybyszewskim, co prawda na dość krótko, swojego przywódcę pokoleniowego. Tak sądziło i odczuwało wielu. I choć w obrębie pokolenia Młodej Polski objawiały się różne postawy ideowo-artystyczne, to jednak charyzma Przybyszewskiego oraz rewolucyjny wydźwięk programu *Confiteor* najskuteczniej trafiły w oczekiwania i duchowość generacji modernistów na przełomie XIX i XX wieku; rychło jednak ustąpiły miejsca propozycjom odmiennym. Zamiennie napisał Feldman:

Jak wicher przeszedł Przybyszewski przez literaturę polską: palił, niszczył, ale oczyścił w swoim czasie powietrze i rzucił mnóstwo kielków zapładniających. Narzucił publiczności nowy dreszcz¹³⁶.

¹³⁵ A. Niemojewski, *Prorok wykolejeńców*, „Głos” 1902, nr 5, s. 67–68 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 321–323).

¹³⁶ W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1917*, cz. 2, wyd. 6 uzup. i popr., Warszawa–Kraków 1919, s. 41.

TEKSTY ŹRÓDŁOWE
ANTOLOGIA



Wykaz tekstów źródłowych

- Zofia Daszyńska, *Program modernistów*, „Prawda” 1899, nr 6, s. 63–64.
- St.[anisław] Lack, *Przegląd przeglądów* [rubryka], „Życie” 1899, nr 5, s. 100.
- Malwina Posner-Garfeinowa, *Kilka słów o modernizmie*, „Krytyka” 1899, z. 2, s. 91–97.
- Ignacy Matuszewski, *Sztuka i społeczeństwo*, „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 10, s. 182–183; nr 11, s. 202–203; nr 12, s. 222.
- K.R. Żywicki [Ludwik Krzywicki], *O sztuce i nie-sztuce. (Luźne uwagi profana)*, „Prawda” 1899, nr 11, s. 123–124; nr 12, s. 136–138; nr 13, s. 149–150, nr 14; s. 161–162; nr 15, s. 174–175.
- Wł.[adysław] Jabłonowski, *Wrażenia literackie*, „Głos” 1899, nr 20, s. 459–463; nr 22, s. 506–510.
- W.F. [Wilhelm Feldman], *Mozaika literacka (St. Przybyszewski, jego teoria i pisma)*, „Kraj” 1899, nr 40, s. 177–179.
- J.[an] Pawelski, *Z estetyki krakowskiego dekadentyzmu*, „Przegląd Powszechny” 1899, t. 62, s. 186–210.
- Gosławiec [Antoni Sygietyński], *Porachunki. Pawie*, „Gazeta Polska” 1899, nr 128, s. 1–2.
- Gosławiec [Antoni Sygietyński], *Porachunki. Neosoteryzm*, „Gazeta Polska” 1899, nr 133, s. 1–2.
- J.[an] N.[epomucen] Szuman, *Wyznanie wiary modernisty*, „Głos” 1900, nr 35, s. 557–558; nr 36, s. 573–574; nr 37, s. 588–589.

- Teodor Jeske-Choiński, *Stanisław Przybyszewski. Przyczynek do dekadentyzmu polskiego*, „Słowo” 1899, nr 243, s. 1; nr 244, s. 1.
- Jerzy Żuławski, *Stanisław Przybyszewski i jego teoria Sztuki*, „Strumień” 1900, nr 2, s. 22–25; nr 4, s. 65–67.
- Piotr Chmielowski, *Indywidualiści krańcowi*, w: P. Chmielowski, *Najnowsze prądy w poezji naszej*, Lwów–Warszawa 1901, s. 142–153.
- Andrzej Niemojewski, *Prorok wykołajeńców*, „Głos” 1902, nr 5, s. 67–68.
- Piotr Chmielowski, *Indywidualizm krańcowy. Stanisław Przybyszewski i Jerzy Żuławski*, w: P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce. Dla uczczenia 35-letniej działalności autora jako pisarza i pedagoga* wydane staraniem jego przyjaciół i kolegów. Z portretem autora i z przedmową Bronisława Chlebowskiego, Warszawa 1902, s. 451–460.

Nota edytorska

W antologii zamieszczono najważniejsze teksty z pokłosa polemicznego, jakie wywołała publikacja słynnego manifestu Stanisława Przybyszewskiego pt. *Confiteor*. Samego manifestu oraz jego kontynuacji, czyli artykułu O „nową” sztukę, nie przedrukowano, ponieważ są to teksty powszechnie znane i parokrotnie już publikowane. Wielokrotnie zresztą obszerne ich fragmenty przytaczali uczestnicy polemik.

Wypowiedzi krytyków i publicystów odnosiły się już to do samego artykułu, już to do twórczości i światopoglądu pisarza; niekiedy nawiązywały one polemiczny dialog ze sobą. W wielu przypadkach autorzy (np. Jabłonowski, Matuszewski, Krzywicki, Pawelski, Żuławski) poruszali też szerszy kontekst kulturowy: modernizmu estetyczno-literackiego i filozoficznego. Spośród 16 przedrukowanych pozycji aż 14 to pierwodruki prasowe (8 z nich nie doczekało się dotąd wznowienia). Niewielkim skrótom poddano teksty Lacka, Szumana i Sygietyńskiego. Pomięcia odnotowano w przypisach, podając informacje o treści opuszczonych fragmentów. Wszystkie przypisy od autorów oraz redakcji czasopism zachowano.

Układ tekstów rozwija się generalnie w porządku chronologicznym, co pozwala częściowo uchwycić istotę sporu. Ogłoszone mniej więcej rok po *Confiteor* studium

Żuławskiego zawierało pogłębioną analizę programu estetyczno-literackiego i filozoficznego Przybyszewskiego, całkowicie różną w tonacji od pamfletowych wystąpień na przykład Sygietyńskiego albo Niemojewskiego.

Pisownię zgromadzonych w książce tekstów poddano – zasadniczo – modernizacji ortograficzno-fleksyjnej, wprowadzając formy obowiązujące współcześnie. Przystażoną pisownię „joty” zastąpiono pisownią zmodernizowaną. Zamiast zapisów: *krucyata, teorya, cywilizacya, frakcyja, konstrukcyja, abstrakcyja, arystokracya, wizyonerski, racya, intencya, historye, studyum, patriotyzyzm, operacya, fantasmagorya, sytuacya, predylekcyja, produkcyje, dyalektyczny, pacyenci, materyalizm, socyalizm, dedukcyja, scenerya, fizjologia, embryologiczny, wizye, poezya, waryacki, wizjoner, bakteryje, dekadencya, fantazyja, idyotyzyzm, asocycacya* konsekwentnie więc wprowadzono – oczywiście także w przypadkach zależnych – warianty współczesne: *krucjata, teoria, cywilizacja, frakcja, konstrukcja, abstrakcja, arystokracja, wizjonerski, racja, intencja, historie, studium, patriotyzm, operacja, fantasmagoria, sytuacja, predylekcja, produkcje, dialektyczny, pacjenci, materializm, socjalizm, dedukcja, sceneria, fizjologia, embriologiczny, wizje, poezja, wariacki, wizjoner, bakterie, dekadencja, fantazyja, idiotyzm, asocjacja*.

Konsekwentnie odstąpiono od dawniejszej rozłącznej pisowni partykuły „nie” z imiesłowami przymiotnikowymi, wprowadzając wszędzie zapisy zgodne z normą współczesną, czyli np. *nieprzeczuwane, niepotrzebujące*.

Uwspółcześniono zapis przymiotników: *subiektywny, rzekomy, niski*, rezygnując z form: *subiektywny, wrzekomy, nizki*; dokonano zmian formy narzędnika w zapisach przymiotników, zaimków i imiesłowów – w miejsce: *tem, czem, miłem, drogiem, nieokreślonym, przedstawiającem, jakim, praktycznym, którym, charakterystycznym, niem,*

znanemi, dziwaczniemi, wiecznem, niezależnem, najważniejszemi, dobrem, bezzasadniemi, samem, niczem, innem, wszystkim, dawnem, codziennem, najdoskonalszem, jakimi, przypadkowem, złem zawsze wprowadzono warianty współczesne: *tym, czym, miłym, drogim, nieokreślonym, przedstawiającym, jakim, praktycznym, którym, charakterystycznym, nim, znanymi, dziwaczniemi, wiecznym, niezależnym, najważniejszymi, dobrym, bezzasadnymi, samym, niczym, innym, wszystkim, dawnym, codziennym, najdoskonalszym, jakimi, przypadkowym, złym.*

Modernizacji poddano także zapis dopełniacza liczby mnogiej rzeczowników: *galeryj – galerii, wizyj – wizji*, czasowników: *módz – móc, tłumaczy/tłómaczyć – tłumaczy/tłumaczyć* (i pokrewnego rzeczownika: *tłómaczenie – tłumaczenie*). Zmieniono notację rzeczowników: *sylogizm* na *sylogizm*, *genjusz* na *geniusz*, *miljon* na *milion*, *pessimistów* na *pesymistów*, *muszkułów* na *muskulów*, *bolem* na *bólem* oraz *wrotka* na *zwrotka*. Zachowano natomiast oboczność w pisowni rzeczownika: *przywódca/przewódca*, odstępując tylko od formy: *przywódzca*. Podtrzymano przestarzały dzisiaj zapis czasownika: *zadowolnić/zadawalniać* oraz przymiotnika: *wykoszlawiony*. Ujednolicono zapis nazwiska: *Hoesick*, czasownik *wziąć* zastąpiono formą *wziąć*, a frazę: *w wątpliwość nie podda* na: *w wątpliwość nie poda*. Wyjątkowo zachowano pisownię z dywizem w przypadku rzeczownika: *nie-sztuka*, występującego w tytule tekstu.

Pozostawiono kilka zapisów stosowanych przez autorów: *budaiizm, dekadentyczny, wynikliwość, trawestia, zogólnikowany, najpijańszy, kurytarz* (obok współczesnej formy: *korytarz*), *winetka, instynkta. Panteon*. Nie zmieniono również zapisu dawnych form syntaktycznych konstrukcji orzecznikowych, pozostawiając składnię narzędnikową (*było jednoznaczny, jest wieczny, jest chorym*).

Z kolei nazwy okresów kulturowych zapisano wielką literą (*Oświecenie, Odrodzenie*).

Wprowadzone zmiany objęły nadto interpunkcję – w której obrębie przyjęto normy współczesne – oraz korektę ewidentnych pomyłek drukarskich.

Zofia Daszyńska¹
Program modernistów

*Potrzeba chaosu, by gwiazda
porodzić się mogła...*²

Godło niniejsze nie dawniej niż trzy miesiące temu wypowiedział przywódca szkoły, Stanisław Przybyszewski³. Dziś mamy już nie chaos, ale wyraźnie określoną i wypowiedzianą bezwzględnie teorię, od której krakowskie „Życie”, organ Przybyszewskiego i organ „młodych”, rozpoczyna trzeci rok swego zmiennego istnienia.

Czy mamy również gwiazdę, czy Przybyszewski, choć nieskończenie innych z tej szkoły przewyższa talentem, jest gwiazdą stałą, czy tylko kometą zakreślającą parabolę na widnokręgu literatury – to rzecz krytyka przyszłości⁴.

¹ Zofia Emila Daszyńska-Golińska z d. Poznańska (1866–1934) – socjolożka, historyczka ekonomii, publicystka, krytyczka, działaczka społeczna, polityczka, socjalistka, absolwentka filozofii na Uniwersytecie w Zurychu. Publikowała w krakowskim „Życiu” w latach 1897–1898.

² Cytat z *Tako rzecze Zaratustra* Fryderyka Nietzschego. W przekładzie Wacława Berenta fraza ta brzmi: „trzeba mieć chaos w sobie, by porodzić gwiazdę tańczącą” (F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Poznań 1995, s. 5).

³ Obejmując kierownictwo „Życia”, Przybyszewski w słowie *Od Redakcji* posłużył się cytatem z Nietzschego. Zob. *idem, Od Redakcji*, „Życie” 1898, nr 38/39, s. 498.

⁴ Zdaje nam się, że i terażniejszości sił na to starczy. *Red.* [przyp. red.].

Dla mnie dosyć, że wywołuje w umysłach ferment, że zwolennicy jego się mnożą, że czekali na objawienie nowej prawdy, a za taką uchodzić może w ich oczach szereg dogmatów, w których skryzalizował swoje poglądy. Jakież tedy?

Sztuka jest odtworzeniem tego, co jest wiecznym, niezależnym od wszelkich zmian lub przypadkowości, niezawisłym ani od czasu, ani od przestrzeni, a więc: odtworzeniem istności, tj. duszy. I to duszy, czy się we wszechświecie, czy w ludzkości, czy w pojedynczym indywiduum przejawia⁵.

Prace Przybyszewskiego zawierają dużo ustępów, z których dowiadujemy się, czym jest dla niego dusza. Nie jest to przede wszystkim „biedny, biedny mózg”. I on sam, i wszystko, czego dokonał kiedykolwiek, „to dzień powszedni”. Dusza to instynkty odczuwane, a nie uświadomione.

Dla mózgu istnieje przedmiot tylko w czasie i przestrzeni, dla duszy istnieje bezprzedmiotowa, bezprzestrzenna i bezczasowa istota rzeczy⁶.

To cała kruczata przeciw uświadomionemu życiu duszy. Mózg i jego wielkie dzieła nie mają stanowić nawet cząstki duszy ludzkiej, nie mają dopomagać w jej bogatym życiu? Nikt nie zaprzeczy, że nieświadomione pokłady uczuć i pryncypów ludzkich, że siły utajone w instynktach były po wsze czasy żywym źródłem sztuki, że dały wiele natchnień lirycznych, ujawnionych pędzlem, dłutem czy piórem. Ale ograniczać do nich sztukę, to znaczy godzić

⁵ S. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie” 1899, nr 1, s. 1.

⁶ S. Przybyszewski, *Na drogach duszy. I. Edward Munch i Gustaw Vigeland*, „Życie” 1898, nr 42, s. 547.

jednocześnie w cały skarbiec dzieł nagromadzonych przez stulecia. Dziś posiadamy właściwie dwa światy: jeden rzeczywisty, drugi zaklęty w arcydzieła, artystów i poetów. Hołdując teorii duszy „nagiej”, bo tak się zowie ów abstrakt, o którym ani autor, ani my jasnego pojęcia mieć nie możemy, ubożeje nie rzeczywistość, ale sztuka. Autor w swym programowym *Confiteor* walczy przeciw stawianiu tej kapłanki ludzkości w usługach etyki czy społeczeństwa. Zapomina wszakże o innym prądzie potężnym, który, tworząc dlatego, że tworzyć musi, czerpie pobudki i natchnienie ze świata przyrody, z prądów społecznych, z badań filozoficznych i wierzeń religijnych. Toż to świat zewnętrzny, stojący poza człowiekiem, stworzony przez jego „biedny, biedny mózg”.

Przybyszewski nie uznaje postulatów etycznych ani społecznych, brzydoty ani piękna.

Substrat naszej sztuki istnieje dla nas jedynie tylko ze strony swej energii, zupełnie niezależnie od tego, czy jest dobrem, czy złem, pięknem czy brzydota, czystością czy harmonią, rozpasaniem, zbrodnią czy cnotą⁷.

Zgoda, ale czyż uświadomione popędy i przemyślane czyny tracą energię, czy przeciwnie – nie nabierają jej w wielu wypadkach; czy istotnie nie są „potęgą, z jaką dusza na zewnątrz wybucha”⁸. A ludzkość dążyła i dąży do uświadamiania popędów, chce je poznać i kierować nimi. Biedna ludzkości, gdy staniesz na tym najwyższym stanowisku, które ci modernizm⁹ wskazuje, potępic musisz całą

⁷ S. Przybyszewski, *Confiteor*, s. 2 (cytat nieznacznie zmodyfikowany).

⁸ *Ibidem*.

⁹ Termin „modernizm” funkcjonował już w dyskursach krytycznych epoki, przy czym spierano się o jego znaczenie i walory-

twą pracę cywilizacyjną! Ludzkość nie wzdryga się, a raczej na tyle jest świadomą, ile wart cywilizacyjny dorobek, że czcząc go i szanując coraz więcej, hołduje sztuce, coraz częściej czyni z niej integralną część swego umysłowego istnienia. Toteż moderniści mogą być spokojni, że ludzie współcześni nie pragną poddać sztuki ani nauki względom ubocznym. Jedna i druga mają przed sobą cel tak wielki, że zapominając o nim, aby zaprząć się do rydwanu zmiennych prądów bieżącej moralności czy polityki, grzeszyłyby wobec społeczeństwa. Nie wynika stąd przecież, abyśmy korzyć się mieli przed instynktami ze szkodą świadomości, aby człowiek pierwotny, w którym najsilniej przemawia „naga dusza”, stał wyżej od człowieka-produktu wysokiej cywilizacji. Więc to niższość jego, że instynkty poddał władzy wysubtelnionych przez kulturę zmysłów i sprawnemu w pracy umysłowej rozumowi? A ilekroć mowa o kulturze, zawsze mieć musimy na pamięci pracę świadomej myśli i mózgu. Sztuka dzisiejsza hołduje indywidualizmowi, pragnie dać wyraz subiektywnym stanom duszy, ale dlaczegoż zaprzecza, że stoją one pod działaniem całego zewnętrznego świata, że do tego świata należy tak samo natura, jak cywilizacja? Bo nie sądzimy, aby *Confiteor* było tylko szkicem programowym, który jak każdy program nie dopowiedział całej myśli swojego twórcy. Przeciwnie, twórca ten w swej literackiej działalności był jednolitym i konsekwentnym, istnieje dlań tylko

zowano niejednoznacznie. Odnoszono go często do środowiska artystycznego skupionego wokół „Życia” i Przybyszewskiego. Charakteryzując zakres terminu, kładziono silny akcent na sprawy ideowe i podkreślano opozycyjność modernizmu i modernistów wobec istniejącego modelu kultury i sztuki. Zob. G. Legutko, *Pojęcie modernizmu w młodopolskiej krytyce literackiej. Pola semantyczne nazwy*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Literaria Polonica” 2016, z. 3.

jedna strona duszy – instynkty, a zajmuje się tylko jednym instynktem – erotycznym.

Zresztą i w programie znajdują potwierdzenie wypowiedzianego tu zdania. Przybyszewski, który od chwili, jak stanął na czele „Życia” i pisać zaczął po polsku, niejednokrotnie kładł nacisk na odrębne cechy narodowe polskie, a nie zaznaczył współczucia swego z żadnym objawem narodowego, zbiorowego życia, wypowiada wreszcie, czym jest dla artysty narodowość:

Naród to częśćka wieczności i w nim tkwią korzenie artysty, z niego, z ziemi rodzinnej ciągnie artysta najżywotniejszą swą siłę. W narodzie tkwi artysta, ale nie w jego polityce, nie w jego zewnętrznych przemianach, tylko w tym, co jest w narodzie wiecznym: jego odrębności od wszystkich innych, rzeczy niezmiennej i odwiecznej – *rasie*¹⁰.

I tu, jak przy wypowiedaniu zasady ogólnej, zapomina nasz modernista, że oprócz właściwości rasowych i życia zewnętrznego, prawdopodobnie zbiorowego, naród żyje swoją cywilizacją, przy czym tworzy cały szereg przejawów wynikających przede wszystkim ze świadomego życia umysłu (mózgu); że stoi pod wpływem swoich dzieł i owej sfery odrębności, jaką dokoła siebie zatoczył. Czym jest rasa wśród narodów cywilizowanego świata, o tym dostatecznie pouczyła nas antropologia, wykazująca, jak różnorodne pierwiastki etnograficzne złożyły się na wytworzenie społeczeństw dzisiejszych. Budowanie odrębności narodowej na cechach rasy krytyki już dziś nie wytrzyma i zbyt szybko byłoby je zbijać. Ale właśnie owa jednolita cywilizacja narodu, która wchłania rozmaite elementy rasowe i wytwarza z nich wspólny, wielki prąd narodowej odrębności, to czynnik, o którym nowy pro-

¹⁰ S. Przybyszewski, *Confiteor*, s. 3 (cytat lekko zmodyfikowany).

gram zupełnie zapomina, a raczej, na który nawet w ramach jego nie ma miejsca.

Wzniósłszy się pozornie ponad działanie owego „biednego mózgu”, Przybyszewski nie jest przecież tak oryginalnym, jak by się zdawało. Filozofia niemiecka (nie pokrewni mu rasą Słowianie) ma cały zastęp dzieł traktujących o nieuświadomionych popędach duszy. Nietzsche¹¹, którego Przybyszewski uważa jako swego antypoda, wielokroć lituje się nad ubóstwem naszego rozumu, a wychwala działalność, siłę i wartość instynktów, zaprzecza cywilizację, podnosząc znaczenie rasy. Jeszcze bliżej stoi Przybyszewski filozofii Maxa Stirnera¹², najkonsekwentniejszego indywidualisty, poprzednika obu. Stirner znał tylko jednostki, a Przybyszewski o jednym z niewielu artystów, których w ogóle uznając, o Gustawie Vigelandzie¹³ powiada: „A sztuka jego to... wiecznie stara i wiecznie nowa sztuka Jedynego dla Jedynego”¹⁴.

¹¹ Fryderyk Nietzsche (1844–1900) – słynny niemiecki filozof, poeta, prozaik, filolog klasyczny, najwybitniejszy reprezentant „filozofii życia”, twórca nowej antropologii kulturowej, opartej na idei elitarnego indywidualizmu, niezmiernie popularny w dobie modernizmu.

¹² Max Stirner, właśc. Johann Kaspar Schmidt (1806–1856) – niemiecki filozof, twórca koncepcji indywidualistycznego anarchizmu, której zasady wyłożył w wydanej w 1844 roku książce *Jedyny i jego własność* (*Der Einzige und sein Eigentum*).

¹³ Gustav Vigeland (1869–1943) – norweski malarz, symbolista, bardzo popularny w okresie modernizmu.

¹⁴ S. Przybyszewski, *Gustaw Vigeland*, w: *idem, Na drogach duszy*, Kraków 1900, s. 84 (cytat zmodyfikowany). W tym zdaniu wyraził pisarz przekonanie o skrajnie elitarnym charakterze twórczości, który przejawia się w indywidualizmie zarówno autora, jak i odbiorcy. Sztuka stworzona byłaby więc przez wybitną jednostkę dla innej wybitnej jednostki. Gabriela Matuszek zwróciła uwagę na prawdopodobny związek tej – opartej na „krecacji i inwencji” – elitarnej koncepcji sztuki Przybyszewskiego z „przepisem” na powieść, sformułowaniem przez głośnego podówczas

Jak każdy reformator, jest Przybyszewski fanatykiem swego poglądu, a fanatyzm darować mu trzeba, bo utwory jego są istotnie „życiem, namiętnością, szaleń i głębią, są objawieniem duszy”¹⁵. Ale z tego pojęcia sztuki, czyniwszy z niej nową i najwyższą religię, wynika i pojmowanie ofiarników tej religii, artystów: „Artysta nie jest sługą ani kierownikiem, nie należy ani do narodu, ani do świata, nie służy żadnej idei ani żadnemu społeczeństwu”¹⁶. Przybyszewski odrywa go zupełnie od gruntu, na którym wyrósł, porównywa do starożytnego maga, stawia „ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, nieokiełznany żadnym prawem, nieograniczony żadną siłą ludzką”¹⁷. O, iluż artystów, i to największych, tych, którzy cierpieli za miliony i zawód swój za służbę bożą uznawali, zaprotestowałoby przeciwko takiemu pojmowaniu! A iluż za to takich, co mają raczej zachcianki niż siły i uczucie artysty, stanie na tym stanowisku od świata odrębnym, a tak często wygodnym! Ile duchów pysznych, co nie zawsze, a raczej rzadko kiedy znaczy: potężnych, zechce być jak „człowiek nieuznający żadnych praw, stojący ponad tłumem, ponad światem”¹⁸.

I w tym właśnie leży niebezpieczeństwo zasad, które wielki talent bez szkody dla siebie, tj. dla swej artystycznej indywidualności, wyznawać może w głębi ducha. Skoro

pisarza francuskiego (pochodzenia flamandzkiego) Jorisa Karla Huysmansa (1848–1907) w słynnej powieści *Na wspak* (1884), gdzie mowa o komunii myśli między magiem pisarzem a idealnym odbiorcą. Zob. G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008, s. 41, przyp. 63.

¹⁵ S. Przybyszewski, *Gustav Vigeland*, s. 83 (cytat nieznacznie zmodyfikowany).

¹⁶ S. Przybyszewski, *Confiteor*, s. 2.

¹⁷ *Ibidem* (lekko zniekształcony cytat).

¹⁸ *Ibidem*, s. 3.

skryształizuje je w teorię, każdy piszący, o ile tematy wybrane przez niego wkraczają w dziedzinę literatury, piękną zwanej, chce być wybrańcem, to tak pochlebne, a często i przyjemne stać ponad światem, nie poczuwać się do obowiązków wobec cierpień i nędz człowieczeństwa ani do karności wobec praw społecznych!

Na gruncie naszym, a mam tu na myśli przeważnie krakowski ruch literacki, program Przybyszewskiego nie jest niespodzianką. Już przed kilku miesiącami, gdy „mistrz” nie mieszkał jeszcze w kraju, dało się słyszeć echo jego programu w artykułach *Młoda Polska*¹⁹, ogłaszanych również w „Życiu”. Autor, utalentowany publicysta Artur Górski, wyrażał kierunek modernistycznej literatury, w której dokonało się „nowe odkrycie duszy; spostrzeżono, że poza zewnętrznym jej życiem istnieją całe głębie nieobjęte światłem dziennym”²⁰. Przyznawał on, że „cechą najmłodszych w literaturze jest indywidualizm i refleksja filozoficzna”²¹, że oni działać nie chcą, ale

piszą właśnie dlatego, aby nie działać. Literatura to pani nasza, orędowniczka nasza, pocieszycielka nasza... Rzuca myśli i formy, tak jak przyplływ morza rzuca na brzeg ryby, muszle, meduzy, topielców... – wy zaś róbcie tak, jak robią rybacy: bierzcie z tego dla siebie, co jadalne, a co niejadalne, poniechajcie²².

¹⁹ Słynny cykl artykułów Artura Górskiego (1870–1959) pt. *Młoda Polska* ukazał się w 6 odcinkach na łamach krakowskiego „Życia” w 1898 roku (nr 15, 16, 18, 19, 24, 25).

²⁰ Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska*. IV, „Życie” 1898, nr 19, s. 217.

²¹ *Ibidem*.

²² Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska*. I, „Życie” 1898, nr 15, s. 170 (cytat zniekształcony).

W podobnym duchu pisał ówczesny redaktor „Życia”, Ludwik Szczepański²³, ale były to raczej usprawiedliwienia, w tym programie dźwięczała prośba niesiona do społeczeństwa przez ludzi, którzy w pewnym kierunku wyrabiać się pragnęli, były to próby postawienia etyki piękna tam, gdzie dawniejsi stawiali tak zmienne, a tak nieraz terrorystyczne pojęcie dobra.

Przyznaję, że w zakresie teorii refleksje podobne, natchnione przede wszystkim przez słuszny sceptycyzm wobec narzucanej w sztuce celowości, więcej trafić mogły do przekonania od dogmatyzmu Przybyszewskiego. Stoją one w każdym razie na więcej naukowym i filozoficznym gruncie, gdy *Confiteor* jest właściwie *oratio pro domo sua*²⁴, teorią dorobioną do utworów już napisanych. Autor chciał się rozprawić z tymi, którzy sztuce narzucić pragną cele etyczne i społeczne, a nie dostrzegł, że dziś czyni to zaledwie kilku nierozumiejących sztuki mamutów. Poza nimi zaś zarówno wśród artystów, krytyków, jak i wśród ludzi, których można by nazwać artystami bez teki, bo odczuwają i rozumieją, choć nie tworzą, jest nierównie liczniejszy zastęp. Umie on ocenić indywidualizm w sztuce, pragnie nowych dróg dla niej, ale ani na chwilę nie traci z oczu celów społecznych czy narodowych.

Dlatego też „program” jest napuszony i zimny, osnuwa teorię na tle jednostkowego objawu. Gdy powieści Przybyszewskiego czynią niekiedy wrażenie lawy buchającej z wulkanu, gdy przejawy nagiej duszy jego bohaterów przyspieszają tętno pulsu czytelnika, wywołują wypieki na

²³ Daszyńska miała tu na myśli artykuł Ludwika Szczepańskiego *Sztuka narodowa* („Życie” 1898, nr 9, 10), napisany jako polemika ze szkicem Stanisława Szczepanowskiego *Dezynfekcja prądów europejskich* („Słowo Polskie” 1898, nr 40), który był pamfletem na literaturę modernistyczną.

²⁴ *Oratio pro domo sua* (łac.) – mowa we własnej sprawie, na swoją korzyść.

jego twarzy, to teoria nagiej duszy pobudza raczej do krytyki i nie imponuje bynajmniej swoją *quasi*-naukowością. Czyż nie lepiej było wtedy, gdy mówił z prostotą:

Programu nie mam żadnego, bo sztuka go nie ma. Wolno każdemu włączać jakieś programy w artystyczne cele artysty samego, nie można nikomu zakazać, że wyczytuje z dzieł autora rzeczy takie, o których autorowi się nie śniło, ale trudno narzucać sztuce jakiś program. Sztuka granic nie zna, bo życie ich nie zna²⁵.

²⁵ S. Przybyszewski, *Od Redakcji*, s. 498.

St.[anisław] Lack²⁶

Przeгляд przegładów [rubryka]²⁷

[...] Dziennikarstwo to cztery ściany, w których powybijane okna służą tylko do ozdoby: nie przepuszczają ni światła, ni mroku i nie otwierają się na rozległe dale – dziennikarstwo to korne ubóstwienie realizmu, to nienawiść i miłość naskórka, to wygodny, pełen optymizmu spokój, dla którego czarna zaduma, płynąca ponurą, podziemną falą, jest nieprzeczuwanym nawet krajem. A przede wszystkim – to bezimiennność i przerażający brak stylu. W 6-tym numerze warszawskiej „Prawdy” pojawił się jeden z takich artykułów pt. *Program modernistów*. Podpisała go p. dr Zofia Daszyńska. – Uprzedzam z góry, że nie staję tu w obronie p. Przybyszewskiego, który sam potrafi się obronić, ani też w obronie sztuki, która pomocy (szcze-

²⁶ Stanisław Izrael Lack (1876–1909) – młodopolski krytyk literacki i teatralny, poeta, tłumacz, znawca twórczości Stanisława Wyspiańskiego, zwolennik Przybyszewskiego; publikował między innymi w krakowskim „Życiu”.

²⁷ Opuszczono początkowy i końcowy fragment felietonu. W pierwszym Lack krytycznie odniósł się do poglądów na literaturę, głoszonych przez Richarda von Schaukała na łamach „Wiener Rundschau”, w drugim – odnotował obszerną recenzję *Quo vadis* Sienkiewicza, napisaną przez Antoniego Wodzińskiego i opublikowaną w „Revue des Deux Mondes” 1 lutego 1899 roku.

gólnie mojej) również nie potrzebuje, ani wreszcie nie mam zamiaru wdawać się w polemikę osobistą – zresztą w tym artykule nie ma niczego tak bardzo – osobistego... Otóż *Confiteor* nie jest programem ani dla jego twórcy, ani też dla nikogo innego. Sztuka i nadal nie ma programu, prawdziwy artysta również go nie ma. Kto chciałby w pracy *twórczej* trzymać się jakiegokolwiek programu, nie byłby *twórczym*. Twórczość jest nieokiełznanym „Stań się!”, wyrzuconym z głębi duszy w przestrzeń, która poczyna wirować i przeobrażać się w nowe wartości. Tak Demiurgos²⁸ tworzy świat bez planu, bez „programu”. *Confiteor* może być tylko kryterium, bo określa istotę sztuki, bo ze stanowiska tej „teorii”, jak je nazywa p. Daszyńska, można dotrzeć do rdzenia każdego zjawiska i wyjaśnić jego treść. Taka teoria zacieśnia – nic prawdziwszego – bo pozbawia miana dzieła sztuki wszystkie te twory, które ze sztuką nic wspólnego nie mają (kilkutomowe romanse, komedie „obyczajowe”!). Ale nie ścieśnia życia i świata, lecz rozsadza jego ramy, twarde cztery ściany, o które z takim zadowoleniem rozbija się dziennikarski mózg (nie mam tu oczywiście na myśli intelektu – ten jest czymś zupełnie innym), otwiera rozległe *au-delà*²⁹, otwiera wieczność poza czasem i przestrzenią. A taka sztuka jest najskrajniej indywidualistyczną.

Indywidualizm pojmuje p. Daszyńska zbyt powierzchownie. To nie pyszne wywyższanie się jednostki, lecz potężne *uświadomienie* wyjątkowości swej istoty. Jednostka, jeżeli ma być jednostką, istnieje sama dla siebie, obok niej nie ma nikogo, ona jest wszystkim. Do tego dochodzi najwyższy arystokratyzm myśli i najwyższy anarchizm

²⁸ Demiurgos, Demiurg (gr.) – twórca, budowniczy i organizator świata, opisany w tych kategoriach przez Platona.

²⁹ *Au-delà* (fr.) – tu: rzeczywistość pozaempiryczna, transcendentja lub nieświadomość.

filozoficzny. Nie arystokratyzm, pielęgnowany po mdłych gazetach konserwatywnych, i nie niski anarchizm polityczny bez wszelkich pierwiastków duchowych; te boją się straszliwych trudów, wysiłków i przemagań wewnętrznych, a tylko tą drogą dochodzi się po szczyblach najintensywniejszego bólu do wyżyn i do głębi. Max Stirner, którego cytuje autorka artykułu, tylko po części był *tym* indywidualistą, z chwilą bowiem, kiedy przeszedł na pole praktyki, tzn. kiedy zapragnął stać się bodźcem do czynu, przestał być sobą. Natomiast Nietzsche (również przez autorkę cytowany) nigdy nie sprzeniewierzył się sobie. Mimo wszelkie sprzeczności Nietzsche wcale nie zaprzeczał kultury, jak mniema p. Daszyńska, bo sam był kulturą i chciał *stworzyć* kulturę, która dlań była „jednolitością stylu artystycznego we wszystkich przejawach życia narodu”³⁰. Ale wkrótce spostrzegł się, że to, co powszechnie za kulturę uchodzi, było hańbą człowieczeństwa, że kultura kolektywna, kultura mas, jest złudnym mamidłem. Działanie bowiem kulturowe, prawdziwie kulturowe, musi być twórcze, musi zasadzać się nie na rozwoju „techniki”, lecz na wytworzeniu wyższej formy życia, na wydoskonaleniu gatunku „człowiek”. A taki człowiek to nie wszyscy, to nie ogół, lecz jeden, jednostka, stwórca i stworzony. (Rozumie się, że tu ilość na istotę rzeczy nie wpływa). Oczywiście, nic łatwiejszego niż zarzucić: Ale ten jeden musi jeść i pić... musi się stykać ze swym otoczeniem... A tak, prawdopodobnie i kochać musi – i bardzo... (*incipit femina*³¹!). Taki jednak zarzut stawiać mogą tylko ci

³⁰ Takie określenie kultury zapisał Nietzsche w *Niewczesnych rozważaniach* (1873–1876). W przekładzie Leopolda Staffa zdanie to brzmi: „Kulturą jest przede wszystkim jedność stylu artystycznego we wszystkich przejawach życiowych pewnego narodu” (F. Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, przeł. L. Staff, Lwów 1912, s. 7).

³¹ *Incipit femina* (łac.) – zaczyna kobieta.

ludzie, którzy nie potrafią *uświadomić* sobie rozdziału między myślą a czynem, między teorią a praktyką, między realnym bytem a jego przejawem. – A to uświadomienie! Autorka artykułu oburza się na *Confiteor*, że „gardzi życiem uświadomionym”, nie zważywszy, że zagłębiać się w nieświadomych zakątkach duszy nie znaczy tworzyć nieświadomość i gardzić uświadomionym życiem – lecz przeciwnie: znaczy podnosić, potęgować duszę ludzką nową treścią, znaczy wydobywać na jaw najbardziej nieświadome pokłady duszy i niezmierne jej powiązania. „Teoria” ścieśnia jeszcze bardziej: wyplenia dyletantyzm w sztuce (mianowicie ten „uświadomiony” – hm!), który pozwala zachwycać się mistrzem – twórcą i epigonem. Jak to powiada Huysmans o dyletantyzmie? *Imbécillité d'une part – lâcheté de l'autre. – Imbécillité pour les gens du monde – lâcheté pour la presse qui les dirige*³². Ta „teoria” stawia za zasadę artysty płodną i jedynie twórczą „jednostronność”. Najmniejszej już jednak krytyki nie wytrzymuje zarzut, że *Confiteor* jest tylko dorobioną do dzieł własnych *oratio pro domo sua*. I cóż, gdyby nawet tak było? Przecież każda teoria tylko *w ten sposób* powstaje – chyba że ktoś chce uważać twórcę teorii za „geniusza obiektywizmu”. Systemy filozoficzne powstają na podstawie subiektywnego spostrzegania zjawisk, a te zjawiska są dziełami w stosunku do teorii, która je objaśnia. A więc: każda teoria jest dorobiona – czasem, co prawda, do przerażającego zera (teoria o powszechnym szczęściu i dobrobycie, o po-

³² *Imbécillité d'une part – lâcheté de l'autre. – Imbécillité pour les gens du monde – lâcheté pour la presse qui les dirige* (fr.) – Głupota z jednej strony, a z drugiej tchórzostwo. – Głupota dla ludzi na świecie – tchórzostwo prasie, która nimi kieruje. Cytat z eseju Jorisa Karla Huysmansa *O dyletantyzmie*, opublikowanego w zbiorze jego prac krytycznych pt. *Certains* (1898, wyd. 3). J.K. Huysmans, *Du Dilettantisme*, w: *idem, Certains*, Troisième édition, Paris 1898, s. 10).

wszechnym głosowaniu... lub na odwrót, co na jedno wychodzi). Co do „absolutu, o którym nic nie wiemy” – patrz wyżej miejsce o uświadomieniu. Absolut nie jest ołowianą kulą, którą można obejrzeć ze wszystkich stron, a nawet zajrzeć do wnętrza, do absolutu zagłada się przez małe otwory wielkich idei artystów. Szkoda słów; ten dziennikarski mózg stworzył sobie swój absolut: świat obiektywny, pojęty grubo, realistycznie, pojęty jako powierzchnia, pod którą nic się nie kryje (kwiat jest kwiatem...). [...]

Malwina Posner-Garfeinowa³³

Kilka słów o modernizmie

W „Národních Listach”³⁴ i w „Dzienniku Poznańskim”³⁵ pojawiła się wiadomość, jakoby „Krytyka” powstała z zamiarem zwalczania modernizmu w sztuce. „Dziennik Poznański” z zadowoleniem przywitał to nasze rzekome dążenie, co więcej, pochwalił nas nawet za nie, ot tak, jak

³³ Malwina Maria Garfeinowa-Garska z d. Posner (1870–1932) – pisarka, krytyczka, tłumaczka, działaczka socjalistyczna i niepodległościowa, bojowniczką o prawa kobiet.

³⁴ Wzmianka autorki odnosi się do krótkiej notki o „Krytyce”, zamieszczonej w rubryce *Ze slovanských listů* w numerze 84 dziennika „Národní Listy” z 25 marca 1899 roku, ukazującego się w Pradze.

³⁵ Informacja nader niecisła. Autorce chodziło prawdopodobnie o anonimowy artykuł *Socjaliści galicyjscy*, poświęcony między innymi „Krytyce”, w którym pojawiły się złośliwe uwagi o miesięczniku (jak również o ruchu socjalistycznym w Galicji oraz postawie Ignacego Daszyńskiego) jako miejscu propagandy idei modernistycznych w literaturze polskiej. Autor/ka artykułu zauważył/a, iż w portrecie Żeromskiego (pióra Jana Stena), skądinąd entuzjastycznym, pojawiła się krytyczna wzmianka o „niezglębionym, przeraźliwym pesymizmie” autora. Miała ona rzekomo świadczyć o tym, że w „Krytyce” przejawiał się „jakiś błysk upamiętania” (zob. b.a., *Socjaliści galicyjscy*, „Dziennik Poznański” 1899, nr 82, s. 2). Odczytując artykuł poznańskiego dziennika, Posner-Garfeinowa oceniła go jako głos doszukujący się opozycji „Krytyki” wobec modernizmu.

chwali pan profesor dzieci, które przyrzekły, że psocić nie będą i że skrzętnie doniosą zwierzchności o każdej przez towarzyszy popełnionej psocie.

Pochwały tej przyjąć nie możemy. Nie przystaje do nas. Przykro nam, że „Dziennik Poznański” dał się wprowadzić w błąd przez informację z gruntu fałszywą. Jest to złudzenie, w którym utrwalił może redakcję „Dziennika” artykuł Sotwarosa, wystosowany przeciwko tutejszemu „Życiu”³⁶, złudzenie, które wszakże stanowczo rozwiązać musimy.

I dla uniknięcia wszelkich na przyszłość nieporozumień postaramy się wyjaśnić, dlaczego wedle sił i możliwości zwalczać będziemy „Życie”, dlaczego zaś szczerze i uczciwie wysiłki twórczości modernistycznej, tj. twórczości z współczesnego ducha płynącej, znajdą u nas najserdeczniejsze i najgorętsze poparcie.

I.

W I-szym numerze „Życia” br. redaktor tego pisma, p. Przybyszewski, ogłosił swoje *Confiteor*, uznając, że „gdy stoi się na czele pisma, któremu się charakter nadaje, trzeba wytknąć zasadniczy kierunek, w jakim się pismo

³⁶ Autorka miała tu na myśli opublikowany w tym samym zeszycie „Krytyki” felieton Sotwarosa, który polemizował ze Stanisławem Lackiem, autorem rubryki *Przegląd przegladów* z „Życia” krakowskiego, zarzucającym mu dyletanckie (na wzór Ludwika Krzywickiego) potraktowanie problemu poezji polskiej. Zob. S. Lack, *Przegląd przegladów* [rubryka], „Życie” 1899, nr 8, s. 162; Sotwaros, *Luźne kartki. Z krakowskiego bruku*, „Krytyka” 1899, z. 2, s. 97–99. Publicysta „Krytyki” interesująco ujął sytuację nauki i sztuki w kulturze, podkreślając fakt przesadnego zainteresowania sprawami tej drugiej w Galicji.

prowadzi”³⁷. Z tych słów wynika, że wyznanie wiary p. Przybyszewskiego jest wytyczną dla „Życia”, że pismo to godzi się z góry na charakter, jaki mu nada jego redaktor, że poglądy przez tegoż wygłoszone mają wagę i znaczenie programu „Życia” jako frakcji literackiej, jako literackiego obozu.

Obóz ten powiada:

Sztuka jest odtworzeniem tego, co jest wiecznym, niezależnym od wszelkich zmian lub przypadkowości, niezawisłym ani od czasu, ani od przestrzeni, odtworzeniem istotności, tj. duszy³⁸.

Sztuka jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu – duszy³⁹.

Sztuka stoi nad życiem, wnika w istotę wszechrzeczy, obejmuje wszechrzecz od jednej wieczności do drugiej, nie zna ani granic, ani praw...⁴⁰

Taka jest istotna część programu „Życia”. Dla każdego, kto podda nikłe to nagromadzenie brzmień krytycznej rozważce, okaże się bezwarunkowo, że są to tylko puste dźwięki, bez sensu i bez treści. Nie ma rzeczy niezależnej od wszelkich zmian i przypadkowości, od czasu i przestrzeni niezawisłej. Cokolwiek jest, jest tym, czym jest tylko na zasadzie pewnych odrębnych, przypadkowych cech; wszystko, co jest, jest tylko w czasie i w przestrzeni. Świadomość ludzka możliwa jest jedynie w czasie i w przestrzeni i jedynie w czasie i w przestrzeni istnieją duszy ludzkiej przejawy. Dusza zaś jest tą pewną duszą, wyłącznie na zasadzie pewnych cech jej właściwych,

³⁷ S. Przybyszewski, *Confiteor*, s. 1 (cytat lekko zmieniony; podkr. – M.P.G.).

³⁸ *Ibidem*, s. 1 (lekko zmodyfikowany cytat).

³⁹ *Ibidem*, s. 2 (cytat zniekształcony).

⁴⁰ *Ibidem* (cytat niedokładny).

z jej bytem związanych, a różnych od cech innej duszy, inaczej ukształtowanej. Dusza nie jest absolutem, absolut bowiem jest abstrakcją, formułką logiczną, której żadna treść realna nie odpowiada. Treść realną wyraża dopiero indywidualna dusza. Jeżeli od wszystkich dusz odrzucimy za pomocą operacji myślowej, logicznej to, co jest właściwością każdej z nich, i zachowamy tylko wspólną im cechę bytu i przejawiania się, otrzymamy nie rzecz istniejącą, lecz konstrukcję logiczną, abstrakcję, absolut. Ten absolut wszakże nie odpowiada jeszcze pojęciu duszy i pojęcia tego nie wyczerpuje. Dopiero pewne cechy, pewnej duszy właściwe i jej rozwojem uwarunkowane obok cech bytu i przejawiania się stanowią duszę. Gdyby sztuka była odtworzeniem absolutu – duszy, musiałaby ograniczyć się do stwierdzenia, że jest dusza i że się ta dusza przejawia. Nic więcej powiedzieć by jej nie było wolno. Sztuka wszakże odtwarza byt i przejawy pewnej duszy, która istnieje w czasie i przestrzeni, jest zależna od zmian i przypadkowości, jest co chwila inna i od innych różna. Sztuka tedy nie jest odbiciem absolutu, lecz odbiciem indywidualnej duszy.

Nic prócz życia nie znamy i biedną naszą świadomością „ponad” życie sięgnąć nie możemy. Sztuka nie stoi tedy nad życiem, duszy bowiem bez życia nie ma. O ile zaś poeta wybiega wyobraźnią w metafizyczne światy, opiera się zawsze na analogii z życia i niemocem jest pójść drogą, która by nie była zakreślona granicą jego życiowego, ludzkiego poznania. Sztuka ma więc granice i ma prawa: *granicą jej jest życie, prawa jej zaś ściśle są z prawami życia związane.*

Sztuka nie może obejmować wszechrzeczy od jednej wieczności do drugiej, gdyż jeśli jest wieczność, będzie jedna, bez początku i bez końca – wieczność.

Nagromadzając taki stek wyrazów bez znaczenia i czyniąc z nich *Confiteor* literackiego obozu, p. Przybyszewski

zakupił sobie z kolegów swoich i nawet z tego tysiąca wytwornej arystokracji ducha, na który liczy i który z wyżyn absolutu dostrzec potrafił.

Aby móc bezkarnie popełnić wszelakie grzechy przeciwko kulturze narodu, pismacy ci wynaleźli sobie styl, który stanowi może ich grzech najcięższy i najbardziej ogółowi szkodzący. Z dzieł uczonych i myślicieli przywłaszczyli sobie kilka wytwornych wyrażań i za pomocą nich utworzyli specjalny rodzaj „literackiego języka...”. Jest to bez ładu i składu stłoczona masa słów, które żadnego nie mają sensu, wyglądają wszakże tak, jak gdyby miały sens i to zadziwiająco głęboki. W tym nieokreślonym miganiu słów nie ma śladu myśli, autor wszakże tańczy zupełnie świadomie fandango na jajach, doskonale wiedząc o tym, że runie przy pierwszym, silniejszym stągnięciu i że zdradzi natenczas zdumiewającą swoją bezmyślność i nieznaną przedmiotu⁴¹.

Te słowa Lassalle'a⁴², wypowiedziane w r. 1862 pod adresem uznanego przewodnika, „namaszczonego króla”⁴³ pewnego obozu literackiego, charakteryzują najzupełniej drogę i środki p. Przybyszewskiego. B i e r z e on ludzi na

⁴¹ F. Lassalle, *Herr Julian Schmidt, der Literarhistoriker, mit Setzer-Scholien Herausgegeben*, 4. Auflage, Leipzig 1886, s. 9. Cytowana praca to powstały w 1862 roku pamflet wymierzony przez Lassalle'a w niemieckiego historyka literatury Juliana Schmidta (1818–1886), reprezentującego tu ideały liberalnej burżuazji.

⁴² Ferdinand Lassalle (1825–1864) – niemiecki socjalista pochodzenia żydowskiego, działacz polityczny i społeczny, założyciel (w 1863 roku) pierwszej partii robotniczej w historii Europy, przeciwnik rewolucyjnych metod marksizmu, wyznawca idei socjaldemokratycznych i reformizmu.

⁴³ Takiego określenia (*der gesalbte König*) użył Lassalle w stosunku do Schmidta. Zob. F. Lassalle, *Herr Julian Schmidt...*, s. 10.

dźwięczące słowa i liczy na to, że jego wytworna publiczność, nie mogąc znaleźć myśli tam, gdzie jej nie ma, a nie mogąc jednak uwierzyć, aby autor, takie jak p. Przybyszewski mający imię, pisał bezmyślnie, przyzwyczajai się wreszcie brać „migotliwe mgławice” za myśli.

Przeciwno tym, którzy by w prostocie ducha, w niewytwornej co prawda prostocie, powiedziec mogli: „nie rozumiemy tego, co p. Przybyszewski napisał”, bo właśnie trudno uwierzyć, aby „genialny” człowiek pisał brednie – przeciwno tym z góry zastrzegł się arcykapłan „Życia”, mówiąc: „Nie dla mydlarzy piszę”. Było to bardzo chytre powiedzenie. P. Przybyszewski tak je wydedukował: Ja jestem „der geniale Pole”⁴⁴, ten patent mam z zagranicy. To dużo znaczy – rzecz wiadoma. Mój sąd o ludziach ma wagę, któż tedy zechce, abym napiętnował go jako mydlarza? Nie mogą oczywiście rozumieć tego, co w „Życiu” piszę, ale nikt sensu moich słów w wątpliwość nie poda, ponieważ nikt nie zechce, abym go publicznie ogłosił „mydlarzem”...

Andersen, który nie przebywał wprawdzie w sferach absolutu, lecz miał za to dużo sensu w głowie, dużo uczciwości literackiej i talent, opowiada znakomitą bajkę o pewnym „próżnym królu”, o którym mówiono w mieście: król jest w szatni. Trzej oszuści wmówili w niego, że sporządzą mu cudowne szaty. Zniesiono im do pałacu złoto, srebro i jedwab i po jakimś czasie oszuści ogłosili, że szata jest gotowa. „Odziano” w nią króla i na czele uroczystego pochodu wyjechał król do miasta. „Ale przecież król nie ma nic na sobie” – zawołał w końcu cały lud. To zaś

⁴⁴ Słynne określenie Przybyszewskiego, sformułowane przez Augusta Strindberga i przyjęte przez środowisko berlińskiej bohemy artystycznej. Zob. G. Matuszek, *Der geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892–1992)*, wyd. 2 rozszerz., Kraków 1996, s. 20.

zmarwiło króla, bo zdawało mu się, że lud ma słuszość. Jednocześnie pomyślał wszakże: „Trudno, nie można pochodu przerywać, trzeba wytrwać!”. I wyprężył się jeszcze bardziej, kamerdynerzy zaś postępowali za nim, niosąc kraj tej powłóczystej szaty, której zupełnie nie było...⁴⁵

P. Przybyszewski sam sporządził sobie ową powłóczystą szatę, której nie ma, sporządził ją z pobłysków bańki mydlanej, z piany pustych słów i rozkazał kamerdynerom swoim, aby szli za nim i nieśli kraj nieistniejącej sukni.

Lecz przypatrujący się tej dziwnej maskaradzie widzą, że „król” nic nie ma na sobie i wie o tym zapewne sam p. Przybyszewski. Cóż, kiedy pochodu przerywać nie można, trzeba wytrwać!

Artysta odtwarza życie duszy we wszystkich przejawach i odważa je wedle potęgi, z jaką wybuchają – powiada p. Przybyszewski. Ponieważ p. Przybyszewski uznaje „odwieczną ciągłość bytu duszy”⁴⁶, więc sądzimy, że mamy prawo wysświetlić ten nienowity, chociaż słuszny pogląd, cofając się do czasu, w którym p. Przybyszewski zwykł był jeszcze przemawiać jasno i w którym słowa przez niego używane miały pewną treść. W przemowie do *De profundis* powiada:

Poza głupim mózgiem istnieje *au delà* mózgu, nieznaną, w dziwne siły wyposażoną moc – dusza, dusza, którą ciągle stykanie się ze śmieszną banalnością życia przejęło wstrętem i która stworzyła sobie mózg, by nie prostytuować się codziennie... Duszę pojmuję jako zupełne przeciwieństwo mózgu... Jedyną rzeczą, która mnie interesuje, jest zagadkowy, tajemniczy przejaw duszy z wszystkimi zjawiskami,

⁴⁵ Jest to streszczenie fabuły baśni *Nowe szaty króla* (1837) znanego duńskiego pisarza i poety Hansa Christiana Andersena (1805–1875).

⁴⁶ S. Przybyszewski, *Confiteor*, s. 2 (cytat zniekształcony).

jakie mu towarzyszą, z gorączką, wizją itd... Podobnie jak nie odpowiadam za to, że przez przeciąg całych wieków średnich dusza przejawiała się jedynie w dziedzinie religijnego życia, nie jestem winny faktowi, że w naszych czasach dusza przejawia się tylko w wzajemnym stosunku płci...⁴⁷

Oto jest pogląd p. Przybyszewskiego na sztukę. Ten pogląd, bardzo uzależniony od czasu i przestrzeni i bardzo od przypadkowych cech duszy p. Przybyszewskiego zawisły, był źródłem jego twórczości, był jego literacką siłą. P. Przybyszewskiemu, jako autorowi, nikt powiedzieć nie mógł: „nieprawdą jest, jakoby twoja dusza przejawiała się tylko w stosunku do kobiety...”. Jeśli wszakże p. Przybyszewski, jako przywódca obozu literackiego, w to wąskie koryto wtłoczyć usiłuje sztukę w ogóle, jeżeli z góry powiada, że tylko te a te przejawy duszy są przejawami artystycznymi, to nieprawdą jest, jakoby odważał je wedle potęgi, z którą wybuchają, nieprawdą jest, jakoby mógł uznawać wszystkie duszy ludzkiej przejawy.

Nie wchodzimy w to, z jakich względów p. Przybyszewski nie wypowiedział w Krakowie całkowitego i prawdziwego poglądu swego na sztukę. Poza tym, co ogłosił, istnieje wszakże to, co wyznał publiczności niemieckiej, i dopiero ten całokształt jego wiary estetycznej stanowi przekonania jego miarę.

Dlatego pogląd „Życia” na sztukę jest niesłychanym sztuki zacieśnieniem, jest daltonizmem estetycznym, jest wyrazem umiejętności literackiej p. Przybyszewskiego

⁴⁷ Przetłumaczone przez Garfeinową fragmenty przedmowy Przybyszewskiego – *Pro domo mea* – do niemieckiego wydania krótkiej powieści *De profundis*, Berlin 1895 (cytaty pochodzą ze s. 4 i 10 przedmowy). Powieść ta szokowała swoją tematyką, ukazując związek kazirodczy, ujmowany też przez pryzmat ideału androgynicznego.

jako autora – ale w żaden sposób nie może być programem artystycznym, programem „nowej sztuki”.

Gdyby p. Przybyszewski istotnie mierzył przejawy duszy wedle potęgi, z jaką wybuchają, musiałyby przyznać, że dla artysty wszędzie biją źródła natchnień, że we wszystkich wodach życia kąpać może duszę swoją, że nie ma murów, poza które przejść by mu nie wolno, byleby był artystą. Tj. byleby przejawy jego duszy były potężne, byleby to, co tworzy, było sztuką. I dlatego nie ma sztuki tendencyjnej, nie ma sztuki pouczającej, nie ma sztuki z celem moralnym lub społecznym, nie ma sztuki patriotycznej, nie ma sztuki dobrej lub złej, jest tylko Sztuka, która bez względu na to, czy czerpać będzie natchnienie z wizjonerskich stanów duszy, czy też z miłości dla narodu, z współczucia dla nędzy, z odczucia krzywd społecznych, jest sztuką, jeżeli artysta umie potężnie oddać głosy, które na strunach jego duszy grały.

Wstrzymajcie śmiech, przyjaciele! Nie są sztuką *Dziady*⁴⁸ i nie jest artystą Mickiewicz, lecz artystą jest p. Vincent de Korab i sztuką jest wiersz:

Czy znacie kamelie,
Ofelie?⁴⁹

Poza ciasnym kółkiem świadomych stanów naszego Ja – powiada p. Przybyszewski – jest ocean wewnętrzny, morze tajni i zagadek, kędy się wicherzą dziwaczne burze, są tam

⁴⁸ *Dziady* – słynny cykl dramatyczny Adama Mickiewicza (1898–1855), najwybitniejszego poety polskiego romantyzmu, złożony z czterech części (cz. II – 1823; cz. IV – 1823; cz. III – 1832; cz. I – ogłoszona pośmiertnie w 1860 roku).

⁴⁹ Fragment głośnego wiersza młodopolskiego poety Wincentego Korab-Brzozowskiego (1877–1941) pt. *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu*, który ukazał się (w tłumaczeniu brata poety, Stanisława) w „Życiu” 1899, nr 4, s. 61.

kryjówki Sezama, pełne nieprzebranych skarbów i cudów i rzeczy w słowa nieujętych⁵⁰.

Do tego morza tajni i zagadek sięgnąć ma nowa sztuka „Życia”. Tylko że przed nią uczyniła to już wszelka liryka, stwierdzając raz po razie, że są w duszy ludzkiej rzeczy, o których się filozofom nie śniło...

Z wyżyn absolutu raczył p. Przybyszewski dostrzec lud i orzekł, że dla ludu chleba potrzeba, nie sztuki.

Sztuka jest sama sobie celem – artysta nie jest sługą ani kierownikiem, nie należy ani do narodu (choć „korzenie jego tkwią w narodzie w rzeczy wiecznej, w rasie”), ani do świata, nie służy żadnej idei ani żadnemu społeczeństwu⁵¹.

Rzeczywiście, artysta nie jest sługą ani kierownikiem, nie „służy” żadnej idei ani żadnemu społeczeństwu, artysta wszakże żyje. I żyjąc, żyje w społeczeństwie, w narodzie, w świecie. Niestety. Tworzy, ponieważ ma potrzebę wypowiedzenia się i wypowiada się przed człowiekiem. P. Przybyszewski ma potrzebę wypowiedzenia się przed tysiącem arystokracji ducha, inny artysta ma potrzebę wypowiedzenia się przed milionem ludzi. Gdyby tak nie było, nie rozumiemy, w jakim celu p. Przybyszewski wydaje książki i drukuje „Życie”.

Sztuka tedy nie jest dla sztuki, *sztuka jest dla człowieka*. Dla każdego człowieka, który za nią tęskni, który jej chce, który jej potrzebuje. I trzeba niesłychanego cynizmu albo też niesłychanej bezmyślności, aby jednej klasie, jednej warstwie społecznej odmówić praw, które są prawami ludzkimi.

⁵⁰ S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę*, „Życie” 1899, nr 6, s. 102.

⁵¹ S. Przybyszewski, *Confiteor*, s. 2 (cytat zmodyfikowany).

To małe po prostu twierdzenie, do którego zaiste nie potrzebował p. Przybyszewski humanitarnej kultury wieków, jest ponadto pozą, kłamliwą pozą. Artysta nie może być odosobniony. Artyści są próżni i potrzeba im uwielbienia. W samotności nie wiedzą, co począć z nieszczęsną swą pychą i „gdy się ich nie słucha, śpiewają fałszywie”⁵².

Tak, sztuka nie jest ani dla ludu, ani dla narodu: im niczego dać nie potrzeba! Natomiast brać można od nich wszystko. Brać można od nich przede wszystkim język, własność tego wzgardzonego przez „Życie” ogółu i wytwór tego oplwanego tłumu. W atmosferze absolutu nie stworzono mowy, dlatego p. Przybyszewski musi posługiwać się mową przez lud i przez naród stworzoną. Może dlatego przyznaje, że artysta tkwi w narodzie, w jego odrębności rasowej. I jest w tym tragizm. Gdy bowiem p. Przybyszewski sądzi, że wolno mu nadawać wyrazom dowolny sens i zmieniać ich wzajemny stosunek, okazuje się, że spotyka go los robotników z wieży Babel: „Nikt słuchać nie będzie złego rzemieślnika mowy ojczystej – powiada France⁵³ – i usta jego poruszać się będą niezrozumiałym pomrukiem”⁵⁴.

⁵² Możliwe nawiązanie do fragmentu z *Księgi proroka Amosa*, odnoszącego się do tych, co „śpiewają fałszywie”, nie głosząc chwały Boga i nie martwiąc się „upadkiem domu Józefa” (Am 6, 4-7).

⁵³ Anatole France, właśc. Jacques Anatole Thibault (1844-1924) – francuski prozaik, poeta, dramaturg, krytyk literacki, racjonalista, sceptyk, pacyfista sympatyzujący z socjalizmem, przeciwnik symbolizmu.

⁵⁴ Cytat z eseju Anatole’a France’a pt. *Pan Karol Morice*. Zob. *idem, La Vie littéraire, Deuxième Série*, Calmann-Lévy 1921, s. 213. W przekładzie Wojciecha Natanson’a fragment ten brzmi: „Ów zły rzemieślnik mowy ojczystej nie będzie rozumiany przez nikogo i z ust jego wyjdą tylko niezrozumiałe dźwięki” (A. France, *Szkice literackie*, wybór i wstęp M. Żurowski, tłum. z języka francuskiego W. Natanson, Kraków 1951, s. 65).

I jeżeli w rozumieniu p. Przybyszewskiego artysta jest „prorokiem, który wszelką przyszłość odsłania i tłumaczy runy zapleśniałej przeszłości”, jeśli jest „wielkim mędrce, który wiedział najtajniejsze przyczyny i tworzył nowe, nigdy nieprzeczuwane syntezы”⁵⁵ – to dlaczegoż ludowi proroka i mędrca tego słuchać nie ma być wolno, dlaczego rzucać mu, jak psu głodnemu, chleb, gdy on czeka *słowa*?

Słowa tego nie wypowie p. Przybyszewski, nie wypowie go „Życie”. Nie czynimy im z tego zarzutu. Lecz niemoc nie jest siłą i z niemocy nie wolno wysnuwać wniosku, że tylko sztuka na niej oparta jest jedyną, nową sztuką.

⁵⁵ S. Przybyszewski, *Confiteor*, s. 2 (cytat lekko zmodyfikowany).

Ignacy Matuszewski⁵⁶

Sztuka i społeczeństwo⁵⁷

I.⁵⁸

Szukanie celów i przyczyn istnienia wszystkiego na świecie – to właściwość stanowiąca siłę, a zarazem i słabość umysłu ludzkiego. To początek wiedzy – i źródło absurdów, paradoksów i przesądów.

Mierząc świat swoją antropomorficzną miarą, ludzie, nie odnalazłszy celu jakiego zjawiska, narzucają mu cel taki, jaki im się wydaje najodpowiedniejszy ze stanowiska ich potrzeb, upodobań i interesów, a potem całe wieki muszą pracować nad tym, żeby obalić błąd, który im bar-

⁵⁶ Ignacy Matuszewski (1858–1919) – czołowy młodopolski krytyk literacki, publicysta, erudyta zainteresowany różnymi dziedzinami wiedzy. Jego najwybitniejszym osiągnięciem pisarskim okazała się monografia *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)* (1902).

⁵⁷ Estetyczne wyznanie wiary („Confiteor”), wydrukowane w „Życiu” przez jego obecnego kierownika, Stanisława Przybyszewskiego, wywołało, dzięki swej śmiałości i bezwzględności, burzę polemiczną w prasie polskiej. Wszystko obraca się około pytań: jaki jest cel sztuki i jaki jej stosunek do społeczeństwa? Studium, którego druk rozpoczynamy obecnie, jest przyczynkiem do wyjaśnienia tych ważnych i ciekawych kwestii. *P.R.* [przyp. redakcji „Tygodnika Ilustrowanego”].

⁵⁸ Część I ukazała się w „Tygodniku Ilustrowanym” 1899, nr 10, s. 182–183.

dziej porasta pleśnią starości, tym większy budzi podziw i szacunek.

Dziedziną, w której szukanie „celów” najwięcej może wyrodziło „czcigodnych” pomyłek, jest – estetyka.

* * *

Sztuka istnieje niemal od pierwszych brząsków cywilizacji; istnieje wszędzie, gdzie się zjawi gromada ludzi, związana w organiczną grupę społeczną – sztuka więc jest czymś nieodłącznym od człowieka na pewnym stopniu indywidualnego i społecznego rozwoju.

Ponieważ jednak na najwyższych szczeblach cywilizacji spotykamy całe gromady jednostek niewrażliwych na subtelniejsze bodźce estetyczne, ponieważ, dalej, społeczeństwa bez pewnych podstaw etycznych i bez pewnych wiadomości naukowych i wynalazków technicznych wyobrazić sobie niepodobna, gdy tymczasem przypuszczalny zanik sztuki nie spowodowałby prawdopodobnie rozprzężenia się organizmu społecznego, więc sztuki nie można uważać za coś bezwzględnie koniecznego.

Jest to naturalnie rozumowanie czysto teoretyczne, gdyż nigdy i nigdzie nie robiono podobnej próby na szeroką skalę, a mniejszy lub większy procent ludzi żyjących bez troski o sztukę niczego w tym względzie nie dowodzi.

Każdy naród wydaje bezbożników, zbrodniarzy i obскурantów, ale nikt nie wnioskuje stąd jeszcze, że religia, moralność lub nauka – należą do czynników zbytecznych.

Mimo błędności jednak przytoczonego wyżej rozumowania, przemawiało ono i przemawia do wielu umysłów z taką siłą, że w toku dziejów niejednokrotnie jeżeli nie odmawiano sztuce racji bytu, to przynajmniej pytano ją bardzo surowo o to: na co się przyda? do czego służy? jaki przynosi pożytek? jaki ma cel?

Wszystkie te pytania są najzupełniej uprawnione, ro-
dzą się one bowiem wobec każdego zjawiska, zwłaszcza
społecznego, należy tylko porozumieć się co do znaczenia
terminów: *pożytek* i *cel*.

* *
* *

Na pytanie: jakim jest cel istnienia jabłoni, sosny lub
lipy? – można dać bardzo wiele odpowiedzi i wszystkie
będą słuszne ze stanowiska istot, którym dane drzewo
przynosi pożytek.

Robactwo, żywiące się korą lub liśćmi, odpowie, że
drzewo istnieje po to, by produkować smaczną korę lub
delikatne liście; ptaki odrzekną, że to nieprawda, bo celem
bytu drzewa jest produkowanie gałęzi, na których można
budować gniazda; pszczoły i motyle będą głosowały za
wyróżnieniem pełnych słodczy kwiatów itd.

Jeżeli ze świata zwierzęcego przeniesiemy się do ludz-
kiego, to różnice sądów zwiększą się jeszcze bardziej.
Ogrodnik i leśnik powiedzą, że celem drzewa jest dawanie
nam owoców, opału i budulcu; higienista zwróci uwagę na
rolę roślinności w oczyszczaniu atmosfery; geograf będzie
się zastanawiał nad wpływem lasów na klimat; przyrod-
nik wskaże stosunek danych gatunków drzew do danych
gatunków zwierząt itd., itd.

Czy jednak, spełniając wszystkie te cele, drzewo istnieje
tylko po to, żeby je spełniać?

Więc miliardy roślin pokrywających powierzchnię
ziemi przed zjawieniem się zwierząt i ludzi nie miały racji
bytu, ponieważ nikt z nich nie ciągnął korzyści?

Więc belladonna, wronie oko, szaleją dopiero wtedy
zyskały prawo obywatelstwa w przyrodzie, kiedy lekarze
nauczyli się stosować z pożytkiem zawarte w nich tru-
cizny?

Jak widzimy, konsekwentne stosowanie miary celowo-utilitytarnej do twórców przyrody prowadzi w końcu do logicznego absurdu.

Natura istniała przed człowiekiem i będzie prawdopodobnie istniała po wygaśnięciu rodu ludzkiego, więc musi mieć jakiś wyższy i dalszy cel istnienia, niżeli przyniesienie pożytku i przyjemności człowiekowi; a ponieważ celu tego poznać i określić nie umiemy, możemy powiedzieć, że natura jest *sama sobie celem*.



Wszystko to dobrze, ale przypuściwszy nawet, że drzewo rośnie i kwitnie dlatego, że rosnąć i kwitnąć musi; że słońce, choć człowiek z jego światła i ciepła korzysta, świeci nie dla człowieka, lecz dlatego, by spełnić jakieś zadanie kosmiczno-transcendentalnego charakteru; że diament, szafir i szmaragd lśnią cudownymi kolorami nie dlatego, by upiększyć strój kokietki – czy stąd wynika, że i wytwory rąk ludzkich i umysłu mogą być same sobie celem?

Co innego natura, a co innego sztuka. Natura powstała i rozwija się bez udziału człowieka; sztuka i nauka zrodziły się w społeczeństwie, muszą więc mieć cele społeczne, muszą przynosić pożytek społeczeństwu, które je wydało.

Bez wątpienia. Toteż i nauka, i sztuka przynoszą społeczeństwu pożytek niemały, czy jednak przyczyną ich powstania był pożytek? Czy nie jest on rezultatem ubocznym, wtórnym, jak pożywność owocu, jak wartość opałowa drzewa?

Rozpatrzmy najpierw naukę, której użyteczności społecznej nikt i nigdy w zasadzie nie zaprzeczał; potem pomówimy o sztuce, której cele i rola społeczna występują mniej wyraźnie.



Otóż faktem jest, że odkryciom naukowym zawdzięczamy cały nasz dobrobyt materialny, że bez pomocy nauki musielibyśmy prowadzić żywot dzikich; ale faktem jest także, iż każdy wielki uczyony, badając tajemnice natury, dążył tylko do poznania prawdy, nie troszcząc się wcale o jej wyniki praktyczne, które społeczeństwo wyciąga zawsze, prędzej czy później, z najbardziej oderwanych teorii przyrodników, ekonomistów i filozofów.

Nauka czysta jest więc *sama sibi celem*. Uczyony nie zawsze nawet przewidzieć może konsekwencje zdobywanych mozolnie prawd. Mogą one być dobroczynne, mogą w rękach złośliwych stać się narzędziem mordy i zniszczenia...

Uczyony pracuje tak samo, jak roślina rośnie, jak słońce świeci: popychany wewnętrzną potrzebą, trawiony gorączką, pożerany niepohamowaną ciekawością poznania tajemników natury.

Wyniki jego badań często przerażają społeczeństwo, które w nich widzi groźny zamach na podwaliny istniejącego stanu rzeczy.

Iluż to mędrców, począwszy od Sokratesa⁵⁹, pozbawiono życia za to, że troszcząc się o czystą prawdę, nie liczyli się z poziomem umysłowym współczesnego im społeczeństwa! W czasach nowszych przestano wprawdzie palić i wieszać uczonych, ale nie przestano z nich drwić i szydzić, jeżeli ośmielili się głosić rzeczy zbyt oryginalne, zbyt daleko odbiegające od uznanego szablonu myślowego – zbyt „prawdziwe” jednym słowem.

⁵⁹ Sokrates (ok. 470–399 p.n.e.) został skazany na śmierć przez ateński sąd ludowy podczas procesu, w którym oskarżono go o nieuznawanie bogów wskazywanych przez państwo; popełnił samobójstwo.

Widzimy więc, że pomiędzy nauką czystą a społeczeństwem nie zawsze istnieje harmonia, i że gdyby filozof, zamiast hołdowania czystej prawdzie, rachował się zbyt ściśle z potrzebami i upodobaniami epoki i narodu, którego wydały, nie wyszedłby daleko poza szranki pospolitości i nie wzbogaciłby skarbnicy wiedzy cennymi zdobyczami.

* * *

A pośród tych zdobyczy bywają takie, których praktycznego pożytku społecznego w sposób namacalny wykazać po prostu niepodobna.

Promienie Roentgena⁶⁰, oświetlenie elektryczne, szczepienie dyfterytu, wynalazki Szczepanika⁶¹ i Edisona⁶², są to rzeczy zawile pod względem teoretycznym, ale jasne i zrozumiałe ze stanowiska utylitarne. Ale co komu przyjdzie z odkryć astronomicznych Kopernika⁶³, Newtona⁶⁴,

⁶⁰ Wilhelm Conrad Röntgen (1845–1923) – słynny niemiecki fizyk, laureat Nagrody Nobla, odkrywca promieniowania elektromagnetycznego (nazwanego przez niego promieniami X), które znalazło powszechne zastosowanie w medycynie.

⁶¹ Jan Szczepanik (1872–1926) – nazywany „polskim Edisonem” wynalazca wielu nowinek technicznych z dziedziny tkactwa, techniki fotograficznej i filmowej.

⁶² Thomas Alva Edison (1847–1931) – słynny amerykański wynalazca-samouk; opatentował między innymi żarówkę elektryczną, płytę gramofonową, kamerę filmową.

⁶³ Mikołaj Kopernik (1473–1543) – polski astronom, twórca teorii heliocentrycznej, której założenia przedstawił w dziele *De revolutionibus orbium caelestium* (*O obrotach sfer niebieskich*, 1543).

⁶⁴ Isaac Newton (1642/3–1727) – wybitny angielski fizyk i matematyk, odkrywca trzech zasad dynamiki, prawa powszechnego ciężenia, twórca fundamentów mechaniki klasycznej, która przez dwa stulecia, do początku wieku XX, panowała na gruncie fizyki.

Keplera⁶⁵? Przecież, czy uwierzymy w obrót Ziemi około Słońca, czy w obrót Słońca około Ziemi, świat pozostanie tym, czym był, i Słońce grzać, a Ziemia karmić nas nie zaniecha. Czy obalenie systemu Ptolemeusza⁶⁶, a wprowadzenie Kopernikańskiego wzmogło siłę Słońca choć o jeden promień? Czy wykreślenie przez Keplera eliptycznych dróg planetom nakarmiło kogo, odziało, wzbogaciło? Nie. Czy powiększyło sumę szczęścia ogólnego? Czy polepszyło warunki bytu? Także nie.

Za cóż więc stawiamy pomniki ludziom, którzy zamiast obrócić swoje olbrzymie zdolności matematyczne na budowę machin, śledzili ruchy ciał niebieskich?

Za to, że śmiało i wytrwale dążyli do prawdy i że dzięki geniuszowi swemu zdołali odsłonić część jej tajemniczego oblicza.

Więc poznanie prawdy ma wartość nawet wtedy, kiedy nie przynosi żadnego pożytku? Więc nauka, czyli dążenie do prawdy, może być sama sobie celem? Bez wątpienia. Najlepszy dowód, że ci właśnie, którzy w ten sposób traktowali naukę, zasłużyli na najwyższe miejsce w Panteonie ludzkości.

* *
*

Ale może to tylko niczym nieuzasadnione bałwochwalstwo? Może ci tytani wiedzy czczeni są niesłusznie?

Bo czyż godzi się apoteozować człowieka za to tylko, że, posłuszny głosowi swego powołania, całe życie poświę-

⁶⁵ Johannes Kepler (1571–1630) – niemiecki astronom i matematyk, odkrywca prawa ruchu planet.

⁶⁶ Ptolemeusz, Klaudiusz Ptolemeusz (ok. 100 – ok. 168) – grecki astronom, matematyk i geograf, twórca geocentrycznej teorii budowy Wszechświata, obalonej przez Kopernika.

cił zajęciom, które mu najwyższą rozkosz sprawiały, nie przynosząc nikomu realnego pożytku?

Taki zarzut jest zupełnie słuszny, jeżeli idzie o grę w winta, w szachy lub o jazdę na bcyklu; co do nauki jednak, to nawet wtedy, kiedy zdobycze jej nie dadzą się przekuć na drobną monetę uylitaryzmu, daje on społeczeństwu olbrzymie skarby duchowe.

Jakie? Czy umoralnia i uszczęśliwia człowieka? Pośrednio i w pewnym zakresie – zapewne. Ale nie to stanowi rdzeń jej działania. Moralność i szczęście leżą w sferze uczuć i woli, nauka zaś przemawia przede wszystkim do inteligencji i przez inteligencję.

Otóż każde nowe odkrycie rozszerza horyzont umysłowy ludzkości, potęguje jej siły duchowe i pozwala z większą niż przedtem dokładnością nakreślić przypuszczalny plan wszechświata i wyjaśnić jego stosunek do nas. Jednym słowem, nauka dostarcza człowiekowi materiałów do stworzenia syntezy bytu, to jest do ujęcia chaosu zjawisk w jakąś logiczną i organiczną całość.

To stanowi cel i pożytek wiedzy czystej, cel niewiele mający wspólnego z powszednim i ciasnym uylitaryzmem ekonomiczno-technicznym, ale równie ważny, jeżeli nie ważniejszy, gdyż jeżeli bez zadowolenia potrzeb materialnych niepodobna żyć, to bez troski o potrzeby duchowe nie można się rozwinąć i wydoskonalić, czyli stać się nie tylko zewnątrz, lecz i wewnątrz – człowiekiem.

Zresztą potrzeba rozwoju i pokarmu duchowego, aczkolwiek subtelniejsza, jest również naturalną, jak i potrzeba rozwoju i pokarmu fizycznego.

„Nie samym chlebem żyje człowiek, ale i każdym słowem Bożym”⁶⁷ – to fakt. Nauka próbuje tylko odczytać

⁶⁷ Cytat z *Ewangelii wg św. Mateusza* 4, 4.

i objaśnić „słowa Boże”, nakreślone tajemniczymi hieroglifami na kartach olbrzymiej księgi, zwanej światem...

To cel nauki, w najwyższym tego wyrazu znaczeniu.

Że zaś cel ten, w przeciwieństwie do celów życia praktycznego, nie da się ująć w ścisłą formułę, gdyż prawda bezwzględna jest to ideał przeczuwany, ale nieznan i nie-dościgniony, można przeto powiedzieć, że nauka czysta, dążąca do poznania owego ideału, jest sama sobie celem, wartość jej bowiem spoczywa nie tyle w ostatecznych rezultatach pracy, ile w samym wysiłku duchowym, w aspiracjach, w mozolnym a ciągłym posuwaniu się naprzód *per aspera ad astra*⁶⁸.

Przejdźmy teraz do sztuki.

II.⁶⁹

Jeżeli pomiędzy sztuką a nauką empiryczną i stosowaną istnieje olbrzymia różnica, to niepodobna zaprzeczyć, że nauka czysta, czyli teoretyczno-filozoficzna, posiada wiele pokrewieństwa z twórczością artystyczną.

Dopóki astronom obserwuje, matematyk oblicza, a przyrodnik ślęczy nad wagą i mikroskopem, dopóty działalność ich nie ma nic wspólnego ze sztuką; z chwilą jednak, kiedy astronom zacznie stawiać teorie o początku i naturze ciał niebieskich, matematyk zacznie opisywać kształty bytów czterowymiarowych, chemik grupować niewidzialne atomy w przestrzeni, a biolog filozofować o przyczynach ewolucji na ziemi – każdy z nich zmienia się do pewnego stopnia w poetę, który zamiast zwykłych słów i wyobrażeń używa terminów, pojęć i formuł nauko-

⁶⁸ *Per aspera ad astra* (łac.) – przez trudy do gwiazd.

⁶⁹ Część II ukazała się w „Tygodniku Ilustrowanym” 1899, nr 11, s. 202–203.

wych, tworząc z nich, przy pomocy wyobraźni i talentu kompozycyjnego, syntetyczne obrazy wszechświata lub jego części.

Naturalnie, że uczony zachowuje w swoich kombinacjach teoretycznych większą albo raczej inną ścisłość, boć i artysta musi być ścisłym i logicznym na swój sposób, ale ostatecznie i jeden, i drugi tworzy coś nowego, czego przedtem nie było i w co wkłada cząstkę własnej jaźni. Wiadomo, jak indywidualnie traktował problemy matematyczne Hoene-Wroński⁷⁰, który wskutek tego całe życie ścierał się z akademiami i przedstawicielami rutyny naukowej.

Drugą ważną analogię pomiędzy sztuką a nauką czystą stanowi pozorna bezużyteczność, w znaczeniu codziennym i ciasnym tego terminu, ich wysiłków i dążeń. Wszystko prawie, cośmy w tym względzie powiedzieli poprzednio o wiedzy teoretyczno-filozoficznej, da się *mutatis mutandis*⁷¹ zastosować do sztuki, która jest także *sama sobie celem*.

Co to znaczy w stosunku do nauki – wiemy.

Otóż, jak nauka czysta dąży bezinteresownie do prawdy, tak sztuka dąży do piękna. Należy jednak pamiętać, że „prawda” i „piękno”, pojmowane bezwzględnie, są to tylko *symbole*, nie rzeczy konkretne. Nikt nigdy nie określił, choć wielu próbowało, absolutnej prawdy i absolutnego piękna⁷². Używamy więc tych terminów w rozumowaniu

⁷⁰ Józef Maria Hoene-Wroński (1776–1853) – polski filozof, matematyk, fizyk, astronom i technik, aktywny głównie we Francji. Dał się poznać jako autor prac matematycznych zakwestionowanych przez Akademię Nauk; twórca pojęcia „mesjanizm”.

⁷¹ *Mutatis mutandis* (łac.) – przy uwzględnieniu istniejących różnic.

⁷² W drugiej, rozszerzonej wersji artykułu, która pod zmienionym tytułem *Cele sztuki. Studium estetyczne* ukazała się w książce *Twórczość i twórcy* (1904), krytyk wprowadził tu przypis wyjaśniający jego pogląd na piękno. Podkreślił konwencjonalność

tak, jak w algebrze używa się liter a , b , x – dla ułatwienia sobie roboty myślowej.

„Piękno” i „Prawda” oznaczają pewne aspiracje, drogi, kierunki, którymi ludzkość dążyć musi naprzód pod karą duchowego upadku, zwyrodnienia, zastoju.

Jak roślina z jednej strony rwie się ku słońcu, z drugiej zaś ryje głęboko korzeniami w ziemi, tak człowiek z jednej strony pragnie ogarnąć zmysłami i uczuciem całość świata, z drugiej zaś chce przeniknąć i zrozumieć jego ustrój wewnętrzny.

Idąc za pierwszym z tych popędów, człowiek albo bawi się i zachwyca światem, żyje jego życiem, łączy swoją energię z energią powszechną, wzmaga swoje radości i cierpienia z bólami i rozkoszami wszechbytu i zlewa się z ogółem, albo też, odosobniwszy się dumnie od niego,

tego pojęcia, stwierdzając, iż piękno nie wypełnia w całości zakresu estetyki, gdyż „nie wszystko [...], co nas estetycznie wzrusza, należy do dziedziny piękna w ścisłym znaczeniu tego wyrazu”, skoro potężnym czynnikiem oddziaływania estetycznego jest także np. brzydota. Jego zdaniem, estetyka nowoczesna nie jest już „nauką o pięknie», lecz filozofią i psychologią twórczości i wrażliwości estetycznej” (I. Matuszewski, *Cele sztuki. Studium estetyczne*, w: *idem, O sztuce i krytyce. Studia i szkice*, wyboru dokonał, wstępem opatrzył i opracował S. Sandler, Warszawa 1965, s. 139–140, przyp. 3 – autora). Inaczej na kwestię piękna zapatrywał się Miriam, utożsamiający je z wewnętrzną głębią i metafizyczną nieskończonością, oddawanymi za pomocą symboli w dziele sztuki. Piękno jawi się tu jako immanentna właściwość sztuki symbolicznej i bytu nieskończonego; podstawę metafizyczną tego poglądu stanowi idealizm obiektywny (zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *O Miriamie-krytyku*, „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 4). Z kolei dla Przybyszewskiego piękno nie było wartością autoteliczną, za najważniejszą bowiem, zgodnie z filozoficznymi założeniami swojej estetyki, uznawał prawdę ekspresji indywidualnej, docierającej – na przykład na drodze penetracji podświadomości – do istoty bytu, substancji „nagiej” duszy.

marzy o równouprawnieniu mikrokosmu⁷³ z makrokosmem i ginie z chwałą w tych prometeicznych zapasach.

Poddawszy się drugiemu ze wspomnianych dążeń, człowiek nie walczy z zagadką bytu na „serca”, lecz na „rozumy”, nie bawi się nią, lecz analizuje i bada, nie upaja się ruchem życia, lecz szuka praw tego ruchu.

* * *

Oba te kierunki, z których pierwszy rodzi sztukę, a drugi naukę, są uwarunkowane samą naturą jaźni ludzkiej. Człowiek nie tylko nie chce, lecz nie może pozostać obojętnym i biernym wobec zjawisk świata zewnętrznego i duszy własnej: musi na nie reagować, czuje niepohamowaną ochotę owładnięcia nimi choćby *in effigie*⁷⁴ i osiąga to, tworząc syntezy artystyczne lub naukowe.

Ponieważ synteza jest to odbicie się niezmiernego i skomplikowanego mechanizmu wszechświata w zwierciadle ducha ludzkiego, a nie każde zwierciadło jest dość wielkie i czyste, by podobny obraz uchwycić, więc ludzi obdarzonych zdolnością tworzenia możliwie jasnych i pełnych syntez ogół otacza czcią, zowiąc ich „geniuszami”, „wieszczami”, „kapłanami”, słowem: istotami wyjątkowymi.

Dlaczego? Bo człowiek przeciętny, nie mogąc, pomimo chęci, ogarnąć sam zawiłości i ogromu kosmosu, zwraca się do owych uprzywilejowanych osobników, które dzięki swej specjalnej organizacji duchowej odgrywają rolę pośredników pomiędzy naturą a człowiekiem, nieskończonością a skończonością.

⁷³ Chodziło tu Matuszewskiemu o mikrokosmos, rozumiany jako świat (całokształt) spraw człowieka i przeciwstawny makrokosmosowi, rzeczywistości ciał niebieskich.

⁷⁴ *In effigie* (łac.) – w obrazie; symbolicznie.

To, czego ogół nie dojrzy sam w świecie rzeczywistym i w głębi swojego serca, znajduje w twórcach filozofów, poetów i artystów, którzy pod powłoką materii dostrzegają ducha, z pozornego bezładu wydobywają porządek, z brzydoty – piękno, z chaosu – harmonię logiczną albo estetyczną.

„Geniuszem ogarniajcie całość” – powiada poeta:

Poety misją łączyć wszystko istniejące.
Stwórca promyki piękna rozproszył w przestrzeni,
Wiążkę tych niedojrzałych, a bożych promieni
Wieszcz zbiera i zapala w ich ognisku – słońce.
Czymże Homer⁷⁵ potężny? Czymże Szekspir⁷⁶ wielki?
Lud ich czci, bo mu własne *odgadują życie*⁷⁷.
(Wiktor Gomulicki, *Gdzie piękno?*)

Skala wrażeń estetycznych człowieka przeciętnego jest bardzo ograniczona i dopiero artysta uczy go zachwytu, rozwija w nim wrażliwość, rozszerza horyzont jego wyobraźni, słowem, potęguje jego życie duchowe.

* *
* *

Czy to jest jednak celem działalności artysty? Nie, to tylko skutek, który przychodzi sam przez się, jak roślin-

⁷⁵ Homer (VIII wiek p.n.e.) – grecki epik, pieśniarz, recytator (rapsod), uznawany za ojca poezji epickiej, autor *Iliady* i *Odysei*, najsłynniejszych eposów w dziejach literatury europejskiej.

⁷⁶ William Shakespeare (Szekspir) (1564–1616) – angielski dramaturg, aktor, poeta, jeden z najwybitniejszych twórców w literaturze europejskiej.

⁷⁷ Fragment wiersza poety, prozaika i krytyka Wiktora Gomulickiego (1848–1919) pt. *Gdzie piękno?*, zamieszczonego w jego tomiku *Poezje*, Warszawa 1866, s. 19 (podkr. – I.M.).

ność wytryska z gruntu, nasyconego promieniami słońca, choć gwiazda dzienna nie troszczy się o to i świeci, bo – musi świecić.

Dla artysty sztuka jest i powinna być sama sobie celem, tylko wtedy bowiem, kiedy ktoś tworzy z zewnętrznego, nieprzerepartego popędu, tworzy rzeczy jednolite, szczerze, tj. subiektywnie prawdziwe, i może osiągnąć najwyższy, przynajmniej względnie, stopień doskonałości. Z chwilą zaś, kiedy zacznie ulegać *świadomie* wpływom obcym, zewnętrznym, choćby najbardziej dodatnim, zbacza z właściwej sobie drogi, zmienia się w polityka, publicystę, moralistę, kaznodzieję lub popularyzatora i tworzy dzieła połowiczne, mające może w danym momencie powab aktualności, ale w gruncie nietrwałe, bo niejednolite: za mało artystyczne ze stanowiska sztuki, za mało „poważne” i ściśle ze stanowiska etyki, polityki i socjologii.

Kto się domaga koniecznie tendencji w literaturze, podobny jest do wesołego filistra, który nie uznaje innej muzyki, jeno muzykę do tańca...

Czy należy stąd wyprowadzać wniosek, że artysta powinien się wyprzeć wszystkiego, co ma związek z życiem społecznym, i nie dotykać wcale tematów politycznych, socjologicznych i etycznych?

Bynajmniej! Moralność, polityka, historia i życie społeczne w ogóle są takim samym dobrym materiałem, jak psychologia indywidualna, normalna i patologiczna, jak mistyka, jak nastroje i tęsknoty istot nadczułych, jak zbrodnia i cnota, światła i cienie, kolory i linie, dźwięki i rytmy, myśl i materia, słowem – wszystko, co jest, było i będzie, a nawet nie było i nie będzie nigdy na świecie.

Nikt orłu granic atmosfery,

Nikt granic możliwości nie wskaże poecie⁷⁸.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 18 (w oryginale wykrzyknik po wyrazie „poecie”).

Artysta więc może, nie przestając być artystą, obrabiać tematy społeczne, jeżeli to odpowiada jego usposobieniu i zdolnościom, jeżeli odnajdzie tam motywy, które go wzruszą głęboko i pobudzą do twórczości bezinteresownej i szczerzej, dalekiej od świadomego paczenia własnych wrażeń na korzyść jakiejś doktryny socjologiczno-politycznej czy moralnej. Artysta nawet może przesyć swój utwór ideami, ale idee te muszą być jego własnymi dziećmi, nie bękartami tendencji i aktualności; muszą lśnić promieniami wiecznego światła, nie ogniem bengalskim efemerycznych haseł partyjnych.

Od noszenia barw cudzych niech was bogi strzegą;
Dusza winna być własna, a nie pożyczana⁷⁹.

* * *

Istotę dzieła sztuki stanowi nie temat, lecz opracowanie, nie surowy materiał, lecz to, co się z niego pod ręką mistrza narodzi.

*Grób Agamemnona*⁸⁰, napisany pospolitą prozą, sprawiłby wrażenie niesmacznego naigrawania się z niedoli; ujęty w piorunujące strofy – brzmi jak wybuch tragicznej, beznadziejnej rozpacz...

Szekspir brał tematy zużyte, stare, szablonowe, a porobił z nich niesłychanie oryginalne i wiecznie młode arcytwory sztuki.

A co ciekawsza, to, że nie troszcząc się o żadne doktryny i tendencje, nie pragnąc uczyć i moralizować, stworzył

⁷⁹ *Ibidem*, s. 19. W oryginale przymiotnik: „pożyczona”.

⁸⁰ Słynny wiersz Juliusza Słowackiego (1809–1849), wybitnego poety polskiego romantyzmu, ogłoszony w 1840 roku, zawierający krytyczną refleksję o dziejach Polski.

Szekspir dzieła tak wysoce „społeczne”, że każdy socjolog, polityk i moralista może się z nich wiele nauczyć.

Czegóż to wszystko dowodzi?

Tego, że Szekspir był prawdziwym artystą, że wniknął do jądra rzeczy, że patrzył na świat *sub specie aeternitatis*⁸¹ i uwieczniał w sposób genialny to, co z natury swej było wiecznym w świecie, człowieku, społeczeństwie.

Jeżeli artysta osiągnie ten cel, spełnia wszystko, co do niego należy. Reszta robi się sama: wypływa z działalności artysty bez jego woli i wiedzy.

Społeczeństwo samo odszuka i wysie pokarm duchowy zawarty w arcydziele; obowiązkiem artysty jest to arcydzieło stworzyć. Ponieważ zaś praca twórcza, jeżeli ma być owocną, wymaga niesłychanej koncentracji myśli i woli, musi więc ona i tylko ona być dla artysty *celem*.

* * *

Tak należy rozumieć hasło: „Sztuka dla sztuki”.

Czy hasło to jest antyspołeczne?

W zapytaniu tym tkwi drugie, ważniejsze i obszerniejsze: czy sztuka jest antyspołeczna?

Otóż sztuka, rozpatrywana obiektywnie, jako fakt, jako zjawisko, jest bezwarunkowo czynnikiem społecznym, gdyż powstaje wśród społeczeństwa i oddziałuje na społeczeństwo.

Subiektywnie atoli, ze stanowiska artysty, twórcy, sztuka nie jest ani antyspołeczna, ani moralna, ani niemoralna. Nie jest i być nie może, jak nie jest niemoralnym słońce, które „wschodzi na złe i na dobre”, jak nie jest

⁸¹ *Sub specie aeternitatis* (łac.) – z punktu widzenia wieczności (zwrot zapisany przez Spinozę w jego *Etyce*).

niemoralnym deszcz, „co spada na sprawiedliwe i niesprawiedliwe”⁸².

Sztuka prawdziwa ma w sobie także coś żywołowego: istota geniuszu, talentu, natchnienia, słowem – cała psychologia twórczości jest zagadką, której rozwiązanie skrywa się gdzieś w metafizyczno-transcendentnych, mistycznych, niedostępnych badaniu sferach „nieświadomości” czy też „nadświadomości”.

Otóż jeżeli artysta podda się bezwzględnie natchnieniu, to znaczy: będzie odtwarzał szczerze i uczciwie wrażenia, jakie na niego wywiera świat i życie, nie może zrodzić rzeczy niemoralnej, bo świat i życie nie są moralne ani niemoralne same w sobie, lecz stają się takimi dopiero wtedy, kiedy zaczniemy patrzeć na nie z pewnego specjalnego stanowiska i mierzyć specjalną miarą *naszej* etyki.

Mówię z naciskiem: „naszej”, gdyż nasza etyka praktyczna, którą się zwykle posługujemy, jest bardzo daleka od etyki bezwzględnej, tkwiącej również korzeniami gdzieś głęboko w mistycznych otchłaniach ducha.

(D.n.)

III.⁸³

Dla nas – każdy „celnik” wydaje się tylko „celnikiem”⁸⁴, każda Magdalena – kobietą upadłą⁸⁵, a każdy syn mar-

⁸² Cytaty z *Kazania na Górze z Ewangelii wg św. Mateusza* 5, 45.

⁸³ Część III ukazała się w „Tygodniku Ilustrowanym” 1899, nr 12, s. 222.

⁸⁴ Oczywiście aluzja do przypowieści o faryzeuszu i celniku, pochodzącej z *Ewangelii wg św. Łukasza* 18, 9–14.

⁸⁵ Postać Marii Magdaleny, uznawana na podstawie *Ewangelii wg św. Łukasza* za nawróconą jawno grzesznicę, występująca we wszystkich ewangeliach.

notrawny – nicponiem⁸⁶, a jednak według kodeksu etyki bezwzględnej, zwanego *Ewangelią*, w zbrukany przez życie sercu owych upośledzonych moralnie istot drzeźmią nieraz większe skarby energii duchowej niż w twardej piersi poczciwców, co „modlą się gorliwie, na rogach” ulic i „dają hojne jałmużny”⁸⁷ – z nadmiaru.

Nasza filisterska etyka jest oschłą, formalną i ciasną, gdyż opiera się tylko na tzw. sprawiedliwości; etyka bezwzględna bierze wszystko głębiej i szerzej, gdyż opiera się na sympatii i zrozumieniu tajemnic siły i słabości ludzkiej.

Otóż z *taką* etyką sztuka prawdziwa, szczerą, genialną nie wchodzi nigdy w kolizję, gdyż źródła jednej i drugiej leżą na *tej samej* wyżynie ducha.

Jak światło, elektryczność, magnetyzm, a nawet materia są, pomimo różnorodności, tylko formami jednej i tej samej tajemniczej energii, podobnie i instynkty oraz potrzeby umysłowe, etyczne i estetyczne są w gruncie rzeczy objawami jednej i tej samej potęgi, zwanej duszą ludzką, która w istocie swojej jest jednorodną.

Wszystko to tylko konary jednego pnia, którego korzenie toną w nieskończoności.

Żaden wielki, ale rzetelnie wielki poeta i artysta nie stworzył nigdy nieetycznego arcydzieła, jak żaden wielki filozof i uczone nie odkrył nigdy „niemoralnej” prawdy, jeżeli tylko istotnie odkrył „prawdę”.

Zastrzegamy również, że miano arcydzieła przysługuje tylko utworom sztuki, opartym na tak trwałych pierwiastkach, że mogą wytrzymać próbę – wieków.

Niemoralnym i antyspołecznym może być tylko dzieło o złośliwej, spaczonyj, wrogiej instynktom etycznym tendencji, ale, jak wiemy, utwory tendencyjne w ogóle nie mają ze sztuką nic wspólnego.

⁸⁶ Syn marnotrawny – bohater przypowieści z *Ewangelii wg św. Łukasza* 15, 11–32.

⁸⁷ Cytaty z *Kazania na Górze z Ewangelii wg św. Mateusza* 6, 2.5.



Niemoralne tematy i motywy stanowią wprawdzie znaczny procent ogólnej sumy tematów i motywów wykorzystywanych przez sztukę i literaturę, ale to nie ma związku z niemoralną tendencją i niemoralnością.

Obraz czy analiza duszy Kaina⁸⁸ lub Judasza⁸⁹ nie jest wcale apologią bratobójstwa lub zdrady; historia Edypa⁹⁰ nie zachęci nikogo do kazirodztwa; wściekły szał i straszliwa rozpacz Otella⁹¹ nie podziałają podniecająco na zazdrosnych mężów, jak krwawy somnambulizm lady Makbet⁹² nie przysporzy społeczeństwu zbrodniarki, jak swobodny humor Rabelais'go⁹³ i Arystofanesa⁹⁴ nie zgorszy nikogo.

Jest to właśnie jednym z przywilejów sztuki, że może ona nawet z rzeczy brzydkich, wstrętnych i złych

⁸⁸ Kain – syn Adama i Ewy, brat Abła, bohater biblijny *Księgi Rodzaju*, najsłynniejszy bratobójca w historii kultury Zachodu.

⁸⁹ Judasz Iskariota – jeden z apostołów; zdradził Chrystusa, wydając go w ręce Sanhedrynu, po czym popełnił samobójstwo.

⁹⁰ Edyp – bohater mitologii greckiej, syn Lajosa i Jokasty, który po nieświadomym zabójstwie ojca poślubił swoją matkę. Odkrywszy prawdę, oślepił się. Najsłynniejszym literackim opracowaniem historii bohatera jest tragedia Sofoklesa *Król Edyp* (powst. ok. 427 p.n.e.).

⁹¹ Otello – tytułowy bohater tragedii Szekspira, powstałej w latach 1602–1604, Maur ożeniony z córką weneckiego senatora Desdemoną, którą z zazdrości zabija, a następnie popełnia samobójstwo.

⁹² Lady Makbet – żona tytułowego bohatera tragedii Szekspira napisanej ok. 1606 roku, namawiająca męża do zbrodni, potem w rozstroju psychicznym, chodząc we śnie, wyjawia popełnione zbrodnie i popełnia samobójstwo.

⁹³ François Rabelais (ok. 1494–1553) – znakomity francuski pisarz okresu renesansu, autor słynnej powieści *Gargantua i Pantagruel*.

⁹⁴ Arystofanes (ok. 445 – ok. 385 p.n.e.) – wybitny grecki komedio-pisarz, autor między innymi *Chmur*, *Ptaków*, *Lizystraty*; wprowadzał do swoich utworów motywy i sceny rubaszne.

wydobywać efekty estetyczne podniosłej natury i działać uszlachetniająco – bez uciekania się do suchego moralizatorstwa.

Odsłaniając ciemne zakątki serca, kędy rodzi się chęć złego czynu, przedstawiając plastycznie stopniowy i fatalny wzrost namiętności, która owłada człowiekiem jak demon i wolną istotę zamienia w niewolnika – sztuka, nie wydając wyroków i nie wymierzając kar, otwiera jednak przed widzem, słuchaczem, czytelnikiem – głębokie perspektywy psychologiczno-etyczne i wywołuje w duszy jego wstrząśnienia, którym Arystoteles⁹⁵ nie bez pewnej racji przypisywał wpływ uszlachetniający (*kátharsis* – oczyszczenie).

Alfred de Musset⁹⁶ znakomicie określił tę stronę działalności poety:

Action n'est pour lui qu'un moule à sa pensée:
Hamlet tuera Clodius, Joad tuera Mathan –
Qu'importe le combat, si l'éclair de l'épée,
Peut nous servir dans l'ombre à voir les combattans!⁹⁷

⁹⁵ Arystoteles (384–322 p.n.e.) – wielki grecki filozof i uczonec, jeden z najwybitniejszych myślicieli w kulturze Zachodu. W swojej *Poetyce* (ok. 335 p.n.e.) posłużył się pojęciem *kátharsis*, oznaczającym wzbudzenie przez sztukę (tragedię) uczuć litości i trwogi u odbiorcy, po których następuje uszlachetniające oczyszczenie.

⁹⁶ Alfred de Musset (1810–1857) – francuski poeta, dramaturg i prozaik doby romantyzmu, autor między innymi powieści *Spowiedź dziecięcia wieku* (1836).

⁹⁷ Lekko zmodyfikowany cytat z *Dedykacji Panu Alfredowi T.*, poprzedzającej poemat dramatyczny *La coupe et les lèvres* (*Puchar i usta*) Alfreda de Musset, opublikowany w zbiorze *Un spectacle dans un fauteuil*, Bruxelles 1833. W polskim przekładzie – autorstwa Bolesława Londyńskiego – fragment ten brzmiał: „Formą dla jego myśli jest akcja wybrana: / Czy Hamlet Klaudiusza, czy Joad Mathana, / Kto zabija, to mniejsza, byle miecza błyski /

Sztuka nie sądzi, jeno rozjaśnia i uzmysławia zagadkowe procesy ducha, pasującego się z sobą i z potęgami zewnętrznymi, chwiejącego się ciągle pomiędzy złem a dobrem i szukającego właściwej drogi pośród błędnych ścieżek i manowców.

Jak światło łśni najwspanialej, rozdzierając grube opony ciemności, tak dobro uwydatnia się najwyraźniej w walce ze złem, kto by więc chciał wyłączyć ze sztuki tzw. „niemoralne” motywy, pozbawiłby ją zupełnie żywiołów etycznych.

Przecież nawet bajki Jachowicza⁹⁸ i powiastki kanonika Schmid⁹⁹ więcej mówią o dzieciach „niegrzecznych”, niżeli o grzecznych...

W ogóle zresztą, czy sztuka zajmuje się zbrodnią, czy cnotą, brzydotą czy pięknem, przyrodą czy człowiekiem, zawsze jej wpływ da się porównać do działania czarodziejskiego balsamu z „1001 nocy”: kto sobie tym specyfikiem posmarował powieki, dla tego szara skorupa ziemska stawała się przezroczystą jak kryształ, ukazując drzemiące w czeluściach skarby i potwory; powietrze zaludniało się rojem demonów przędących albo rwących nici żywota, a w niebie jaśniał tron Allaha, spod którego stóp były źródła złego i dobrego, ciemności i światła; kto dotknął owym talizmanem ucha, ten słyszał wzniosłe hymny aniołów i bluźnierstwa potępieńców, okrzyki wesela i rzężenia konających, łoskot huraganów i szelest skrzydeł motyla.

Dały nam w cieniu widzieć walczących pociski” (A. de Musset, *Poezje*, z ostatnich wydań wybrał i przełożył B.L., Warszawa 1890, s. 76).

⁹⁸ Stanisław Jachowicz (1796–1857) – poeta, pedagog, działacz filantropijny, autor popularnych bajek dla dzieci.

⁹⁹ Johann Christoph von Schmid (1768–1854) – katolicki duchowny i pisarz, specjalizował się w twórczości dla dzieci i młodzieży.

Kto, patrząc na to wszystko, nie odczuwa żadnego wzruszenia, kto, jak „głupi” Parcival¹⁰⁰, nie odważy się czy nie zechce zadać magicznego pytania, które by skruszyło zaporę pomiędzy wszechbytem a jednostką – dla tego uszlachetniająca moc talizmanu przepada.

W czym łąnie jednak widok tych misteriów zapali ognisko sympatii, w czym sercu znajdują się struny drgające *unisono*¹⁰¹ z odgłosami świata i życia, tego obcowanie ze sztuką bezwarunkowo podniesie etycznie.

A wpływ uszlachetniającej sztuki tym będzie silniejszy i trwalszy, im sama sztuka jest głębszą, czystsza i doskonalszą, tj. im mniej zawiera znikomych pierwiastków dydaktycznych, a więcej szczerego, pierwotnego uczucia i zapału oraz estetycznego czaru.



Przejdźmy teraz do wniosków.

Otóż widzieliśmy, że sztuka, podobnie jak nauka czysta, powstaje z naturalnego wewnętrznego popędu, tkwiącego w głębi duszy jednostkowej i społecznej, którym bierna kontemplacja natury i ducha własnego nie wystarcza.

Celem sztuki jest tworzenie albo raczej przetwarzanie i ujmowanie w artystyczno-syntetyczną całość różnolitych na pozór zjawisk świata obiektywnego i subiektywnego.

¹⁰⁰ Parcival, Parsifal, Percival – bohater legend arturiańskich, towarzysz króla Artura i jego rycerzy Okrągłego Stołu, poszukujący Świętego Graala. W XIX wieku przedstawiony jako naiwny prostaczek przez Ryszarda Wagnera w jego słynnym dramacie muzycznym *Parsifal* (1882).

¹⁰¹ *Unisono* (wł.) – zgodnie, jednogłośnie.

Un poète est un monde enfermé dans un homme – poeta jest światem zamkniętym w człowieku – powiada słusznie Wiktor Hugo¹⁰², a ponieważ ów świat przeczłowieczony, skoncentrowany, uproszczony i zharmonizowany wydaje się bliższym, zrozumialszym i sympatyczniejszym niżeli bezmiar świata rzeczywistego, więc ogół pożąda sztuki jako tłumacza, pośrednika i przewodnika w labiryncie wszechistnienia. Takim jest cel sztuki ze stanowiska społecznego.

Działając w tak szerokich granicach, dotyka sztuka wszelkich dziedzin życia kosmicznego i jednostkowego, stawia tysiące zagadnień i kusi się o ich artystyczne rozwiązanie i wskutek tego wywiera na społeczeństwo wpływ – przeważnie dodatni – w najrozmaitszych kierunkach. Nie należy jednak zapominać, że wpływ ten nie wynika z samej natury sztuki, lecz z warunków, w jakich się ona rozwija, z materiałów, jakimi operuje, i że zmienia się wraz z ich zmianą, nie może więc być utożsamiany z odwiecznym podstawowym jej celem, o którym mówiliśmy wyżej. Z *Iliady*¹⁰³ dowiadujemy się o ustroju społecznym Greków; z *Fausta*¹⁰⁴ można się nauczyć magii; z *Pana Tadeusza*¹⁰⁵ zapoznać z myślistwem, gospodarstwem i kuch-

¹⁰² Ten zwrot pochodzi z *Legendy wieków* Wiktora Hugo (1802–1885), głośnego francuskiego poety, prozaika i dramaturga, pisanej przezeń w latach 1855–1876.

¹⁰³ *Iliada* – epos heroiczny Homera, powstały w VIII lub VII wieku p.n.e., jedno z największych arcydzieł literatury Zachodu.

¹⁰⁴ *Faust* – słynny, dwuczęściowy dramat Johanna Wolfganga Goethego; cz. 1 – 1808, cz. 2 – 1833. Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) – słynny niemiecki poeta, prozaik, dramaturg, uczonek, polityk, znawca wielu dziedzin wiedzy, klasyk weimarski i prekursor romantyzmu, jeden z najbardziej wpływowych twórców przełomu XVIII i XIX wieku.

¹⁰⁵ *Pan Tadeusz, czyli ostatni Zajazd na Litwie* – poemat epicki Adama Mickiewicza z roku 1834, dzieło o statusie eposu narodowej.

nią litewską, nikt jednak nie będzie twierdził przecie, że autorowie te rzeczy mieli na celu!

Dla wielu osobników sztuka bywa pretekstem do zabicia czasu, do zrobienia sobie reklamy, zabawką, narkotykiem, sportem, interesem – ale to wszystko tak dalekim jest od istoty i celu twórczości artystycznej jak katarynka od orkiestry grającej „nieużyteczną” symfonię Beethovena¹⁰⁶.

Teokracja, arystokracja, demokracja, monarchia – wszystkie te formy rządu mają sobie właściwe cele, których jednak nie będziemy brali pod uwagę, jeżeli zapagniemy określić cel państwa w ogóle, ten bowiem tkwi głębiej i jest niezależny od przypadkowej i zmiennej formy ustroju państwowego.

Tak samo rzecz się ma ze sztuką. Może ona być realistyczną lub idealistyczną, może się rozwijać w ciszy cel klasztornych, w marmurowych pałacach książąt lub w mansardach koszar wielkomiejskich; może rozstrzygać na swój sposób wielkie problemy filozoficzne lub społeczne i może, odwróciwszy się od nich, zatonać w analizie psychologii indywidualnej; zawsze jednak, jeśli tylko będzie owocem szczerego natchnienia i rzetelnego talentu, nie przestanie być prawdziwą sztuką i spełni swoje zadanie, posuwając ludzkość naprzód na drodze do „uduchowienia”.

¹⁰⁶ Ludwig van Beethoven (1770–1827) – wielki niemiecki kompozytor, prekursor romantyzmu, zaliczany też do kręgu klasyków wiedeńskich, autor między innymi 9 symfonii, 5 koncertów fortepianowych, muzyki kameralnej, pieśni.

K.R. Żywicki [Ludwik Krzywicki]¹⁰⁷

**O sztuce i nie-sztuce
(Luźne uwagi profana)**

„...Sieht man vom Markt in die Kirche hinein,
So ist alles dunkel und düster.
Und so sieht's auch Herr Philister!”¹⁰⁸

Goethe

I.¹⁰⁹

Nie Bartki Asnykowscy, nie Wojtki i nie Kasie¹¹⁰ podnoszą zgiełk i wrzawę, narzekając na pasibrzuchów Parnasu; nie gmin burzy się i nie czeladź z przekupkami żądają od wieszczów wykazania przynoszonych społeczeństwu korzyści. Ciągnie orszak inny, z pogardą dla wszelkiego utylitaryzmu i każdego celu społecznego, z okrzykiem:

¹⁰⁷ Ludwik Krzywicki (1859–1941) – wybitny socjolog, ekonomista, krytyk, publicysta, historyk i antropolog kultury związany z ruchem socjalistycznym. Na początku lat 90. XIX wieku przebywał w Berlinie, nawiązując kontakty z cyganerią artystyczną.

¹⁰⁸ Cytat fragmentu pierwszej strofy pierwszego wiersza Johanna Wolfganga Goethego z cyklu *Szesnaście przypowieści* (1827). Polski przekład autorstwa Zenona Przesmyckiego (Miriama) brzmi: „Z rynku, gdy patrzeć przez kościelne drzwi, Wszystko w mroku ledwie się znaczy; / I tak też pan filister patrzy” (J.W. Goethe, *Wybór poezji*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1955, s. 267).

¹⁰⁹ Część I ukazała się w czasopiśmie „Prawda” 1899, nr 11, s. 123–124.

¹¹⁰ Aluzja do wiersza czołowego poety epoki Adama Asnyka (1838–1897) pt. *Atak na Parnas* („Echo” 1880, nr 68), w którym zobrazowany został konflikt pozytywizmu z idealizmem poezji.

„sztuka tylko dla sztuki!”. Tworzeniu nie powinny przyświecać żadne cele, prócz przyjemności towarzyszącej twórczemu dreszczowi! Spazm nerwowy ma być jedynym dążeniem „wieszczą”, wszelkie inne dodatki tylko plugawią sztukę i poniżają.

Posłuchajmy proroków nowej wiary:

[...] Więc słuchajcie, o szlachetni sędziowie! – jeden z nich się odzywa. Wy traktujecie literaturę tak, jak kucharka ogród botaniczny. Ona tam szuka przede wszystkim swego programu: kalarepki, pomidorów, czarnej rzepy, głąbików.

Programy niech tworzą ludzie, co chcą działać. My tego wcale nie zamierzamy. Owszem, piszemy właśnie dlatego, aby nie działać. Literatura to Pani nasza, Orędowniczka nasza, Pocieszycielka nasza, której my, grzeszni, wołamy z głębokości naszych pragnień i smutków. Rzucamy myśli i formy tak, jak przyływ morza rzuca na brzeg ryby, muszle, meduzy, topielców... – wy zaś róbcie tak, jak robią rybacy: bierzcie z tego dla siebie, co jadalne, a co niejadalne, poniechajcie. A jeśli natraficie na zwłoki topielca, to nie naigrawajcie się z jego nagości, jak czynią ludzie głupi, ale zdejmcie czapkę z głowy i oddajcie szacunek jego niedoli. Utonął, bo płynął po głębi – wam się to nie przytrafi, wy nie odpływacie od brzegu!

Tej (tj. współczesnej duszy) chcemy dać wyraz w sztuce choćby w opozycji do całego starszego pokolenia. Jest to zresztą jedyna forma naszej opozycji. Wszystkie inne pola pozostawiamy wam w spokojnej i intratnej dzierżawie – w sztuce jedynie domagamy się swobody. Nie ma bowiem prawdziwej, wielkiej sztuki bez swobodnego przejawu indywidualności – wszelka inna sztuka, tworzona dla ogółu, jest przemysłem artystycznym. Jeśli pomiędzy twórcą a społeczeństwem istnieje harmonia, wówczas powstają arcydzieła, które entuzjasmują cały naród jedną wspólną

myślą, jednym wspólnym, więc bohaterskim uczuciem. Ale taka twórczość nie jest kwestią wolnej woli, produktem epoki, która powtarza się rzadko¹¹¹.

[...] Sztuka w naszym pojęciu – pisze inny z zwiastunów nowej, ale bardzo starej prawdy – jest odtworzeniem życia duszy we wszystkich jej przejawach, niezależnie od tego, czy są dobre lub złe, brzydkie lub piękne.

Sztuka nie zna przypadkowego rozklasyfikowania objawów duszy na dobre lub złe, nie zna żadnych zasad, czy to moralnych, czy społecznych. Dla artysty w naszym pojęciu są wszelkie przejawy duszy równomierne, nie zapatruje on się na ich wartość przypadkową, nie liczy się z ich przypadkowym złym lub dobrym oddziaływaniem, czy to na człowieka lub społeczeństwo, tylko odważa je wedle potęgi, z jaką się przejawiają.

A więc substrat naszej sztuki istnieje dla nas jedynie ze strony swej energii, zupełnie niezależnie od tego, czy jest dobrem lub złem, pięknem czy brzydotą, czystością czy harmonią, rozpasaniem, zbrodnią czy cnotą.

Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu – duszy.

A ponieważ jest absolutem, więc nie może być ujętą w żadne karby, nie może być na usługach jakiegokolwiek idei, jest panią, praźródłem, z którego całe życie się wyłoniło.

Sztuka tendencyjna, sztuka pouczająca, sztuka-rozrywka, sztuka-patriotyzm, sztuka mająca jakiś cel moralny lub społeczny przestaje być sztuką, a staje się *biblia pauperum*¹¹² dla ludzi, którzy nie umieją myśleć lub są zbyt mało

¹¹¹ Kompilacja cytatów z manifestu programowego *Młoda Polska* autorstwa Artura Górskiego, opublikowanego na łamach krakowskiego „Życia” w 1898 roku. Przytoczone przez Krzywickiego fragmenty pochodzą z pierwszego i drugiego odcinka cyklu, które ukazały się w numerach 15 i 16.

¹¹² *Biblia pauperum* (łac.) – Biblia ubogich.

wykształceni, by móc przeczytać odnośne podręczniki – a dla takich ludzi potrzebni są nauczyciele wędrowni, a nie sztuka.

Działać na społeczeństwo pouczająco albo moralnie, rozbudzać w nim społeczne instynkta za pomocą sztuki znaczy poniżyć ją, spychać z wyżyn absolutu do nędznej przypadkowości życia, a artysta, który to robi, niegodny jest miana artysty.

Nie znamy żadnych praw, ani moralnych, ani społecznych; nie znamy żadnych względów, każdy przejaw duszy jest dla nas czystym, świętym, głębią i tajemnicą, skoro jest potężny!¹¹³

Zastępy ciągną z takimi hasłami. Wzięliśmy na razie głosy swojskie, ale zdolalibyśmy także przytoczyć pochodzące i z obczyzny. Idą artyści pióra, pędzla, dłuta, zmieszani w tłumie. Uczestniczą różne natury, zdrowe i chore, nawet bardzo chore, powykoszlawiane przez histerię i nerwicę, przez zwyrodnienie i nadużycia. Dolatują stamtąd głosy także różne, niektóre z nich rażą moje ucho swoim wyuzdaniem lub nienaturalnością. Ciągną najrozmaitszego znaku moderniści, symboliści, dekadenci, szermierze „nagiej duszy”, mistycy, „esteci” i jeszcze inni, bo któż zliczy te luźne grona pod odmiennymi nazwami, których jest legion!... Chore to i zdrowe; wie, czego chce i nieświadome własnych zamiarów; szczere, otwarte i komedianckie, pragnące poklasku chociażby za cenę błazeństw i pajacostwa; nieraz spazmatycznie wykrzywione w konwulsjach jaźni swojej, niekiedy pogodne duchem. I cała gromada na różne tony i różnymi słowy powtarza to samo: sztuka tylko dla siebie samej jest i powinna być celem!

¹¹³ Cytaty z manifestu Stanisława Przybyszewskiego *Confiteor*, s. 1, 2, 3.

Ale z jakichkolwiek żywołów składa się ów orszak i jakiegokolwiek głosy nas stamtąd dochodzą, czołem przed idącą gromadą, nawet po dwakroć czołem.

Niesie ona z sobą dwa wielkie hasła: żądanie swobody dla dreszczu, co tworzy, oraz żądanie głosu dla bólów duszy ludzkiej.

Swobody dla dreszczu, co tworzy!

Ze wszystkich dziedzin ducha sztuka jest najbardziej indywidualną, to znaczy, że jest najniesforniejszą i najbardziej kapryśną. Nie znosi na sobie żadnego wędzidła: ani tendencyjności, ani przepisów techniki, ani wreszcie zakazów. Akt twórczy wydobywa z bezwiednych pokładów jaźni naszej myśli i formy, jak wody oceanów rzucają na brzeg ryby, muszle, meduzy, zielsko i topielców, nie patrzy, czy płód jego spazmów będzie pożyteczny komuś, tylko czy sprawia on przyjemność samemu artyście, czy podczas porodu dusza jego jest wzruszoną i przejętą. „Wieszcz” rodzi, bo musi rodzić, czy zaś wyda garbuska i potwór, czy zdrowe stworzenie, nie od niego zależy. Płodu jego możemy nie przyjąć, ale powinniśmy dać mu swobodę twórczą i nie pętać jej receptami i przepisami. I nasuwa mi się na myśl uroczy obrazek Konopnickiej¹¹⁴ o wyroku efora¹¹⁵ spartańskiego, który kazał na słupie wzdargy zawiesić nową dziesięciostrunną lirę, kiedy w Sparcie dotychczas używano tylko czterostrunnej. Na rynku w Skias zajadłe lud się tłoczy, na smagłe lica bucha gniew i oczy jak żagwie płoną. Rąk wyciągniętych cały las drga wściekłym uniesieniem, a krzyki, kłątwy, wzdargy śmiech lecą powietrzem spiekłym. Jak w górach wichler drzewa gnie, tak ludzkie gną się szyje! A ponad mrowiem z góry słońce

¹¹⁴ Maria Konopnicka (1842–1910) – poetka, prozaiczka, krytyczka, tłumaczka, publicystka, jedna z najwybitniejszych pisarek polskich.

¹¹⁵ Efor (starogr.) – najwyższy urzędnik w Sparcie.

świeci i rzuca swój złoty promień na słupek wkopany w piasku i na kołyszącą się cytrę dziesięciostunną, Dawniej było dosyć czterech strun na wszystkie sprawy życia i na wszystkie dusz ludzkich drgania, od powicia do trumny, a teraz Tymon ośmielił się przynieść cytarę z dziesięciu strun złożoną...

... Kto wie, do czego nowa pieśń
Na strunach służy?
Odmawia może bogom czci?
Obyczaj dawny burzy?¹¹⁶

Od razu więc lepiej zniszczyć złe, tę obcą, podejrzaną lirę! I pada kamień na zawieszoną pod pręgierzem cytarę i ślina wzgardy leci na cichą, bezbronną gęśl, co drży i w słońcu świeci. Lecz Tymon rozdziera tłum i śmiało podnosi czoło:

... Mówicie, czterech strun mam dość,
By pisać ku bogów chwale?
A któż to pieśni wzbroniał rość
Jak rosną morza fale.

... Kto mi tajemnych duszy drgnień
Śmie liczbę trzymać w ręku?
Kto może wiedzieć, ile tchnień,
Ile mam w piersi jęku...¹¹⁷

Jeszcze raz więc swobody dla spazmu porodowego twórczości, a przed tymi, kto ma odwagę wypowiedzieć

¹¹⁶ M. Konopnicka, *Cytara Tymona*, „Ateneum” 1891, t. 2, z. 3, s. 542. W pierwodruku wiersza strofę tę wieńczy wykrzyknik.

¹¹⁷ *Ibidem*, s. 545. W pierwodruku po wyrazach: *fale* i *jęku* znajdują się pytajniki.

śmiało to żądanie i nie cofa się przed wyraźnym postawieniem kwestii pomimo oburzenia filistrów i strażaków podwawelskich, przed tymi czołem!

I czołem przed innym hasłem: żądaniem głosu dla wszelkich bólów, dla wszelkich konwulsji ducha.

Czyś kiedy zawył z bólu, czytelniku-filistrze? – dolatuje nas bolesne zapytanie spośród idącego orszaku. Zawył tak, jak psy wyją. Czy ty wiesz w ogóle, co to ból? Wyrwali ci zęby – powiadasz. A nie wyrwali ci nic z duszy? Tak brutalnie, po prostu, jak się wyrывa z ziemi młode drzewka i wyrzuca za mur. Nie? To szkoda. Nie wszystko możesz czytać i rozumieć; nie ze wszystkim zgodzisz się ze mną!¹¹⁸

Czy rozumiesz, czytelniku, przyzwyczajony do tonów miękkich, a w każdym razie niepsujących ci trawienia i spokoju, zbałamucony przez trefnisiów pióra, którzy biorą za to pieniądze, ażeby cię bawili, czego ci ludzie żądają od ciebie? Chcą wyc z bólu przed tobą, chcą nie rozweselać ciebie, ale wpakować ci do uszu opowieść o swoich cierpieniach i katuszach duchowych! Nie chcą twojego chleba i pieniędzy, lecz domagają się twojej uwagi. Są oni jako ów muzyk w nowelce Kiellanda¹¹⁹, co zaproszony do pianina po wykwintnej uczcie zmącił sytym współbiesiadnikom wczasy swoją sonatą głodnych – z tą różnicą, iż nasz orszak zawodzi pieśń nie o nienakarmionych, tylko o własnej nędzy ducha. I dajmy swobodę tym głosom i jękom, niech podnoszą się i napełniają ziemię, niech spod pióra i pędzla wychodzi to, co jest dobrym w jaźni

¹¹⁸ Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska. II*, „Życie” 1898, nr 16, s. 181.

¹¹⁹ Wzmianka odnosi się do treści noweli *Siesta* norweskiego pisarza Alexandra Lange Kiellanda (1849–1906), zamieszczonej – w polskim przekładzie J.K. – w tomie *Nowelle*, Paris 1890.

naszej i co jest złym i pokoszlawionym chorobliwie, co rości prawo do nazwy piękna i co jest wcieleniem brzydoty. Wolności dla spazmu wszelkich tajników duszy, dla wszelkich szlochań i bólów, miotań i konwulsji, łaknień i pożądań! Może wyjdą na jaw potwory wewnętrzne – na słońce i swobodę i może wyprowadzone z ukrycia ulżą przyszłym pokoleniom ciężaru życia, może zmniejszą krzywdy zadane człowiekowi przez człowieka w codziennym zamęciu życia!

Nordau¹²⁰ przed kilku laty pisał o prądach, których rozpatrzeniem zamierzam się zająć. Wspominam o tym tylko po to, ażeby zaznaczyć, iż nic nie mam wspólnego z tym filistrem rozpuszczonego języka i powierzchownej frazeologii. I dzisiaj mógłbym o nim powtórzyć to samo, co kiedyś pisałem w szpaltach „Prawdy”¹²¹. Każdy z czytelników spotkał w życiu salonowym tłuścioszka, lubiącego dużo a górnolotnie rozprawiać w tonie rozsądnym a upstrzonym pozorami wiedzy. Siedzi w fotelu wygodnie, mówi mądrze – arcymądrze, potoczyście a rozsądnie, niekiedy wtrąci dowcip radykalny, tak wolnomyślny, iż stare ciotki i młode gąski, spodziewające się, iż po skonie także zatrzymają skrzydła, wyrażają swe zdziwienie i zgrozę lęklwym okrzykiem, w którym jest i sporo oburzenia, i dużo uwielbienia. Tłuścioch obrabia narwańców: zaczął od podstarzałej filantropki i wykazał, że próżność stanowi jedyną sprężynę jej krzątań się, dodając dobroduszenie, że ambicja jest wadą wszystkich filantropów; później jął się rozczocharnego wierszoklety i długo rozwodzi się nad

¹²⁰ Max Simon Nordau (1849–1923) – urodzony na Węgrzech żydowski pisarz, filozof i lekarz, autor głośnej książki *Entartung* (*Zwyrodnienie*, 1892–1893), piętnującej rzekomą chorobowość przedstawicieli sztuki modernistycznej.

¹²¹ Krzywicki miał tu na myśli swoje artykuły: *Z Niemiec*. Max Nordau, „Prawda” 1892, nr 45, s. 533–534; *Psychologia literatury*, „Prawda” 1894, nr 6, s. 65–66.

narowami ofiary, w końcu przechodzi do starej panny i żartuje z jej przywiązania do mopsika, przeplatając opowiadanie dwuznacznymi żartami. Krytyka płynie z ust urozmaiconą, ruchami palców, na których połyska pierścionek z drogimi kamieniami, zaprawiona solą zdawkowego dowcipu i jeszcze obficie wolterianizmu episjerskiego¹²² oraz paradoksami, zewsząd zebranymi. Słuchasz rozsądnych a dowcipnych wywodów i zaczynasz czuć, jak coś wewnątrz burzy się. Wiesz dobrze, że ów rozczochrany wierszokleta jest nadętym zerem, ale gotów jesteś go wyciąłować; nawet ręka twoja pogłaskałaby obrzydliwą psinę starej panny, ażeby zaprotestować. Prawdopodobnie szturgnąłbym nieraz histeryków w literaturze, ale na widok tego, jak arcykapłani zarozumiałości mieszczańskiej pastwią się nad tą gromadą schorzałą, nieraz zgłodniałą a zawsze łaknącą jakiegoś ludzkiego słowa, instynktowo bierze stronę zdenerwowanych, nawet zwyrodniałych wielkości. Wobec szczebiotu – tak! bliższego szczebiotu zadowolonego wszechfilozofa szczere majaczenia Nietzschego, namiętne manekiny Wilde'a¹²³, nieobłudny grzech urodzonego włóczęgi Verlaine'a¹²⁴, pociągają mnie ku sobie jak kwiaty nie z gałganka skrojone w fabryce, ale rosnące na łące, może bagnistej, jednak łące.

Ilekcję będę miał przed sobą napastników w rodzaju wspomnianego mędrca-filistra lub podwawelskich arcykapłanów, rzucających anatemy, zawsze stanę w jednym

¹²² Episjerski – drobnomieszczański, dorobkiewiczowski.

¹²³ Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde (1854–1900) – słynny irlandzki pisarz, wyrafinowany esteta, dandy, czołowy reprezentant modernizmu, autor między innymi powieści *Portret Doriany Graya* (1890).

¹²⁴ Paul Verlaine (1844–1896) – francuski poeta, symbolista, kontestator norm moralnych społeczeństwa mieszczańskiego, uznawany za *poète maudit*.

orszaku z napastowanymi. Mój rachunek z nimi jest rachunkiem odmiennym – tylko moim własnym!

II.¹²⁵

„Rzucamy myśli i formy tak, jak przyływ morza rzuca na brzeg ryby, muszle, meduzy, topielców!”¹²⁶. Nie – nie tak! Wody oceanów w swej martwej, nieczującej jednostajności wyrzucają na brzeg zielska i muszle, ryby żywe i zgniłe, rzeczy piękne i brzydkie – te same wody. Dusza ludzka – mówię o „nagiej” duszy działającej żywiołowo w bezwiednym podmuchu twórczym, bez uczestnictwa „biednego mózgu” – postępuje inaczej. Nie jest ona absolutem, bo absolut, jeden, nieograniczony, nieskończony, nie zna indywidualności, nie jest więc jak ton morza bezbrzeżną i niezdolną jest ukrywać w sobie, a zatem wydawać jednocześnie i zielsko, i muszle perłowe. Przeciwnie, jest skończoną, tj. indywidualną, różną w każdej istocie ludzkiej, wyodrębnioną w każdym człowieku.

Poza ciasnym kółkiem świadomych stanów naszego ja jest ocean wewnętrzny, morza tajni i zagadek, kędy się wicherzą dziwaczne burze, są tam kryjówki, Sezamy pełne nieprzebranych skarbów i cudów, i rzeczy w słowa nieujętych!¹²⁷.

Tak, ale z zastrzeżeniem mianowicie, iż owe tajnie i zagadki, dziwaczne burze i cuda w każdej duszy są odmien-

¹²⁵ Część II ukazała się w czasopiśmie „Prawda” 1899, nr 12, s. 136–138.

¹²⁶ Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska. I*, „Życie” 1898, nr 15, s. 170.

¹²⁷ Lekko zniekształcony cytat z manifestu Stanisława Przybyszewskiego *O „nową” sztukę*, s. 102.

ne. Twórczość, ta żywiołowa – rzekłbym – cerebracja¹²⁸, gdybym nie czuł niestosowności tego zbyt ograniczonego wyrażenia, wydobywa cudowne rzeczy z tajników wewnętrznych, a im silniej wstrząśnie oceanem jaźni naszej, tym potężniejsze rzeczy wychodzą. Tylko w taką twórczość wierzę! Ale owe dziwaczne burze, podnoszące falę na morzu wewnętrznym, wyrzucają w każdej osobie nie to samo – albo zielsko, przynajmniej głównie zielsko, albo coś zgoła innego.

Są na świecie różne nagie dusze!

Przed nami „naga dusza” w ekstazie: uczucia treści społecznej sprzęgają się z tonami, barwy z oderwanymi ideami, nerwacja zmysłowa z cerebracją żywiołową, a mózg, „biedny mózg”, tj. świadoma wola, jest jako kwołka, której kaczęta puściły się na wodę.

Posłuchajmy melodii, która wydobywa się z tajni duszy i rozbrzmiewa w kaskadzie wyrazów i obrazów:

... Milion tonów płynie; w tonów milionie
Každy ton ja dobyłem, wiem o każdym tonie;
Zgadzam je, dzielę i łączę,
I w tęczę, i w akordy, i w strofy płaczę,
Rozlewam je we dźwiękach i w błyskawic wstęgach.

Sam śpiewam... Słyszę me śpiewy:
Długie, przeciągłe, jak wichru powiewy,
Przewiewają ludzkiego rodzaju całe tonie,
Jęczą żalem, ryczą burzą,
I wieki im głucho wtórzają!¹²⁹

¹²⁸ Cerebracja – nieświadome działanie i praca mózgu.

¹²⁹ Fragment *Improwizacji* Konrada ze Sceny II *Dziadów* cz. 3 (w. 33–37, 40–44) Adama Mickiewicza. W cytacie drobna nieścisłość leksykalna (powinno być: „tęcze”) oraz interpunkcyjna.

Dusza, która wydobywa tonów miliony i rozlewa je w błyskawic wstęgi, chce „rządzić czuciem”, które jest w niej, ale także szczydzi się, że „czułą jestem, silną jestem i rozumną!”. Przed poetą, wielkim poetą, przewiewają nie wcielania lingam¹³⁰, tylko ludzkiego rodu całe tonie! Instynkty współczucia, przyniesione w formie beztreściowej na świat, jako oddźwięk na cudze bóle, w ciągu życia zostały zapłodnione przez ideę, która nadała im treść, idea zaś, w ten sposób wchłonięta, wżarła się w każdy atom nerwów, w każdą tkankę mózgu. I kiedy po oceanie wewnętrznym przelecą dziwaczne burze, w pomroku huraganu dźwięczeń będzie symfonia umiłowania milionów i będą przewiewały rodu ludzkiego całe pokolenia, a poeta będzie cierpiał za nie wszystkie! Nie będzie w tym dreszczu twórczym „tendencji”, tj. naginania stanów duszy do tego, co podoba się „biednemu mózgowi”, ale jest obce głębiom jaźni. Nie! Dusza, naga dusza, jest tam uspołecznioną, jej miłość dla milionów tak samo naturalną, „nagą”, jak czyjaś inna.

A teraz przed nami inna, prawdopodobnie także „naga dusza”, wypowiadająca tajniki oceanów swoich wewnętrznych w mowie pospolitej, w prozie. Nazwa odgłosu „przeziwanych burz”: Pieśń promienna, pieśń biała...

... Są blisko siebie.

Jula i Jura.

Jej włosy czarnym pasmem zsunęły się na ramię, na piersi.

Rąbek koszuli białej drgnął.

.....

¹³⁰ Linga(m) – pojęcie z zakresu metafizyki hinduizmu, oznaczające substancję pierwszą (wyobrażaną jako Pierwotne Kosmiczne Jajo), z której powstaje Wszechświat. Kontekst rozważań Krzywickiego sugeruje, iż mógł on potocznie pojmować „lingam” jako symbol odnoszący się do sfery seksualnej.

... Są sami i naprzeciw siebie.

Słyszą własne milczenie, czują melodię promienną – widzą:

„Pieśń idzie ku nam biała, pieśń spływa do nas promienna”.

Dwa miękkie tony splecione jak dwa podwoje. Dwa dźwięki miękkie:

Jura i Jula.

.....

... Mówią, że włosy i piersi dziewczęcia przedziwną wydają woń.

– Ale ja nie wiem.

– A ja wiedzieć chciałbym!

– Może.

Jula przechyliła głowę kochanka ku swojej piersi dziewczęcej – bo pierś jej przedziwną ma woń.

Policzek jego u jej piersi wonnej, różanym ciepłem drżącej.

Tak piersi dziewczęce przedziwną wydają woń...¹³¹

.....

Przepraszamy za zbyt długi wyjątek i do tego pisany nie w mowie bogów. Ale przykładów nawet i artystycznie obrobionych nie zabrakłoby nam – twórczość wielu moglibyśmy streścić w życzeniu jednego z poetów, jakim ma być jego nagrobek:

... Na płytę marmurową

Położcie nagi kształt dziewczęcy!...¹³²

tj. nie posąg ukochanego człowieka-kobiety, nie symbol zindywidualizowanego uczucia, ale nagi kształt pierwszej lepszej dziewczyny, byleby miała jędrne ciało. Kobieta

¹³¹ J.A. Kisielewski, *Jura i Jula. Pieśń promienna, pieśń biała*, „Życie” 1899, nr 4, s. 67 (cytat nieznacznie zmodyfikowany).

¹³² Zmieniony cytat z wiersza Kazimierza Tetmajera o inc. „Tę kulę, co mnie przeznaczona”, zamieszczonego w serii 3 *Poezji* (1898).

we wszystkich przymiotach, naturalnie piękna i nie tylko piękna, ale niekiedy bogata – przypomina mi się okrzyk z głębi serca bohatera pewnej powieści, opuszczonego przez narzeczoną: taka piękna i taka bogata! – oto treść absolutu u nazbyt wielu przedstawicieli nowej prawdy. Zresztą opuszczę przymiotnik „bogata”, bo są tam natury pod tym względem nieposzlakowane: węższą one tylko nagie kształty bez dodatku złotego kruszcu. Nie ma tam w ich duszy pierwiastków społecznych, przynajmniej ich nie czuć w utworach albo są tak nikłe i bez poczucia swojej godności, iż na żądanie wydawców przestają istnieć. Przed poetą nie przewiewają rodu ludzkiego całe tonie ani nie obejmuje on w ramiona przeszłe i przyszłe pokolenia, miłość jego spoczęła na każdej kobiecie, lubieżnie zgiętej w swojej nagości. Zamiast za milion – cierpi on tylko za siebie bólem nie męża, lecz rozkapryszonego bębna, któremu odmówiono karmelka. Świat w jego nagiej duszy przedstawia się jako olbrzymie tokowisko bezosobistego, lubieżnie nastrojonego absolutu. Kobieta, niezindywidualizowana niekiedy, i zniechęcenie, pożądanie i przesyta, miłość samca i tani pesymizm, nieraz aż nazbyt tani...

Są więc na świecie różne nagie dusze i po ich głębiach wichrzą może przedziwne, ale niejednakowe burze!

Pragnąłbym, ażeby mnie zrozumiano. Nie zaprzeczam prawa bytu żadnemu głosowi jaźni ani żeby dusza, nieposiadająca pierwiastków społecznych, tylko czująca jedną miłość ku kobiecie, nie miała stworzyć rzeczy pięknych i wzruszających; nawet pociąg niezindywidualizowany może wydać arcydzieła, które oddziałają głęboko na każdego. Chodzi mi o podkreślenie czego innego. Naprzód, że istnieją na świecie różne natury twórcze, jedne posiadające w głębiach jaźni swojej lirę wielostrunną, inne – jednostrunną; jedne, w których, w porodzie twórczym, żywiolowo rozbrzmiewają całe rodu ludzkiego tonie, inne, umiejące opiewać tylko „przedziwne wonie” nagiego ciała.

Po wtóre, wychodząc z tej odmienności gamy twórczej, chciałbym wykazać istotną treść tak popularnego dzisiaj hasła: sztuka dla sztuki!

Sztuka dla sztuki! Okrzyk taki wydobył się właśnie z piersi tych nagich dusz, które lubują się w „pieśniach białych”, w „pieśniach promiennych”, kiedy Jula i Jura, samczyk i samiczka, urządzili sobie tokowisko, do czego zresztą posiadają prawo i co niewątpliwie zawiera w sobie pierwiastki piękna. Sztuka dla sztuki! – co ma to oznaczać? Sztuka, moim zdaniem, może i powinna hołdować tylko jednej zasadzie, mianowicie powstawać ze szczerego poddmuchu głębin ducha, z drgania pierwiastków jego, przenikających czyjąś istotę. Różne instynkty mogą tam istnieć i głos zabierać. „Sztuka jest odtworzeniem duszy we wszystkich jego przejawach... substrat sztuki istnieje tylko ze strony swej energii!”¹³³. Instynkty społeczne, pociągi zmysłowe, stany przygnębienia, tęsknota ku kobiecie – wszystkie te pierwiastki ze stanowiska sztuki są jednakowo uprawnione, byleby szczerze, byleby odczute i wypowiadające się w naturalnym poddmuchu. W takim wyładowaniu tajników ducha nie będzie „tendencji”, jak nie było jej u poety, który ryczał burzą i przewiewał toniami całej ludzkości! „Oceany wewnętrzne” w każdym przypadku wyrzucają to, co kryją w sobie: miłość dla milionów, tęsknotę po wybranej kobiecie lub pożądanie niezindywidualizowanej miłości. „Tendencja” zjawia się dopiero wtedy, gdy artysta pragnie odtworzyć to, czego nie ma w jego duszy – w jej pokładach bezwiednych. Nasuwa mi się tak znany obraz z równiny mazowieckiej: piaszczysty gościniec, żydowska bida, furman chłoszcząc batem szkapy, zaledwie mające siłę wlec się. Taką jest twórczość, kiedy ktoś nagina stany duszy do tego, czego tam nie ma. W jaźni rzeczników nowej prawdy braknie właśnie po-

¹³³ S. Przybyszewski, *Confiteor*, s. 1, 2 (cytat zniekształcony).

kładu uczuć społecznych. Jak na świecie są *moral idiots*¹³⁴, tak samo są i *social idiots*¹³⁵, kalecy szczególnego rodzaju. Jeżeli przyjdzie takim artystom fantazja potrącić struny tego kalibru, nie mogą wykrzesać z siebie zapału ani naturalności; zamiast rumaków zbiedzone szkapy się wloką i mistrz w innych tonach rodzi w tym przypadku rymy częstochowskie.

Są na świecie i takie natury. Nie urągamy im ani nie zakazujemy tworzyć, jak umieją: morze ich duszy wyrzuca tylko takie osobiste wątki. Ale zarzucamy im, że nie znajdując w duszy swojej oddźwięku na pewne tony, w ślepotę swojej sądzą, że nie ma takiej wrażliwości i u innych i że wszystko, co nie jest Nirwaną¹³⁶, tęsknotą ku nagiemu ciału, musi być przesiąknięte tendencją!

Stawiamy im zarzut, że pod sztuką dla sztuki nie pojmują tego, iż jedynym warunkiem twórczości jest szczerzy a żywiołowy podmuch uczucia, ale w swoim haśle zawarli uprawomocnienie tylko dla swoich form i myśli, że pragnęliby wygnać pierwiastki dla siebie niezrozumiałe nawet z najgłębszych pokładów duszy ludzkiej. Sztuka dla sztuki powątpiewa, ażeby czyjaś naga dusza mogła czuć coś więcej, niż czują czciciele wdzięków dziewczęcych, i ażeby istniało piękno w czymkolwiek innym, siła zaś uczucia w dreszczu społecznym. Istotni *idiots*!

Podkreślamy ich sekciarstwo, kiedy wyganiają z aktu twórczości nie tylko „biedny” mózg, ale chcą wyrwać z duszy stany ducha im nieznanne, jak daltoniście nie są znanymi niektóre barwy.

¹³⁴ *Moral idiots* (ang.) – moralni idioci.

¹³⁵ *Social idiots* (ang.) – społeczni idioci.

¹³⁶ Nirwana – w buddyzmie stan wyzwolenia od działania zmysłów i wpływu świata zewnętrznego, oznaczający wolność od cierpienia; bardzo popularny w literaturze i kulturze modernizmu.

Wreszcie zarzucamy im tendencyjność i wprowadzanie „biednego mózgu” do dreszczu twórczego! Bo nie wszystkie te hymny na cześć „przedziwnych woni” są szczerze, nie wszystkie stany płyną z głębi ducha. Robi je biedny mózg, tak, ten biedny mózg, szperający w najgorszych wyrafinowaniach, byleby wetknąć je w utwór. Tak, to jest tendencja! Sztuka dla sztuki jest często tylko płaszczkiem dla takiego, świadomie robionego kultu nagiej piękności, a nieraz dla umyślnego popisywania się z najpospolitszego rozłajdaczania. I wy, szermierze lubieżności, pod maską sztuki dla sztuki wyklinacie wszelkie tendencje tylko po to, ażeby zamiast sztucznych tyrad na temat miłości dla milionów wprowadzić zapożyczone z domów nierządu sztuczne gesty i sztucznie hodowane obrazy! Milczcie, pajace ducha i nierządnicy uczucia, milczcie, kłamcy i obłudnicy!

Swobody dla dreszczu, co tworzy, dla dreszczu, który jest naturalnym! Możemy „poniechać” jego pewnych płodów, lecz przyznajemy jak najrozleglejszą wolność podmuchom jaźni. Ale jeśli ów dreszcz jest wykrzywianiem się pospolitego kłowna, jeśli tam chodzi o schlebianie najbardziej poziomym instynktom i chuciom, jeśli zamiast szczerości namiętnej kobiety zjawia się cynizm sprzedajny a nienaturalny hetery – nie czołem przed taką sztuką! Pajacom ducha można odpowiedzieć tylko w jeden sposób – pogardą!

III.¹³⁷

Nowi ludzie i nowe bogi! Nastrój stał się cielcem, któremu winniśmy palić kadzidła i z głębin ducha wołać:

¹³⁷ Część III ukazała się w czasopiśmie „Prawda” 1899, nr 13, s. 149–150.

hosanna! Zresztą nie tyle nowe bogi, ile nowe nazwy dla pojęć odwiecznych, bo nastrój kryje pod swoją etykietą zmodernizowaną lirykę.

Nastrój! Dotychczas tylko muzyka uchodziła za sztukę oddającą „rzeczy w słowa nieujęte”. Owe subtelne omdlenia błogości lub bolesne spazmy wzruszeń, nie wiadomo skąd powstające, owe rzewne tęsknoty, kiedy całe jeststwo pragnęłoby lecieć daleko w przestwory, puściwszy myśli jako wody bieżące, i

... nie wiem, do czego
wyciągnąć ramiona i przyłgnąć płomieniem...¹³⁸

wszystkie te bezimienne, niejasne, bezosobiste rzekłbym podmuchy ducha muzyka umiała zakląć w dźwięczne akordy, to smutkiem przejmujące jaźń naszą, to jak hu- czący potok niosące ją w nadmiarze życia.

Nastrój! I poezja, a nawet malarstwo pragną być na- strojowymi, obie sztuki z natury swojej członkowane, jedna oparta na połączeniu linii i barw, druga istot skoń- czonych – wyrazów. Nawet najbardziej nieuchwytne stany, ażeby przybrały szatę barwną na płótnie lub zakrzepły w słowach, muszą porzucić nieokreśloność, a zamienić się na spójnię rozczłonkowanych, tj. zindywidualizowanych wrażeń. Czy „dźwięk ma się wiązać z dźwiękiem, barwa z barwą”, czy ma się dziać inaczej i czy „dźwięk może i wywołuje rzeczywiście potopy barw”

... Les parfums, les couleurs et les sons se répondent
Il est des parfums frais comme des chairs des enfants
Doux comme hautbois, verts comme prairies.

¹³⁸ Niedokładny cytat z wiersza Marii Konopnickiej *Czym jesteś*, opublikowanego pierwotnie w „Kłosach” 1879, nr 742, s. 182 (w oryginale: „dłonie” zamiast: „ramiona”).

Et d'autres corrompus, riches et triomphants
Ayant expansion des choses infinies...¹³⁹

to przecież w jednym i w drugim przypadku artysta musi nadać kształty zindywidualizowane przypluwom i odpływom „mórz swoich wewnętrznych”. Połączenia barw z barwami lub barw z dźwiękami muszą być takie, ażeby nas wzruszyły – sztuka, z natury swojej społeczna, nie tylko polega na napięciu energii w duszy artysty, ale także na napięciu wzruszenia lub wrażenia, jakie pozostawia w cudzej jaźni. Ktoś może czuć głęboko, bardzo głęboko: dopóki nie zdoła innym udzielić swego dreszczu za pomocą dzieł swoich, jest jako orzeł, któremu nie wyrosły skrzydła, może nawet jako indyk, który nadął wole. Utwory sztuki powinny silnie działać na innych – to pierwsza, a może i ostatnia zasada całej estetyki.

Kierunki twórcze poznaje się nie z ich teorii, lecz z czynu. Sięgnijmy do wzorów, przy czym weźmiemy nie arcydzieło artyzmu, tylko karykaturę. Jej właśnie ułomności dadzą najlepsze pojęcie o tym, co ukrywa się w głębi zmodernizowanej poezji. Utwór nosi nazwę: *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu*.

¹³⁹ Fragment słynnego wiersza Charlesa Baudelaire'a pt. *Correspondances*. Zacytowane tu zostały: ostatni wers strofy drugiej, cała strofa trzecia i pierwszy wers strofy czwartej (ostatniej). W przekładzie Zofii Trzeszczkowskiej i Antoniego Langego wiersz nosi tytuł *Oddźwięki*, a przytoczone przez Krzywickiego wersy brzmią: „Odpowiadają dźwięki, wonie i kolory. / Są aromaty świeże jak ciała dziecinne / Dźwięczne i niby łąki – zielone; są inne / Bogate i zepsute – silne, triumfalne, / Które się rozlewają w światy idealne”. Charles Baudelaire (1821–1867) – francuski poeta i krytyk literacki, zaliczany do kręgu „poetów wyklętych” (*poètes maudits*); prekursor symbolizmu, autor między innymi słynnego zbioru wierszy *Kwiaty zła* (1857), niezmiernie popularny w dobie modernizmu.

O, korowody umarłych cieni
Wśród wirowań eterów przestrzeni,
O, płynące kaskady
Pod zamyślonych iw czarne arkady!
O, bez skrzypcowych łkań
Tańce gwiazd pod oponą niebiosów,
O, pląsy pełne migotań i drgań
Świetlaków wśród kwiecica zapomnień i wrzosów!
Lubicie kamelie,
– Ofelie?
Czekając na wiatrów podmuchy,
– Izydoro?
– Lenoro?
Na szkarłatach królewskich lilie,
– Emilie?
Tuberozy, co czarem odurzeń tchną
– Ninon?
O, korowody umarłych cieni
– Ofelie, Izydora, Lenora, Emilie, Ninon
Wśród wirowań eterów przestrzeni
O, płynące kaskady
Pod zamyślonych iw czarne arkady!
Księżycy łódź pomyka w dal,
Unosząc kwiaciarkę w zaświaty
Mróz warzy kwiaty,
Kamelie, akacje, lilie, tuberozy –
Najdroższych kwiatów jakżeż jej żal!
O, bez skrzypcowych łkań
Tańce gwiazd pod oponą niebiosów,
O, pląsy, pełne migotań i drgań
Świetlaków wśród kwiecica zapomnień i wrzosów!¹⁴⁰

¹⁴⁰ V. de Korab, *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu*, s. 61. W cytacie Krzywicki nie uwzględnił oryginalnego podziału na strofy, pominął wers 11 („Akacyjne puchy”), wprowadził też drobną zmianę leksykalną: „czekając” zamiast „czekające”.

Karykatura ta nowego ducha wywołała w prasie naszej liczne żarty, ktoś nawet rzekł, iż ma wrażenie, jakby „czytał kolejną wyrazy: koń, musztarda – awangarda, pularda – zbroję, ledwo stoję”. Ale żart na stronę! Poeta nie jest orłem i nawet nie jest orłem ze złamanymi skrzydłami! Może pisarz wzruszony, ale zapał wewnętrzny nadał mu tylko wole – nic więcej. Jednak pod tą nieudolną próbą ukrywa się jądro mające większą pożywność. Jeden z przyjaciół niefortunnego karykaturzysty postarał się wyjaśnić stan ducha twórcy „awangardy-pulardy”, a zrobił to w formie niezaprzecznie artystycznej.

Posłuchajmy komentatora:

... Poeta siedzi w cieplarni, może w mrocznej komnacie starego zamku, może w bajecznym jakimś ogrodzie – a może, dodajmy od siebie, w zwykłym mieszczkańskim saloniku i zamiast rzeczywistego uczucia i naturalnego polotu wyobraźni, urządza pozę. Pełno kwiatów dokoła niego, przepyszne kamelie, odurzające akacje w pełnym rozkwicie; czernieje „szkarłat królewskich lili”, tuberozy, co tchną czarem odurzeń – nad nim „tańce gwiazd pod oponą niebiosów, tańce niepotrzebujące skrzypcowych łkań”, a w czarownych mrokach „pląsy świetlaków”.

... A woń kwiatów, „kaskady” woni, „płynące pod zamyślonych iw czarne arkady”, czarowny cud rajskiego ogrodu, bezgłośnie pląsy gwiazd, hipnotyzujące migotania świętojańskich robaczek, wszystko to wywołuje w duszy poety senny zachwyty i senny omdlenie; zamyka oczy, czar odurzenia potężnie i w tym rozkosznym ubezwładnieniu zmysłów otwiera się głąb duszy i, dodajmy od siebie, poeta widzi w ciemnościach nie tylko barwy kwiatów, ich szkarłaty, ale także każe kameliom i akacjom, i tuberozom kwitnąć jednocześnie, co w pospolitej, niezmodernizowanej przyrodzie się nie zdarza. Przed jego okiem wewnętrznym przesuwiają się „korowody umarłych cieni”, woń kamelii

wywołuje postać Ofelii, bo kiedyś może stroiła się kochanka poety w przepych tego kwiecia. „Akacjowe puchy” czarują w sennej duszy postać Leonory, bo kiedyś może w upajającym odurzeniu wiosennych wieczorów błędził z nią długo w bezmiernych alejach akacjowych, a parne tuberozy spowiły się na zawsze z nikłą a tajemniczą Ninnon, co na łożu kwiecia tuberozy w lubieżnych drganiach rozciągnęła swój nagi przepych.

... I płyną, płyną bezustannie te korowody umarłych cieni, przesuwają się postacie w nieskończonym szeregu przez jego duszę, coraz to nowa woń świeżych kwiatów spływa bezwiednie w jego nerwy i ucieleśnia coraz to nowe postacie – naraz opar pierzcha, oczy się otwierają – „księżycy łódź pomyka w dal”, rozpływają się senne widziadła, giną, nikną. Ach, jak im żal, że już ginąć muszą¹⁴¹.

Tak brzmi komentarz uczonego talmudzisty, za pomocą biednego mózgu usiłującego wprowadzić w naszą jaźń profanów nieistniejące w utworze pierwiastki energii i wyjaśnić zawarte tam znaki kabalistyczne. Wyjaśnienia swoje on kończy:

I proszę mi powiedzieć, czy to nie cudownie piękne? Co w tym jest śmieszne, co chorobliwe, co głupie?

To tylko pociee zarzucić można, że nie pisze dla bezmyślnego tłumu, w którego duszy ani zmierzch, ani woń kwiatów, ani odurzający czar wiosennych gwiazd żadnego oddźwięku znaleźć nie może, bo dusza jego jest za tępą¹⁴².

Istotnie, co jest w tym śmiesznego, że wszechmocna a tak kapryśna przyroda komuś dała czucia i podmuchy,

¹⁴¹ Zmienione cytaty z manifestu Przybyszewskiego *O „nową” sztukę*, s. 103.

¹⁴² *Ibidem* (cytat nieznacznie zniekształcony).

lecz nie udzieliła mu skrzydeł orlich, a tylko wola indyche? Przykra rzecz, nawet arcyprzykra! I także, co w tym jest śmiesznego, iż ktoś zamiast czuć utwór nerwacją swoją, czuje go przy pomocy cerebracji? Jeśli to jest artysta, znowu rzecz smutna, arcysmutna! To nie sztuka, bo ona nie zna utworów robionych, tylko odczute, bo wymaga, ażeby artysta potrafić umiał przygnębione, zahukane „absoluty” naszych jaźni, przede wszystkim zaś, ażeby grono poetów, zszedłszy się pospołu, mogło spojrzeć sobie w oczy w poczuciu, iż w ich utworach zakrzepły prawdziwe, tj. odczute, istotnie z głębin pochodzące poddmuchy. My, profani uwielbiający dzieła sztuki, pragnęlibyśmy, ażeby byli oni jako kapłani czystości naturalnością uczucia, nie zaś augurami¹⁴³, spode łba na siebie patrzącymi i czującymi, iż kłamią uczuciem nieposiadanym. Są utwory, nawet mało udolne, które nas wzruszają, wzruszają zaś dlatego, iż czujemy, że nie są „robione”.

Po komentarzach nieco teorii, tj. kawałek biednego mózgu.

Dusza jest jedyna i niepodzielna, jej uświadomiona częśćeczek potrzebuje tych kilku biednych zmysłów, ale poza zmysłami tkwi jeden niepodzielny organ, w którym miliony zmysłów się przenikają.

Dźwięk jest tam równocześnie barwą i wonią, i wszystkim tym, na co w mowie nie ma wyrażenia.

W tej głębi, w absolutnej świadomości tracą wartość wszystkie skojarzenia myślowe, stworzone za pomocą zmysłów, a kojarzą się nowe, jedynie rzeczywiste związki i połączenia uczuciowe.

Do tej głębi, do tej absolutnej świadomości dotrzeć, do niej wnikać pragniemy.

¹⁴³ *Augur* (łac.) – rzymski kapłan odczytujący rzekomą wolę bogów ze zjawisk atmosferycznych i zachowania ptaków.

Za pomocą nie zmysłowego, ale uczuciowego kojarzenia wrażeń roztworzyć pragniemy nowe widnokreśli, odsłonić rzeczy tajne i w słowa nieujęte. Metoda, jaką tu na razie się posługujemy, to oddawanie i odtwarzanie uczuć, myśli, wrażeń, snów, wizji bezpośrednio, jak się w duszy przejawiają, bez logicznych związków, we wszystkich ich gwałtownych przeskokach i skojarzeniach.

Poza tym wszystkim, co się głupiemu mózgowi mieszczaństwa śmiesznym idiotyzmem wydaje, kryje się właśnie głębia¹⁴⁴.

Czego poeta nie powiedział utworem swoim, to wyjaśnił komentator – dobitnie, nawet świetnie, przy pośrednictwie biednego mózgu. I jako czyimś postulat, przyznajemy temu głosowi zupełne prawo, byleby w przyszłości obdarzył nas arcydziełami, nie zaś karykaturami. Zrobilibyśmy tylko jedno zastrzeżenie w obronie mózgu mieszczańskiego, a raczej sprostowanie, mianowicie, iż on dzisiaj *par excellence* jest modernistą i organem „stimungs-menschów”¹⁴⁵, mózg niemieszczański zaś zwraca się ku Hauptmannom¹⁴⁶.

Wiemy więc teraz, na czym polega duch nowy.

Pragnie przede wszystkim być pewną odmianą liryzmu – lub nawet nieliryzmu, biorącego akordy z „absolutnej świadomości”, w której tracą wartość „wszelkie asocjacje zmysłowe, a kojarzą się uczuciowe”.

Swobody dla niego!

¹⁴⁴ S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę*, s. 104 (treść cytatu lekko przekształcona; zmiana w strukturze akapitów).

¹⁴⁵ *Stimmungsmensch* (niem.) – nastrojowiec.

¹⁴⁶ Gerhart Hauptmann (1862–1946) – niemiecki dramaturg i prozaik, laureat literackiej Nagrody Nobla, czołowy reprezentant naturalizmu.

Albo stworzy arcydzieła, co nie jest wykluczonym, albo starga siły w pogoni za nadaniem połączeniu wyrazów treści nieuchwytniej, ale umiejącej poruszać struny zaniedbanych, połamanych harf w duszy innych.

Albo dotrze do powiązań uczuciowych, które oddźwięk znajdują w każdej jaźni, chociaż odbywa się bez logiki cerebracyjnej, czyli mózgowej, i użytkuje z gwałtownych przeskoków i skojarzeń. Wcieli tam logikę inną, nerwacyjną, uczuciowo-emocjonalną. Albo nie podoła temu zadaniu i wyda na świat skojarzenia, które tak się mają do skojarzeń cudzych, jak cerebracja obłąkańca do działalności mózgowej Newtona lub Platona¹⁴⁷. Stworzą w tym przypadku – przypuszczam, iż będą to nie karykaturzyści arcyzmu – może w swoim rodzaju arcydzieła, ale będą to objawy sztuki zrozumiałe tylko dla sekty emocjonalnej i w ogóle nielicznej kliki.

Domagam się przecież swobody dla tych wysiłków i życząc nawet powodzenia, dodam parę uwag.

Niech poeci modernizmu „uczuciowego” pamiętają, iż bez Homera nie byłoby Troi i że bez arcydzieł pozostaną tym, czym są dzisiaj – krzykaczami dorabiającymi teorie do nieudolnej nieraz lub udolnej nawet, ale chorej praktyki. I sami mówią o sobie, że jeszcze nie stworzyli nic skończonego. „Naszym pragnieniem, naszą tęsknotą to tylko być Janem Chrzcicielem dla tego, który przyjdzie, dla Potężnego, dla Mocnego, dla Nieśmiertelnego – Geniusza, w którym się Absolut uświadomi”¹⁴⁸. Ale niech pamiętają także, że on Potężny, on Mocny i Nieśmiertelny rodzi się z podmuchów nerwacji i nie potrzebuje mierzwy z zadrukowanej bibuły, ani zrodzony nie będzie słuchał

¹⁴⁷ Platon (427–347 p.n.e.) – wielki filozof grecki, twórca systemu idealizmu racjonalistycznego.

¹⁴⁸ S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę*, s. 104 (lekko zmieniony cytat).

niczyich recept i teoryjek, jak zazwyczaj czynią Nieśmiertelni i Mocni. Przygotowywać glebę pod posiew wielkiego aryzmu za pomocą karykatur i niedonoszonych płodów, a co gorsza, robionych sztucznie teorii, to potężne dreszcze twórcze powijać według pewnych z góry nałożonych przepisów, przede wszystkim zaś kazać Mocnemu stosować się do wybryków cudzego mózgu, tego w tym razie niewątpliwie biednego, arcybiednego organu!

Żądamy więc utworów i na nie czekamy. Pragniemy czynu, nie zaś teorii, bo *jede Theorie ist grau*¹⁴⁹, a przynajmniej w sztuce.

Nasza droga – mówią rzecznicy nowego ducha – to wąziutka drożyna w przepaściach; trzeba się wsłuchiwać w każdy szelest, wpatrywać bezustannie w najdrobniejszy przebłysk; błąkamy się, torujemy nowe drożyny, a to strasznie trudno!¹⁵⁰

Tak, uwaga słuszna: ażeby pisać bez logicznych związków, w gwałtownych przeskokach, a przecież oddziaływać na innych, rzecz bardzo ciężka. Nawet czy możliwa? A zwłaszcza czy nowa sztuka nie będzie dostępną tylko dla wysubtelnionych i psychologicznie wyszkolonych długimi studiami biednych mózgow? Jeśli tak, to będzie

¹⁴⁹ *Jede Theorie ist grau* (niem.) – każda teoria jest szara; skrócony cytat z cz. 1 *Fausta* Goethego (rozdz. *Pracownia*). Słowa te wypowiada Mefistofeles do Ucznia: „Gru, teurer Freund, ist alle Theorie / und grün des Lebens goldner Baum”. W przekładzie Józefa Paszkowskiego fragment ten brzmi: „Mój przyjacielu, teoria jest ciemną, / A drzewo życia świeżo się zieleni” (J.W. Goethe, *Faust*, przekład J. Paszkowskiego, Kraków 1882, s. 72). W tekście artykułu Krzywickiego występował błędny przymiotnik: *grün* zamiast: *grau*.

¹⁵⁰ Znacznie przekształcony cytat z manifestu Przybyszewskiego *O „nową” sztukę*, s. 104.

to sztuka sekty, tylko sekty! I – dodajmy – wszelkich pozerów, którzy pod taką osłonką będą usiłowali ukryć swoją nieudolność. Każda zwichrzona organizacja, każdy pajac ma drogę utartą, a dla krytyków gotowe wymyślenia. Nie wiem, czym będzie nowa sztuka w ręku Potężnego, ale wiem, że taka sztuka łatwo może zamienić się na arcyzm kliki historycznej i zostać hasłem pozujących niewielkości. I rozpocznie się wykrzywianie w imię absolutu – bezczeszczonego przez sztuczne fortele. Twórczość zwróci się ku figielkom...

Ale sprawa posiada jeszcze inne oblicze.

IV.¹⁵¹

„Ty, który wchodzisz, żegnaj się z nadzieją!”¹⁵²

Zaprawdę, piekło przed nami! Kamienice ciągną się po kamienicach, bez odrębności i indywidualności, jak gdyby wcielenie absolutu nudów; regularne, niemalownicze, jednakowo bezbarwne ulice, niekiedy przyozdobione anemicznymi drzewkami, których każdy listek skarży się, iż braknie mu powietrza i ożywczej rosy; gorączkowo spieszące gromady osób nawet w ruchach swoich wykazują zdenerwowanie i głód – nieraz głód ciała, jeszcze częściej uczucia i w ogóle ducha. A nad rzędami jednostajnych zrębów i spiekotą życia ludzkiego osłona kurzu,

¹⁵¹ Część IV ukazała się w czasopiśmie „Prawda” 1899, nr 14; s. 161–162.

¹⁵² Słynny cytat z *Pieśni III Piekła z Boskiej komedii* Dantego w polskim przekładzie Edwarda Porębowicza. Dante Alighieri (1265–1321), wybitny włoski poeta urodzony we Florencji, polityk, filozof, kodyfikator języka włoskiego, politycznego wygnańca. W *Boskiej komedii* (wyd. 1420) zawarł on kwintesencję średniowiecznej świadomości artystyczno-kulturowej.

przez którą nawet „oko dnia jasnego”¹⁵³ wygląda zaspane, a zamiast aromatów pól i łąk sadze i wonie, unoszące się z odpadków miejskich.

To wielkie miasto, a w nim, na pokomornym¹⁵⁴, dusze ludzkie, bardzo biedne dusze.

Ciasno im tam jak słowikowi, którego zamknięto w klatce – tylko że ptaszyna do ostatniej godziny nie zapomni o gąszczu leśnym i barwach zachodzącego słońca i o powietrzu wolnym od pyłu, a człowiek, właściwie pewna odmiana jego, człowiek wielkomiejski, puszcza to wszystko w niepamięć i żyje w piekle nowoczesnym, koszlawiony fizycznie i emocjonalnie, cierpiący duchem swoim. Nerwy, niedospane i przeciążone, łakną odpoczynku i w zamian otrzymują narkotyki; członki ciała pragnęłyby wyprostować się na powietrzu, a tymczasem istota ludzka po pracy używa wczasów w knajpie; organizm jest wciąż głodny żądzami, zabarwionymi odcieniem histerycznym. Ten i ów zerwie się niekiedy jak ptak do odlotu i jeśli opuści miasto, żegna je zawsze urąganiem, bez jakiegokolwiek nuty rzewności.

Opuszczam stolicę – spowiada się jeden z młodych nowelistów skandynawskich. Trzymała mnie lat piętnaście przebiegła ladcznica, wmówiła we mnie, iż nie zdołam się obejść bez jej zatrutego wyziewami powietrza, bez podniet pełnych pożądliwości, bez napiętych wysiłków, wysubtelnionego komfortu. Czyż w ciągu wielu lat nie byłem stałym ogniwem wielkiej maszynierii, która nas wszystkich traktowała jako swoich niewolników!

¹⁵³ Cytat ze *Starej baśni* (1876) Józefa Ignacego Kraszewskiego. Zwrot określający słońce.

¹⁵⁴ Pokomorne – przest. wspólne, sublokatorskie lub wynajmowane od kogoś mieszkanie.

O, jak bywałem zmęczony! Przpracowany jak stara szkapą dorożkarska, która, popędzana batem, chętnie rozciągnęłaby się na bruku i tam pozostała, póki nie nadeszłaby śmierć. Jestem do szczętu znużony i pracą, i przyjemnościami, i nieustającym wysiłkiem, i walką partyjną, koniecznością obrony i napaści, rozbity, a w najskrytszej głębi serca zupełnie na wszystko obojętny, chociaż ani w mowie, ani w całej istocie swojej nie odnajduję najmniejszej ospałości.

Najbardziej dała się mi we znaki ta nieustająca walka o pieniądze. O te pieniądze, które muszę i powinienem zarobić, a które coraz trudniej pozyczyć, oddać, zapracować! Lawina wciąż rośnie, z każdą godziną coraz niebezpieczniejsza, niemożliwa do powstrzymania, niszcząca zdolność do wysiłku w porze dziennej, a nocą zamieniająca sen w ciężką zmore!¹⁵⁵

Takimi wyrzutami żegna miasto jeden z tych, którzy przypomnieli sobie spokój nerwów na czystym powietrzu i zapragnęli odpoczynku w ciszy wioskowej i kontemplacji ducha. Uciekłszy na świeże powietrze, spotka taką samą jak całe otoczenie dziewczynę, która marzy o tym, jak zostać matką – „ja, która nie pamiętam zabaw na łonie matki, już od lat najmłodszych nie mogłam ujrzeć małego bębna, ażebym nie zapragnęła porwać go w objęcia i wycalować”, a przedwcześnie umierając, wyrzuca narzeczonemu, że nie poczuła ruchów własnego dziecka. Pozostawszy w mieście, spotkałby *Überweiba*¹⁵⁶ – biorę to wyrażenie w znaczeniu możliwie realnym, fizjologicznym – pragnącą być wiecznie tylko *demi-vierge*¹⁵⁷ lub dokładniej *demi-femme*¹⁵⁸.

¹⁵⁵ Nie udało się ustalić pochodzenia cytatu.

¹⁵⁶ *Überweiba* (niem.) – nadkobieta.

¹⁵⁷ *Demi-vierge* (fr.) – półdziewica.

¹⁵⁸ *Demi-femme* (fr.) – półkobieta.

Przyjaciel jego, wpleciony od dzieciństwa w inne koło maszynierii wielkowiejskiej, zachował może władze ciała, ale jak kwiat od mrozu, tak on został zwarzony pesymizmem i realnościami życia i wziął sobie za zasadę nie oddawać swego uczucia i nie marnotrawić skarbów ducha dla istot, których dzisiaj jedynym marzeniem jest ubrać się jako parasolka, a jutro przybrać możliwie kształty dzwoneczka. Znajomym swoim będzie powtarzał, że w młodości układał wiersze dla Eleonory, ta zaś poezji nie wysłuchiwała, ale natomiast zabrała zegarek.

Inny jeszcze – posłuchajmy jego opowiadania, zamiast własnych słów wolę posługiwać się „dokumentami”.

Spośród takiej młodzieży uniwersyteckiej i ja wyszedłem – spowiada się Ola Hansson o „złoty” czasach młodości. Wobec względów towarzyskich zachowywała się obojętnie, brakło jej zainteresowania się własną przyszłością, jej stosunki ze światem niewieścim były pozbawione podstawy realnych zamiarów. Nieraz tylko wierność dla kolegów stanowiła jej jedyne *raison d'être*¹⁵⁹. Zwłaszcza zaś brakło jej, a tego braknie i dzisiaj całemu pokoleniu najlepszej młodzieży, wiary w idee i ideały naszego wieku, a z nimi wiary i w samą siebie. Czuje, iż grunt pod jej nogami jest podminowany i że sama jest także podminowaną w życiu zarówno wewnętrznym, jak i zewnętrznym. I jak starzy Germanowie, rzuca do gry w kostki własne życie i przyszłość, tak jak robili ongi przodkowie, gdy zabrakło im innego czynu. Dobre jasne głowy, ale niekrzepkie ciała, ani silne namiętności i żadnego ćwiczenia dla władz całkowitego człowieka. Ginań oni w złotym odmęcie młodości, chociaż z pozoru wpływają po jego powierzchni¹⁶⁰.

¹⁵⁹ *Raison d'être* (fr.) – zasada (powód) istnienia.

¹⁶⁰ Cytat pochodzi z wydanej w 1897 roku wyłącznie w języku niemieckim autobiograficznej książki popularnego w dobie mo-

Nie wszyscy giną przecież, ale wchodzą w życie jako znużone dusze, pełne dosytu i próżni – bierni jak owe podłe sotnie w piekle Dantego, których i bóg, i czart jednakowo się wyrzekają¹⁶¹. Nie, nie sotnie, tylko samotnicy zmęczeni swoim wyodrębnionym istnieniem atomu, a przecież niestykający się z innymi prócz knajpy.

I oto kiedy przedstawiam sobie ową gromadę artystów z nowymi hasłami sztuki bez pierwiastków uczucia społecznego; gdy mam przed sobą modernizmy i „nastroje” symboliczne i estetyzm tylko „przedziwnych woni” i „nagiego przepychu”, i piękno dźwięków słownych bez skojarzeń logicznych, i sztychy bez proporcji linii, naturalności barw i logiki zestawień, w wyobraźni mojej wyrasta wielkie miasto. I w orszaku obrazów fantazji mojej przesuwają się ci młodzieńcy świata mieszczańskiego, na stawkę w kostki kładący życie swoje, pozbawieni wszelkiej wiary i owe podłe sotnie, których i Bóg nie zechce, i czart odrzuci, i przepracowani potępięcy i katorżnicy inteligencji, którzy by ot! wyciągnęli się na bruku, ażeby tam, jak zbiedzona szkapa, wyzionąć ducha, i nie-do-mężczyźni z wszeteczeństwem cerebracji mózgowej, i kobiety w ukrytym obłędzie bachantki, a przede wszystkim ta nieustająca pogoń za złotym kruszczem, sprawiająca, iż wielu zamienia się na kłownów cynizmu i zmysłowości i tak już wygórowanej przez całe otoczenie codzienne, wreszcie samotność duchowa pomimo ciągłego przebywania z ludźmi...

dernizmu szwedzkiego pisarza Oli Hanssona (1860–1925) *Nordisches Leben*, Bd. 1: *Goldene Jugend*. Nie udało się dotrzeć do tego tytułu i zlokalizować cytatu. Dziękuję serdecznie Pani mgr Agnieszce Sell za wskazanie źródła.

¹⁶¹ Odwołanie do motywu z *Pieśni III Piekła* w *Boskiej komedii* (w. 61–62).

Tak, moderniści mają słuszość, gdy twierdzą, że ich poezja i malarstwo zwiastuje nowy okres w sztuce – my dodamy, iż miano tej idącej epoki: wielkomiejska. Jeśli by mi kazano dowieść mojej tezy, może znalazłbym się w trudnym położeniu, choć czuję jej prawdziwość całą swoją istotą: obraz ciągnącej gromady modernistów a okopconych i jednostajnych zrębów wielkomiejskich w imaginacji mojej stanowią jedną nierozłączną całość. Rzecznicy nowej sztuki powiadają, iż z każdym nazwiskiem idą w parze u nich pewne skojarzenia dźwiękowe i wzrokowe. I w mojej jaźni istnieją takie zestawienia imion, zapachów i widoków. Poeci starej, to jest niemodernistycznej daty, ukazują się tam w otoczeniu aromatów i dźwięków przyrody niemiejskiej, przede wszystkim zaś na tle plastycznych, tj. wyodrębnionych widoków: strofki Lenartowicza¹⁶² przywodzą mi myśl Wisłę z jej cichym pluskiem; nie mogę przedstawić sobie Mickiewicza bez wyraźnej, niemal chorobliwie napiętej plastyki kształtów przyrody; imieniu Byrona¹⁶³ towarzyszy inne wrażenie, ale także rzeczywiste. Ilekroć zaś mam do czynienia z modernistą, czuję tylko miasto, bardzo wielkie miasto, zapach knajp i nudy saloników mieszczańskich albo samotność wynajętych *chambres garnies*¹⁶⁴, ludzie z krwi i ciała zamieniają się na manekinów zbudowanych nie przy pomocy nieświadomej nerwacji instynktu plastycznego, lecz według konstrukcji logicznych wyklinanego biednego mózgu. I kiedy fantazja artysty ocknie się, odszuka on w niej nie obrazy cudzej duszy ludzkiej, tylko nastroje własne.

¹⁶² Teofil Lenartowicz (1822–1893), polski poeta romantyczny, nazywany „lirnikiem mazowieckim”, upodobał sobie tematykę z życia polskiej wsi na Mazowszu.

¹⁶³ George Gordon Noel Byron (1788–1824) – angielski poeta i dramaturg romantyczny, owiany legendą biograficzną uczestnik greckiego powstania w walce o niepodległość.

¹⁶⁴ *Chambres garnies* (fr.) – umeblowane pokoje.

I kiedy wreszcie znajdziemy się w obliczu wspólnej naszej macierzy-przyrody, zamiast plastyki jej barw, dźwięków i kształtów, w wyobraźni mieszczaucha natrafimy tylko lirykę wewnętrzną błogości, słowem, znowu nastrój...

Dusza miejska... Biednaż ona, tak uboga treścią pomimo pozornego bogactwa, tak podobna jedna do drugiej! Kiedy zaczniesz szperać w sobie, zawsze znajdzieś absolut bruku miejskiego, o ile jej nie uratuje pełnia ideałów społecznych. Plastyki dusz ludzkich – tej plastyki w niej nie ma, są tylko rzędy manekinów lub krótkie chwile nastrojów. Poczucie przyrody! – i ono nieobecne, o ile mowa jest o kształtach. Istnieje tylko jakaś rzewność, gdy cisza lasu nas owionie i strumień będzie szemrał w pobliżu, słowem jakiś *Stimmung*¹⁶⁵... Zamiast wzrokiem barwy i kontury, a uchem chwytać dźwięki, pogrzążymy się wtedy w półdrzemce – myśli i półidee, senne, niejasne, idą koro-wodem, z nimi kojarzą się niewyraźne emocje, barwy płaczą się z dźwiękami... Logiki skojarzeń – przepracowane, a w każdym razie znużone nerwy nie będą drgały „logicznie”, tj. zrozumiale dla innych; pijane ciszą, odpoczynkiem, pójdą w podskokach bez skojarzeń „logicznych”...

Nie ma plastyki duszy ludzkiej i jej postępów, tj. tzw. realizmu, i gdy cerebracja zechce zabrać głos, będzie biedną, arcybiedną, bo da schematy i manekinów; nie będzie poczucia przyrody, tylko nastroje na jej łonie; nie ma zwartości w płodach naszej cerebracji i nerwacji, tylko pijana orgia wspomnień obrazowych i emocjonalnych. Cały modernizm jak na dłoni! I przede wszystkim często nie ma głębokiej namiętności, tj. głębokiego polotu uczuciowości. Życie miejskie sprzyja właśnie takim płytkim stanom ducha – owo życie z tanimi i łatwymi rozrywkami, rozstrzelającymi uwagę i strzępiącymi jaźń naszą na drob-

¹⁶⁵ *Stimmung* (niem.) – nastrój. Jedno ze słów kluczy estetyki modernistycznej.

ne cząstki. *Stimmung* to wyraz w sztuce rozkawałkowanego życia i rozstrzępionej duszy, to objaw pozbawienia jej treści plastycznej. Zamiast uczuć, pożądania i zmysły, silne, chorobliwie silne, podsycane przez znieprawioną imaginację. Bo „nastroje” czerpią materiał z łaknień i głodów ciała. W liczbie tych głodów góruje jeden – wszechwładny, potężny – ów głód, który jako wyraz nieświadomej „woli” Schopenhauerowskiej jednostkę ludzką i w ogóle czującą zamienia tylko na narzędzie utrzymania gatunku¹⁶⁶. Napięty, nigdy nienasycony normalnie lub pobudzony chorobliwie, [głód – T.S.] instynktów zabarwia nawet nasz sposób spoglądania na martwą przyrodę. Lubieżność niezindywidualizowana, patologiczna, niekiedy jak pajac wykrzywiona i jak najgorsza nierządnicza wyrafinowana i błaznująca wżarła się w każde drganie nerwacji.

Powstają utwory – „nastrojowe”. Zrobić mogą one wrażenie tylko wtedy, gdy piszący rozporządza bogactwem dźwięków. Poezja i nawet proza zaczynają naśladować sztukę muzyczną: powinny nie treścią swoją, lecz powiązaniem wyrazów łaskotać ucho, do naszej fantazji przemawiać nie obrazami, ale usypiać umysł nasz tonami i budzić w nim rozrzewnienie lub tęsknotę...

... Je pleure les lèvres fanées
Où les baisers ne sont pas nés,

¹⁶⁶ Wola – centralna kategoria ontyczna systemu metafizyki wolutarystycznej niemieckiego filozofa Arthura Schopenhauera (1788–1860), działająca ślepo i irracjonalnie, także w sferze popędu seksualnego. Schopenhauer, wyznawca skrajnego pesymizmu światopoglądowego, był bardzo popularny w okresie modernizmu. Jego główne dzieło to *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819; *Świat jako wola i przedstawienie*).

Et les désirs abandonnés,
Sous les tristesses moissonnées...¹⁶⁷

Rzecz charakterystyczna, acz zrozumiała: epoka wielkomijska, najbardziej kosmopolityczna ze wszystkich, zrodziła najbardziej indywidualną poezję narodową, poezję nie obrazów ujętych w wyrazy melodyjne, ale dźwięków i tonów posługujących się wyrazami.

„Twórczość nie jest kwestią wolnej woli, lecz produktem epoki!”¹⁶⁸. Święta, jak najświętsza prawda, z tym tylko dodatkiem, że i teorie, które biedny mózg wysnuwa dla usprawiedliwienia płodów ducha, są także tym samym! Każda przekupka zachwala swój towar. I artyści czynią to samo!

Ktoś przeprowadza różnicę pomiędzy „nową” a „starą” sztuką:

Twórca dotychczasowy kładł nacisk na świadome, logiczne łączenie myśli, operował asocjacjami myśli, tak jak pośrednio za pomocą zebranych już doświadczeń i praw w mózgu się łączą, operował rzeczami zewnętrznymi, które uważał za coś absolutnego w fałszywym pojęciu, że „zewnątrz” i „wewnątrz” zupełnie się pokrywa¹⁶⁹.

Tymczasem

przedstawiciel nowej sztuki całkiem odwraca się od tego „zewnątrz”, jako od rzeczy przypadkowej, zmiennej, włącza się w siebie, chwyta w swej duszy rzeczy słowem nie-

¹⁶⁷ Pierwsza strofa wiersza Maurice’a Maeterlincka *Désirs d’Hiver* z tomu *Serres chaudes* (*Cieplarnie*, 1889).

¹⁶⁸ Zmieniony cytat z manifestu Artura Górskiego [Quasimodo] *Młoda Polska*. II, s. 182.

¹⁶⁹ S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę*, s. 102.

ujęte, odszukuje poza złudzoną obrazem tak zwanej rzeczywistością całą, drobniuteńką sieć pobudek, wpływów, obrazów niejasnych, rzeczy niesformułowanych logiką, stara się wniknąć w zagmatwanie wpływów i oddziaływań wzajemnych, jakie zachodzą pomiędzy całą przyrodą a człowiekiem, słowem nie da się mieć świadomości, a wszystkich przyczyn szuka poza jej obrębem¹⁷⁰.

Niewątpliwie, różnica pomiędzy starą sztuką, plastyczną, kiedy w umyśle twórcy istniały liczne obrazy cudzej jaźni i psychiki, i bogata treść różnorodnych sytuacji społecznych, a nową, właściwą formacji wielkomięjskiej, która rozbiła społeczność na atomy – pozorne i pozbawiła ich wyobraźnię takiej obfitej treści, została sformułowaną jasno. Co więcej, walka przeciw „mamiłom świadomości” i „biednemu mózgowi” w akcie twórczym jest bardzo zdrowym ziarnem w teorii modernizmu – powrotem do naturalności w sztuce, do oddawania tego, co istotnie tam w głębi duszy istnieje. Formacja wielkomięjska, nie mogąc zdobyć się na plastykę i znajdując tylko schematy i manekiny w twórczym umyśle w rodzaju marionetek Ibsena¹⁷¹, wzywa do odwrotu – do swobodnej nerwacji, takiej, jaką rozporządza, a więc do obrazów niejasnych, do rzeczy niesformułowanych logiką. Taką jest geneza teorii modernistycznej. A przyszłe plody? Plody? – analizujmy rzeczywistość, ale powstrzymajmy się od wszelkiej *Zukunftsmusik*¹⁷²!

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Henrik Ibsen (1828–1903) – wybitny dramaturg norweski, jeden z najbardziej wpływowych ludzi teatru końca XIX wieku, autor wielu słynnych dramatów, między innymi: *Domu lalki* (1882), *Upiorów* (1891), *Dzikiem kaczką* (1897), *Rosmersholmu* (1898).

¹⁷² *Zukunftsmusik* (niem.) – muzyka przyszłości.

V.¹⁷³

Myśli... nie, obrazy – zmaćcone, niejasne, jak gdyby w mgłę spowite. Wielkie miasto, pełne klatek ludzkich pozbawionych wolnego przestworu pól, z zamkniętym widnokregiem. Ciasno, płytko. Takim jest tło, a na nim pojawiają się i znikają różne sylwetki. Fakir hinduski, po-grażony w zadumie filozoficznej nad Nirwaną i pełen pogardy dla życia doczesnego – nie, nie ma miejsca dla niego wśród akcesoriów wielkomiejskich. Mistycy sekciarstwa religijnego, potężne, niemal olbrzymie zapałem swoim i wiarą postacie – i dla ich pomieszczenia dusze miejskie, nawet bardzo wierzące, są za płytke. Twarze ukazują się po twarzach i rozpływają się we mgle, przerażone oprawą z murów i tumanem kurzu spod nóg gorączkowo spieszącego tłumu i wyziewami gwaru. Myśl moja szuka wcielenia duszy miejskiej. Jakim sposobem, nie wiem, dość, iż czuję, że *c'est Boulanger qu'il nous faut*¹⁷⁴! Operetkowy bohater, nieodrodne dziecko wieku, wszechfrymarczenia i wszechreklamy, za nim różnego kalibru wydrwigrosze i pajace, jeszcze dalej gapie, a jako uwiecznienie całości teoria Tarde'a¹⁷⁵ o tym, iż społeczność trzyma się i żyje naśladownictwem.

Jeszcze inny obraz.

¹⁷³ Część V ukazała się w czasopiśmie „Prawda” 1899, nr 15, s. 174–175.

¹⁷⁴ *C'est Boulanger qu'il nous faut* (fr.) – potrzebujemy Boulangera.

¹⁷⁵ Gabriel Tarde (1843–1904) – francuski socjolog, psycholog społeczny, filozof, autor między innymi książki *Opinia i tłum* (*L'opinion et la faule*, 1901); głosił ideę rozwoju społeczeństwa, polegającego na naśladowaniu określonych wzorów kultury, rywalizujących między sobą i przejmowanych przez pewne grupy lub jednostki.

Znowu wielkie miasto – gwarne, kupieckie, blagą i flirtem oddychające. Gdziekolwiek na murach znalazł się kawałek wolnego miejsca, olbrzymie malowane ogłoszenia. Ten zachwala kakao, kto inny lekarstwo na odciski. I między reklamami wyznanie wiary „estetów”, iż tylko w sekcie modernistycznej jest zbawienie sztuki, a kto jej nie pojmuje, chociażby była niemą i umiała bełkotać jedynie „pularde-awangardę”, ten jest skończonym idiotą. Pogarda dla „hołoty”, dla wielkich haseł wieku naszego, obojętność na wszystko, co nie jest „sztuką”, tj. ciałem kobiety lub dźwiękiem, stanowi treść sążnistych obwieszczeń, których rozmiary mają się w odwrotnym dotychczas stosunku do tego, co wszystkie kierunki nowej sztuki wydały. Słysząc nawet zapewnienia, iż artysta kala siebie, obcując z tłumem, tj. tworząc dla niego. Usiłują zestawić typy nowoczesne z sylwetkami Shelleya¹⁷⁶ i Byrona, poetów wyklętych w ojczyźnie i ogłoszonych za wyrodków. Nie, nie ma harmonii. Natomiast w uchu rozlega się zwrotka:

...En revenant de la grande revue...¹⁷⁷

Pojmuję, iż znowu *c'est Boulanger qu'il nous faut*, a może Geldhab¹⁷⁸ ducha, który wyrzeka się „hołoty” w obawie, ażeby go z nią nie zmieszano.

¹⁷⁶ Percy Bysshe Shelley (1792–1822) – angielski poeta i dramaturg romantyczny.

¹⁷⁷ *En revenant de la grande revue* (fr.) – wracając z wielkiego magazynu. Lekko zmieniony tytuł popularnej piosenki *En revenant de la revue* (1886), do której słowa napisali Lucien Delormel i Léon Garnier, a muzykę skomponował Louis-César Desormes. Satyryczny wydźwięk utworu odnosił się do postaw drobnomieszczaństwa francuskiego i popularności generała Georges'a Boulanger'a (1837–1891).

¹⁷⁸ Tytułowy bohater komedii Aleksandra Fredry (1793–1876) *Pan Geldhab* (1821), nuworysz i nowobogacki parweniusz, pozbawiony skrupułów, pragnący koligacji z arystokracją.

Mała skala tonów, dużo naśladownictwa i pajacostwa, jeszcze więcej pogardy dla profanów, sekciarskie zamknięcie się w sobie – słowne, i niewypowiedziana chciwość posiadania za sobą ogonów, płytkość ambicji i wykoszławiona wyobraźnia, niemota, która nie umie innym oddać tego, co u artysty kiełkuje w duszy, obecność talencików, ale nie talentów, sporo ciekawych dokumentów historyczno-psychiatrycznych, mało rzeczy artystycznych – oto dotychczasowy dorobek „ludzi przyszłości”.

Na wstępie do obecnego zamętu pojęć, zamętu bezsilnego i jałowego, spotykamy parę nazwisk.

Jest tam Verlaine. „Człowiek pierwotny”, zabłąkany wśród wielkiego miasta, wielki *réfractaire*¹⁷⁹ społeczny ze słabą głową, melodyjną mową i umiejętnością zamiany rymów na muzykę, z popędami urodzonego włóczęgi. Istota szczerą, niewyrafinowaną, w półśnie, w półupojeniu pijackim, kiedy narkotyki zmącił już zmysły, układająca swoje symfonie słowne.

Jest Baudelaire, półniemy, który po lat dwadzieścia wylęga utwory swoje i nie ma sił wcielić w kształty realne tego, co go wewnątrz dusi, zdążył tylko spłodzić nagłówki, pełne pretensjonalności. Natura artystyczna, ale nie twórcza, pozostawił nieco wysubtelnionych utworów i krzykliwych paradoksów.

Jest tam Maeterlinck¹⁸⁰, poeta, przenoszący na papier widziadła senne i logikę senną ze stylem niejasnych powiązań, do wątku dramatycznego wplatający niejasne emocje naszej jaźni i inne rozumem nieuzasadnione pobudki.

¹⁷⁹ *Réfractaire* (fr.) – tu: buntownik.

¹⁸⁰ Maurice Maeterlinck (1862–1949) – belgijski poeta, dramatopisarz, eseista, tworzący w języku francuskim, przedstawiciel symbolizmu, bardzo popularny w okresie Młodej Polski.

Jest Wilde, paradoksyista, który jak drugi Alcybiades odciąłby psu swemu ogon, byleby o nim mówiono¹⁸¹, chorobliwie żądny popularności i poklasku, a przecież na każdej niemal stronicy popisujący się z pogardą dla świata.

Piękno stoi wyżej niż cnota. Napawać się urokiem jakiejś rzeczy jest najwyższą przyjemnością, jakiej doznać możemy. W rozwoju indywidualności nawet wrażliwość na barwy jest ważniejszą, aniżeli poczucie różnicy pomiędzy dobrem a złem¹⁸².

Są jeszcze inni, szczerzy i pozerzy, ale w każdym razie ludzie jakiegoś talentu. Wszyscy w swojej organizacji posiadają pewne pierwiastki duchowe, sprawiające, iż w każdej epoce dziejowej płody ich twórczości posiadałyby osobliwe piętno – są to niezaprzeczone indywidualności, mniejsza, iż nieraz chorzy, a poza, przez wielu nadużywana, raczej koszlawi ich oryginalność, niż wzmacnia. Jako artyści obdarzeni pewną naturą duchową stoją oni wyżej zależności od wielkiego miasta. Verlaine'a przedstawiam sobie raczej jako pijanego marzyciela gdzieś w szynku wiejskim: cylinder i bulwary lub raut w salonie zupełnie nie pasują do jego osoby. Ale utwory tych mistrzów nowej

¹⁸¹ Nawiązanie do motywu z historii ateńskiego stratega Alkibiadesa (450–404 p.n.e.), opowiedzianej przez Plutarcha w *Żywotach sławnych mężów*.

¹⁸² Cytat z dialogu Oskara Wilde'a *Krytyk jako artysta oraz kilka uwag o doniosłości próżnowania*. W przekładzie Marii Feldmanowej brzmi on: „Estetyka stoi ponad etyką. [...] Poznać piękno jakiegokolwiek rzeczy – to najwyższy punkt, jaki możemy osiągnąć. Nawet zmysł kolorystyczny ważniejszy jest dla rozwoju jednostki niż poczucie dobra i zła” (O. Wilde, *Dialogi o sztuce* („*Intentions*”), przedmowa A. Nowaczyński, przekład M. Feldmanowa, Lwów 1906, s. 214).

sztuki, właśnie skutkiem właściwości swoich, przemówiły do wyobraźni dusz ludzkich, które znalazły się na pokornym w murach wielkiego miasta – dusz pożeranych gorączką twórczą, a jednocześnie dotkniętych niemocą, „afazją artystyczną”, jak wyraził się któryś z krytyków, pomazanych piętrem nierównowagi nerwowej, pozbawionych wrażliwości na plastykę kształtów zewnętrznych prócz ciała kobiety i jeszcze bardziej na hasła humanitarne. Ażeby zrozumieć i zachwycać się dekadentami, symbolistami, parnasistami i innymi sekciarzami, trzeba, ażeby życie wielkomięskie przetrawiło naturę ludzką, uszczupliło jej wymagania, wprowadziło w nią dużo rozstroju. Wymienione kierunki przedstawiają płód formacji wielkomięskiej dlatego, że w murach wielopiętrowych kamienic przebywają ci, którzy zachwycają się nową sztuką i *last not least*¹⁸³ naśladowują w niemocy i afazji twórczej „arcydzieła” tych, co zostali okrzychnięci za mistrzów.

Naśladowaj! Zaiste, naśladownictwo stanowi wielką dźwignię w rozwoju nowych dróg, po których, jak brzmi obietnica, zejdzie on Wielki, on Potężny, tak obwieszczany i tam zwlekający z nadejściem Mesjasz nowej sztuki. Klik i sekt bez liku, każda z własnym przewiskiem i osobliwym sposobem wykrzywania się i błaznowania lub chodzenia na szczytach! Jedno pozostaje bez zmiany, duch bulanżyzmu¹⁸⁴. Któryś z moich przyjaciół zrobił świeżo uwagę, iż dzisiejsze malarstwo czyni na nim wrażenie, jak gdyby Böcklina¹⁸⁵ rozmieniano na szyldy i szyldziki. Tak samo mnożą się kopie Verlaine’a, Wilde’a i innych: naśladow-

¹⁸³ *Last (but) not least* (ang.) – ostatni w kolejności, ale nie pod względem znaczenia.

¹⁸⁴ Bulanżyzm – nazwa nacjonalistycznego i antydemokratycznego ruchu politycznego we Francji (od nazwiska generała Boulanger’a).

¹⁸⁵ Arnold Böcklin (1827–1901) – szwajcarski malarz, presymbolista, bardzo popularny w okresie modernizmu.

nictwo rzuca się na ich strony słabe, o innych zaś – lepiej nie mówmy w domu wisielca o postronku... „Mistrzów” rozmieniano na groszaki. Pisałem już o karykaturze zatytułowanej: „powinowactwo kwiatów i cieni o zmroku”. Rodowód tej humoreski nie jest zbyt zawikłany, autor na pewno nie siedział w cieplarni przesyconej aromatami kamelii i tuberoz, ale rozczytywał się w Verlainie i tam znalazł niewielki utwór: „zmierzch wieczoru mistycznego”¹⁸⁶. Kwiaty, zapachy, zmierzch, wspomnienia wiążą się i płaczą nawzajem, a rytmy rozwijające się miarowo i melodyjnie, jak dzwony ciszę wieczorną, przerywa zwrotka wyliczająca kwiaty i zdawałoby się będąca rozdźwiękiem, przecież pozostawiająca silne wrażenie. Całość budzi niejasne wspomnienia i tak samo niejasne, rzewne emocje. Ale co udało się utalentowanemu i szczeremu artyście, to u naśladowców zamienia się na drwiny ze zdrowego rozsądku i z poczucia piękna. Małpiarstwo powszechne: każdy efekt artystyczny, który komuś się powiódł pomimo swojej karkołomności, zostaje stokrotnie powtórzony i wykoszlawiony, przede wszystkim zaś obrzydzony, jak katarzynki zaszpeciły niejedną uroczą melodię, a grono klakierów robi reklamę i zwołuje gapiów, artysta-Boulangier zaś przybiera pogardliwą minę, acz z drżeniem serca oczekuje, co rzeknie „hołota”. Moda roznosi po szerokim świecie najniedorzeczniejsze wybryki sowizdrzałów bulwarowych. Taka sama fala naśladownicza rozchodzi się od każdego udatnego efektu artystycznego i powtarza go w coraz nikczemniejszych kopiach. Dużo wrzawy, zapowiedzi i samochwalstwa, a mało płodów. Ambicja, obliczona na poklask chwilowy, natychmiastowy. Fortele aktorów niemyślących o przyszłości, tylko o dobie teraźniejszej. Może jeszcze troska o kawałek chleba. A nade

¹⁸⁶ Chodzi tu o wiersz Paula Verlaine’a pt. *Zmrok mistycznego wieczora*.

wszystkim góruje blaga: kłamane bóle, udany albo bardzo tani pesymizm, sztuczna pogarda i jeszcze sztuczniejsze potworności ducha i instynktu. Człowiek-artysta wydobywa z wnętrza swego największe brudy, chlubi się wypaczonymi żądzami, lubuje się w najwstrętniejszych woniach, wyciąga potworności zmysłów i kształtów jako wcielenia prawdy. *Fumistes*¹⁸⁷!... A w głębi zniszczona całkowitość natury ludzkiej – specjaliści nie od całej przyrody, żywej i martwej, lecz od pewnej strony charakteru i od pewnego zestawienia wrażeń.

Fala poczęta w ogniskach zwyrodnienia fizycznego rozchodzi się. Pokolenie nasze, któremu szkoła dzisiejsza odebrała duszę osobistą, szablonowe życie miejskie wydarło resztki wrodzonej, tj. naturalnej oryginalności, a tanie rozrywki wysuszyły wrażliwość na rzeczy proste, a przecież subtelne; pokolenie przepracowane nadto nerwowo i pozbawione odporności właściwej zdrowemu organizmowi jest jak gdyby stworzone na dostarczanie gapiów i naśladowców. Młodzieńcy zdrowi jak ryby nie dosypiają i odurzają się czarną kawą, ażeby dojść do przyzwoitszej, tj. „modernistycznej” cery i pisać hymny na cześć absyntu, którego gardło ich przełknąć nie może. Do praktyki dorabiają teorię: dreszcz twórczy wymaga, ażeby narkotyki zdenerwowały ciało, tylko wtedy będzie on po- tężny. Może w samej rzeczy różne „pulardy-awangardy” chyżej wtedy powstają!

*Quel odeur de singes*¹⁸⁸!

I przypomina mi się winetka na jednej z książek niemieckich, mająca być symbolem ruchu literackiego w Niemczech obecnych: Małpa przywdziewają maskę lwa. Mizeractwo, dla pokrycia nicości swojej udające nadczło-

¹⁸⁷ *Fumistes* (fr.) – dowcipnisi, kpiarze.

¹⁸⁸ *Quel odeur de singes* (fr.) – Cóż za małpi zapach!

wieka; filister chcący pozować na Nerona¹⁸⁹ albo marki-za de Sade¹⁹⁰; niedouk pogardzający wiedzą; parweniusz przybierający pozory arystokraty z dziadów pradziadów; niemowa obwieszczający swoją afazję za dowód, że jest naczyniem szczerzego artyzmu. Małpa nakładająca na siebie maskę lwa!

Co przyszłość zrobi z tym symbolem – owa przyszłość, która może znieść i wsie, i miasta i stworzy zgoła nowe rozmieszczenie ludności, zamiast specjalistów wyrafinowania i instynktu historycznie napiętego wskrzesi typy całkowitego człowieka i usunie przepracowanie nerwów? Czy uzna ową winetkę za trafny wizerunek naszej epoki? Sądzę, iż będzie bezstronniejszą. Zrozumie, że jeżeli istnieją czwororęczne stworzenia przywdziewające czuprynę króla zwierząt, to natomiast u innych rysy małpie spłotły się ze lwimi w zwartą całość, u wszystkich zaś jest dużo bólu i nawet rozpacz, a zawsze pustki i głodu i że ów symbol zanadto dużo zawiera w sobie szyderstwa i za mało współczucia. Pojmie ona, że i twarz małpią bezmyślne potęgi wtłoczyły na lica ludzkie i że pajacostwo nieraz było środkiem do życia, niekiedy łaknieniem wyjścia spośród bezimiennej samotności ducha. I zapomni synom naszego wieku i tanią ambicję, i naśladownictwo, i paradoksy, i wykoszlawione instynkty, i lubieżny epikureizm, ukrywający się pod hasłem „sztuki dla sztuki” i wiele innych rzeczy. Znajdzie także wyjaśnienie i na to, że nie zrozumieli głuchego szumu wieków idących z kolei i nie dosłyszeli lub nie zapragnęli dosłyszeć cichego szmeru tajemnych narodzin wielkiej idei. I wytłumaczy sobie

¹⁸⁹ Neron (Nero Claudius Caesar Drusus Germanicus, 37–68 n.e.) – cesarz rzymski w latach 54–68, owiany sławą władcy okrutnego.

¹⁹⁰ Donatien-Alphonse-François de Sade (1740–1814) – głośny francuski pisarz, markiz, libertyn postulujący całkowite wyzwolenie jednostki i życie hołdujące pragnieniom i instynktom.

też inne zjawisko, mianowicie, że zamiast szerzej rozniecać ognisko i uściskiem bratnim przyciągać bliżej pierś ludu skrzepłą, wygrzewali się przy nim tylko jedni i jako stado szakali wyli tam z głodu. Rzeknie ona: jak piana na powierzchni morza, choć nie jest wodą, bez niej istnieć nie może, tak samo sztuka dzisiejsza, pomimo iż urąga mieszczaństwu, jest przecież dzieckiem jego ducha, zapatrzona w jego widnokreghi. Jest cyganerią ideową i artystyczną tej warstwy, a często jej pieczeniarką i trefnisiem.

I przyszłość taka doda: epoka wielkowiejska, jałowa i nikczemna tężyzną fizyczną, była tak samo bezpłodną i w dziedzinie dreszczu twórczego. Pozostawiła tylko dużo dokumentów psychiatrycznych, dla których miejsce nie w archiwum sztuki, tylko w bibliotece chorób nerwowych.

.....

Skończyliśmy. Zatrzymaliśmy się jedynie nad częstką prądów w sztuce dzisiejszej – tych, które nie wybiegły poza widnokreghi ideologii artystycznej mieszczańskiej. Istnieją przecież i inne kierunki, wprawdzie noszące na sobie Kainowe piętno życia wielkowiejskiego, lecz nadto posiadające pierwiastki zdrowia i rozwoju. „Modernizm” jest etykietą, którą przylepiono i do Böcklina, i do jakiegoś bazgracza w rodzaju pani Costenoble¹⁹¹, do Tołstoja¹⁹² i Dostojewskiego¹⁹³ i do ich naśladowców, do Strindberga¹⁹⁴ i do pospolitych pornografów. Nie wszelkie tworzą-

¹⁹¹ Anna Costenoble (1863–1930) – niemiecka malarka i ilustratorka.

¹⁹² Lew Tołstoj (1828–1910) – wybitny rosyjski prozaik, dramaturg, myśliciel, pedagog, krytyk literacki, niezwiązany jednak z modernizmem.

¹⁹³ Fiodor Dostojewski (1821–1881) – znakomity rosyjski prozaik i myśliciel, bardzo wysoko ceniony przez modernistów, w tym Przybyszewskiego.

¹⁹⁴ August Strindberg (1849–1912) – wybitny szwedzki dramatopisarz, prozaik, teoretyk teatru, w jego twórczości przejawiały się tendencje naturalizmu, symbolizmu i ekspresjonizmu.

ce lub piszące stworzenie jest zwiastunem kiełkującego ziarna, pomimo iż przywłaszcza sobie pewne miana, i nie pod każdą nowością ukrywa się płodne życie. Ale jeszcze raz żądamy swobody dla twórczości: oceniamy wartość płodu, analizujemy jądro haseł, lecz wstrzymajmy się od zakazów. Co jest chorym i jałowym, samo zmarnieje i upadnie swoją niemocą; co posiada zarodki rozwoju, wzrośnie pomimo naszych głosów.

Wł.[adysław] Jabłonowski¹⁹⁵

Wrażenia literackie

I.¹⁹⁶

Młoda literatura polska „rezydująca w Krakowie”. – Co się o niej u nas mówi z daleka – i jak wygląda z bliska. – Ludzie, programy i teorie. – „Życie” – Stanisław Przybyszewski.

O młodej literaturze polskiej, „rezydującej w Krakowie” – jak się wyraża B. Prus¹⁹⁷ – piszemy i mówimy od samego Nowego Roku bardzo dużo i gorąco. Jedni rozbierają jej programy, wyznania estetyczne i teorie, inni – wprost rozsiewają niesmaczne plotki o jej adeptach, ogadują ich i oczerniają albo w najlepszym razie litują się nad nimi.

Czy chcesz może, łaskawy czytelniku, mieć małą próbkę tego, co o nich mówiono?... Chcesz choćby przez samą ciekawość, co się o „bliźnich” da powiedzieć – więc posłuchaj.

– Diabolicy, pajace ducha, alkoholicy, kabotyni, pozerzy, wykoślawione wyobraźnie, uwodziciele, pornografi, popisujący się z najpospolitszym rozłajdaczeniem... indy-

¹⁹⁵ Władysław Jabłonowski (1865–1956) – krytyk literacki, publicysta, działacz polityczny.

¹⁹⁶ Część I ukazała się w czasopiśmie „Głos” 1899, nr 20, s. 459–463.

¹⁹⁷ Jabłonowski miał tu na myśli kronikę tygodniową Bolesława Prusa (1847–1912), najwybitniejszego pisarza pokolenia pozytywistów, zamieszczoną w numerze 15 „Kuriera Codziennego” z 15 stycznia 1899 roku, zatytułowaną *Młoda literatura polska*.

ki (nawet), czciciele nagiej piękności... blagierzy, płytkie ambicje, drobni egoiści... *etc. etc.*

I za cóż to wszystko? – zapytasz najpewniej, czytelniku. Za jakie zbrodnie i przewinienia cała ta litania najbardziej trywialnych i krzywdzących epitetów?

Największy kryminalista i potępieniec z pewnością gorszych wymysłów nie słyszał...

I za co to wszystko?

Wyliczę ci główne zbrodnie „młodej literatury rezydującej w Krakowie” i jej przedstawicieli.

1 - s z a z b r o d n i a (największa, zasadnicza).

Sztuka w pojęciu naszym – powiada „młoda literatura” – jest odtworzeniem życia duszy we wszystkich jej przejawach, niezależnie od tego, czy są dobre lub złe, brzydkie lub piękne¹⁹⁸.

Zbrodnię powyższą popełnia, jak wiadomo, sztuka od kolebki swojej, i tak ona już nikogo nie dziwi, że nawet bardzo surowy i moralny publicysta, p. K.R. Żywicki, pozwala jej na to i daje zupełne rozgrzeszenie, powiadając, że „sztuka powinna powstawać ze szczerego p o d m u c h u g ł ę b i n d u c h a” (ob. „Prawdę” nr 12, 13, 14, 15)¹⁹⁹.

2 - g a z b r o d n i a.

Poza ciasnym kółkiem świadomych stanów naszego Ja – powiada młoda literatura – jest ocean wewnętrzny, morze tajni i zagadek, kędy się wicherzą dziwaczne burze itd. ...²⁰⁰

¹⁹⁸ S. Przybyszewski, *Confiteor*, s. 1 (cytat zniekształcony).

¹⁹⁹ K.R. Żywicki [L. Krzywicki], *O sztuce i nie-sztuce. (Luźne uwagi profana). II*, „Prawda” 1899, nr 12, s. 137 (cytat zmodyfikowany) (zob. *Teksty źródłowe*, s. 143).

²⁰⁰ S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę*, s. 102.

Otóż „młoda literatura” pragnie zgłębić ten ocean tajników i zagadek; nie chce ślizgać się po cienkiej warstwie życia, ujmowanego za pomocą elementarnych zmysłów, lecz ma ambicję i zapał do poznania tego, co się kryje w mistycznym *mare tenebrarum*²⁰¹ naszego ducha...

Pytam się, co jest przewrotnego, małego, zbrodniczego w tego rodzaju ambicjach i pragnieniach?

Wszak wszyscy, ilu nas jest – najcnotliwszych, najporządniejszych, najbardziej *terre à terre*²⁰² – wszyscy domagamy się od dzieł sztuki „głębokiej” psychologii, umiejętności wnikania w najtajniejsze skrytki serca ludzkiego; wszak wszyscy urągamy powierzchownym obserwacjom życia, słabej przenikliwości twórczej, opisom formalnej strony bytu *etc.* ... Nie mogę więc zrozumieć, dlaczego oburzamy się, gdy przedstawiciel „nowej sztuki” odwraca się od świata zewnętrznego, jako od rzeczy przypadkowej i zmiennej, i stara się chwycić w duszy swej rzeczy nieujęte, szuka poza złudnym obrazem tzw. rzeczywistości – całej drobniauteńkiej sieci pobudek, wpływów, obrazów niejasnych *etc.* ... Jeżeli nas to tak gniewa, jeżeli widzimy w tym herezję, potworność, dekadencję i Bóg wie co, to cóż w takim razie powiemy o setkach filozofów – od eleatów²⁰³ choćby aż do Berkeleya²⁰⁴, Kanta²⁰⁵,

²⁰¹ *Mare tenebrarum* (łac.) – morze ciemności; tu: sfera podświadcomości, ukryte pokłady psychiki ludzkiej.

²⁰² *Terre à terre* (fr.) – prozaiczny, przyziemny.

²⁰³ Eleaci (szkoła eleacka) – grupa greckich filozofów starożytnych, którzy jako racjoniści odrzucali poznanie zmysłowe, uznając jedność, niepodzielność i niezmiennność bytu. Najśłynniejszy wśród nich był Zenon z Elei (ok. 490 – ok. 430 p.n.e.).

²⁰⁴ George Berkeley (1685–1753) – irlandzki filozof duchowny, empirysta, zgodnie z formułą *esse est percipi* podawał w wątpliwość ideę bytu obiektywnego, niezależnego od procesu poznania.

²⁰⁵ Immanuel Kant (1724–1804) – wybitny niemiecki filozof doby Oświecenia, twórca systemu filozofii krytycznej, idealizmu transcendentnego, zakładającego prymat podmiotu w procesie poznania świata oraz niepoznawalność „rzeczy samej w sobie”.

Fichtego²⁰⁶, Schopenhauera, ba nawet drobiazgowego psychologa Wundta²⁰⁷ itp. – którzy jak najuporczywiej odwracali się od przypadkowego, zmiennego świata zmysłów, nie uznawali tzw. rzeczywistości i jej faktom pojedynczym i zdarzeniom przeciwstawiali wciąż jeden byt, niepodzielny i absolutny, jeden rozum, jedną wolę wszechświatową²⁰⁸ – tak samo zupełnie, jak „młoda literatura” przeciwstawia jedną niepodzielną duszę, której badaniu i przenikaniu pragnie się poświęcić.

Może to nam bardzo się nie podobać – rzecz gustu – ale przyznać trzeba, że stanowisko takie jest jak najzupełniej uprawnione i nie mniej filozoficzne od wielu innych.

3 - cia zbrodnia.

Przedstawiciele „młodej sztuki” nie ufają zbyt daleko danym i wynikom zmysłowego doświadczenia, nazywają rozum ludzki „biednym”, a świadomość naszą ograniczoną, niewyczerpującą i nieobejmującą całego bogactwa duszy.

Pytam się znowu, co w tym jest kryminalnego? Wszak pogląd ten stoi w najzupełniejszej zgodzie z psychologią nowożytną, która o faktach i zjawiskach życia psychicznego nieobjętych świadomością, nieprzeniknionych rozumem (zjawiska mediumiczne np.) prawi nam od dawna rozmaite cuda.

A choćby pomimo to wszystko!

²⁰⁶ Johann Gottlieb Fichte (1762–1814) – niemiecki filozof, idealista, twórca systemu metafizycznego opartego na kategorii „jaźni” (podmiotu) warunkującej istnienie treści poznania.

²⁰⁷ Wilhelm Maximilian Wundt (1832–1920) – niemiecki psycholog i filozof, twórca psychologii eksperymentalnej; opowiadał się za monizmem łączącym myśl i byt oraz wyznawał zasadę paralelizmu psychofizycznego.

²⁰⁸ Jabłonowski zbyt radykalnie uprościł tu poglądy metafizyczne wspomnianych filozofów, zniekształcił też zajmowane przez nich stanowiska w teorii poznania.

Czyż pogląd powyższy nie uzyskał u nas praw obywatelstwa z chwilą, gdy Mickiewicz wystąpił ze swoim:

Czucie i wiara silniej mówią do mnie,
Niż mędrca szkiełko i oko...²⁰⁹

Albo jeszcze dawniej, kiedy poeta mówił o owym rozumie, który nie we wszystko „potrafi ugodzić”²¹⁰ etc. ...

W poezji wyznania podobne są sprawą tak starą i codzienną, że już one nikogo nie powinny dziwić, a tym bardziej oburzać. „Młoda” literatura powiada nadto, że pragnie ujawniać tajemne życie duszy ludzkiej nie za pomocą skojarzeń myślowych, lecz uczuciowych, i twierdzi, że jest sfera życia bezwiedna, pozalogiczna, w której ta ostatnia metoda – jeżeli tak wolno się wyrazić – dużo może zrobić.

Gdyby o tym wątpił kto inny, nie zaś p. K.R. Żywicki, stanowczo najbardziej czytany człowiek w całej Warszawie, to bym się temu nie dziwił... W tym przypadku jednak dziwię się, i to bardzo. P. K.R.Ż. sam napisał kiedyś ciekawą rozprawę o *Cerebracji żywiołowej*²¹¹, a faktów takich z życia myślicieli i uczonych, gdzie ekstazy, fulguracje²¹² itp. skojarzenia uczuciowe, afektywne stanowiły o sprawach bardzo doniosłych dla nauki (przypominam choćby wyznanie znakomitego fizyka Faradaya²¹³) – zna z pewnością bez liku.

²⁰⁹ Słynny cytat z ballady *Romantyczność* Adama Mickiewicza.

²¹⁰ Nawiązanie do tekstu piątej strofy *Pieśni IX* (z księgi I) Jana Kochanowskiego: „A kto by chciał rozumem wszystkiego dochodzić, / I zginie, a nie będzie umiał w to ugodzić”.

²¹¹ L. Krzywicki, *Cerebracja żywiołowa. Przyczynek do psychologii spirytyzmu*, Warszawa 1898.

²¹² Fulguracja – tu: nagłe olśnienie umysłu w czasie ekstazy mistycznej.

²¹³ Wybitny angielski fizyk Michael Faraday (1791–1867), odkrywca zjawiska indukcji elektromagnetycznej, samouk nieposiadający

Szkoda wielka, że o nich zapomniał, pisząc o „młodej” sztuce. W życiu artystów tego rodzaju procesy i skojarzenia wydobywały na jaw arcydzieła, dotychczas wielbione przez jak największych czcicieli rozumu i logiki... Dlaczego mamy wątpić, że nie wydobędą w przyszłości nowych?... Ale i w tym widocznie jest coś „pozalogicznego” – więc przestajemy się dziwić.

4 - a zbrodnia.

„Młoda” literatura nie chce cierpieć za miliony, nie chce naginać się do żadnych celów ubocznych, chce być samej sobie celem.

Stąd wniosek i oskarżenie, że nie ma pojęcia o wzniosłości i nie podziela szlachetnych dążeń... Powoli, panowie, bardzo powoli z oskarżeniem, bo naprzód można ludzi skrzywdzić, a następnie, moi panowie, czyż który z nas tak bardzo cierpi za miliony?

Przede wszystkim cierpimy za samych siebie, nawet wówczas, gdy ból nasz spowodowany jest cierpieniem milionów; wszelki wyraz bólu będzie wyrażał tylko nasz ból jednostkowy, osobniczy. Sztuce chodzi głównie o to, żeby ów ból był silnie i wiernie wyrażony.

A zresztą niech nas nie łudzą pozory!

Nie sądzmy, żeby ci wszyscy, którzy pokazują, jak cierpią miliony, którzy ból ich wyrażają – już tak strasznie bóle te w sobie nosili i odczuwali... Byli malarze obrazów religijnych (Perugino²¹⁴ np.), którzy stwarzali arcydzieła bez pomocy ekstazy i uczuć religijnych, są odtworzyciele bólu milionów, którzy wcale bólów nie odczuwają.

rozległej wiedzy matematycznej, kierował się swoich badaniach eksperymentalnych wyobraźnią i intuicją.

²¹⁴ Pietro Perugino, właśc. Pietro di Cristoforo Vannucci (ok. 1450–1523) – włoski malarz i rysownik okresu renesansu.

Ale czasami bywa i tak, że ten, co wyraża własny ból egoistyczny, co powiada wciąż: „ja cierpię za siebie, z powodu siebie”, robi to tak szczerze, odczuwa tak potężnie i głęboko, że do jego cierpienia przyznają się setki innych istot, w jego bólu znajdują odbicie swego, jego rany uznają za własne...

Zresztą kto wie, czy w bólu najbardziej egoistycznym nie odbija się jeszcze cała ludzkość bolejąca i pokrzywdzona, cała tragedia ogólnego, powszechnego istnienia... I dlatego każdy ból jest święty i wielki – szlachetny i wzniosły! „Młoda” sztuka dobrze robi, że unika celów ubocznych i chce sobie samej być celem; w ten sposób zabezpiecza się od bezużytecznego trwonienia sił własnych i może myśleć o nieustannym doskonaleniu się. Nie mówię, czy to zupełne oddanie się sobie jest możliwe ze względu na rozmaite luki i braki życia społecznego, w każdym jednak razie podobny ideał nie powinien być zbyt wstrętny tym wszystkim, co zgadzają się na „naturalne poddmuchy” aktu twórczego i od jakichkolwiek bądź zakazów pragną go wyzwolić (p. artykuły p. K.R.Ż. w „Prawdzie”).

Nie potrzebuję tu dowodzić, że sztuka nie jest powołana do rozstrzygnięcia zagadnień społecznych i zwiększania dobrobytu ludzkości; wymagać od niej czegoś podobnego to narażać na niepowodzenie obydwie sprawy: sztuki i społeczeństwa.

Największym obowiązkiem sztuki będzie zawsze tylko wytwarzanie przedmiotów sztuki. Do społeczeństwa już należy, co z przedmiotami tymi zrobić, jakie uznać za pożyteczne dla siebie, jakie odrzucić. Niech się tym społeczeństwo zajmuje!

Zresztą gdyby się chciało regulować ciągle twórczość swoją na zasadzie pożytku, można by było nieraz zwątpić o sobie, zwariować albo nic nie stworzyć; a to dlatego, że „użyteczność” dzieł sztuki jest rozmaicie pojmowana przez ogół. Czyż może być np. coś bardziej obracho-

wanego na pożytek od *Placówki*²¹⁵ B. Prusa, tymczasem niedawno słyszałem od ludzi dość wysokiej kultury, że nie rozumieją, po co ta powieść została napisana i jaki może być z niej pożytek. Ktoś inny nie będzie uznawał pożytku Trylogii²¹⁶ Sienkiewicza, znów inny będzie kwestionował użyteczność *Śpiewów historycznych*²¹⁷ Niemcewicza *etc.* ... A wszak to są dzieła nienależące do kategorii wątpliwych. Cóż więc mówić o tych, które należą do niej. Wobec takich faktów nie dziwię się, że ktoś, zamiast myśleć o pożytku sztuki, myśli wyłącznie tylko o niej i jej celom pragnie służyć, nie oglądając się na inne.

5 - a zbrodnia.

Zarzucają „młodej” literaturze, że urąga „tłumowi”, ma wzdargę dla „motłochu” itp.

Pomijając sprawę odwiecznego antagonizmu pomiędzy jednostką twórczą a jej otoczeniem, społeczeństwem *etc.*; antagonizmu, który może prowadzić do wzdardliwego stanowiska względem „tłumu” (uprawnionego nieraz zresztą choćby faktami nierozumienia „pożytku” dzieł sztuki), zauważę tu tylko, że „młoda” literatura nie ma najmniejszych pretensji do „tłumu” i nic od niego nie wymaga. To my jeszcze dotychczas biadamy i kwilimy wciąż na widok obojętności ogółu; to my wciąż urągamy „filiстром” i wszelkim „zjadaczom chleba” nieumiejącym poznać się na nas; „młoda” literatura, „rezydująca” w Kra-

²¹⁵ *Placówka* Bolesława Prusa – najsłynniejsza polska powieść ludowa, wydana w 1886 roku.

²¹⁶ Słynny cykl powieści historycznych Henryka Sienkiewicza (1846–1916), jednego z najwybitniejszych polskich pisarzy z pokolenia pozytywistów; składają się nań: *Ogniem i mieczem* (1884), *Potop* (1885–1886) i *Pan Wołodyjowski* (1887–1888).

²¹⁷ *Śpiewy historyczne* – zbiór pieśni Juliana Ursyna Niemcewicza (1758–1841) o tematyce patriotyczno-historycznej, wydany po raz pierwszy w całości w 1816 roku; jedna z najsłynniejszych i najpopularniejszych książek polskich w XIX wieku.

kwie, „filistrom” niewdzięczności nie zarzuca, niczego się od nich nie spodziewa i względów ich wcale nie pragnie zaskarbiać. Dlaczego?... dlatego właśnie, że chce służyć tylko sztuce...

Autor wspomnianych artykułów „Prawdy” ma jeszcze za złe „młodej” literaturze, że nosi na sobie cechy życia wielkomięjskiego, nie występuje w otoczeniu „aromatów i wdzięków przyrody” – jak się wyraża nader poetycznie – i jest znieprawiona knajpą oraz nudą saloników mieszczańskich.

Gdyby nawet i tak było – chociaż nie jest, mogę bowiem przytoczyć masę utworów „młodej” literatury, przesiąkniętych różnymi „aromatami” i „wdziękami” natury – to jeszcze trudno mi zrozumieć, jak można mieć za złe komuś, że płuca jego trują się powietrzem miejskim, że chodzi po rozpalonym od słońca bruku i nie wacha „aromatów” wiejskich? Chyba tych ludzi żałować tylko można, że wznoszą się w rozbijającym ducha otoczeniu wielkomięjskim i dławią się od nudy w salonikach i buduarach mieszczańskich albo wszelkich innych...

Najpocieszniejszym wszakże zarzutem jest ten oto: „Młodzieńcy zdrowi jak ryby nie dosypiają i odurzają się czarną kawą, aby dojść do przywoitszej, to jest do modernistycznej cery...”²¹⁸.

Nie zatrzymując się dłużej nad podobnymi zarzutami, odpowiem ich autorowi, że to bardzo zużyty i wycofany z obiegu „kawał”, który chyba w nudzących się salonikach mieszczańskich może mieć jeszcze powodzenie...

Pozostaje jeszcze jedna zasadnicza zbrodnia „młodej” literatury, mianowicie jej lubieżność, erotomania *etc.* ... Kwestię tę obszerniej rozpatrzę, mówiąc o stosunku „mło-

²¹⁸ K.R. Żywicki [L. Krzywicki], *O sztuce i nie-sztuce. (Luźne uwagi profana)*. V, „Prawda” 1899, nr 15, s. 175 (cytat lekko zmieniony) (zob. *Teksty źródłowe*, s. 171).

dej” literatury do kobiety, tymczasem muszę zauważyć, że p. K.R.Ż. bardzo się myli, sądząc, że „młoda” literatura „miłością swoją ogarnia każdą nagą, zgiętą lubieżnie kobietę”²¹⁹.

A zresztą dziwię się bardzo surowości i oburzeniu p. K.R.Ż. Po co autor artykułów tak daleko rzuca spojrzenia? Jeżeli mu chodziło o wyszukanie czegoś wstrętnego, co by mogło pierś jego wstrząsnąć szlachetnym wybuchem oburzenia, to lepiej i skuteczniej było zatrzymać na chwilę wzrok swój na artykułach p. L. Winiarskiego, sąsiada z każdego prawie numeru „Prawdy”, który w piśmie tym od niepamiętnych czasów mądrze, uczenie, socjologicznie dowodzi, że cała estetyka da się ściągnąć do spraw płciowych, do aktu rozplodowego²²⁰. Tam nawet o „zgiętej lubieżnie kobiecie” nie ma mowy; tam wciąż się przemykają słowa: „samiec”, „samica” itp.

A jednakże na to grube, płaskie, brutalne i fałszywe pojmowanie spraw „piękna” i „miłości” p. K.R. Żywicki nigdy – o ile wiem – nie reagował. A powtarzam, byłoby to skuteczniejsze!

Przejrzałem niektóre inkryminowane i piętnowane zasady „młodej” literatury, aby dać czytelnikowi wyobrażenie, za co jest zasypywana gruzem najrozmaitszych, niezbyt przesortowanych pocisków. Teraz na chwilkę zatrzymam się na przejawach tych zasad, gdyż one nie mniejszy impet wywołują w napastujących.

Prasa nasza, analizując płody „młodej” literatury, z dziecinnym rozradowaniem chwyciła rzecz najlich-

²¹⁹ K.R. Żywicki [L. Krzywicki], *O sztuce i nie-sztuce. (Luźne uwagi profana). II* (cytat niedokładny) (zob. *Teksty źródłowe*, s. 142).

²²⁰ Jabłonowski miał tu najpewniej na myśli między innymi artykuły: *Literatura włoska. Poezje D’Annunzia* („Prawda” 1898, nr 28, s. 331–333) oraz *Piękno i estetyka* („Prawda” 1898, nr 37, s. 441–443) Leona Winiarskiego (1865–1915), krytyka, socjologa i ekonomisty, który potrzebę piękna wiązał z popędem płciowym.

sze, najujemniejsze i podług nich sądziła o wszystkim, co jest „młodą” literaturą, nawet o jej przyszłości. Głównego dowodu nicości wysiłków „młodej” sztuki dostarczył wiersz p. Vincent de Korabia: „O korowody umarłych cieni wśród wirowań eterów przestrzeni! O płynące kaskady pod zamysłonych iw czarne arkady!...”.

P. K.R.Ż. na tym utworze także próbował dowcipu swego i na nim głównie oparł swój akt oskarżenia.

Nie mogę wyjść z podziwu! P. K.R.Ż., taki stary i namiętny bojownik, zamiast dyskredytować kogoś na podstawie najlepszych dzieł jego wybiera najmarniejsze i wyobraża sobie, że wygrywa sprawę. Dlaczego p. K.R.Ż. dla ośmieszenia twórczości „nastrojowej” nie wybrał np. *Wigilii* Przybyszewskiego – miałby przynajmniej „grubą rybę” i zwycięstwo odniósłby nie tak tanie...

Zresztą, czyż p. K.R.Ż. – aż wstyd mi o tym wszystkim mówić – nie wie o tym, że każdy rodzaj literacki, najbardziej „prawowity”, „uznany” *etc.* ... może posiadać niemało utworów błahych i wydawać płody poronione. P. K.R.Ż. przegląda z pewnością odcinki powieściowe pism naszych; że też go nie uderzyło, iż 9/10 beletrystyki naszej, tej, która nie wypływa wcale z „cudackich i potwornych” zasad twórczych, składa się z utworów, których wartość nie jest wyższa od nieszczęsnego wiersza p. V. de K. Ja nawet przyznaję wyższość utworowi potępionego „modernisty”, gdyż jest nieduży i nie ma pretensji, żeby go rozumiano, gdy tymczasem *Tiara i korona*²²¹ p. T. J. Chońskiego albo coś w tym guście zazwyczaj zajmuje kilka tomów i wyobraża sobie, że zbawia literaturę polską.

²²¹ *Tiara i korona* – wydana w 1900 roku powieść historyczna konserwatywnego prozaika, krytyka i publicysty Teodora Jeske-Choińskiego (1854–1920), osnuta fabularnie na konflikcie papieża Grzegorza VII i cesarza Henryka IV.

Z dwojga złego zawsze małe głupstwo, zrodzone w dodatku bezwiednie, będzie mniej przykre i dokuczliwe od niezmiernie długiej i rozwałkowanej bredni, zrodzonej z jasną pogodą aktu twórczego i nigdy niedywagującą mądrością...

Takich „płodów” mamy nierównie więcej niż utworów w rodzaju p. Vincent de Korabia, nigdy jednak p. K.R.Ż. nie mówił o ich autorach jako o „pajacach ducha”. Dlaczego? Najpewniej dlatego, że z „młodą” literaturą miał p. K.R.Ż. jakieś „osobiste rachunki”, jak sam powiada.

Ja żadnych „osobistych rachunków” nie mam, ale mam wrażenia osobiste, które odkładam do następnego artykułu.

II.²²²

Co się mówi o Przybyszewskim w Warszawie. – Miłość sztuki i ludzi w Przybyszewskim. – Moderniści krakowscy jako skupienie. – Moderniści wobec ideałów społecznych. – Miłość.

Kiedy przed kilku tygodniami, wybrawszy się na dłuższą wycieczkę, skręcałem z Trzebini do Krakowa w nadziei, że tam zetknę się bliżej z obozem „modernistów” polskich, przyszły mi na myśl wszystkie opinie i sądy o nich, z jakimi dość często spotykałem się w Warszawie.

Po wyłączeniu plotek i potwarzy zatrzymałem się na dwu opiniach, bardzo znamienitych, które mi dodały „otuchy” i weselej nieco usposobiły. Poglądy te dotyczyły głównie St. Przybyszewskiego, ponieważ jednak on najczęściej cierpi za winy i zdrożności naszego „modernizmu”, miały więc dla mnie niemałe znaczenie.

²²² Część II ukazała się w czasopiśmie „Głos” 1899, nr 22, s. 506–510.

Kiedyś byłem świadkiem, jak H. Sienkiewicz, zapytany w gronie literatów, jakie na nim wrażenie zrobił St. Przybyszewski, odparł skromnie i szczerze, że przede wszystkim bardzo smutnego człowieka... Innym znowu razem słyszałem, jak p. F. Hoesick²²³ dowodził komuś, że nie rozumie wcale utworów Przybyszewskiego... Dwie te opinie uważałem za najpochlebniejsze, jakie kiedykolwiek bądź słyszałem u nas o człowieku, uczciwie obgadwanym. Człowiek, o którym pierwszorzędny znawca ludzi powiada, że jest bardzo smutny, nie musi być już tak strasznym potworem – pocieszałem siebie; autor, o którym p. F. Hoesick mówi, że go wcale nie rozumie, może być nawet geniuszem.

Zapomniałem więc zupełnie o „diaboliku, pozerze” i trzymałem się sądów powyższych, zanim własnego nie utworzyłem.

Nie mogę tu zbyt oddawać się wrażeniom osobistym, powołałam się jednak na te, które mi pozwoliły ujrzeć rzeczy wątpliwe w należyтым świetle.

Na połów „modernistów” wybrałem się do redakcji „Życia”, której wielu członków znałem dawniej jeszcze, kiedy w Krakowie o „secesjach” artystycznych nie mówiono wcale, a młodzież inteligentna nie zwracała się do literatury jako do swojej „pani i pocieszycielki...”²²⁴.

W redakcji znalazłem, między innymi, St. Przybyszewskiego i byłem świadkiem sceny, która mnie niezmiernie wzruszyła, ile że literackie stosunki Warszawy podobnych mało znają. Zaczęliśmy mówić o literaturze, sztuce, o nowych horyzontach i pisarzach... Przybyszewski roz-

²²³ Ferdynand Hoesick (1867–1941) – polski wydawca, księgarz, pisarz i dziennikarz, autor wielu dzieł z dziedziny biografistyki literackiej.

²²⁴ Nawiązanie do treści artykułu Artura Górskiego *Młoda Polska. I*, „Życie” 1898, nr 15, s. 170.

prawiał żywo i gorąco, wreszcie wybuchnął niezwykłym uwielbieniem dla jednego z nieznanych prawie młodych autorów, który świeżo utwór swój złożył redakcji „Życia”. Wróżył mu wielką przyszłość, cieszył się wykryciem talentu młodego, entuzjazmował się, jakby chodziło o coś, co zapewni przyszłość sprawie drogiej, o którą już niejedną kopię skruszył. Tymczasem chodziło tu o dość udatną nowelę młodziutkiego autora... Przejęło to mnie szacunkiem dla człowieka, który nie żałował serca swego, swoich zdolności kochania na wywyższenie rzeczy drobnej, zaledwie wyłaniającej się z mroków. Później musiałem nieraz powściągać Przybyszewskiego w podobnych zapałach i uwielbieniach, ale przekonały mnie one, z jakim wielkim, wiecznie rozplómiennym ogniskiem szczerych, serdecznych uczuć mam do czynienia.

I taki człowiek ma być pozerem pełnym pychy i pretensji? Ależ farsa, moi panowie! Przybyszewski cieszy się nie naszym małym, zaściankowym rozgłosem, którym się niejeden u nas, jak parobek w karczmie, upaja – zna go Zachód, przysięgają na niego rozmaici „moderniści”, nie tylko polscy, ale on zawiści nie żywi i szczerze uderza czołem przed innymi. Słyszałem nieraz, z jaką miłością wyszukaną mówił o Miriamie (Przesmycki)²²⁵, jak entuzjastycznie podnosił wielki talent Kasprowicza²²⁶, Langego²²⁷

²²⁵ Zenon Przesmycki, pseud. Miriam (1861–1944) – krytyk literacki, poeta, tłumacz, redaktor naczelny warszawskiej „Chimery” (1901–1907), czołowy reprezentant Młodej Polski, zwolennik symbolizmu, erudyta i esteta, odkrywca i popularyzator twórczości Cypriana Norwida.

²²⁶ Jan Kasprowicz (1860–1926) – czołowy poeta, dramaturg, krytyk i tłumacz pierwszego pokolenia Młodej Polski.

²²⁷ Antoni Lange (1862–1929) – młodopolski poeta, dramaturg, prozaik, krytyk literacki, filozof, tłumacz, autor liryki refleksyjno-filozoficznej.

i wielu innych młodszych pisarzy polskich (nawet pisał o nich w „Życiu” tak samo, jak mówił).

Położyłem nacisk na tę stronę serca Przybyszewskiego, ponieważ stoi to w związku z ruchem „modernistycznym” w Krakowie. Gorąca, czuła i entuzjastyczna dusza Przybyszewskiego wytwarza dokoła siebie atmosferę zachęty życzliwej i miłości dla młodych adeptów sztuki, pobudza ich do namiętnego, bezwzględного oddania się jej celom. Miłość jego może widzieć więcej, niż jest, może łudzić się i przesadzać, niemniej jednak stwarza środowisko duchowe, w którego ciepłe mogą kiełkować i wzrastać szczerze usposobienia twórcze. Młodzi ludzie, literaci, artyści malarze, muzycy, zgrupowani dokoła redakcji „Życia”, zrobili na mnie wrażenie gromady, która wspólnie wierzy w coś, kocha wspólnie i tęskni: wiadomo, że w takich warunkach każdy z osobna kocha silniej i wierzy absolutniej. Może to wytworzyć koło sekciarzy, zasklepione w sobie i adorujące się wzajemnie bez miary, ale wytwarza też większe natężenia uczuć i chroni od znieprawiającego eklektyzmu. U nas bywa częściej, że ludzie zmuszeni są wierzyć i kochać w odosobnieniu, po kryjomu, mniej dlatego mają śmiałości, dbają o wszystkich świętych i byle kogo starają się zadowolić.

Od czasu grupy St. Witkiewicza²²⁸ i A. Sygietyńskiego²²⁹ nie słyszałem w Warszawie o takiej gromadzie lite-

²²⁸ Stanisław Witkiewicz (1851–1915) – malarz, pisarz, architekt, krytyk i teoretyk sztuki, twórca teorii stylu zakopiańskiego, propagator realizmu i naturalizmu.

²²⁹ Antoni Sygietyński (1850–1923) – krytyk literacki i artystyczny, prozaik, zwolennik literatury naturalistycznej, przeciwnik modernizmu. Witkiewicz i Sygietyński należeli do tzw. Grupy „Wędrowca”, związanej wokół warszawskiego tygodnika o tym tytule, działającej w latach 1884–1887, skupionej na promowaniu literatury i sztuki wolnej od tendencyjności, bliskiej realizmowi i naturalizmowi. Redaktorem naczelnym „Wędrowca” był wtedy

racko-artystycznej, która by szła ławą, zbiorowo reagowała na prądy życia sobie niemiłe i zbiorowo dążyła do jakiegoś ideału. Znam natomiast takie grupy literackie, w których ludzie obrzydiali sobie wzajemnie stosunki i wyzwierzali się²³⁰ do siebie co najmniej przez pół roku z powodu sprawy... Dreyfusa²³¹ lub innej podobnej marności.

Gromady ludzkie, które nie pomnażają w sobie umiłowania rzeczy trwałych, które uczuć serdecznych i gorących w sobie nie budzą, są bez znaczenia i prowadzą do atomizacji. Tej ostatniej właśnie nie zauważyłem wśród „modernistów” krakowskich. Może zbyt wiele przypisuję oddziaływaniom Przybyszewskiego, nie popełnię jednak wielkiego błędu, twierdząc, że on to głównie przymiotami serca swego i urokiem talentu zdecydował bardziej chwiejnych i skupił rozproszonych.

Powiadają wprawdzie, że zdecydował ich na złe, że doktryna jego „uwodzi nieletnich”, a urok talentu wywołuje zgubne naśladownictwa i sugestionuje niepowołałych...

„Uwodzenie nieletnich” odbyło się tedy na gruncie dobrze przygotowanym. Ale czym St. Przybyszewski oddzia-

Artur Gruszecki. Do grupy należeli bądź blisko z nią współpracowali: Adolf Dygasiński, Józef Chełmoński, Aleksander Gierzyński, Bolesław Prus, Piotr Chmielowski, Jan Józef Potocki (Marian Bohusz).

²³⁰ Wyzwierać się – nasrożyć, rozwścieczyć się.

²³¹ Alfred Dreyfus (1859–1935) – francuski oficer, niesłusznie oskarżony w 1894 roku o zdradę tajemnic wojskowych Prusom, skazany początkowo na dożywotnie więzienie w Gujanie. Jego sprawa wywołała ogromne wrzenie w społeczeństwie francuskim, polaryzując je na dwa przeciwstawne obozy: lewicowo-liberalny, przekonany o niewinności oficera i domagający się rewizji procesu, oraz nacjonalistyczno-prawicowcy, klerykalny i antysemicki, atakujący Dreyfusa. W ponownym procesie skazano go na 10 lat więzienia, w końcu jednak został oczyszczony i zrehabilitowany (w 1906 roku).

łał na „modernistów” krakowskich? Niczym innym, jak tylko potęgą i odczuciem cierpień wrażliwych i pokrzywdzonych dusz, uświadomieniem nieskończone bolesnych stron człowieka dzisiejszego i kultury współczesnej, tęsknotą namiętą do światów mistycznych, nieznanych, tęsknotą, która zrzucić z ducha pragnie palącą koszulę Dejaniry²³², „ohydne płachty” rzeczywistości; oddział, słowem, tragizmem własnego ducha i zrozumieniem tragizmów powszechnych.

Takim, podług mnie, jest stosunek Przybyszewskiego i jemu podobnych do pokolenia zwracającego się do literatury jako do „pani swej i pocieszycielki”.

Nie znam straszniejszej satyry na wszelkie „dekadencje”, na brutalny egoizm jednostek, żyjących bez ideału i miłości spraw ogólnoludzkich, od cyklu powieściowego St. Przybyszewskiego pt. *Homo sapiens*²³³; nie znam książki, która by tragiczniej oddawała nicestwo i kryminalność dusz oddanych tylko sobie, uprawiających kult samych siebie. Jakże komicznie i niezgrabnie wyglądają wobec tego wszelkie głosy nawracające jej autora (zwłaszcza głosy piszących dam są najucieszniesze) na „szczytność”, wyższe aspiracje, ideały itp. ...

Przybyszewski wysługiwał się rozmaitym ideałom długo i skutecznie – o tym p. K.R. Żywicki musi coś wiedzieć – a że urok niejednego „ideału” rozwiął następnie i odsłonił odwrotną stronę medalu, to już nie jego wina wyłącznie.

²³² Ubranie, które spowodowało śmierć Heraklesa. Żona herosa, Dejanira, skąpała je w krwi zabitego przezeń centaury, dzięki czemu miało ono zapewnić jej wierność małżonka, tymczasem przysporzyło mu wielkich męczarni.

²³³ Trylogia powieściowa Stanisława Przybyszewskiego *Homo sapiens*, wydana najpierw w języku niemieckim w Berlinie (I. *Über Bord*, 1896; II. *Unterwegs*, 1895; III. *Im Malstrom*, 1895), a w wersji polskojęzycznej we Lwowie w 1901 roku (I. *Na rozstaju*, II. *Po drodze*, III. *W Malstromie*).

W powieści *Im Malstrom* (z cyklu *Homo sapiens*) zaznaczył wyraźnie, czym są ideały oparte na stężalych, bezdusznych dogmatach, czym jest doktryna martwa, bez ducha ofiary i poświęceń; za to, być może, gniewają się na niego ci i owi i odstępstwo od „ideałów” głoszą...

Jedni mają za złe „młodej” literaturze, że w jej dążeniach nie ma pierwiastku społecznego, inni gorszą się więcej jej erotomanią. Niejeden wyobraża sobie redakcję „Życia” jako świątynię Priapa²³⁴; śmielszym wyobrażeniem przychodzi najpewniej na myśl „msza czarna” i inne sprośne obrządki szatana... Bądź jak bądź, wszyscy są przekonani, że miłość „modernistów” „ogarnia każdą nagą, lubieżnie zgiętą kobietę...”²³⁵. Tu wchodzimy do muzeum okazów kopalnych, p. K.R. Żywicki oprowadza nas po nim. Sz. kustosz tak się zżył ze swoimi zbiorami fauny zaginionej, że zapomniał o świecie istot żyjących współcześnie.

„Młoda” literatura i radosne swawole wesołych faunów goniących na łące kwitnącej płochliwych nimf gromadę; „modernizm” – i zdrowa uciecha zmysłów, bez idei smutnych, trosk i udręczeń – ależ to istna krotochwila! O, jakże daleko, być może na własne utrapienie, jesteśmy od tego „ideału” miłości! Śladu nie pozostało z idylli. P. K.R. Żywicki czytał pewnie Schopenhauera *Metafizykę miłości*²³⁶ i powieści Tołstoja, Strindberga, D’Annunzia²³⁷ itp.,

²³⁴ Bóg płodności w mitologii greckiej i rzymskiej; tu (ironicznie): synonim wyuzdania seksualnego.

²³⁵ Niedokładny cytat z artykułu L. Krzywickiego pt. *O sztuce i nie-sztuce* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 142).

²³⁶ Chodzi tu o *Metafizykę miłości płciowej*, rozdział z *Uzupełnienia do książki czwartej* tomu II najważniejszego dzieła Artura Schopenhauera *Świat jako wola i przedstawienie* (1819).

²³⁷ Gabriele Michele Raffaele Ugo D’Annunzio (1863–1938) – włoski poeta, dramaturg i prozaik, autor między innymi powieści *Triumf śmierci* (1894), popularny w okresie modernizmu.

a mimo to wciąż mu się wydaje, że najwyższą rozkoszą „modernizmu” jest ogarniać wzrokiem „każdą nagą, lubieżnie zgiętą kobietę”. Są to chyba wspomnienia młodości. Jakże łatwo w ten sposób zdobywałoby się rozkosz, jak prosto rozwiązywałaby się sprawa miłości i stosunku do kobiety.

Odwróćmy wzrok od sielanki naiwnej i posłuchajmy lepiej „modernistycznych” wynurzeń:

... I kocham cię jeszcze, boś dała mi cierpienie i tęsknotę –
tęsknotę, co myśli twórcy kojarzy, ręce ku Bogu wyciąga,
mózg trawi żądzą poznania, bolesną a odwieczną tęsknotę
bytu, wieczny niepokój, a rozkosz...

Zapomniałem o tobie, zagasł mi przepych twego ciała,
zanikła żądza. Tylko to jedno pozostało, czym cię pragną-
łem, czym cię wypieściłem, czym cię dusza moja przetra-
wia: tęsknota (*Wigilie*²³⁸ St. Przybyszewskiego).

Jak to? Rozkosz, pieszczoty bez przepychu ciała, bez
żądzy... ale to coś niezwykłego! A gdzież się podziała
„lubieżnie zgięta kobieta”? Tu już z pewnością nawet
p. K.R. Żywicki miałby za złe modernistom, że takie mają
beprzedmiotowe tęsknoty, którymi zdrowiu swemu
szkodzą...

W istocie tęsknoty podobne są straszne, dręczące jak
zmory, jak fatum nieubłagane. Stosunek taki do kobie-
ty jest męczarnią beznadziejną, ukrzyżowaniem ducha,
strapieniem filozoficznym myśli. Gdzież tu jest miejsce
na gminną lubieżność, na obojętnie radosną rozkosz zmy-
słów? „Moderniści” nie dbają o to, wyrzekają się tej nędz-

²³⁸ Poemat prozą Przybyszewskiego, wydany najpierw w języku niemieckim pt. *Vigilien* (1895), a potem w wersji polskojęzycznej pt. *Z cyklu Wigilii* (Lwów, 1899; przytoczony przez Jabłonowskiego cytat pochodzi z tego wydania).

nej „odrobiny wieczności” (p. *Wigilie* Przyb.) – pragną objąć całą, niezgłębiającą, zagadkową wieczność; kochają, bo są spragnieni miłości dla niej samej, tęsknią – bo w tęsknocie tej stopione są najtajniejsze potrzeby bytu, największe upojenia człowieka, najtrwalsze, choć nieiszczalne nadzieje.

Dziwna erotomania, w której udział brutalnego życia zmysłów staje się prawie niedostrzegalnym. Pogląd „modernizmu” na kobietę jest bardziej czystym, poetyckim i wzniosłym niż wszelkich „zdrowych” naturalizmów, przefiltrowanych psychologii i mieszczańsko-filisterskich (że użyję ulubionego zwrotu p. K.R.Ż.) formułek. Wprawdzie St. Przybyszewski i „moderniści” krakowscy rozważają byt pod postacią nieubłaganej walki odmiennych płci, a raczej walki „płciowości”, instynktów nieprzepartych z duszą coraz bardziej kruchą, bo subtelną i nadczułą, ale to od zdawkowej erotomanii nieco się różni. Za taki sam kosmiczny stosunek do kobiety Schopenhauer nie stracił tytułu wielkiego filozofa; za to samo Tołstoj nazywany jest wielkim, surowym moralistą, a R. Wagner²³⁹ głębokim tragikiem rodzaju ludzkiego, miałaby więc jeden Przybyszewski, który to wszystko rozumie również filozoficznie (p. choćby *Totenmesse*²⁴⁰), a przedstawia o wiele subtelniej i boleśniej (*Wigilie*), nosić na sobie piętno pospolitej erotomanii i pornograficznych upodobań?

Nie mogę tu wchodzić w szczegóły, zwrócę więc jeszcze uwagę na to, że St. Przybyszewski, a z nim i modernizm krakowski, zatrzymał się w rozważaniu kobiety na bardzo

²³⁹ Ryszard Wagner (1813–1883) – wybitny niemiecki kompozytor, dyrygent i teoretyk muzyki, cieszący się wielką sławą w okresie modernizmu.

²⁴⁰ Pierwszy poemat prozą Przybyszewskiego, opublikowany w Berlinie w 1893 roku. Jego polska wersja – pt. *Requiem aeternam* – ukazała się w 1904 roku.

ciekawym punkcie; jest nim: „androgynizm”²⁴¹. Pojęcie to jest hymnem wyzwolenia zwalczonych i zrozpaczonych jednostek, które nie widzą możliwości przejednania wrogich sił tkwiących w kobiecie, którym ustawiczne jej zdobywanie wydaje się sprawą zbyt nędzną w porównaniu z wielką, niesłabnącą potrzebą miłości, jaką w sobie noszą. Jest to wyrzeczenie się marnej „odrobiny wieczności”, stwarzanie w duchu własnym trwałych, niepokalanych przedmiotów kochania. Nie znam bardziej bezinteresownego stosunku do kobiety!

Może to być wszystko jednostronnym i krańcowym, może to niejednemu wydawać się cudackim, a nawet, jak kto chce, potwornym, gdyż nie wszystkich jednakowo życie usposabia, nie na wszystkich mózgi jednakowo oddziaływa, ale żeby poglądy powyższe miały być mniej głębokie, bardziej poziome i wynaturzone od tych, jakie od wieków cały świat obiegają, nie budząc grozy i nie wywołując napaści, to na to trudno się zgodzić.

Nie mogę się też zgodzić i na to, żeby ich wyobrażanie w literaturze naszej było dla niej szkodliwym i hańbiącym. Chyba nikt z nas nie pragnąłby jej odsunąć od żywych, odmładzających źródeł twórczych, jakimi są: cierpienie, tragizm uczuć, myśl filozoficzna, odwrót od komunalów i powierzchownego rozważania spraw zawiłych i mrocznych. Trochę szczerości, trochę serca i życzliwego usposobienia dla rzeczy mniej nam znanych i mniej uprawianych, a sprawa „modernizmu” wyda się nam mniej wrogą niż obecnie.

Nie mogłem w dorywczej pracy objąć tego wszystkiego, co się do „młodej” literatury naszej odnosi; nie

²⁴¹ Androgynizm – mit (symbol) Androgyne, zainicjowany w *Uczcie* Platona ideał antropologiczny dwójjedni osobowościowej, scalającej pierwiastek żeński i męski. W okresie Młodej Polski cieszył się on dużą popularnością.

mogłem uwzględnić wszelkich jej objawów, dążeń i aspiracji. Sądzę, że przyszłość nastęrczy mi niejedną w tej mierze sposobność. Tymczasem cieszę się szczerze, że rodzaj twórczości reprezentowany przez „młodą” literaturę wplół się w pasmo ogólnych naszych wysiłków twórczych, że się przeciwstawił bardziej „zasłużonym” i nawet zamarzył o przodownictwie.

Nie wiem, co z tego będzie. Wiem tylko, że to energię naszą twórczą podnieci, nowe obudzi nadzieje, nowe zapali ambicje... To, zdaje się, zawsze jest pożądane.

W.F. [Wilhelm Feldman]²⁴²

Mozaika literacka
(St. Przybyszewski, jego teoria i pisma)

W Skandynawii był czas, kiedy na drzwiach salonów wywieszano napis: „Tu się o Ibsenie nie rozmawia”. Był to czas, kiedy Ibsen był dla jednych bożyszczem, dla innych bestią apokaliptyczną, dla wielu – przede wszystkim plagą. Nie przemawiam za tym, by u nas zaczęto naśladować ów rozpaczliwy krok Północy. Przybyszewskiemu jednej zasługi odmówić niepodobna: skierował tory dyskusji, rozmyślań, entuzjasmów i namiętności znowu na literaturę. „Pariasem” nazwał przed kilku laty poezję Tetmajer²⁴³: do roli pariasa zeszła ta niedawno królowa i pani lub – co gorzej – do roli służki... usypiającej; mówiło się publicznie i prywatnie o jednym pisarzu, o jakimś utworze modnym – nie o literaturze. Z młodszych naszych pisarzy niejednemu udało się utworzyć około siebie gminę wiernych, żadnemu – ruchu umysłów, który by fale roztoczył daleko i szeroko, który by zakołysał całą powierzchnią czytającej publiczności. Przyszedł Przybyszewski – i stał się cud...

²⁴² Wilhelm Feldman (1868–1919) – czołowy młodopolski krytyk i historyk literatury, prozaik, dramaturg, publicysta, historyk myśli politycznej, działacz niepodległościowy.

²⁴³ Kazimierz Przerwa Tetmajer (1865–1940) – jeden z najwybitniejszych poetów Młodej Polski, słynny zwłaszcza w latach 90., wyraziciel nastrojów pesymistyczno-dekadenczkich.

Jestże on kamieniem, który wpadł do wody, sprawiając falowanie, aby – zatonać, czy też bijącym na dnie źródłem żywym i wiecznym, które powierzchnie wprawia we wrzenie? Któż dzisiaj potrafi powiedzieć?

„Musi istnieć chaos, aby się narodziła jaśniejąca gwiazda” – powiedział głęboko Nietzsche²⁴⁴. Matką słońca jest mgławica. I w talencie Przybyszewskiego, i w licznych, acz minimalnych ułamkach talentów, gromadzących się około niego, widzę na razie tylko mgławicę gęstą, chaotyczną, wirującą niespokojnie, szukającą osi stałej – mgławicę...

Do słońca jeszcze daleko...

Któreż dzieło Przybyszewskiego ma być owym słońcem? Ba, w dyskusji nic prawie nie słyszemy o dziele, a ciągle o teoriach. Publiczność nieczytająca po niemiecku książek autora *De profundis* nie zna, nie sprzecza się też o znaczenie i wartość tego utworu, czy *Totenmesse*, czy *Homo sapiens*, a spory i namiętności wrą tylko około tezy, około hasła „nagiej duszy”... Objaw ten byłby nieco komiczny; żaden twórca nie stoi teorią choćby najwspanialszą, tylko dziełem; fakt ten świadczy jednak o usposobieniu znacznej części naszej inteligencji, o jej głębokiej potrzebie psychologicznej. Oto Przybyszewski jest pierwszym od wielu lat pisarzem, który na widownię wnosi *syntezę*.

Od epoki pozytywistycznej nie mieliśmy w literaturze syntezy. Żaden poeta, żaden powieściopisarz nie nosił na czole tej gwiazdy, która by oświetlała drogę życia błądzącym w mrokach, a równocześnie podnosiła głowę ku niebu. Pieśniarze śpiewają o naszej niemocy, niemoc śpiewa z naszych pisarzy. Asnyk chwilami zdawał się być tęczą, lecz prędko rozpryskiwała się ona na sto odłamów i ginęła całość, a zostawały tylko śliczne, barwne, lecz kapryśne, sprzeczne, luźne klejnociki. Za czasów naj-

²⁴⁴ Zob. przyp. 2, s. 77.

wyższego rozwoju, raz liryk wyrafinowany, to Herakles²⁴⁵ bojowniczy, to znów wąpiący o wszystkim i wszystkich sceptyk – skończył na filozofii rezygnacji, a ta z pewnością dla młodości, dla życia, sztandarem-syntezą nie jest. Konopnicka pytała tylko – odpowiedzi nie dała żadnej. Sienkiewicz Trylogię pisał dla pokrzepienia serc, ale daleki był od zrobienia przeszłości dogmatem; gdy się zaś zwrócił do epoki współczesnej, dał w Płoszowskim²⁴⁶ tylko muzeum patologiczne, bolesną, chorobliwą analizę; synteza, dogmat, Połaniecki²⁴⁷ do ogółu już tak nie przemówił... Prus rzucił w czwartym tomie *Emancypantek*²⁴⁸ zarysy nowego poglądu na świat, ale w formie tak niepełnej, iż pożądanego wrażenia nie wywarł. Z najmłodszych Kasprowicz, jak długo trzymał wysoko sztandar ludowy, zdawał się dla wielu owym wyczekiwany, zesłany. Tym cięższy był zawód. Tetmajer w cudowne słowa zaklął całą gorączkę i newrozę wieku, bezwiarę jego i znużenie wielkie, dające się galwanizować tylko na chwilę wrażeniem piękną. (W ostatnich nowelach i poezjach autora *Ks. Piotra*²⁴⁹ czuć nastrój inny, pragnienie zdrowia, odrodzenia; nastrój ów dotąd jednak się nie skryształizował). Artystów wielkich mieliśmy i mamy wielu, wyznawców i apostołów – żadnych. A w życiu zwycięża nie piękno, lecz siła i wola.

Wobec ludzi analizy i zwątpienia, wobec chóru odpowiadającego ze wszec stron z Płoszowskim: „nie wiem,

²⁴⁵ Herakles – najsłynniejszy heros w mitologii greckiej, uosobienie męstwa, siły, waleczności.

²⁴⁶ Leon Płoszowski – główny bohater powieści Henryka Sienkiewicza *Bez dogmatu* (1890), melancholik, dekadent i sceptyk.

²⁴⁷ Stanisław Połaniecki – główny bohater powieści Sienkiewicza *Rodzina Połanieckich* (1895), uznany przez krytykę młodopolską za reprezentanta mentalności „filisterskiej”.

²⁴⁸ *Emancypantki* – powieść Bolesława Prusa, opublikowana w 1894 roku, zawierająca wykład systemu metafizycznego autora.

²⁴⁹ *Ksiądz Piotr* – nowela Tetmajera, wydana osobno w 1896 roku.

nie wiem, nie wiem!”²⁵⁰ Przybyszewski jest tą siłą i wolą. Śmiało mówi: wiem! Śmiało stawia program i broni go z wymową, z fanatyzmem, z jednostronnością właściwą wszystkim fanatykom. A to najbliższym nie zostawia nawet czasu na analizę, porywa swym ogniem, tworzy wiarę...

A innych – z tą samą siłą odpycha i wzburza.

Stąd fakt, że ludzie więcej się zajmują teoriami Przybyszewskiego niż dziełami, więcej wiarą niż czynami. Najwięcej bowiem zajmują nas – nasze deficyty. Dla większości przy tym łatwiej oczywiście uchwycić się jednego hasła niż przerąbać się przez szereg dzieł; wygodniej uwielbiać lub krytykować na podstawie mniej lub więcej niezrozumiałego komunału, którym wkrótce się staje każde hasło, niż wyrobić sobie samodzielne zdanie...

Wiarę, syntezę Przybyszewskiego znamy. Jest nią – użyjmy hasła najpopularniejszego – „naga dusza”. Naga ona, bo przede wszystkim ogołociona z powłoki cielesnej – mózgu, więc pozostająca poza wszystkimi znanymi nam prawami psychologii. Dusza – to transcendentalna – spirytystów lub kompleks procesów umieszczonych przez naukę „za progiem świadomości”. Wcieleniem tej duszy ma być sztuka stojąca ponad życiem, moralnością, narodem, pięknem; sztuka odtwarza „tajemniczy przejaw duszy ze wszystkimi zjawiskami, jakie mu towarzyszą: z gorączką, wizją *etc.*”, a jak „przez przeciąg całych wieków średnich dusza przejawiała się *jedynie* w dziedzinie religijnego życia”, tak „w naszych czasach dusza przejawia się tylko... we wzajemnym stosunku płci”²⁵¹. Sztuka to

²⁵⁰ Deklaracja sceptycyzmu Płoszowskiego, wielokrotnie przezeń zapisywana na kartach *Bez dogmatu*.

²⁵¹ Cytat z przedmowy Przybyszewskiego *Pro domo mea* do niemieckiego wydania *De profundis* (1895). Zob. przyp. 47, s. 100.

daleka od nędz, „banalności” i „śmieszności” walk życia społecznego, dlatego wybrana, arystokratyczna...

Trzebaż ten program zwalczać, zbijać? Zwalczyła go dostatecznie historia w postaci jego pierwotniejszej, kiedy z początku tego wieku pojawił się jako program romantyków niemieckich: Schległów²⁵², Novalisa²⁵³, Tiecka²⁵⁴. Zwalcza go sztuka, której pierwszym przykazaniem jest swoboda, indywidualizm, a więc niezacieśnianie się w jednej jedynej sferze – i tworzenie wedle jednej recepty. Zwalcza go godność myśli ludzkiej, od której on żąda zupełnej abdykacji: *sacrifizio del intelletto*²⁵⁵... Tylko wyciąwszy sobie zupełnie ów „biedny”, „głupi”, „mieszczanski” mózg, przyjmimy za dobrą monetę ten kram pseudomisterii, baśni o satanizmie, Łysych górach, inkarnacjach i opętaniach, który Przybyszewski nam podaje w głównych swych dziełach programowych: *Na drogach duszy* i *Synagoga szatana*²⁵⁶; tylko w tym stanie będziemy arystokratyzm widzieć w zamykaniu oczu i uszu na milion ogni namiętnych, objawień wspaniałych, walk tytanicznych

²⁵² Bracia Schległowie: Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772–1829) – niemiecki filozof, krytyk literacki, poeta, językoznawca, czołowy reprezentant tzw. romantyzmu jenańskiego; August Wilhelm Schlegel (1767–1845) – pisarz, językoznawca, tłumacz, filolog, współtwórca romantyzmu niemieckiego.

²⁵³ Novalis, właśc. Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg (1772–1801) – niemiecki poeta, filozof, uczonek, wybitny przedstawiciel romantyzmu.

²⁵⁴ Johann Ludwig Tieck (1773–1853) – niemiecki dramaturg, poeta, prozaik, krytyk literacki, teoretyk teatru, tłumacz, zaliczany do romantyków.

²⁵⁵ *Sacrifizio del intelletto* (wł.) – ofiara z rozumu (głosa z 2 *Listu św. Pawła do Koryntian*).

²⁵⁶ Głośna rozprawa Przybyszewskiego, opublikowana najpierw po niemiecku (*Die Synagoge des Satans*, 1897), a w okrojonej wersji polskiej w 1902 roku.

i krzyków do gwiazd dochodzących, które mają swe źródło poza „stosunkiem płci”...

Przybyszewskiego zresztą najskuteczniej zwalcza Przybyszewski. Artysta jest w nim szerszy i lepszy niż doktryner i falą twórczości aż nadto często zalewa wszystkie groble, które ten ostatni stawia. Już doktryner przyznaje, że sztuka nie stoi ponad narodem, bo nosi na sobie stygmat „rasy” i język; oczywiście „rasa” jest tu użyta tak ściśle i naukowo, jak podania o satanizmie; powinno być – naród. A gdy artysta bada czynniki „metamuzyki Chopina”²⁵⁷ – widzi je nie w „stosunku płci”, lecz w duchu ziemi ojczystej; a gdy człowiek w nim da się porwać naturalnemu uczuciu, wówczas wyrzuca z siebie wprost dziennikarskie, a jak szlachetne! tyrady patriotyczne (*Unterwegs*²⁵⁸, *Dzieci szatana*²⁵⁹...).

Lecz dosyć teorii. Mam przed sobą kilka książek polskich autora *Confiteor* i im się przypatrzymy.

*Wigilie*²⁶⁰ – to jedna z pierwszych inkarnacji „nagiej duszy”. Czytałem ten utwór lat temu pięć w języku niemieckim; wrażenie było potężne. Polskie tak już nie działa, gdyż czuć łamanie się z językiem, co niejednokrotnie wywołuje zgrzyt rytmiki. Mamy tu krzyki i bolesne majaczenia duszy na tle stosunku płci. Wygłasza je

²⁵⁷ Metamuzyka (właściwie: metadźwięk) – kategoria pojęciowa Przybyszewskiego, użyta przezeń w eseju *Szopen (Impromptu)*, opublikowanym najpierw w „*Życiu*” (1899, nr 19/20 pt. *Ku czci Mistrza*), a potem włączonym do tomu *Na drogach duszy* (Kraków 1900).

²⁵⁸ *Unterwegs* – tytuł wydanej w 1895 roku drugiej części niemieckiej wersji powieści *Homo sapiens*.

²⁵⁹ Powieść wydana najpierw w języku niemieckim (pt. *Satans Kinder*) w 1897 roku; polska edycja utworu ukazała się we Lwowie w 1899 roku.

²⁶⁰ Z cyklu *Wigilii*. Rysunki St. Wyspiańskiego. Lwów, księgarnia Polska [przyp. – W.F.].

artysta, człowiek mający już z natury system nerwowy rozprężony, a rozstrajający go jeszcze więcej bezustannymi orgiami. I w chwili, gdy „byliśmy tak pijani, och, tak pijani” – rzuca sam swą kochankę w objęcia drugiego – poety o demonicznej twarzy. Następuje rozstanie, potem elegie, burze, wizje okropnej tęsknoty. Uczucie, do biała rozpalone, przynosi szereg skojarzeń myślowych, dalekich od codziennej, „mieszcząskiej” logiki; czepiają się one skrzydłami dzieciństwa, świętości, sztuki, biegną w szale sennych halucynacji, biją rozpaczliwie o wszystkie okienka, za którymi jej cień miga. Ona bowiem była dla niego czymś więcej niż kochanką; była wcieleniem nastroju ziemi rodzinnej, wcieleniem żywiołowej potęgi kobiecości, wcieleniem jego sztuki, jego mocy, ducha, jego piękna. I tęsknota wzbiera, rośnie, przynosi coraz inne widziadła, olbrzymie, jaskrawe, nadnaturalne; gorączka tyfusowa wypowiada się rytmiczną kaskadą... I staje nam przed oczyma olbrzymi kwiat japoński o niesłychanym przepychu, a i niesłychanej chorobliwości kolorów. Naturalnością jego – nienaturalność, logiką – nielogiczność. Lecz autor chciał z tego zrobić coś więcej nad skrawek majaczeń chorobliwych, które neuropatolodzy w swych dziełach nieraz przytaczają. Dodał więc filozofię kobiecości: *ona*, jako jego inkarnacja, zlała się z nim zupełnie i stał się twór nowy: „Androgyne”! – Pod koniec zaś słyszymy, że jest ona tylko dziełem jego: *stań się!* „Byłaś głupią zabawką” – ja dopiero „tchnąłem na cię świętego Ducha mych uczuć i myśli”²⁶¹... Na tym ostatnim punkcie siła twórcza autora opuściła; filozofia – to „wierzyieli” Strindberga²⁶².

²⁶¹ S. Przybyszewski, *Z cyklu Wigilii*, Lwów 1899, s. 38 (cytat zmieniony).

²⁶² Aluzja do jednoaktówki Strindberga pt. *Wierzyiele* (1888). Jeden z bohaterów siłą potężnej sugestii niszczy innego mężczy-

I to jest świat widziany przez pryzmat płci. Lecz któryż syn czasu naszego, zwłaszcza najadłszy się bakteriologicznych kultur, hodowanych w kulturze cyganerii i rozpusty Berlina lub Paryża, nie nosi na sobie bodaj kilku celek szpitalnych?

Teraz przejdźmy – do innego oddziału. Leżą w nim *Dzieci szatana*²⁶³. Niespełna dziesięć lat temu był terażniejszy antyspołecznik redaktorem socjalistycznej „Gazety Robotniczej”²⁶⁴ w Berlinie, gorliwym agitatorom na Szląsku pruskim i stykał się z emisariuszami „centralizacji” i rozmaitymi reprezentantami „przewrotu”. Gdzie jednak widział takich przewrotowców, jakich ukazuje w ostatniej powieści – pomyśleć trudno. Jest to paczka anarchistów dziwnego nabożeństwa; uchodzący przez pewien czas za ich „króla nowego Syjonu”, Gordon, tęskni za pięknnością, a życie mu wszystko bruka, szczególnie kobiety, chce więc niszczyć wszystko dokoła nie na to, żeby odbudować ruiny, ale na to, żeby niszczyć; zniszczenie jest jego dogmatem, wiarą, ubóstwieniem. Życie jest boskim królestwem szatana, piekłem... „Po śmierci ujrzymy może coś tak głupiego i banalnego jak raj”²⁶⁵... Gromadzi więc około siebie garść owych potępieńców: młodego chłopca, zamierającego w zgniłym pokoju, trawionego dziką nienawiścią ku bogaczom, z których jeden się przyczynił do jego zniszczenia; szaleńca, gnanego rozpaczą i trwożą z powodu popełnienia niegdyś morderstwa na drobnym dziecku; filozofa, który anarchizm sobie logicznie wyro-

zną, ponadto głosi pogląd o niekończącej się walce płci, w której mężczyzna może kształtować psychikę kobiety.

²⁶³ *Dzieci szatana* powieść St. Przybyszewskiego. Lwów, księgarnia Polska. Str. 299 [przyp. – W.F.].

²⁶⁴ Przybyszewski redagował to pismo od czerwca 1892 do końca września 1893 roku.

²⁶⁵ S. Przybyszewski, *Dzieci szatana*, Lwów 1899, s. 30.

zumował; naiwnego robotnika, żądnego praw... Przy ich pomocy puszcza z dymem pół miasteczka, okradając przy tym kasę, by mieć pieniądze na puszczenie z dymem pół prowincji. Wszyscy ci ludzie upijają się namiętnie, każdy nerw drga w nich epilepsją, szczują na siebie wzajemnie kilka histerycznych kobiet, a nad nimi staje w ostatniej chwili delegat „centralizacji”, działający wbrew socjalistycznym jej zasadom. Dzika ta orgia szału i katuszy wzajemnych kończy się kilkoma trupami na tle morza płomieni. A ma się to wszystko dzieć w naszych czasach – w małej mieścinie – w Poznańskim...²⁶⁶

Straszliwa to halucynacja krwi, pożogi i obłąkań, dzikie rozpętanie wyobraźni zatrutej nadmiarem jądów, wijącej się w konwulsjach zbrodni z lubieżnością, rzadko łagodzoną uczuciem bólu ludzkiego, ani razu – wszechludzkiego. Jedyny moment, który by wskazywał na ten ostatni, jest sataniczną parodią momentu w Dostojewskim, kiedy Raszkolnikow klęka przed Sonią (str. 227)²⁶⁷.

Tak się autorowi przedstawia świat – widziany nie przez pryzmat płci, wbrew teorii...

Z nią czy bez niej, p. Przybyszewski i kierunek jego znajduje się ciągle w stadium mgławicy. Główny jego *cheval de bataille*²⁶⁸: dusza poza mózgiem, życie czynnika nie *nieświadomego*, lecz *niewiadomego*. Oto zagadnienie godne i czekające na wielkich artystów. Chodzi o zgłębienie wielu tajemnic ducha, o odkrycie mnóstwa ogniw psychicznych, które znamy tylko ze skutków, nie z ich istoty; o odkrycie całej serii nowych stanów stworzonych przez ostatnie ciśnienie kultury. Artyzm intuicją swą przenika

²⁶⁶ Realnym pierwowzorem miejsca akcji powieści wydaje się Wągrowiec.

²⁶⁷ W scenie, o której pisze Feldman, Falk klęka przed Helą.

²⁶⁸ *Cheval de bataille* (fr.) – ulubiony temat, konik.

świat ów znacznie głębiej niż żółw nauki. Dla artyzmu nowoczesnego otwarta też wielka, świetna sfera; należą do niej nie tylko tajemnice „stosunku płci”, lecz także tajemnice geniuszu, poświęcenia, bohaterstwa; nie tylko kurcze wielkiej choroby, lecz także objawy prawdziwego zdrowia...

J.[an] Pawelski²⁶⁹

Z estetyki krakowskiego dekadentyzmu

Sztuka nie zawsze jest świetlanym aniołem, co ku ziemi z wiązką promieni spływa..., nie zawsze nawet przypomina potężnego Prometeusza²⁷⁰, gdy mu za kradzież świętego płomienia sęp wątrobę szarpał. Bywa ona czasem poczciwą, ale niezgrabną gosposią, która tylko podpłomyk upiec potrafi, a są i chwile, w których przemienia się w ubielo-

²⁶⁹ Jan Pawelski (1868-1944) – jezuita, publicysta, krytyk literacki, redaktor „Przeglądu Powszechnego”.

²⁷⁰ Prometeusz – jeden z tytanów w mitologii greckiej; miał obdarzyć ludzi ogniem wbrew woli Zeusa, uznającego ogień za wyłączny przywilej bogów. Zeus ukarał Prometeusza, każąc go przykuć do skał Kaukazu; codziennie przylatywał tam sęp (lub orzeł) i wyszarpywał tytanowi wątrobę. W tradycji kultury europejskiej Prometeusz uchodzi za symbol walki o prawa ludzkie. W literaturze Młodej Polski bohater ten występował często, przy czym jednak rzadko kreowano go zgodnie ze stereotypem znaczeniowym, czyli jako cierpiącego tytana-bohatera (taki format nadał mu Lucjan Rydel u schyłku epoki). Z kolei rys duchowości modernistycznej, nacechowany skrajnym pesymizmem światopoglądowym, naznaczył kreację Prometeusza w wierszu Tetmajera. Zdarzały się też ujęcia akcentujące krytyczny dystans do bohatera; tak jest choćby w opowiadaniu *Wesele Prometeusza* (1909) Władysława Orkana. Zob. M. Głowiński, *Ten śmieszny Prometeusz*, w: *idem, Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchońt, Labirynt*, Kraków 1994, s. 100–103.

nego mąką, cyrkowego kunsztmistrza lub wędrownego prestidigitatora.

Taka nienaturalna i wyszukana sztuczność jest niestety charakterystycznym znamieniem wielu dzisiejszych literackich przejawów. Bo i czymże, jak nie prostą magiczną sztuczką, obrachowaną tylko na sensację, są owe, coraz częściej na deskach teatralnych pojawiające się dramatyzowane bajki, gdzie łososie latają w powietrzu, a śpiewają drzewa, lub te farsy nastrojowe, gdzie cały teatr zapuszcza się szarymi płachtami, przyciemnia się światła, a na scenę wypycha się kilku biednych aktorów, którzy pantomimą, tragiczną gestykulacją, ciągłym powtarzaniem tych samych słów zamęczają i siebie, i nieszczęśliwe nerwy publiczności? A w artystycznych czasopismach owe czarne kółka, kropki, linie, powykręcane od ośmiu boleści kwiaty, spośród których, jak garbaty chochlik ze spróchniałego dziupła²⁷¹, wychylają się meandry²⁷², rondoletti²⁷³, rittornelli²⁷⁴ i inne połamane kształty metryczne, kryjące pod swą pstrokatą szatą przeważnie tylko zgrabność wierszowania – czyż to wszystko nie przypomina owych magicznych sztukmistrzów, którzy w przyćmionej sali, po tajemniczych gestach, rzucanych w prawo i w lewo, rozpoczynają wyciągać z ust całe kilometry wstążek lub przebijają się na wylot szpadą bez jakiegokolwiek szwanku na zdrowiu i życiu? Czyż nie jest dalej silnym dowodem na nienaturalną sztuczność nowej literatury ta ustawicz-

²⁷¹ Dziupło – otwór, szpara w drzewie, powstałe w wyniku próchnienia.

²⁷² Meander – rodzaj wiersza o strofie sześciowersowej i stałym rytmie (abbaab), przybierającego formę fraszki albo epigramatu.

²⁷³ *Rondoletto* (wł.) – forma muzyczna; małe rondo.

²⁷⁴ *Ritornello* (wł.) – krótka, kilkuktaktowa forma muzyczna, wykonywana albo przez orkiestrę, albo przez grupę instrumentów, pełniąca funkcję zbliżoną do refrenu w pieśni. Termin powstał w XVII wieku.

na jej pogoń za tematem niezwykłym i działającym na nerwy, owo obracanie się wyłącznie w sferze rozkładających się trupów, rozwichrzonych upiórów, halucynacji i różnych psychopatycznych stanów? Same nawet głośne, a jak dotychczas prawie bezowocne zapowiedzi nowych szkół artystycznych, samo wciąganie w literacką służbę dziennikarskiej reklamy, która bez zająknięcia się i zasromania²⁷⁵ z literackich mistrzów, produkujących nowe łamańce, robi geniuszów torujących nowe drogi – czyż to nie są sztuczki obrachowane na sensację?

Można być z góry pewnym i głowę własną dać w zakład, że jeżeli kiedyś na Zachodzie rozpoczną ludzie chodzić z futerałami na nosie, to po jakimś czasie na dalekim Wschodzie, w Krakowie czy w Warszawie ulice będą szarzyć od nosowych pokryw. Tak samo rzecz się ma i z literacką modą. Po „Młodej Belgii”²⁷⁶ i po „Młodej Skandynawii”²⁷⁷ zjawilo się na krakowskim rynku literackim nowe hasło... „Młoda Polska”.

Ludzie, którzy pierwsi u nas to hasło rzucili, byli zapewne ożywieni najlepszymi intencjami. Literatura po jakimś przeciągu czasu potrzebuje odnowienia jak każdy przestarzały budynek i jak zamarznięta gleba tęskni za wiosennym podmuchem. Zresztą nowość i wiosna zawsze są czymś uroczym i pociągającym. Ale jak nie każdy prąd

²⁷⁵ Zasromanie – zawstyżenie, zażenowanie.

²⁷⁶ Młoda Belgia (La Jeune Belgique) – ruch poetów i pisarzy belgijskich, zorganizowany początkowo wokół czasopisma „La Jeune Belgique” (1881–1897), grupujący artystów modernistycznych; należeli do niego między innymi Émile Verhaeren oraz Georges Rodenbach.

²⁷⁷ Młoda Skandynawia – luźny ruch artystyczno-intelektualny, obejmujący artystów, pisarzy i krytyków skandynawskich (norweskich, szwedzkich i duńskich), związanych z naturalizmem i modernizmem, między innymi Georga Brandesa, Augusta Strindberga, Jensa Petera Jacobsena, Arne Garborga.

wiatru jest zapowiedzią wiosny, tak i nie każdy nowy literacki kierunek ma w sobie świeżość i ożywczą siłę młodości. Rzucona jako przewodnie hasło Młodej Polski „naga dusza”, ta naga dusza skurczona, z wytrzeszczonymi na świat oczyma, wyniszczona popędami wszetecznymi i dogorywająca w halucynacjach, najlepszym na to dowodem.

„Młoda Polska” – młodość i Polska, takie dwa pociągające słowa! – jedno pełne uroku nowości i niezużytej siły, a drugie symbol szlachetności i męczeństwa. Komuż by takie hasło nie było miłym i drogim? I piękne to hasło ma rację bytu, tylko odmienną od tej, jaka mu była nadana. Mamy dzisiaj wiele młodych talentów w każdej dziedzinie literatury, na polu poezji, powieściopisarstwa i dramaturgii, talentów, które idą własną, odrębną drogą i najpiękniejsze rokują nadzieje. Jest to w prawdziwym znaczeniu młoda Polska, bo z polskiej cywilizacji czerpie swoje soki. Ale pisarze ci z nagą duszą nie mają nic wspólnego i jeżeli niektórych z nich charakteryzuje pewna głęboka zaduma nad własną duszą, jakaś filozoficzna refleksja, często może zanadto egotyczna, to są oni jeszcze o całe niebo wyżsi od nerwowo-umysłowej hipertrofii i rozwierzganej hysterii dekadentycznej nagiej duszy.

A więc hasło to Młodej Polski pod znakiem nagiej duszy było tylko krzywdą właściwej młodej Polski, a wobec tego, że jest tylko echem skarłowaciałej zagranicznej kultury, a w naszej kulturze żadnego nie ma gruntu, było przelotną fantazją, literacką sztuczką, obrachowaną na sensację i reklamę.

Że było taką reklamującą sztuczką, potwierdzają dalsze dzieje. Nie wchodzimy w to, czy stało się to rozmyślnie, czy przypadkowo, faktem jest tylko, że ludzie, którzy ten program rzucili, rozpierzchnęli się wkrótce i zniknęli z powierzchni ziemi, a równocześnie zjawił się na polskiej widowni nagle i niespodziewanie człowiek nowy, kilkuletni już propagator nagiej duszy, piszący dotychczas po

niemiecku, p. Przybyszewski. Program rzekomej Młodej Polski był oparty w części na jego ideach, a jego samego stawiał jako jednego z przewodców tego kierunku – w rzeczywistości więc był tylko przygotowaniem opinii i sztuczną reklamą na jego korzyść. Puszczono jeszcze nadto w kurs pogłoskę, że Niemcy nazwali p. Przybyszewskiego genialnym Polakiem²⁷⁸ – no i czegoż więcej trzeba? Stał się więc wielki rumor dokoła i zaczęto już nawet witać nowe światło polskiej sztuki. Pismo tygodniowe, a później dwutygodniowe, przez p. Przybyszewskiego redagowane, było przez jakiś czas bardzo uczęszczaną widownią, na której p. Przybyszewski występował zawsze z boską pewnością siebie, a jeżeli już coś bardzo paradoksalnego chciał zaprodukować, co tylko śmiech lub wzruszenie ramion wywołać mogło, to mówił o mieszczańskim mózgu, który arkanów nowej sztuki zrozumieć nie potrafi, lub o arystokracji ducha i o subtelnych nerwach, dla których tylko sztuka jego jest przeznaczoną. Publiczność wobec tych literackich forteli i wobec domniemanej wielkości p. Przybyszewskiego nie wiedziała czas jakiś, co z łamanymi jego sztukami począć. Siedziała więc cicho jak zarumieniona panna, która chwalić się boi, aby się nie ośmieszyć, a ganić również nie ma odwagi, aby na siebie nie ściągnąć pogardliwej nazwy wsteczniaka. Tymczasem nad niezdecydowaną jej głową przeciągały, jak porozrywane chmury jesienne, coraz to nowe łamańce i literackie dziwolągi.

Dziś pierwsze wrażenie minęło i fale niezdecydowanego zachwyty przepłynęły. Wielu z adoratorów p. Przybyszewskiego miało czas i sposobność rozpatrzyć się w jego utworach niemieckich i przekonać się jasno, że uznana przez Niemców jego genialność była tylko dziennikarską plotką, puszczoną w świat przez usługną reklamę. Talentu p. Przybyszewskiemu byłoby trudno odmówić, ale jeżeli

²⁷⁸ Zob. przyp. 44, s. 98.

o literacki, zharmonizowany talent idzie, to między naszymi młodymi pisarzami mamy talenty większe. Talent p. Przybyszewskiego w tak ciasnym obraca się kółku, pod względem podniosłości idei przedstawia organizację tak niską, pod względem formy przy pewnej sile stylu tak jest często niesmacznie patetyczny, dziwacznie obrazujący, chaotyczny i tak goni dzieciennie za blaskiem słów, często z pogwałceniem sensu i logiki, że chwilowe postawienie go przez opinię na czele naszego młodego pokolenia uważamy za wielką krzywdę i hańbę temu pokoleniu wyrządzoną.

Ale opinia ta na szczęście zaczyna już należeć do zabytków archeologicznych. Sztuczki literackie p. Przybyszewskiego, które z początku mogły intrygować i w których rzeczywiście był jeden, drugi ustęp piękny i udatny, teraz zaczynają już nudzić, bo ustawicznie są tą samą manierą robione. Jakiś kochanek woła ustawicznie do swojej lubej: Ja król, ty królowa... Ty – Ja... Ja – Ty... Ty, Ty, odwieczna kochanko moja... pójdź... pójdź... dam ci pałace, pójdź, Duchu święty mojej miłości... otocz mnie itd. Porywy to przesadne, w których z erotyzmem łączy się rozwierzany seksualizm, a dwa te przejawy splecione są chaotycznie z wrodzonym każdemu człowiekowi dążeniem do Absolutu, tak jakby w nich ostateczny cel ludzkości spoczywał. Zazwyczaj ci kochankowie, przesyleni szczęściem, po jakimś czasie rozstają się, a wtedy kochanka zaczyna dławić żal za dawną lubą, wpada w szały, halucynacje, słyszy wśród ciszy jakieś krzyki, wśród ciemności widzi światła, odczuwa na sobie rozmaite odcienia seksualnych popędów, pada na ziemię, podrywa się, znowu pada, rzuca się w bok, w prawo, w lewo – tych emocji gimnastycznych tyle, że czytelnik niemający muskułów Goliata²⁷⁹ w rękach i w nogach czuje doskonale, że już z tego względu nie nadałby

²⁷⁹ Goliat – bohater biblijny, wielki mocarz filistyński, zabity wystrzelonym przez Dawida kamieniem z procy.

się na bohatera utworów p. Przybyszewskiego. Wszystkie te historie przerzucone są naturalnie całym korcem nenufarów, stalaktytów²⁸⁰, kosztownych metali, klejnotów i innych bogatych wyrazów. Takim jest p. Przybyszewski w najidealniejszych i najudatniejszych swoich utworach.

Za daleko odwiódłoby nas od zamierzonego celu, gdybyśmy chcieli opisywać dokładnie dotychczasowe dzieje rzekomej Młodej Polski, dzieje p. Przybyszewskiego i kilku jego uczniów, z których jednego, drugiego doprawdy aż żal się robi, że prawdziwy talent marnują na fałszywych teoriach i na zepsutej manierze swojego mistrza. Łamane te sztuczki należą zresztą raczej do humorystyki i już wiele z naszych dzienników zaczęło humorystyczną swoją rubrykę utworami tej szkoły zapełniać. Ważniejszy przedstawia dla nas interes przypatrzenie się estetycznym zasadom krakowskiego dekadentyzmu, choćby z tego względu, że teoria jakiegoś kierunku rzuca najjaśniejsze światło na jego wartość. Tych estetycznych zasad byliśmy od dawna bardzo ciekawi. Zaraz za przybyciem do Galicji, w pierwszym zeszytcie swojego pisma począł p. Przybyszewski odgrażać się, że rozpocznie burzyć „chiński mur galicyjskich i wielkopolskich pojęć o sztuce”²⁸¹. Długi czas do burzenia tego muru się nie brał, aż wreszcie w styczniu br. ogłosił artykuł pod tytułem: *Confiteor*, w którym chce się wywiązać z danego słowa.

Do rozglądnięcia się w tym artykuliku jesteście tym bardziej obowiązani, że stawia on zasady wprost przeciwne tym, na jakich poprzednie nasze studium przeciwnej duszy oparliśmy²⁸².

²⁸⁰ Stalaktyt – jaskiniowy naciek o kształcie odwróconego stożka.

²⁸¹ S. Przybyszewski, *Od Redakcji*, „Życie” 1898, nr 38/39, s. 498 (cytat lekko zmodyfikowany).

²⁸² Zob. J. Pawełski, *Program nowej poezji polskiej*, „Przegląd Powszechny” 1898, t. 60, s. 1–29 oraz odbliska.



Kiedy czyta się pierwsze zdania estetycznego *Confiteor* p. Przybyszewskiego, odnosi się wrażenie, iż ma się do czynienia z formalną kwadraturą koła. Sztuka, wedle p. Przybyszewskiego, „nie jest ani piękno”, „ani częścią poznania”, również „nie zna żadnych zasad moralnych”²⁸³. Logicznie rzecz biorąc, wnosić by z powyższych słów trzeba, że sztuka stoi poza kategoriami dobra, piękna i prawdy, a co za tym idzie, że istnieje jakiś utwór duszy ludzkiej niemający z żadną z tych kategorii jakiegokolwiek cechy wspólnej. Byłaby to doprawdy kwadratura koła. Na szczęście już po kilku następnych zdaniach czytelnik orientuje się w swej sytuacji i cały pomysł przedstawia się mu jako rezultat nieogłędności autora, który lubuje się w wielkich słowach, bez poprzedniego zdania sobie dokładnej sprawy z ich zawartości.

Jakżeż więc wyobraża sobie sztukę p. Przybyszewski? Sztuka wedle niego jest „odtworzeniem życia duszy we wszystkich jej przejawach, niezależnie od tego, czy są dobre lub złe, brzydkie lub piękne”²⁸⁴. Zdaniem autora, „dla artysty są wszelkie przejawy duszy równomierne, nie zapatruje on się na ich wartość przypadkową, nie liczy się z ich przypadkowym złym lub dobrym oddziaływaniem, czy to na człowieka lub społeczeństwo, tylko odważa je wedle potęgi, z jaką się przejawiają”²⁸⁵. Artysta – pisze w innym miejscu p. Przybyszewski – „nie zna praw i ograniczeń, jakie objawy duszy ludzkiej w to lub owo koryto wpychają, zna on tylko jedynie potęgę tych

²⁸³ S. Przybyszewski, *Confiteor*, s. 1 (cytaty zniekształcone).

²⁸⁴ *Ibidem*, s. 1.

²⁸⁵ *Ibidem* (lekko zmodyfikowany cytat).

przejawów, równie silną w cnocie czy zbrodni, w rozpuszczeniu czy w skupieniu modlitwy”²⁸⁶.

W słowach tych zawarta jest przewodnia idea autora i zarazem najgłówniejszy moment omawianej rozprawy. Krótko rzecz streszczając, terenem sztuki, wedle niego, jest całe życie duszy, a celem i przedmiotem sztuki nie jest piękno tego duchowego życia, ale potęga objawów życiowych, bez względu na ich dobroć lub złość, piękno lub brzydotę.

To byłaby główna idea. Pominąwszy cały szereg zdań, które mają tylko dekoracyjną wartość, pominąwszy takie poetyczne wyrażenia, jak to, że „sztuka jest najwyższą religią”, które chyba w jakimś znaczeniu przenośnym rozumieć trzeba, pominąwszy wreszcie takie niemądre zdania, które samym składem słów się zbijają, jak na przykład, że artysta to *ipse philosophus, daemon, Deus et omnia*²⁸⁷ – będziemy mieli z całej rozprawy już tylko kilka myśli do zanotowania. A najpierw oświadcza się p. Przybyszewski za całkowitą niezależnością sztuki. Sztuka wedle niego jest „celem sama w sobie, jest absolutem”, a artysta „stoi ponad życiem, ponad światem, jest panem panów, niekieleznany żadnym prawem, nieograniczony żadną siłą ludzką”²⁸⁸. Stąd wskutek tej niezależności sztuki wykluczoną jest z niej wszelka tendencja –

działać na społeczeństwo pouczająco albo moralnie, rozbudzać w nim patriotyzm lub społeczne instynkta za pomocą sztuki, znacząco poniżać ją, spychać z wyżyn absolutu do nędznej przypadkowości życia²⁸⁹.

²⁸⁶ *Ibidem*, s. 3 (nieznacznie zmieniony cytat; podkr. – J.P.).

²⁸⁷ *Ipse philosophus, daemon, Deus et omnia* (łac.) – filozof, szatan, Bóg i wszystko.

²⁸⁸ S. Przybyszewski, *Confiteor*, s. 2.

²⁸⁹ *Ibidem*.

Bardzo ciekawym jest pojęcie autora o narodowym stanowisku artysty. Przytaczamy ten ustęp w całości, aby nie posądzano nas o trawestię²⁹⁰.

Naród to częśćka wieczności i w nim tkwią korzenie artysty, z niego, z ziemi rodzinnej ciągnie artysta najżywotniejszą swą siłę. W narodzie tkwi artysta, ale nie w jego polityce, nie w jego zewnętrznych przemianach, tylko w tym, co jest w narodzie wiecznym: jego odrębności od wszystkich innych narodów, rzeczy nieziennej i odwiecznej: r a s i e. Dlatego jest głupią niedorzecznością zarzucać artyście w naszym pojęciu beznarodowość, bo w nim najsilniej przejawia się istotny, wewnętrzny duch narodu²⁹¹...

To są te idee, którym chcemy przypatrzeć się bliżej. Jak każdy na pierwszy rzut oka zauważyć może, nie określają pomienione zasady samej istoty nowego kierunku, ale tyczą się ogólniejszych pojęć estetycznych, które i innym także szkołom mogą być właściwe. Zasady te nie są stawiane tetycznie²⁹², ale w polemicznej formie, widocznie idzie autorowi o to, aby wszystkie możliwe zarzuty, które by przeciw jego sztuce mogły być podniesione, usunąć. Są to też tylko obronne szańce nagiej duszy.

Najwięcej zasadniczym i najbardziej nasuwającym się pod uwagę jest twierdzenie, że sztuka nie jest pięknem, ale odtworzeniem duszy we wszystkich jej przejawach, o ile te przejawy są potężnymi. W dalszym ciągu przekonamy się, czy w takim postawieniu kwestii nie tkwi fatalna sprzeczność, na razie poddajmy poszczególne części tego twierdzenia krótkiemu rozbiorowi.

²⁹⁰ Trawestia – trawestacja.

²⁹¹ S. Przybyszewski, *Confiteor*, s. 3 (nieznacznie zmodyfikowany cytat).

²⁹² Tetycznie – tu: stwierdzająco.

Co do twierdzenia, że „sztuka jest odtworzeniem duszy we wszystkich jej przejawach” – o ile twierdzenie to jest ogólnym i jako takie nic jeszcze nie mówi o równomierności tych przejawów – nie ma potrzeby urządzać wielkiej dyskusji. O ile twierdzenie to jest jakimś opisaniem sztuki z punktu widzenia sztuki psychologicznej, jest zupełnie słusznym. Jako ściśle określenie sztuki ogólnie pojętej, byłoby to twierdzenie bardzo niedokładne, bo opisuje tylko, jaką jest czynność sztuki psychologicznej, a nic o istocie sztuki nie mówi i wskutek tego jest ono za szerokie i za ciasne zarazem. Za szerokie, bo może jeszcze coś więcej jak sztukę oznaczać – ostatecznie możliwą jest jakaś gałąź nauki, która by miała za zadanie odtwarzanie zjawisk psychicznych, jakiś rodzaj empirycznej psychologii – z drugiej znowu strony jest za ciasne, bo tylko kierunek psychologiczny sztuki obejmuje. Nie trzeba jednak takich opisywać brać zbyt ściśle. Ostatecznie faktem jest, że każdy motyw sztuki, choćby był tylko refleksem świata zewnętrznego, przez duszę artysty przechodzi i staje się jej przejawem, a stąd sztuka jest odtworzeniem tego psychicznego przejawu. Słusznym zwłaszcza jest w tym określeniu zaznaczenie szerokości sztuki. Sztuka jest jak życie szeroka i pod skrzydła swoje wszechświat zagarnia. Jest to zasada rozumna i ogólnie przyjęta i już w zamierchłej przeszłości wyraził to samo, choć przedawnionym już dzisiaj sposobem, stary literat francuski:

Il n'est pas de serpent ni de monstre odieux
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux...²⁹³

²⁹³ N. Boileau, *Art poétique*, publié avec des notes par N.E. Gérusez, Paris 1881, Chant III, p. 25. W przekładzie Marii Grzędzielskiej fragment ten brzmi: „Nie słyszano o wężu, o potwornym smoku / Naśladowanym w sztuce, by nie cieszył wzroku” (N. Boileau-Despréaux, *L'art poétique – sztuka poetycka*, przekł. i oprac. M. Grzędzielska, Lublin 1989, s. 43).

Tyle co do terenu sztuki. Ale powstaje teraz pytanie, co skłania psychologicznie artystę do wybrania z ogólnego terenu życia tego, a nie innego przejawu duszy jako przedmiotu swojej twórczości, a dalej, co jest celem tej artystycznej twórczości? Wedle luźnie rozrzuconych twierdzeń p. Przybyszewskiego, psychologiczną tą przyczyną jest potęga, z jaką dany przejaw życiowy artyście narzuca się, a celem artystycznej twórczości, innymi słowami, sztuki jest odtworzenie tej potęgi psychicznego przejawu.

Bardzo słusznie. Nasuwają się wprawdzie w tym miejscu wątpliwości, czy pojęcie potęgi wyczerpuje postawioną kwestię do dna, ale ostatecznie w poszczególnym przypadku przyznać trzeba, że zupełnie w swoim prawie jest ten artysta, który, poruszony potęgą jakiegoś przedmiotu, tę potęgę odtwarza. Powstaje teraz pytanie, czym jest ta potęga?

Ująć w ścisłe określenie potęgę artystycznego motywu byłoby trudno, ale ostatecznie każdy może sobie zdać jakąś sprawę z tego silnego wrażenia i uczucia, jakie w nas potężne zjawiska wywołują. Olbrzymi łańcuch gór, rysujący się na błękitie sylwetami ostrymi, drgającymi różnym brzaskiem zorzy – zjawiająca się nagle na widnokręgu czarna burza, a w olśniewającym świetle urwanych jej błyskawic wzywający pomsty niebios z rozwianym włosiem król Lear²⁹⁴ – rozhukany ocean, szeroki widnokrąg – słowem, każde zjawisko uderzające wzrok i myśl widza jakąś nadzwyczajną mocą, ogromem, siłą, tamuje nam w piersi oddech, wciska się we wszystkie szczeliny duszy jak rozrastający się korzeń w skalne rozłamy, opanowuje istotę całą zdumieniem i myśl z ciasnego kółka ziemskich rachunków do idealnej wyżyny podnosi. Jakaś struna, zwykle spokojnie w duszy drzemiąca, w tej chwili drgać

²⁹⁴ Tytułowy bohater słynnej tragedii Williama Szekspira, powstałej prawdopodobnie w 1605 roku.

w nas poczyna i dzwoni cicho, ledwo dosłyszalnie, a jednak potężnie jakimiś niezmiernymi tonami, jakich w wirze i zamęcie codziennego życia w sobie nie słyszymy.

Naturalnie, że zasoby tej potęgi nie tylko w świecie zewnętrznym się znajdują, ale także, i to głównie, przesuwają się olbrzymim pasmem przez głębiny duszy ludzkiej. Silny i niezłomny charakter, wielki umysł obejmujący szerokie horyzonty, jakieś chwilowe błyski przerywające pomrok duszy, owe u natchnionych wieszczów wielkie jaśnienia myśli wspinającej się nad świat cały, uniesienia i ekstazy świętych, całą siłę duszy w siebie chłone, nadzwyczajne podniesienia i napięcia woli u bohaterów – to są majestatyczne kształty tej psychicznej potęgi. Nawet w nerwach, w ich niezwykłym napięciu ta potęga ujawnić się może, choć rzadko. W najsilniejszym występie samych nerwów na arenę czuje się często tkwiącą wewnątrz bezsilność. Kobieta blade, z roziskrzonymi oczyma, trzęsąca się w uniesieniu wszystkimi nerwami, rzadko kiedy potężne wrażenie wywoła, bo instynktownie się czuje, iż ta siła rozplynie się po kilku chwilach w łzy i uśnie w omdleniu.

Głównym takim przejawem psychicznej potęgi, wkraczającej najczęściej w sztukę, jest namiętność. Jest w każdej namiętności jakieś olbrzymie igrzysko sił psychicznych, jest to wrząca lava, jakby fala płomieni, która cały budynek istoty ludzkiej zalewa i wtedy słycać trzaskanie więzadeł i rozsuwanie się spójni, a w czerwonym tym świetle płomienia zjawiają się nagle przed oczyma obserwatora nieznanne w zwyczajnych chwilach skrytki, tajnie i zakamarki ludzkiego budynku. Namiętność jest potęgą i to potęgą w najdodatniejszym tego słowa znaczeniu, nawet pod względem etycznym. Każdy czyn wielki na namiętności się opiera, wkracza ona nawet w to moralne arcydzieło, jakim jest świętość. Lecz jak rzecz każda, choćby najlepsza, przez przekroczenie złotej miary, przez wyuzdanie staje się złą, tak i namiętność, kiedy

targa wszystkie szlachetne węzły, kiedy depce przyrodzone i nadprzyrodzone prawo, kiedy burzy wszystko dokoła, staje się zwyrodniałą i zdrożną. Nawet i w tym złowrogim burzeniu nie jest namiętność pozbawioną estetycznego interesu, ale to, co się w niej podoba, to nie jest zdrożność i wyuzdanie siły, ale siła sama, która mogła być do dobrego użyta. Wydrożenie²⁹⁵ to namiętności z dodatniego jej stanowiska w kierunku występku jest w sobie słabością, a nie siłą, a w skutkach sprowadza zawsze niemoc i bezsilność i rzuca tysiączne ofiary w bezdenną przepaść. Na dnie tej przepaści pozostaje po wspaniałym zjawisku, które jeszcze przed chwilą wzbudzało podziw swą potęgą, tylko garść rozchodzącej się piany i siny rozkład trupa. A niemoc, bezsilność i nicość są zaprzeczeniem potęgi.

Naszkicowaliśmy obraz potęgi artystycznego motywu, aby w ten sposób umożliwić sobie bliższe jej określenie. Z wyjątkiem chyba ostatniej etycznej uwagi, rozróżniającej w namiętności siłę od niemocy, nie ma jeszcze dotychczas między nami a p. Przybyszewskim żadnej istotnej różnicy zdań. Dopiero teraz zaczynają rozchodzić się drogi.

Rozumowanie p. Przybyszewskiego, że sztuka nie jest odtworzeniem piękna, lecz odtworzeniem potężnych przejawów życiowych, jest najpierw olbrzymim skurczeniem i ograniczeniem sztuki. Byłby to zupełnie identyczny z tym rozumowaniem wypadek, gdyby ktoś z rozgałęzionego drzewa odciął jedną gałązkę i ją za samo drzewo chciał podstawić. Porównanie jest dokładne, bo potęga tak, jak ją powyżej opisaliśmy, nie jest czym innym, jak w z n i o - s ł o ś c i ą, a wzniosłość znowu jest jedną z gałęzi piękna²⁹⁶.

²⁹⁵ Wydrożenie – zboczenie, zejście z drogi.

²⁹⁶ Pawelski zespolił tu wzniosłość z pięknem, czym nawiązał do jednego z nurtów francuskiej estetyki siedemnastowiecznej (André Félibiena), a także do refleksji angielskich estetyków doby Oświecenia (m.in. Edmunda Burke'a), utożsamiających te kategorie lub przynajmniej zestawiających je na równi. W wie-

Pojęcie potęgi jako wzniosłości, a wzniosłości jako odcienia piękna jest najprostszym estetycznym pewnikiem, tak jasnym jak podstawowe pewniki matematyczne, a tak prostym, iż zwykle doświadczenie życiowe każdego człowieka, odczuwającego piękno, prawdziwość jego stwierdza. Czyż wobec zjawisk potężnych nie doznajemy jakiegoś wzniesienia duszy (stąd wzniosłość), a czyż razem z tym podniosłym uczuciem nie jest złączona nierozdzielnie ta estetyczna rozkosz, jaką piękno daje?

Byłoby jeszcze pół biedy, gdyby teoria taka była tylko ograniczeniem sztuki. Ograniczenie takie, jak w ogóle każde skarłowacenie, byłoby widocznym znakiem upadku, ale ostatecznie i w skarłowaciałej sztuce jakiś odcień artyzmu mieścić się może. Gorszym jest to, że hipoteza taka jest w sobie sprzeczną, jest niemożliwą utopią i chimerą, wynikającą tylko z nierozumienia rzeczy. Porównaliśmy poprzednio wzniosłość i piękno z gałęzią i drzewem – otóż porównanie to pod jednym względem szwankuje. Gałąź można ostatecznie od drzewa odciąć, a wtedy stanowi ona jedną w sobie, niezależną od drzewa całość i zaczyna mieć swoje niezależne od wspólnego pnia prawa i warunki. Tymczasem odcienia wzniosłości od wspólnej zasady piękna żadną miarą odłączyć nie można,

ku XIX wzniosłość rozpatrywano jako jedną z kategorii piękna bądź jako jej szczególną modyfikację (zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, wyd. 5, Warszawa 2005, s. 201–203). Młoda Polska eksponowała różne znaczenia wzniosłości, akcentując na przykład jej monumentalność i horyzont metafizyczny, patos, podniosłość, a także intensywność przeżycia twórczego. Najważniejsze głosy w kwestii wzniosłości sformułowali wtedy: Ignacy Matuszewski, Zenon Przesmycki, Stanisław Przybyśzewski, Cezary Jellenta. Zob. T. Kostkiewiczowa, M. Popiel, *Wzniosłość* [hasło], w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska i M. Strzyżewski, t. 2: *N–Z*, Toruń–Warszawa 2016, s. 784–787.

bo stanowią one jedną nierozzerwalną istotę. Każde wzniosłe zjawisko jest z istoty swojej pięknem samym, przedstawiającym się w formie imponującej siły. Kiedy więc pan Przybyszewski dwa te pojęcia rozdziela, a nadto po odszczepieniu potęgi od zasadniczego pnia piękna stawia dla tej potęgi niezależne od piękna prawa, mocą których piękno stoi równorzędnie z brzydotą, to jest to logicznym nonsensem, bo dwa te pojęcia: wzniosłość i piękno mają tę samą nierozdzieloną istotę, a co za tym idzie, mają też jedno, wspólne, to samo prawo.

Krwawa ta a bezowocna operacja, na pojęciu piękna dokonana, miała rozwiązać p. Przybyszewskiemu ręce od wszelkich praw, jakimi piękno się rządzi. A więc odpadły zaraz w jego opinii zobowiązania artysty względem harmonii fizycznej i moralnej duszy, więc wszystkie przejawy duszy, dobre czy złe, brzydkie czy piękne, są wedle niego dla artysty równomierne. Cały ten niefortunny manewr estetyczny jest psychologicznie bardzo zrozumiały. Każdy dorabia sobie teorię nie tylko wedle swego talentu, ale i wedle swych potrzeb. Pan Przybyszewski chciał na swoje psychiatryczne studia, które z pięknem żadnych albo przynajmniej bardzo mało wspólnych cech mają, zarzucić purpurowy płaszcz sztuki, trzeba więc było się z tym pięknem uporać, a w jego miejsce jakieś pojęcie wygodniejsze i szersze, jakim mu się potęga złudnie zdawała, podstawić...

Pojęcie potęgi ma teoretycznie swoje jasne i określone znaczenie, ale w praktycznym zastosowaniu i ono, jak każda rzecz ludzka, podlega subiektywnym sądom. Wiadomo przecież, że ludzie nieraz upatrują potęgę tam, gdzie powszechne rozumne przekonanie tylko śmieszność albo niemoc widzi. Młody student uważa się za bohatera, kiedy wśród zimy idzie przez ulicę z rozpiętym płaszczem, a krakowska przekupka dumna jest ze swego potężnego czynu, kiedy przekrzyczyła swoją sąsiadkę. Przypadki takie tra-

fiają się i literatom w ocenie artystycznych motywów. Nie mówimy tu o tej artystycznej wrażliwości, wskutek której pisarz nieraz samą bezsilność i chorobliwą niemoc swego typu bardzo silnie odczuwa i dosadnie ją odtwarza. Wrażliwość taka jest bardzo dodatnim przymiotem i każdy w literackim utworze cenić będzie silne odczuwanie i silne odtworzenie motywu, jeżeli ta siła jest na swoim miejscu. Idzie tylko o to, aby przy tym silnym odczuciu i odtworzeniu sam motyw zachował tę wartość w sztuce, jaką ma w rzeczywistości, aby bezsilność i niemoc nie była przedstawianą jako potęga i siła. A takie właśnie przewracanie wszelkich wartości, takie nazywanie białym tego, co jest czarne, przydarza się często p. Przybyszewskiemu, i tak jak lubieżność nazywa w swoich utworach świętością, tak też skarłowacenie, zwyrodnienie, płaskość i bezsilność moralną i fizyczną, które tylko wstręt lub litość budzić mogą, w takim przedstawia oświeceniu, jakby w nich jakaś rzeczywista siła i potęga spoczywała. I w zbrodni może być siła, ale silnych zbrodniarzy p. Przybyszewski prawie nie zna. Typy jego są to przeważnie niezdolne do czynu maniaki, histerycy, obłąkani, ludzie nadto w całym tego słowa znaczeniu płascy, obracający się wyłącznie w nędznej atmosferze seksualnej – ludzie, na których ani popatrzyć nie warto, a dość jednego powiewu, aby rozsypali się w nicłość. I to jest ta potęga duszy, to są owe potężne psychiczne przejawy, o których p. Przybyszewski mówi w swoim *Confiteor*. Jeżeliby ktoś miał jeszcze jakieś wątpliwości, czy p. Przybyszewski jest w rzeczywistości dekadentem, to już to samo znizzenie potęgi i siły do poziomu zwyrodniałej niemocy o tym jego charakterze przekonać go powinno.

Hipotezy dążące do ustawienia sztuki poza pięknem bywały różne; niedawno jeszcze twierdzono, że wyłącznym zadaniem sztuki jest naśladowanie natury; dziś słyszy się często, iż sztuka jest po to tylko, by odtwarzała prawdę życiową. Twórcy tych i innych hipotez brali zawsze

jakiś rys sztuki, najbardziej duchowi danej epoki odpowiadający, i podstawiali go za sztukę całą. Dopóki taka częściowa sztuka była w rękach wielkich artystów, którzy poza niedokładną teorią mieli prawdziwie artystyczną duszę, tak długo powstawały utwory wielkie, prawdziwe arcydzieła piękna, którym dana teoria dodawała tylko indywidualnego zabarwienia, była jakby charakterystycznym znamieniem, po którym jedną epokę sztuki od drugiej rozróżnić można. Ale w rękach epigonów, którzy zamiast poczucia piękna mieli tylko teorię, wadliwość tej teorii pokazywała się zaraz – sztuka stawała się martwą ilustracją formułek, ciasnym płótnem, na którym kilka rysów przez teorie dozwolonych tak długo rozmazywano, aż wreszcie zjawiać się na nim poczęły przerażające bohomyzy. Jakikolwiek jednak były następstwa, teorie takie miały często jakąś część słuszności, a ta część wносиła czasem w sztukę nowy powiew życia. Niniejsza natomiast formułka, że sztuka jest odtworzeniem potężnych przejawów życiowych, jest nieużyteczną sofisteryą, pozbawioną jakiegokolwiek wartości i żywotności. Pomijamy już tę rację, iż p. Przybyszewski rozumie pod potęgą to, co jest zaprzeczeniem potęgi. Bierzemy słowa ściśle tak, jak powszechne ich rozumienie brać je każe, a w tym rozumieniu potęga jest od piękna nierozdzielna, bo jest w istocie swojej pięknem. Stąd twierdzenie, że sztuka nie jest odtworzeniem piękna, ale odtworzeniem potęgi, samo z sobą stoi w otwartej sprzeczności, i to, co w jednej połowie zdania zaprzecza, to w drugiej utrzymuje.

A zatem stoimy znowu na gruncie piękna.

Kiedy ta próba wyzwolenia sztuki spod panowania piękna zawiodła, nic dziwnego, że i inne twierdzenia, które na niej, jak na podstawie, wspierać się miały, chwieją się i rozsuwają. A najpierw upada twierdzenie, że wszystkie przejawy duszy, brzydkie czy piękne, dobre lub złe są wobec sztuki równomierne. Iż są artyści, którzy wszystko równą

mierzają miarą, to jest niestety faktem; idzie tylko o to, czy ci artyści są w swoim prawie, czy postępowanie takie nie jest istotnym błędem przeciw sztuce i jej wypaczeniem?

Co do brzydoty, to rzecz chyba sama z siebie bez dalszych wywodów jest oczywistą. Jeżeli celem i przedmiotem sztuki jest piękno, to już na mocy logicznego przeciwieństwa wynika, że nie będzie tym celem i przedmiotem brzydota, że więc brzydota i piękno nie są objawami dla sztuki równomiernymi. A zło i dobro? Pisaliśmy już o tym kiedy indziej, ale pozwolimy tu sobie jeszcze na krótką refleksję. Jeżeli już p. Przybyszewski mówi o równomierności artystycznych motywów, to mimo woli nasuwa się pytanie: co jest miarą dla artysty, na mocy której objawy złe i dobre za równomierne uważa? Psychologicznie rzecz biorąc, inna rozumna racja nie da się wymyślić, jak ta, że zarówno objawy złe, jak dobre, przypadają mu do upodobania i odpowiadają jego artystycznej naturze. Zachodzi wtedy prawidłowa zgodność motywu z naturą artysty, wskutek której motyw ściąga i pociąga ku sobie jego duszę. Miarą więc jest dusza artysty, a sposobem, w jaki się to mierzenie odbywa, jest zgodność lub niezgodność danego przedmiotu z tą duszą. Czy teraz dusza każdego artysty jest miarą odpowiednią do oceny wszystkich artystycznych motywów? Weźmy dla przykładu znakomitego artystę muzyka, który od pierwszej chwili swego życia jest ociemniałym, a wskutek tego nie ma najmniejszego pojęcia o kolorach. Gdyby muzyk ten utrzymywał, że tylko motywy przejawiające się w dźwięku mają jedyną rację bytu w sztuce, a motywy kolorystyczne są jej karykaturą, to każdy by chyba ruszył ramionami, że ślepy prawi o kolorach. Stawmy sobie jeszcze przed oczy inny wypadek. Przypuśćmy, że istnieje jakiś malarz wiejski, noszący w piersi iskrę prawdziwego talentu, któremu jednak brak wszelkiego artystycznego wykształcenia. Artysta ten maluje obrazki wiszące pod pułapami wiejskimi, a rojące się od postaci pyzatych,

nasrożonych i najniezgrabniej powykręcanych. W rysunku mógłby uderzać jeden, drugi rzut świadczący o talencie, ale całość byłaby bohomazem i mówiłaby o braku wszelkiej faktury. Gdyby teraz ten artysta był z całości swego malowidła zadowolony, a nawet lubował się w nienaturalnej niezgrabności rysunku, czyżby upodobanie takie świadczyło o słuszności jego artystycznej miary? Otóż te i inne przykłady, nawet nie urojone, ale rzeczywiste, których by można tysiące przywieść, udowadniają aż nadto jasno, że nie każdy artysta jest zdolny do mierzenia wartości artystycznych motywów i że często w tej ocenie mylić się może. Wypływa również dalej, że do takiego uzdolnienia musi artysta posiadać naturę ludzką w pełni swych władz, w pełni rozwoju, doskonale wykształconą. I tu już stoimy w miejscu, gdzie nierównomierność zła i dobra wobec sztuki jest widoczną. Najistotniejszą częścią natury ludzkiej pełnej, rozwiniętej i wykształconej jest moralne poczucie, które ze wstrętem odwraca się od zła, a z upodobaniem zwraca się ku dobru. Więc złe i dobre wobec pełnej i normalnie rozwiniętej natury ludzkiej, a tym samym wobec doskonałego artysty i prawdziwej sztuki, równomierne nie są. Że najlepsi nawet artyści z tą normą nie zawsze w zgodzie byli, świadczy to tylko, że i oni mieli chwile, w których stali niżej poziomu tej normy.

Dla uzupełnienia tego rozumowania podstawmy pod powyższe wywody równoznaczne im wartości. Zgodność artystycznego motywu z prawidłową naturą ludzką, o której mówiliśmy powyżej, jest tylko swobodnym omówieniem ścisłej definicji piękna, jak ją u niektórych estetyków czytać można: „Piękno jest to prawidłowość przedmiotu zgodna z wewnętrzną prawidłowością naszej natury”²⁹⁷.

²⁹⁷ Relacjonistyczna teoria piękna (łącząca jego charakter obiektywny z subiektywnym), głoszona przez wielu teoretyków, estetyków i filozofów. W swoistej postaci sformułował ją między innymi Immanuel Kant.

Jeżeli więc prawidłowość ta jest nierozdzielna od dobra, wynika zatem, że dobro i piękno w sferze przynajmniej moralnej zlewają się w jedno. A wobec tego twierdzenie o artystycznej równomierności dobra i piękna z brzydotą i złem uzasadnionym chyba nie jest²⁹⁸.

Zapewne sztuka prawdziwa jest szeroka jak świat i wszystkie objawy, nawet brzydkie i złe, odtwarza, ale bynajmniej nie równomiernie z pięknymi. Jest to rozszerzenie widnokągu sztuki, jakie rozsądnemu realizmowi zawdzięczamy. Idealizm, jeżeli kiedy o zło lub brzydotę potknął się, to tylko przez widoczną pomyłkę; czysty i szlachetny wybiegał w wszechświat i nieskończoność, by wszystkie blaski i tęcze gromadzić²⁹⁹. Szukał on naokół

²⁹⁸ Twierdzenia tego rodzaju błakają się jeszcze czasem po łamach naszej literackiej krytyki. Zdziwiło nas bardzo, że nawet taki wybitny pisarz jak p. Porębowicz, teoriom takim hołduje. W ocenie książki p. Zdziechowskiego w ostatnim zeszycie „Kwartalnika Historycznego” streszcza p. Porębowicz swoje estetyczne przekonania w tych słowach: „Dla wyraźnego zaznaczenia własnego stanowiska wyznać musimy, że duchowość i cielesność, piękno i brzydota, zło i dobre, prawda i złuda, słowem wszystkie objawy bytu będące odbiciem nieskończoności i w stosunku do niej sobie równorzędne, posiadają w sztuce zupełne równouprawnienie i wartość estetyczną równą”. Ciekawi bardzo jesteśmy, jakby nam p. Porębowicz udowodnił, że brzydota, złuda i zło są odbiciem nieskończoności [przyp. – J.P.]. Pawelski zacytował fragment napisanej przez Edwarda Porębowicza recenzji książki Mariana Zdziechowskiego *Byron i jego wiek*, t. 1, Kraków 1894, zamieszczonej w „Kwartalniku Historycznym” 1898, z. 1/4, s. 877.

²⁹⁹ Pawelski posługiwał się tu terminem „idealizm” w znaczeniu estetycznym, widząc w nim stanowisko, które istotę i cel sztuki upatruje w ukazywaniu treści idealnych, duchowych, transcendentnych, wolnych od domieszki materialistycznej i realistycznej, a więc tym samym nieskażonych brzydotą i popolitością życia doczesnego. W okresie Młodej Polski idealizm metafizyczny był z kolei, jak wiadomo, światopoglądowym podłożem teorii symbolizmu estetycznego; istotę bytu idealnego sytuował on ponad (poza) sferą zjawiskową, empiryczną.

siebie tylko czystego złota, jakim jest piękno, a jeśli to złoto znajdował w połączeniu z innym, poślednim krusz-
cem, to wytapiał je i oddzielał, i do sztuki swojej tylko
czyste złote bryłki wnosił. Naturalnie, że sztuka taka jest
szlachetniejszą od innych kierunków i swojemu celowi,
jakim jest odtwarzanie piękna, najbardziej odpowiadającą.
Jedną jest tylko przy sztuce tej niedogodność, że wymaga
bardziej niż inne wielkich talentów. Wymaga ona najpierw
olbrzymiego a subtelnego poczucia piękna, ażeby nawet
najmniejszy jego pyłek w kurzawie brzydoty zmacony
wyróżnić, wymaga wielkiej a pogodnej miłości, która by
świat cały bez samolubstwa ogarniała, wymaga wreszcie
niezwykłej twórczości, ażeby przy tym wyróżnianiu pięk-
na z innych objawów nie stanąć w sprzeczności z ogólną
harmonią i prawdą życiową. Idealizm w rękach literackich
miernot stał się też pustą i czczą fantasmagorią, oderwaną
najzupełniej od życia, a tym samym i od serca ludzkiego.
Była to fantasmagoria świetna, ale tylko na pozór, złożona
z samych księżyców, gwiazd, marmurów, opali i amety-
stów, ukrytych galerii i krużganków, po których snuły się
bez wielkiej myśli i celu tajemnicze królowny i w złoci-
stych szyszakach rycerze, otoczeni dokoła całym orsza-
kiem niemożliwych przygód, sytuacji i nadzwyczajnych
zjawisk. W tym stanie rzeczy wystarczyło wziąć w rękę
słownik, wypisać z niego wszystkie kosztowne i bogate
wyrazy, skombinować sobie jakąkolwiek możliwą czy nie-
możliwą sytuację, w której by głównym żywiołem były
upiory lub tajemnicze jakieś istoty, a potem całą tę bez-
ładną kupę kosztowności, klejnotów i nadzwyczajnych
wydarzeń, przy pomocy niekrępującego się żadnym sen-
sem patosu, złączyć pierwszą lepszą, przygodną myślą
w jedną całość³⁰⁰. – Reagujący przeciw temu niedołęstwu

³⁰⁰ Ten kiepski idealizm jest co do zewnętrznej swej formy jedną z cech krakowskiego dekadentyzmu. Mówimy, że tylko co do

realizm miał znowu swoje inne złe strony. W imię zgody z rzeczywistością zaczęto zsypywać w sztukę wszystkie gruzy i rumowiska, wszystkie brudy i śmiecia ludzkości. Pod wpływem materialistycznych doktryn zapomnieli realiści o szlachetnych stronach człowieka i upatrywali w nim jako jedynie rzeczywiste zjawisko tylko „ludzkie zwierzę”³⁰¹. To zwierzę zaczęli artyści ścigać z notesami do obserwacyjnych zapisek i z aparatem fotograficznym w rękę, rozbijali się za nim po wszystkich norach nędzy, zbrodni i występku, aby jak najwierniejszą zdjąć z niego podobiznę. Akty kryminalne i zapiski psychiatrów stały się głównym kodeksem sztuki. Wytworzył się w końcu formalny cech rzemieślników, ludzi o miernym talencie, bez wielkiego serca artysty i bez artystycznej wyobraźni, niemających najmniejszego pojęcia o twórczości i o pięknie, a zapewniających tomy całe nudnym odtwarzaniem płaskiej rzeczywistości.

Naturalnie, że wszystkie te komedie z ludzkim zwierzęciem, cała predylekcja do brudów i podłości, niewolnicze wreszcie i martwe kopiowanie rzeczywistego życia dodatnich przymiotów sztuki nie stanowią. Ale tkwi w realizmie poza tymi zboczeniami jedna myśl mądra – ta mianowicie, że jest on rozszerzeniem sztuki co do zgody z rzeczywistością i co do większego uwzględniania prawdy życiowej. Błędem w najidealniejszym nawet realizmie jest to, że odtworzenie to prawdy życiowej kładzie za wyłączny cel sztuki, podczas gdy odtwarzanie takie może być

zewnątrznej formy, bo wewnątrz pod tą patetyczną pstrokacizną siedzi naga dusza [przyp. – J.P.].

³⁰¹ Metafora oddająca główną ideę antropologii literackiej naturalizmu. Krytyka konserwatywna, zajmując pozycję antropocentryczną, często oskarżała naturalistów o moralną degradację człowieka i zrównywanie go ze zwierzęciem. W 1890 roku została opublikowana głośna powieść Emila Zoli pt. *La Bête humaine*, ukazująca zbrodnicze patologie natury ludzkiej.

tylko jednym z jej środków. Artysta prawdziwy tę część prawdy w realizmie tkwiącą przyjmie na swoją własność, nie będzie już wyprowadzał na scenę abstrakcyjnych zasad, przebranych tylko w nazwiska i kostiumy ludzkie, ale ludzi żywych, a tych ludzi żywych nie będzie przedstawiał znowu jako aniołów, w których ani cienia ludzkiej natury nie ma. Przy uwzględnianiu tym rzeczywistości nie zapomni jednak, że celem jego jest odtwarzanie piękna i że uwzględnianie to prawdy życiowej powinno się w ten sposób odbywać, by nie wykluczało twórczości. Postulat prawdy życiowej będzie mu przypominał w czasie twórczości na dwie rzeczy, najpierw, aby odtwarzanie piękna nie dokonywało się wbrew prawdzie życiowej i jej kosztem, a następnie, aby odbywało się na tle prawdy życiowej. Różnica pomiędzy tak pojętym artystą a idealistą byłaby ta, że kiedy idealista grawituje w kierunku wyłącznego piękna i to piękno troskliwie z wszelkich innych przypadłości izoluje, artysta pamiętający o prawdzie życiowej bierze żywiolową rudę, w której złoty kruszec piękna w połączeniu z innymi kruszcami mieści się, całą, szlifuje ją tylko i kształtuje harmonijnie i tak ją w swojej sztuce ustawia, ażeby na pierwszym planie stało piękno, ażeby blask złotych żyłek najpierw w oczy wpadał, a inne przy mieszki służą do tego, by ten efekt świetlny piękna podnosiły. W ten sposób sztuka odtwarza życie całe, wszystkie objawy dobre i złe, brzydkie i piękne, ale bynajmniej nie równomiernie. Wyłącznym celem sztuki pozostaje piękno, a zło, brzydota, płaskość i pospolitość grają tylko rolę pomocniczą i siłę, i potęgę piękna uwydatniają. Do dalszej już artystycznej techniki, każdemu artyście indywidualnej, należy, w jaki sposób trzeba te pomocnicze motywy w sztuce ustawić, czy żeby zwiększały blask piękna na mocy kontrastu, czy żeby wydobywały jego siłę przez ścieranie się z nim i walkę, czy nawet, aby przy pozornym zaniku piękna, przez własną katastrofę, która

zawsze jest zła i płaskości udziałem, jego wartość uwydatniały. Zresztą jeżeli artysta ma duszę wrażliwą i piękno kocha, to tysiące znajdzie środków, by objawy pięknu przeciwne w odpowiednim przedstawić oświetleniu. Nie będzie przede wszystkim ich idealizował, a tam, gdzie by mogły wywołać uczucia pięknu przeciwne, w takiej tylko przypuści je mierze i w takim ustawi oddaleniu, ażeby tego skutku nie osiągnęły.

Sztuka taka, jak ją p. Przybyszewski w swoim *Confiteor* pojmuje, jest straszną kaleką. Ostatecznie każdy artysta, jeżeli tkwi w nim choć kawałek artysty, czy chce, czy nie chce, mimowiednie i mimo woli koło piękna pracować będzie. Psychologicznie nie można pojąć inaczej twórczości artystycznej, jak tylko wynik upodobania artysty w swoim motywie – a to jest już jeden z rysów piękna. Mogą spod jego ręki wychodzić karykatury piękna lub nawet jego trupy, ale ostatecznie cała ta praca obraca się koło piękna. Tylko gdy artysta prawdziwy będzie odtwarzał twarz ludzkości w całości, piękną i w szczegółach zharmonizowaną, artysta idący za teorią, jakiej p. Przybyszewski hołduje, będzie odtwarzał z całą forsą³⁰² jeden szczegół, nos lub szczęki tej ogólnoludzkiej twarzy i zrobi je tak wydatnymi, że całość zespecą. Więcej nawet. Wobec teorii utrzymującej równomierność dobra i zła, piękna i brzydoty, będą z tej twórczości często wychodziły twarze, w których jakiś szczegół poboczny będzie wykończony, ale to, co przy harmonii części z całością stanowi istotę pięknego oblicza, harmonijna linia ust i blask oczu, to będzie stoczone rakiem i odrażające.

Wobec tego, że najbliższym celem i przedmiotem sztuki jest piękno, odpada dalej inne twierdzenie autora o całkowitej niezależności sztuki, całkowite wyjęcie sztuki i artysty spod wszelkich praw i więzów. Więzy te są

³⁰² Forsa – wysiłek, usiłowanie, usilny zabieg, przemoc.

wprawdzie bardzo miłe, ale są – są nimi prawa piękna. Jeżeli artysta ma duszę artystycznie doskonałą, to tych praw wcale nie czuje i może nawet o nich nie wiedzieć dlatego, że wedle tych praw instynktownie tworzy. Słusznie dlatego p. Przybyszewski w innym miejscu podnosi, że artysta jest „kosmiczną siłą, przez jaką się absolut i wieczność przejawia”³⁰³. Artysta tworzy, bo tworzyć musi, bo prze go do tego wewnętrzna siła, która w tej formie szuka wyładowania na zewnątrz. W tej twórczości myśli artysta tylko o wylaniu na zewnątrz swoich myśli i uczuć, o odtworzeniu piękna, które poznaje i odczuwa – o innych celach politycznych, społecznych czy w ogóle o jakichś ubocznych poza pięknem tendencjach myśleć nie powinien. I z tego względu ma autor słuszność, że potępia sztukę tendencyjną. Ale z tej niezależności od innych poza pięknem celów nie wynika wcale, że sztuka i artysta są i od praw piękna niezależnymi.

Z tego jakby spontanicznego sposobu tworzenia sztuki nie można żadną miarą wnioskować, że sztuka jest sama sobie celem. Ileż mamy w życiu czynności, do których ciągnie silnie nieraz mimo wiedzy sama natura, a które mają poza sobą jakiś cel dalszy, czy utrzymanie osobnika, czy nawet cel społeczny. Tak samo i artysta, choć tworzy, bo tworzyć musi, choć może nawet w czasie samego tworzenia o innych celach poza tworzeniem nie myśli, to jednak dzieło jego, idąc w społeczeństwo, ma swoje społeczne zadanie. To samo, co czuje artysta odtwarzający piękno, to czuje każdy normalny człowiek... jakaś tęsknota za nieskończonym pięknem rozpiera mu od czasu do czasu piersi. Tylko że zwykły śmiertelnik nie czuje tak silnie, nie potrafi zdać sobie jasnej z tego uczucia sprawy, nie potrafi zwłaszcza tego uczucia odtworzyć. Kiedy więc nagle to

³⁰³ S. Przybyszewski, *Confiteor*, s. 2 (w oryginale: „jest kosmiczną, metafizyczną siłą, przez jaką się absolut i wieczność przejawia”).

piękno w pełnej formie i blasku się zjawia, to zaraz jak żelazne opiłki do magnesu przymyka się do dzieła tego tysiące serc, bo dzieło to w większej lub mniejszej mierze, w miarę ideału, jaki przedstawia, i w miarę artystycznego wykończenia zaspakaja chwilowo ich aspirację do nieskończonego piękna i wskazuje tej aspiracji drogę, którą powinna podążać. I to uszlachetniające podniesienie serca ku nieskończonemu pięknu jest celem piękna widomego, a tym samym i ostatecznym celem sztuki. A cel ten jest na wskroś społeczny.

Tak samo, jak nie ma racji chęć ustawienia sztuki poza społecznym celem, tak samo, a nawet o wiele nieracjonalniejszym jest ustawienie jej poza społecznym życiem swego narodu. Naród przecież jest to społeczność artysty najbliższa, tysiącem węzłów z nim zespolona. Wszystkie nadzieje i zawody, wierzenia i ideały są najbezpośredniej nadziejami, zawodami, wierzeniami i ideałami artysty samego. Ta miłość swojej społeczności, współczująca z każdą szlachetną jej dążnością, jest objawem piękna wybitniejszym od wielu innych objawów, a wskutek tego ma większe niż inne prawo do uwzględnienia swego w sztuce. Wobec takiego ideału ucieka się p. Przybyszewski do tak elastycznych i tak wymijających samą istotę rzeczy słów jak rasa. Że mogą być artyści, którzy nie odczuwają w tym kierunku natchnienia, to rozumiemy dobrze i nie robimy z tego zarzutu, ale tacy artyści nie mają prawa na podstawie swego usposobienia kształtować ogólne zasady sztuki. Podstawienie rasy zamiast narodowości byłoby pomysłem śmiesznym, gdyby nie było smutnym objawem.

Zresztą twierdzeń tych p. Przybyszewskiego o całkowitej niezależności sztuki nie można brać poważnie – nie dlatego, że nie ma do takich twierdzeń wystarczających racji, bo teoria ta nie ma w ogóle racjonalnego uzasadnienia, ale z tej przyczyny, że w tym względzie stoi sam ze sobą w otwartej sprzeczności. Już po ogłoszeniu artykułu

Confiteor pisał p. Przybyszewski w innej rozprawie, że sztuką swoją dąży do „doskonalenia się istoty ludzkiej przez coraz szersze i głębsze uświadomienie się duszy człowieczej”³⁰⁴. Czyż w tych słowach nie jest wyraźnie zawartą odnośnią sztuki do jakiegoś celu? – Innym razem, przed szeregiem lat, pisał autor w jednej ze swoich rozpraw (*Chopin i Nietzsche*) o innym celu sztuki. Nie poruszałibyśmy tej burszowskiej³⁰⁵ teorii jako rzeczy dawno minionej, gdyby nie to, że tej teorii pozostaje autor jeszcze po dziś dzień w swoich pismach wiernym.

Jest usposobienie w ludzkim życiu duchowym – pisze tam p. Przybyszewski – z którego sztuka do życia powołaną została i do którego wrócić musi, a to jest rausz w swoich rozlicznych przejawach, jako uciecha z drgania ciała, z intensywnego upustu sił, z przepojenia i przesylenia się dionizyjskim pożądaniem rozkoszy, wulkanicznego wyładowania, mocy i wściekłości. Rausz jest sztuką w jej istocie i w jej powstaniu i rausz musi ona wywoływać, inaczej nie jest nam potrzebna³⁰⁶.

³⁰⁴ S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę*, s. 104.

³⁰⁵ Burszowski – tu (lekceważąco): studencki, niepoważny, niedojrzały.

³⁰⁶ S. Przybyszewski, *Zur Psychologie des Individuums. I. Chopin und Nietzsche*, Berlin 1906, s. 46. W tłumaczeniu Stanisława Helsztyńskiego fragment ten brzmi: „Istnieje nastrój w duchowym życiu człowieka, z którego narodziła się sztuka i do którego ona na nowo powrócić musi, a nastrojem tym jest upojenie w swoich różnorodnych przejawach, jako radość z rozedrgania ciała, z gwałtownego trwonienia sił, z upojenia i przesylenia dionizyjską chęcią rozkoszy, wulkanicznego wyładowania się, dążenie do władzy i potęgi. Sztuka jest upojeniem tak co do istoty, jak i pochodzenia i musi wywołać upojenie, inaczej nie jest nam potrzebna” (S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. I. Chopin i Nietzsche*, tłum. z niemieckiego S. Helsztyński, w: *idem, Synagoga szatana i inne eseje*, wyboru dokonała, wstę-

I wobec takiej teorii ma jeszcze p. Przybyszewski odwagę twierdzić, że „działać na społeczeństwo pouczająco albo moralnie za pomocą sztuki” to znaczy „zwlekać sztukę z jej piedestału, włączyć ją po wszystkich rynkach i ulicach”, że „to rzecz świętokradcza”³⁰⁷. Czyż może być większe świętokradztwo sztuki, jak to, które jest popełnione w przytoczonym ustępie? Czyż „sztuka-patriotyzm”, najbardziej tendencyjna, nie jest jeszcze o całe niebo wyższa od tendencyjnej sztuki seksualizmu? W każdym razie jakkolwiek jest ten cel seksualizmu, jest celem, a wobec tego popada p. Przybyszewski w sprzeczność ze samym sobą, gdy twierdzi, że sztuka jest sama sobie celem.

Prawda – na uzasadnienie tej niezależności podaje autor w swoim *Confiteor* dowód, ale tego rodzaju, iż zdaje się nam, że byłoby dużo lepiej dla jego opinii, gdyby takie dowody zachował był w najtajniejszej skrytce swego umysłu. Podajemy ten dowód w całym jego brzmieniu, by tę osobliwość logiczną przekazać potomności:

Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu-duszy³⁰⁸.

Najpierw ten absolut-dusza nie ma wiele sensu, bo absolut ma swoje określone pojęcie jako byt bezwzględny, wszelką doskonałość w sobie mieszczący, a wszelką niedoskonałość wykluczający, a takim bytem nie jest ani dusza osobnicza człowieka, ani jakaś wymarzona zbiorowa dusza ludzkości. Ale mniejsza o to. Chcemy tylko zwrócić uwagę na tę logiczną konsekwencję, że sztuka jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu. Zdaje nam się,

pem opatrzyła i przetłumaczyła z języka niemieckiego G. Matuszek, Kraków 1997, s. 65).

³⁰⁷ Kompilacja cytatów z *Confiteor* Przybyszewskiego, s. 2.

³⁰⁸ *Ibidem* (podkr. – J.P.).

że malowidło przedstawiające konia nie będzie dlatego rzeczywistym koniem, że jest odbiciem konia. Fotografia przedstawiająca człowieka nie będzie jeszcze człowiekiem samym, choć jest jego odbiciem. Słowo człowieka, przez usta wygłoszone, duszą ludzką nie jest, ani substancjalności duszy nie posiada, choć jest odbiciem duszy; tak samo i słowo pisane, i zbiór słów pisanych, który literaturę stanowi. Pan Przybyszewski w logice i w ścisłym rozumowaniu widocznie silnym nie jest, a wobec tego nie powinien brać się do estetycznych rozpraw, które tych przymiotów wymagają.

Na tym zamykamy refleksje nasze nad *Confiteor*.

* * *

W kilka miesięcy po ogłoszeniu *Confiteoru*, już w czasie pisania niniejszej rozprawy, wpadł nam w ręce nowy artykuł estetyczny p. Przybyszewskiego, pod tytułem: *O nową sztukę*. Spośród wielu mętnych i błędnych zdań, zaczerpniętych z panteizmu³⁰⁹, wpadają w oczy te, w których autor swoją sztukę charakteryzuje. Sztuka ta, wedle tej charakterystyki, usiłuje odtworzyć te stany duszy, które stoją poza świadomością, a metodą jej jest

oddawanie i odtwarzanie uczuć, myśli, wrażeń, snów, wizji, bezpośrednio jak się w duszy przejawiają, bez logicznych związków, we wszystkich ich gwałtownych przeskokach i skojarzeniach³¹⁰.

³⁰⁹ Panteizm – pogląd metafizyczny, zakładający utożsamienie Wszechświata z Bogiem (absolutem).

³¹⁰ S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę*, s. 104.

Nie jest zupełnie jasnym, czy teoria ta jest zwrotem twórczości p. Przybyszewskiego w kierunku fałszywych teorii symbolistycznych, czy określa tylko dotychczasową jego działalność literacką. W ostatnim tym wypadku nie mamy nic do nadmienienia, bo działalność tę oceniliśmy już w poprzedniej naszej rozprawie³¹¹. Gdyby to była jakaś zmiana frontu, to lepiej z nasuwającymi się wątpliwościami poczekać, aż rozciągłość tej teorii rozjaśni się w utworach wedle niej kształtowanych.

³¹¹ Przeciw tej rozprawie postawił p. Przybyszewski kilka zarzutów. Na te zarzuty nie odpowiadaliśmy, bo były tak powiewne, iż każdy, kto czytał naszą rozprawę uważnie, powinien był je sobie sam rozwiązać. Na jeden tylko zarzut uważamy za stosowne odpowiedzieć. Pisze p. Przybyszewski, że niesłusznie napadam na nagą duszę, bo sztuka nagiej duszy obejmuje także i mistyczną poezję św. Teresy, i innych katolickich pisarzy. Zapewne miał p. Przybyszewski to na myśli, że literatura mistyczna i literatura nagiej duszy stoją poza badającą sferą rozumu. Tak – ale stoją one na dwu krańcach, które nigdy ze sobą zetknąć się nie mogą. Naga dusza wzięła sferę stojącą niżej rozumu, sferę niskich i rozkiełzanych instynktów, podczas gdy mistyka wlatuje w te wysokie sfery, których rozum na ziemi o swych siłach dosięgnąć nie może. Przy nagiej duszy mamy do czynienia z naturą zwierzęcą, rozstrojoną i rozbitą, przy mistyce widzimy naturę rozumną, uszlachetnioną nadprzyrodzonym darem. Naga dusza wyklucza rozum i stoi poniżej niego, mistyka wznosi się ponad rozum, ale rozumu nie wyklucza. Co się zaś twórczości artystycznej tyczy, to bez czystości sumienia, bez świętości życia, bez nadprzyrodzonego daru ani marzyć nie może o stworzeniu prawdziwej mistycznej poezji Teres i Janów od Krzyża [przypp. – J.P.]. Pawelski miał tu na myśli swoją wcześniejszą rozprawę *Program nowej poezji polskiej*, z której tezami Przybyszewski polemizował w rubryce *Korespondencja Redakcji*, sygnując ją kryptonimem S.P. (zob. S.P., *Korespondencja Redakcji* [rubryka], „Życie” 1898, nr 38/39, s. 520). To polemiczne starcie przedstawił E. Boniecki, *Struktura „nagiej duszy”*. *Studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993, s. 118–120, przypp. 1.

Nie możemy jednak oprzeć się krótkiej refleksji, jaką nam ostatni ustęp tej rozprawy nasunął. Skarży się tam p. Przybyszewski na tych, co przedstawicielom nowego kierunku tamują drogę i obrzucają ich błotem. Zwrot ten nas bardzo zadziwił. Czyżby p. Przybyszewski po całej swojej dotychczasowej działalności mógł się jeszcze skarżyć na to, że ktoś mu stawia zapory? – Czyż jakkolwiek prawdziwy miłośnik sztuki, który w skarbnicy polskiej poezji ma najśliczniejsze kształty, dźwięki i blaski, może odczuwać zachwyt wobec chaotycznego stylu i pogmatwanego obrazowania? Czyż wobec tej idealnej wyżyny, na jakiej stanęła polska poezja, wobec jej najszczytniejszych ideałów nie musi się każdy, choćby najliberalniejszy człowiek, odwrócić ze wstrętem od tej dusznej, zac zadzonej atmosfery płaskiego seksualizmu i idących za nim psychopatycznych stanów? A cóż mówić o innych produkcjach p. Przybyszewskiego? Te rzucania na wszystkie strony najbłędniejszymi ogólnikami, wyrwanymi z budaizmu³¹² i panteizmu, teorie o względnej moralności, stawianie w chwiejnym świetle wolnej woli i odpowiedzialności człowieka, owe mieszanie świętości do rzeczy płaskich, a więc profanowanie świętości, owe słynne studia o szatanie, w których szatan zjawia się jako „dobrotliwy ojciec ludzkości”, a Kościół katolicki kosztem obiektywnej prawdy staje w świetle ponurym i dziwacznym, owe bezmyślne atakowania narodowości i społeczności sztuki – czyż to jeszcze nie dość powodów do podrażnienia umysłów? A wszystkie te produkcje dokonywane są z taką wyzywającą brawurą, z takim lekceważeniem wszystkiego, co za obrębem sekciarskiej sztuki stoi, nieraz doprawdy w tak brutalny sposób, że aż dziwić się należy pobłażliwości

³¹² Budaizm (właśc. buddyzm) – system religijno-filozoficzny o charakterze nieisteistycznym, założony przez Siddharthę Guatamę (ok. 563–483 p.n.e.), który obrał imię Budda.

pism niektórych, które albo milczą, albo w oględny sposób o tej działalności wyrażają się. Zapewne oględność ta ze strony pewnych pism, zwłaszcza przez jakąś chwilę „Czasu”³¹³, miała być rozsądnym przeczekaniem słoty, po której mogłoby się wy pogodzić, ale dziś zaszło tak daleko, że dłużej już czekać nie można. Sztukę każdy miłuje, nowość zawsze jest pociągającą, talent każdy ceni i życzy mu z duszy i serca najpiękniejszego rozkwitu, ale kiedy sztuka ta idzie na bezdroża, kiedy nowość ta jest anemiczną i zwyrodniałą starością, kiedy talent ten idzie w wsteczny i przewrotny kierunek, to społeczeństwo powinno wziąć się do obrony. Byłoby to znakiem najwyższego niedołęstwa, gdyby ktoś w spokoju pozwolił burzyć sobie to, co jest mu miłe i drogie, a w czym wartość nie-
spożyta spoczywa.

³¹³ „Czas” – najpopularniejsza gazeta codzienna w Krakowie, ukazująca się w latach 1848–1934; organ konserwatywny.

Gosławiec [Antoni Sygietyński]³¹⁴

Porachunki. Pawie³¹⁵

[...] Ludzkość znużyła się obrazami realizmu i naturalizmu, powszedniością życia w sztuce i wynikliwością wniosków w rozumowaniu – prawda. Miałażby jednak nastąpić era majaków wyobraźni i nonsensów myślenia? W teorii – nie. W praktyce – tak! Teoria to „spowiedź” (*Confiteor*) p. Przybyszewskiego w pierwszym numerze „Życia” za rok bieżący; praktyka to twory tej młodzieży, która znalazła ujście w „Życiu” i w książeczkach dziwaczного kształtu.

Przed wszystkim wrażenie ogólne. Przed laty, kiedy jeden z literatów zaczął pierwszy szczepić w literaturze naszej błyskotliwość stylu Wiktora Hugo, ktoś zauważył złośliwie, iż ten pan jest istotnie stylistą wybornym³¹⁶. Wie, iż z punktu A do punktu B najkrótszą odległość stanowi linia prosta. Że jednak byłoby to zbyt krótko, więc po drodze wywija koziołki. Pan Przybyszewski zna wybornie ten pewnik, bo niezależnie od snadności³¹⁷ dialektycznej

³¹⁴ Biogram autora – zob. przyp. 229, s. 189.

³¹⁵ Felieton ukazał się w „Gazecie Polskiej” 1899, nr 128, s. 1–2. Pominęto fragment początkowy, w którym Sygietyński krytykuje modernistyczną literaturę i sztukę, zarzucając jej brak głębszej myśli, niedostatek programu, uchylanie się jej twórców od pracy, lekceważenie życia i natury, językową pretensjonalność.

³¹⁶ Nie udało się rozszyfrować tej aluzji.

³¹⁷ Snadność – tu: płynność, łatwość.

posiada też i umysł niepośledni. Że jednak byłoby to zbyt krótko, więc wyścig do mety odbywa... w worku „misticzności mglistej”, którą zresztą stara się odżegnać.

„Twórczość nowa” nie przedstawia nic nowego w teorii, jakkolwiek „Życie” dopiero ma zająć się „pielęgnowaniem Znicza świętego sztuki dla sztuki”³¹⁸ w przeciwstawieniu do twórczości wczorajszej. Że „sztuka sama sobie jest celem” i że tylko taka, wolna od wszelkiej tendencji, może jedynie ostać się jako pomnik ducha ludzkiego, dowodzi historia sztuki, poczynawszy od *Iliady* Homera, a skończywszy na *Pani Bovary* Flauberta³¹⁹ lub na kartkach pojedynczych Zoli³²⁰; od dawnych rzeźb greckich, uogólniających kształty, do dzisiejszych rzeźb francuskich, indywidualizujących wyraz; od malowideł dekoratywnych z czasów Odrodzenia do obrazów symbolistycznych Puvis de Chavannes³²¹ lub mistycznych Böcklina³²². Tendencja

³¹⁸ Lekko zniekształcony cytat ostatniego zdania *Confiteor* Przybyszewskiego, s. 4.

³¹⁹ Gustave Flaubert (1821–1880) – znakomity francuski powieściopisarz, prekursor naturalizmu, wyznawca estetyzmu, autor między innymi słynnych powieści: *Pani Bovary* (1857) i *Szkoła uczuć* (1869). Sygietyński uznawał Flauberta za artystę wybitnego, który realizował w swojej twórczości wyłącznie cel estetyczny, rezygnując z wszelkich serwitutów ideowych i moralnych. *Pani Bovary* uchodziła w mniemaniu krytyka za wzór piękna obiektywnego.

³²⁰ Émile Zola (1840–1902) – słynny francuski powieściopisarz, dramaturg, krytyk artystyczny, teoretyk i prawodawca naturalizmu; autor cyklu 20 powieści pt. *Rougon Macquartowie. Historia naturalna i społeczna rodziny za Drugiego Cesarstwa*.

³²¹ Pierre Puvis de Chavannes (1824–1898) – francuski malarz, symbolista.

³²² W Młodej Polsce bardzo wysoko ceniono twórczość Arnolda Böcklina, dostrzegano w niej aurę mistycznej nastrojowości, fantastyczność i sugestie symboliczne. Przykładem mogą tu być sądy Wilhelma Feldmana i Kazimierza Tetmajera. Zob. A. Nowakowski, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994, s. 94.

poniżej sztukę i żaden krytyk artystyczny nie będzie, za Prusem, urągał Mickiewiczowi, iż słauił w *Panu Tadeuszu* grzybobranie lub zapach bigosu³²³. Słusznie też p. Przybyszewski, uniesiony zapałem artystycznym, wypowiada walkę sztuce tendencyjnej i prawi jednym tchem:

Sztuka tendencyjna, sztuka pouczająca, sztuka-rozrywka, sztuka patriotyczna, sztuka mająca jakiś cel moralny lub społeczny przestaje być sztuką, a staje się *biblia pauperum* dla ludzi, którzy nie umieją myśleć lub są zbyt mało wykształceni, by móc przeczytać podręczniki odnośne – a dla takich ludzi potrzebni są nauczyciele wędrowni, nie zaś artyści.

Działać na społeczeństwo pouczająco albo moralnie, rozbudzać w nim patriotyzm lub instynkta społeczne za pomocą sztuki – to poniżyć sztukę, spychać ją z wyżyn abstraktu do przypadkowości nędznej życia.

Sztuka demokratyczna, sztuka dla ludu stoi jeszcze niżej. Sztuka dla ludu – to wstrętne i płaskie banalizowanie środków, jakimi się artysta posługuje, to plebejuszowskie udostępnienie tego, co z natury jest trudno dostępne.

Ludowi chleba potrzeba, nie sztuki, a jak będzie miał chleb, to sam sobie drogę znajdzie.

³²³ Uwaga wymagająca wyjaśnienia. Otóż Prus nigdy, rzecz jasna, nie traktował upodobania Mickiewicza do realiów w *Panu Tadeuszu* jako usterki artystycznej, przeciwnie – wysoko cenil umiejętne kreowanie przez poetę obrazów rzeczywistości. Sygietyński miał tu wszakże na myśli inną opinię Prusa (wyrażoną zresztą w tej samej kronice z początku 1899 roku), który w Mickiewiczowskim obrazie polskiego społeczeństwa dostrzegł „zupełny rozkład”, widoczny wtedy, gdy zestawiało się je z dynamicznie rozwijającymi się społeczeństwami zachodnimi. Zob. A. Sygietyński, *Porachunki. Pawie*, w: *idem, Pisma krytycznoliterackie*, wstęp i wybór T. Weiss, przypisy oprac. E. Orzechowski, Kraków 1971, s. 488, przyp. 6.

Zwlekać sztukę z jej piedestału, włóczyć ją po wszystkich rynkach i ulicach, to rzecz świętokradcza!³²⁴

Lecz czymże jest ta sztuka idealna? Jakie są jej cechy znamienne? Prawdopodobnie p. Przybyszewski lepiej niż pierwszy lepszy „mydlarz, szukający pożytku w sztuce lub rozrywki i zbudowania w dziele artysty”³²⁵, wie, iż *grau ist jede Theorie*³²⁶. Niemniej jednak występuje śmiało z teorią, że „sztuka jest objawieniem duszy we wszystkich jej stanach”, „czy się ona we wszechświecie, czy w ludzkości, czy w indywiduum pojedynczym przejawia”, że „substrat sztuki istnieje tylko pod względem swojej energii, zupełnie niezależnie od tego, czy jest dobrem lub złem, pięknem czy brzydotą, czystością czy harmonią, rozpasanem, zbrodnią czy cnotą”, że artysta, dla którego „wszelkie przejawy duszy powinny być równomierne”, zbywszy się „pojęć tak zmiennych jak pojęcia moralne lub społeczne”, „zna tylko *potęgę*, z jaką dusza na zewnątrz wybucha” i „nie liczy się z jej przypadkowo złym lub dobrym oddziaływaniem czy to na człowieka, czy na społeczeństwo”.

„Tak pojęta sztuka staje się religią najwyższą, a kapłanem jej jest artysta”³²⁷.

Że sztuka tak pojęta może być sztuką najwyższą, na to jeszcze zgodzić się można; aby jednak religia tak pojęta – „bez praw i ograniczeń”, uznająca „objawy duszy jedynie pod względem ich potęgi, równie silnej w cnotcie czy w zbrodni, w skupieniu modlitwy czy w rozpuciu”³²⁸ – miała być religią najwyższą, w to już uwierzyć niepodobna.

³²⁴ S. Przybyszewski, *Confiteor*, s. 2 (cytaty zmodyfikowane).

³²⁵ *Ibidem*, s. 4 (zmieniony cytat).

³²⁶ Zob. przyp. 149, s. 154.

³²⁷ Kompilacja cytatów z *Confiteor*.

³²⁸ Zniekształcony cytat z *Confiteor*, s. 3.

Że artysta jest lub przynajmniej powinien być kapłanem sztuki, tego dowodzić nie potrzeba, tak samo jak nie potrzeba dowodzić, że ksiądz jest lub przynajmniej powinien być sługą religii. Aby jednak taki kapłan sztuki, „stojący ponad życiem, ponad światem – Pan Panów, niekieleznany żadnym prawem, nieograniczony żadną siłą ludzką”, miał „nie należeć ani do narodu, ani do świata”³²⁹, nie być bądź sługą, bądź kierownikiem, z tym się zgodzić trudno. Niezawodnie „jest on zarówno święty i czysty, czy odtwarza zbrodnie największe i odkrywa brudy najwstrętniejsze, czy też oczy w niebo wznosi i światłość Boga przenika”³³⁰, lecz *musi* służyć, jeżeli nie społeczeństwu, to *jakiejś idei*, ma się rozumieć – wielkiej i czystej. Że taki artysta, jak go pojmuje p. Przybyszewski, będzie „pierwszym prorokiem, który przyszłość wszelką odsłoni, a runy przeszłości zapleśniałej wytłumaczy”, będzie „magiem, który przeniknie tajemnice najgłębsze, obejmie związki tajne wszechświatów, przeczuje i odkryje wzajemne ich na siebie działanie, a z wiedzy stworzy sobie moc, co gwiazdy na niebie w swym biegu zatrzyma”, będzie „wielkim mędrce, który pozna przyczyny najtajniejsze i stworzy syntezę nowe, nigdy nieprzeczuwane”³³¹ – to prawie można być pewnym. Takiego jednak nie było. Nie był nim ani Homer, ani Dante, ani Michał Anioł³³², ani Shakespeare, ani Beethoven, ani Goethe, ani Byron, ani Mickiewicz, ani ten, co zawołał:

³²⁹ *Ibidem*, s. 2 (cytat zmodyfikowany).

³³⁰ *Ibidem*, s. 3 (cytat zmodyfikowany).

³³¹ *Ibidem*, s. 2 (cytaty zniekształcone).

³³² Michał Anioł, właśc. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475–1564) – wybitny włoski malarz, architekt, rzeźbiarz i poeta okresu Odrodzenia.

Honor myślom, z których błyska
 Nowy duch i forma nowa;
 Bo są światu jak zjawiska,
 Jako jutrznia są różowa –
 Jak ogniste meteory
 Stopom ludzi podesłane,
 By gościńce Irydiona
 Pielgrzymowi³³³

Ze słów p. Przybyszewskiego przebłyskuje „nowy duch i forma nowa”, ale to nie „poetyczna karm dla ludu”. Prawda, iż „w artyście najsilniej przejawia się *istotny*, wewnętrzny duch narodu, bo jest on mistycznym Królem-Duchem; chwałą i wniebowstąpieniem narodu”; lecz nie jest „nieдоречnością głupią zarzucać artyście w takim pojęciu beznarodowość”. Bo jedno z dwojga: albo służy on jakiejś idei, jakiemuś społeczeństwu, a więc „narodowi, będącemu częstką wieczności”, albo też jako „nienależący do narodu”, *nie* „ciągnie najżywotniejszej swojej siły z ziemi rodzinnej”, *nie ma* nic wspólnego z jej odrębnością i „wybiega za swą duszą w wieczność i wszechprzestrzeń”³³⁴. Wybiegać to nie dosyć: trzeba umieć tam się utrzymać. Kto nie jest zdolny kochać i cierpieć w kole zamkniętym, ten na próżno miota się w przestrzeni.

Od siebie przechodzi się do narodu, a od narodu do ludzkości – nie zaś od ludzkości do narodu. Dante wpierw

³³³ Fragment czwartej strofy słynnego wiersza *Do autora trzech Psalmów* Juliusza Słowackiego, ogłoszonego po raz pierwszy bezimiennie w 1848 roku w Lipsku. Sygietyński, cytując tę edycję, wprowadził w tekście zmianę, dokonaną wcześniej przez Antoniego Małeckiego w wydaniu z 1866 roku („Irydiona” w miejsce „Irydiane”).

³³⁴ Kompilacja zmodyfikowanych cytatów z *Confiteor*, s. 2, 3.

był Włochem czującym jedynie nieszczęścia swojej ojczyzny, zanim stał się poetą „wszechbólu”.

Raz tylko, od czasu, jak ludzkość na kartach historii zapisuje wypadki, zjawisko wszechmiłości i wszechbólu zajaśniało zarówno w słowach, jak i w czynach – i to *wykonało się* na Golgocie³³⁵. Poza tym są tylko mniej lub więcej zręczne, mniej lub więcej artystyczne frazesy, zwłaszcza dziś, gdy każdy wybiega słowem tylko poza ciasny krąg swych cierpień osobistych, a stroi go w tęczowe blaski wszechbólu ludzkości całej.

Dziś co? – każdy wieszcz z rozkazem,
Każdy patron sam za sobą,
Nie z promieniem, lecz z wyrazem,
Nie ze swym duchem, lecz z osobą!³³⁶

Rozdymacie swoje *ja*, bo i serca macie dęte! Tknąć w nie, a nie zakrwawi się, lecz zaświszczy. Wasz ból z *zaświata* nie obejmuje bliźniego. Pogardzacie tłumem, a wynosicie się ponad całą arystokrację ducha. Nie chcecie, aby was rozumiano, a żądacie, aby was czytano lub słuchano. „Wasze słowa brzmią, lecz ducha nie dają”³³⁷. Wasze pożądania są pożądaniem zmysłowymi, a wasze uczucia miłości czy bólu poszukiwaniem samych siebie w wszechświecie. „Gdzie zaś siebie samego kto szuka

³³⁵ Golgota – położone blisko Jerozolimy wzgórze, na którym ukrzyżowano Jezusa Chrystusa. „Wykonało się!” – ostatnie słowo konającego Chrystusa (*Ewangelia wg św. Jana* 19, 30).

³³⁶ Zniekształcony fragment siódmej strofy lipskiego pierwodruku wiersza Słowackiego *Do autora trzech Psalmów*.

³³⁷ Zmodyfikowany cytat z dzieła niemieckiego zakonnika, teologa i mistyka Tomasza á Kempis (ok. 1380–1471) *O naśladowaniu Jezusa Chrystusa*, w tłumaczeniu ks. A. Jełowickiego, Mikołów 1898, księga III, rozdz. II: *Prawda przemawia wewnątrz bez brzmienia słów*, s. 154.

(Tomasz à Kempis), tam nie ma miłości”³³⁸. Mówicie tylko, i to mówicie zbyt głośno. Wasza teoria, doktryna – *Confiteor* p. Przybyszewskiego – to beczka wspaniała, w której jednak płyn utrzymać się nie może – cieknie: nie dla braku klepki jakiejś, lecz... obręczy.

³³⁸ *Ibidem*, księga III, rozdz. V: *O cudownym skutku miłości Bożej*, s. 170 (cytat nieznacznie zmieniony).

Gosławiec [Antoni Sygietyński]³³⁹

Porachunki. Neosoteryzm³⁴⁰

A to znowu co? Nowa estetyka czy nowy kierunek filozofii?... Nie – to nowe miano „kojarzenia się wrażeń”, objawów „nagiej duszy”, jak się ona „potęgą osobistą”, dzięki „analogiom oddalonym”, a niezależnie od „łączenia logicznego myśli”, w poezji modernistycznej uzmysławia. Jest to nazwa psychologii artystów, w których umyśle słowa przemieniają się w dźwięki, dźwięki w barwy, barwy w woń, woń w kształty, a kształty w idee. Bo i czemuż by nie?

Twórca dawny – mówi p. Przybyszewski w obronie *Nowej sztuki* („Życie”, nr 6) – odtwarzał rzeczy; twórca nowy odtwarza swój stan duszy. Tamten porządkował rzeczy i wrażenia, tak jak do jego mózgu wpływały, wierząc w ich obiektywność; ten przeciwnie, odtwarza tylko uczucia, jakie te rzeczy wywołują. Stąd też ta przejrzystość, ta rozumność, ta... ta klasyczność starej produkcji, a na odwrót ta osławiona niby to nielogiczność i chorobliwość, ten bezrozum i idiotyzm nowej twórczości³⁴¹.

³³⁹ Biogram autora – zob. przyp. 229, s. 189.

³⁴⁰ Artykuł ukazał się w „Gazecie Polskiej” 1899, nr 133, s. 1–2.

³⁴¹ S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę*, s. 102 (cytat znacznie zmodyfikowany przez Sygietyńskiego).

Po raz to pierwszy chyba od czasu, jak filozofia czy estetyka rozpatruje wartość wewnętrzną utworów artystycznych, znamiona „przejrzystości” i „rozumności” stały się cechami ujemnymi. Być może; lecz idźmy dalej!

Jeżeli twórca dotychczasowy kładł nacisk na *świadome, logiczne łączenia myśli*, przy czym operował asocjacjami myśli i rzeczami zewnętrznymi, które uważał za coś absolutnego, to przedstawiciel *nowej sztuki* całkiem odwraca się od tego *zewnątrz* jako od rzeczy zmiennej, włania się w siebie, chwytając w swej duszy rzeczy słowem nieujęte i nie dając się *mieć świadomości*, szuka wszystkich przyczyn *poza jej obrębem*³⁴².

Po raz to pierwszy chyba od czasu, jak filozofia czy estetyka rozpatruje mechanizm tworzenia, brak świadomości myśli staje się cechą dodatnią sztuki. Ależ brak świadomości to objaw choroby umysłowej, którą tylko psychiatra może się zajmować bez zgrozy. Dla estetyka-psychologa jest ona wadą obniżającą wartość wewnętrzną dzieła.

Jeżeli tak tworzycie, a istotnie tworzycie tak, to nie dziwcie się, panowie moderniści, iż kryjąca się w waszych arcydziełach „głębia wydaje się głupiemu mózgowi mieszczkańskiemu śmiesznym idiotyzmem”³⁴³.

Nikt nie zaprzeczy, iż „metoda, jaką się posługujecie, to oddawanie i odtwarzanie uczuć, myśli, wrażeń, snów wizji bezpośrednio – jak się w duszy przejawiają – bez związków logicznych, we wszystkich ich przejściach gwałtownych i skojarzeniach”; lecz nikt też nie uwierzy, abyście „za pomocą uczuciowego kojarzenia wrażeń otworzyli nowe widnokreśli, odsłoniли rzeczy tajne i w słowa nie-

³⁴² *Ibidem* (cytat zniekształcony; podkr. – A.S.).

³⁴³ Niedokładny cytat: *ibidem*, s. 104.

ujęte³⁴⁴. Cała wasza „olbrzymia transcendentalna świadomość wszystkich stanów, jakie dusza dotychczas przeżyła, świadomość wszystkich światów, w których łonie całe wieki śniła, świadomość wszechżycia, wszechpotęg i tajemnic przyrody³⁴⁵ jest tylko nadużyciem abstrakcji w „korowodzie słów”.

Tak! „Poza kółkiem ciasnym stanów świadomych naszego Ja jest ocean wewnętrzny, morze tajni i zagadek, kędy się wicherzą burze dziwaczne, są tam kryjówki Sezama, pełne skarbów nieprzebranych i cudów i rzeczy w słowa nieujętych³⁴⁶. Szkoda tylko, ale dla was tylko szkoda, iż Mickiewicz, „odtworząc rzeczy”, dał „złudny obraz tak zwanej rzeczywistości” w *Ciszy morskiej* (*Sonet krymski*):

O, morze, pośród twoich wesołych żyjątek
Jest polip, co śpi na dnie, gdy się niebo chmurzy
A na ciszę długimi wywija ramiony³⁴⁷

To obraz. A teraz wrażenie, jak się ono w związku logicznym w duszy poety przejawiało:

O myśli! w twej głębi jest hydra pamiętek,
Co śpi pośród złych losów i namiętej burzy –
A gdy serce spokojne, zatapia w nim szpony³⁴⁸

Tak wygląda „ta... ta klasyczność starej produkcji”, „cała dotychczasowa sztuka realistyczna, która była bezdrożem duszy”. Przyjrzyjmy się teraz „związkom rzeczywistym, połączeniom uczuciowym, wrażeniom, któ-

³⁴⁴ *Ibidem* (cytaty zmodyfikowane).

³⁴⁵ *Ibidem*, s. 102.

³⁴⁶ *Ibidem*.

³⁴⁷ Trzecia strofa sonetu Adama Mickiewicza *Cisza morska*.

³⁴⁸ Ostatnia strofa *Ciszy morskiej*.

re przestały być przedmiotem myśli, a stały się samymi sobą: fenomenami”³⁴⁹, przyjrzyjmy się owej „głębi duszy”, sławionej przez p. Przybyszewskiego w obronie poematu ośmieszonego przez wszystkie pisma polskie. Najpierw tłumaczenie na język zrozumiały w mowie niewiązanej p. Przybyszewskiego:

Poeta siedzi w cieplarni, może w komnacie mrocznej staro-
zamu, może w jakimś ogrodzie bajecznym. Pełno
kwiatów wokół niego – przepyszne kamelie, odurzające
akacje w pełnym rozkwicie; czernieje szkarłat królewskich
lili; tuberozy tchną czarem odurzeń, a nad nim tańce
gwiazd pod oponą niebiosów, tańce niepotrzebujące jęków
skrzypcowych, a w mrokach czarownych płąsy robaczków
świętojańskich pełne migotań i drgań.

Wszystko to wywołuje w duszy poety jakiś senny za-
chwył, jakies senne omdlenie; zamyka on oczy, czar odu-
rzenia potężnieje i w całym tym rozkosznym obezwładnie-
niu zmysłów otwiera się głębia duszy. Przed wewnętrznym
okiem poety przesuwają się korowody umarłych cieni;
woń kamelii wywołuje postać Ofelii, bo niegdyś może
kochanka poety stroiła się w przepych tego kwiecica – pu-
chy akacyjne czarują w sennej duszy postać Leonory, bo
niegdyś może w odurzeniu upajającym wieczorów wio-
sennych błędził z nią długo w bezmiernych alejach akacyj-
nych, a tuberozy parne spowiły się już na zawsze z nikłą
a tajemniczą Ninon, co na łożu kwiecica tuberozy w drga-
niach lubieżnych rozciągała swój przepych nagi.

I płyną, płyną nieustannie te korowody cieni umarłych.
Naraz pęka czar; oczy szeroko się rozwierają: księżycą lódź
pomyka w dal; widziadła senne rozplývają się w zaświa-
tach – giną, nikną, ach! jakżeż im żal, że już ginąć muszą!

³⁴⁹ Przekształcony cytat z manifestu Przybyszewskiego *O „nową” sztuce*, s. 104.

I proszę mi powiedzieć – woła p. Przybyszewski, oszołomiony wonią kamelii, które zgoła *nie pachną*, olśniony szkarłatem lilii, które wszyscy jako symbol niewinności uważają za białe – czy to nie cudownie piękne? Co w tym jest śmieszne, co chorobliwe, co głupie?³⁵⁰

Co?... Sam nastrój w języku bogów, w mowie wiązanej, jak go poeta, pan Vincent de Korab, w tłumaczeniu p. Stanisława Brzozowskiego³⁵¹ pod tytułem *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu*, wyraził.

Oto „wiersz ten w całej swojej piękności”, acz z pominięciem zwrotek powtarzających się dosłownie nie wiadomo po co i dlaczego:

O, bez skrzypcowych łąk
Tańce gwiazd pod oponą niebiosów
O, płasy pełne migotań i drgań
Świetlanych wśród kwiecia zapomnień i wrzosów

* * *

Lubicie kamelie
– Ofelie?

Akacyjne puchy,
Czekające na wiatrów podmuchy,
– Izydoro?
– Leonoro?

Na szkarłatach królewskich lilie
– Emilie?

Tuberozy, co czarem odurzeń tchną
– Ninon?

* * *

³⁵⁰ *Ibidem*, s. 103 (cytaty zmodyfikowane).

³⁵¹ Stanisław Korab-Brzozowski (1876-1901) – młodo zmarły śmiercią samobójczą młodopolski poeta i tłumacz, brat Wincentego, jeden z najbardziej oryginalnych liryków pokolenia.

O, korowody umarłych cieni,
– Ofelie, Izydora, Leonora, Emilie, Ninon –
Wśród wirowań eterów przestrzeni,
O, płynące kaskady
Pod zamyślonych iw czarne arkady!
* * *
Księżycą łódź pomyka w dal,
Unosząc kwiaciarkę w zaświaty –
Mróz warzy kwiaty,
– Kamelie, akacje, lilie, tuberozy –
Najdroższych kwiatów jakżeż jej żal³⁵².

Ile potrzeba było dowcipu i talentu dialektycznego, aby niedorzeczność podobną nazwać poematem i pozornie obronić, czytelnicy sami osądzą, porównywając rymy pana Vincent de Korab z prozą p. Przybyszewskiego. To przynajmniej literat rasowy, pod którego piórem słowa drgają życiem, nawet wtedy, gdy wyrażają zachwyt sztuczny, myśl obłudną, obronę nieszczerą. „Co w tym śmiesznego, co chorobliwego, co głupiego?” – pyta p. Przybyszewski uniesiony zapałem. Co? – Ależ właśnie „analogie odległe” jak u ks. Józefa Baki³⁵³ i Sotera Rozbickiego³⁵⁴, których dusze dzięki nowemu kierunkowi „odstoniły się w swoim absolucie”, choć nie „stały się na nowo geniuszami”.

³⁵² V. de Korab, *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu*, s. 61. Sygietyński pominął pierwszą i ostatnią strofę wiersza, nie postawił też wykrzyknika na końcu po wyrazie „żal”.

³⁵³ Ks. Józef Baka (1707–1780) – jezuita, poeta, kaznodzieja, panegirysta; tworzył w języku łacińskim i polskim. W XIX wieku jego utwory uznawano za przejaw nieomal grafomanii i złego smaku.

³⁵⁴ Soter Antoni Rozbicki (1823–1876) – pisarz humorystyczny, poeta. Jego nazwisko traktowano jako synonim grafomanii.

Zasadniczą podstawą całej tak zwanej *nowej sztuki* – twierdzi p. Przybyszewski – jest pojęcie duszy jako potęgi osobistej, duszy kroczącej od jednej wieczności do drugiej, duszy, która raz po raz, nieznaną potęgą zmuszona, idzie na ziemię, wraca z powrotem na łono wieczności i znowu się ucieleśnia, bogatsza, silniejsza, więcej uświadomiona niż pierwszym razem, i tak bez końca, aż wreszcie dochodzi do świadomości całej swojej potęgi, przenika najtajniejsze rzeczy, obejmuje najodleglejsze i najskrytsze związki, tj. staje się geniuszem, czyli odsłania się w swoim absolutnie, w całym przepychu swej *nagości*³⁵⁵.

I czyż nieprawda? Ta dusza, krocząc – wyrażenie niezbyt szczęśliwe, chyba iż się okaże, iż „naga dusza”, dusza-absolut ma nogi – krocząc od wieczności do wieczności, a raczej od stulecia do stulecia, wcielała się w coraz to inny absolut: naprzód w XVIII wieku w ks. Bakę (1706–1780), potem w pełni XIX wieku w Sotera Rozbickiego, wreszcie w XX w. w pana Vincent de Korab, bo p. Vincent de Korab jest już poetą przyszłego wieku. Szkoda tylko, iż ten spacer duszy z góry na dół i z dołu do góry nie jest jeszcze skończony. Wprawdzie dusza pana Vincent de Korab jest już „bogatsza i więcej uświadomiona” niż dusza każdego innego „poety piszącego dla tłumu bezmyślnego, w którego duszy tępej ani zmierzch, ani woń kwiatów, ani czar odurzający gwiazd sennych żadnego oddźwięku znaleźć nie mogą”, wprawdzie „odsłoniła się w całym przepychu swojej nagości”, lecz „*nie* stała się jeszcze geniuszem”³⁵⁶.

O, bo moderniści, czyli dekadenci, mimo wszystko są skromni!

³⁵⁵ S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę*, s. 102 (cytat lekko zmieniony).

³⁵⁶ Wszystkie cytaty w tym akapicie pochodzą z manifestu *O „nową” sztukę*.

Nikt z nas – oświadcza p. Przybyszewski – nie powiedział o sobie, że stworzył coś skończonego. Wy tylko macie geniuszów ogólnie zaaprobowanych. Bo i czego potrzebowaliście przy swojej obserwacji? Dobrych oczu, notat i spostrzeżeń lepszych lub gorszych: dlatego w waszej sztuce roi się od talentów. Nasza droga to wąziutka ścieżyna w przepaściach, w głębiach bezsłonecznych: trzeba się wsłuchiwać w każdy szelest, wpatrywać nieustannie w najdrobniejszy przebłysk – a to strasznie trudna rzecz! Naszym też pragnieniem, naszą tęsknotą jest być Janem Chrzcicielem dla Tego, który przyjdzie, dla Potężnego, dla Mocnego, dla Nieśmiertelnego, dla Geniusza, w którym Absolut się uświadomi³⁵⁷.

Jeżeli to nie jest nadużyciem wyrażen i abstrakcji, to nie ma granic przesadzie i anarchii umysłowej. Toć chyba Absolut uświadomił się dostatecznie w duszy pana Vincent de Korab. Jego „cudownie piękny poemat” posiada wszystkie cechy „nowej sztuki”. Wolny od „przejrzystości, od rozumności, od... tej... tej klasycyzności”, jest arcywzorem tworzenia „poza obrębem świadomości”.

Najzaciętszy wróg modernizmu pomiędzy tymi „wrażeniami, które stały się fenomenami”, nie dopatrzyłby się „łączenia logicznego myśli”. Uchowaj Boże! Wrażenia kojarzą się na „podstawie powinowactwa uczuciowego”, a słowa „odtworząją wrażenia bezpośrednio jak się w duszy przejawiają”, i to właśnie, mimo przeplecenie mistycyzmem mglistym, nadaje utworom modernizmu dzisiejszego cechę *neosoteryzmu*. A nie chodzi tu o oddanie czci św. Soterowi³⁵⁸, który jako papież z drugiego wieku po Chrystusie (168–177) nie mógł mieć nic wspólnego z mi-

³⁵⁷ Lekko zmieniony cytat z manifestu *O „nową” sztukę*, s. 104.

³⁵⁸ Soter (zm. ok. 174) – papież ok. 166–174 r. n.e., święty Kościoła Katolickiego.

stycyzmem Nietzschego i jego naśladowców, ale o wznowienie tradycji, która wraz ze śmiercią *Sotera Rozmiar Rozbickiego* na chwilę zamarła. Imię jego niezwykle, bo i twórczość niezwykle, a herb to symbol wymarzony modernistów: „Rozmiar – na tarczy trzy trójkąty połączone ze sobą, a nad koroną ogon pawi”. Tradycja to piękna! „I tu skała, i tu skała, a kamienie drała, drała!”³⁵⁹.

Czyż inaczej tworzy np. pan Tadeusz Miciński³⁶⁰, gdy w swojej *Modlitwie* mówi, iż „z pomroku duszy, gdzie się kryje płaz, łzy mu się cisną i tworzą wyznanie, jakie się w życiu składa tylko raz”, albo „gdy usłyszysz szakala wężącego samicę lub żer (czytaj: żyr), jego łez opale w twardej i ostrej kamienieją żwir”³⁶¹. Rymy: „płaz” i „raz” pokrywają się wzajem jak „skała” i „drała”, a co do „związków tajemnych”, jakie istnieją pomiędzy „żyrem, łzami i żwirem”, to i poczciwy Soter Rozbicki umiałby je wykryć, nie pozując zgola na filozofa-pesymistę, który dla rymu z „mary”, „płynąc w wierzeń bezmiary”, dorabia wykrzyk: „O, jak okropne są trzy wymiary!”³⁶².

Niekiedy też dekadenci, goniąc za wyrazem nastroju, wpadają w pospolity trucht rytmiczny muzyków i słowom nadają znaczenie dźwięków. Dla przykładu weźmy wiersz p. Stanisława Brzozowskiego *Anioł Pański*. Niestety przytoczyć go trzeba w całości, gdyż trzyma się sztucznie powtarzaniem słów i całych wierszy, co zresztą stanowi jego pozorny czar muzyczny:

³⁵⁹ S.R. Rozbicki, *Wzburzenie skał i barany*, w: *idem, Bajki ulubione humorystyczne wydane dosłownie przez...*, Warszawa 1856, s. 43. Drała – szybka ucieczka (Myk! W nogi!).

³⁶⁰ Tadeusz Miciński (1873–1918) – młodopolski poeta, prozaik i dramatopisarz, uznawany za ekspresjonistę.

³⁶¹ Zniekształcone cytaty z pierwszej i trzeciej strofy wiersza Tadeusza Micińskiego pt. *Modlitwa*, opublikowanego w „*Życiu*” 1899, nr 3, s. 59.

³⁶² *Ibidem* (cytaty zmodyfikowane).

Łkają przeciągle dzwony nieszporne,
Prosząc o ciszę dla zmarłych dzielnic;
W mojej samotni jakby z kadzielnic,
Snują się z wolna mroki wieczorne.

Prosząc o ciszę dla zmarłych dzielnic,
Dziwna tęsknota łka w moim łonie;
W mojej samotni jakby z kadzielnic,
Mdlejących kwiatów snują się wonie.

Dziwna tęsknota łka w moim łonie;
Słyszę pożegnań żałobne psalmy,
Mdlejących kwiatów snują się wonie,
Na trumnie więdną święcone palmy.

Słyszę pożegnań żałobne psalmy,
Oczy przesłania opona mglista,
Na trumnie więdną święcone palmy,
„Niech światłość świeci jej wiekuista”.

Oczy przesłania opona mglista;
Kolana same gną się pokornie –
„Niech światłość świeci jej wiekuista”
Łkają przeciągle dzwony nieszporne³⁶³.

Naturalnie, zwrotka szósta, gdyby poeta w swojej samotni chciał w dalszym ciągu, jakby z kadzielnic, snuć mroki, zaczęłaby się od słów: „Kolana same gną się pokorne” i tak dalej w kółko aż do skutku. Jest to *neosoteryzm* nabity na katarynkę. Głos dzwonka na Anioł Pański nie przypomina w rzeczywistości ani cmentarzów, ani trumien, ani palm święconych, ani psalmów żałobnych. Dopiero w końcu „pozdrawienia anielskiego”, zaczynają-

³⁶³ S. Brzozowski, *Anioł Pański*, „Życie” 1899, nr 3, s. 41.

czego się od słów: „Anioł Pański zwiastował Pannie Maryi”, odzywa się wezwanie za dusze zmarłych: „Niech światłość świeci jej wiekuista”. Poeta-muzyk starał się tu widocznie oddać nastrój wywołany dźwięczeniem jednostajnym dzwonka, i to mu się udało. Lecz czy to muzyka? Nie. Nokturnu równie jednostajnego pod względem taktu, rytmu i nastroju nikt by nie słuchał. Jest to dzwonienie miarowe, czasem cichsze, czasem silniejsze, w szklanek krysztalową. Z początku, póki ucho się nie oswoi, wrażenie dźwięku czystego, jasnego, metalicznego mile łechce nerwy. Po niejkiej już chwili jednak, ile że wirtuoz wykonywa ruchy z zimnym spokojem, ucho nuży się jednostajnością i w nerwach powstaje rozdrażnienie. Przy trzeciej zwrotce słuchacz wyraźnie się już niecierpliwi; przy czwartej woła: „Także pomysł! Idź pan do licha z taką muzyką”; przy piątej wreszcie, gdy wirtuozowi zachwyconemu swoją sztuką przychodzi myśl powrócenia do początku tego dźwięcznego *perpetuum mobile*³⁶⁴, chwyta oburącz szklanek krysztalową i *brzdęk!* wyrzuca ją za okno.

Taki to los poezji zbliżonej sztucznie do muzyki. A p. St. Brzozowski to poeta dźwięku pustego, jak znów Rodenbach³⁶⁵, tyle sławiony przez dekadentów wynalazca „analogii rzadkich i oddalonych”, to „poeta ciszy i milczenia uroczystego”. Szkoda tylko, iż to „milczenie uroczyste”³⁶⁶ wcieliło się w kilka zbiorków poezji gadatliwej.

³⁶⁴ *Perpetuum mobile* (łac.) – wiecznie poruszające się. Hipotetyczna maszyna mogąca pracować w nieskończoność albo wytwarzająca więcej energii aniżeli ilość pobierana przez nią z zewnątrz. Funkcjonowanie *perpetuum mobile* byłoby niezgodne z prawami fizyki.

³⁶⁵ Georges Raymond Constantin Rodenbach (1855–1898) – belgijski poeta i prozaik, symbolista, jeden ze współtwórców Młodej Belgii, popularny wśród pisarzy Młodej Polski.

³⁶⁶ Wyimki z nekrologu George’a Rodenbacha, opublikowanego w *Kronice*, „Życie” 1899, nr 1, s. 20.

„Młyn, co powolnymi swych skrzydeł obroty krąży nieustannie i miełe godzinę”³⁶⁷, ma wybornie charakteryzować krajobraz holenderski i duszę Holendra.

Już to dekadenci, swoi i obcy, są niewyczerpani w odnajdywaniu tych analogii odległych! Tak np. „Demon zniszczenia”, napadając na Baudelaire’a (w tłumaczeniu p. Brzozowskiego), „przybiera niekiedy kształt kobiety pełnej cudnych czarów i przyzwyczajają jego usta do wstrętnych wywarów”³⁶⁸. Nie! Ta kobieta cudna z wywarem na ustach to arcydzieło „kojarzenia wrażeń”, na jakie już Rozbicki dla rymu by się nie zdobył!

Istotnie: w duszy człowieka-dekadenta są „dziwnie splecione i powikłane kruźganki, grobowce wspomnień życia przed życiem, korytarze podziemne, do których nigdy jeszcze nie wniknęło światło”³⁶⁹. Nie radzę jednak nikomu zapuszczać się do jej „głębi” jedynie z latarką logiki lub psychologii. Kto skłonny do zawrotów głowy, może łatwo kark skrócić!

Patrzcie! Oto młody poeta z tej samej rodziny *neoso-terystów* co i poprzedni – p. Władysław Orkan. Wszedł po raz pierwszy na szczyt jakiejś górki i „spogląda w dal”. Patrzenie „w dal” to specjalność dekadentów: na końcu jednak tej „dali” widzą tylko siebie. Pan Orkan też widzi, iż „świat przed nim poniżył czoła”. Lecz hołd taki – marna rzecz, gdy „coś ciągnie od niżów, od ludzi, w kraj orli, własny!”... Jeżeli mu czego żal, to tego, że „był kiedyś (prawdopodobnie *niegdyś*) mrówką maleńką wśród tych

³⁶⁷ Niedokładny cytat z ostatniej strofy *Nokturnu* Rodenbacha w tłumaczeniu Wincentego Korab-Brzozowskiego, „Życie” 1899, nr 1, s. 8.

³⁶⁸ Zniekształcony cytat z wiersza Charles’a Baudelaire’a pt. *Zniszczenie* w przekładzie Stanisława Korab-Brzozowskiego, „Życie” 1899, nr 3, s. 43.

³⁶⁹ S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę*, s. 102 (cytat lekko zmieniony).

mrowisk"... Myślicie, że „czuje trwogę powrotu?”³⁷⁰ – Bynajmniej! Młody ten desperat, bo wszyscy dekadenci są desperatami, czuje jedynie

... Taką rozkosz podniebnego lotu,
 Że choćby z wirchów upaść od zawrotu,
 Ciało roztrzaskać o głązy-kolumny
 I skonać – skona spokojny i dumny!³⁷¹

Owszem – ale skąd na dnie duszy p. Orkana znalazła się ni stąd, ni zowąd *duma*? Miałażby to być „analogia” właściwa wierszokletom, mocą której przymiotnik „dumny” powstaje ze współdźwięku rzeczownika „kolumny”? O, nie! Pan Orkan zaraz na wstępie zaznaczył, iż „ze szczytu patrzył w dal... i dziwnie dumny przebiegał okiem zmienne krajobrazy”³⁷². Aha! Jesteśmy w domu. Ta „dziwna duma” to „potęga osobista duszy poety”.

Inny znów poeta, ale taki, co się bez rymów obywa, Alfred Mombert³⁷³, ma w tłumaczeniu p. St. Brzozowskiego, „duszę rozwartą wzyż”. Istotnie, już nie gębę, ale

³⁷⁰ Nieznacznie zmodyfikowane cytaty z I i II sonetu *Z wirchów* Władysława Orkana, ogłoszonych w „Życiu” 1899, nr 1, s. 11.

³⁷¹ Zniekształcony cytat z sonetu II *Z wirchów* Orkana. Przedostatnia i ostatnia strofa wiersza brzmią: „I taką czuję trwogę do powrotu – / I taką bojaźń szarej, prostej trumny – / A taką rozkosz podniebnego lotu – / Że choćby z wirchów upaść od zawrotu, / Ciało roztrzaskać o głązy-kolumny / I skonać... Skonam spokojny i dumny” (W. Orkan, *Z wirchów. II*, „Życie” 1899, nr 1, s. 11).

³⁷² *Ibidem*, s. 11 (cytat zmieniony).

³⁷³ Alfred Mombert (1872–1942) – niemiecki poeta i dramatopisarz modernistyczny, bliski symbolizmowi i ekspresjonizmowi, wysoko ceniony przez Przybyszewskiego, który poświęcił mu studium *Z literatury niemieckiej. Płomienny*, ogłoszone na łamach „Życia” 1899, nr 4, s. 72–74. W tekście Sygietyńskiego pojawia się błędna forma nazwiska poety: Mombait.

duszę można rozdziawić na ten widok, jaki się „oczom wewnętrznym jego duszy przedstawił”. Oto „ogień, co nocą oblata wszechświaty, odpoczywa sobie na turni i śpiewa, a śpiew jego płynie i omracza turnię”. Myślicie, że to księżyc? Gdzież tam! W tej chwili właśnie „księżyc spromieniał jego wieszczce, od snów wieczystych tajemnicze lico”³⁷⁴.

Szczęśliwy, kto cały ten poemat, a zwłaszcza jego wiersz ostatni zrozumiał. Dla mnie jest on zagadką, zarówno logiczną, jak i gramatyczną. Ale *cyt!* Pan Przybyszewski słucha i gotów zawołać po raz wtóry: „Na tym właśnie polega cały rozłam pomiędzy *starą twórczością* a tą, która jest naszym ideałem – na tym, że *starzy* analizowali, rozrywali wrażenia, a *młodzi* śledzą tylko w swej duszy połączenia, powinowactwa i echa najodleglejsze tych wrażeń”³⁷⁵.

Widzieliśmy ten ideał w kilku próbkach różnorodnych, krajowych i zagranicznych. Wyglądają one tak, iż na razie nie wiadomo, czy się śmiać, czy litować. Ci ludzie „właniają się w siebie” z takim przejęciem, wsłuchują się „w szeptu swojej duszy” z takim uporem, iż niekiedy temu kultowi jaźni, który jest tylko *samouwielbieniem*, można nawet współczuć. Robią oni jednak wrażenie „chorych z urojenia”³⁷⁶. Wciąż badają swój puls, nasłuchują tętna serca, konstatują drganie mózgu, wygniatają wątrobę,

³⁷⁴ Tendencyjnie zniekształcone fragmenty wiersza Alfreda Momberta *O Feuer* (o inc. „Ogniu, co nocą okrążasz wszechświaty!”) w tłumaczeniu Stanisława Wyrzykowskiego (nie zaś Brzozowskiego, jak mylnie napisał Sygietyński), opublikowanego w „Życiu” 1899, nr 5, s. 81.

³⁷⁵ Znacznie zmodyfikowany cytat z manifestu Przybyszewskiego *O „nową” sztukę*, s. 102, 103.

³⁷⁶ Oczywiście aluzja do komedii Moliera *Chory z urojenia*, wystawionej po raz pierwszy w 1673 roku. Tytułowy bohater, Argan, cierpiał na hipochondrię.

sprawdzają kolor języka w lustrze i każą się co chwila a na przemian to opukiwać lekarzom, którym nie wierzą, to znów zażegnawać szarlatanom, których łudzą.

Słuchając ich, ma się ochotę powiedzieć na wstępie: „Ależ panowie, jesteście chorzy. Może to rozedm osobowości. Leczcie się!”. Próżny trud! Tacy właśnie pacjenci są najczęściej nieuleczalni. Zresztą sama funkcja jęczenia przynosi im ulgę i stanowi poniekąd ich ideał. Powiedzieć im: „nie czas płakać róż, kiedy lasy płoną”³⁷⁷ – roześmieją się szydyczko; powiedzieć im: „potęga osobista waszej duszy” tyle tylko mnie obchodzi, ile w samej duszy waszej moje uczucie się mieści – przezwą mydlarzem, który pożytku szuka w sztuce; powiedzieć im: „kulturę niszczyć” – wzruszą ramionami.

Mniejsza o wszystkich; szkoda tylko, iż najwykształceńszy z nich i najbardziej utalentowany jest najciężej chory. Doktryna, śmiało acz bezładnie przez p. Przybyszewskiego sformułowana, do takiego wniosku upoważnia. A jego „potęga osobista”, jego „nasza dusza”, jego „absolut” już nie w teorii, ale w sztuce samej?... Zobaczymy to wkrótce na łamach „Gazety” w studium oddzielnym. Taka naraz moc melancholii i rozpacz przy wybuchach zmysłowości i majaczeniach mistycyzmu rozsądziłaby ramy odcinka, a i czytelnik zniechęciłby się niepotrzebnie do przedmiotu, który poza tym obfituje w szczegóły ciekawe.

³⁷⁷ Zniekształcony cytat z *Prologu do Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego. W oryginale fraza ta (wypowiedziana przez Rozę Wenedę) brzmi: „Nie czas żałować róż, gdy płoną lasy”.

J.[an] N.[epomucen] Szuman³⁷⁸

Wyznanie wiary modernisty

I.³⁷⁹

Kierunki literackie, które u nas przez kilka lat w „Życiu” znajdowały swe ujście, noszą cechy wspólne z prądami znanymi i w innych społeczeństwach tak na polu sztuki, jak literatury pod nazwą modernizmu. Już owa współczesność i ogólność tych prądów stanowi fakt niepowszedni, dowodzący pewnych wspólnych podstaw ich rozwoju. Poza tym i sam rodzaj tej literatury i sztuki, zdający się opuszczać utarte drogi przeszłości i zrywać z uznanymi hasłami, jest objawem godnym uwagi.

U nas uchodzi Przybyszewski za głównego przedstawiciela modernizmu. Pisywał on początkowo w języku niemieckim, później w polskim rzeczy przepełnione dziwacznymi ideami językiem barwnym, giętkim i bogatym, noszącym ślady wpływów Nietzschego. Nie zadowolnił się wszakże podawaniem przykładów „nowej” sztuki w swych utworach, ale porwał się na uzasadnienie jej podstaw i wykazanie jej początków w głębinach „duszy”. Jest to określenie, które w pismach Przybyszewskiego szczególniejszą odgrywa rolę.

³⁷⁸ Jan Nepomucen Szuman (1862–1945) – lekarz, malarz, poeta, filozof, jeden z założycieli „Przeglądu Poznańskiego”, działacz polityczny, społeczny i oświatowy w zaborze pruskim.

³⁷⁹ Część I ukazała się w czasopiśmie „Głos” 1900, nr 35, s. 557–558.

[...]³⁸⁰

Że nie było to prostym *façon de parler*³⁸¹, ale poglądem zasadniczym autora, przekonywamy się z nowej, w bieżącym roku wydanej książki pt. *Na drogach duszy*. Są to myśli drukowane już częściowo, jak autor wyznaje, w „Życiu”. Zawiera ona już nie tylko zapatrywania autora na sztukę, ale wkracza w dziedzinę zasadniczego poglądu filozoficznego na świat – traktuje więc o przedmiotach największej wagi.

Podług Przybyszewskiego jest sztuka

odtworzeniem tego, co jest wiecznym, niezależnym od wszelkich zmian lub przypadkowości, niezawisłym ani od czasu, ani od przestrzeni, a więc odtworzeniem istotności, tj. duszy. I to duszy, czy się we wszechświecie, czy w ludzkości, czy w pojedynczym indywiduum przejawia.

Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu – d u s z y³⁸².

Dowiadujemy się więc nareszcie, że dusza jest absolutem – ale, niestety, owo zdanie przytoczone z *De profundis*³⁸³ nie nabiera i teraz żadnego rozsądnego znaczenia, wychodzi raczej na absurdum; bo i cóż znaczyć może, że absolut przejawia się obecnie tylko w stosunku wzajemnym płci do siebie, tak jak w wiekach średnich przejawiał się tylko na polu religijnym? Są to puste brzmienia, poza którymi nie ukrywa się żadna rozumna myśl.

³⁸⁰ W opuszczonym fragmencie opisywał Szuman najważniejsze idee z przedmowy Przybyszewskiego (*Pro domo mea*) do *De profundis*.

³⁸¹ *Façon de parler* (fr.) – sposób mówienia.

³⁸² S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, Kraków 1900, s. 13–14, 15.

³⁸³ Chodzi tu o zacytowane w pominiętym fragmencie zdanie o duszy przejawiającej się współcześnie tylko w życiu płciowym.

Filozofia Przybyszewskiego zdaje się hołdować jakiejś mglistej teorii wędrówki dusz, inaczej bowiem rozumieć nie można jego słów o duszy „kroczącej od jednej wieczności do drugiej” (zwykły rozum zadawałby się jedną wiecznością), „duszy, która raz po raz nieznaną potęgą zmuszona idzie na ziemię i wraca z powrotem na łono wieczności i znowu się ucieleśnia”³⁸⁴ itd., itd. Tutaj figuruje znowu dusza jako „absolutna świadomość”. Ale na innym miejscu słyszymy, że „absolutna świadomość to absolutny geniusz”³⁸⁵, byłyby więc dusza geniuszem. Jeszcze dalej dowiadujemy się, że „geniusz to degeneracja”, i tak bez końca.

Świadome „Ja” jest według Przybyszewskiego tylko „drobniuteńkim przejawem” duszy-absolutu, poza nim, „poza logiczną koordynacją i asocjacją wrażeń kryje się olbrzymia transcendentalna świadomość wszystkich stanów, jakie dusza dotychczas przeżyła... świadomość wszechżycia, wszechpotęg i tajemnic przyrody”³⁸⁶. Na nieszczęście są to jednak „rzeczy w słowa nieujęte”. Nic dziwnego, że w stosunku do owego ogromu „transcendentalnej świadomości” spada prawidłowe, logiczne myślenie do poziomu jakiegoś kopcieszka figurującego pod pogardliwą nazwą: „biedny mózg” albo nawet: „biedny, biedny mózg!”.

Razem z logiką opartą na zmysłowym, doświadczalnym pojmowaniu świata ulega potępieniu i ten cały świat realny, tak jak nam go „biedne zmysły” przedstawiają, i schodzi do poziomu jakiegoś zatoru przesłaniającego szersze horyzonty, w najlepszym razie jest to „opętanie ludzkości przez straszną, złośliwą uludę”³⁸⁷.

³⁸⁴ S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 18.

³⁸⁵ *Ibidem*, s. 21 (cytat zmodyfikowany).

³⁸⁶ *Ibidem*, s. 18 (lekko zmieniony cytat).

³⁸⁷ *Ibidem*, s. 21.

Zmieniając w prostą fikcję świat wrażeń, który przeciętny człowiek uważa za rzeczywisty, a filozofia wszystkich czasów za problemat, poza którym kryje się trudna do pojęcia rzeczywistość, potępia Przybyszewski zarazem całą sztukę dotychczasową, opartą na wrażeniach zaczerpniętych ze świata zewnętrznego, i formułuje to potępienie takim lapidarnym zdaniem:

Sztuka jest objawieniem duszy.

Cała dotychczasowa sztuka – sztuka realistyczna była bezdrożem duszy³⁸⁸.

Mamy więc szczególniejszy podział sztuki na dotychczasową i nową, tj. tę właśnie, dla której Przybyszewski chciałby wyrobić u nas prawo obywatelstwa. „Dotychczasową” albo „realistyczną” sztukę charakteryzują dwie właściwości: wysługuje się ona moralności i odtwarza „rzeczy, wierząc w ich obiektywność” – sztuka nowa nie podlega żadnym prawom ni regułom i odtwarza stany duszy. Ów podział zostaje jednak zakwestionowany bardzo poważnym zastrzeżeniem, choć autor nazywa to małym wyjątkiem – mianowicie: za sztukę dotychczasową uchodzi cała sztuka przeszłości „z wyjątkiem tej, którą stworzył geniusz”.

Ale ponieważ, ściśle biorąc, całą sztukę dotychczasową stworzył geniusz, bo reszta albo jest tylko przekładaniem dzieł geniuszu na zrozumiały język, albo mniej lub więcej ścisłym naśladownictwem, albo rzeczą, o której mówić nie warto, więc podział ów, jakkolwiek brzmi bardzo pretensjonalnie, wisi w powietrzu, a walka z „dotychczasową” sztuką, której nie ma, przypomina znaną walkę hiszpańskiego rycerza z przeciwnikami o czterech rozmachanych śmigach³⁸⁹.

³⁸⁸ *Ibidem*, s. 23 (w cytacie drobna zmiana interpunkcyjna).

³⁸⁹ Aluzja do sceny ze słynnej powieści hiszpańskiego pisarza Miguela de Cervantesa (1547–1616) pt. *Don Kichote z La Manchy* (1605, 1615), w której tytułowy bohater walczy z wiatrakami, co

Stosownie do wygórowanego pojęcia o zasadach sztuki wyrasta u Przybyszewskiego artysta do jakichś nieziemskich rozmiarów. „Stoi” on „ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, niekielznany żadnym prawem, nieograniczony żadną siłą ludzką” – artysta to „ipse philosophus, Deus et omnia”³⁹⁰.

II.³⁹¹

Przybyszewski nie jest umysłem filozoficznym i jeżeli pomimo to bawi się najważniejszymi pojęciami filozoficznymi i stawia jeden zawiły problemat na drugim, jak niegdyś mitologiczne olbrzymy Pelios na Ossę³⁹², to praca jego przypomina trochę mocarza z cyrku obracającego z udanym wysiłkiem wydrażone ciężary. Do filozofii potrzebna jest pewna przenikająca pozory umysłowa głębia, pewien spokój, niby obserwatorium wyniesione nad kurzawę walk tego świata, z którego można śledzić i rozważać wielkie objawy bytu – a dalej wielka ścisłość myśli i wyrażień, bo określenia filozoficzne są punktami wyjścia, filarami, na których ma się opierać dalsza budowa. Inaczej u Przybyszewskiego. Jakaś nadmierna, chorobliwa ruchliwość myśli zdaje się należeć do jego istoty. Nie ogarnia on i nie wyczerpuje przedmiotu, ponieważ daje się unosić widmom fantazji. Określenia jego są ruchome, zmienne, a z nimi razem przesuwają się i rozchodzą gmachy dopiero co rozpoczęty. Dusza jest u niego zarazem odbiciem absolutu

oznaczało zmaganie się z czymś urojonym lub walkę skazaną na niepowodzenie.

³⁹⁰ S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 16.

³⁹¹ Część II ukazała się w czasopiśmie „Głos” 1900, nr 36, s. 573–574.

³⁹² Stawiać Pelios na Ossę (lub odwrotnie) – wykonywać bardzo skomplikowaną i ciężką pracę albo – w znaczeniu ironicznym – poświęcać mnóstwo sił i energii na coś błahego. Pelios i Ossa (dziś Kissavos) to najwyższe szczyty pasm górskich w Grecji.

i absolutem, jakby to dla filozofa było jednoznacznym, jest absolutną świadomością i absolutnym geniuszem!

Cóż to jest absolut?

Można genezę tego pojęcia określić jako wynik dążenia umysłu ludzkiego do uchwycenia jakiegoś stałego punktu oparcia poza wieczystą przemianą zjawisk, poza odwiecznym łańcuchem przyczyn i skutków. Mierni filozofowie przeszłości zajmowali się tym pojęciem, jakby przyjęcie poza nieskończoną zależnością przejawów bytu ostatecznego niezależnego źródła – absolutu było rzeczywistym postępem poznania, a nie pustą grą myśli, pokrywającą ograniczoność wiedzy ludzkiej. Głębsze umysły wołały i wołać uznać przyczynowość raczej za cechę poznawczej władzy człowieka niż za prawo natury, nie ma bowiem, ściśle biorąc, przyczyny i skutku, tylko podług pewnych praw idące następstwo zjawisk w czasie.

W żadnym zaś razie nie można przypisywać duszy własności absolutu, ani wtedy, kiedy ją rozważamy jako indywiduum, bo znaczyłoby to twierdzić, że człowiek nie jest zależny od wychowania, otoczenia i całego morza wpływów zewnętrznych, ani, jeżeli na nią patrzeć będziemy jako na ciągłość przez pokolenia idącą, bo i tak pojęta dusza wykazuje w ciągu wieków rozwój, zmienność i zależność.

Nie jest też dusza „organem obejmującym rzeczy nieskończone i bezobszarne”³⁹³, bo najpierw absolut i organ, czyli po polsku narząd, są to rzeczy wykluczające się wzajem, a potem umysłowość ludzka jest skazana na pojmowanie rzeczy li tylko skończonych i rozpatrywanych pod kątem przestrzeni i czasu, bo te dwa pojęcia należą, jak Kant³⁹⁴ wykazał, do form naszego przyrządu poznaw-

³⁹³ S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 26.

³⁹⁴ Jak wiadomo, czas i przestrzeń traktował Kant jako formy poznania wrodzone umysłowi człowieka.

czego, a więc są z nim nierozłączone. Można i Kantowi przeczyć – w każdym razie należy on do myślicieli, których milcząco pomijać nie wolno, jakby te wytyczne jego, po których dziś jeszcze toczy się myśl filozoficzna, były drobnostką, o której mówić nie warto.

Rozpatrywanie duszy w przeciwieństwie do mózgu, jak chce Przybyszewski, jest rzeczą niemożliwą wobec tej prostej przyczyny, że istnieje tylko jeden rodzaj poznania, którego narządem jest mózg. Epitet „biedny”, jaki mu nadaje P., stosowniejszy jest o wiele dla modernizmu samego.

To, co duch ludzki stworzył dotąd przez wieki, wielkie etapy swego rozwoju – to morze niezgłębione, w którym pławić się mogą dzisiejsi moderniści, koziołkować i nurkować, nie oglądając nigdy niezmiernych dziwów jego dna.

O Humboldcie³⁹⁵ powiadają, że znał całą wiedzę swego czasu, ale była to co najwyżej wiedza kulturalnego rozwoju, do którego należał; zresztą w poznaniu jest cała skala stopni. Dzisiaj jednak i takie, choćby tylko pobieżne poznanie wszelkich gałęzi wiedzy ludzkiej jest wręcz niemożliwe.

Już w starożytności wiedziano, że człowiek wyrazić może wszystko, co zna dokładnie; tymczasem świadomość owej zagadkowej „duszy” Przybyszewskiego, „świadomość wszechzycia, wszech potęg i tajemnic przyrody” należy do rzeczy „w słowa nieujętych”³⁹⁶. Ależ w takim razie możemy odpowiedzieć z Schopenhauerem, dającym

³⁹⁵ Alexander von Humboldt (1769–1859) – wielki niemiecki uczyony przyrodznawca, prowadzący kompleksowe badania świata naturalnego; autor słynnego *Kosmosu* (t. 1–5, 1845–1859), dzieła scalającego ówczesną wiedzę przyrodniczą.

³⁹⁶ S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 18, 19.

odprawę iluminizmowi: jeżeli są to rzeczy niewysłowione, to nie ma o czym rozprawiać³⁹⁷.

Niepodobna wyliczać wszystkich sprzeczności i niedokładności filozoficznego myślenia Przybyszewskiego – ograniczę się na wykazaniu kilku najjaskrawszych błędów.

Dotychczasowa sztuka tworzyła, według niego, człowieka „świadomego przyczyn i skutków”, a więc „człowieka z wolną wolą”. Tymczasem ściśle pojęta zasada przyczynowości prowadzi, według już od wieków w filozofii utartego mniemania, do determinizmu i do zaprzeczenia wolnej woli. Pisze on, że przedstawiciel „nowej” sztuki „nie da się mamici świadomości, a wszystkich przyczyn szuka poza jej obrębem”, jakby poza świadomością mógł człowiek szukać czegoś i znajdować przyczyny.

„Dusza jest jedna i niepodzielna, jej uświadomiona cząsteczka”³⁹⁸, itd. streszcza swój pogląd P., nie troszcząc się o to, że niepodzielne nie może mieć części. „Pojęcie czegoś nieuchwytnego”, czytamy kilka wierszy niżej, chociaż do warunków poprzedzających pojęcie należy chwytanie przez umysł itd., itd.

Tak samo trudno się zgodzić na zdanie, że „dla mózgu dwa razy dwa jest cztery, a dla duszy może być milion”³⁹⁹. Jeżeli dusza jest absolutną świadomością, to nie wolno jej

³⁹⁷ Schopenhauer uznawał, że rezultat ludzkiego poznania ma charakter dyskursywny, że musi się wyrażać słowem, czyli w pojęciach. Pojęcia „opracowują” dane oglądu bezpośredniego, uzyskiwane przez podmiot na drodze intuicji. Ogląd obejmuje „fakty”, dlatego też oparta na nim wiedza dyskursywna nie przybiera postaci spekulatywnej. Szuman trafnie podkreślał opozycję Schopenhauera wobec iluminizmu, gdyż filozof odrzucał możliwość tworzenia wiedzy nieugruntowanej na refleksji, czyli pozaempirycznej i pozaracjonalnej. Zob. J. Garewicz, *Schopenhauer*, wyd. 2 zm., Warszawa 1988, s. 31, 43–46.

³⁹⁸ S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 23 (cytat zmodyfikowany).

³⁹⁹ *Ibidem*, s. 25.

pomijać dziedzin matematyki, bo i ona należy do zakresu uświadomionej myśli. Można ją uznawać za rzecz podrzędną, za doktrynę pomocniczą itd., ale skoro przekracza jej próg, mówiąc: dwa razy dwa – to odpowiedź może wypaść tylko podług prawideł matematyki, tj. cztery, nigdy milion.

Na takich błędnych założeniach opiera P. teorię swoją o zadaniach sztuki. Odtwarzanie „tego, co jest wiecznym, niezależnym od wszelkich zmian przypadkowości, niezawisłym ani od czasu, ani od przestrzeni”⁴⁰⁰, nie leży w granicach możliwości ludzkiej, bo umysł ludzki w ogóle do pojmowania takich rzeczy nie jest zdolny. Cokolwiek pod zmysły podpada, całe morze wyobrażeń i pojęć, cały ogrom porywów i kierunków ducha ludzkiego stanowi jedną powiązaną w sobie całość; ze stanowiska myśli ludzkiej olbrzymią zagadkę bytu, do której człowiek jeszcze klucza nie znalazł. Ale już z pojmowania bytu jako całości wypływa, że nic nie istnieje samo dla siebie, nie można więc i o sztuce tego twierdzić. Sztuka nie dociera, jak chce P., „jądra wszechrzeczy”, nie „wnika we wszystkie tajnie i głębie”⁴⁰¹, bo i gdzież są wyniki takiej działalności sztuki? Dziedziną jej jest piękno. Podmiotowo biorąc, zamyka się ona w sferze uczucia – artysta musi czuć silnie, aby stworzyć dzieło, technika jest tylko środkiem do wyrażania uczucia artysty pod odpowiednią formą, do udzielania go innym. W dziedzinie sztuki łączy więc sprawa uczucia i widza, i mistrza.

Ponieważ zdolność czucia rośnie razem z pogłębianiem się ducha, ponieważ walka i cierpienie przeważają w istocie nad przyjemnymi stronami życia, otwiera się dla piękna szerokie zadanie – stanowić przeciwwagę nie-

⁴⁰⁰ *Ibidem*, s. 13.

⁴⁰¹ *Ibidem*, s. 17.

przyjemnościom i szkaradzie życia – godzić człowieka z życiem. Takie jest najogólniej pojęte zadanie sztuki.

P. myli się, sądząc, że artysta może kiedykolwiek, odtworzając jakiś przedmiot świata zewnętrznego, oddać coś więcej niż wrażenia, jakie przedmiot w nim budzi; dlatego podział sztuki na dotychczasową i nową jest bezpodstawny. Różnica polega raczej na tym, że potępia on odtwarzanie wrażeń wiążących się logicznie w całość tak, jak układają się stosownie do naszej umysłowej organizacji, a poleca i sam daje w swych utworach przykłady wrażeń nieuporządkowanych, wyłamujących się spod panowania rzeczonych prawideł. Jest to uświęcanie stanów chorobliwych ludzkiego organizmu, dających się mianowicie spostrześć na podstawie zwyrodnienia nerwowego pod wpływem nadużycia środków podniecających. Literackim delirium pozwoliłem sobie nazwać utwory podobne na polu piśmiennictwa – przykłady zaś, które P. przytacza z dziedziny malarstwa, są to pokrewne duchem malarskie deliria.

Czy można „zjawiska duszy wyrażać bezpośrednio kolorem”? Czy jest „barwny równoważnik dla nagich stanów psychicznych”⁴⁰²? Jeżeli tak, gdzie są prawa, na jakich się to odbywa? – a jeżeli tutaj żadnych prawideł nie ma, co umożliwia⁴⁰³ widzowi postępować za myślą, za fantazją artysty?⁴⁰⁴ P. czuje to sam i dlatego nazywa polecane

⁴⁰² *Ibidem*, s. 19 (cytat lekko zmieniony).

⁴⁰³ Umożliwiać – umożliwiać.

⁴⁰⁴ Szuman krytykuje tu jedną z najważniejszych zasad konstrukcyjnych poezji symbolicznej: synestezję, która polegała na transpozycji wrażeń, czyli oddawaniu danego zjawiska (np. abstrakcyjnej idei) za pomocą epitetu zmysłowego lub na zestawieniu ze sobą doznań z różnych płaszczyzn sensualnych. Poetyka synestezji zasadzała się na metafizycznej idei powszechnych powinowactw. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, wyd. 2, Kraków 1994, s. 218–223.

przez siebie próby sztuką „jedyne dla jedynego”⁴⁰⁵. Być może – ale ponieważ nie ma tu zdrowych objawów twórczości, stosowniejsza byłaby nazwa sztuki chorego dla chorego.

III.⁴⁰⁶

Malarz, jak każdy inny artysta, ma prawo nie tylko wrażenia świata zewnętrznego, ale i uczucia swoje przedstawiać w swych utworach i szukać kształtu i barw odpowiednich do skali ich napięcia. Znalezienie własnej formy dla odrębności swych uczuć – toż to jest właśnie twórczość artysty. Ale nie wolno malarzowi dlatego, że serce jego rozdarte, rozdierać i nieba krajobrazu na pasy niemożliwej barwy – jest to zbyt naiwne ułatwianie sobie pracy. Nie tylko na potęgę czucia polega wartość artysty, jak się zdaje sądzić P., ale w równej mierze na władaniu środkami wyrażającymi czucie, gdyż widz na tej tylko drodze może postępować za myślą i uczuciem artysty.

Twierdzenia, że cała „dotychczasowa” sztuka stoi na usługach moralności, nie potrzeba, zdaje się, wcale zbijać, wystarczy wskazać na sztukę starożytną, na mistrzów Odrodzenia, na kierunki naturalistyczne dnia dzisiejszego.

Razem z określeniem działalności i zadań sztuki i wskazaniem jej właściwych granic upada wygórowane wyobrażenie Przybyszewskiego o artyście jako o „Panu Panów”. Warunkiem artysty jest, jak już powiedzieliśmy, natężona wrażliwość, potęgą jego zdolność narzucania

⁴⁰⁵ To określenie – *notabene* pisane z wielkich liter – pojawia się w esejach Przybyszewskiego o Vigelandzie oraz Mombercie; zob. *idem*, *Na drogach duszy*, s. 84, 114.

⁴⁰⁶ Część III ukazała się w czasopiśmie „Głos” 1900, nr 37, s. 588–589.

swej indywidualności innym. „Garściami duszę swoją rzucać na ludzi, przemieniać ich w siebie, nadgryzać im ciało, by ich urobić najpiękniejszym ze śmiertelnych”⁴⁰⁷, oto jak wyraża Słowacki potęgę indywidualności artystycznej.

Ale w potędze artysty tkwi zarodek jego słabości przypominającej aż nadto dobitnie, że należy on do tego świata. Owa natężona wrażliwość, pobudka i źródło artystycznej siły, idzie zazwyczaj w parze z wygórowaną zmysłowością. Ileż razy przypomina artysta dziecko wyciągające rękę po każde błyszczące cacko żywota. Wrażenia zmysłowe, spostrzegane wyobraźnią, występują u niego w tak silnym napięciu, że ogarniają z łatwością wolę, nie dopuszczając działalności hamulców umysłowych. Tu leży źródło tak często popełnianych błędów, które w skutkach swoich stają się źródłem nie tylko wielorakiego bólu, ale oddziałują częstokroć ujemnie i na powstające dzieło.

P. ma szczególniejszą zdolność wyszukiwać wielkie problemy i pojmować je błędnie. Nie inaczej dzieje się z ulubionym jego tematem, stosunkiem dwóch płci do siebie. Że kobieta jest siłą odnośnie do mężczyzny odgrywającą niejednokrotnie wobec niego rolę zgubnych, fatalnych potęg – któż wątpi? Ale jeżeli P. powtarza za Ropsem⁴⁰⁸, że

⁴⁰⁷ Zmieniony cytat z listu Słowackiego do matki z 28 listopada 1843 roku. W oryginale brzmi on następująco: „rzucam się do papieru, chcąc garściami duszę moją rzucać na ludzi, przemieniać ich w siebie, nadgryzać im ciało, aż ich urobię podobnych najpiękniejszym ze śmiertelnych [...]” (J. Słowacki, *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, w: *idem, Dzieła*, wyd. przygotowane przez Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza pod red. J. Krzyżanowskiego, wyd. 3, t. 13: *Listy do matki*, Wrocław 1959, s. 439).

⁴⁰⁸ Félicien Rops (1833–1898) – belgijski grafik i ilustrator zaliczany do symbolistów, popularny w okresie modernizmu. Przybyszewski wysoko cenił Ropsa, z uznaniem podkreślając potężną dawkę metafizyki „chuci”, uobecnionej w jego kreacjach kobie-

kobieta jest siłą k o s m i c z n ą⁴⁰⁹, to stajemy zdziwieni i pytamy się, czy Rops i ci, którzy za nim to słowo powtarzają, uświadomili sobie, co ono znaczy?

A przy tym cała ta sprawa, wpływ kobiety na męczyznę, przedstawiona tak jednostronnie! Walka dwóch płci – to niezupełnie zrównoważone siły, to zapasy, w których ostatecznie kobieta ulega. Jeżeli ona wkracza jako moc fatalna w życie mężczyzny, jeżeli wpływ jej ciążył na jego rozwoju, ileż potężniej odbiła się na niej przekształcająca siła twórczej ręki jej mistrza – potęgi, która nie tylko stworzyła ten świat naszego pojęcia z nieobjętymi obszarami myśli, z niezgłębioną tonią poznania, z wyrębami na dalekie horyzonty, ale stworzyła sobie i kobietę taką, jaką jest dzisiaj, jako czar i chwilowe zapomnienie trudów żywota, jako towarzyszkę i wychowawczynię w bólu zrodzonych dzieci, jako istotę zatracającą własną indywidualność na rzecz wybranego (właściwie wybierającego) mężczyzny, jako niewolnicę patrzącą w oczy swemu panu, posłuszną skinieniu jego ręki.

Owe dalekie horyzonty poznania są właściwą dziedziczną człowieka-mężczyzny; on jeden posiada dalekonośne, na przyszłość i rozwój pokoleń zwrócone oczy. I kiedy ogarnięty tęsknotą za urzeczywistnieniem twórczych mar swej duszy staje do walki z losem, z zawistnymi potęgami zastoju, spotyka na swej drodze kusicielkę-kobietę, ciągnącą go nieznanym a potężnym czarem z podniebnej drogi – ku ziemi. I oto Prometeusz, niecący zakazane światło, zmienia się w olbrzyma przykutego łańcuchem

cych, które jawiły się jako „straszliwa, kosmiczna potęga” o ry-
sach wręcz satanicznych.

⁴⁰⁹ Zob. S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 26. Uwidoczni-
ona w dziełach Ropsa kosmiczna potęga satanicznej, wyuzdanej
kobiecości. W odczuciu Przybyszewskiego kobieta Ropsa, nie-
nawidząca mężczyzn, była właśnie personifikacją metafizycznej
(kosmicznej) potęgi chuci, która zniewalała mężczyznę.

do skały – i oto sęp namiętności roztoczy nad nim odład ciemne skrzydła, aby odegnany powracać ciągle i szarpać mu niepokalane łono.

Tu leży problemat nietyczący się, oczywiście, wielkiej rzeszy filistrów, którzy, jak owi ostatni ludzie Nietzschego⁴¹⁰, mają swoją uciechę dnia i uciechę nocy i są z siebie i ze świata dziwnie zadowoleni, ale jednostek wyjątkowych, natur wysoko artystycznych, czujących w sobie siłę popychania rydwanu społeczeństw ludzkich na nowe tory.

A Przybyszewski?

Dla niego cały problemat obraca się około brutalnego stosunku dwóch płci, około kopulacji, w której jego „Adam” na próżno usiłuje „stopić” kobietę! Dla niego jest

splot dwóch ciał w jedno wielkim świętem instynktu, chwilą świętej miłości, w której człowiek z głupich trzech wymiarów wchodzi w świat inny, staje się bezczasową, bezprzestrzenną, metafizyczną istotą, zlewa się z całą naturą i zapada się w wieczność⁴¹¹.

Nie pójdę za artystami-filozofami, którzy widzą niezmiernie głębiny w zagadnieniu, „co znaczy potęga chuci”, wyznając nawet, że już nie bardzo mogą współczuć z tęsknotą, „co łańcuchy zrywa, by móc się dostać do ukochanej kobiety”⁴¹². Wolę natomiast zastanowić się nad ową psychiczną zagadką, która po etapach trzeźwości ducha i pozytywizmu rzuciła na świat fantastycznie wybudujące, dźwięczące barwami i połyskujące dźwiękiem przejawy modernizmu.

⁴¹⁰ Ostatni ludzie Nietzschego to jednostki pozbawione indywidualności i „woli mocy”, racjoniści, utylitariści, wszyscy ci, którzy byli wytworami dotychczasowej kultury zachodniej.

⁴¹¹ S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 72.

⁴¹² *Ibidem*, s. 40.

Określano modernizm jako protest przeciw mózgowi, reakcję wobec rozumowych kierunków i rzeczywiście znajdujemy tam echa usprawiedliwiająca podobne zapamiętania. Stawia on bezpośrednio z duszy rodzące się uczucie na pierwszym planie i każe artyście odtwarzać je bez względu na idące w ślad za nim umysłowe hamulce, które zazwyczaj modyfikują je, przekształcają lub zacierają zupełnie. Pewna pierwotna naiwność leży więc w modernizmie odtrącającym z góry czynniki umysłowe, wyrobione długą cywilizacyjną tresurą ducha.

Jakieś przebrzmiewające echa powrotu do natury Rousseau⁴¹³, jakieś odległe drgnienia nauki „mistrza” Towiańskiego⁴¹⁴ dają się odczuwać w jego mglistych dążeniach. Ale spoza tej mistycznej mgły i owego wstecznego parcia wychyla się niepokonana żądza nowości. Nie wypływa ona wcale z głębokiego przekonania o potrzebie zastąpienia zużytych haseł przeszłości przez nowe i żywotniejsze, jest to po prostu żądza błyszczenia, znajdująca swe ujście w niespodziewanych zwrotach języka, w dziwacznych ideach, w chorobliwych wybujałościach wyobraźni. Poza tym hołdują moderniści wyobrażeniom szerokiego tłumu.

Jakaż głębia kryje się dla oka umiejącego przedziierać sztucznie zadzierzgnięte mgły wierzeń i wiekowych tradycji w pojęciu Lucyfera – boga niosącego światło!⁴¹⁵

⁴¹³ Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) – wpływowy genewski pisarz, filozof, pedagog, myśliciel społeczny, twórcy w języku francuskim. W swoim systemie filozoficznym szczególnie znaczenie przypisywał Naturze.

⁴¹⁴ Andrzej Tomasz Towiański (1799–1878) – polski ziemianin, przywódca religijny, filozof mesjanista, twórca sekty towiańczyków zwanej Kołem Sprawy Bożej. Wywarł znaczący wpływ na kulturę duchową polskiej emigracji polistopadowej, między innymi na Mickiewicza i Słowackiego.

⁴¹⁵ Lucyfer (łac. – niosący światło) – jeden z upadłych aniołów w Biblii, czasem utożsamiany z Szatanem; postać bardzo po-

Jest to przenikający horyzonty przyszłości Prometeusz, wielki przyjaciel ludzkości, którego przedstawiciele wsteczności i zastoju strasznie zozydili, rzucając go jako wstrętne monstrum, pełne jadu, nienawiści i podstępów w poprzek dróg dążącej ku światłu ludzkości. I głębokie uczucie smutku ogarnia nas, gdy takim właśnie, otoczo- nym emblematami tradycyjnych fałszów, odnajdujemy go u tych, którzy się dzisiaj mieniać być przewodnikami ducha: „bogiem nierządu i kazirodztwa, bogiem złodziei i zbrodniarzy”. „Jego świątynie to domy publiczne i gabinety winiarń, to tingel-tangle⁴¹⁶ i nory złoczyńców”⁴¹⁷. A towarzystwo jego to rajfurki, rozpustnicy, trucicielki, mężobójczynie i czarownice – jednym słowem, całe męty ludzkości, między którymi sadząją Vigeland i Przybyszewski, jakby im nie dość było ironii – Spinozę⁴¹⁸ i Corneliusza Agrippę⁴¹⁹, lekarza-filozofa, jednego z przeciwników smutnego obłędu średnich wieków, wiary w czarownice!

Nie pozostało to obojętnym na rozwój ducha ludzkiego, że Kant, ostatni wielki filozof, nosi tytuł: „der All-

ularna w kulturze modernizmu europejskiego, uznawana za symboliczny ekwiwalent ówczesnej duchowości i rozterek światopoglądowych. W Młodej Polsce Lucyfer stawał się nośnikiem idei buntu, nieokiełznanej twórczości, wolności wewnętrznej, anarchii, dążenia ku wyzwoleniu.

⁴¹⁶ Tingel-tangel – podrzędna kawiarnia albo piwiarnia, w której występowały piosenkarki (szansonistki).

⁴¹⁷ S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 79.

⁴¹⁸ Baruch Spinoza (1632–1677) – słynny niderlandzki filozof, wyznawca panteizmu, racjonalizmu i determinizmu, autor wydanej pośmiertnie *Etyki w porządku geometrycznym dowiedzionej*.

⁴¹⁹ Henryk Korneliusz Agryppa (niem. Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim) (1486–1535) – charyzmatyczny alchemik, filozof, astrolog, okultysta, uchodzący za pierwowzór Fausta Marlowe’a i Goethego, autor dzieła *O filozofii tajemnej*, stanowiącej encyklopedyczne ujęcie wiedzy (pseudo)naukowej, ezoterycznej i hermetycznej.

zermalmer⁴²⁰, że nowożytna filozofia jest w istocie swej przeczeniem. Filozofia zaś rzuca hasła, które przejmując, przejmować musi nauka i sztuka. Zanim duch ludzki zbierze siły i wypowie po owym przebytych wstrząśnieniu pierwsze słowo, zanim zdobędzie się na pierwsze twierdzenie, pozostaje w dziedzinie ducha niezapełnione miejsce – wielka próżnia.

Pod takim znakiem stoimy dzisiaj, a kierunki ducha mają dwojakie ujście. Można przejść albo usiłowania dalszego rozwoju, parcie ku ciemnej jeszcze przyszłości, albo pogrążyć się w ową przełomową próżnię i zamknąć znużone oczy na możliwość dalszego rozwoju. To ostatnie wybrał modernizm. Dlatego sięga on pełną garścią w przeszłość i stara się ożywić tchnieniem jej zamarłe prochy.

Jest on efemerydą, ponieważ znajduje się na przełomie ducha i próżno stara się przekonać współczesnych, że ten przełom to kres ostateczny.

Krzykiem tonącego, chorobą wieku jest modernizm; przeżyte hasła, przeniesione na nowożytnego człowieka – taka jest jego istota.

⁴²⁰ *Der Allzermalmer* (niem.) – wszechburzyciel, wszechrozmiądzacz. To pejoratywne określenie Kanta pojawia się w książce ks. Władysława Michała Dębickiego *Wielkie bankructwo umysłowe. Rzecz o nowoczesnym skrajnym sceptycyzmie naukowo-filozoficznym*. Z dodaniem studium: *Koniec wieku XIX-go pod względem umysłowym. Charakterystyka znamion szczególnych*, Warszawa 1895, s. 49.

Teodor Jeske-Choiński⁴²¹

Stanisław Przybyszewski.
Przyczynek do dekadentyzmu polskiego⁴²²

P. Jadwidze T...
poświęcam.

I.⁴²³

Więc i w nasze progi zawitał dekadentyzm. Nie ominęła nas ta najnowsza wysypka przecywilizowanego Zachodu. Będziemy przez pewien czas podziwiali „wykwintne upodobania artystów ducha”, będziemy się rozkoszowali „barwą, muzyką słowa”, będziemy się zabawiali odgadywaniem różnych łamigłówek psychologicznych itd. Przez pewien czas oczywiście tylko, wszystko bowiem, co wyrzuca z siebie kaprys chwili, przemija, więdnie, schnie bardzo prędko.

Butnie, z fantazją junaka podającego harde czoło na wichry i burze, stanął dekadentyzm przed nami. Jeszcze nie miał czasu wypierzyć się, wyząbkować, a już rzucił rękawicę całej przeszłości.

W Krakowie, w cichym, pobożnym, uczonym Krakowie urodziło się to cudowne dziecko, z twarzą starca, z nerwami histeryka.

⁴²¹ Biogram autora – zob. przyp. 221, s. 185.

⁴²² Cały artykuł, mający w pierwodruku ogółem pięć odcinków, z których trzeci, czwarty i piąty poświęcone są analizie twórczości artystycznej Przybyszewskiego, z niewielkimi zmianami został potem przedrukowany w książce Jeske-Choińskiego pt. *Dekadentyzm*, wyd. nowe popr. i uzup., Warszawa 1905, rozdz. 9: *Dekadentyzm polski – Stanisław Przybyszewski*.

⁴²³ Fragment opublikowany w „Słowie” 1899, nr 243, s. 1.

Od dwu lat wychodzi w grodzie podwawelowym tygodnik ilustrowany (literacko-artystyczny i społeczno-naukowy) pt. „Życie”, założony przez młodego poetę, Ludwika Szczepańskiego⁴²⁴. Około tego pisma ugrupowało się grono młodzieży, które postanowiło zapoznać publiczność polską z najnowszymi prądami literatury Europy Zachodniej.

Mimo szeregu bardzo wojowniczych artykułów polemicznych pt. *Sztuka narodowa* i *Młoda Polska* nie zdołało „Życie” zwrócić na siebie na razie uwagi szerszych kół. Właściwy kierunek nadał Młodej Polsce dopiero Stanisław Przybyszewski, autor znany w Niemczech od lat kilku i ceniiony wysoko przez gromadkę „najmłodszych Niemców”.

Poprzedzony sławą zagraniczną, która bywa u nas zawsze dobrym poleceniem, doznał Przybyszewski w Krakowie bardzo życzliwego przyjęcia. Młodzież otoczyła go gromadnie i mianowała swoim naczelnikiem.

Przybyszewski nie zawiódł oczekiwań swoich zwolenników, przemówił bowiem od razu do „narodu” językiem wodza, któremu się posłuch należy.

Biorąc d. 15 października 1898 r. „Życie” z rąk Sewera Maciejowskiego, ogłosił manifest następujący:

Dziękuję panu Sewerowi za słowa, którymi mnie w kraju wita. Niestety, zupełnie na nie nie zasłużyłem. Pracowałem w szczęśliwszych warunkach, ale są inni wyżsi o całe niebo, wyżsi od wszystkich, których Polska z zagranicy importuje, wyżsi od tych, przed którymi społeczeństwo z bałwochwalczą czcią się korzy, i wyżsi, i zdolniejsi od tych, którzy poza granicami muszą szukać sławy i chleba, by się dać poznać własnym ziomkom⁴²⁵.

⁴²⁴ „Życie” zaczęło się ukazywać we wrześniu 1897 roku.

⁴²⁵ S. Przybyszewski, *Od Redakcji*, „Życie” 1898, nr 38/39, s. 497.

Pokłoniwszy się uprzejmie jakimś tajemniczym „wyższym”, których odkrył, bo „ich społeczeństwo nie zna”, co sam przyznaje, zmienił Przybyszewski skromny ton i ciągnął dalej:

Postanowiłem objąć „Życie”, aby podtrzymać ognisko, przy którym przez rok skupiały się najwybitniejsze siły Młodej Polski, a wreszcie dlatego, bo mam wiarę w nasze społeczeństwo, silną wiarę, że to społeczeństwo zechce raz wreszcie zrozumieć, iż nasze prawdziwe odrodzenie tkwi w nauce i sztuce. Wtedy chyba damy dowód naszej najsilniejszej żywotności, jeżeli niepożyta nasza siła duchowa tak Europę opanuje i taki na nią wpływ wywrze, jak np. duch skandynawski. Ale to wtedy tylko nastąpić może, jeżeli całe nasze społeczeństwo poprze „nasze” wydawnictwa, nie pozwoli „nam” najlepszych sił naszych niszczyć na reporterstwie przy biurkach dziennikarskich albo je zużywać na przekłady z obcych literatur. I wtedy to tylko nastąpić może, jeżeli „miarodajne organy” tego samego społeczeństwa nie będą „nas” obrzucały błotem, ale całą siłą poprą nasze usiłowania, choćby i były zupełnie sprzeczne z ideałami ogółu. Trzebaż to wreszcie zrozumieć! Co kilkadziesiąt lat powraca ta sama smutna kwestia. Dziś pojąć nie możemy, że z taką zaciekłością rzucano się na romantyków, a to samo, pomimo tak świeżej tradycji, teraz się powtarza.

Czyż to tak trudno pojąć, że sztuka koniecznie potrzebuje przeróżnych prądów, tysiącznych kierunków, aby wreszcie wydać Mesjasza, w którego duszy to wszystko się zespala, przetwarza i zlewa w jedno potężne ognisko? Czyż to tak trudne do pojęcia, że potrzeba chaosu, by gwiazda porodzić się mogła? A jeśli polskie społeczeństwo nie jest jeszcze dostatecznie zamerykanizowane, jeżeli jeszcze żyje w nim ta święta tradycja, jaką nam w puściznie nasi wielcy przekazali, że panowanie nasze to królestwo ducha, to

niech nie niszczy sił. Niech pomni na to, że każda z nich jest konieczną składnią tej wielkiej przepotężnej i odwiecznej siły, jaka się czy to w Szekspirze, czy w Byronie, czy w Słowackim lub Krasińskim objawiała.

– Nie chcę taić, że objąłem „Życie” chyłce się do upadku. Nie zobowiązuję się do niczego, nie robię żadnych przyrzeczeń, bo byt „Życia” nie zawisł ode mnie, ale od poparcia społeczeństwa, poparcia, którego – ze wstydem dla społeczeństwa – „Życie” dotychczas zupełnie nie znalazło⁴²⁶.

Po tak dyktatorskim wezwaniu społeczeństwa do podtrzymania „Życia” i po bardzo naiwnym żądaniu, by prasa poparła „całą siłą” usiłowania „młodych Polaków” nawet wtedy, gdyby te usiłowania były „zupełnie sprzeczne z ideałami ogółu”, należało się spodziewać, że Przybyszewski rzuci przed zdumione oczy „narodu” garść nowych, oryginalnych myśli, że olśni, zadziwi „starych Polaków” jakąś inwazją, niezwykłym programem.

Tymczasem czytamy dalej:

Programu nie mam żadnego, bo sztuka go nie ma. Wolno każdemu wtlaczać jakieś programy w artystyczne cele artysty samego, nie można nikomu zakazać, że wyczytuje z dzieł autora rzeczy takie, o których autorowi się nie śniło, ale trudno narzucać sztuce jakiś program. Sztuka granic nie zna, bo życie ich nie zna. Wszelki przejaw duszy, niezależnie od tego, czy jest w naszym pojęciu dobry lub zły, jest substratem sztuki; zależy jedynie od tego, w jaki sposób jest odtworzony. A więc wszystko, co silne, co twórcze, co wielkie, moralne lub nie, znajdzie, jeżeli jest sztuką, w „Życiu” pomieszczenie. Trzeba nam powietrza, trzeba rozwalić mur chiński galicyjskich lub wielkopolskich po-

⁴²⁶ *Ibidem*, s. 497–498 (w cytatach zmieniony układ akapitów).

jęć o sztuce, jeżeli literatura nasza ma stanąć na wyżynie ogólnoeuropejskiej literatury⁴²⁷.

Szekspirowski Hamlet, gdyby był czytał pierwszy manifest Przybyszewskiego, byłby zawołał: „Słowa, słowa, słowa!”⁴²⁸. Bo wyrzuciwszy z siebie dużo słów wielkich, powiedział dowódca Młodej Polski właściwie bardzo mało.

Pomysł odrodzenia naszego społeczeństwa przez naukę nie jest jego wynalazkiem. Wszakże wypisał już pozytywizm warszawski na sztandarze swoim przed laty trzydziestu wiedzę, wyniósłszy ją na tron wszechwładnej królowej.

A sztuka? Jaka sztuka? „Wszystko, co wielkie, silne, twórcze”? To samo mówi o sobie każda szkoła literacka, bez względu na to, jakimi środkami artystycznymi się posługuje. Tak ogólnikowe, dyletanckie określenie nie określa nic.

Reformator, który postanowił „rozwalić mur chiński pojęć o sztuce”, powinien był swoje pojęcia określić ściślej, wyrazić jaśniej.

Zrozumiał to sam Przybyszewski, bo wygłosił wkrótce (w pierwszym numerze „Życia” za rok 1899) drugi manifest pod znamienym tytułem *Confiteor*.

W tym drugim manifestcie nie mówi on już, że „nie ma programu”, lecz przeciwnie oświadcza, iż „stojąc na czele pisma, któremu się charakter nadaje, trzeba wytknąć zasadniczy kierunek, w jakim się pismo prowadzi”⁴²⁹.

Dosłowne przytoczenie zbyt długiego, rozwlekłego *Confiteor* nie miałyby celu, Przybyszewski bowiem powta-

⁴²⁷ *Ibidem*, s. 498 (cytat zmodyfikowany).

⁴²⁸ Słynne słowa wypowiedziane przez Hamleta (w scenie 2 aktu II tragedii) w odpowiedzi na pytanie Poloniusza.

⁴²⁹ S. Przybyszewski, *Confiteor*, s. 1.

rza jedną i tę samą myśl po kilka razy. Wystarczy streścić jego zasady.

Pominąwszy w drugim manifeście zupełnie naukę, o którą potrącił z lekka w pierwszym, położył Przybyszewski jedyny nacisk na sztukę, która nie jest w jego mniemaniu ani pięknem, ani częścią świadomości (Szopenhauerowskie *ein Theil der Erkenntniss*⁴³⁰), lecz

odtworzeniem tego, co jest wiecznym, niezależnym od wszelkich zmian lub przypadkowości, niezawisłym ani od czasu, ani od przestrzeni – jest odtworzeniem istności, tj. duszy, we wszystkich jej przejawach, niezależnie od tego, czy są dobre lub złe, brzydkie albo piękne⁴³¹.

I takie określenie sztuki nie wnosi jeszcze do literatury nic nowego, o tym bowiem, że sztuka jest odtworzeniem tego, co jest „wiecznym, niezależnym od wszelkich zmian i przypadkowości”, wie każdy podręcznik estetyczny, a złe, brzydkie przejawy duszy uwzględniali artyści wszystkich czasów, cienie bowiem są koniecznie potrzebne do uwydatnienia światła.

(*Dalszy ciąg nastąpi*)

(Dalszy ciąg. – Patrz № 243)⁴³²

Lecz Przybyszewski wierzy inaczej. Zdaniem jego:

Sztuka wczorajsza była na usługach tak zwanej moralności. Nawet najpotężniejsi artyści z małymi wyjątkami nie byli w stanie śledzić przejawów duszy oderwanych od tak zmiennych pojęć jak pojęcia moralne lub społeczne, za-

⁴³⁰ *Ein Theil der Erkenntnis* (niem.) – część poznania.

⁴³¹ S. Przybyszewski, *Confiteor*, s. 1 (cytat zniekształcony).

⁴³² Poniższy fragment ukazał się w „Słowie” 1899, nr 244, s. 1.

wsze potrzebowali dla dzieł swych płaszczyka moralno-narodowego⁴³³.

Sztuka zaś nie powinna mieć żadnych zasad, czy to moralnych, czy społecznych, nie powinna zapatrywać się na wartość przypadkową przejawów duszy, lecz powinna odważać tę wartość jedynie wedle potęgi, z jaką się przejawia.

Podług Przybyszewskiego

sztuka nie ma żadnego celu, jest celem samym w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu, duszy. Stoi ona ponad życiem, wnika w istotę wszechrzeczy, czyta zwykłemu człowiekowi ukryte runa, nie zna ni granic, ni praw, kojarzy duszę człowieka z duszą wszechnatury, a duszę jednostki uważa za przejaw tamtej⁴³⁴.

Sztuka nie powinna ani służyć celom moralnym, społecznym lub narodowym, ani pouczać, ani bawić. Kto działa na społeczeństwo moralnie albo pouczająco, ten poniża sztukę, spycha ją z wyżyn absolutu do nędznej przypadkowości życia⁴³⁵.

Z powyższych zasad, rozebrawszy je z głośno brzmiącej frazeologii, nietrudno odgadnąć, że Przybyszewski odgrzewa starą formułkę „sztuka dla sztuki”, doprowadzając ją, jak niegdyś romantycy niemieccy, do granic najdalszych.

W jego mniemaniu jest sztuka „najwyższą religią, a kapłanem tej najwyższej religii jest artysta”⁴³⁶.

⁴³³ S. Przybyszewski, *Confiteor*, s. 1.

⁴³⁴ *Ibidem*, s. 2 (cytat lekko zmieniony).

⁴³⁵ Kryptocytat z: *ibidem*.

⁴³⁶ *Ibidem* (cytat zniekształcony).

Nikt jeszcze nie podniósł artysty tak wysoko jak Przybyszewski. Mówi on:

Artysta był pierwszym prorokiem, który wszelką przyszłość odsłaniał, a tłumaczył runy zapleśniałej przeszłości, był magiem, który przenikał najgłębsze tajemnice, obejmował tajne związki wszechświatów, przeczuwał i odkrywał ich wzajemne na siebie działanie, a z wiedzy tej tworzył sobie moc, co gwiazdy na niebie w ich biegu zastanawiała, był wielkim mędrcom, który wiedział najtajniejsze przyczyny i tworzył nowe, nigdy nieprzeczuwane syntezę; artysta ten to *ipse philosophus, deus et omnia*⁴³⁷.

Artysta nie jest ani sługą, ani kierownikiem, nie należy ani do narodu, ani do świata, nie służy żadnej idei ani żadnemu społeczeństwu. Stoi on ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, nieokiełznany żadnym prawem, nieograniczony żadną siłą ludzką⁴³⁸.

Artyście wolno wszystko.

Jest on zarówno święty i czysty, gdy odtwarza największe zbrodnie, najwstrętniejsze brudy lub gdy oczy w niebo wbija i światłość Boga przenika⁴³⁹.

Confiteor Przybyszewskiego wprawiło jego zwolenników w zachwyty. Postawiono ten artykuł obok improwizacji z *Dziadów* Mickiewicza, nazwano go najszczytniejszym przejawem natchnionego ducha.

Przypatrzmy się jednak bliżej owemu „najszczytniejszemu natchnieniu ducha”, widzi się w nim bardzo znaną, bardzo dawną pychę młodego artysty, upojonego swoim

⁴³⁷ *Ibidem* (nieznacznie zmieniony cytat).

⁴³⁸ *Ibidem* (cytat ze zmianami).

⁴³⁹ *Ibidem*, s. 3 (cytat skorygowany).

talentem, mającego o oderwaniu dzieł człowieka od potrzeb i celów ludzkości.

Tak w pierwszym, jak w drugim manifestie Przybyszewskiego szukałoby się daremnie jego istotnego światopoglądu i jego pojęć o sztuce. Do tajników psychologii tej najnowszej odmiany starej formułki „sztuka dla sztuki” wprowadzają ciekawego dopiero dwie rozprawki: 1) Przedmowa do fantazji pt. *De profundis* i 2) Studium o Edwardzie Munchu⁴⁴⁰ i Gustawie Vigelandzie pt. *Na drogach duszy*. W tych dwu istotnych *Confiteor* zapoznajemy się z ową „duszą”, której „objawieniem we wszystkich jej stanach” ma być tylko sztuka.

Dwojaka jest droga – mówi Przybyszewski (*Na drogach duszy*) – by sztuką życie ogarnąć. Jedna szeroka, wydeptana, bezpieczna i wygodna, druga kręta, prowadząca przez przepaście, pełna śmiertelnych niebezpieczeństw. Wygodna droga to droga mózgu, droga biednych pięciu zmysłów, które obejmują życie tylko w jego przypadkowościach, w jego smutnej a głupiej codzienności. Stroma, przepaściasta droga to droga duszy, dla której życie ciężkim snem, a bolesnym przeczuciem jakiegoś innego życia i zaświata, przeczucie innych związków i innych głębi jak te, do których biedny, biedny nasz mózg dotrzeć może.

Różne są te drogi, bo mózg to dzień powszedni, dzień pracy i znoju, to matematyka, to logika, a dusza to rzadki dzień świąteczny, coś, czego ani regułą, ani logiką objąć nie można, to chwala i wniebowstąpienie rodu ludzkiego. Dla mózgu dwa razy dwa jest cztery, dla duszy może być milion, ponieważ nie zna ona interwali ani w czasie, ani

⁴⁴⁰ Edvard Munch (1863–1944) – norweski malarz i grafik, popularny w okresie modernizmu, bardzo wysoko ceniony przez Przybyszewskiego, autor między innymi słynnego obrazu *Krzyk* (1893).

w przestrzeni. Dla mózgu istnieje przedmiot tylko w czasie i przestrzeni, dla duszy istnieje bezprzedmiotowa, bezprzestrzenna i bezczasowa istota rzeczy. Niepojęte dla mózgu dokonywa się w duszy, która obnaża wszystko z przypadkowości formy, w jakiej się ono mózgowi przedstawia. Widzi ona tylko rzeczy niepożyte, to, co odwiecznym strumieniem płynie, niezależnie od wszystkich przetwarzań i zmian od jednego bieguna wieczności do drugiego, bez końca, bez brzegu. Widzi to, co się ciągnie przez wszystkie czasy i wszystkie rodzaje: *matrix* wszelkich zjawisk.

– Mózg to materializm w zakresie wiedzy, to nauka o najmniejszym odporze siły, to psychofizyka – to socjalizm i niezliczone systemy ekonomiczne, które rodzą się, aby uszczęśliwić... cha, cha... uszczęśliwić człowieka przez kolektywizm pracy, to sztuka bezmyślna, sztuka jednego łokcia ręki i dobrych oczu, sztuka, przed którą tłum się korzy. Artysta cieszący się posiadaniem jednego łokcia ręki i pary dobrych oczu, odtwarza wszystko tak, jak jest. A więc typy ludzi z dobrze narysowanymi nosami, praczki przy studni, centki światła rozlewającego się na grzbiecie jakiejś starej szkap, wilki na stepie, czasami step śnieżny, czasami bez śniegu itd.⁴⁴¹

Więc Przybyszewski rzuca rękawicę wszystkiemu, co z mózgu, z rozumu początek swój wywodzi: materializmowi w życiu, pozytywizmowi w nauce, praktyczności, liczącej się z warunkami ziemi, w usiłowaniach społecznych, realizmowi w sztuce.

Do tego mózgu, do rozumu, który był kierownikiem postępowania cywilizowanej ludzkości w drugiej połowie XIX stulecia, czuje Przybyszewski wprost nienawiść. Oskarża on go przy każdej sposobności, gdzie się tylko da, w arty-

⁴⁴¹ S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, Kraków 1900, s. 25–26 (cytaty ze zmianami).

kułach dziennikarskich, w przedmowach do swoich dzieł, w dialogach swoich powieści. Wstręt do praktycznego, filisterskiego, mieszczańskiego rozsądku jest czerwoną nicią, która wije się przez jego pisma szlakiem najwyraźniejszym.

– „Całym *facit* wszystkich naukowych i filozoficznych spekulacji logicznego mózgu – woła on w przedmowie do *De Profundis* – jest *ignoramus et ignorabimus*, czyli zupełne bankructwo wszystkich jego rozpaczliwych usiłowań. Artystycznym *facit – risum teneatis, amici*⁴⁴² – jest naturalizm, bezduszna, brutalna sztuka dla ludu, sztuka mieszczańska *par excellence*, *biblia pauperum* dla słabego, normalnego, leniwego, tchórzliwego, plebejskiego mózgu, który wszystko objaśnia, chce wszystko rozumieć, drwi z wszelkiej głębi i tajemnicy, szaleństwem je nazywając, dla tego rozumu, który nienawidzi duszy, bo jej nie rozumie. O, tak! Ordynarny, głupi mózg mieszczański – słynny *vox populi* – nienawidzi wszystkiego, czego nie może pojąć⁴⁴³.

Przedstawiciele rozumu: Büchnera⁴⁴⁴, Vogta⁴⁴⁵, Straussa⁴⁴⁶, Spencera⁴⁴⁷ itd. nazywa Przybyszewski ograniczo-

⁴⁴² *Facit – risum teneatis, amici* (łac.) – Czyżbyście mogli się powstrzymać od śmiechu, przyjaciele.

⁴⁴³ S. Przybyszewski, *Pro domo mea*, Berlin 1895, s. 4–5.

⁴⁴⁴ Ludwig Büchner (1824–1899) – niemiecki fizjolog, lekarz i filozof, wyznawca materializmu metafizycznego.

⁴⁴⁵ Karl Vogt (1817–1895) – szwajcarski zoolog i fizjolog pochodzenia niemieckiego, popularyzator teorii Darwina, zwolennik materializmu i ateizmu.

⁴⁴⁶ David Fredrich Strauss (1808–1874) – niemiecki filozof, teolog protestancki i pisarz, autor głośnego i kontrowersyjnego dzieła *Życie Jezusa* (*Das Leben Jesu*, 1835–1836), w którym opowiedział się za mitologiczną interpretacją Ewangelii, a przeciwko jej egzegezie boskiej.

⁴⁴⁷ Herbert Spencer (1820–1903) – wpływowy angielski filozof, socjolog, myśliciel polityczny, wiązany z pozytywizmem; zwo-

nymi, ciasnymi miernotami. Ze zdobyczy rewolucji politycznych i społecznych, z konstytucji parlamentaryzmu, swobody prasy drwi bez miłosierdzia; sztuką pozytywną, realistyczną gardzi.

Gdyby w jego manifestach i przedmowach nie było nic więcej oprócz wstrętu do przetrzęwego, przepraktycznego rozumu drugiej połowy XIX stulecia, przyklasnęliby mu idealisci, jakich ostatnie lat dwadzieścia wydało. Bo nie wszyscy wychowawcy pozytywizmu padli w proch przed rozumem ludzkim i przed jego dążnościami. I dla warszawskich tzw. „młodokonserwatystów”⁴⁴⁸ nie był mózg jedynym wodzem człowieka; i oni nie uznawali nieomylności Vogtow i Spencerów, brzydzili się naturalizmem w sztuce, materializmem w życiu. Tak samo francuscy neokatolicy, symboliści i wszystkie zresztą prądy reakcyjne, mniej lub więcej idealne, jakie pycha pozytywizmu wywołała.

Lecz Przybyszewski idzie dalej. Odrzuca on całego człowieka cielesnego, skrępowanego zmysłami, przytroczonego do ziemi potrzebami życia i każe artyście wnikać tylko w duszę, w *nagą duszę*, jak się wyraża. Każe mu oderwać się od tego „padołu leż” i badać, odgadywać jedynie przejawy, pragnienia duszy.

lennik organicyzmu. Zbudował wielki system filozoficzny, ufundowany na prawie rozwoju Wszechświata, czyli ewolucji wszystkich jego elementów i płaszczyzn. Jego najważniejsze dzieło to 10-tomowy *System filozofii syntetycznej* (*A System of Synthetic Philosophy*, 1862–1896), obejmujący między innymi: biologię, socjologię, psychologię i etykę.

⁴⁴⁸ Młodokonserwatyści – ruch ideowo-społeczny i intelektualny, powstały w Królestwie Polskim w latach osiemdziesiątych XIX wieku, skupiony wokół „Niwy” oraz „Słowa”, grupujący – opozycyjnie usposobionych do pozytywizmu – umiarkowanych konserwatystów, opowiadających się za ewolucyjnym postępowaniem przy poszanowaniu zasad wiary i hierarchii społecznej. Należeli do tej grupy między innymi: Mścisław Godlewski, Władysław Olendzki, Zygmunt Sumiński, Jan Gnatowski.

Jerzy Żuławski⁴⁴⁹

Stanisław Przybyszewski i jego teoria Sztuki

(*Na drogach duszy, Confiteor, O nową sztukę, Ku czci mistrza*)⁴⁵⁰

Artystę, gdy mówi o swojej sztuce, zwykle zrozumieć najtrudniej. Nie chcę zbyt uogólniać tego zdania, sądząc jednak, że zastosowane do Przybyszewskiego w każdym razie jest słuszne. Przybyszewski zanadto jest artystą, za wiele ma fantazji, za wiele ma potęgi twórczej, aby mógł spokojnie analizować i tłumaczyć innym to, z czego on sobie sam może, tworząc, dobrze sprawy zdać nie umie. Przy tym używa terminologii swej własnej, wysoce artystycznej, bogatej i pełnej metafor, ale mało ścisłej, mało do dzisiejszych pojęć filozoficznych zastosowanej. Stąd nieporozumienie. Przybyszewski pisze swoje artystyczne wyznania wiary i sądzi, że go już teraz wszyscy zrozumie, a „wszyscy” właśnie dopiero teraz zaczynają go na dobre nie rozumieć. Przybyszewski, mówiąc o swej sztuce, tworzy na ten temat; a utwór ten nowy dla przeciętnego czytelnika tym niezrozumialszy się wydaje, że się od niego właśnie „wyjaśnienia” spodziewał, którego w innych utwo-

⁴⁴⁹ Jerzy Żuławski (1874–1915) – młodopolski prozaik, dramaturg poeta, filozof i eseista, autor słynnej *Trylogii księżycowej*, złożonej z powieści *Na srebrnym globie* (1903), *Zwycięzca* (1910), *Stara Ziemia* (1911).

⁴⁵⁰ Pierwsza część tekstu ukazała się w czasopiśmie „Strumień” 1900, nr 2, s. 22–25.

rach nie szukał. Przybyszewski mówi o „nagiej duszy”, o „sztuce absolutnej”, co trwa „od jednej wieczności do drugiej” i „był nie w przypadkowych formach przestrzeni i czasu, lecz w istocie jego pokazuje” – i o wielu tym podobnych pięknych rzeczach, które przecież „filozofia” pozytywna i trzeźwa od dawna za nieczne szacherki⁴⁵¹ rozbijającej fantazji uznała! A za tym idzie, że „krytycy” niektórzy, nie mogąc sobie dać rady z terminami jego i pojęciami, tak niezmiernie różnymi od tych, których się oni snadź z niemałym nakładem pracy i pilności z pięknych książek wyuczili, stosują do niego Andersenowską bajkę, tę, co powiada, jak to raz oszuści niedobrzy pewnemu królowi szatę z niczego utkali⁴⁵²... A jednak... a może... w tym wypadku szata jest królewska i wspaniała, tylko – „niepowołani do urzędu” dojrzyć jej nie mogą? Wszak tak coś o tym Andersen mówi?... I więcej: na królewskim płaszczu Przybyszewskiego artysty szwów nie widać; szata to jednolita, całodziana, o jednej zasadniczej barwie, która tylko pod słońce kolorami tęczy się mieni.

Wiem, że są tacy, którym wyjaśniać teorii dzieł Przybyszewskiego nie potrzeba, jak również wiem, że tym, którzy potrzebują wyjaśnienia, nic zgoła nie wyjaśnię. Mógłbym, a może i powinien bym tutaj zrobić kropkę, odłożyć pióro i przedrzeć rozpoczęty artykuł. Ale – *meliora video, peiora sequor*...⁴⁵³ Przybyszewski artysta nie przekonywa wprawdzie, ale porywa, i dlatego też mniej ma przeciwników niż Przybyszewski teoretyk. Zarzucają mu, że stał się przyczy-

⁴⁵¹ Szacherka – szwindel, czyn szachrajski.

⁴⁵² Wzmianka Żuławskiego odnosi się do baśni *Nowe szaty króla* (1837) Hansa Christiana Andersena (1805–1875).

⁴⁵³ *Meliora video, peiora sequor* (łac.) – Widzę lepsze, idę za gorszym. Skrócona sentencja Owidiusza z *Metamorfoz* (VII, 20). Fragment rozpoczynający się od słów: „A za tym idzie...”, a zakończony sentencją: „...*meliora video, peiora sequor*” nie występuje w drugiej, rozszerzonej wersji studium.

na zamieszczenia pojęć artystycznych, a nadto na teorię jego składają winy wszystkich młodzieniaszków, którzy swymi pisklęcymi piórami w „absolutnej sztuce” „nagiej duszy” dogrzebać się usiłują. A jednak teoria Przybyszewskiego jest dobra, jednolita, głęboka i prawdziwa. Nie jest nowa – owszem, stara jest jak świat i sztuka, ale jego zasługą, że przypomniał ją teraz, gdy się o niej najczęściej zapomina.

Przybyszewski opiera teorię swoją na metafizycznych i teoretyczno-poznawczych zasadach. Dochodzi do niej drogą dedukcji. Stara metoda i podobno potępiona. Ale to nic.

Świat jest dla niego jednością organiczną i żywą, skojarzeniem nieskończonej ilości istot i zjawisk. Dusze – to węzły na tej tkaninie; świat bez nich nie mógłby istnieć; one są warunkiem jego jedności i życia – bez nich rozpadłby się jak pęk niezwiązanego chrustu. Dusza – to synteza sama w sobie, bez syntezy nic nie istnieje – li mgła jakichś jednorodnych i niezmiennych praatomów, z których żaden o drugim nic nie wie, na drugi nie wpływa – jest niczym. Synteza dopiero świat stwarza, każąc tym praatomom czy pramonadom w organizmy się łączyć. Dlatego też Przybyszewski mówi czasem: dusza to absolut. Przed nią nic nie było, od niej się wszystko zaczyna.

Dusza objawia się w człowieku. Ale człowiek oprócz duszy ma mózg; obok zdolności syntetycznej posiada zdolność analityczną. Zdolność syntetyczna, twórcza, dusza sprawiła, że człowiek ze światem jest związany i świat niejako w sobie nosi; mózg, zdolność analityczna, badawcza, sprawia, iż o tym połączeniu wie i w szczegółach je poznać się stara.

Cała różnica duszy i mózgu, tak niezmiernie dla zrozumienia teorii Przybyszewskiego ważna, jest różnicą syntezy i analizy.

Jak powszechnie wiadomo, analizą nazywamy metodę umysłu, mocą której każdą rzecz, naszej wiadomości obcą,

rozkładamy na czynniki prostsze i w ten sposób ją poznaniu naszemu uprzystępniamy. Analiza nie tworzy, lecz odkrywa. Mózg tedy, jako zdolność analityczna w człowieku, ma ten sam destrukcyjny charakter. Jego dziełem są nauki, zwłaszcza przyrodnicze, które ani jednego faktu nie stworzyły, lecz odkryły mnóstwo praw i zasad, czyli, innymi słowy, rozkładając zjawiska na czynniki, najprostsze i najogólniejsze z nich wwiiodły do świadomości ludzkiej jako wyobrażenia porządku w świecie istniejącego.

Wszelka synteza natomiast jest twórczością i na odwrót: wszelka twórczość na syntezowaniu polega. Wszak tworzyć znaczy pierwiastki dane tak ze sobą wiązać i łączyć, aby powstała z nich jedność wyższa, organiczna, której przybywa to, czego w pierwiastkach owych jeszcze nie było: ich wzajemny stosunek, forma. Tak postępuje muzyk układający sonaty z kilkunastu zasadniczych tonów, tak poeta, który z ograniczonej liczby wyrazów i pojęć tworzy swe dzieła. Dusza, jako syntetyczna zasada, jest twórcza przede wszystkim i nade wszystko. Przybyszewski powiada: Sztuka jest jedynym objawem duszy. Powinien był powiedzieć: Twórczość jest jedynym objawem duszy, a Sztuka jej najczystszy objawem.

Dusza zazwyczaj w objawach swoich z mózgiem się łączy; wszelka twórczość zawiera także pewne pierwiastki analityczne, które jej tamę stawiają i pewnych prawideł kazać się trzymać. Gdzie zaś spotkamy syntezę, jeśli jest możliwa, od wszelkiej analizy wolną; stwarzanie, w którym za materiał służące pierwiastki najzupełniej swą odrębność utracą na rzecz tej nowej jedności, co z nich się rodzi – tam będziemy mieli z nagą duszą do czynienia.

A naga dusza jest przede wszystkim nielogiczna. Bo logika cała to analiza, to mózg. Wszelkie czynności logiczne na analizowaniu polegają. Definicja jest analizowaniem treści danego pojęcia; sylogizm, w którym z ogólniejszych przesłanek więcej szczegółowy wniosek wyciągamy, po-

lega na wyłączeniu szczegółu z ogółu i wydzieleniu cech wspólnych z jednego i drugiego, a więc również na analizie. Indukcja jest analizą sama w sobie: ze szczegółów w treść bogatych, a w myśli naszej rozłożonych, wspólne cechy wyłączamy i uogólniamy. Synteza w logice ma tak małe zastosowanie, że ginie niemal zupełnie wobec ogromu czynności analitycznych. Nawet tworzenie zdań syntetycznych pozornie tylko na syntezowaniu się opiera. Wszak najpierw mamy syntetyczne wyobrażenie np. papieru czerwonego, które w nas powstało bez względu na logiczne reguły, a następnie dopiero to wyobrażenie analizujemy, czerwoność od papieru oddzielamy i mówimy: papier jest czerwony!

Jeżeli tedy naga dusza nie ma nic z mózgiem – analizą – wspólnego, to tym samym stać będzie poza wszelką logiką. Ponad wszelką logiką – powiada Przybyszewski. Wobec tego „dla mózgu dwa a dwa jest cztery, a dla duszy może być milion!”⁴⁵⁴ – tak jak sto tysięcy cegieł dla kupca są stu tysiącami cegieł, a dla architekta mogą być katedrą gotycką. Dusza jest potęgą twórczą, a na prawa logiki się nie ogląda, mnożąc więc dwa razy dwa – nieświadomie, bo tak pracuje zawsze – może śmiało te parę marnych setek tysięcy dodać z własnych zasobów i powiedzieć: milion! Wszak tak czyni, gdy na świetlne podrażnienie kilkuset drobnych kończyn nerwu ocznego odpowiada potężnym okrzykiem: świat jest piękny!

Naga dusza nie jest także świadoma w zwykłym tego słowa znaczeniu. Mózg pracuje w świetle: wszelkie analizowanie dokonywa się w świadomości; badając coś, wiemy, że to badamy, i wiemy równocześnie, jak badamy, jak całość na części rozkładamy – i możemy każdej chwili zdać sobie sprawę z przebytej drogi myślowej. Nasze cia-

⁴⁵⁴ S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, Kraków 1900, s. 25.

śniejsze osobowe „ja” jest przy każdej czynności analitycznej obecne; owszem, przeciwstawia się nawet wyraźnie badanej rzeczy jako podmiot badający. Dzieje się to nawet wtedy, gdy podmiot i przedmiot w istocie niezaprzeczalną jedność stanowią, jak na przykład przy samoobserwacji psychologicznej. Analiza może się stać przez przyzwyczajenie podświadomą; nieświadomą nie jest nigdy. Większość syntez natomiast nieświadomie zawiązujemy i gubimy w nich swoje „ja” najzupełniej. Weźmy na przykład najzwyklejsze (nie mówię: najprostsze!) syntezы umysłowego życia: wrażenia, spostrzeżenia, wyobrażenia, uczucia i popędy. Pojawiają się one w świadomości naszej jako twory już gotowe i na pozór jednolite – i dopiero zastosowana do nich analiza przekonywa nas, że tak nie jest. Dowiadujemy się, że wrażenie jest syntezą naszego układu nerwowego z zewnętrzną podniętą, że spostrzeżenie jest syntezą setek tysięcy drobnych wrażeń zmysłowych – i dziwimy się, żeśmy, nic o tym nie wiedząc, syntezы te zawiązali! Niepodobna nam nawet powtórzyć drogi, na jakiej doszły do skutku; nie wiemy często, co w nich z nas jest, a co z zewnątrz; sprzeczamy się w grubych i mądrych książkach, czy są samodzielnym wytworem naszego „ja”, czy też wiernym odbiciem tylko czegoś poza nami istniejącego! A cóż mówić dopiero o uczuciach i popędach, gdzie podmiot odczuwający i przedmiot uczucia czy pożądania zlewają się w jakiś dziwny sposób ze sobą tak najdoskonalej i wytwarzają te zawiłe i wszelkim zapędem badawczego mózgu urągające zjawiska psychiczne? Każdy powie, jaką drogą indukcji doszedł do tej lub owej prawdy naukowej, ale konia z rzędem temu, kto wyjaśni w ten sam jasny sposób, jak w nim uczucie powstało! Naga dusza, zasada syntetyczna sama w sobie, pracuje nieświadomie (o słowa i znaczenia, które my wyrazom nadajemy! podobno i byt cały ma być „nieświadomy”? – że coś spod kontroli mózgu się usuwa, to już „nieświadomym” zwi-

my!), w otchłannej swej głębi zawiązuje syntezy, gromadzi swe skarby i z nich coraz nowe wiecznie głodnemu żebrakowi i marnotrawcy, mózgowi, rzuca na pożarcie. Dusza mózgowi w swój warsztat zaglądać nie pozwala i tam, spod jego małostkowej, logicznej kontroli usunięta, stwarza dziwy niesłychane, czasem nielogicznością swą aż potworne. Czyż nie dowodzi tego mnóstwo syntez, które mózg zdumiony i nieporadny nazywa ułudą, przywidzeniami, niewytłumaczonymi uczuciami i popędami bezzasadnymi?

Mózg, analiza, nie dotyka nigdy rzeczy poza świadomością naszego „ja” się znajdujących. Rozkładamy i badamy tylko *nasze* stany psychiczne, *nasze* wyobrażenia i pojęcia rzeczy. Krąg świetlny, który nasza osobowa świadomość rzuca, jest zarazem ostateczną granicą, pokąd mózg dotrzeć może. Ponieważ poznaniem w naukowym znaczeniu nazywamy nie samą syntezę, w której skład wciągnęliśmy rzecz poza nami istniejącą, lecz dopiero logiczne zgłębienie, zanalizowanie owej syntezy, przeto mówimy, że poznanie nasze jest ograniczone i nigdy nie będzie mogło przekroczyć pewnego, z góry dającego się oznaczyć kresu. Powinniśmy mówić: mózg nasz jest ograniczony. Bo dla nagiej duszy, dla czystej syntezy granic w istocie nie ma. Sięga ona daleko, daleko poza granice świadomością zakreślone. Przede wszystkim, nim rzecz jakaś stanie się naszym wyobrażeniem, a więc niejako częścią naszego świadomego „ja”, mózgowi dostępną, dusza sięga po nią i ogarnia ją. Gdyby nie to, nic byśmy zgoła o świecie zewnętrznym, jako *naszej* osobowej świadomości nieposiadającym, nie wiedzieli. Następnie są w nas syntezy, których składniki w czasie daleko poza pierwszymi przeblyskami naszej świadomości leżą. Wszak pod postacią tak zwanego „charakteru”, „sumienia”, „odziedziczonych zdolności i skłonności” nosimy w sobie syntezy, na których treść rozwój całych wieków i pokoleń się skła-

dał! Czynniki te, zdolności naszej analitycznej, a zatem i poznaniu wprost niedostępne, spod świadomości się usuwające, są snadź w duszy naszej obecne, skoro każdej chwili wpływają na czyny nasze i sposób myślenia.

Każdy z nas jest zwierciadłem, w którym się promienie całego świata zestrzeliwiają, księgą, w której cała jego historia jest spisana. Jeno że zwierciadła tego małą tylko cząstkę widzimy, z tej księgi ledwie parę kart z trudem umiemy odczytać.

Zdolność analityczna kończy się w przestrzeni z ostatnimi rozgałęzieniami centralnego układu nerwowego, w czasie na chwilę obecną jest ograniczona; zdolność syntetyczna w przestrzeni sięga nad gwiazdy, w czasie poza pierwsze objawy życia organicznego na ziemi. Dusza przestrzeni nie zna, bo rzeczy odległe ze sobą łączy; nie zna czasu, bo przeszłość w sobie nosi, a tym samym i przyszłość ze siebie tworzy. Dla niej istnieje tylko byt i wieczność.

Wiemy od czasów Kanta (a właściwie dawniejszych nawet), że czas podzielny i przestrzeń trójwymiarowa – to tylko nasze podmiotowe formy poznania⁴⁵⁵. Mózg, który analizuje, dzieli rzeczy pod względem czasu i przestrzeni, a nadto, będąc sam ograniczonym, wrywa je z ogólnego związku świata, ze sprzężonych wzajemnych oddziaływań i wpływów wszystkiego bytującego. To warunek jego poznania; rzeczy tak mu się zjawiają, choć nie tak istnieją. Mózg zna tylko „zjawiska”⁴⁵⁶. Dusza tych sztucznych form nie potrzebuje. Jej, która syntetyzuje, byt przedstawia się takim, jakim jest: jako jedność w różności pod względem czasu ni przestrzeni niepodzielna. Podczas gdy mózg spostrzega szczegół, część, dusza chwyta ogół, całość; nie

⁴⁵⁵ Zob. przyp. 394, s. 270.

⁴⁵⁶ Stanowisko fenomenalizmu epistemologicznego, charakterystyczne dla teorii poznania pozytywizmu.

troszczy się o czynniki, zwracając uwagę jeno na zasadę, która je ze sobą powiązała. Dusza widzi byt w istocie jego, bo... sama jako zasada syntetyczna jest istotą bytu⁴⁵⁷.

A co za tym wszystkim idzie: mózg wraz ze swą ciasną świadomością osobową jest śmiertelny; dusza – nieśmiertelna. Jako przed nią nic nie było, tak i skończyć się nie może, gdyż czasu dla niej nie ma.

Ale mózg o tym wszystkim najczęściej nie wie, przeto jej tego zaprzecza... Pozwólmy mu, toć to jest jego...

D. c. n.

*(Dokończenie)*⁴⁵⁸

Przybyszewski wymaga dalej, aby do sztuki, która się rodzi w nieświadomej głębi człowieka, poza mózgiem, nie stosowano codziennych reguł logiki, gdyż znaczyłoby to: poddawać ją kontroli mózgu, niemającego z nią nic wspólnego.

Jest nieco przesady w tym wymaganiu, wynikającym bezpośrednio z założenia, że sztuka, jako czysty objaw duszy, nie powinna się żadną miarą liczyć z mózgiem. Gdyby tak było, nie moglibyśmy istotnie wymagać od sztuki logiki, ponieważ jest ona „nagiej” duszy całkowicie obcą; Przybyszewski zapomina tutaj jednak o tym, że sztuka, chcąc się *udzielać* innym, musi mózgu używać do pomocy. Właściwym czynem artysty jest uświadomienie w sobie nowej, przez duszę zawiązanej syntezy i gdyby artysta chciał tylko artystą pozostać i nie zniżyć się zupełnie do roli rzemieślnika, nie wychodzić z zakresu tego, co dusza działa, musiałby na tym jednym czynie poprzestać. Sztuka jego byłaby wtedy istotnie sztuką nagiej duszy, ale

⁴⁵⁷ Teoriopoznawcza i metafizyczna hipoteza właściwa wielu romantycznym i modernistycznym filozofom.

⁴⁵⁸ Druga część tekstu ukazała się w czasopiśmie „Strumień” 1900, nr 4, s. 65–67.

byłaby zarazem sztuką Jedyne go dla Jedyne go w najściślej szej tego słowa znaczeniu – sztuką Twórcy dla siebie samego. Dusza nie ma sposobu udzielenia swej treści bezpośrednio innym; zadanie to spełnia mózg, który sam jeden, jako właściciel zmysłów, na zmysły działać umie i może. Jego jest rzeczą syntezę w z ogólnikowanych odpowiednio szczegółach przedstawić albo – jeśli zdolen to uczynić – dać jej wyraz w symbolu, będącym niejako jej wykładnikiem. W każdym razie będzie to już czynność analityczna, ściśle do duszy nienależąca. Współudział mózgu tedy jest w udzielaniu sztuki innym konieczny. Cała rzecz w tym, aby mózg nie brał nad duszą góry, nie psuł i nie trwonił tego, co ona stworzyła, lecz, owszem, był jej posłusznym narzędziem, wiernym i poddanym sługą. A zatem: wprawdzie artysta, stwarzając syntezę, z logiką liczyć się nie potrzebuje, a nawet nie może, gdyż posługuje się w tym czynie duszą, organem, któremu logika wszelka jest obca; ale z chwilą, kiedy syntez tych innym udzielić pragnie i mózgu do pomocy wzywa, z konieczności w pracy swej prawom logiki poddać się musi. Wszak, jeśli na przykład jest poetą, poddaje się prawom gramatyki, które wreszcie nie są niczym innym, jak zastosowaniem do języka niektórych zasad logicznych.

Artysta analityk zadanie miał łatwe: wszak udzielał innym produkty swej analizy, pięknie wybrane, a więc rzeczy, które mózg z natury swej umie przedstawić i nawzajem pojmować. Artysta duszy natomiast spotyka się tutaj z trudnością, o którą często cała sztuka jego się rozbija: ma za pomocą znaków, środków, przez mózg i analizę stworzonych, przedstawić syntezę, i to przedstawić ją tak, aby jej jedność na tym jak najmniej ucierpiała. I dlatego to, co jest produktem jego sztuki innym dostępnym, będzie zawsze tylko mniej lub więcej niedokładnym znakiem tego, co on w swojej duszy stworzył. Toteż sztuka analityczna jest dostępna dla każdego, kto tylko ma oczy ku widze-

niu, a uszy ku słuchaniu; sztuka syntetyczna natomiast roztacza swe skarby tylko przed tym, kto zdoła z niedokładnych znaków jednolicie odczuć to, co czuł artysta w świętej chwili tworzenia, w swej cudu godzinie, kto jest sam *twórcą* na tyle, że może przez artystę zapłodniony porodzić w głębi swej duszy syntezę, którą on, artysta, sam począł ze siebie. Trzeba być prorokiem, aby móc przyjąć objawienie. Sztuka syntetyczna jest sztuką nielicznych i wybranych – dla nielicznych i wybranych tylko.

Bądź co bądź, słuszną zauważyć na tym miejscu, że Przybyszewski nie dość jasno zdaje sobie sprawę z tego że każde dzieło artysty syntetyka może być li tylko *symbolem* wewnętrznego życia duszy.

Utrzymuje mianowicie, że słowo, o ile nieświadomie ciągłość obecnego w duszy uczucia wyraża, zwłaszcza za dźwięk muzyczny, mogą bezpośrednio syntezę w duszy związane oddawać, i przeczy, jakoby wtedy były tylko symbolami syntez. Słowo takie i dźwięk taki nazywa metasłowem i metamuzyką⁴⁵⁹.

Na pierwszą część twierdzenia jego ostatecznie zgodzić się można. Wszak oddać coś bezpośrednio znaczy: znaleźć dla tego *nieświadomie* odpowiedni wyraz – a to da się jeszcze przypuścić, chociaż prawdopodobniejsza się zdaje, że jeżeli chodzi o *artystyczny* (to znaczy: najdokładniejszy i najjednolitszy) wyraz zewnętrzny jakiegoś stanu duszy, udział świadomości w jego wynalezieniu jest nieodzowny. Niepodobna jednakowoż zgodzić się na to, ażeby wyraz zewnętrzny, zmysłom dostępny, choćby był najbezpośredniejszy, miał być równoznaczny, identyczny

⁴⁵⁹ Metasłowo i metamuzyka, właśc. metasłowo i metadźwięk – pojęcia z eseju Przybyszewskiego pt. *Szopen (Impromptu)*, włączonego do tomu *Na drogach duszy* (Kraków 1900). Oznaczały one sposoby bezpośredniej artykulacji uczuć w formie dźwiękowej.

z syntezą wewnętrzną, którą wyraża. A w takim razie będzie symbolem.

A nawet sądzę, że to jest właśnie najistotniejsza różnica między dziełami artystów mózgu a duszy, że te pierwsze są tworamı skończonymi i wszystko w sobie mieszczą, co artysta chciał innym podać, podczas gdy drugie są symbolami tylko rzeczy niewyraźalnej i mają za sobą całą otchłanną głębię twórczej duszy artysty.

O ile granice między sztuką analityczną i syntetyczną w zasadzie jasno się zarysowują i w większości wypadków łatwo się pociągnąć dają, o tyle spotykamy się z trudnością, gdy nam przychodzi oddzielić artystów pracujących mózgiem od artystów duszy. Pochodzi to stąd, że twórczość jednego i tego samego artysty bywa zazwyczaj nierówna: obok dzieł o wybitnych i przeważających cechach sztuki syntetycznej spotykamy w niej dzieła, które są prawie tylko wytworami analizy i pewnej, nieraz nawet bardzo wysokiej, zręczności rzemieślniczej. A nadto w jednym nawet i tym samym dziele artysta nie wszędzie jednakowo jest sobą. Największe arcydzieła starszej zwłaszcza sztuki tę chwiejność wykazują; znajdujemy w nich, obok wielkich symbolów, sztukę duszy cechujących, olbrzymie mnóstwo czysto analitycznych pierwiastków. To tylko pewna, że kto był wielkim twórcą i nowe drogi torował, zawsze był w zasadzie syntetykiem. Sztuka analityczna jest przede wszystkim sztuką epigonów.

Ale zarazem jest sztuką dla tłumów.

Przybyszewski nie uznaje celu w sztuce – protestuje przeciw stosowaniu do niej pojęć dobra i zła, piękna i brzydoty jako miarodajnych reguł.

Pojęcie celu dwojakię ma znaczenie. Przede wszystkim celem nazywamy wyobrażenie czegoś nieistniejącego, co urzeczywistnić chcemy. Jeżeli za właściwy czyn artysty uważamy uświadomienie w sobie nowej, nieświadomie zawiązanej syntezy, to oczywiście o celu zewnętrznym

tęgo czynu mowy być nie może. Celową w tym znaczeniu może być tylko ta czynność, która się już w pełnej świadomości odbywa. Celem zaś dalszej, uzewnętrzniającej pracy artysty, jest urzeczywistnienie syntezy w duszy zawiązanej dla innych, znalezienie dla niej najdoskonalszego wyrazu. Co nadto jest – nie jest ze sztuki. W tym tedy znaczeniu sztuka celu nie ma albo – jest celem sama dla siebie.

Następnie celem wewnętrznym nazywamy kierunek, w jakim rozwój danej rzeczy się odbywa. Celu w tym znaczeniu Przybyszewski sztuce nie odmawia, owszem, oznaczył go wyraźnie jako uświadomienie coraz to obszerniejszych dziedzin duszy – a tym samym i świata.

Dobro i zło – to pojęcia z innej zaczerpnięte dziedziny, z dziedziny praktycznego, społecznego życia człowieka, a nadto względne i zmienne, nie mogą więc stanowić kryterium dla sztuki, która z czynnym, codziennym życiem nie ma nic wspólnego, a głąb istoty rzeczy odtworzyć się stara. A Piękno... Co jest Piękno? Kto wie, niech mówi. Ja nie wiem. I zdaje mi się, że żaden artysta nie wie. Snadź my je sami, każdy ze siebie i każdy dla siebie – tworzymy. I jakoż nam się poddać kryterium tego, co jest nieuchwytnie?⁴⁶⁰ Patrząc na krajobraz, my go pięknym czynimy dla siebie, syntezując odpowiednio jego szczegóły... Czy przypadkiem nie jest podobnie z dziełem sztuki? Czy Piękno jego nie zależy przypadkiem od patrzącego i słuchającego? Może dla twórcy pozostaje tylko tworzenie? Bo wszak z pięknem owym, które tak genialnie określił Spinoza, jako harmonię, porządek części, ułatwiający nam objęcie

⁴⁶⁰ Fragment zaczynający się od słów: „Kto wie, niech mówi...”, a zakończony frazą: „... co jest nieuchwytnie?” nie występuje w *Teorii sztuki „nagiej duszy”*. W jego miejsce Żuławski wstawił zdanie: „Snadź my je sami, każdy ze siebie i każdy dla siebie – tworzymy” (J. Żuławski, *Teoria sztuki „nagiej duszy”*, w: *idem, Prolegomena. Uwagi i szkice*, Lwów 1902, s. 103).

i przyswojenie rzeczy spostrzeganej – chybaśmy już dawno zerwali? A może nie?...

Dość, że dla Przybyszewskiego jedno tylko istnieje kryterium dla sztuki: potęga, z jaką artysta świat swój stwarza. A to Kryterium mówi głosem z płomiennego krzaka⁴⁶¹: stwarzaj to, co nie istnieje! uświadamiaj, co jest nieświadome, toruj drogi przez pustynię, idź przez bezdroża do ziemi obiecanej której nigdy deptać nie będziesz, bo w nagrodę umrzesz na górze Nebo⁴⁶² – jeden dzień za wcześniej!

Starałem się przedstawić całokształt teorii sztuki Przybyszewskiego, o ile można najtreściwiej i najwięcej przedmiotowo. Wymienione w nagłówku cztery rozprawy i artykuły krytyczne Przybyszewskiego służyły mi w tym za podstawę. Zebrałem jeno w pewną całość to, co on w rozstrzelonych zdaniach, nieraz aforyzmach, powiedział; uzupełniłem, według swego rozumienia, co uzupełnić należało, a które z twierdzeń jego uważałem za prawdziwe, uzasadnić się starałem, oznaczając swe odrębne stanowisko tam jedynie, gdzie mi się to koniecznym wydało. Artystyczną twórczość Przybyszewskiego pomiąłem zupełnie, aby tym swobodniej mówić, jaka według niego twórczość być powinna. I kończę zdaniem, które na początku umieściłem: teoria jego jest stara jak świat i sztuka; całą jego zasługą, że ją przypomniał teraz,

⁴⁶¹ Bardzo prawdopodobna aluzja do motywu płonącego krzewu, w którym Anioł Pański ukazał się Mojżeszowi (*Księga Wyjścia* 3,2).

⁴⁶² W prasowym pierwodruku artykułu pojawia się tu forma „Nieba”, błędna z uwagi na kontekst semantyczny zdania. Wprowadzono więc zamiast niej formę „Nebo”, występującą w drugiej, rozszerzonej wersji artykułu. Góra Nebo – położona w zachodniej Jordanii; miejsce, z którego Mojżesz ujrzał Ziemię Obiecaną.

gdy się o niej najczęściej zapomina. Czysta sztuka, jaką on sobie w teorii wymarzył, jest ideałem sztuki; ale pono wszystkie ideały są nieurzeczywistnialne... Zbliżyć się do nich jeno wiecznie można – i snadź na tym właśnie ich wartość polega⁴⁶³.

⁴⁶³ Ostatni akapit studium w jego drugiej, rozszerzonej wersji nie występuje. Pojawia się tam natomiast ciąg dalszy, poświęcony interpretacji twórczości artystycznej pisarza. Zob. J. Żuławski, *Teoria sztuki „nagiej duszy”*, s. 104–113.

Piotr Chmielowski⁴⁶⁴

Indywidualiści krańcowi⁴⁶⁵

Wspomniani dotychczas czy to zwolennicy „sztuki czystej”, czy pesymiści, czy wielbicielie Nietzschego-Zaratustry, przyznawali choć ubocznie, że istnieją jakieś obowiązki względem społeczeństwa, że wprawdzie wymagają oni dla swej indywidualności prawa jak najswobodniejszego rozwoju, lecz zgadzali się, że dla społeczeństwa tego coś zrobić potrzeba, ażeby zasłużyć na jego uznanie i miłość.

Pierwszy u nas wydrwił wszelki obowiązek Stanisław Przybyszewski, a wydrwił stanowczo i bezwzględnie na wzór „nadczłowieka”.

Szydząc urągliwie z tego filisterskiego tłumu ludzi, co poczuwają się do obowiązku życia dla innych, bohater jego *Mszy żalobnej* powiada:

Ja jestem dla siebie jedynie! Ja jestem początkiem, ponieważ noszę w sobie cały ciąg rozwoju, i jestem końcem, ponieważ jestem jego kresowym ogniwem. Jestem sam

⁴⁶⁴ Piotr Chmielowski (1848–1904) – najwybitniejszy krytyk i historyk literatury, edytor, tłumacz, autor między innymi sześciotomowej *Historii literatury polskiej* (1899–1900).

⁴⁶⁵ Przedrukowany fragment o Przybyszewskim pochodzi z rozdziału 4 (*Wyznawcy „sztuki czystej”*) książki Chmielowskiego *Najnowsze prądy w poezji naszej*, Lwów–Warszawa 1901, s. 142–153.

z moimi wrażeniami. Wy macie jeszcze jakiś świat zewnętrzny; ja nie mam go wcale, ja mam tylko siebie. Ja jestem Ja. Ja, wielka synteza Chrystusa i Szatana, sam siebie prowadzę na górę i na pokuszenie się wystawiam, i chcę się otumanić. Ja, synteza najpijańskiego zapału i chłodno obrachowującego wyrafinowania, synteza najszczerzej wierzących chrześcijan pierwotnych i szyderczo zgrzytliwych niedowiarków, mistyczny wizjoner i szatański kapłan, co poświęconymi usty najświętsze słowa i najohydniejsze bluźnierstwa równocześnie wypowiada... Nie znam nic innego poza moim wrażeniem; nie znam przede wszystkim żadnej przyczynowości, znam tylko następstwo kolejne moich wrażeń: czy się one logicznie rozwijają, czy nie, to rzecz nie moja. Mój podmiot siedzi po prostu na tafli izolacyjnej. Jest on ośrodkiem ciężenia, około którego byt ułudny oscyluje; patrzy przez mikroskop lub też, w miarę potrzeby, przez teleskop; i w samowładztwie mego podmiotu pozwalam sobie myśleć, że wszystko sennym jest tylko marzeniem i że rzeczywistość to tylko szczególna forma snu, a ja dla samego siebie równie obcy jestem jak wy... Natura wyczerpuje się; zaczyna oszczędzać. Nie może już, jak dawniej, pozwalać sobie na wariacki przepych kopalnej flory i fauny, kiedy się nim jeszcze żaden duch zachwycać nie mógł. Tworzy teraz śmieszne, małe, słabe bydelko; wyczerpuje się na drobniotkie bakterie, które łaskawie zjadają jej nieudatne dzieła. Nad tą marnością, nad tą oszczędnością i filisterską dekadencją unosi się swobodnie, bezgranicznie, marnotrawnie, nadludzko ekspansywnie, jak mgła gazowa, moja wielka arystokratyczna dusza w całej potędze swej bezpłodności⁴⁶⁶.

⁴⁶⁶ S. Przybyszewski: *Totenmesse*, str. 16–18 [przyp. i podkr. – P.Ch.]. Chmielowski cytuje tu przekład fragmentów drugiego wydania *Totenmesse*, które ukazało się w Berlinie w 1900 roku.

Wysłuchawszy tych bezładnych wylewów, powiecie, że to są majaczenia neurastenika opanowanego manią wielkości. Jest tak niewątpliwie, ale sam Przybyszewski zapewni was, że neurastenia nie jest bynajmniej chorobą; że jest to raczej najnowsza i bezwzględnie konieczna faza rozwojowa, w której mózg staje się sprawniejszy, a wskutek zwiększonej wrażliwości – i wydajniejszy; co dzisiaj neurastenią nazywają, to jutro nazwą najdoskonalszym zdrowiem⁴⁶⁷.

Autor utożsamia się zawsze ze swymi bohaterami; ponieważ każdy przedstawiać może swoje tylko wrażenia, swoje uczucia, swoje myśli, Przybyszewski, połączywszy poglądy Kanta oraz Schopenhauera z wynikami psychologii fizjologicznej na teorię poznania, wytworzył sobie przekonanie, że wszelka tzw. „rzeczywistość” jest całkowitą ułudą; że istnieje naprawdę tylko jaźń świadoma, tworząca sobie z odbieranych wrażeń i z własnej istoty świat istniejący jedynie tylko w wyobrażeniu⁴⁶⁸.

Jednostka, uświadomiona w najwyższym stopniu, staje się twórczynią całych odrębnych światów; może więc być nazwana bogiem, może się uważać za króla i władcę. Tę twórczą stronę jednostki potrzeba wciąż mieć na pamięci, jeżeli się chce zrozumieć rozmaite dziwne i dziwaczne pomysły Przybyszewskiego, które bez takiego klucza wy-

Na sporządzoną przez tłumacza kompilację składają się cytaty ze stron: 16–17, 18, 70–71.

⁴⁶⁷ Tamże, str. 2 [przyp. – P.Ch.].

⁴⁶⁸ Teza fenomenalizmu epistemologicznego, głoszonego i przez Kanta, i przez Schopenhauera. Swój pogląd na kwestię struktury podmiotu (poznania) oraz kształt umysłu ludzkiego rozwijał Przybyszewski pod wpływem odkryć i hipotez ówczesnej psychologii eksperymentalnej i fizjologicznej, w tym takich uczonych jak: Wilhelm Wundt, Hermann Ebbinghaus, Théodule Ribot oraz Carl Du Prel (ten ostatni wkraczał w sferę parapsychologii i okultyzmu).

glądałyby jak wizje obłąkanego, prawiącego o bogatych, wspaniałych krainach, w których jest rozkazodawcą.

Przy tym potrzeba jeszcze i to dodać, że autor *Androginy* [!]⁴⁶⁹ utożsamia bardzo często daną jednostkę, o której mówi, z całym szeregiem genialnych jednostek, jakie w dziejach występowały, tworząc systemy religijne, hipotezy i odkrycia naukowe, arcydzieła sztuk pięknych, instytucje polityczne i społeczne. Wierzy bowiem w przechodzenie dusz, czyli metempsychozę⁴⁷⁰, pojętą ewolucyjnie, jako kolejne szczeble czy etapy rozwoju.

Dawniej, pod wpływem studiów fizjologicznych mówił dużo o mózgu, potem pod wpływem prądów wynoszących na pierwsze miejsce w umysłowości ludzkiej fantazję zaczął bezwzględnie przeciwstawiać duszę mózgowi, wywołując tym jakoby nowym odkryciem uwielbienie wśród swoich zwolenników. Musimy więc teorię tę poznać nieco dokładniej.

Mózg jest, według Przybyszewskiego, organem tylko rozumu analitycznego; wszystko, co można w świecie poznać za pomocą drobnostkowych badań, wszystko, co daje się zmierzyć, zważyć, obliczyć; cały, jednym słowem, obszar doświadczenia zmysłowego to jego dziedzina właściwa. Autor gardzi tą dziedziną, chociaż z niej zaczerpnął wszystko, co rozumniejszego i głębszego w jego utworach się znajduje.

Sądzi on zresztą, że mózg we właściwych sobie ciasných granicach życia praktycznego ma swoje i uprawnienie, i znaczenie, ale wara mu do dziedziny twórczej.

⁴⁶⁹ Poemat prozą, ogłoszony najpierw we fragmentach (pt. *Androginy*, *W godzinie cudu* oraz *Fragment* [zakóńczenie]) na łamach „Życia” w 1899 roku (nr 1–3, 10–12, 17/18), w całości zaś w 1900 roku we Lwowie.

⁴⁷⁰ Metempsychoza – doktryna religijna zakładająca możliwość wcielania się (przechodzenia) duszy człowieka (organizmu żywego) po jego śmierci fizycznej w inne istnienie (organizm).

Tu głos mieć może tylko dusza, i to „naga dusza”, tj. oswobodzona niby od tych naleciałości, jakimi ją okryła praca mózgu. Ścisłego określenia, co jest ta naga dusza, spodziewać się oczywiście nie możemy; wiemy tylko, iż jej moc i potęga objawia się głównie w snach i w uczuciu miłości. Stany tzw. „nieświadome” kryją w sobie ogromne głębie, o których mózgowi ani się śniło.

Dusza właściwie jedna jest tylko we wszechświecie i ukazuje się kolejno w kształtach widzialnych wśród geniuszów.

Dusza – powiada Przybyszewski – raz po raz, nieznaną potęgą zmuszona, idzie na ziemię, wraca z powrotem na łono wieczności i znowu się ucieleśnia, bogatsza, silniejsza, więcej uświadomiona niż pierwszym razem, i tak bez końca, aż wreszcie dochodzi do świadomości całej swej potęgi, przenika najtajniejsze związki, tj. staje się geniuszem, odsłania się w swoim absolutie, w całym przepychu swej nagości... Stroma, przepaścista droga – to droga duszy, dla której życie ciężkim snem a bolesnym przeczuciem jakiegoś innego życia i zaświatu, przeczuciem innych związków i innych głębi jak te, do których biedny, biedny nasz mózg dotrzeć może⁴⁷¹.

Jakimże środkiem można odkryć wszystkie tajnie kryjące się w duszy? Na takie pytanie autor odpowiada:

Za pomocą nie zmysłowego, ale uczuciowego kojarzenia wrażeń roztworzyć pragniemy nowe widnokrzęgi, odsłonić rzeczy tajne i dotychczas w słowa nieujęte. Metoda, jaką się na razie posługujemy, to oddawanie i odtwarzanie uczuć, myśli, wrażeń, snów, wizji bez po-

⁴⁷¹ St. Przybyszewski: *Na drogach duszy*. Kraków 1900, str. 18, 25 [przyp. – P.Ch.]. Cytat lekko zmieniony.

średnio, jak się w duszy przejawiają, bez logicznych związków, we wszystkich ich gwałtownych przeskokach i kojarzeniach. Bo poza tym, co się biednemu mózgowi mieszczaństwa śmiesznym idiotyzmem wydaje, kryje się zawsze głębia⁴⁷².

Na to zauważyć można, że odtwarzanie uczuć, myśli, wrażeń, snów i wizji nie jest bynajmniej nowością, robili to poeci i powieściopisarze, robili także psychologowie; nowością zatem w odpowiedzi autora będzie to tylko, iż według nowej metody czynić to należy „bez logicznych związków”.

Nie sędzę, ażeby taki sposób postępowania mógł wiele rozjaśnić, żeby mógł odsłonić tajnie „nagiej duszy”. Jakże się porozumieć z innymi, jeżeli się mowy swojej logicznie nie ułoży? Przypadkowe kojarzenia się wyobrażeń są u różnych jednostek różne; na ich podstawie zgoła jest niepodobne komunikowanie sobie spostrzeżeń i myśli. A zresztą czy sam Przybyszewski, posługując się tą metodą, rzucił jakiś promyk jaśniejszy na tę tak wielbioną „nagą duszę”?

Niestety, czytamy u niego same w tej mierze ogólniki, wcale zresztą nową zdobyczą nazwać się niemogące. Oto np. jak opisuje znany z psychologii fakt asocjacji utajonej (cerebracji bezwiednej):

Są w naszej duszy dziwnie splątane i powikłane krążanki, grobowce wspomnień życia przed życiem, podziemne kurytarze, do których nigdy jeszcze nie wnikło światło. Tylko w ciemnych nocach płonących snów tryśnie raz po raz zielony płomień, rozlegnie się dźwięk jakby najbardziej oddalone, najtajniejsze echo, błysnie przecucie, gdyby oblicze bladej gwiazdy w rozkipieniu ciemnych fal⁴⁷³.

⁴⁷² Tamże, str. 24 [przyp. i podkr. – P.Ch.]. Właściwie: s. 23–24.

⁴⁷³ Tamże str. 19 [przyp. – P.Ch.].

Odrzuciwszy szatę przenośni, wszystkie te twierdzenia odnaleźć można w psychologii nieposługującej się metodą pomijania logicznych związków. Nawet owe tajemnicze „grobowce wspomnień życia przed życiem” mogą być wyjaśnione jako dziedzicznie przechodzące z pokolenia na pokolenie usposobienia do przejmowania pewnych wrażeń w ten lub inny sposób, a nawet do pojmowania zjawisk bytu pod formą przestrzeni i czasu.

Mniemania znów, wypowiedziane z naciskiem, że dusza, jak w ogóle natura, nie zna szczęścia, że „radosna, rozanielona dusza to dziwołąg, to koło kwadratowe, to bicz z piasku”, że dusza z istoty swojej jest „ponura, groźna, bo jest bólem namiętności i szalem rozmachów, bo przeżywa ekstazy wrzących chuci i potworną trwogę wszech głębi i bezgraniczny ból istnienia”⁴⁷⁴ – znajdują się u wszystkich pesymistów tak samo jak paradoks, że „postępującą drogę ewolucji charakteryzuje coraz silniejsze napięcie bólu”⁴⁷⁵.

Od tych poglądów na duszę przejdźmy do zapatrywań na sztukę i jej zadanie. Jak w ogóle Przybyszewski odrzuca pojęcie obowiązku, tak też sztukę zwalnia najzupełniej od wszelkich myśli o potrzebach narodowych, społecznych, gdyż te pohańbiłyby świętą sztukę.

Sztuka – są jego słowa – nie zna przypadkowego rozklasyfikowania objawów duszy na dobre lub złe, nie zna żadnych zasad, czy to moralnych, czy społecznych; dla artysty... są wszelkie przejawy duszy równomierne; nie zapatruje on się na ich wartość przypadkową, nie liczy się z ich przypadkowym złym lub dobrym oddziaływaniem, czy to na człowieka lub społeczeństwo, tylko odważa je wedle potęgi, z jaką się przejawiają. Sztuka nie ma żadnego

⁴⁷⁴ Tamże str. 63 [przyp. – P.Ch.].

⁴⁷⁵ S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 74.

celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu – duszy⁴⁷⁶.

Mamy tu więc przede wszystkim Nietzscheańskie uwielbienie siły, potęgi deprecjującej wszystko dla swojego kaprysu; mamy dalej odrzucenie zasad moralnych i społecznych jako przypadkowych, bo tylko samowola artysty nie jest przypadkową, bo on jeden jest panem, któremu wolno pomiatać wszystkim; mamy wreszcie pogardę dla logiki w twierdzeniu, że sztuka jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu, to znaczy, że odbicie mojej postaci w zwierciadle jest mną samym. Co się zaś tyczy nazwania samej duszy „absolutem”, już tego punktu osobno nie podnoszę, gdyż o bezwzględnym subiektywizmie autora, o podniesieniu uświadomionego „ja” do znaczenia bóstwa mówiłem poprzednio.

Nigdy jeszcze u nas nie było tak brutalnego kopnięcia najwyższych ideałów, takiego cynicznego lekceważenia zasad moralnych, społecznych i narodowych, jak w tym wywodzie Przybyszewskiego.

I rzecz doprawdy dziwna i oburzająca. Zaledwie jeden lub drugi głos powstał przeciwko tym twierdzeniom, kiedy się one po raz pierwszy w druku pojawiły – a natomiast zwolenników i chwalców tego rzeczywiście nowego programu znalazła się wśród młodzieży, a nawet wśród starszych znaczna liczba⁴⁷⁷. I dlaczego? Oszołomieni byli czarodziejskim wyrazem: „sztuka”, wobec której zasady moralne, społeczne i narodowe umilknąć musiały. Zaiste, za droga zabawa! A jak niebezpieczna! A toż się znalazł jegomość, który z drwiącym uśmiechem ośmielił się pi-

⁴⁷⁶ Tamże str. 14 [przyp. i podkr. – P.Ch.]. Właściwie: s. 14, 15 (cytat nieznacznie zmieniony).

⁴⁷⁷ To stwierdzenie nieprawdziwe; głosów sprzeciwu wobec *Confiteor* było więcej aniżeli przychylnych.

sać i drukować o „obywatelskości” w sztuce. Naturalnie, cóż dla takiego pana znaczą sprawy narodu, jego smutki i cierpienia, jego klęski i poniżenia, gdy jemu chce się zabawić w „sztukę czystą”, która jak jest nieczystą, zobaczymy niebawem.

Trudno pohamować wylew gorzkości, gdy się takie mniemania przypomina. Wracam jeszcze do teorii Przybyszewskiego. Ze stanowiska indywidualisty krańcowego nie chodzi mu o „narodowość” twórczej jednostki, ale tylko o jej odrębność od każdej innej. Stąd strona zewnętrzna życia, którą się zajmowali artyści realizmowi hołdujący, tj. nie tylko opis osób i ich mieszkań, ale też obraz stosunków narodowych, społecznych i towarzyskich, staje się dla nowego artysty rzeczą obojętną.

Przedstawiciel nowej sztuki – całkiem odwraca się od tego zewnątrz jako od rzeczy przypadkowej, zmiennej, włania się w siebie, chwytając w swej duszy rzeczy słowem nieujęte, szuka poza złudnym obrazem tzw. rzeczywistości i znajduje całą drobnousteńką sieć pobudek, wpływów i oddziaływań wzajemnych, jakie zachodzą pomiędzy całą przyrodą a człowiekiem, jednym słowem, nie da się mieć świadomości, a wszystkich przyczyn szuka poza jej obrębem⁴⁷⁸.

Niepodobna tu zrozumieć, jakim organem szukać będzie artysta przyczyn zjawisk, jeżeli się wyrzeczy świadomości i poza jej obrębem badania swe rozpocznie. Gdyby autor zamiast wyrazu „świadomość” użył był słowa „rozum”, to byśmy jako tako myśl jego pojmowali; od dawna bowiem poeci przeciwstawiali rozumowi intuicję, natchnienie itp., ale i tą drogą zdobyte prawdy muszą być uświadomione, jeżeli je chcemy innym udzielić; szukać

⁴⁷⁸ Tamże str. 20 [przyp. i podkr. – P.Ch.]. Właściwie, s. 20–21.

przyczyn poza obrębem świadomości staje się zgoła niepodobieństwem.

Ale nie nastaję na to; autor, jak wiemy, gardzi logicznym związkiem myśli; zresztą można być nietęgim teoretykiem, a przecież artystą zostać dzielnym. [...] ⁴⁷⁹

⁴⁷⁹ W dalszej, pominiętej części rozdziału Chmielowski analizuje eseje, powieści i poematy prozą Przybyszewskiego.

Andrzej Niemojewski⁴⁸⁰

Prorok wykolejenców

Przyjście Twoje poprzedzały Manifesty o kapłaństwie wieszczów i o nowym brzasku piśmiennictwa, które nie będzie piśmiennictwem tłumów. Przed Tobą szedł Rozgłos, a naprzeciw Ciebie wyszła Dobra Wiara Ogółu.

Strwożeni Arystarchowie⁴⁸¹ jechali Cię oglądać, a wracając, pisali o Twoim wielkim talencie i o Twoim wielkim sercu. Kiedy zaś nadchodziły wieści o Twoim skandalicznym życiu, nie zbijali zarzutów, jeno powiadali: Artysta!

I zdawało się, żeś jest prześladowany przez Famię⁴⁸². A to nie było tak. Staraleś się, aby wieści o Twoim życiu poprzedzały Twoje książki, aby ludziom żaden szczegół o Tobie nie uszedł, byleś niejako Hoesickiem siebie samego, istny Auto-Hoesick.

Imię Twoje nie było czterdzieści cztery⁴⁸³, choć chciałeś wmówić światu, że jest sześćset sześćdziesiąt

⁴⁸⁰ Andrzej Niemojewski (1864–1921) – prozaik, poeta, publicysta, religioznawca, działacz społeczno-polityczny, początkowo związany z lewicą socjalistyczną, potem – zwolennik endecji.

⁴⁸¹ Odwołanie do Arystarcha z Samotraki (216–144 p.n.e.), greckiego gramatyka, uznawanego za twórcę krytyki literackiej.

⁴⁸² Fama (łac. – pogłoska) – bogini w mitologii rzymskiej, uosobienie szybko rozchodzącej się plotki, wieści.

⁴⁸³ Najsłynniejsza liczba w historii literatury polskiej, symbolizująca polskiego Mesjasza, który miał wskrzesić naród. Użył jej Książd Piotr w swoim *Widzeniu w Dziadów* cz. 3 Adama Mickiewicza.

sześć⁴⁸⁴. Razu pewnego udowodniono Ci nawet, żeś nie popełnił szelmstwa, nad którego spełnieniem biadałeś.

Dokoła Ciebie zaroila się młódź, która wraz z Tobą piła, uwodziła cudze żony albo je strzelała⁴⁸⁵. I kiedy przedtem było zaszczytem miano porządnego człowieka, teraz pijak i szubrawiec stał się tytułem honorowym.

Mdlałeś w wizjach, choć to była komedia, bo zamknawszy oczy, podsłuchiwałeś, co o Tobie mówiono.

Splugawiłeś wszystko, czego się dotknąłeś. Splugawiłeś każdego młodzieńca, którego wzięłeś pod swoją opiekę, spługawiłeś każdą kobietę, do której się zbliżyłeś, spługawiłeś nowy kierunek piśmiennictwa, którego kapłanem samozwańczo się mianowałeś.

Splugawiłeś godność pisarską. A jak gdy zwali się do rynsztoka mąż niepospolitszy i każdy ulicznik ma prawo zwać go pijakiem i wytykać palcem, tak i ty sprawiłeś, że wszystkie psy ludzkie poczęły ujadać na duszę nową. Nie można im było zaprzeczyć, bo znały tylko Ciebie. A najgorzej się dzieje, gdy już takie psy mają rację.

A ponieważ narzucałeś się Ogółowi tajemnicami swego życia prywatnego, przeto nie masz teraz prawa nakazać ludziom milczenia. Szerzysz publicznie zgorzenie, więc i publicznie musi być Tobie wszystko powiedziane.

Kilka samobójstw, szereg wykolejeń, pijaństwo, dyskredytowanie godności pisarskiej i dobrej sławy nowego kierunku, za który inni uczciwie walczą – to nie są rzeczy, nad którymi można przejść do porządku dziennego.

Niech o Twoim talencie mówi Przyszłość. Natomiast Terazniejszość nie może pominąć człowieka. Społeczność nie może tolerować zepsucia. Jeżeli zaś Artysta szerzy je,

⁴⁸⁴ Tak zwana Liczba Bestii, odnosząca się do postaci z *Apokalipsy św. Jana*, utożsamiana z Szatanem.

⁴⁸⁵ Możliwa aluzja do zabójstwa żony Przybyszewskiego, Dagny, którą w czerwcu 1901 roku zastrzelił w Tyflisje jej kochanek, Władysław Emeryk.

wina jeszcze większa. Bo Artysta to człowiek wybrany, na którego inni patrzą i na którym się wzorują.

W manifestach Twoich wyrzuciłeś etykę z sztuki. Nie, tyś chciał wyrzucić etykę z życia Artysty! Literatura Twoja miała tylko usprawiedliwić Twoje życie. Stworzyłeś niejako *Teorię Skandalu*.

Chciałeś światu wmówić, iż on ze zła powstał i ku dobremu dążyć nie może. Ale to były drwiny i błaga.

Chciałeś światu wmówić, że marnym „wołem roboczym” jest ten, który dla Ogółu pracuje. Kapłanem jest tylko Artysta. Ale to były drwiny i błaga.

Miłość, przyjaźń, dedykacje – wszystko to były drwiny i błaga.

Z duszy otaczających Cię młodzików i zwariowanych kobiet chciałeś wyplenić wszelkie poczucie obowiązku prywatnego i publicznego. A największą pieczę otaczałeś głupich i głupie, bo ci i te wierzyli Ci na ślepo i hałas o Tobie czynili.

I powiadam Ci to wszystko publicznie dlatego jedynie, że miłszym od piękna artystycznego jest dobro Ogółu.

Kłamstwem i błagą świat przejedziesz. Ale nie wrócisz.

I powiadam Ci to wszystko publicznie dlatego jeszcze, ponieważ żal mi tych sił młodocia, które deprawujesz, ponieważ mogłoby to zostać pracowitym, porządnym, uczciwym obywatelstwem, a staje się pokoleniem wykolejeńców.

Pisz, twórz, ale nie krzywdź. Żyj, działaj, ale nie psuj ludzi. Myśl, czuj, ale nie drwij i nie błaguj.

Bezsilną i bezpłodną jest ta kohorta wykolejeńców, która Ciebie otacza. Dużo błagi, dużo bufonady, dużo urągania z pracy drugich, a czynu za mało o kilka kwartałów.

Nowy kierunek to nie oni.

Czas przesieje ich przez swoje sito, piasek i żwir odrzuci, a perły zachowa. Ale perły dziś są w odepchnięciu, a żwir i piasek czyni hałas i błagę.

Piotr Chmielowski⁴⁸⁶

**Indywidualizm krańcowy.
Stanisław Przybyszewski i Jerzy Żuławski⁴⁸⁷**

1. Stanisław Przybyszewski (ur. 1868), autor powieści, poematów prozą i dramatów, wzgardził (w teorii) całkowicie tym, co zmysły dostrzec mogą, a za jedyną godną artysty rzecz uważał natchnienia duszy „nagiej”, tj. oswobodzonej od ucisku zewnętrznego (towarzyskiego, społecznego, politycznego itd.). Wytworzył sobie teoryjkę (podobną do teorii Tyszyńskiego: ciało, myśl, dusza⁴⁸⁸), oddzielając stanowczo nabytki „mózgu” i nabytki „duszy”. Mózg dostarcza nam wiadomości szczegółowych, zdobytych na drodze badania, analizy; dusza (uczucia, marzenia, wizje itd.) daje nam poznać istotę rzeczy, od razu, za jednym zamachem tworzy syntezę.

W gruncie wszystko, co Przybyszewski mówi o tej duszy, zawdzięcza pracy „mózgu”, nad którego fizjologią i patologią w swoim czasie pracował; przyznać atoli tego

⁴⁸⁶ Biogram autora – zob. przyp. 464, s. 311.

⁴⁸⁷ Jest to część V rozdziału siódmego (*Modernizm*) książki Piotra Chmielowskiego *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*. Dla uczczenia 35-letniej działalności autora jako pisarza i pedagoga wydane staraniem jego przyjaciół i kolegów. Z portretem autora i z przedmową Bronisława Chlebowskiego, Warszawa 1902, s. 451–460.

⁴⁸⁸ Nawiązanie do „trójkowej” koncepcji antropologicznej Aleksandra Tyszyńskiego (1811–1880), krytyka literackiego, estetyka i historyka, wyznawcy idealizmu estetycznego.

nie chce, gdyż połączywszy wyniki badań fizjologiczno-psychologicznych z buddyjską teorią *metempsychozy* i z mrzonkami Fichtego (z końca XVIII wieku), że dusza wytwarza z siebie świat zewnętrzny jako swoje przeciwstawienie, mniema, że są to syntezy przez jego własną duszę utworzone.

Zasadniczą podstawą – powiada – całej tzw. nowej sztuki, wszystkich prądów i kierunków w sztuce jest pojęcie duszy jako potęgi osobistej, duszy kroczącej od jednej wieczności do drugiej, duszy, która raz po raz, nieznaną potęgą zmuszona, idzie na ziemię, wraca z powrotem na łono wieczności i znowu się ucieleśnia, bogatsza, silniejsza, więcej uświadomiona niż pierwszym razem, i tak bez końca, aż wreszcie dochodzi do świadomości całej swej potęgi, przenika najtajniejsze rzeczy, obejmuje najodleglejsze i najskrytsze związki, tj. staje się *geniuszem*, tj. odsłania się w swoim *absolucie*, w całym przepychu swej nagości⁴⁸⁹.

Gdyby Przybyszewski poprzestał na tym, gdyby prawdziwemu tylko geniuszowi przyznawał ową potęgę odsłaniania rzeczy tajemnych, to godząc się lub nie godząc na jego terminologię, można by przyznać słuszność jego twierdzeniu, gdyż geniusz powszechnie tak bywa określany. Ale Przybyszewski te właściwości geniuszu przenosi na każdego prawdziwego artystę, uprawiającego „nową sztukę”. Co więcej, przez dziwny skok logiczny uważa on każdą „duszę” za „absolut” dlatego, że „jest odbiciem absolutu”. O logikę w ogóle autor się nie troszczy, a nawet pogardza nią jako artysta, Sztuka realistyczna jest dla niego „bezdrożem duszy”; a dopiero sztuka nowa jest

⁴⁸⁹ S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, Kraków 1900, s. 18 (wszystkie podkreślenia w cytatach z tej książki dokonane przez Chmielowskiego).

„objawieniem duszy”, bo odsłania rzeczy nieznanne, tajnie niezgłębione.

Są – powiada Przybyszewski – w naszej duszy dziwnie splecione i powikłane krużganki, grobowce wspomnień życia przed życiem, podziemne kurytarze, do których nigdy jeszcze nie wnikło światło. Tylko w ciemnych nocach płonących snów tryśnie raz po raz zielony płomień, rozlegnie się dźwięk, jakby najbardziej oddalone, najtajniejsze echo, błysnie przecucie gdyby (!) odbicie bladej gwiazdy w rozkapieniu ciemnych fal... Dla nas istnieje człowiek jako istota, w którego motywach, uczuciach, we wszystkim, co robi, przejawia się tylko drobniuteńka część nieskończonej, absolutnej świadomości, a którego świadome Ja jest tylko pianą, raz po raz przez ocean na brzeg wyrzucaną... Przedstawiciel nowej sztuki całkiem odwraca się od tego *zewnątrz* (którym się zajmował dawny artysta), jako od rzeczy przypadkowej, zmiennej, własnia się w siebie, chwyta w swej duszy rzeczy słowem nieujęte, szuka poza złudnym obrazem tzw. rzeczywistości *całą drobniuteńką sieć* (!) pobudek, wpływów i oddziaływań wzajemnych, jakie zachodzą pomiędzy całą przyrodą a człowiekiem; jednym słowem, nie da się mamieć świadomości, a wszystkich przyczyn szuka poza jej obrębem... Za pomocą nie zmysłowego, ale uczuciowego kojarzenia wrażeń roztworzyć pragniemy nowe widnokreśli, odsłonić rzeczy tajne i dotychczas w słowa nieujęte. Metoda, jaką się na razie posługujemy, to oddawanie i odtwarzanie uczuć, myśli, wrażeń, snów, wizji, bez pośrednio, jak się w duszy przejawiają, bez logicznych związków, we wszystkich ich gwałtownych przeskokach i kojarzeniach. Bo poza tym, co się biednemu mózgowi mieszczaństwa śmiesznym idiotyzmem wydaje, kryje się zawsze głębia... Stromą, przepaścistą drogą ta droga duszy, dla której życie ciężkim snem a bolesnym przeczu-

ciem jakiegoś innego życia i zaświatu, przecuciem innych związków i innych głębi, jak te, do których biedny, biedny nasz mózg dotrzeć może⁴⁹⁰.

Sztuka taka nie zna żadnych obowiązków, ani moralnych, ani społecznych, ani narodowych, bo to są rzeczy zewnętrzne, z jej istotą zgoła niezwiązane.

Sztuka nie zna przypadkowego rozklasyfikowania objawów duszy na dobre lub złe; nie zna żadnych zasad, czy to moralnych, czy społecznych; dla artysty w naszym pojęciu są wszelkie przejawy duszy równomierne; nie zapatruje on się na ich wartość przypadkową, nie liczy się z ich przypadkowym złym lub dobrym oddziaływaniem, czy to na człowieka lub społeczeństwo; tylko odważa je wedle potęgi, z jaką się przejawiają. A więc substrat naszej sztuki istnieje dla nas jedynie tylko ze strony swej energii, zupełnie niezależnie od tego, czy jest dobrem lub złem, pięknem czy brzydotą, czystością czy harmonią, rozpasaniem, zbrodnią czy cnotą... Działać na społeczeństwo pouczająco albo moralnie, rozbudzać w nim patriotyzm lub społeczne instynkta za pomocą sztuki znaczy poniżać ją, spychać z wyżyn absolutu do nędznej przypadkowości życia, a artysta, który to robi, niegodny jest miana artysty⁴⁹¹.

Artysta „nie uznaje żadnych praw”, „nie należy ani do narodu, ani do świata, nie służy żadnej idei ani żadnemu społeczeństwu”. Artysta „stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, niekielezany żadnym

⁴⁹⁰ *Ibidem*, s. 19, 20–21, 23–24, 25 (cytat nieznacznie zmodyfikowany; podkreślenia Chmielowskiego).

⁴⁹¹ *Ibidem*, s. 14, 15 (cytat z niewielkimi zmianami).

prawem, nieograniczony żadną siłą ludzką”⁴⁹². Inaczej mówiąc, artysta jest „absolutem”.

Tak może mówić ten, kto albo nie rozumie, co nazywamy „absolutem”, albo też ten, co sobie drwi z czytelników, posądzając ich o to, że gotowi uznać tyle „absolutów”, ilu jest artystów.

2. Nie dziwi mnie, że umysł niewątpliwie potężny, ale chaotyczny, jakim jest Przybyszewski, napisał taką nieдорeczność, ale mocno mnie dziwi, że umysł tak jasny i umiejący sobie zdawać dokładną sprawę z tego, co mówi, jak Matuszewski, dał się oszołomić frazeologii modernistycznej i w dziele o Słowackim (1902)⁴⁹³ pomieścił ustęp, niedający się żadną logiką obronić:

Jednostka nie tylko czuje się odrębnym od innych istnień światem, ale uważa się za jedyny prawdziwy świat, jedyną rzeczywistość, za konkretny symbol tajemnej potęgi i podścieliska wszechbytu – za *absolut* (str. 362)⁴⁹⁴.

Panteiści uważają wszystkie rzeczy za przejawy *absolutu*, ale nie za absolut, który według określenia swego musi być jeden – jedyny... Matuszewski czuł sprzeczność takich poglądów, ale ze znaną już nam słabością w dziedzinie dedukcji łatwo ją odsunął, szybując na skrzydłach uczucia i wyobraźni. Dla niego w tym wypadku, tak samo jak dla Przybyszewskiego, odbicie postaci ludzkiej w zwierciadle i sam człowiek to wszystko jedno. Przerzuca się chwilowo

⁴⁹² *Ibidem*, s. 16 (cytaty niedokładne).

⁴⁹³ Chodzi o monografię Ignacego Matuszewskiego *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1902.

⁴⁹⁴ Wszystkich podkreśleń w cytatach z książki Matuszewskiego dokonał Chmielowski.

na stanowisko Fichtego i Schopenhauera, powiadając, że świat widzialny jest

tylko wyobrażeniem stworzonym przez ducha indywidualnego, którego treść wewnętrzna jest identyczna z bezwzględną istotą bytu, z absolutem, ukrytym, ale obecnym poza wszystkimi złudnymi zjawiskami⁴⁹⁵.

Stąd wyprowadza wniosek, że

duch indywidualny, jako *emanacja absolutu*, jest i *twórcą*, i duszą świata obiektywnego, jest sam *poniekąd* *absolutem*, gdyż może na drodze intuicyjnej wnikać w istotę wszechrzeczy i odsłonić nam jej tajniki w dziełach sztuki (str. 322).

Dla uczucia i wyobraźni nic trudnego odrzucić marny przysłówek „poniekąd” i nazwać jednostkę po prostu „absolutem” (str. 362). Ale chłodniejsza rozważa upomni się u Matuszewskiego o swoje prawa, pogwałcone przez uczucie i wyobraźnię, więc pod koniec książki przeczytamy skromniejsze i słuszniejsze o tym „absolucie” wyrazy:

Człowiek, nawet genialny, jest ostatecznie tylko człowiekiem i nie może stworzyć nic przekraczającego granice ludzkich zdolności; może jednak wyprzedzić innych, może skrócić proces rozwoju myśli i uczuć kielkujących w duszy zbiorowej, może dać wyraz aspiracjom, które dopiero z czasem staną się aspiracjami ogółu, a przynajmniej pewnej jego części (str. 384, 385).

⁴⁹⁵ *Ibidem*, s. 322.

Na to najzupełniejsza zgoda; lecz gdyby autor pamiętał był poprzednio o tym wyznaniu, oszczędziłby sobie rażących niekonsekwencji.

W innych zagadnieniach Matuszewski rozchodzi się z autorem *Na drogach duszy*; nie jest fanatykiem „sztuki duszy”, sztuki „syntetycznej” w przeciwstawieniu do „analitycznej”, mózgowej.

Szukanie dróg nowych – powiada słusznie – nie pociąga za sobą koniecznie i nieodwołalnie ruiny starych. Sztuka, jak i wszystko na świecie, rozwija się ewolucyjnie, nie rewolucyjnie. Rozrost subiektywizmu zmienił potrzeby i aspiracje estetyczne człowieka, ale nie zmienił samej istoty jego wrażliwości, na którą można działać najrozmaitszymi środkami, począwszy od niejasnych sugestii uczuciowo-muzycznych, a skończywszy na wyrazistej i logicznej plastyce⁴⁹⁶.

Przeciwko „nielogicznemu tworzeniu”, zalecanemu przez Przybyszewskiego, zaprotestował z lekka.

Nie przeczę, że można, nie troszcząc się o logikę, odtworzać wrażenia według ich powinowactwa, ponieważ jednak umysł ludzki bądź co bądź reaguje i na logiczne łączenie myśli, dlaczegoż więc usuwać logikę zupełnie z arsenału środków ekspresji artystycznej? Dlaczego wyrzekać się dobrowolnie jednego z wypróbowanych gatunków broni? Czyż Edgar Poe⁴⁹⁷ np. nie wywoływał niekiedy efektów nastrojowych, posiłkując się wyłącznie metodą logicznego rozumowania? (str. 124).

⁴⁹⁶ *Ibidem*, s. 124.

⁴⁹⁷ Edgar Allan Poe (1809–1849) – amerykański prozaik, poeta i krytyk, twórca utworów fantastycznych i zawierających motywy horroru, bardzo wysoko ceniony w dobie modernizmu.

3. Z innego punktu widzenia wystąpił także przeciwko nielogiczności jeden z najzarliwszych wyznawców teorii estetycznej Przybyszewskiego, którą poczytuje za „dobrą, jednolitą, głęboką i prawdziwą”, mianowicie znany refleksyjny poeta, Jerzy Żuławski (ur. 1873⁴⁹⁸), w książce pt. *Prolegomena* (1902, Lwów). Podzielając wraz z Przybyszewskim pogardę dla „mózgu”, tego „wiecznie głodnego żebraka i marnotrawcy”, wielbiąc sztukę syntetyczną, sztukę „nagiej duszy”, poczytując tę duszę za „absolut”, nie może się jednak pogodzić z myślą, iż wytworów duszy nie należy poddawać kontroli rozumu, logiki.

Jest nieco przesady – powiada – w tym wymaganiu, wynikającym bezpośrednio z założenia, że sztuka, jako czysty objaw duszy, nie powinna się żadną miarą liczyć z mózgiem. Gdyby tak było, nie moglibyśmy istotnie wymagać od sztuki logiki, ponieważ jest ona nagiej duszy całkiem obca. Przybyszewski zapomina tutaj jednak o tym, że sztuka, chcąc się udzielać innym, musi mózgu używać do pomocy. Właściwym czynem artysty jest uświadomienie w sobie nowej, w duszy zawiązanej syntezy i gdyby artysta chciał tylko twórcą pozostać i nie zniżyć się wcale do roli rzemieślnika, nie wychodzić z zakresu tego, co dusza działa, musiałby na tym jednym czynie poprzestać. Sztuka jego byłaby wtedy istotnie sztuką nagiej duszy, ale byłaby zarazem sztuką Jedynego dla Jedynego w najściślejszym tego słowa znaczeniu – sztuką twórcy dla siebie samego. Dusza nie ma sposobu udzielenia swej treści bezpośrednio innym; zadanie to spełnia mózg, który sam jeden, jako właściciel zmysłów, na zmysły działać umie i może. Jego jest rzeczą syntezę w zognikowanych odpowiednio

⁴⁹⁸ Błędna data; powinno być 1874.

szczególach przedstawić albo – jeśli zdoła to uczynić – dać jej wyraz w symbolu będącym niejako jej wykładnikiem. W każdym razie będzie to już czynność analityczna, ściśle do duszy nienależąca. Współdziałanie mózgu tedy jest w udzielaniu sztuki innym konieczny. Cała rzecz w tym, aby mózg nie brał nad duszą góry, nie psuł i nie trwonił tego, co ona stworzyła; lecz owszem był jej posłusznym narzędziem, wiernym i poddanym sługą. A zatem: wprawdzie artysta, stwarzając syntezę, z logiką liczyć się nie potrzebuje, a nawet nie może, gdyż posługuje się w tym czynnie duszą, organem, któremu logika wszelka jest obca; ale z chwilą, kiedy syntez tych innym udzielić pragnie i mózgu do pomocy wzywa, z konieczności w pracy swej prawom logiki poddać się musi (str. 99, 100).

To, co sztuka syntetyczna stwarza, jest tylko „niedokładnym znakiem” tego, co artysta ujrzał w swej duszy. Toteż kiedy

sztuka analityczna jest dostępna dla każdego, kto tylko ma oczy ku widzeniu, a uszy ku słuchaniu, sztuka syntetyczna roztacza swe skarby tylko przed tym, kto zdoła z niedokładnych znaków jednolicie odczuć to, co czuł artysta w świętej chwili tworzenia, kto jest sam twórcą *na tyle* (!), że może, przez artystę zapłodniony, porodzić w głębi swej duszy syntezę, którą on, artysta, sam począł ze siebie. Trzeba być prorokiem, aby móc przyjąć objawienie. Sztuka syntetyczna jest sztuką nielicznych i wybranych – dla nielicznych i wybranych tylko (str. 100, 101).

Czy wobec takiej sztuki możliwą jest krytyka? Zazwyczaj zwolennicy tej sztuki powiadają, że ją tylko o d c z u w a ć można, że zatem krytyk powinien wyrazić silnie

wrażenie, jakie na nim dzieło wywarło, albo też utworzyć nową fantazję na tle fantazji autora lub nawet zgoła do niej niepodobną⁴⁹⁹. Subiektywność musi tu znaleźć uprawnie-

⁴⁹⁹ Najwyraźniej formułuje tę myśl Oskar Wilde: *Krytyk jako artysta* („Życie”, Kraków, 1898, nr 17, 18). „Krytycyzm jest sztuką sam w sobie. Jak twórczość artystyczna zawiera w sobie czynnik zdolności krytycznej, bez której nie można by naprawdę rzec, że ta twórczość w ogóle istnieje; tak również krytycyzm jest rzeczywiście twórczym w najwyższym znaczeniu tego słowa. Krytyk zajmuje to samo stanowisko względem dzieła sztuki, które krytykuje, co artysta względem widocznego świata kształtów i barw lub względem niewidomego świata namiętności i myśli... Z rzeczy mało lub zupełnie bezwartościowych... prawdziwy krytyk, jeżeli spodoba mu się tak pokierować lub znieczulić swą zdolność kontemplacyjną, stworzy dzieło bez błędu co do piękności i subtelności intelektualnej. Marność jest niezwykłą pokusą dla świetności, a głupota wieczną *bestia triumphans*, wywołującą mądrość z jej podziemia. Robota jest kamieniem probierczym. Nie masz nic, co by w sobie nie posiadało sugestii lub nie było wyzywającym. Krytycyzm nazwałbym twórczością w twórczości... Najwyższy krytycyzm, będąc najczystsza formą osobistego wrażenia, jest w swej istocie bardziej twórczym niż twórczość. Nigdy nie bywa zakuty w kajdany prawdopodobieństwa. Nędzne względy możliwości, tego tchórzowskiego ustępstwa względem nudnych przedstawień życia domowego lub publicznego, nigdy go nie dotyczą. Krytycyzm jest zwierzeniem czyjejś duszy. Jest on jedyną cywilizowaną formą autobiografii, zajmując się nie czynami, lecz myślami czyjegoś życia, nie przyrodzonymi wypadkami czynu lub okoliczności, lecz duchowymi nastrojami i imaginacyjnymi namiętnościami (wstrząśnieniami) myśli. Jedynym celem krytyka jest być kronikarzem swych własnych wrażeń. Będąc w swej istocie czysto subiektywnym, krytycyzm stara się odsłonić swe własne, a nie czyjeś tajemnice. Uważa on dzieło sztuki jedynie za punkt wyjścia dla nowej twórczości. Nie ogranicza się do wyjaśnienia prawdziwej intencji artysty. Istotnie wartość pięknego tworu leży co najmniej tyleż w duszy tego, co nań patrzy, ile w duszy tego, co go stworzył. Widz to krytyczny przypisuje tysiące znaczeń pięknemu utworowi

nie najrozleglejsze, bo symbole tłumaczyć można najrozmaiciej; a któż rozstrzygnie, jakie tłumaczenie jest najtrafniejsze?... Tyle może być dobrych rozwiązań, ile jest umysłów zdolnych objąć symbol i w sfery nieskończoności poszybować. Toteż wśród naszego grona modernistów zapanował entuzjazm, dawno u nas niespotykany; każdy bowiem, kolegę swego wielbiąc, właściwie uwielbia własne swe o nim myśli, własną potęgę twórczą. Odkąd „świętość zasad” zmieniono na „świętość wrażeń”, namnożyło się geniuszów co niemiara...

Żuławski mówi w tej mierze otwarcie: krytyka jest niepotrzebna⁵⁰⁰.

Po co – powiada – koniecznie starać się zrozumieć to, co można odczuć po co analizować to, co można jako

i robi go dla nas cudnym. Im dłużej badam, tym jaśniej spostrzegam, że piękno sztuk wzrokowych, jak piękno muzyki, jest przede wszystkim wrażeniowe... Piękność ma tyle znaczeń, ile człowiek ma nastrojów. Piękność jest symbolem symbolów. Piękność wyjawia wszystko, ponieważ nic nie wyraża. Dla krytyka dzieło sztuki jest po prostu sugestią do nowego, jego własnego dzieła, które niekoniecznie musi posiadać nudne podobieństwo do dzieła krytykowanego”. Nic i przeciwko temu ostatecznie powiedzieć nie można; wszelkiego rodzaju twory mają swe uprawnienie; tylko niechże się nie nazywają krytyką, to znaczy: oceną; właściwą nazwą scharakteryzowanych przez Wilde’a dzieł jest fantazjowanie [przyp. – P.Ch.].

⁵⁰⁰ I to nie jest nowością nawet u nas. Pomijając przemijające wybuchy Kraszewskiego, który, nieraz podrażniony nieprzychylną oceną swoich utworów, krytykę w ogóle za nieprzydatną do niczego poczytywał, choć sam ją uprawiał – należy wspomnieć artykuł jakiegoś J.M., pomieszczony w „Przyjacielu Ludu” (Leszno, 1838, nr 48), zapowiadający zupełną zaturę krytyki w przyszłości, na co mu rozsądnie odpowiedział inny J.M. (pewnie Jędrzej Moraczewski) w „Tygodniku Literackim” (Poznań, 1838, nr 13 i 14) [przyp. – P.Ch.].

niepodzielną całość bez współdziałania świadomości w sobie odtworzyć? Ale są to dwie zupełnie różne rzeczy: rozkoszować się dziełem sztuki, a wartość jego wykazywać. W ogóle myślę czasem, że to drugie jest nawet całkiem zbyteczne. Co komu z tego przyjdzie?... Kto nie jest zdolny do odczucia piękna i ocenienia sztuki, ten się tego nie nauczy; a tym, co piękno odczuli, nic w ogóle tłumaczyć nie potrzeba. W istocie dla tych też jedynie sztuka istnieje. Dlatego też zasadniczą sprzeczność zawierają w sobie wszystkie – nawiasem powiedziawszy, niesmaczne – narzekania artystów na społeczeństwo, które ich nie rozumie i nie ocenia, choć dla niego pracują. Artyści bowiem nie pracują dla społeczeństwa, lecz dla siebie i tych, którzy sztuki potrzebują. Ci ich rozumieją. A dla innych sztuka nie istnieje i winić ich za to nie można (str. 112, 113).

Większość atoli zwolenników „sztuki czystej”: Ludwik Bruner (Jan Sten)⁵⁰¹, Stanisław Lack⁵⁰², Adolf Nowaczyński⁵⁰³, Adam Siedlecki⁵⁰⁴, Wacław Wolski⁵⁰⁵, na taki radykalizm się nie zgadza, uznając potrzebę krytyki dzieł artystycznych i krytyki społeczeństwa, które ich sztuki nie rozumie. Stąd wynikają gwałtowne nawet wystąpienia rzeczników indywidualizmu sprzecznie z zasadą naczelną, która każdemu powinna by pozostawić sąd swobodny...

⁵⁰¹ Ludwik Bruner, pseud. Jan Sten (1871–1913) – młodopolski krytyk literacki, prozaik, poeta, z wykształcenia chemik.

⁵⁰² Stanisław Izrael Lack (1876–1909) – młodopolski krytyk literacki i teatralny, poeta, tłumacz, znawca twórczości Stanisława Wyspiańskiego.

⁵⁰³ Adolf Nowaczyński (1876–1944) – dramaturg, poeta, prozaik, publicysta, krytyk literacki, satyryk, działacz społeczno-polityczny, początkowo związany z modernistami, później wobec nich krytyczny.

⁵⁰⁴ Adam Grzymała-Siedlecki (1876–1967) – krytyk literacki i teatralny, prozaik, dramaturg, reżyser, historyk teatru.

⁵⁰⁵ Wacław Wolski (ok. 1867–1928) – poeta i krytyk literacki.

Bibliografia

TEKSTY ŹRÓDŁOWE

- Chmielowski P., *Indywidualiści krańcowi*, w: P. Chmielowski, *Najnowsze prądy w poezji naszej*, Lwów–Warszawa 1901.
- Chmielowski P., *Indywidualizm krańcowy. Stanisław Przybyszewski i Jerzy Żuławski*, w: P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*. Dla uczczenia 35-letniej działalności autora jako pisarza i pedagoga wydane staraniem jego przyjaciół i kolegów. Z portretem autora i z przedmową Bronisława Chlebowskiego, Warszawa 1902.
- Daszyńska Z., *Program modernistów*, „Prawda” 1899, nr 6.
- [Feldman W.] W.F., *Mozaika literacka (St. Przybyszewski, jego teoria i pisma)*, „Kraj” 1899, nr 40.
- Jabłonowski W., *Wrażenia literackie*, „Głos” 1899, nr 20; nr 22.
- Jeske-Choiński T., *Stanisław Przybyszewski. Przyczynek do dekadentyzmu polskiego*, „Słowo” 1899, nr 243, 244.
- [Krzywicki L.] K.R. Żywicki, *O sztuce i nie-sztuce. (Luźne uwagi profana)*, „Prawda” 1899, nr 11, 12, 13, 14, 15.
- Lack S., *Przegląd przeglądów* [rubryka], „Życie” 1899, nr 5.
- Matuszewski I., *Sztuka i społeczeństwo*, „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 10, 11, 12.
- Niemojewski A., *Prorok wykolejeńców*, „Głos” 1902, nr 5.
- Pawelski J., *Z estetyki krakowskiego dekadentyzmu*, „Przegląd Powszechny” 1899, t. 62.
- Posner-Garfeinowa M., *Kilka słów o modernizmie*, „Krytyka” 1899, z. 2.
- [Sygietyński A.] Gosławiec, *Porachunki. Neosoteryzm*, „Gazeta Polska” 1899, nr 133.
- [Sygietyński A.] Gosławiec, *Porachunki. Pawie*, „Gazeta Polska” 1899, nr 128.
- Szuman J.N., *Wyznanie wiary modernisty*, „Głos” 1900, nr 35, 36, 37.

Żuławski J., *Stanisław Przybyszewski i jego teoria Sztuki*,
„Strumień” 1900, nr 2, 4.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Bartnicka J., *Stanisław Przybyszewski jako teoretyk sztuki*,
„Przegląd Humanistyczny” 1962, nr 5.
- Boniecki E., *Struktura „nagiej duszy”. Studium o Stanisławie
Przybyszewskim*, Warszawa 1993.
- Borzym S., *Światopogląd filozoficzny Stanisława Przybyszew-
skiego*, w: S. Borzym, *Panorama polskiej myśli filozoficznej*,
Warszawa 1993.
- Chmielowski P., *Jeszcze o celu w sztuce. (Z powodu książki
I. Matuszewskiego „Twórczość i twórcy” 1904)*, „Pamiętnik
Literacki” 1904, z. 1.
- Czabanowska-Wróbel A., *Krytyka literacka w Młodej Polsce
[hasło]*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–
–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Ba-
chórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska
i M. Strzyżewski, t. 1: A–M, Toruń–Warszawa 2016.
- Detko J., *Antoni Sygietyński estetyk i krytyk*, Warszawa 1971.
- Dynak J., *Przybyszewski. Dzieje legendy i autolegendy*, Wroc-
ław 1994.
- Filipkowska H., *Młodopolska idea „sztuki dla sztuki” wobec
francuskich pierwowzorów*, w: *Porównania. Studia o kultu-
rze modernizmu*, red. R. Zimand, Warszawa 1983.
- Głowiński M., *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej
krytyce literackiej*, Kraków 1997.
- Gutowski W., *Kreator i medium. Wokół problemu tożsamości
artysty*, w: W. Gutowski, *Pasje wyobraźni. Szkice o literatu-
rze romantyzmu i Młodej Polski*, Toruń 1991.
- Helsztyński S., *Przybyszewski. Opowieść biograficzna*, wyd. 2,
Warszawa 1973.
- Janicka K., *O poglądach estetycznych Stanisława Przybyszew-
skiego*, „Sztuka i Krytyka: materiały do studiów i dyskusji
z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej
i badań nad sztuką” 1956, nr 3–4.

- Jazowski A., *Poglądy Wilhelma Feldmana jako krytyka literackiego*, Wrocław 1970.
- Jeske-Choiński T., „Naga dusza”, „Kurier Warszawski” 1901, nr 175–176.
- Kalinowski W., *Poglądy estetyczne Ludwika Krzywickiego*, w: *Studia z dziejów estetyki polskiej 1890–1916*, red. S. Krzemień-Ojak, K. Rosner, Warszawa 1972.
- Kieźuń A., *Drogi własne. O twórczości młodopolskiej Artura Górskiego*, Białystok 2006.
- Kluba A., *Autotelizm/„Sztuka dla sztuki”* [hasło], w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska i M. Strzyżewski, t. 1: A–M, Toruń–Warszawa 2016.
- Kryński S., *Pojęcie sztuki i twórczości w eseistyce Jerzego Żuławskiego*, w: *Jerzy Żuławski. Życie i twórczość. Referaty i materiały Sesji Naukowej*, red. E. Łoch, Rzeszów 1976.
- Legutko G., *Pojęcie modernizmu w młodopolskiej krytyce literackiej. Pola semantyczne nazwy*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Literaria Polonica” 2016, z. 3.
- Leser Z., *Neurastenicy w literaturze. I. Stanisław Przybyszewski*, Lwów 1902.
- Loranc W., *Sztuka i społeczeństwo w programie artystycznym polskiego modernizmu*, Kraków 1973.
- Lutosławski W., *Bańki mydlane. Poglądy krytyczne na tak zwany Satanizm nagich a pijanych dusz*, Kraków 1899.
- Matuszek G., *Artyści modernistyczni jako mniejszość – próba rekonesansu*, „Konteksty Kultury” 2017, t. 14, z. 1, http://www.ejournals.eu/Konteksty_Kultury/2017/Tom-14-ze-szyt-1/art/9930/ [dostęp: 31.05.2019].
- Matuszek G., *Der geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892–1992)*, wyd. 2 rozszerz., Kraków 1996.
- Matuszek G., *Forma gorąca. Stanisława Przybyszewskiego eseje o sztuce*, w: *Literatura – punkty widzenia – światopoglądy. Prace ofiarowane Marcie Wyce*, red. D. Kozicka, M. Urbanowski, Kraków 2008.
- Matuszek G., *Między Schopenhauerem a Nietzschem. O koncepcji człowieka Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Recepcja*

- literacka i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny*, red. G. Ritz, G. Matuszek, Kraków 1999.
- Matuszek G., *Modernistyczne wyznanie i wyzwanie. Confiteor Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Lektury polonistyczne. Pozytywizm – Młoda Polska*, t. 2: *Od realizmu do pre-ekspresjonizmu*, red. G. Matuszek, Kraków 2001.
- Matuszek G., *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008.
- Moderniści o sztuce*, wybrała, oprac. i wstępem opatrzyła E. Grabska, Warszawa 1971.
- Mrówka K., *Androgyniczny model „nagiej duszy” w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 4.
- Nowakowski J., *Dekadencja i terapia (Wokół estetycznych poglądów Jerzego Żuławskiego)*, w: *Jerzy Żuławski. Życie i twórczość. Referaty i materiały Sesji Naukowej*, red. E. Łoch, Rzeszów 1976.
- Podraza-Kwiatkowska M., „*Naga dusza*” i „*epoka mundurów*”. (O Stanisławie Przybyszewskim), w: M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku*, w: M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, wyd. 3 popr., Kraków 2001.
- Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, wyd. 3 przejrzone i uzupełnione, Wrocław 2000.
- Rosner K., *Sztuka a rzeczywistość w programach polskich modernistów*, w: *Studia z dziejów estetyki polskiej 1890–1916*, red. S. Krzemień-Ojaka, K. Rosner, Warszawa 1972.
- Rusek I.E., *Confiteor Stanisława Przybyszewskiego w świetle Schopenhauerowskiej etyki i estetyki*, w: *Przybyszewski. Rewizje i filiacje*, red. G. Matuszek, Kraków 2015.
- Saganiak M., *Geniusz* [hasło], w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa,

- M. Rudkowska i M. Strzyżewski, t. 1: A–M, Toruń–Warszawa 2016.
- Sandler S., *O sztuce krytycznej Ignacego Matuszewskiego* [wstęp], w: I. Matuszewski, *O sztuce i krytyce. Studia i szkice*, wyboru dokonał, wstępem opatrzył i opracował S. Sandler, Warszawa 1965.
- Sobieraj T., *Chmielowski a Młoda Polska*, w: *Piotr Chmielowski i Antoni Gustaw Bem*, red. Z. Przybyła, Częstochowa 1999.
- Sojka K., *Sztuka i płeć u Stanisława Przybyszewskiego*, „Człowiek i Światopogląd” 1977, nr 10.
- Stanisz M., *Program literacki/ Manifest*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska i M. Strzyżewski, t. 2: N–Z, Toruń–Warszawa 2016.
- Szymańska B., *Letejska strona sztuki (koncepcja nieświadomości w polskiej literaturze modernistycznej)*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 1976.
- Szymańska B., *Spór o wartości w epoce Młodej Polski*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.
- Wyka K., *Młoda Polska jako problem kultury*, w: K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 2: *Szkice z problematyki epoki*, Kraków 2003.
- Wyka K., *Programy, syntezy i polemiki literackie okresu*, w: K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 2: *Szkice z problematyki epoki*, Kraków 2003.
- Wyka K., *Warstwy główne modernizmu*. 3. „Naga dusza” i naturalizm, w: *Młoda Polska*, t. 1: *Modernizm polski. Struktura i rozwój*, Kraków 2003.
- Zawadzki A., *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2001.
- Żuławski J., *Symbol i „naga dusza”*, w: J. Żuławski, *Szkice literackie. Książki – myśli – ludzie*, Warszawa 1913.
- Żuławski J., *Teoria sztuki „nagiej duszy”*, w: J. Żuławski, *Prolegomena. Uwagi i szkice*, Lwów 1902.
- Żuławski J., *Znaczenie symbolizmu w sztuce*, w: J. Żuławski, *Prolegomena. Uwagi i szkice*, Lwów 1902.

Indeks osób

- Agryppa Henryk Korneliusz
280
- Alkibiades 168
- Andersen Hans Christian 98,
99, 296
- Annunzio Gabriele Michele
Raffaele Ugo d' 192
- Arystarch z Samotraki 321
- Arystofanes 123
- Arystoteles 124
- Asnyk Adam 129, 198
- Bachórz Józef 221
- Baka Józef 254, 255
- Banville Théodore de 14
- Baudelaire Charles 14, 147,
167, 260
- Beethoven Ludwig van 128, 245
- Berent Waclaw 77
- Berkeley George 177
- Böcklin Arnold 38, 50, 169,
173, 242
- Boileau-Despréaux Nicolas 217
- Boniecki Edward 50, 62, 237
- Borkowska Grażyna 221
- Boulanger Georges Ernest
Jean-Marie 166, 170
- Brandes Georg 209
- Bruner Ludwik zob. Sten Jan
- Brzozowski Stanisław Korab
52, 101, 253, 257–262
- Brzozowski Wincenty Korab
52, 101, 148, 185, 186,
253–256, 260
- Büchner Ludwig 293
- Budda Siakjamuni (właśc.
Siddhartha Gautama) 238
- Burke Edmund 220
- Byron George Gordon Noel
14, 160, 166, 245, 286
- Cervantes Saavedra Miguel
de 268
- Chavannes Pierre Puvis de
50, 242
- Chełmoński Józef 190
- Chlebowski Bronisław 56, 325
- Chmielowski Piotr 54–57,
190, 311, 312, 320, 325, 326,
328, 329
- Chopin Fryderyk 30, 202
- Ciechanowska Zofia 129
- Costenoble Anna 173
- Czapelski Kazimierz 47, 48

- Dante Alighieri 155, 159, 245, 246
- Daszyńska-Golińska Zofia
Emila z d. Poznańska
19–26, 77, 85, 87–89
- Daszyński Ignacy 93
- Delormel Lucien 166
- Desormes Louis-César 166
- Detko Jan 54
- Dębicki Władysław Michał 281
- Dostojewski Fiodor 173, 205
- Dreyfus Alfred 190
- Du Prel Carl 313
- Dygasiński Adolf 190
- Dynak Józef 12, 13, 35, 45
- Ebbinghaus Hermann von 313
- Edison Thomas Alva 110
- Emeryk Władysław 322
- Faraday Michael 179
- Feldman Wilhelm 14, 35,
38–42, 67, 197, 205, 242
- Feldmanowa Maria 168
- Félibien André 220
- Fichte Johann Gottlieb 178,
326, 330
- Filipkowska Hanna 17
- Flaubert Gustave 50, 242
- France Anatole (właśc. Jacques
Anatole Thibault) 103
- Fredro Aleksander 166
- Garborg Arne 209
- Garewicz Jan 272
- Garfeinowa-Garska Malwina
Maria z d. Posner (pseud.
Maria Zabojecka) 25–29,
93, 100
- Garnier Léon 166
- Géruzez Nicolas Eugène 217
- Gierymski Aleksander 190
- Głowala Wojciech 24
- Głowiński Michał 13, 17, 64,
207
- Gnatowski Jan 294
- Godlewski Mścisław 294
- Goethe Johann Wolfgang von
51, 127, 129, 154, 245, 280
- Gomulicki Wiktor 117
- Goncourt Edmond de 14
- Goncourt Jules de 14
- Gosławiec zob. Sygietyński
Antoni
- Górski Artur 18, 19, 22, 84,
131, 135, 138, 163, 187
- Grabowski Tadeusz 44
- Gruszecki Artur 190
- Grzegorz VII, papież 185
- Grzędzińska Maria 217
- Grzymała-Siedlecki Adam
Franciszek Józef 336
- Gutowski Wojciech 18
- Guyau Jean-Marie 37
- Hansson Ola 30, 158, 159
- Hauptmann Gerhart 152
- Helsztyński Stanisław 14, 234
- Henryk IV Salicki 185
- Hoene-Wroński Józef Maria 114

- Hoesick Ferdynand 187, 321
 Homer 50, 51, 117, 127, 153,
 242, 245
 Hugo Wiktor 127, 241
 Humboldt Alexander von 271
 Huysmans Joris Karl 83, 90

 Ibsen Henrik 29, 38, 164, 197

 Jabłonowski Władysław 29,
 32–34, 73, 175, 178, 184, 193
 Jachowicz Stanisław 125
 Jacobsen Jens Peter 209
 Jan od Krzyża św. (właśc.
 Juan de Yepes y Alvarez)
 237
 Jazowski Andrzej 40, 42
 Jellenta Cezary 221
 Jełowicki Aleksander 247
 Jeske-Choiński Teodor 48, 49,
 185, 283
 Jung Carl Gustav 62

 Kalinowski Witold 29
 Kant Immanuel 177, 226, 270,
 271, 280, 281, 302, 313
 Kasprowicz Jan 16, 188, 199
 Kepler Johannes 111
 Kielland Alexander Lange 135
 Kieźuń Anna 19
 Kisielewski Jan August 141
 Kochanowski Jan 179
 Konopnicka Maria 133, 134, 146
 Kopernik Mikołaj 110, 111
 Kopij Marta 19, 22, 24, 26

 Korab-Brzozowski Stanisław
 zob. Brzozowski Stanisław
 Korab
 Korab-Brzozowski Wincenty
 zob. Brzozowski Wincen-
 ty Korab
 Kostkiewiczowa Teresa 221
 Krafft-Ebing Richard Freiherr
 von 42
 Krak. zob. Feldman Wilhelm
 Krasieński Zygmunt 286
 Kraszewski Józef Ignacy 156,
 335
 Kryński Stanisław 62, 64
 Krzemień-Ojak Sław 17
 Krzywicki Ludwik 29–33, 73,
 94, 129, 131, 136, 140, 147,
 148, 154, 176, 179, 183–186,
 191–194
 Krzyżanowska Zofia 276
 Krzyżanowski Julian 276
 Kulczycka-Saloni Janina 54

 Lack Stanisław Izrael 24, 25,
 73, 87, 94, 336
 Lange Antoni 16, 147, 188
 Lassalle Ferdinand 97
 Legutko Grażyna 80
 Lenartowicz Teofil 160
 Leser Zygmunt 47
 Londyński Bolesław 124
 Lorentowicz Jan 13
 Lyotard Jean-François 17

 Łoch Eugenia 61

- Maciejowski Sewer 284
 Maeterlinck Maurice 41, 163, 167
 Małecki Antoni 246
 Markiewicz Henryk 54
 Marlowe Christopher 280
 Matuszek Gabriela 11, 12, 17, 82, 83, 98, 235
 Matuszewski Ignacy 35–38, 56, 73, 105, 115, 116, 221, 329–331
 Maupassant Guy de 14
 Michał Anioł (właśc. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni) 245
 Miciński Tadeusz 257
 Mickiewicz Adam 13, 14, 34, 35, 39, 51, 52, 101, 127, 139, 160, 179, 243, 245, 251, 279, 290, 321
 Miriam zob. Przesmycki Zenon
 Moliere (Molière, właśc. Jean Baptiste Poquelin) 262
 Mombert Alfred 261, 262, 275
 Moraczewski Jędrzej 335
 Munch Edvard 291
 Musset Alfred de 124, 125
 Natanson Wojciech 103
 Neron (Nero Claudius Caesar Drusus Germanicus) 172
 Neumann Alfred 12
 Newton Isaac 110, 153
 Niemcewicz Julian Ursyn 182
 Niemojewski Andrzej 67, 73, 321
 Nietzsche Friedrich 19, 21, 22, 25, 30, 38, 54, 55, 77, 82, 89, 137, 198, 257, 265, 278, 311, 318
 Nordau Max Simon 136
 Norwid Cyprian 188
 Novalis (właśc. Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg) 201
 Nowaczyński Adolf 12, 168, 336
 Nowakowski Andrzej 242
 Nowakowski Józef 61
 Olendzki Władysław 294
 Orkan Władysław (właśc. Franciszek Ksawery Smaciarz) 207, 260, 261
 Orzechowski Emil 243
 Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 296
 Paszkowski Józef 154
 Pawelski Jan 40, 44–46, 48, 49, 56, 73, 207, 213, 220, 227, 237
 Perugino Pietro (właśc. Pietro di Cristoforo Vannucci) 180
 Platon 89, 153, 195
 Plutarch 168
 Podraza-Kwiatkowska Maria 18, 60, 65, 115, 274

- Poe Edgar Allan 331
- Popiel Magdalena 221
- Porębowicz Edward 155, 227
- Posner-Garfeinowa Malwina
zob. Garfeinowa-Garska
Malwina
- Potocki Antoni 14
- Potocki Jan Józef (Marian
Bohusz) 190
- Prus Bolesław (właśc. Alek-
sander Głowacki) 175, 182,
190, 199, 243
- Przesmycki Zenon (pseud.
Miriam) 14, 16, 36, 115,
129, 188, 221
- Przybyszewska Dagny
z domu Juel 322
- Ptolemeusz 111
- Quasimodo zob. Górski
Artur
- Rabelais François 123
- Reymont Władysław Stani-
sław 16
- Ribot Théodule Armand Fer-
dinand Constant 313
- Rodenbach Georges Ray-
mond Constantin 209,
259, 260
- Röntgen Wilhelm Conrad 110
- Rops Félicien Joseph Victor
276, 277
- Rosner Katarzyna 17, 26, 57
- Rousseau Jean-Jacques 279
- Rozbicki Soter Antoni 51, 254,
255, 257
- Rudkowska Magdalena 221
- Rydel Lucjan 207
- Sade Donatien-Alphonse-
-François de 172
- Sandler Samuel 37, 115
- Schaukal Richard von 87
- Schlegel August Wilhelm
von 201
- Schlegel Karl Wilhelm Frie-
drich von 201
- Schmid Johann Christoph
von 125
- Schmidt Heinrich Julian 97
- Schopenhauer Arthur 162,
178, 192, 194, 271, 272, 288,
313, 330
- Sell Agnieszka 159
- Shakespeare William 117, 119,
120, 123, 218, 245, 286, 287
- Shelley Percy Bysshe 166
- Sienkiewicz Henryk 19, 87,
182, 187, 199
- Słowacki Juliusz 35, 56, 119,
246, 247, 263, 276, 279,
286, 329
- Sofokles 123
- Sokrates 109
- Soter, papież 256
- Sotwaros (pseud.) 94
- Spencer Herbert 293, 294
- Spinoza Baruch 120, 280, 307
- Staff Leopold 89

- Sten Jan (właśc. Ludwik Bruner) 34, 35, 93, 336
- Stirner Max (właśc. Johann Kaspar Schmidt) 22, 82, 89
- Strauss David Friedrich 293
- Strindberg August 98, 173, 192, 203, 209
- Strzyżewski Mirosław 221
- Sumiński Zygmunt Wincenty Stanisław 294
- Sygietyński Antoni 49–54, 56, 73, 74, 189, 241–243, 246, 249, 254, 261, 262
- Szczepanik Jan 110
- Szczepanowski Stanisław 85
- Szczepański Ludwik 84, 284
- Szekspir William zob. Shakespeare William
- Szukiewicz Maciej 12
- Szuman Jan Nepomucen 43, 44, 73, 265, 266, 272, 274
- Szymańska Beata 25
- T. zob. Tokarzewicz Józef
- Tarde Gabriel 165
- Tatarkiewicz Władysław 221
- Teresa z Ávili św. 237
- Tetmajer Kazimierz Przerwa 16, 141, 197, 199, 207, 242
- Tieck Johann Ludwig 201
- Tokarzewicz Józef (pseud. Hodi) 15
- Tołstoj Lew 173, 192, 194
- Tomasz à Kempis św. 247, 248
- Towiański Andrzej Tomasz 279
- Trzeszczkowska Zofia 147
- Tyszyński Aleksander 325
- Verhaeren Émile 209
- Verlaine Paul 137, 167–170
- Vigeland Gustav 22, 82, 275, 280, 291
- Vogt Karl 293, 294
- W.F. zob. Feldman Wilhelm
- Wagner Ryszard 126, 194
- Walas Teresa 14
- Weiss Tomasz 243
- Wilde Oscar Fingal O’Flahertie Wills 137, 168, 169, 334, 335
- Winiarski Leon 184
- Witkiewicz Stanisław 189
- Wodziński Antoni 87
- Wolski Waław 336
- Wundt Wilhelm Maximilian 32, 178, 313
- Wyka Kazimierz 15, 17, 19, 26, 29, 31
- Wyrzykowski Stanisław 262
- Wyspiański Stanisław 87, 202, 336
- Zawadzki Andrzej 57
- Zdziechowski Marian 227
- Zenon z Elei 177
- Zimand Roman 17
- Zola Émile 50, 229, 242

Żabicki Zbigniew 54

Żeromski Stefan 16, 93

Żułowski Jerzy 56–66, 73, 74,

295, 296, 307, 309, 332, 335

Żurowski Maciej 103

Żywicki K.R. zob. Krzywicki

Ludwik



W serii ukazały się:

- tom 1 – Tomasz Sobieraj, *Prus versus Świętochowski. W sporze o naukowość, krytykę pozytywną i Lalkę*, Poznań 2008
- tom 2 – Elżbieta Nowicka, Katarzyna Kuczyńska, *Dwa głosy o sztuce. Klaczko i Norwid*, Poznań 2009
- tom 3 – Joanna Krajewska, „Jazgot niewieści” i „męskie kasztele”. *Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2010
- tom 4 – Agata Stankowska, „Wizja przeciw równaniu”. *Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Poznań 2013
- tom 5 – Tadeusz Budrewicz, Tomasz Sobieraj, *W sprawie przełomu pozytywistycznego. Spory krytyczne wokół Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu Piotra Chmielowskiego*, Poznań 2015
- tom 6 – Tadeusz Budrewicz, *Spory wokół Romantyzmu i jego skutków Franciszka Krupińskiego*, Poznań 2018
- tom 7 – Marcin Jaworski, *Barbarzyńcy, klasycyści i inni. Spory o młodą poezję w latach 90.*, Poznań 2018
- tom 8 – Aleksandra Budrewicz, *Pan Tadeusz po angielsku. Spory wokół wydania i przekładu*, Poznań 2018
- tom 9 – Sylwia Panek, *Spór o „niezrozumialstwo” w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2018
- tom 10 – Wiesław Ratajczak, *Spór o Conrada 1945–1948*, Poznań 2018

- tom 11 – Bartłomiej Krupa, *Spór o Borowskiego*, Poznań 2018
- tom 12 – Marek Stanisław, *Spory o sonet we wczesnoromantycznej krytyce literackiej*, Poznań 2019