

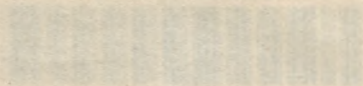
~~18000~~

B. P. im. Ł.

1000071883



1000171553



~~18000~~

B. P. im. Ł.

1040

ZOLA i NATURALIZM.



WIEDZA I ŻYCIE

ZAGADNIENIA I PRĄDY WSPÓŁCZESNE

w dziedzinie wiedzy, sztuki i życia społecznego.

1040



Rok II. — Tom 2.

L W Ó W
NAKŁADEM KSIĘGARNI H. ALTENBERGA
WAR SZAWA
KSIĘGARNIA POD FIRMA ą E. WENDE i Spka
1900

144511
1305100

Dr. GUSTAW PIOTROWSKI

ZOLA i NATURALIZM.



LWÓW

NAKŁADEM KSIĘGARNI H. ALTENBERGA

WARSZAWA

KSIĘGARNIA POD FIRMĄ E. WENDE i Spka

1900



840(091)

Z drukarni „DZIENNIKA POLSKIEGO” Dr. F. Woynarowskiego
pod zarządem Fr. Kattnera.

Początki naturalizmu.

Tragedya wyniesiona do szczytu geniuszem Corneille'a i Racine'a króluje w XVIII w. prawie niepodzielnie, ustępując tylko część swej władzy komedyi Moliere'a. Atoli już od Racine'a zaczyna słabnąć i chylić się ku upadkowi. Nadaremnie usiłuje wlać w nią życie Voltaire, a za nim Marmontel, Laharpe i Ducis, nadaremnie utrzymuje się w całej pełni podczas Wielkiej Rewolucyi klasycyzm Chéniera, Arnaulta, Legouvégo, Luce de Lancivala, Kamila Desmoulins'a. Tragedya ujęta w scholastyczną formułę trzech jedności i sztywne aleksandryny, czerpiąca swe tematy w starożytności przeszła w rutynę. Retoryka zmienia się w patos a wyszukiwanie wyrazów doprowadza do tego, że nie wolno pod karą śmierci moralnej używać słów takich, jak chustka do nosa lub sypialnia. Shakespeare był według tych pojęć dzikim barbarzyńcą. Nie było żywych postaci, lecz manekiny, deklamujące długie, abstrakcyjne recepty na

honor, męstwo, miłość, patryotyzm, wierność i inne cnoty. Wojowanie abstraktami doszło do stopnia, iż można było rzecz całą przenieść w inne czasy i zmienić nazwiska a całość nic na tem nie traciła. Pewien młody poeta podstawił w swej tragedyi, ze względów cenzuralnych *Babylone* w miejsce *Barcelone* bez najmniejszego uszczerbku dla sztuki Malarz Marcel w *Cyganeryi* Murgera maluje obraz pt. *Passage de la mer Rouge*. Skoro mu odmówiono przyjęcia obrazu do Salonu, chce zwieść jury, narzuca Faraonowi płaszcz Cezara i daje tytuł *Passage du Rubicon*. Następnego roku dodaje trochę śniegu, Egipcyanina ubiera w płaszcz Napoleońskiego grenadyera i posyła obraz jako *Passage de la Bérézina*. W końcu żartem postanawia przesłać go pt. *Passage de Panoramas*. Tak mniej więcej było z klasyczną tragedją. Rodzaj w literaturze, tak samo jak wszędzie rodzi się, wzrasta, dochodzi do szczytu rozwoju, słabnie i ginie. Tragedya zmarła i to dobrze zmarła, jak się wyraża Brunetiere (*L'evolution des Genres*).

Obok tragedyi rozwija się cichsza znacznie powieść. Z początkiem XVII w. tworzy ją Gomberville, La Celprenéde i Mlle. de Scudéry, która daje początek powieści obyczajowej, jakkolwiek bowiem bohaterowie jej noszą starożytnie imiona Cyrusa lub Klelii, ożywia ich ona uczuciami i myślami współczesnemi. W początkach XVIII. w. Le Sage i Mariveaux oswoba-

dzają dla prozy treść komedyi, następnie Prévost i Rousseau przywłaszczają tragizm, Diderot, Beaumarchais, Mercier i Sedaine usiłują z wątpliwym skutkiem wyprowadzić z tragedyi dramat burżoazyjny. Pani de Staël wkracza w powieści na teren, będący dotychczas wyłącznym przywilejem moralistów, dając wskazówki i wiedzę życia.

Wielka Rewolucya, następnie epoka Napoleona, obfitująca w światowe wypadki, zajmowała czem innem umysły i sprowadziła pewien zastój w literaturze. Dopiero okres 1830 r. przyniósł nowy a nader silny prąd romantyzmu. Chataubrianda, Wiktora Hugo, George Sand'a, Dumasa, Lamartine'a i Musseta.

Romantyzm którego główną podporą był Wiktor Hugo, nosił piętno na wskroś rewolucyjne. Przedtem literatura pozostawała na żółdzie dworu i możnych, z konieczności więc schlebiała swym patronom. Nawet Molière, który był tak niemiłosierny w swych komedjach, stosował się do wskazówki Colberta i oszczędzał świat finansowy. Z romantyzmem ustąpiło dworactwo, przestano schlebiać czytającej publiczności, nie pytano, czy dzieło będzie się podobać, tworzono tak, jak natchnienie kazało. Dramat zerwał pęta formuły jedności i wyrzucił aleksandryny. Nie uznawano osobistości uprzywilejowanych, aby je opiewano; galernik i zbójca tak samo miał prawo do figurowania w dramacie lub powieści, jak królowie i wielcy panowie.

Cofnięto się jednak do wieków ubiegłych, do poetów XVI. wieku, do Włoch i Hiszpanii. Charaktery i uczucia były u Wiktora Hugo tak przesadne, że stawały się nienaturalnymi i romantyzm popadał w abstrakta, podobnie jak klasycyzm. W miejsce dawnych przysły nowe manekiny, z nowymi abstraktami i napuszoną retoryką. Z Eugeniuszem Sue i Souliéem począł romantyzm upadać. Powieść współczesna, zbliżająca się do rzeczywistości, nie istniała jeszcze. Powieści Wiktora Hugo były to olbrzymie poematy prozą, nie mające w sobie nic realnego. Rzeczywistość miał dopiero Balzac wprowadzić.

Potężny umysł Balzaca ogarnął całe społeczeństwo, nie błądził wśród dawnych wieków, pragnął dać ludzi współczesnych, żywych, z krwią, mięśniami i kośćmi. Olbrzymia Komedya Ludzkości wnika we wszystkie przejawy życia. Ten „*Docteur es sciences humaines*“, jak się Balzac sam tytułuje, nie ogranicza się do odwiecznego tematu miłości, porusza wszelkie sprężyny duchowe, wchodzi we wszystkie potrzeby i dążenia umysłu ludzkiego, wprowadza jako motyw pieniądź, ten wyraz walki o byt. Tkwi on jednak jeszcze na poły w romantyzmie, podobnie jak Stendhal, który buja wyłącznie w sferach umysłów wyższych. Dopiero duchowym potomkom Balzac'a danem było stworzyć powieść prawdziwie realistyczną.

Prąd wybitnie realistyczny zaznacza się w roku 1848. Champfleury tworzy powieści

z życia niższej burżuazji i znajduje naśladowców. Pisał sumiennie, lecz nadzwyczaj niepoprawnie, widnokrąg miał bardzo ciasny, talent słaby, dlatego też nie wywierał większego wpływu, mało go czytano, wkrótce też umilkł zupełnie. U nas bardzo chyba tylko wyjątkowo bywał czytany. Olbrzymi rozgłos i wpływ przypadł dopiero w udziale Flaubertowi.

W roku 1856 ukazała się mała, jednotomowa powieść: *Madame Bovary* Flaubert'a. Prasa tak samo jak obrzucała błotem Balzac'a za każdą nową powieść, rzuciła się i na Flaubert'a z okrzykiem: niemoralność, skandal. Zepsuty do szpiku rozpustą dwór Napoleona pozował wtedy silnie na obyczajność, starał się wszelkie zachować pozory. Prokurator państwa otrzymał nakaz wytoczenia Flaubert'owi procesu, który się skończył pomyślnie dla tegoż, a przebieg rozpraw figurował zamiast przedmowy w następnych wydaniach powieści, której proces nie tylko nie zaszkodził, lecz jeszcze dopomógł do rozpowszechnienia. Młodsza generacja pisarzy okrzyknęła Flaubert'a swym mistrzem, twórcą nowej szkoły. Z tego rysu charakterystycznego dla nastroju dworu Napoleona, skorzystał później Zola w swej powieści „*Son Excellence Eugène Rougon*“.

Do swej „*Madame Bovary*“ nie szuka Flaubert efektownego tematu, ani dekoracyi. Wiejski lekarz i jego żona, drobni właściciele ziemscy, proboszcz, aptekarz, kandydat notaryalny,

oto postacie występujące w powieści. Wybija się pani Bovary, która się stała synonimem podobnych typów. Mało wykształcona, z wielką, chorobliwą fantazyą, romantyczna marzycielka, żyje obok prozaicznego męża nie poznana, tęskniąc do czegoś wyższego, idealizująca swą bujną wyobraźnią prozaicznych zupełnie kochanków, dla których staje się przez to ambarasującym ciężarem. Niskość i głupota, której Flaubert nienawidzi, są jego ulubionym tematem. W sferach wyższej nieco burżuazji obraca się też w „*L'education Sentimentale*“, przechodzi do śmiesznych typów z pozorami wyższego wykształcenia w „*Bouvard i Pécuchet*“. Gdy obiera temat starożytny *Salambo*, w której zresztą jest romantykiem, bada szczegółowo ustrój ówczesnego społeczeństwa, stwarza jego psychologię, stara się podać prawdziwe, codzienne życie, odzierając starożytność z koturnów. nawdziawianych przez klasycyzm, podobnie jak to później czyni Rovani w swem *Życiu Cezara*. Jest zupełnie przedmiotowym, chowa całkowicie swą indywidualność, nie zdradza się nigdy ze swym sądem, maluje tylko tak, jak jest. Odznacza się olbrzymią pracowitością i sumiennością. Dla kilku wierszy gromadzi stosy notatek, dla napisania trzydziestu stronnic, w których mowa o rolnictwie, studjuje sto siedm dzieł specjalnych, radzi się w różnych kwestyach ludzi fachowych, dla opisów sceneryi jeździ na miejsce, czeka na odpowiednią porę dnia i oświetlenia.

Dla *Salambo* zwiedza Wschód i Afrykę, robi długie studia archeologiczne i historyczne, nie dziwota więc, że pisał nie wiele. *Salambo* ukażała się w roku 1863 a więc w siedm lat po *Madame Bovary*, *L'education Sentimentale* w 1869, *Tentation de Saint Antoine*, nad którym dwadzieścia lat pracował i kilka razy z gruntu przerabiał, dopiero w 1874 r. Powiedział ktoś, że młody profesor wykłada więcej, aniżeli sam umie, potem tyle, ile umie, w końcu mniej znacznie, niż umie. Właściwą jest naturze ludzkiej ta chęć sprzedania swej wiedzy, we Flaubercie jednak nie widać tego. Mimo tak rozległych studyów nie ma nic niepotrzebnego, co by psuło całość artystyczną. Studjuje wiele, daje jednak tylko tyle, ile jest niezbędnie potrzebne. Można twierdzić, tak jak Brunetière, że temat jest niższego rzędu, *Madame Bovary* jednak pozostanie arcydziełem.

Wkrótce po Flaubercie występują jako pisarze realistyczni bracia Juliusz i Edmund Goncourtowie, znani już ze studyów historycznych. Pierwsze ich powieści pojawiają się w r. 1860. Nie ograniczają się do burżuazji, czerpią wątek z różnych sfer społeczeństwa. Ich także okrzyczano jako niemoralnych pisarzy, wnoszących zgniliznę w społeczeństwo. W *Soeur Philomène* wprowadzają nas w szpital z medykami i zakonnicami. Sfery dziennikarskie malują bardzo niepochlebnie w *Charles Desmailly*, burżuazję w *Rénée Maupérin*, proletaryat w *Germinie La-*

certeux, sztukę i jej przedstawicieli w *Manette Salomon*, w *Madame Gervaisais* dają studjum nad zdetrakowaniem wyższego, bardzo wykształconego umysłu manią religijną, w sztuce zaś *Henriette Marechal* spóźnioną a więc gwałtowną miłość czterdziestoletniej kobiety do młodego chłopca. Posunęli się tutaj znacznie po za trzydziestoletnią kobietę Balzac'a. Powieści te, czerpane z życia, dają jednak prawie zawsze wyjątkowe, niepowседневne sytuacje i chorobliwe jednostki, uwidacznia się w nich nerwowa indywidualność autorów, można by powiedzieć autora, tak ich umysły stopiły się w jeden, a dzieła ich tak są jednolite. Odznaczają się podobnie jak Flaubert sumiennością, są więcej jeszcze drobiazgowi, cechuje ich zaś głęboka miłość przyrody. Umysły na wskrós artystyczne zbieracze sztychów i starożytności, zamiłowani w chińszczyźnie i japońszczyźnie, której modę w swoim czasie wprowadzili, obaj dobrze rysowali i malowali akwarelą, Juliusz był nadto akwaforcistą, rytownikiem. Z wycieczek, zamiast notatek, znosili akwarele. Na przyrodę patrzą też oczyma swej artystycznej i nerwowej duszy, są wybitnymi impresyonistami. W obec przyrody, którą przychwytyją na gorącym uczynku, człowiek często na drugi plan u nich schodzi. Dzieła ich, jak twierdzi Zola, nie są pisane, lecz grane, malowane i rzeźbione.

W czasie panowania Flaubert'a i braci Goncourtów zjawia się na widowni nowe na-

zwisko Zoli, który miał tak wybitne piętno wycisnąć na literaturze wszechświatowej. Początkowe jego dzieła nie zdradzają przyszłego naturalisty. W r. 1864 ukazują się jego *Contes à Ninon*, fantastyczne bajki, pełne filozoficznych aluzji, zdradzające walkę młodej, wrażliwej duszy ze smutną rzeczywistością. Prawda razi go dotkliwie, jak to czuć w *Simplice*, podobnem do *Waldeinsamkeit* Heinego. Wiedza ścisła nie wystarcza mu; podobnie jak Klotylda w *Doktorze Paskalu*, woła: „co mi po wiedzy, kiedy nie może mi dać wszystkiego zaraz, a ja teraz chcę wiedzieć.“ Szydzi z niej po prostu, mówiąc: „Martwi mnie każda rzekoma prawda, którą się odkrywa, bo to nie jest ta, której ja szukam. Prawda jest jedyna i całkowita, ta by tylko mogła uzdrowić mój chory umysł. Przez sześć tysięcy lat nie zdołaliśmy zrobić ani kroku naprzód i za drugie sześć tysięcy także nie zrobimy.“ (*Aventures du Grand Sidoine et du Petit Mederic*). Widzimy w nim ten właściwy młodości okres weltszmercu. Jaka przepaść między tym Zolą a późniejszym w *Rougonach i Marquartach*, a szczególnie w *Doktorze Paskalu*! To bolesne ranienie młodej duszy, ten weltszmerc widzimy także w *La Confession de Claude*, 1865, napisanej w formie listów, czy pamiętnika. Młody, biedny poeta marzy na poddaszu o idealnej, złotowłosej kochance. Sąsiadka jego dostaje histerycznego napadu, w którym ją ratuje. Spostrzega, że to nierządnicą, mimo

323967

LUBLIN

J. J. J. J. J.

to pada jej w objęcia, plamiąc po tołstojowsku młodą, niewinną duszę. Następują usiłowania podniesienia upadłej a prozaicznej zupełnie duszy kochanki, miłość i zazdrość wśród ciągłej walki ze samym sobą. Czuć w tem wybitnie Marion de Lorme, Manon Lescaut, Rudolfa, Mimi i Musette Murgera (*Les scenes de la vie de Loheme*). Silnie też romantyczną jest następną powieść *Le jouu d'une morte* 1867, z gruntu licha, w której Zola jako szczyt wykształcenia i wiedzy uważa encyklopedyę. Następuje dalej *Les Mysteres de Marseille*, romans kolporterski w rodzaju Borna którego całem usprawiedliwieniem jest ta okoliczność, że pisał go jedynie dla zarobku, będąc w wielkiej nędzy. Niektóre postacie zużytkował Zola w późniejszych powieściach, a w opisie wypadków z 48 roku uwidacznia się już twórca *La fortune des Rougon-Macquart*. Równocześnie pisze *Thérese Raquin*, w której początkowo znajdujemy Panią Bovary. Jest to psychologiczne studyum nieświadomych, jakby odruchowych - wyrzutów sumienia, przechodzących u dwojga zbrodniarzy w rodzaj wspólnego obłądzenia *folle à deux*. Zaznacza się tutaj późniejszy Zola a jeszcze więcej w *Madeline Férrat*, gdzie również mamy pewne szczegóły powtarzające się w późniejszych dziełach Zoli. Dorobek naukowy starego chemika niszczy Zola podobnie jak cały zbiór Doktora Paskala. W starej słudze purytance widzimy

późniejszego, surowego i bezlitosnego brata Archangiasza. (*La faute de l'abbé Mouret.*) Wtedy już musiał Zola studyjować dziedziczość, gdyż mówi o impregnowaniu Małgorzaty pierwszym kochankiem do którego dziecko późniejsze było podobne, tak, jak się rzecz miała z Naną. Z wyjątkiem pewnych usterek, psychologia jest dość trafna, rzecz napisana z siłą. Oprócz powieści daje w tym czasie Zola drobne utwory, jak *Esquisses parisiennes*, w których jednak nie znajdujemy przeciętnych typów paryskich, lecz przeważnie chorobliwe postacie, wytwory fantazyi Zoli. Mamy tu np. elegancką kokotę, która cierpi na chorobliwą manię, *tic* czyszczenia butów, agencję, wynajmująca brzydkie kobiety do towarzystwa, aby inne tem korzystniej się wydały. W zbiorach nowelli pt. *Naïfs Micoulin* i *Le capitaine Burle* widzimy też patologiczne mary, jak w *La mort d'Olivier*, opisującej straszliwe wrażenia żywcem w czasie ataku nerwowego pogrzebionego człowieka. W niektórych napotykamy też sytuacje i postacie później zużytkowane. *Nantas* żeni się z panną bogatą, mająca zostać matką. Sprzedaje się, aby zdobyć Paryż, bierze udział we wszystkich spekulacyach finansowych, robi majątek podczas przebudowywania Paryża, zupełnie jak Arystydes Rougon. W *Jacques Damour* mamy pracowitego robotnika, który się daje wciągnąć w komunę. Syna mu zabijają, on sam zostaje zdeportowany do Numei, skąd ucieka, tuła się dziesięć lat po świecie, po amnestyi wraca do

Paryża. Żona jego wyszła tymczasem za bogatego rzeźnika, zastaje ją piękną, zimną, królującą za lada sklepową. Sytuacja więc podobna do tej jaką napotykamy w *Le ventre de Paris*. W późniejszym już czasie, bo w r. 1874 pisze *Nouveaux Contes à Ninon*. Tu już nie ma tego buntu w obec prozy życia, jak w poprzednich, lecz ironiczna, szydercza obserwacja codziennego życia. Niektóre nowelki przypominają Gustawa Droza.

W pierwszym tym okresie znać kształcenie się i ewolucyę pisarza, który ma ambitne, szerokie dążenia. Zola postanawia zreformować powieść, postawić wyraźne postulaty, stworzyć nową formułę. Poglądy swe wypowiada w artykułach krytycznych, tudzież w przedmowie do cyklu powieści *Les Rougon Maquart*, w którym, jak Balzac w swej komedyi ludzkości, chce objąć całe społeczeństwo i przedstawić podług swej nowej formuły.

Smutną kartę dziejów Francyi przedłożył nam Zola w *Rougonach* i *Macquartach*. Widzimy tu machinacyę tajne, przygotowujące zamach stanu księcia Ludwika Napoleona, krótkie panowanie i koniec drugiego cesarstwa. Zola odtworzył jak w panoramie ówczesne społeczeństwo francuskie we wszystkich warstwach. Przesuwa się przed nami błyskotliwy dwór cesarski i rząd z zakulisowemi intrygami, pseudośmietanka towarzystwa, pogrążona w błocie nierządu, goniąca za złotem, świat finansowy,

a raczej szajka złodzieji i oszustów na scenie giełdowej, w naszych oczach powstaje świetny Paryż z szerokimi, jasnymi bulwarami, olbrzymie magazyny wtajemniczające nas w życie kupieckie, widzimy świat artystyczny, rolników, proletaryat, zstępujemy do kopalń, patrzymy, jak zaprowiantowuje się ten żarłoczny kolos Paryż, wpadamy w wir kolejowy z ogłuszającym świstem maszyn, badamy choroby nurtujące społeczeństwo, jako to pijaństwo i nierząd we wszystkich jego hierarchiach, poznajemy wreszcie wojskowość i wojnę z całą jej nędzą i następstwami w końcowym dramacie. Epoka ta widziana przez szkła Zoli, to blask, przepych i świetność na zewnątrz, wewnątrz próchno i błoto, jedna wielka orgia złota, wina i ciała kobiecego, orgia, która wyprawia zgraja bandytów, łotrów i szubieniczników. Upadek cesarstwa i pogrom Francyi nie zadziwia nas zupełnie. Od początku widzimy jak złe narasta jak lawina, stacza społeczeństwo ku przepaści, w którą w logicznem następstwie spaść musiało.

Ze zdumieniem patrzeć musimy na to olbrzymie dzieło, owoc mozolnej i długoletniej pracy jednego człowieka. Podziwiać musimy jego cierpliwość i wytrwałość graniczącą z uporem. Założył podwalinę i konsekwentnie dokładał przez dwadzieścia kilka lat cegłę za cegłą, dopóki gmach cały nie stanął. Z latami zmieniają się zamiłowania, poglądy, z różnego punktu patrzymy się

na osoby i rzeczy. W Zoli tego nie ma. Jakim go poznajemy na początku, takim jest na końcu dzieła. Tak pod względem zapatrywań, jak i zewnętrznej formy jest zawsze jeden i ten sam. Jednolite dzieło świadczy o jednolitości twórcy, zarazem jednak o braku rozwoju. W *Listach o Zoli* a właściwie o Doktorze Paskalu, wyznaje Sienkiewicz, który bynajmniej nie jest zwolennikiem Zoli, że każde dzieło zamierzone i skończone przejmuje go rzetelnym szacunkiem i zarazem ma dla niego dziwny i wyjątkowy urok. Szacunek ten musi każdy powziąć, patrząc na tę mozolną pracę, równocześnie jednak musi uczuć bolesne przygnębienie i zapytać, czy tak źle jest w istocie? Czyż to społeczeństwo już tak na wskrós przegniłe i nieubłagalnie na zagładę skazane? Dziwić się musimy, że Pan Bóg na nie potopu nie spuścił — chyba dla tego, że jak *Champhort* twierdzi, już raz się przekonał o bezskuteczności tego środka.

Zola nie poprzestaje na stanowisku ilustratora społeczeństwa z czasów cesarstwa. Spoglądajmy na tytuł cyklu jego powieści. Brzmi on: *Les Rougon Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*. A więc nie tylko ma zamiar pisać powieść społeczną, lecz i ze stanowiska przyrodnika i to przede wszystkim jest jego celem, wnosząc z umieszczenia historii naturalnej na pierwszym miejscu. Potwierdza to następnie przedmowa do pierwszej powieści, tłómacząca tak jasno i dobitnie

stanowisko autora, cel jego, a poniekąd i metodę, że podamy ją tutaj w całości.

„Chcąc wytlómaczyć, w jaki sposób rodzina, mała grupa istot, zachowuje się w społeczeństwie, rozwijając się, dając życie dziesięciu, dwudziestu osobnikom, które na pierwszy rzut oka zdają się głęboko różnymi, analiza jednak wykazuje ścisły między nimi związek. Dziedzictwo ma swe prawa, zarówno jak ciążenie. Rozwiązując podwójną kwestyę temperamentów i środowisk, będę się starał znaleźć i iść za nicią, prowadzącą matematycznie od jednego człowieka do drugiego. Skoro zaś ujmę wszystkie nici, skoro będę miał w ręku całą grupę socyjalną, przedstawię tę grupę w działaniu, jako aktora pewnej epoki historycznej, stworzę ją czynną w kompleksyi swych wysiłków, zanalizuję zarazem sumę woli każdego z jej członków i pęd ogólny całości

Rougoni i Macquartowie, grupa, rodzina, którą zamierzam studyować, posiada jako charakterystykę nadmiar apetytów, szeroki wylew naszego wieku, tarzającego się w używaniu. Fizyologicznie są powolną sukcesją przypadków nerwowych i wad krwi, które się wywiązują w pewnym razie wskutek pierwszego zaburzenia organicznego, a które determinują stosownie do środowiska u każdego osobnika tej rasy uczucia, pragnienia, namiętności, wszystkie objawy ludzkie naturalne i instynktowne, których produkty przyjmują konwencyjonalne nazwy cnót

i występków. Historycznie pochodzą z ludu, rozpromieniają się po całym społeczeństwie, wznoszą się do wszelkich stanowisk, wskutek tego rdzenie współczesnego impulsu, który otrzymują niskie klasy w pochodzie przez ciało społeczne i opowiadają historię drugiego Cesarstwa od sideł zamachu stanu, do zdrady Sedanu swymi indywidualnymi dramatami.

Od lat trzech zbierałem dokumenty do tego wielkiego dzieła, a tom obecny był już skończony, gdy upadek Bonapartego, którego jako artysta potrzebowałem i którego z fatalizmem oczekiwałem na końcu dramatu, nie śmiać spodziewać się go w takiej bliskości, dał mi straszliwe rozwiązanie, potrzebne do mojego dzieła.

Dzieło to jest obecnie kompletne, rozgrywa się w kole zamkniętem, jest obrazem zmarłego panowania, dziwnej epoki szeleństwa i hańby.

Dzieło to, które obejmie więcej epizodów, jest więc w myśli mej historią naturalną i socyjalną rodziny z drugiego cesarstwa. Pierwszy zaś epizod *La fortune des Rougon-Macquart* powinien się nazywać ze swego naukowego tytułu *Les origines*“.

W przedmowie tej, którą dla dobitności, z uszczerbkiem dla języka prawie dosłownie przetłómaczyłem, zachowując pewne wyrażenia zpolonizowane tylko, jasno się autor zadeklarował. Nie jest to beletrysta jedynie, to poważny, uczony badacz, fizyolog ze szkoły Klaudyusza

Bernarda, determinista uzbrojony w zimną i nieubłaganą logikę i dokumenty zbierane mrówczą, długą pracą. Z kwalifikacjami, środkami i metodami naukowymi, wreszcie z przyrodniczem *Credo* tego uczonego zaznajamia nas Doktor Paskal, przez którego usta Zola przemawia.

Tezą, bronioną przez Zolę, jest kwestya dziedziczności psychologicznej, a raczej psychopatologicznej. Są pewne kwestye naukowe, wydostające się z cichych pracowni badacza, przechodzące z archiwów naukowych do łamów pism codziennych, zajmujące inteligentnych laików, wpadające nieraz nawet do drzemającego ucha filistra. Do takich należy zagadnienie dziedziczności psychologicznej, związana z niem kwestya wolnej woli, poczytności, a w dalszym ciągu kryminalistyki. Nie dziwota, że dostarczają one materiału powieściopisarzowi, chwytającemu wszelkie przejawy ewolucyi duchowej, nie dziwne też, że były ponętą rzeczą dla Zoli. Rodzinę Rougonów i Macquartów widzimy w pięciu pokoleniach usadowionych na rozłożystem drzewie genealogicznem. Drzewo to, śmiesznie pretensjonalne, mające niejako nadawać dziełom Zoli cechę ścisłości naukowej miało być umieszczone w końcowej powieści, tj. w Doktorze Paskalu. Od planu tego odstąpił jednak Zola, częścią dla ułatwienia czytelnikowi przeglądu, częścią dla okazania, że szkic cały gotowy był już w roku 1868 i trzymał się tegoż niewolniczo, co nawia-

sem mówiąc jest nieprawdą. Spotykamy się z tem drzewem już w *Une page d' amour*, w *Doktorze Paskalu* więc witamy tylko dobrego znajomego. Dziwne to drzewo dźwiga na swych gałęziach liczne tarcze, na których zamiast herbów widnieją psychopatologiczne stygmata, smutne dziedzictwo po przodkach, rozklasyfikowane z powagą naukową. Na czy-sto przyrodniczym gruncie stawia też Zola całą teorię powieści naturalistycznej. Zobaczmy, jak daleko sięga jego wiedza przyrodnicza i jak ją w swych własnych utworach zużytkował.

Naturalizm Zoli.

Z końcem pierwszej połowy bieżącego stulecia zaznacza się wybitna reakcja przeciw subiektywnem i idealistycznem spekulacyom filozoficznem, które zapanowały szczególnie w Niemczech po Kancie, a odbiły się zgubnie na postępie wiedzy przyrodniczej. Mglista filozofia Hegla a przedewszystkiem Schellinga sprowadziła wiedzę przyrodniczą na błędne manowce filozofii przyrody, która to nazwa stała się szyderczem przezwiskiem w ustach późniejszych przyrodników. Zjawia się materyalizm Czolbego, Feuerbacha, Dühringa, materyalizm, który ma swych przedstawicieli także i między przyrodnikami, jak Moleschott, Vogt, Büchner i inni. We Francyi rozpowszechnia się pozytywizm Comte'a, — w Anglii rodzi się na gruncie przyrodniczym filozofia Spencera, Huxleya itp., na pierwszy zaś plan wysuwają się potężne poglądy Darwina.

W początku wieku w naukach przyrodniczych panuje witalizm Arystotelesa, Hipokratesa i Van Helmonta. Buffon i Cuvier zapatrują się na życie jako odrębny czynnik, nie mający nic wspólnego z prawami martwej przyrody. „Wszystkie części żywego ustroju zostają w ścisłym ze sobą związku; nie mogą inaczej działać, jak tylko razem, wspólnie. Chcieć je oddzielić od masy, to znaczy wstawić je do rzędu ciał martwych, zmienić zupełnie ich istotę“ mówi Cuvier. Jako jedyną drogę badania życia podawał obserwacje jego objawów w ich zależności od stosunków anatomicznych. Wszelkie więc czynności organizmu i cały jego chemizm uważany był za wynik siły życia. Gdy Wöhler otrzymał sztucznie mocznik po za ustrojem i wykazał, że można środkami chemicznymi bez współdziałania siły życia wytworzyć związek, będący wyrazem przemiany materii ustroju żywego, zarzucano, że mocznik nie jest właściwie produktem życia, lecz rozpadu, a więc śmierci pewnych składników ustroju. Szukano siedziby tej siły życia, Legallois sądził że mieści się w środkowym systemie nerwowym, a Flourens znalazł nawet ograniczone miejsce w rdzeniu przedłużonym, które miało być jego siedliskiem, a które jest, jak późniejsza fizjologia wykazała, ośrodkiem oddychania. Silono się na ścisłą definicyę życia, a najlepsza z nich, najmniej kompromitująca, była podług Klaudyusza Bernarda ta, którą podaje Encyklopedia,

t. j. „życie jest przeciwieństwem śmierci“. Do walki z tem pojęciem siły życia, które, jak się Kant wyraża, jest wygodnem schroniskiem, *wo die Vernunft zur Ruhe gebracht wird auf dem Polster dunkler Qualitäten*“, występuje w Niemczech Lotze a przedewszystkiem Du Bois Reymond. We Francyi Bichat wykazuje, że objawy życia można i należy badać na odłączonych organach, a nie koniecznie w związku ze sobą. Jest jednak witalistą, tak samo jak i wielki fizyolog niemiecki Johannes Müller. Sceptyczny Magendie eksperymentuje bardzo wiele, lecz dorywczo, bez ścisłego programu. Postulaty metody eksperymentalnej stawia dopiero jasno i ściśle uczeń jego Klaudyusz Bernard, zwalczający błędne pojęcia witalizmu.

W r. 1832 przybywa do Paryża młody Klaudyusz Bernard i przynosi ze sobą tragedję, która nigdy nie miała oglądać światła kinkietów, tudzież wodewil, który grany był z pewnym sukcesem w Lyonie. Przedstawia swe utwory Saint-Marc Girardinowi, zastępcy profesora Guizota w Sorbonie, który mu daje radę, aby się nauczył jakiegoś zawodu dla życia, a potem bawił się do woli poezją. Rady tej usłuchał młody Klaudyusz i zapisał się na wydział lekarski. Nie zapowiadał o niczem świetnej przyszłości, jego pozorny spokój uważano za lenistwo, tymczasem w jego głowie kotłowały głębokie myśli. Jako następca swego mistrza Magendiego ugruntowuje determinizm i metodę eksperymentalną.

Metoda eksperymentalna w naukach biologicznych jest zastosowaniem metody, jaką się posługuje fizyka i chemia. Klaudyusz Bernard wykazuje, że objawy życia podlegają przyczynom natury fizycznej i chemicznej. Zadaniem fizyologa nie jest zaciekanie się w pierwszą przyczynę życia, co już poprzednio Newton wskazał przyrodnikom, lecz badanie stanów fizycznych i chemicznych, które warunkują, determinują czynności żyjącego ustroju. Jakkolwiek wyższe istoty są w pewnych granicach niezależne od środowiska zewnętrznego, jak od pory roku i innych zmian kosmicznych, zależą natomiast w wysokim stopniu od własności fizycznych i chemicznych, środowiska wewnętrznego, tj. krwi i soków tkaninowych. Jeśli się zmienia środowisko wewnętrzne, jego ciepłość i skład chemiczny, to zmienia się przez to objawy życia. W możliwości eksperymentatora leży więc zmienianie bezpośrednich, czyli determinujących przyczyn i badanie jak się zachowują w obec tego objawy życia, tj. czynności poszczególnych narządów. Gdy eksperymentator oziębia roztwór jakiegoś ciała chemicznego aby je wykrystalizować, nie działa na krystalizację, która jest własnością przywiązaną do materii, lecz tylko wytwarza warunki, w których się ona objawia. Gdy się ogrzewa chlorek azotu do 100° , następuje wybuch, nie działa się bezpośrednio na wybuch, lecz przynosi się tylko wysoką ciepłość, która jest warunkiem wybuchu.

To samo zupełnie tyczy się istot żyjących. Jeżeli się żywe komórki drożdży umieści w roztworze cukru i oziębi do 10° , to żadnej zmiany nie widać, skoro się zaś nagrzeje do 30° , to rozpoczyna się fermentacja alkoholowa. Nie działa się na własność fermentacji, przywiązanej do komórek drożdżowych, lecz stwarza warunki, wśród których się ona rozwija, lub też zostaje zawieszoną. Oto jest podstawa metody eksperymentalnej, wprowadzonej przez Klaudyusza Bernarda do fizjologii. W poszukiwaniu bezpośrednich przyczyn, *causarum efficientium*, determinizmu objawów życia, bez zaciekania się w pierwotną przyczynę, istotę życia, która na zawsze pozostanie nieznaną. Przyrodnik pyta zawsze „wskutek czego“ coś się dzieje, a nigdy „dlaczego“. Na to pytanie znajduje Klaudyusz Bernard najtrafniejszą odpowiedź w Moliérze, którego kandydat na doktora na zapytanie dlaczego opium działa nasennie, odpowiada: *Quia est in eo virtus dormitiva cujus est natura sensus assupire*. Stosowania metody eksperymentalnej żąda Klaudyusz Bernard od psychologa i na tę drogę weszła rzeczywiście psychofizjologia Fechnera, Wundta i innych — powiada jednak, że poznamy warunki wśród których myśl powstaje, a więc determinizm myśli, ale nie poznamy przez to pierwotnej natury inteligencji. Pomiędzy mózgiem a myślą jest właśnie taki sam związek, jak między zegarkiem a godziną. Natura, essencja objawów tak martwych

ciał, jak i żywych istot, pozostanie zawsze nieznaną. Stosowanie metody eksperymentalnej, determinizmu, uważa także za podstawę medycyny, przez co rzeczywiście wybrnęła ona z ciasnego empiryzmu, przestała być sztuką, wkroczyła w dziedzinę nauk.

Kto by chciał się zapoznać gruntowniej z kwestyą determinizmu i metody eksperymentalnej, znajdzie to w dziełach Klaudyusza Bernarda *La science expérimentale* i w *Leçons sur les phénomènes de la vie commun aux animaux et aux végétaux*. W tem ostatniem dziele mamy przedstawiony związek objawów, ewolucye ich od najniższych istot żyjących do najwyższych, z uwzględnieniem także i ciał martwych. Zola opiera się na *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* i to czytelnikom poleca. Jest tam ta sprawa przedstawiona równie łatwo i przystępnie dla każdego wykształconego czytelnika, nawet nie przyrodnika. pisana jednak dla lekarzy obszernie ich potrzeby uwzględnia. W dziełach przezemnie podanych nie będzie się czytelnik gubił w licznych szczegółach lekarskich.

Zdobycze wiedzy ścisłej, przechodząc przez filtr filozoficzny dostawały się do wykształconych umysłów i wyciskały na nich swe piętno. Idealistyczny romantyzm pisarzy r. 1830 począł ustępować miejsca realizmowi, który ujawniają się już w powieściach Balzaca, jest jednak do pewnego stopnia nieświadomym, nieobmyśla-

nym. Balzac inaczej się przedstawiał jako krytyk, inaczej jako powieściopisarz. Pogardzał tematami współczesnymi, żądał cofania się w odległe wieki, ze względów społecznych uważał religię i monarchizm za niezbędne, sam zaś pisał powieści współczesne, w których nie oszczędzał ani religii, ani monarchii. Był nieswietnym krytykiem. To samo powiedziec można o Flaubertcie, który był realistą pierwszej wody, uznawał jednak tylko romantyzm a *Madame Bovary* napisał, jak twierdził, umyślnie dla zirytowania Champfleury'ego i jego przyjaciół realistów. Mawiał, że całą *Madame Bovary* oddałby chętnie za jedno zdanie Châteaubrianda lub Wiktora Hugo. Zaprzeczał też ewolucyi w literaturze. Pod wpływem Champfleury'ego i Courbet'a założyli w r. 1856 trzej młodzi ludzie Duranty, Assezat i Thulié dwutygodnik *Le Réalisme*, w którym chcieli propagować idee realizmu. Wystąpili z młodzieńczą werwą tak hałaśliwie i absolutnie (nawet przeciw Flaubertowi) że Courbet i Champfleury uważali za stosowne wyprzeć się ich. Ukazało się wszystkiego sześć numerów i dziennik upadł, nie przynosząc nic krytyce. Saint Beuve uznawał, a raczej przeczuwał potrzebę wiedzy przyrodniczej dla krytyka, Taine miał wybitną podstawę przyrodniczą i trzymał się zasady, że pisarz jest wynikiem naturalnych warunków, jako to rasy, otoczenia i momentu, dla realizmu jednak prawie nic nie przynieśli. Prąd realisty-

czny pozostawał bez krytyka i bez teoretyka, który by jasno zdefiniował cele i dążności jego. Jako taki występuje dopiero Zola, mający duży dorobek krytyczny (*Mes-haines, Le roman expérimental. Les romanciers naturalistes. Le naturalisme au theatre. Nos auteurs dramatiques. Documents littéraires. Une campagne 1880—1881. Nouvelle campagne 1896*).

Zola opiera się przedewszystkiem na Klau-
dyuszu Bernardzie i przynajmniej jak sam twier-
dzi na ewolucyoniźmie Darwina. Stawia sobie
za zadanie zastosowanie metody eksperymen-
talnej i determinizmu do powieści (*Le roman
expérimental*). Twierdzi, że metoda ta da się jak
najściślej przeprowadzić, wystarczy tylko słowa
fizyolog i lekarz zmienić na powieściopisarz.
Prowadzi ona do poznania życia uczuciowego
i intelektualnego. Pisarz jest eksperymentatorem
i obserwatorem, porusza osoby w poszczegól-
nych historych dla wykazania, że następstwo
faktów będzie takie, jakiego wymaga determi-
nizm fenomenów, wstawionych w jego studyum.
To jest eksperyment dla „zobaczenia“, jak mówi
Klaudyusz Bernard. Ilustruje to przykładem
z *La cousine Bette* Balzaca. Namiętny tempera-
ment barona Hulot'a sprowadza spustoszenie
w rodzinie i społeczeństwie. Na nim robi Balzac
eksperyment, wystawiając go na różne próby,
umieszczając w różnych środowiskach dla wy-
kazania funkcjonowania mechanizmu namiętno-
ści. Jasnym jest, że to nietylko obserwacja,

lecz eksperyment, Balzac bowiem nie trzyma się roli fotografa faktów, lecz wpływa bezpośrednio na umieszczenie swej osobistości, we warunkach, nad którymi panuje. Pytaniem jest, co taka namiętność w danem środowisku i danych okolicznościach wyda, odnośnie do osobnika i społeczeństwa. Myśl eksperymentu pociąga za sobą myśl modyfikacji; wychodzimy z faktów prawdziwych, które są naszą niezbitą podstawą, lecz dla wykazania mechanizmu tych faktów trzeba abyśmy produkowali objawy i dziwowali nimi. Zmieniamy naturę nie wychodząc po za nią. Oto jest kwintesencya postulatów Zoli.

Wyznaje, że czytając jego teoretyczne wywody, zastanawiałem się, czy to nie jest przypadkiem gra słów, barwne przedstawienie, sądziłem, że może przecież mylę się, przypuszczając, że Zola na seryo wierzy w możliwość eksperymentu w powieści i na prawdę wymaga tego od siebie i od innych powieściopisarzy. Może to tylko obrazowe żądanie większej ścisłości i liczenia się z prawdopodobieństwem w powieści? Nie, tak jednak nie jest. Zola z całą stanowczością i na seryo żąda tego. Powtarza to aż do znudzenia we wszystkich swych pismach, musimy więc uznać w nim przyrodnika i jako takiego poddać ścisłemu sądowi przyrodniczemu.

Przypatrzmy się, jak się przedstawia eksperyment Zoli, który mówi, że pisarze wycho-

dzą z faktów prawdziwych, lecz dla wykazania ich mechanizmu stwarzają objawy i kierują nimi. Weźmy prawdziwego badacza, który zajmuje się biciem serca. Wie on, że serce jest mięśniami, do którego dochodzą nerwy, że mięsień ten odżywany jest krwią o pewnej ciepłocie i składzie chemicznym i że kurczy się i rozkurcza rytmicznie. To są prawdziwe fakty, z których eksperymentator wychodzi. Teraz dla wykazania mechanizmu tego faktu bicia serca zmienia jego determinizm, przecina i podrażnia nerwy serca, zmienia ciepłotę jego środowiska, wprowadza do niego nowe czynniki chemiczne, jak digitalis lub atropinę, następnie zapisuje i notuje objawy i z nich wyciąga wnioski, czyli stawia teorie bicia serca. To jest przebieg fizjologicznego eksperymentu.

Przypatrzmy się teraz, jak eksperymentuje Zola. Arystydes Rougon posiada namiętność złota i jest łajdakiem. To jest fakt prawdziwy, z którego Zola wychodzi tak, jak fizyolog z prawdziwego faktu bicia serca. Fakty takie może powieściopisarz obserwować. Teraz zaczyna się eksperyment, zmiana warunków, dla wykazania funkcjonowania tej namiętności złota. Arystydes znajduje się w różnych warunkach. Najpierw w małej mieścinie, gdzie nie ma pola do rozwinięcia swej namiętności, potem we właściwym sobie środowisku — Paryżu. Jest w tym determinizmie, że potrzebuje pieniędzy, których mu żona dać nie chce, przychwytuje ją na roz-

puście z pasierbem. Oto są warunki determinujące jego postępek. Czy jednak Zola je stwarza tak jak badacz fizyolog? Nie. Gdybyśmy nie chcieli powiedzieć, że są to wytwory fantazyi Zoli, gdybyśmy mu przyznali najwyższą możliwą ścisłość, to mógłby się tylko przypatrywać eksperymentowi dokonywanemu przez ludzi na sobie i opisać go. W najlepszym więc wypadku może być tylko obserwatorem. Pomińmy jednak i to. Cóż się dalej dzieje? Arystydes korzysta z sytuacji i wyłudza od żony pieniądze, rabuje ją. To jest ten objaw, który Zola „stwarza i kieruje nim“, a więc w którym przestaje być obserwatorem. To już własność Zoli. Lecz w tem „stwarzaniu objawu“ leży właśnie cała bezdenna przepaść między przyrodnikiem i powieściopisarzem. Wróćmy do naszego przykładu to jest bicia serca. Przyrodnik ma pewne dane fakty, jak np. że gdy się podrażnia nerw dochodzący do mięśnia, to ten ostatni kurczy się. Słynni fizyologowie, bracia Weberowie, podrażniają nerw błędny dochodzący do serca. I co się teraz pokazuje? Serce zamiast kurczyć się, tak, jakby się przez analogię spodziewać należało, rozkurcza się i bić przestaje. Tu eksperymentator stworzył determinizm, a objaw który powstał był dla niego zupełnie nieznanym. Badacz nigdy go nie stwarza tak jak mówi Zola. Kombinuje znane fakty, wyciąga z nich dalej idące wnioski, przypuszcza, że w danych warunkach otrzyma pewien objaw, ale nigdy nie

jest tego pewnym, nigdy tego myślą nie stwarza. Trafność jego przypuszczeń zależy od jego mniejszych lub większych zasobów wiedzy i od jego zdolności myślenia. To jest własność badacza, która decyduje o jego wielkości przyrodniczej. Przypuszczenia swe stwierdza eksperymentem, który może w myśl jego wypaść, a może też dać całkiem niespodziewane wyniki. W niektórych razach, gdy one nie są zbyt jasne, ulega badacz pewnego rodzaju autosugestyi, z dobrą wiarą naciąga fakta do swego przypuszczenia. Pochodzi to z subiektywności, tej fantazyi, którą Zola tak hojnie obdarza doktora Paskala, a która jest straszliwym wrogiem ścisłego badacza.

Jakieśmy, zdaje się wykazali, cały eksperyment Zoli jest tylko robotą przy zielonym stoliku, a poszukiwanie prawdy za pomocą takiego eksperymentu, to pretensya wygrania prawdziwej wojny papierowymi żołnierzami.

Idźmy jednak dalej. Przyrodnik opiera się na faktach, bądź to jemu empirycznie znanych, stwierdzonych za pomocą własnych obserwacji już też podanych przez innych badaczy. Jeśli tym ostatnim nie dowierza, ma sposobność stwierdzenia tego faktu, skontrolowania powtórzenia eksperymentu. Ma czem się jednak powieściopisarz może opierać? Po za obserwacją na dokumentach, które Zola nakazuje zbierać, a tymi są protokoły sądowe, o ile te są dostępne, a przede wszystkim wycinki z dzienni-

ków, które jego Paskal tak skrzętnie gromadzi. Jaka zaś wartość tych dokumentów, to wie, nawet bardzo przesadnie wie Zola, traktujący dziennikarzy jako kanalje, podającą wprost nieprawdziwe, lub tendencyjnie dla zysku przekręcone fakty. A czyż ma możliwość doświadczalnego skontrolowania tych faktów tak jak przyrodnik? Oto jest przyrodnicza ścisłość Zoli.

„Robią nam głupie zarzuty, że jesteśmy fotografami“ mówi Zola. „Wykazujemy, że przyjmujemy temperament, ekspresję osobistą, powtarzają nam idiotyczne argumenta, niemożliwości, żebyśmy byli ścisłymi, konieczności aranżowania faktów dla stwarzania jakiegokolwiek dzieła. Z zastosowaniem metody eksperymentalnej do powieści wszystkie te zarzuty ustają“. Bieda tylko, że zastosowanie tej metody jest niemożliwe i te głupie zarzuty muszą znów wrócić. Jakąż najwyższą ścisłość przyznać możemy pisarzowi, gdy odpada eksperyment? Jedynie tylko dokładnego obserwatora, i sumiennego protokolanta obserwowanych faktów. Sam Zola powiada, że pisarze są takimi protokolantami, sędziami śledczymi i dodaje złośliwie, że jeżeli czem się różnią, to chyba tylko tem, że czasem stwarzają genialne dzieła. Czy to jednak jest możliwem? Sumienny Flaubert lata całe pracuje nad jednym dziełem a jednak wyłącznie obserwatorem nie jest. Przypuśćmy, że powieściopisarz obserwuje swój typ. Skoro jest deterministą, umie zbadać wszystkie odpowiednie

warunki, rasy, otoczenia, dziedziczności i od urodzenia być jego cieniem. Sam musi być wytrawnym, starszym już protokolantem. Nie wiele by takich typów mógł w każdym razie zebrać. Przypuśćmy jednak że ma już typ gotowy, cóż więc może podać? Opis jego fizyonomii, otoczenia, mieszkania, co robił, mówił lub pisał, myśli jednak pozostaną dla obserwatora nie zbadane, bo nie wszystkie się przecież wypowiada. Nie chcemy nazywać Zoli fotografem, bo fotografia nie zawsze oddaje rzeczywistości tak, jak się nam przedstawia. My okiem naszym widzimy tylko sumę ruchów z dłuższego czasu. Malarz, który ćwiczy wciąż oko, widzi nieraz tę sumę zebraną w znacznie mniejszym czasie i często namaluje konia w skoku w takim ruchu, że przeciętny widz powiada, że to nieprawdziwe. Cóż dopiero mówić o momentalnej fotografii? Kto patrzy na fotograficzne zdjęcia człowieka i zwierząt w ruchu, dokonane przez fizyologa Marey'a, zdumieć się musi nad ich niemożliwością. Jeśli jednak zechcemy przyznać pisarzowi tylko rolę obserwatora, to powieść dała by się zupełnie zastąpić kinemato i fonografem. Co do głupoty zarzutu, sądzimy że można śmiało *rénoncer la balle* do teoretycznych elukubracyi Zoli, których trzyma się z uporczywym zaślepieniem. Oburza się na Klaudyusza Bernarda, który mówi, że w sztuce i literaturze indywidualność przeważa nad wszystkim, że rozchodzi się tutaj o dowolny wytwór ducha,

który nie ma nic wspólnego ze stwierdzeniem naturalnych objawów, w których duch przyrodnika nie ma nic do stwarzania. To zdanie wielkiego uczonego powinno by było dostatecznie Zolę przekonać. On jednak nie daje za wygraną, twierdzi, że Klaudyusz Bernard nie mógł mieć na myśli eksperymentalnej powieści Balzaca lub Stendhala, lecz poezję liryczną. Klaudyusz Bernard pisze, że artysta realizuje w dziele sztuki myśl lub sentyment osobisty, Zola stanowczo to zdanie odpiera, mówiąc, że w takim razie dając człowieka do góry nogami gdyby mu tak dyktowało osobiste uczucie stwarzałby arcydzieło. Otóż cała rzecz polega na tem słówku „gdyby“, bo prawdziwemu artyście osobiste uczucie nigdy nonsensu nie dyktuje. Powołuje się zresztą Zola na samego Klaudyusza Bernarda, który mówi, że w praktyce życia ludzie robią na sobie wzajemnie eksperymenta. Tak jest w istocie i to w 99%, nieświadome niestety, nie zdają sobie sprawy z doniosłości swego postępowania, które jest determinizmem często bardzo szkodliwym dla drugiego. Tak jak każdy człowiek, tak i Zola jest eksperymentatorem w obec innych jednak nie w powieści, lecz przez powieść, za pomocą której rzuca swój zasiew na rolę, na duszę człowieka, w której stwarza determinizm, wydający różny plon, zależnie od gleby na którą ziarno pada. Najlepszą jednak i najsurowszą krytykę swej eksperymentalnej powieści wypowiada Zola

w zdaniu bardzo głębokiem w *Les romanciers naturalistes*. Pisząc o Stendhalu twierdzi o jednej z jego postaci, że jest pikantna i śliczna, co jednak nie przeszkadza, że jest raczej eksperymentem autora, aniżeli żywą kreacją! Czyż to nie wystarczy?

Idąc konsekwentnie za swą metodą, zastanawia się Zola nad warunkami, wytwarzającymi charakter człowieka i mówi: „My stwarzamy psychologię ścisłą, która kompletuje fizyologię. Bez ryzykowania się w formułowanie praw twierdę, że dziedziczność ma wielki wpływ na objawy rozumowe i uczuciowe człowieka. Kładę też znaczny nacisk na środowisko. Tak samo jak środowisko wewnętrzne dla ustroju, wielką ma wagę dla rodziny grupy istot żyjących środowisko społeczne. Co stanowi powieść eksperymentalną? Poznać mechanizm objawów rozumowych i czuciowych, tak jak nam fizyologia tłumaczy, pod wpływem dziedziczności i otoczenia, potem pokazać człowieka żyjącego w środowisku społecznem, które sam stworzył i codzien modyfikuje, a na łonie którego ulega sam ciągłej przemianie“.

Psychologia ścisła, eksperymentalna istnieje Zola jednak zgoła jej nie rozumie, sądząc że ją stwarzają powieściopisarze. Ani tak nie jest, ani też psycho-fizyologia powieściopisarzowi żadnego materiału dostarczyć nie może.

Zola postanowił zapomocą cyklu swych powieści demonstrować prawa dziedziczności,

kwestye więc niesłychanej doniosłości ze stanowiska przyrodniczego. Badacz musi bardzo często wzywać w tym kierunku na pomoc patologię, dla powieściopisarza zaś przedstawienie praw dziedziczności na indywidualiach zdrowych przedstawiałoby nader liczne i wielkie trudności, ilustracja wypadłaby blado. Łatwiej dokonać tego na typach patologicznych, które jaskrawiej się zaznaczają i silniej biją w oczy. Tę drogę obrał też Zola, postanawiając wykazać, w jaki sposób zboczenia umysłowe przelewają się na potomstwo, jednym słowem zapragnął uzasadnić dziedziczność psychopatologiczną. Zużytkował w tym celu prawie wyłącznie słynne podówczas dzieło Dra Lucas'a pt. *L'hérédité naturelle* i jakkolwiek rzecz ta przestarzała się już, gdy pisał *Doktora Pashala*, trzyma się ślepo poglądów w niem zawartych, rzucając tylko gdziegdzie nazwy nowszych teoryi i badaczy.

Przyjmuje Zola za Lucasem cztery rodzaje dziedziczności; bezpośrednią tj. po rodzicach, pośrednią, którą przedstawiają boczni członkowie rodziny, wujowie, ciotki itd (?) dziedziczność wsteczną, tj. cofającą się o pare lub kilka pokoleń, wreszcie dziedziczność przez wpływ tj. gdy mężczyzna przysposobi kobietę do przyszłego poczęcia, którego sprawcą jednak nie jest. Rozróżnia dalej wrodzenie (*l'innéité*) tj. to tak często powtarzające się w jego powieściach zlanie się charakterów rodziców, przyczem dzie-

cko nie przedstawia z nimi żadnego podobieństwa (?) Widać tutaj zupełne niezrozumienie Lucasa, który zgoła inaczej pojmuje wrodzenie. W stwarzaniu widzi on prawo wynalazczości na mocy którego powstają różnorodne istoty dające się odnieść do czterech głównych typów, na prawie zaś naśladownictwa polega powstawanie nowych indywiduów podobnych do pierwotnego modelu. Podobne stosunki odnajduje też i w odtwarzaniu a więc rozmnażaniu się. Czem w stwarzaniu jest naśladownictwo, tem w odtwarzaniu dziedziczność, na mocy której przelewają się te same własności; czem zaś wynalazczość w stwarzaniu tem tutaj wrodzenie na podstawie którego powstają własności odrębne od modelu, odmiany czyli jak je nazywamy zboczenia.

Na tych głównych podstawach powstają różnorodne kombinacje dziedziczności, które Zola niesłychanie bałamutnie podaje. Do wszystkich zaś tych wniosków doszedł Doktor Paskal na podstawie obserwacji nie tylko antropologicznych lecz zoologicznych, pomologicznych i ogrodniczych. Wśród tego mamy rzucony bezładnie cały balast wzmianek o teoriach Darwina, Haeckel'a, Weismana itd. itd. z których czytelnik niczego dowiedzieć się wprawdzie nie może, lecz służą za to do olśnienia go głęboką erudycją Zoli. Doktor Paskal usiłuje ująć w matematyczną formę prawa dziedziczności i objąć nią całą swą inią rodzinę.

Jakkolwiek Zola ustawicznie powtarza, że jego postacie są skreślone na podstawie obserwacji, Nordau zaś twierdzi, że zaczerpnięte są ze znanej dobrze sądom francuskim rodziny Kerangal liczącej wielu obłąkańców, zbrodniarzy, pijaków i nierządnic, to nie możemy uważać ich za rzeczywiste, lecz tylko za wytwory fantazyi Zoli a raczej za etykiety, które nalepiał na swych sztucznie zlatanych psychiatrycznych wiadomościach. Mimo zapewnień bowiem w przedmowie do swego cyklu, że plan był cały naprzód gotowy i że trzymał się go ściśle, widzimy, że tak nie jest, że często wprowadzał nowe osobistości, zmieniał i dodawał jak mu chwilowa potrzeba nakazywała. Wystarczy porównać pierwsze drzewo genealogiczne w *Une Page D'Amour* z drugim w *Doktorze Paskalu* ażeby to stwierdzić. Przybywa w ciągu rozwoju cyklu nieprawy syn Arystydesa Rougona Wiktor, syn Klotyldy i Paskala, zasuszona mumia, ledwo że imitacja kobiety Sydonia, siostra Arystydesa rodzi, o dziwo! nieprawą córkę Angelikę, w *La Bête humaine* zjawia się niewiadomo skąd Jakób, syn Gerwazy, o którym poprzednio ani wzmianki nie było, mimo że nas Zola szczegółowo bardzo z członkami tej familii zaznajamiał. Pomińmy jednak te kwestye a rozglądnijmy o ile ilustracye dziedziczości Zola konsekwentnie przeprowadził.

Cała ta wielka rodzina Rougonów i Maquartów wywodzi się z Adelajdy Fouque, jej

męża Rougona i kochanka Macquarta (*La Fortune des Rougon-Macquart*). Adelajda cierpi na ciężką histerię, przechodzącą z czasem w obłąkanie. Poza tem, że użyję wyrażenia loików jest fizycznie zdrowa, mimo bowiem, że początkowo prowadzi najniehigieniczniejsze życie, dochodzi do bardzo sędziwego wieku. O mężu jej Rougonie nie wiele wiemy. Za ledwie na chwilę przesunął go nam Zola przed oczyma i natychmiast uśmiercił udarem słonecznym. Dopiero w drugim drzewie genealogicznem znajdujemy wzmiankę, że było to sobie ociężałe, spokojne chłopsko. Jakiego zaś był zdrowia i charakteru, o tem nam Zola nic nie mówi. Czytelnik ma otwarte pole do domysłów. Na samym więc wstępie mamy olbrzymi błąd nie do darowania, bo uwzględnienie w dziedziczości tylko matki, z zupełnem pominięciem ojca. Musimy się też zapytać, gdzie te zmiany we krwi, zmiany organiczne, które Zola w przedmowie podaje jako punkt wyjścia wszystkich cech rodzinnych? Wszak w Adelajdzie ich nie mamy, bo histerya nie należy do organicznych chorób, lecz jak Francuzi nazywają dynamicznych, t. j. takich, gdzie nie można środkami, którymi obecnie nauka rozporządza, wykazać żadnych zmian anatomicznych. Po za histerią zaś miała żelazny organizm. Chyba więc warunki te przyniósł Rougon ze sobą. Może tak a może i nie — tegośmy się od Zoli nie dowiedzieli.

Syn ich Piotr jest pod każdym względem równomierną mieszaniną rodziców, jak Zola podaje. Pod względem fizycznym zgoda, bo musimy go przyjąć takim, jakim go chce mieć Zola, w czym jednak podobieństwo charakteru? Matka, istota bierna, nie przewrotna, on zaś jest typem egoisty bez czci i wiary. Nie widzimy najmniejszego podobieństwa z matką, nie dziedziczy po niej ani odrobiny histeryi. Chyba więc mógłby być podobnym do ojca, gdybyśmy tegoż chcieli przedstawić sobie tak, jak wygląda chłop Zoli w *La terre*, t. j. chytry, chciwy, łajdacki, kanalja. Ponieważ jednak ojca jego nie znamy, przeto wszelkie stanowcze dowody upadają. Żona Rougona wnosi te same cechy, tj. zupełny brak sumienia, chytrość a w dodatku jeszcze większą ambycję i spryt.

Doktor Paskal ma przedstawiać wyjątek zupełny z pod prawa dziedziczności, nie ma z rodziną nic wspólnego, choć z drugiej strony nosi na swym szyldzie napis: kombinacya, w której zjednoczyły się cechy moralne i fizyczne rodziców, przyczem nie zdaje się znachodzić żadne podobieństwo w nowej istocie. Właśnie ten wyjątek przedstawia naszym zdaniem wybitne cechy dziedzictwa, mianowicie po rodzicach dziedziczy brutalny egoizm cechujący całe jego postępowanie, hysterya zaś babki wycisnęła na nim piętno w postaci niezrównaźnionego, bałamutnego umysłu, poronionego geniuszu.

Pomińmy osobistości mające dla tej kwestyi mniejsze znaczenie, jak Eugeniusza i Arystydesa a zwróćmy uwagę na syna tegoż ostatniego Maksyma. (*La Curée*). Ma on być podobnym pod względem moralnym do ojca, pod fizycznym zaś do matki. W czym Zola widzi to podobieństwo do ojca? Chyba tylko w tem, że dla obu pojęcie uczciwości zgoła nie istnieje. Arystydes jednak to człowiek ambitny, ruchliwy, czynny i sprytny, podczas gdy Maksym nie ma żadnych ambicyi, żadnych dążeń i celów. Zniewieściaty kompletnie, nawet w rozpuście nie zdolny do żadnego wydatku energii. W czym zaś fizyczne podobieństwo do matki? Matka zdrowa, on cherlak wycieńczony, raczej moralnego podobieństwa szukać by należało w matce podobnie wygodnej i biernej osobie. W ogóle nie widzimy tu żadnego jasnego dowodu dziedziczności bezpośredniej. Maksym jest wynikiem degeneracyi, chyba po prababce? i wychowania w zgniłej atmosferze, w jakiej żyje w domu matki, rozpusty, która wlecze za sobą choroby, usposabiające system nerwowy do rozwinięcia się ataksyi, tj. wyschnięcie rdzenia pacierzowego na które kończy.

Maksym ma z pokojówką swej matki syna Karolka, któregośmy poprzednio poznali. Jest to ostatni wyraz degeneracyi, dziedzictwo przeskakujące kilka pokoleń, atawizm. Czyż to zwyrodnienie jest oczywiście następstwem tak odległego dziedzictwa? Wszak Adelajda była fizy-

cznie zdrowa, mąż jej, jak musimy się domyślać również był zdrów. Dziad i babka Maksyma oboje zdrowi, doczekali późnego wieku. Rodzice Maksyma też zdrowi, a już Arystydes szczególnie musi mieć żelazny organizm, skoro może wytrzymać bez uszczerbku tak denerwujący i niehigieniczny tryb życia. Nie ma więc żadnych danych do degeneracji, wskutek dalszego dziedziczenia chyba bezpośrednio po Maksymie, którego wyrodnienie jest również niczem nieusprawiedliwione. Widocznie i Zola uważał, że za mało danych do degeneracji, gdy bowiem o matce Karolka początkowo nie wiemy nic, to na drugim drzewie genealogicznym doczepia wzmiankę, że była chlorotyczka i pochodziła z rodziny pijackiej. Klotylda, córka Paskala posiada też różne szyldy na obu drzewach. Pierwszy powiada, że podobna do matki, drugi zaś dodaje jeszcze że istnieje w niej atawizm, że przeważa u niej dziadek macierzysty, komendant Sicardot. Widać z tego, że Zola był w kłopotcie, w której szufladce ją umieścić, jaką na niej nalepić etykietę. Cóż jednak ona po matce odziedziczyła? Chyba przecież nie umysł, bo ten u matki bierny i dziecinny, umysł zaś Klotyldy ruchliwy, myślący i buntujący się. Czy zaś istnieje atawizm po dziadku trudno odpowiedzieć, bo komendanta Siardot'a prawie że nie znamy, musimy więc to dziedzictwo przyjmować na wiarę Zoli. Natomiast jeżeli jaki atawizm widzimy, to nie ten który Zola podaje.

Niespokojny umysł, przesada w religijności potem nagłe porzucenie jej, oddanie się Paskalowi, odczuwanie rozkoszy gdy tenże ją brutalnie maltretuje a więc masochistyczne popędy, wszystko to przemawia za tem że odbiła się u niej histerya Adelajdy.

Dziecku Paskala i Klotyldy każe Zola przyjść na świat tęgim, zdrowym chłopcem. Jeżeli zważymy, że płodził je stary, schorzały ojciec, uwzględnimy nader bliskie pokrewieństwo i obciążenie dziedziczne, to według wszelkich danych medycyny, powinniśmy je widzieć raczej w jakimś zbiorze patologicznym, w słoju ze spirytusem

Oprócz patologicznego kapitału po Adelajdzie otrzymuje rodzina Macquartów takiż spadek po swym męskim przodku. Stary Macquart pijanica, po za tem jednak tak zdrów, że alkohol mu zupełnie nie szkodzi, im więcej pijany, tem trzeźwiejszym być się zdaje. Przemysłnik i kłusownik, szczerwany jak dziki zwierz, mimo to zawsze silny i zdrowy.

Syn jego Antoni podobny do ojca, dziedziczy po nim pijaństwo. Co do pijaństwa wiemy, że dzieci alkoholików bywają alkoholikami, bywa jednak i przeciwnie, tj. organizm ich nie znosi alkoholu, najmniejsze już ilości działają bardzo szkodliwie i tacy nie mogą wprost nic pić. Jest u nich zupełna nietolerancja alkoholu. Mógł więc Antoni odziedziczyć po ojcu alkoholizm, mógł się w nim także roz-

winać i z innych przyczyn w czasie żołnierki i cygańskiego życia. Dziwić się tylko można, że alkoholizm ojca i histerya matki tak mały wpływ na jego zdrowie wywarły, że znosi alkohol równie dobrze jak jego ojciec. Stary Macquart żył w kolizyi z prawem, powiedzmy nawet że był bandytą, miał jednak coś Rinaldiniego w sobie. Żył własnym przemysłem i ciężką a niebezpieczną pracą, w Antonim zaś widzimy tylko zwykłego pijaka i wagabundę, czującego wstręt do czynnego życia i do pracy, wyzyskującego nielitościwie żonę i dzieci, aby tylko móc wygodnie leżeć do góry brzuchem. Zona Macquarta także pijaczka, po za tem zdrowa, silna i pracowita.

Gierwaza (*Nana*) zrodzona w chwili pijaństwa, dziedziczy alkoholizm, zresztą ma być podobna do ojca. W czym? Pracowita, zapobiegliwa jak i matka, początkowo dobra żona i troskliwa matka, co przedstawia wspólnego z ojcem egoistą i próżniakiem? Dowodzenie więc Zoli wrodzenia się w ojca, to jest dziedzictwa na krzyż, jest zupełnie nieuzasadnione.

Najstarszy syn Klaudyusz (*L'Oeuvre*) podobny do matki, dziedziczy newrozę przechodzącą u niego w geniusz. Studya Lombrosy (*Genio e folia*) nad stosunkiem genialności do ciężkich zboczeń w układzie nerwowym skłoniły Zolę do umieszczenia w tej rodzinie gienialnego neurotyka. System nerwowy Klaudyusza nie jest w rzeczywistości w porządku. Jak u typów

degeneracyjnych, wysiłek woli, jest u niego chwilowy, zapala się nagle do jakiegoś pomysłu, pracuje nadmiernie bez przerwy, wkrótce jednak słomiany ogień gaśnie, uznaje swe dzieło za marne, zniechęca się, włóczy po całych dniach i nocach szukając nowego tematu, a właściwie próżniaczy, chwytą się nowej idei aby ją tak samo wkrótce porzucić, do systematycznej pracy jest niezdolny. Bez przygotowania prawie, bo zaledwie piąte przez dziesiąte coś połapawszy, zamiast się kształcić, zaczyna od krytyki i obalania istniejących szkół, które są według niego idiotyczne, burżoazyjne, hańbią tylko i prostytuują sztukę, dla prawdziwego artysty są kulą u nogi. Jakież jednak cudaczne ma pomysły. Nagie kobiety obok ubranego jegomościa, już to w lesie, już to na łodzi na Sekwanie, w środku samego Paryża. Pomysły te w zdumienie wprawiają jego przyjaciół. Cóż to jest? Pleinair. Czy to nie wystarcza? Mniejsza o to czy ma sens czy nie ma. Pomysły te nasuwa Zoli prawdopodobnie obraz Maneta „*Dèjeuneur sur l'herbe*“, skandalizujący w swoim czasie publikę paryską. Dzieł Klaudyusza nie pojmują własni jego przyjaciele, z których jeden wprost mu powiada że to świństwo. Gdzież ten geniusz? Skoro nie w pojęciu, to może w wykonaniu? Tu już musimy Klaudyuszowi przyznać laury na kredyt Zoli. Zresztą charakter podobny najwięcej do Paskala. Tak samo jak Paskalowi rodzina służyła tylko za materyał do studyów

naukowych, tak jemu za materyał do obrazów. Bierze za model żonę, analizuje jej ciało, ubolewa nad brzuchem, zeszepeconym macierzyństwem, patrzy na nią tylko okiem artysty, rani wciąż jej uczucia swym artystycznym egoizmem. Nawet zmarły synek jest dla niego materyałem do dzieła sztuki.

Synkowi Klaudyusza wcześniej zmarłemu, każe Zola dziedziczyć cechy po ojcu. Jakże? Wiemy tylko, że miał wodogłowie i byłby wyrósł prawdopodobnie na kretyna.

Lombroza *l'uomo delinquente* i w innym kierunku nie dał Zoli spokoju. Zapragnął i on mieć swego „człowieka zbrodniarza“, nie trzymając się więc z góry nakreślonego planu wstał w swój repertuar zbrodniarza psychopatę seksualnego. Jakób, to prawdziwy wynik alkoholizmu, zatruwającego kilka pokoleń. Zbytecznie przez ostrożność dodaje Zola, o czem poprzednio nie wiedzieliśmy nic, przodków paralityków jego ojcu Lantierowi, sam alkoholizm już by wystarczył. Smutne prawo dziedziczności ma w Jakóbie wyjątkowo jaskrawy okaz demonstracyjny.

W Annie Coupeau przeważa pod względem moralnym ojciec, pod względem fizycznym zaś poprzedni kochanek matki Lantiér. Dziedziczy alkoholizm, zmieniający się u niej w przewrotność moralną, stan występku. W czem Zola widzi podobieństwo do ojca? Wszak w chwili poczęcia Nany był to poczcwiwy, trze-

żwy i pracowity robotnik, dopiero różne późniejsze wpływy popchnęły go do upadku. Co do podobieństwa z Lantiérem, to Paskał podaje je jako przykład dziedziczności przez wpływ, matka już była niejako impregnowana przez swego pierwszego kochanka. Jest to tak zwana telegonia. Co do dziedzictwa po alkoholikach, to ponieważ stwierdzone jest ono, możemy je i w Nanie przypuścić, odejmijmy jednak to dziedzictwo, przypuśćmy, że alkoholizm w rodzinie nie istniał, pijaństwo i rozpusta weszła dopiero po jej urodzeniu, to czyż Nana mogła stać się w tem otoczeniu, w jakim wzrastała, czem innym, jak nierządnicą, taką samą, jak tysiące innych? Jest ona tylko wynikiem naturalnym warunków, środowiska zewnętrznego, w którym żyje.

Ilustracja więc prawa dziedziczności, jaką nam daje Zola, jest nieudolna — popełnia w niej nader wiele błędów. Mimo, iż zaznaczył, że będzie badał, jak przedstawia się człowiek, jako wynik dziedziczności i środowiska zewnętrznego, na to ostatnie, t. j. wpływ wychowania, otoczenia, stosunków życia zamało zwraca uwagi, kładąc wszystko na karb dziedziczności. Upatruje ją tam, gdzie jej nie ma, nie wyzyskuje zaś tam, gdzie ona się ujawnia w jego postaciach. Niestosunek też wielki pomiędzy Rougonami a Macquartami. W rodzinie Rougonów mniejszy kapitał patologiczny, a mimoto każe im się szybko wyczerpać wskutek niedostatecznie

usprawiedliwionego zwyrodnienia, które mięsza zupełnie niewłaściwie z atawizmem. Natomiast w rodzinie Macquartów mamy olbrzymi kapitał patologiczny, a mimoto wstawia Zola tak wiele indywiduów w tym wypadku zanadto normalnych, jak Eliza (*Le ventre de Paris*), Paulina (*Les joies de vivre*), Stefan (*Germinal*), Jan (*La Terre i La Debacle*), Sylweryusz (*La Fortune des Rougon - Macquart*), Helena (*Une Page d'amour*) i Oktaw (*Pot-Bouille i Au Bonheur des dames*). Tu już trudno przypuścić, aby tak straszny alkoholizm, histerya, obłąd, rozmięczenie mózgu itd. zebrane z kilku pokoleń, tak mało się odbiły na potomstwie. Przytem częste luki, brak znajomości osób na które się Zola powołuje, sprawiają, że ten gmach dziedziczności rozsypuje się w gruzy. Już na samym wstępie brak ten zaznacza się wybitnie, gdyż w Rougonach mamy tylko histeryczkę i obłąkaną Adelajdę, o mężu zaś prawie nic nie wiemy, co już wystarcza do usunięcia kwestyi dziedziczności z pod ścisłej krytyki, tem więcej, że wielu neuropatologów twierdzi, że dziedziczność patologiczna właśnie po ojcu wybitnie się objawia. Z tego nader szczupłego, a bałamutnego materiału żaden przyrodnik nie mógł by wysnuć takich praw, jakie stawia doktor Paskal, a inteligentny i uważny czytelnik musi bezwarunkowo przyjść do tego przekonania, jak Sienkiewicz, tj. że dziedziczność jestto właściwie taki mostek, którego nie ma.

A jednak dziedziczność psychologiczna istnieje, o czym dobrze wiedzą i laicy, powieściopisarze i poeci. Goethe mówi o sobie: *Vom Vater hab-ich die Statur, des Lebens ernstes Führen, vom Mütterchen die Frohnatur, die Lust zum Fabuliren*. Zola jednak, jakkolwiek w swej powieści eksperymentalnej twierdzi, że nie chce się ryzykować w formułowanie praw dziedziczności, to ryzykuje się do ostatnich granic w swym cyklu, demonstrując to prawo, o którym w przedmowie powiada, że jest tak ścisłe, jak prawo ciężenia, z czego widać, że nie zdaje sobie zupełnie sprawy z dziedziczności, że jej zgoła nie zna. Potomstwo odziedzicza po rodzicach wspólne cechy rodzaju, klacz rodzi źrebię, kura kurczę, sowa nie urodzi sokoła. Dziedziczenie to jednak uchodzi zgoła rozwadze laików, jestto rzecz tak naturalna, że się nad nią nikt nie zastanawia. Nie ma jednak dwóch osobników podobnych zupełnie do siebie, nowe istoty posiadają pewne cechy różniące je od rodziców, pewne odmiany, tyjące się budowy i czynności, a więc i systemu nerwowego i czynności psychicznych. Te odmiany mogą być znowu dziedziczone, co jest jedną z kardynalnych podstaw przemiany gatunków, a więc prawa rozwoju. Dalecy jednak jesteśmy, od dokładnej znajomości praw dziedziczności. Pangeneze swą nazwał sam Darwin skromnie i ostrożnie tymczasową hipotezą postawioną w braku lepszej, a tyczy się to i innych,

jak Spencera, Haeckel'a i najnowszej Weismana, która jest sztuczną konstrukcją zbudowaną z olbrzymią fantazyą. Pochodzi to stąd, że brak nam danych, wskutek ograniczonej tylko możliwości eksperymentowania, a zmuszeni jesteśmy przeważnie ograniczać się do obserwacji i kulawego materiału statystycznego. Kwestya tak niesłychanej doniosłości w ewolucjonizmie, jak dziedziczności zbroczeń, czyli wad nabytych, nie jest rozstrzygniętą. Tak samo co najmniej wątpliwą jest sprawa częściowego zapłodnienia czyli telegonii, jaką widzimy w *Madelaine Ferrat* i w *Nanie*. Wszelkie też dotychczasowe dane co do dziedziczności geniuszu, nie są wystarczające, a sprzężenie go z odłędem jest zgoła tylko dowolną i bezpodstawną fantazyą jednego z najbałamutniejszych umysłów tj. Lombrozy, za którym Zola postępuje w tworzeniu doktora Paskala, a przedewszystkiem artysty Klaudyusza. Ci jednak, jakkolwiek w tym kierunku są poronionymi typami, natomiast mimo chęci Zoli, mają dobre uzasadnienie dziedziczne, zamiast bowiem geniuszami, są zwykłymi mattoidami. W psycho-patologicznej dziedziczności wogóle też jeszcze wielkie ciemności panują, czego najlepszym dowodem jest to, że różni neuropatologowie podają różne procentowe cyfry, wahające się między 4 a 90%. Z całą stanowczością tylko wiemy, że chore systemy nerwowe, rodzą systemy nerwowe osłabione, skłonne do rozwijania się rozmaitych

chorób. Oczywiście więc rzeczą, że cała ścisłość naukowa Zoli jest czczym tylko frazesem. Pomijając jednak te względy, to cóż za sens ma wprowadzanie do naukowej powieści, do pewnego rodzaju studium, w którym rzecz ma być ściśle przyrodniczo traktowana, fantastycznych utworów, symboliczno-adamicznej idylli (*La Faute de l'abbé Mouret*) i marzeń pre-rafaelicznych (*Le Reve*)? Czyż to ma być ścisły deterministyczny eksperyment? W *La Faute de l'abbé Mouret* całość niesłychanie cierpi na tem pomieszaniu z jednej strony skrajnego realizmu, z drugiej romantycznej rajskiej sielanki, jakby pierwszych rodziców.

Nie mogąc sobie poradzić z wykazaniem i ugruntowaniem tych rzekomo ścisłych i znanych praw dziedziczności, wpadł Zola na bardzo dowcipny pomysł. Kręcił się długo jak wąż, aż się w końcu wykręcił, lecz sianem z piwnicy, paląc cenne rękopisy doktora Paskala, w których się wszelkie dowody naukowe znajdowały, kpiąc w ten sposób bezczelnie z publiczności, której każe żałować tej olbrzymiej straty, jaką ponosi przez egoistyczny wandalizm pani Felicjy, matki doktora Paskala. Jedyne kwintessencją całego studium Zoli (czy też Paskala) jest ocalone, śmieszne przez swą prentensjonalność drzewo genealogiczne, na którym stygmata dziedziczności za pomocą lupy trzeba odczytywać.

Wielki wpływ przypisuje Zola w swych

teorych środowisku, w którym człowiek żyje, mimo to zgoła tego nieuwydatnia, jakośmy to już poprzednio zaznaczyli. Wpływ tego środowiska, a więc otoczenia, wychowania itd. najsilniej działa w wieku niedojrzałym, a przede wszystkim w dzieciństwie, które w jego kreacjach jest nam przeważnie albo całkowicie nieznane, albo też bardzo niedostatecznie. Spotykamy się najczęściej z charakterami już gotowymi, ukształtowanymi. Uwzględnienia innych warunków jako to rasy i klimatu, nie widać u Zoli wybitniej. Członkowie jego rodziny, to południowcy, a jednak gaskońska werwa dautetowskiego Tartarina nie uwidacznia się w nich. Najwięcej podlega jej Arystydes, Oktaw i Klaudyusz, fantazyi nie brak też i Paskalowi, natomiast nic południowca nie znać w uporczywym, twardym i zimnym Eugeniuszu. (*Son Excellence Eugène Rougon*). Inne postacie są już kosmopolitycznymi typami Paryża.

Przypatrzmy się teraz, jak przyrodnik Zola przedstawia swoich kolegów.

Doktor Paskal, to uczony przyrodnik, który ogarnawszy całą wiedzę, z wyżyn spogląda na świat, z uśmiechem politowania przypatruje się drobiazgowej, niskiej walce o byt, całej nędzy ludzkiej. To wyjątek z fatalnego prawa dziedzictwa. Zdrowy owoc, dojrzały na spróchniałem, stoczonym przez robactwo drzewie Rougonów. Takim chce go mieć Zola, przypatrzmy się jednak, jakim go dał w istocie.

Jako młodzieniec rwie się do wiedzy, do nauk przyrodniczych, zamiast jednak pracować w Paryżu, gdzie ma dobrze urządzone laboratoria, bogaty materiał, biblioteki, wreszcie tak ważne dla człowieka nauki, odpowiednie środowisko umysłowe, możliwość ciągłej wymiany myśli, przekonań i ustawiczną zachętę, zagrzebuje się w swem pustkowiu obok małej miejsciny, fizyologię, tj. naukę o życiu, studjuje na trupach, kwestyę zaś dziedziczności, bada z puszką botanika i młotkiem geologa, na szczupłym materiale swej własnej rodziny, na płodach niedonoszonych, na sztucznie zapładnianych różach. A jeżeli co, to właśnie zagadnienie dziedziczności psychologicznej wymaga szerokich obserwacji i olbrzymiego materiału statystycznego, tak obficie nagromadzonego w szpitalach paryskich. On jednak zadowala się szczupłą gromadką najbliższych mu istot, wyzwala się z wszelkich uczuć rodzinnych, odrzuca je jako balast mącający trzeźwość i przedmiotowość przyrodnika i z zimną krwią grzebie w brudach rodzinnych. Kwestya dziedziczności nęci go dlatego, że bardzo mało zbadana, najwięcej przedstawia pola dla fantazyi. Ależ fantazyja, subiektywność, toż właśnie wróg trzeźwości i obiektywizmu przyrodniczego, kula u nogi, która z konieczności ciąży na każdym badaczu, którą każdy przyrodnik stara się o ile możliwości ztrząsnąć z siebie. Fantazuje też, wciąż się przerzuca przez rozmaite tematy, pracuje w naj-

różnorodniejszych kwestyach, wyników jednak nie ogłasza tak, jak każdy uczony, lecz chowa światło skrzętnie pod korcem. Jakiej wartości były te jego prace, nie wiemy, bo fatalizm chce, że się wszystko spaliło, z wyjątkiem drzewa genealogicznego. Inne rezultaty jego pracy nie świetne. Bez należytych podstaw niedbale preparuje swe wyciągi, niedołąźnie zastrzykuje, nie dziwota, że mu chorzy umierają. Poza wszystkim zarozumiałość, której brak zupełnie prawdziwie wielkim myślicielom przyrodnikom. Raz tylko nieostrożnie wrywa mu się zdanie, że nie wszystko wiedza przeniknąć zdoła, zresztą zawsze głosi, że nauki ścisłe wszystko wiedzieć będą, jeżeli nie dziś, to jutro. Oczywiście, że jest ateuszem a właściwie panteistą, co zresztą na jedno wychodzi, panteizm bowiem jest tylko hipokryzyjną formą ateizmu, ateizmem w rękawiczkach. Nie umie uszanować uczuć religijnych. Klotyldę drażni niesmacznymi drwinami, niegodnemi uczonego przyrodnika. Postać ta, raczej jakiegoś średniowiecznego alchemika, nie daje nam pod żadnym względem typu prawdziwego uczonego nowożytnego. To raczej maniak podobny do Klaudyusza, bez odpowiednich podstaw, bez myślenia przyrodniczego, niedołążny, a nawet gorszy od Klaudyusza, bo ten czuł swoje niedołążstwo i z tego powodu życie sobie odebrał, Paskal zaś nigdy nie tracił zaufania w swą potęgę duchową.

Pomijając uczonego, dziwnie się Paskal przedstawia w prywatnem życiu domowem. Brutal, biorący się do pięści wśród swarów i ciągłych waśni domowych. Mędrzec, a popełnia głupstwo za głupstwem i wciąż po niewczasie tego żałuje. Bratanka, swego Sergiusza rzuca wprost w objęcia młodej, samotnej dziewczyny i dziwi się, że się stało to, co się stać musiało, po niewczasie lamentuje, że przecież powinien się był tego spodziewać. Bierze do siebie bratanicę Klotyldę dla wyratowania od zgubnego wpływu jej ojca i cóż z niej robi? Całe wykształcenie, jakie jej dał, to nauka czytania i pisania, o resztę z goła się nie troszczy, rzuca tylko na tę niezoraną rolę ziarna swej wiedzy przyrodniczej, gniewa się, że kłosa nie wschodzą, że idei religijne spaczają jej piękny mózg, chce jej odebrać wiarę, nie dając nic w zamian. I znów po niewczasie spostrzega się, że umysł jej nie ma dostatecznego przygotowania do przyjęcia jego nauk, żałuje, że jej nie kształcił. Po niewczasie też, bo gdy już przestał być mężczyzną, spostrzega, że ją kocha i bierze ją zadowolony z powrotu męskości, gdy mu się rzuca w objęcia, aby znowu zapóźno zobaczyć straszną krzywdę, jaką jej wyrządził i naprawiać to wysyłaniem do brata Maksyma. Cały stosunek z Klotyldą jest wprost potworny. Zgrzybiały starzec, cuchnący już trupem, bierze bez namysłu młodą, szaloną dziewczynę, popełniając odrazu trzy zbrodnie

przyrodnicze wobec swego potomka i społeczeństwa. Pierwszą zbrodnią jest płodzenie potomka, gdy ateromatoza zwiastuje śmierć nadchodzącą. Drugą, że względu na obarczenie dziedziczne, jakkolwiek bowiem Paskal niesłusznie zresztą uważa się za szczęśliwy wyjątek w swej patologicznej rodzinie, to sam wie dobrze, że dziedziczność przeskakuje pewne generacje, a mści się nieraz jeszcze na dziesiątym pokoleniu. Trzecią zbrodnią bliskie pokrewieństwo, jest bowiem rodzonym stryjem Klotyldy. Jakże opłakanie wyglądać będzie biedny potomek, zrodzony wśród takich warunków. Na usprawiedliwienie swoje nie ma Paskal niczego. Wie dobrze, że jest ruiną zdrowia, przekonał się dobitnie o swem niedołęstwie podczas eskapady do Marsylii, mówią mu to napady sercowe, jeżeli kto, to on właśnie jako lekarz i badacz dziedziczności, powinien sobie z tego wszystkiego zdawać sprawę. Nie może go tłómaczyć gorąca krew i zaślepiająca zmysłowość młodzika. Moglibyśmy czyn jego kłaść na karb chyba wiekiem osłabionego umysłu, tak jednak nie jest, trzeźwość i władze umysłowe nie opuszczają go do ostatka, z jasnością lekarza i przyrodnika analizuje postępy swej choroby, konając nawet, robi notatki naukowe, co zresztą jest lekarskim nonsensem.

Po tem wszystkiem czytelnik ze zdumieniem musi się zapytać, dlaczego Paskal nie żeni się z Klotyldą? Nie jest to okrzyk zgorszonej

dewotki, lecz każdego uczciwie i rozsądnie myślącego człowieka. Skoro jest ateuszem, nie uznaje religii i jej zwyczajów, mógł nie brać ślubu kościelnego, mógł jednak i powinien był wziąć ślub cywilny. On jednak zgniewany na matkę, podsuwającą mu tę myśl, nie chce o tem słyszeć. Nie przekonania są mu w tem przeszkodą, bo nigdzie nie objawia jakichś antyspołecznych przekonań, nie jest wyznawcą wolnej miłości, a Sergiuszowi jego postępek za zbrodnię poczytuje. Z gniewu i uporu skazuje swą ukochaną na rolę nałożnicy i obelgi, jakie ją spotykają. Czy tak by postąpił człowiek uczciwy? Wszystkie jego postęпки cechuje głupota i niesumienny, a bezdenny egoizm.

Również i Klotylda przedstawia osobistość pełną sprzeczności i niekonsekwencji. Początkowo charakter jej dobrze się zaznacza. Wychowana przez zarozumiiałego niedowiarka, nie może się z nim pogodzić, czuje instyktowo potrzebę czegoś więcej nadto, co jej wiedza na razie dać może. W dysputach z Paskalem wypowiada nieraz piękne, trzeźwe poglądy, wprowadzające w kłopot uczonego stryja. Wierzy w Boga, jest religijna, jakiś czas nawet aż przesadnie. Pragnie nawrócić Paskala dla ocalenia jego duszy i chociaż niechętnie, godzi się nawet na zniszczenie jego dokumentów naukowych. Nagle zachodzi w niej przemiana. Czyżby pojęła naukę Paskala? Czy się wzniosła na wyżyny wiedzy? Nie. Zmiana ta następuje je-

dynie pod wpływem... pięści Paskala. Nie jest wprawdzie przekonana, ale poskromiona. Zmaltretowana brutalnie, odczuwa rozkosz masochistki, posłuszna Paskalowi, kocha się w nim, rzuca młodego, pocziwego narzeczonego i oddaje dziewictwo i młodość swą pół trupowi. Wdzięczność, do której zresztą nie wiele chyba miała powodu, przyczynia się też do jej postępu. Entuzjazmuje się śliczną, biblijną idyllą, zdaje się jej, że cała przyroda uśmiecha się i przyklaskuje ich rozpuście, gwałcącej prawa natury. Ona też nie myśli o małżeństwie, dopiero na uwagi matki odpowiada: dobrze, weźmiemy ślub, przecież to takie proste. A jednak mimo dotkliwych zniewag, mimo swej religijności, nie pomyślała nawet o tem, o czem myśli każde uczciwe dziewczę. To wszystko chyba wytłómaczyć by można tylko histerycznym zde-traktowaniem jej „pięknego mózgu“.

Podobnie zupełnie wygląda jego uczony chemik Wilhelm w „Paryżu“. Ma tak samo prywatne laboratorium w domu, którego mało raz w powietrze nie wysadza wraz z połową przynajmniej dzielnicy, swym straszliwym proszkiem eksplodującym, których fabrykacją trudnią się wszyscy chemicy Zoli, nie dbając o ogólniejsze zagadnienia chemii. Jest ateuszem i żyje w konkubinacie, podobnie jak Paskał, co tutaj jest trochę upozorowane, bo matka jego towarzyski jest ateistką i nie uznaje węzłów społecznych, jego zaś rozum nie ma nic przeciw

wstawieniu towarzyski i dzieci w fałszywą pozycję, która realne szkody przynosi. Jest to zresztą waryat, chce swój wynalazek dać Francji dla odzyskania Alzacyi i Lotaryngii, potem społeczeństwu całemu, aby się bombami oczyściło, tylko nie wie, w czyje ręce go złożyć, aby dobrze został zużytkowany. Zostawia wreszcie testament, w którym podaje sposób fabrycy, chce się sam zająć zużytkowaniem proszku i umrzeć przytem, bo zniechęcony jest podłością życia. Wybiera do tego bazylikę Sacré Coeure, dominującą nad Paryżem, jako symbol absurdu, boga kłamstwa i serwilizmu. Gdy podkłada bombę, nadchodzi brat. Na pytanie tegoż dlaczego chce zginąć, odpowiada, że inaczej nie uwierzonoby w skuteczność jego proszku, sądzonoby, że to jeden z tych fantazyjnych, tuzinkowych wynalazków, jakich pełno.

Podobnie także nie zna Zola ani medycyny, ani lekarzy, ani też chorych. Jego doktor Ramond w Paskalii, to niedołęga. Zamiast ratować swego mistrza w ataku sercowym, tak jak mu wiedza nakazuje, przypatruje się, nie interweniując wcale, dopiero na żądanie Paskala zastrzykuje mu destylowaną wodę. Uczony doktor Deberle (*Une Page d'amour*) wezwany do dziecka, nie wie, z czem ma do czynienia. Bez wątpienia jest blednica i niedokrewność, ale może to i wada serca, a może suchoty. Gdy dziecko popada w śpiączkę, twierdzi, że jeśli dalej trwać będzie ten stan — umrze w go-

dzinę. Nie ma nic do stracenia, odważa się na heroiczny, obosieczny środek i... stawia dziecku pijawki.

Zola wychodzi z poglądów Klaudyusza Bernarda, że medycyna powinna być eksperymentalna, a lekarz eksperymentatorem. Tak jest, ale w jakim znaczeniu, tego Zola nie pojmuje, chwyciwszy się tylko wyrazu. Zadaniem lekarza jest leczyć. Do tego zmierza, badając zmiany chorobowe na zwłokach ludzkich, działanie lekarstw na zwierzętach i dopiero osiągnąwszy już zupełnie pewne wyniki, przystępuje do stosowania ich do człowieka. On na nim robi eksperyment, lecz już nie „dla zobaczenia“, tylko „dla leczenia“. Na człowieku nigdy się nie próbuje działania leków. Zola wyobraża sobie to tak, jak te kumoszki, co to i same nie pójdą do kliniki lub szpitala i innym odradzają, bo tam uczą się, próbują na ludziach. W usta jednego ze swych lekarzy, wkłada słowa: że cóż z tego, że się zna ustrój człowieka i działanie leków, kiedy co człowiek, to inny organizm i trzeba popiero samemu wszystkiego dochoźić i eksperymentować. To nieprawda, ażeby indywidualne różnice były tak wybitne, zna ją zresztą każdy lekarz pod postacią idiosynkracyi i z nią się zawsze liczy; ma ona zresztą dość podrzędne znaczenie. Nawet w chorobach nerwowych i psychicznych, jakkolwiek objawy są nadzwyczaj rozmaite i wymagają bardzo bystrej obserwacyi, indywidualność nie ma tak bardzo wielkiego znaczenia, jak Zola

przypuszcza. A już do szczytu nonsensu w tym kierunku dochodzi Zola w doktorze Caseneuve w *La joie de vivre*. Stary lekarz okrętowy zna wszystkie choroby egzotyczne, zabijał ludzi wszelkich kolorów, studyował trucizny na Chińczykach, poświęcał Negrów do subtelnych eksperymentów wiwisekcyjnych. To już nie lekarz, nie przyrodnik, lecz wprost zbrodniarz. Co sobie Zola o badaniu doświadczalnym myśli? Co taki lekarz bez przygotowania, bez pomocniczych przyrządów mógł się dowiedzieć? Chyba rozpłatawszy murzyna, stwierdzi, że serce bije i wnętrzności są cieplejsze, aniżeli skóra. Do takich bredni prowadzi go ślepe trzymanie się Klaudyusza Bernarda, którego nie rozumie, a za którym powtarza wszystko, jak za panią matką pacierz.

Podobnie zbrodnicze typy lekarskie spostrzegamy w *La Fécondité*, jak np. słynny profesor chirurgii, rzeźnik wycinający organy nawet gdy tego nie potrzeba, aby tylko coś wyciąć, skoro już otworzył brzuch w celach dyagnostycznych, tudzież inni, robiący owaryotomie bez wskazań lekarskich, czasem znów bez powiadomienia pacjentki o następstwach tj. bezpłodności.

W patologii lubuje się niezmiernie, chorych jednak rzadko tylko lepiej przedstawia. Patologiczną rodzinę rozpoczyna Adelajda (*La Fortune des Rougon Macquart*) cierpiącą na wielką histeryę, czyli histeroepilepsyę z kurczami, katalepsją, halucynacyami, opisanemi

szczegółowo wedle szematu Salpetriery. Umysł jej słabnie stopniowo, dostaje się do domu obłąkanych, gdzie żyje długie lata w stanie zidyocenia. Patrząc na śmierć swego praprawnuka Karolka, popada w halucynację których tematem jest zazwyczaj pierwsza przyczyna wywołująca histeryę, tak zwany *agent provocateur*, i kończy w 105 roku życia. Hysteria odzywa się w jej wnuczce Marcie Rougon, która pod wpływem ks. Faujas (*La Conquete de Plassans*) staje się żarliwą dewotką, zaniedbuje dzieci, tyranizuje biednego męża i kocha się w księdzu. Podczas ataków krzyczy, rozdziera na sobie ciało, a posądzenie pada na męża, że ją tak katuje. Ona wtedy nie przyznaje się do swej choroby, on ogłupiały, na drodze do zwaryowania, nie może się obronić. Powoli wszyscy poczynają go uważać za obłąkanego, opowiadają sobie historię o różnych waryatach, o damie, która czekała i wyła jak pies, tak, że myślano, że to pies zamknięty w domu, o markizie, który pracował całymi dniami, zamknięty w swym gabinecie, nad dziełem ekonomicznem, aż wreszcie po dziesięciu latach przekonano się, że kręcił gałki z własnych odchodów, o damie, które nawlekała muchy na igły itd. Mouret dostaje w końcu rzeczywiście obłąkania, zamknięty w zakładzie naśladuje wiernie ataki, którym żona podlegała. Marta kończy w tym samym czasie u swej matki wskutek suchot i ataku nerwowego. Jakkolwiek poszczególne opisy są

dobrze przekopiowane, całość nie jest udatna. Są oni poprzednio zanadto normalni, w niczem niezdradzają kandydatów na obłąkańca i histeryczkę. Siostra Marty Sydonia odziedziczyła po babce ślad tylko newrozy w postaci *ticu* w dochodzeniu pretensyi do długu, który Anglia niegdyś od Francyi zaciągnęła. Prawnuk Adelajdy Maksym (*La curée*) przedstawia typ tak zwanej *moral insanity*, ślepoty moralnej, zupełnego braku poczucia złego. Zniewieściały, nie zdolny do żadnego wysiłku nawet w rozpuście, kończy na więź rdzenia. Jego syn Karolek przedstawia ostatni wyraz zdegenerowania rasy. Umysłowo rozwija się bardzo słabo, natomiast popęd płciowy, budzi się w nim przedwcześnie, wskutek czego wypędzają go ze wszystkich kolegów. Hemofil, broczący za najmniejszym dotknięciem, ginie wskutek krwotoku z nosa.

W rodzinie Macquartów znajdujemy jeszcze więcej patologicznych jednostek. Gerwaza (*L'assomoir*) pije w młodości, podobnie jak rodzice jej i dziadek, później jednak przestaje, upiwszy się anyżówką prawie na śmierć. Wyszedłszy za trzeźwego i porządnego robotnika Coupeau, prowadzi również pracowity żywot. Zmienia się to jednak wkrótce. On spada z dachu, a stłuczenie głowy, rozleniwienie długą chorobą i osłabienie sprawiają zmianę charakteru. Wpada w pijaństwo podobnie, jak i Gerwaza. Umiera w szpitalu po kilkakrotnych

napadach obłądu opilczego (*delirium tremens*), skrupulatnie opisanego, ona zaś kończy w brudnej norze, gdzie ją zgniłą znajdują, gdy wyziewy rozkładającego się ciała na ślad jej naprowadziły. Córka jej Nana, nierządnicą, podpada psychopaty seksualnej, podobnie jak Sartin, pani Robert i cała banda, schodząca się w specjalnej tych dam gargocie. Podobne typy spotykamy także w *La curée*, a mianowicie poważnego surowego kamerdynera Baptystę i przyjaciółki serdeczne panią Haffner i markizę d'Epanet, *les deux inséparables*. W *Paryżu* napotykamy też podobne indywidua, jak Rosamundę, która zawiera przyjaźń z kokotą Sylwianą, dalej Hiacynta, hermafrodyta, wybladłego estekę, okazującego pogardę dla kobiet, a zezującego jednym okiem na Bergasa wraz z nieodłącznymi efebami Sanfautem i Rossim. Syn Gerwazy po Lantierze Jakób przedstawia typ w rodzaju Kuby Rozpruwacza, *Jack the Ripper*. W miejsca normalnego popędu płciowego powstaje u niego w młodości idea przymusowa zamordowania kobiety. Broni się jej długi czas, ulegając pewnego razu, goni za upatrzoną kobietą, nie mogąc tego wykonać, popada w stan bezprzytomności, z którego po pewnym czasie przychodzi do siebie, niewiedząc co się w tym okresie z nim działo. Wreszcie zarzyna swoją kochankę, poczem czuje głęboką ulgę. Okrucieństwo styka się w wielu punktach z popędem płciowym- którego patologiczną wybuja-

łością jest sadyzm, nazwany od smutnej pamięci markiza de Sade. Występuje on u wyuzdanych starców, czasem jako ekwiwalent normalnego popędu płciowego u epileptyków i w innych ciężkich nerwozach, w ogóle u wysoce zdegenerowanych indywiduów. Nie chcę dłużej zajmować czytelnika analizą tego wypadku, muszę tylko nadmienić, że poza sadyzmem, jest on zanadto normalny, tak że nie można zgoła orzec, czy się ma do czynienia z psychiczną epilepsją, czy też z obłędem przymusowym lub impulsywnym. Mimo że Zola wzorował Jakóba na człowieku zbrodniarzu Lombrosy, tenże wyparł się go zupełnie. Drugi syn, Klaudyusz, który ma być niby geniuszem w pojęciu Lombrosy, jest najwyraźniejszym mattoidem. Paulina, córka siostry Gerwazy sama jest zdrową, natomiast otoczenie daje Zoli sposobność wyładowania swych lekarskich wiadomości. Studujemy dejrzenie płciowe Pauliny, wraz z towarzyszącymi zaburzeniami, opisanymi z drobiazgową dokładnością, przewyższającą Goncourta (*Chérie*), zaznajamiamy się bardzo dokładnie z najdrobniejszymi objawami podagry, z chorobami sercowymi, mamy skończonego neurastenika, prawie mattoida, Łazarza, o słabej woli, który nie jest w stanie niczego wytrwale przeprowadzić. Kompozytor, porzuca muzykę dla medycyny, medycynę dla chemii, urządza niedołącznie fabrykę soli jodowych i bromowych soli morskich, porzuca to przedsiębiorstwo,

buduje tamy dla ochrony przeciw morzu, które podmywa wioskę, chce pisać powieść, zakładać dziennik, czas jakiś pracuje w finansach, wszystko to jednak są krótkotrwałe ognie słomiane. Cierpi na różne *tiki*, musi się dotykać przedmiotów, całować je (*délire du toucher*). Schopenhauerowski pesymista, podlega strasznej, chorobliwej obawie śmierci, wlecze swój nędzny żywot, ciesząc się z każdego minionego dnia, a równocześnie obawiając końca. Zona jego przedstawia typ podobny. Akuszerya jest tutaj silnie reprezentowanym. Przez kilka kartek śledzimy wyczerpująco każdą fazę nieprawidłowego porodu Ludwiki, żony Łazarza, operację niezbędną w tym wypadku itd., wszystko opisane z naukową ścisłością, w technicznych wyrazach, dla przeciętnego czytelnika nie zrozumiałych. Opisy te są ponadto obrzydliwe. Również dokładnie opisuje ostatnie chwile starego psa, ginącego na obfite krwotoki, z powodu raka nerek. Zakończenie tej powieści jest też uwieńczone psychopatologiczną sceną. Stara sługa, niezdradzająca w niczem jakichś nienormalności, wiesz się, rzekomo z powodu uwagi Pauliny, że kupiła kaczkę nieco drożej, niż gdzieindziej dostać można! W *Ia Terre* powraca Zola do swych ulubionych tematów lekarskich, mamy tam niejedną już poród szczegółowo opisany, lecz dwa, kobiety i krowy. Mamy także wypadek udaru mózgowego; opisuje nam Zola, jak dotknięty nim człowiek miał bezwładną

połowę ciała, jak mu się porażona powieka nie domykała nawet po śmierci i oko szeroko zostało otwarte, w czym mija się Zola z prawdą patologiczną. Przy udarach mózgowych gałąź unerwiająca powieki pozostaje nietknięta, powieki zamykają się prawidłowo, nie domykają się zaś tylko przy niewinnych stosunkowo porażeniach twarzy obwodowych, czyli jak laicy nazywają, przekrzywieniu twarzy z zawiania. Opisuje też Zola osła, który upił się winem tak, że wkońcu jak człowiek z łatwością wymiotował. I tu także mija się z prawdą. Nie wie o tem, że u konia i osła wymiotowanie z powodu stosunków anatomicznych jest prawie niemożliwe. W bardzo wyjątkowych tylko wypadkach może ono nastąpić po długich męczarniach, najczęściej jednak pęka żołądek. W *La débacle* popisuje się ze swemi wiadomościami chirurgicznymi, kreśli bardzo szczegółowo amputację ręki metodą Lisfranca, jak ujmowano ramię dla uniknięcia krwotoku, uciskano i podwiązywano tętnice, jak się przy amputacjach zostawia manszet skórny i różne tym podobne nader zajmujące szczegóły. Z farmakologią trochę już mniej obznajomiony, każe przechodzić straszne męczarnie żołnierzowi, który wypił syrop z opium, podczas gdy śmierć w tych razach jest nadzwyczaj łagodna. W *Une page d'Amour*, patologiczną stronę przedstawia dziecko, chorowite i dziwne, podobne do Adelajdy Fouque, cofnięte o dwie generacje wstecz.

Cierpi na ataki kurczów tężcowych z utratą przytomności i jest przytem obdarzona jakąś straszną hiperesteryą uczucia. Typ podobny znajdujemy w Litce Sienkiewicza (*Rodzina Połanieckich*) lecz wyszlachetniony, złagodzony i sympatyczniejszy. W *Lourdes* używa sobie Zola na patologii. Tu już zaczyna się szeroka zabawa. Marya przedstawia bardzo ciekawy przypadek histeryi traumatycznej, tj. wywołanej przez uraz. Ciekawę tę formę studyowała pilnie szkoła Charcota. W tym razie *agent provocateur* był upadek z konia. Żaden z poważnych uczonych lekarzy nie poznał się na istocie porażenia, dopiero przyszedł młody lekarz, rewolucyonista w medycynie, zbadał gruntownie pole widzenia, stwierdził *ovarialgią* i *globus hystericus* i orzekł, że to histerya, którą wiara Maryi w cud prawdopodobnie wyleczy. Zola wczytał się w Charcota, spisał dokładnie objawy na kartce i przylepił ją jako etykietę Maryi, poza porażeniem zupełnie zdrowej, dobrej i miłej osobce, tak, jak to ze wszystkimi swymi chorymi robi. Przepowiednia młodego lekarza sprawdziła się, Marya zrywa się na nogi, chodzi, biega i robi nader forsowne wycieczki. Zola nie wie, że tak strasznie długie leżenie pociąga za sobą zanik mięśni, wskutek nieużywania i pewne wyjście z wprawy w ruchach. Chóry taki musi się stopniowo dopiero do ruchu przyzwyczajać. Zachowanie się Maryi jest nonsensem lekarskim. — W wagonach,

wiozących chorych pielgrzymów, w zakładach, gdzie są umieszczeni, mamy cały podręcznik kliniczny. Suchoty, raki, wilki, ropnie wątroby, pruchnienia kości, wiądy pacierzowe, histerye, płasawice itd., a wszystko z szczegółowem podaniem anamnezy, tj. wywiadów co do przebiegu choroby i stanu obecnego. Basen, w którym się chorzy zanurzają zawiera „straszliwy buljon z ropą abscesów, strupami i strzępami wrzodów, resztkami szarpii i bandaży, obrzydliwe *consomé* wszystkich chorób, wrzodów, strasznej zgnilizny. Prawdziwa kultura najstraszniejszych bakteryi. Cud, skoro człowiek wychodzi żywy z tego błota ludzkiego“.

Pomimo, że Zola nader skrupulatnie wypisuje objawy chorób, nie umie chorych realnie przedstawić. Są to manekiny z przylepionymi abstrakcyami patologii. Jego chorzy udają tylko takich. Są jak aktorzy, którzy wyuczoną rolę odgrywają lepiej lub gorzej na scenie, potem jednak widzimy ich za kulisami, zupełnie zdrowych, przy apetycie, bawiących się, śmiejących, ot, jak każdy przeciętny człowiek.

Nie lepiej też przedstawia inne zboczenia od normy, jak np. genialność. Widzieliśmy, jakim to geniuszem przyrodniczym jest Paskal. Tak samo artysta Klaudyusz, którego Zola skarykaturował podług Maneta, dalej jego wielce indywidualny bardzo genialny rzeźbiarz w *Parryżu*, rzeźbiący bajecznie piękny symbol płodności, kobietę z ciężarnym brzuchem i piersią

nabrzmiałą mlekiem, czyż mają najmniejszy sens artystyczny? Gdyby Zola chciał największą parodię jakichś artystycznych kierunków napisać, nie byłby się lepiej z tego wywiązał, tak zaś geniusze jego schodzą do rzędu mattodów. Nie można jednak przypuścić, by ich takimi Zola chciał przedstawić, bo temu sprzeciwiają się ich szyldy.

Pomińmy, że jego chore indywidua są nie prawdziwe, przypuśćmy, że one w istocie są chore, to czy one są realne, tak jak się je w rzeczywistości widzi? Tu musimy oczywiście rozróżnić, kto na nie patrzy. Zróbmy ustępstwo, powiedzmy, że to jest lekarz. Weźmy opis jazdy do Lourdes. We wagowie widzimy mały szpitalik z wybitnymi już okazami klinicznymi. Chorzy opowiadają czasem przebieg choroby technicznymi wyrazami, które zdumiewają czytelnika, zapytującego skąd oni to wiedzą, czasem Zola coś za nich dopowie i uezbiera się cała historia choroby, bardzo sumienna, z niebardzo smacznymi objawami. Czy lekarz to wszystko widzi i słyszy tak jak czytelnik? On wchodząc do szpitala widzi tylko łóżka z chorymi, którzy gorzej lub lepiej wyglądają. Egzaminuje chorego, zbada, nie myśli już o tem i idzie do drugiego. Tak skondenzowanego ekstraktu, robiącego obrzydliwe i bolesne wrażenie. on nigdy nie ogląda. Czytając zaś podręczniki kliniczne ma się to wszystko to tak prosto opisane, bez strasznych i ohydnych subiektywnych dodatków, że to nie sprawia przykrego wrażenia. Zola

wszystko co się dzieje w długim czasie i wielkiej przestrzeni skupia na kilku kartkach, na krótki bardzo czas i na małą przestrzeń. Dlatego i dla lekarza te opisy są nieprawdziwe, nie realne. Cóż dopiero mówić o przeciętnym czytelniku. Dla tego są nieprawdziwe, ponieważ on widząc chorych i rozmawiając z nimi całym i inaczej mówi i słyszy. W Zoli to nie są chorzy tacy jak laicy na nich patrzą, ani też tacy, jak ich lekarz widzi. Czy przeciętny czytelnik uzna ten szczegółowy opis patologicznych porodów za rzeczywisty? Nie, on go nic nie zrozumie, bo go nawet akuszerka nie pojmie. Czytałem powieść jednego z wybitniejszych naszych pisarzy. Po niespodziewanych strasznych ciosach bohater dostaje nagle raka i umiera w paru tygodniach. Lekarz może się na to uśmiechnąć, zarzutu jednak nigdy z tego nie robi, bo dla niego nie jest to niesmaczne, tak, jak te pretensjonalne fachowe opisy porodów, operacji metodą Lisfranca, podagry itp. ponadto zaś jest to prawdziwe zdanie laika. Lekarz tego w powieści nie potrzebuje i nie chce a komu innemu na nic się to nie przyda. To już jest czcza tylko i bezsensowna parada.

Wybrawszy za punkt wyjścia patologiczną rodzinę dostraja Zola do niej całe otoczenie. Chcąc wykazać mechanizm funkcjonowania namiętności swych osób, stwarza im odpowiednie środowisko, wśród którego te namiętności mogą się swobodnie rozwijać. Oprócz członków ro-

dziny Rougonów i dla Macquartów mamy całe otoczenie, składające się z typów obdarzonych wybitnymi zбочzeniami, noszącymi nazwy chorób lub występków. Całe też społeczeństwo to wielkie gniazdo łośtostwa, rozpusty, pijaństwa, hysterii i obłędu. Na czarnych charakterach można sobie użyć, bo tych u Zoli najwięcej. Czy nazwiemy osobnika posiadającego te zбочzenia Arystydesem, Eugeniuszem, Maksymem czy też Antonim Macquartem, Lantierem lub Buteau, czy on będzie ministrem, bankierem, górnikiem, robotnikiem lub wieśniakiem, to wszystko jedno. Cechą ich wspólną jest to, że gdybyś niewiem przez jaki mikroskop psychologiczny patrzył, nie dostrzeżesz ani śladu człowieka, a przecież w każdym znajduje się miesznanina złego i dobrego, u jednego przeważa złe, nie brak jednak bodaj trochę dobrego, u niego zaś wyłącznie tylko wszystko złe się znajduje. Takie absolutnie ujemne jednostki jak je Zola daje, istnieją w rzeczywistości, lecz bardzo tylko wyjątkowo i co do nich laik nawet powie, że są wybitne chore. Takim jest Maksym i tego dobrze Zola naszkicował. On jest zwyrodniały pod każdym względem. Seksualna sfera nieprawidłowa, bo on wszystkimi cechami zbliża się do kobiety, następnie zupełna niemożność wysiłku, brak teoretycznego nawet poczucia co złe i dobre, to wszystko jest *moral insanity*. Gdzież jednak mamy to u innych? Jak na ludzi skrajnie zбочzonych, chorych, są zanadto

prawidłowi. Oni mają spryt, energie kolosalną, są to zdrowe jednostki. I cóż stąd wynika? Że to są niemożliwe zgoła postacie, nie mające w sobie nic ludzkiego, rzeczywistego. To samo tyczy się kobiecych postaci. Czy ona się nazywa Felicjta, czy Regina, Nana, Rosamunda lub Sydonia to obojętne. Kobiety się w niej nie doszukasz, tylko personifikacye łajdactwa, na których poprzyczepiane są kawałki powykrawane z najrozmaitszych typów. A przytem jak nieraz niemożliwie ci ludzie zachowują się. Weźmy np. takiego Bachelarda z *Pot-Bouille*. Łajdak, rozpustnik, pijanica, a przytem chytry, szczywany lis. Jegomość ten ma metresę. Dziwny to typ. Młodziutkie dziewczę, naiwne, niewinne, przyjmujące od niego z dziecinną radością kawałki cukru przyniesione z kawiarni, wielkie miedziane susy i wstrętne pocałunki. Ten przebiegły i sprytny Bachelard ciągnie do niej świat cały, czy kto chce, czy nie chce. Przechwytuje z nią swego siostrzeńca Guelina. Jego Fifi płacze i desperuje, że ona nie widziała, że mu tem przykrość sprawi, skoro tak, to już więcej tego nie robi. Wtedy Bachelard rozczuła się nad jej niewinnością, daje jej susy i cukier, pozwala Guelinowi, aby ją w czoło pocałował i obiecuje że jeżeli się będą grzecznie sprawiać, to ich w swoim czasie pożeni. Co to właściwie ma znaczyć, czy to nie kpiny po prostu? Czy ten przebiegły a tak naiwny Bachelard jest możliwy? Analogiczny typ spanoszonego parwe-

niusza Sauvaire'a w *Tajemnicach Marsyli* jest znacznie prawdziwszy. To samo może czytelnik zauważyć u Duveyriere'a. Wysoki dygnitarz sądowy, prowadzi do swej metresy kupców, jak Oktaw i mętne szumowiny, jak Guelin, Trublott itd. Czy to choć trochę prawdopodobne?

Przejdźmy jednak do typów normalnych i dodatnich. Przeciętne osobistości zaznaczają się niewyraźnie i to nietylko z natury rzeczy, lecz także i z tego powodu, że Zola spycha je na drugi plan. Jan, Stefan itd. są właściwie tylko epizodycznymi postaciami, giną w obec nawału innych, przeważnie czarnych. Mamy między nimi i bardzo sympatyczne typy, jak np. poczciwego księdza Bouretta w *La conquête de Plassans*, który zmartwychwstaje w *Paryżu* w księdzu Rose; Weissa, Henrykę, starego porucznika Rochas w *La Débauche*, Florenta w *Le ventre de Paris*. Ten ostatni, jakkolwiek nader to rzewna i piękna postać, nie jest jednak rzeczywista. Tkliwy, niezaradny marzyciel, o słabym, jak wosk miękkim charakterze, przechodzi straszne katusze na wyspie Dyabelskiej i tułaczce, wróciwszy jednak do Paryża, na nowo poczyna dziecinne, a niebezpieczne konspiracje. Czy taki charakter nie byłby się złamał zupełnie i nie zapragnął spokoju? Tu znów prawdziwszy jest jego prototyp *Jacques Damour*, który żonę zostawia swemu następcy i godzi się na wygodny żywot dozorca w posiadłości

swej córki, kokoty. KobiECE dodatnie postacie mamy według pojęcia Zoli w Paulinie, Klotyldzie i Maryi. Wszystkie mają tę wspólną cechę, że Zola łąduje w nie wyższe wykształcenie. Są one wskutek tego istotami niepospolitemi, są to tak zwane „piękne mózgi“. Uznaje bardzo potrzebę wyższego wykształcenia, aniżeli dotychczasowe u kobiet, wątpię jednak czy się to da osiągnąć jedynie za pomocą jazdy na bicyklu, jak Marya głosi, lub też zaznajamiania się z mechanizmem płodzenia z anatomii i fizjologii, bez najmniejszego przygotowanego wykształcenia, jak to czyni Paulina. Czy to prawdziwe, że młodziotka dziewczyna, prawie bez nauki, dorwawszy się książek lekarskich zostanie taką Pauliną, że jej się w głowie nie przewróci? Niech sobie czytelnik sam odpowie — ja bym jednak sądził, że przecie trochę przygotowawczych studyów możeby się przydało.

KobiECE postacie Zoli odznaczają się nadto tem, że nie mówiąc już o uczciwości w stosunkach płciowych, nie posiadają najmniejszego poczucia wstydlivości, które jest każdej kobiecie właściwe, czego jednak ten fizyolog nie uznaje. Klotylda oddaje się Paskalowi bez żadnych skrupułów, Helena Granjean ulega doktorowi Deberle dlatego tylko, bo się znalazła sposobność, Maryę Pichon bierze Oktaw, bo byli sami, dlaczego jednak ona mu się oddaje,

trudno na to odpowiedzieć. Wychowana skromnie, bez najmniejszego temperamentu, nie znajduje w tem żadnej przyjemności, oddaje się, nie myśląc ani przedtem, ani potem zgoła o tej sprawie, bo to przecież taka bagatelka! Że Dezzyderya nie upadła, to tylko zbieg okoliczności. Gdyby Hutin zjawił się w porę, oddałaby mu się chętnie, bez namysłu. Wobec tego, czytelnik nadaremnie się pyta, dlaczego nie chce uledez Oktawowi, którego jednak kocha? Byłoby to zupełnie naturalne, gdyby nie jej poprzednie zachowanie.

Wszystko to dowodzi, jak Zola pojmuje determinizm i kwestyę wolnej woli. A to jednak rzecz stara jak świat, a raczej jak wiedza przyrodnicza, tylko że o tem Klaudyusz Bernard specjalnie nie mówi. Określa to bardzo wyraźnie Arystoteles w następujących słowach: „Wszystkie żywe stworzenia mają wrodzoną zdolność rozróżniania, tj. uczucie. U niektórych jest ono trwałe, u innych nie; te pierwsze mogą mieć pojęcia bez odczuwania bezpośredniego. U tych znów mamy rozmaite stosunki, gdyż z przetrwania uczucia u jednych rodzą się pojęcia, u innych nie. Z powtarzania uczucia (wrażeń) wywodzi się doświadczenie, gdyż wiele uczuć jest jednym doświadczeniem. Z tej ogólnej własności, tj. jedności wielu, w duszy rodzi się wiedza praktyczna i teoretyczna; praktyczna, gdy się rozchodzi o to, co się ma stać, teoretyczna zaś, gdy o to, co już istnieje. „Wytwa-

rzanie się doświadczenia, widzimy najlepiej u dziecka. Dziecko najpierw krzyczy i płacze, zwraca głowę w stronę łagodnego światła, odwraca zaś i mruży oczy przed blaskiem, potem zaczyna wyciągać rączki ku przedmiotowi, który widzi. Znacznie później jednak uczy się nie krzyczeć, nie płakać i nie wyciągać rączek. Nauczyło je tego doświadczenie. Odczuwa podniety przyjemne i nieprzyjemne, które się utrwalają, pamięta je i zaczyna kombinować. Wtedy już nie oddziałują natychmiastowo na podniety, czyli nie powstaje odruch, lecz ruch wynikający z zastanowienia, kombinowania wspomnień, wrażeń przyjemnych i nieprzyjemnych — ruch, który jedni nazywają dowolnym, inni zaś świadomym. W późniejszym dopiero wieku, a więc na wyższym stopniu rozwoju tak on to, jak i filogenetycznego powstaje ta własność, która jest hamulcem dla natychmiastowych odruchów na podniety. Tamowanie odruchów stoi w prostym stopniu do rozwoju. Im wyżej jest ono wykształcone u kogoś, tem jest więcej cywilizowany, tem każdy jego czyn z głębszem jest połączony zastanowieniem. Czyn taki przypisują niektórzy wolnej woli, człowiek tak zrobił, bo chciał, wola jego nie była w niczem od zewnętrznych warunków zawisła. Determinista zaś powie, że czyn ten jest wynikiem własności odziedziczonych i nabytych; stany wywołane warunkami zewnę-

trznymi spoczywają jednak jakoby w uspieniu, są rodzajem energii spoczynkowej, którą dopiero jakaś doraźna, zewnętrzna podnieta później w energię ruchu zamienia. Wynik tych podniet, nagromadzonych doświadczeniem i podniet w danej chwili w odpowiednim momencie, stwarza czyn, o którym fizyolog powie, że mu towarzyszyła świadomość. Czasem warunki zewnętrzne stoją w zgodzie z tem czuciowem doświadczeniem i czyn następuje spokojnie. Czasem jednak jest przeciwnie, ten determinizm czuciowy, doświadczeniowy czyli jak laik nazywa charakter człowieka stoi w zupełnej sprzeczności z determinizmem zewnętrznym danego momentu. Wtedy rozpoczyna się walka wewnętrzna dwóch determinizmów, działających w przeciwnym kierunku, a jej wypadkową jest odpowiedni czyn, postępek. Człowiekowi jego determinizm wewnętrzny, doświadczenie, charakter, jak kto chce nazwać, wskazuje zrobić tak, a nieubłagane warunki społeczne, czyli środowiska zewnętrznego, skłaniają do przeciwnego działania. Wtedy rozpoczyna się walka straszna, tragiczna, której wynik jest rozmaity. Charakter słaby upada, tj. działa pod wpływem silniejszych zewnętrznych podniet w danym momencie, silny zaś, gdy nie ma innej możliwości wyjścia, często i ginie. Ta walka jest, jak chce Zola, równie tragiczna u bohatera greckiego lub rzymskiego, jak i pierwszego lepszego burżoaza nowożytnego. Aby jednak bohater był rze-

czywiście tragiczny, potrzeba, aby ta walka istniała. Zola jednak jej nie pojmuje, nie uważa zupełnie za naturalną. Podług niego, jestto tylko napuszość klasyczna. On mówi o dziedziczności nawet bardzo dużo, ale jej zgoła nie rozumie. Jego przedstawienie tejże w niczem nam nie tłumaczy, postępów jego osób. Przez środowisko zewnętrzne nie rozumie wychowania w młodości, lecz już tylko moment, w którym się działanie odbywa. Determinizm, tj. u niego tylko to nagrzanie chlorku azotu do 100⁰, które przytacza Klaudyusz Bernard. Że zaś na każdego człowieka działają wpływy, które się przyczyniają do wytwarzania tego, co nazywamy u człowieka dojrzałego stroną etyczną, charakterem, tego Zola nie pojmuje, on wierzy, że nietylko mogą, lecz po większej części istnieją ludzie zupełnie źli, co jest fizyologicznym nonsensem. Kwestya złego lub dobrego postępu, to tylko rzecz chwili podług niego. Gdy jest wódka, to człowiek staje się pijakiem, gdy jej nie ma, to jest trzeźwym, gdy jest kasa z pieniędzmi, a nie ma policyanta, to człowiek kradnie, tak samo i zabija. Gdy jest dwoje, a nie ma *sergota*, Francya się zaludnia, gdy zaś jest jakakolwiek policya, kobieta pozostaje cnotliwą. Ze strony duszy nie widać w tem żadnego przyczynienia się. Dlatego też jego bohaterowie czy kradną, czy mordują, czy też zostają okradani zabijani, lub kobieta czci pozbawiona, nie są tragicznymi, nie są żadnymi bohaterami. Płyną,

gdzie ich woda niesie, nie usiłując płynąć przeciw prądowi. Oto jest psychologia, mająca być uzupełnieniem fizjologii podług Zoli.

Zola nie ma wprawy w wyzyskiwaniu dodatnich jednostek, przez co pozostaje obraz ponury, pesymistyczny, a więc jednostronny. Życie nie jest wcale rozkoszne, czy jednak tak tragicznie się przedstawia, jak to Zola opisuje? Nie, bo mamy tutaj skupienie znowu samego złego. Dlatego nie przedstawia się to życie tak prawdziwie, jak w *Pani Bovary* Flauberta, lub w *Życiu* Maupassanta, gdzie ono jest szare, codzienne, bez tej efektownej tragiczności Zoli. Któryś z francuskich mizantropów i pesymistów powiedział, że nie zdziwiłby się wcale, gdyby istniał jakiś uczciwy człowiek, o którym nikt nie wie, ukryty gdzieś w zakątku. Zola nie ma talentu do wyszukiwania takich ludzi. Zachwyca się powieściami Daudeta, w których panuje artystyczna równowaga, jednolita mieszanina deszczu i pogody, sam jednak takich obrazów malować nie umie. U niego wszystkie prawie mają szczegóły na lewo zgromadzone, walą się też w tę stronę. Chłop jego prócz namiętnego przywiązania do ziemi nie ma nic dodatniego. Czyż wieś taka, jak ją Zola opisuje, jest możliwa? Wątpię. Nie jest ona wcale sielankową, lecz przeciż i to musi być mieszanina złego i dobrego, brzydoty i piękna, podług Zoli zaś, wieś jest jednym wielkiem gnojowiskiem. Zbierzmy te wszystkie warstwy razem, a pozostaje tak

obrzydliwe społeczeństwo, że tylko nabić je do armaty i wystrzelić. Bourget daje wszystkim radę, podobną jak Hamlet, aby szli do klasztoru, Zola zaś radzi czytelnikowi, aby wzięt sznurek i powiesił się, bo po co to żyć w tak ohydny świecie? Jest to nietylko konsekwencyą jego wyboru tematów, lecz także osobistego temperamentu. On życia naprawdę nie widzi inaczej, jak tylko przez okulary z dymnego szkła. Przysłuchajmy się tylko, co mówi w swym *Du Roman* (*Le Roman experimentale*). W przedmowie do *Les frères Zemgano* żąda Goncourt, aby pisarze stosowali okrutną analizę, jaką się oni i Zola posługują, nie tylko tak jednostronnie do niższych warstw społeczeństwa, lecz także do klas wykształconych i posiadających dystynkcyę. Wtedy zabity zostanie klasycyzm w zupełności. Otóż Zola odpowiada, że przecież i Goncourto wie sami i on już także sięgał i sięgać będzie nadal w wyższe warstwy, cóż się jednak pokazuje? Powłoka tylko zewnętrzna inna, coraz to więcej hipokryzyi, a zarazem potworności tem obrzydliwszych, że się rodzą na kultywowanym gruncie. On tak szczerze widzi tylko złe.

Jakież poglądy ma na życie jako naturalista? Mówi wciąż o niem w powieściach i pismach krytycznych, Paskal ustawicznie kładzie w uszy swej wychowawicy, by w życie patrzała, Marya (*Paris*) pokazuje swego synka, każe podziwiać, że to żyje, że się to rusza, Piotr i Michał (*Paris*) nawzajem życiem koją swe rany, życie, prawda

i piękno, to synonimy Zoli, nigdzie jednak wyraźniej się z tego nie tłumaczy, w jego zaś przedstawieniu nie zachęcająco się ono przedstawia. Gubi się Zola w niejasnym abstrakcie, ale ostatecznie można przecież coś wyłapać. Księdzu Piotrowi obcą jest pewna strona życia, którem go brat kuruje. Widzimy zachwyty Zoli przed rzeźbą płodności, jego Dezyderya (*La Faute de l'Abbé Mouret*) rozumuje nad koniecznością zapładniania, a już w *La terre* popada w jakąś wściekłość płodzenia, w jakąś satyriazę. Tu już wszystko płodzi — ziemia, rośliny, zwierzęta, ludzie, więcej nawet to się zaznacza niż w *La Fécondité*. Do płodzenia redukuje się to życie. Tutaj możemy znów znaleźć wiecznego Klaudyusza Bernarda. Zastanawia się tenże nad objawami życia, widzi, że każdy z nich pociąga zużywanie się, niszczenie tkanin i mówi, że możnaby słusznie określić, że życie to śmierć. Z drugiej zaś strony widzi, jak organizm odżywia się, przyswaja sobie składniki, z których odbudowuje zużyte tkaniny i mówi, że życie to stwarzanie (*la création*). Otóż to stwarzanie rozumie Zola jako rozmnażanie się. Lecz i tutaj nie jest fizyologiem lecz patologiem. Czy mamy u niego bodaj jeden przykład, nie mówię miłości, lecz normalnego stosunku między obiema płciami? To wszystko wyuzdana rozpusta tylko, kazirodztwo, monstrualności psychopalogii seksualnej, wstrętne, lubieżne zapały starców lub idiotów i niemożliwe

akty w czasie samej agonii. Rodzenie też patologiczne. Albo sztuczny poród, jak w *La joie vivre*, albo też ukradkowy, jak służącej w *Pot bouille*; nawet krowa jego w *La terre* rodzi bliźnięta, z których pierwsze trzeba było kawałkami wydobywać.

Śmierci też nie przedstawia Zola nigdy realnie. Wśród nikczemnej i zbrodniczej atmosfery, jaką tchnie powieść *La fortune des Rougon Macquart*, snuje się jak jaśniejszy promień cicha i niewinna sielanka miłości dwojga prawie dzieci, Sylweryusza i Mietki. Sylweryusz szlachetny zapaleniec, staje w szeregach republikańców, których sztandar niesie Mietka. Sielanka ta jednak kończy się na niemiłym zgrzytem, jak zazwyczaj u Zoli. Mietka, otrzymawszy postrzał, w agonii już przypomina sobie niewinne pocałunki, wymieniane z Sylweryuszem, desperuje, że nie zakosztowała roskoszy, w oczach jej pojawiają się łzy żalu, że umiera dziewicą. Rozumie je Sylweryusz, całuje namiętnie jej piersi, których piękność po raz pierwszy podziwia. Pocałunki te wzbudzają ostatnią iskrę radości w oczach konającej. Czy to budzenie się zmysłowości na parę minut przed śmiercią, podane przez fizyologa Zołę, ma najmniejszy sens fizjologiczny? Sceny podobne powtarzają się później. Stefan w *Germinalu* kocha się w młodzieńczej chlorotycznej Katarzynie, powstrzymanej w rozwoju. Jest jednak za delikatny, bierze ją brutalny Chantal. Po zawaleniu się kopalni,

wszyscy troje znajdują się w niej razem, jakby na maleńkiej wysepce zalanej wodą. Stefan rozbija głowę Chantalowi, którego trup pływa wciąż koło nich. Konają z głodu i wycieńczenia, a Katarzyna wyznaje mu swoją miłość i oddaje mu się umierając. Chora dziewczynka w *Une page d'amour* dojrzeva też nagle przed śmiercią, budzi się w niej kobieta. Gdy przychodzi dr. Deberle, w którym podejrzywa kochanka matki, „robi gest młodej kobiety, zaskoczonej i gwałconej, zaciska biedne, chude rączęta na swej piersi, w agonii staje się starszą o dziesięć lat, rozumie, że ten człowiek nie powinien jej dotykać i odnajdywać w niej matkę“ !

Wysoce komiczną jest śmierć starego pijaka, Antoniego Macquarta (*Le docteur Pascal*). Przygotowuje nas autor do tej sceny poprzednio, mówiąc, że zwyczajna wódka nie wystarczała już Macquartowi, począł pić bardzo mocną *trois-six*. Spił się pewnego razu, jak nieboskie stworzenie, fajeczka mu z zębów wypadła na pantalony, które się zajęły. Przez dziurę wielkości pięcio frankówki widać było czerwone ciało, z którego się unosił niebieskawy płomyk. Zwolna zajął się cały, po powierzchni tego naczynia z alkoholem latały, jakby błędne ogniki, skóra pękała, a tłuszcz się topił. Palił się, jak gąbka, napojona silnym alkoholem, którym się zalewał od lat długich. Gdy go doktor Paskal przyszedł odwiedzić, zastaje okropny swąd spalonego tłuszczu, zresztą wszystko w porządku,

meble nienaruszone na swem miejscu, pokryte tylko szarym, tłusty kopciem. Szuka po wszystkich kątach, aż wreszcie znajduje przy krześle osmolonem tylko, z całego wujaszka zaledwie tłustą plamę na podłodze, fajeczkę i kupkę popiołu. Był to, jak Zola twierdzi, najpiękniejszy wypadek samospalenia (*combustion spotane*), jaki kiedykolwiek lekarz widział. Powinien był powiedzieć: jakiego nigdy żaden lekarz nie widział. Wiara w takie samospalenie utrzymuje się dziś jeszcze u ludu. Słyszałem sam z ust pewnego wieśniaka, jak się to wódka „z dobrej woli“ u jednego pijaka zajęła, że aż mu ogień gębą buchał. Zola fałszywie to sobie przedstawia. — Samospalenia nie ma tutaj, nie zapalił się Macquart sam z siebie, lecz od fajki. Zola przedstawia sobie Macquarta, jakby jakieś naczynie z alkoholem, tak, jak to czasem widzimy w pantominach clownów cyrkowych. Kładzie się clown pijanica pod beczkę, odkręca kurek i leje w siebie piwo, rozdyma się w oczach publiczności, aż gdy ma już pęknąć, przybiega drugi błazem, wbija mu pipę w brzuch, wypuszcza parę wiader piwa i *all right*. Dziwić się należy, dlaczego Zola nie kazał swemu rezerwoarowi z alkoholem eksplodować. Rzeczywiście cały ten wypadek jest nader ciekawy. Spalenie ciała wymagałoby olbrzymiego ognia. Dlaczego cały dom się nie spalił? Nawet krzesło się nie zajęło. Dlaczego Macquart nie obudził się? Wszak zupełnie nieprzytomny pijak

trzeźwieje pod wpływem bólu i groźnego niebezpieczeństwa. Przypuśćmy jednak, że Macquart umarł poprzednio wskutek udaru, to dla czego taka garstka popiołu tylko pozostała, gdy ciało ludzkie zawiera go w sobie około 5⁰/₀, przypuściwszy więc, że Macquard ważył tylko 80 klg., co jest znacznie za mało, to popiołu wypadłoby 4¹/₂ klg. Gdyby Zola wiedział, jak długiego czasu potrzeba do spalenia zwłok w doskonale urządzonych krematoryach i jak strasznie wysokiej temperatury, byłby może pozwolił jeszcze trochę pożyć biednemu opojowi.

Przypatrzmy się teraz śmierci doktora Pascala. Cierpi on na miażdżycę tętnic, dostaje napadu i gdy wśród straszliwych bólów prawie już się dusi, a mózg niedostatecznie już bardzo krwią odżywiany, na rozkaz Zoli śledzi z całą trzeźwością lekarza, postępy choroby i zapowiada swój koniec na godzinę czwartą. W agonii już chwytą drzewo genealogiczne i robi w nim dopiski, między innymi, obdarzony jakimś jasnowidzeniem chyba, pisze, że Klotylda będzie miała po nim syna. Załatwiwszy swoje rejestra, kładzie się umierać i mówi: „Czwarta godzina, serce już usypia, zastawka mięknie i zatrzymuje się“ — i powtórzywszy parę razy imię swej ukochanej umiera, o kwadrans się tylko spóźniwszy w obec swej przepowiedni.

Pomijając już, jak realista Zola może Pascalowi kazać wiedzieć naprzód, że będzie mieć syna, a nie córkę, mamy tutaj bardzo dobrą

ilustrację, w jaki sposób on swoje z rozmaitych stron zbierane dokumenty ożywia, posługując się jego własnym wyrażeniem. Dokument ten ściągnął znów, jak bardzo często, z Klaudyusza Bernarda. Uczony ten, zapadłszy na zapalenie nerek sam postawił dyagnozę co do siebie, na dłuższy czas jeszcze przed śmiercią, której z pogodnym spokojem mędrca oczekiwał. Zola bierze ten fakt i jak zawsze zamiast ożywiać, uśmierca go, czyni wprost niemożliwym. Zola nie ma pojęcia o strasznych cierpieniach podczas ataków w zwapnieniu naczyń i całe to zachowanie Paskala jest zgoła nonsensem, nie mającym śladów rzeczywistości w sobie.

Patologizm widzimy też w zwierzętach, które Zola namiętnie lubi. Prócz wybornie uchwyconych postaci kotki Minuszki i psa Mathieu w młodości, mamy starego Mathieu z rakiem nerek, parszywe psy Pauliny, reumatycznego konia Paskala, dychawiczne, zhebesiałe konie w *Germinalu*, powaryowane z głodu w *La débacle*, pijanego i wymiotującego osła itd.

Spoglądnijmy teraz trochę na opisy przyrody. Piękne i szczere mamy w *Aux champs (Le capitaine Burle)* i w *La fortune des Rougon-Macquart*. Później Zola jest w nich skąpy bardzo, używa ich przeważnie do wywołania nastroju. Morze w *La joie de vivre* jest tylko nieubłaganą niszczącą potęgą. Szczegółowiej opisuje tylko sztuczną roślinność, jak n. p. w *La curée*, gdzie mamy dokładny opis cieplarni Re-

giny. Cyklantusy, tornalie, pandanusy, nimfey, palmy, bambusy, banany, rawenalje, euforbie, adiantusy, pteridye, alsofilie, begonie, kaladia, marantusy, gloksynie, draceny, wanilie, bauchinie, kwiskalusy, orchidee, hibiskusy — wszystko w bajecznych postaciach i barwach robi wrażenie reklamy ogrodniczej, lub cennika kwiatów z przesadnymi ilustracyami. Wśród tego stoi Regina, sama do nimfey podobna i gryzie listek trującego arbustu, który jest jej symbolem. Również i w raj u ziemskim *Paradon (La Fauete de l'Abbè Mouret)* mamy tylko zdziczałe kwiaty, sztucznie poprzednio chodowane. Mamilarye, kaktusy, opuncye, echinopsy, gasterye, cereusy, aloesy, a przede wszystkim róże — wszędzie róże i róże. Tam się odbywają sceny miłosne tych dwojga pierwszych ludzi. Roślinność rozkochana do szaleństwa, pełna uśmiechów czerwonych, białych uśmiechów. Żywe kwiaty otwierają się jak nagości, jak gorsety pozwalają widzieć skarby piersi. Róże żółte mają wejrzenie skóry dzikich dziewcząt, róże słomiane, róże cytrynowe, róże barwy słońca, wszystkie odcienia karków, powleczonych ambrą żaru słonecznego. Później łagodnieją ciała, róże herbaciane przybierają zachwycającą wilgoć, wystawiają wstyd ukryty, kątki ciała, których się nie pokazuje, róże białe są śniegiem nogi dziewicy, dotykającej wody przy źródle, blade róże dyskretniejsze, niż biała ciepłość kolana, nagie uda, nagie biodra, wszystko nagie kobiece, pieszczone

przez światło. Wesele wonnych drzew, prowadzące dziewictwo maja do płodności lipca i sierpnia, pierwszy nieświadomy pocałunek, zerwany jak bukiet w dzień ślubu. Róże mają swój sposób kochania. Jedne zaledwie pozwalają otworzyć się swym pączkom, wstydlliwe, ze zrumienionem sercem, inne zaś z rozsznurowanym gorsetem, dyszące, rozwarte szeroko, jakby zmięte, szalone swem ciałem, aż do zamarcia. Inne aż pękają od pełności, z zaokrągleniem spasionych sułtanek, to znów wydekoltowane po burżuazyjnemu, lub w arystokratyczny sposób, pełen inwencji — inne ściskają listki w swych pączkach, wydając niejasne tylko westchnienia dziewiczości. Wśród tych róż Albina jedną tylko różą miłości więcej. To nie zdziczały ogród, lecz jakaś orgia rzymska za Nerona, wśród której ze stropu róże spadają. Tak samo w pokoju Sergiusza odnajdują z Albiną na tapetach tylko sceny miłosne. Tutaj zresztą mamy czysto symboliczną powieść, podobne opisy mamy jednak i w innych. W Halach Paryża, otoczonych domami, które wypinają brzuchy ciężarnych kobiet, sałaty pokazują swe serca wybuchające, pęki szpinaku, wiązki szczawiu, bukiety karczochów, kupy fasoli i groszku, pokłady sałaty rzymskiej śpiewają całą gamę zieloności, ostre nuty od zielonego laku strączków do twardo zielonych liści, gamę, która rozchodzi się, umierając, aż do selerów i porów. Góry kapusty ściśniętej i twardej jak

kule bladego metalu, kapusta włoska marszczona z wielkimi liśćmi, jak bronzowe ornamenty, wszystko to zrumienione jutrzenką we wspa-
niałą roślinność. Następnie szerokie serca sałaty
płoną pod wpływem słońca, gama zieloności
wystrzela w pysznej sile, marchew krwawi,
a rzepa rozpala się do białości w tem tryum-
falnem żarowisku. Sery też wyśpiewują swoją
symfonię zapachu. W wędliniarni rozpiera się
zwykła szynka, barwy blado różowej obok
krwawiącego się mięsa z Yorku pod szeroką
pokrywą tłuszczu, puszki sardynek, w których
przez pęknięty metal widać jezioro (!) oliwy.
W kuchni nie ma ani jednego gwoździa *qui ne
pissat la graisse*, a wszystko to wciąż się co
kilka kartek na nowo powtarza, tak, że się tych
tłustych mięsów tyle w wyobraźni uzbiera, że
z czytania można niestrawności dostać. Tak
samo gromadzą się materye, wstążki, dywany
i t. d. w wielkim magazynie. Antropomorfizm
Wiktora Hugo panuje wszechwładnie. Czytelnik
gubi się w szczegółach, żywego obrazu hal pa-
ryskich lub wielkich bazarów nie może wsku-
tek tego otrzymać. Z powodu drzew nie widać
lasu. Opisy te są już kwestyą czysto subiektywną,
to jest ekspresya osobista, własność autora.
Usuwa się to zupełnie z pod przedmiotowego
sądu. Niech sobie czytelnik sam odpowie, czy
dla niego są naturalne. Mamy jednak pewne
powody przypuszczać, że to maniera Zoli. Gon-
courtowie dawali szerokie opisy natury, aż nu-

dne wskutek tego. Przedmioty ciekawe, jak chińszczyznę i japońszczyznę, drobiazgowo opisują, a patrzą zawsze oczyma artystów. Są wybitnymi impresyonistami, łatwiej nam jednak przyjąć, że tak rzeczywiście patrzą na świat. U Zoli zaś w początkowych nowelach i powieściach, dalej w pierwszych tomach Rougonów i Macquartów nie ma ani śladu impresyonizmu, zjawia się on dopiero pod wpływem Goncour-tów.

Wróćmy do opisów, które przeciętny czytelnik uzna za wstrętne, jak np. buljon w Lourdes, obrzydliwe opisy porodów i w ogóle cała *La terre*. Zola powołuje się jak we wszystkim na Klaudyusza Bernarda, który mówi, że badacz musi poruszać teren cuchnący, lub drgający życiem. Anatom nie czuje całej ohydy, bada z rozkoszą włókno nerwowe w zgniłym i śmierdzącym mięśniu, któryby był dla innego człowieka przedmiotem wstrętu i ohydy. Przyrodnik rzeczywiście nie zawsze, lecz często narażony bywa na wstrętą pracę i tem więcej rad, gdy po ukończeniu jej, może się czemś pięknem rozerwać, a więc widokami przyrody lub dziełami sztuki, nie zaś buljonem z Lourdes. Są zresztą czynniki łagodzące brzydotę zatrudnienia. Ten anatom, śledzący z zajęciem nerw, nie widzi nic innego, bo jego uwaga tylko na przedmiot badania jest skupiona, reszty nie widzi tak, jak ktoś zamyślony nie słyszy co się do niego mówi. To przyrodnikowi oszczę-

dza wiele przykrości. Dla zadowolenia zaś swych estetycznych potrzeb nie pójdzie z pewnością do sali sekcyjnej. Podobnie i ktoś kąpiący się w basenie w Lourdes nie widzi go tak, jak Zola. On jedzie z głęboką wiarą i oczekiwaniem cudu, jest tam tak zahypnotyzowany, że nie będzie liczył strzępów z raków i skrzepów krwi z abscesów. Dla niego ten opis nie jest rzeczywistym, nie jest prawdziwym. Flaubert opisując otrucie się pani Bovary, czuł podobno smak arszeniku w ustach, dostawał nudności i wymiotów. Jakżeż jednak opis jego jest łagodny w porównaniu z Zolą, który do perfekcyi doprowadza aptekarstwo środków wymiotnych. Czyż to jednak jest celem pisarza? Zola widzi piękno nie w płodności, lecz w mechanizmie samym. Czy ktokolwiek zgodzi się na to? Ani sam akt zapłodnienia, ani ciąża, ani poród, ani zmiany w kobiecie podczas dojrzewania, nic zgoła pięknego w sobie nie przedstawiają, a opisy ich nadto dla nielekarza są niezrozumiałe. Zola powołuje się na powyżej przytoczone słowa fizyologa jako na usprawiedliwienie okrutnych nieraz obrazów, jeżeli one w ogóle tego potrzebują. Jakie to usprawiedliwienie? Przyrodnik i lekarz ma piękny cel w swych brzydkich badaniach, jakież jednak cel ma Zola? Poco to wszystko, bo doprawdy rozumnej przyczyny dopatrzeć się nie można.

Opisowość i styl jest własnością autora. W tym kierunku zostawia Zola wielką swobodę pisarzowi, każdą retorykę uważa za dobrą, byleby była jasna i zwięzła. Żąda zerwania z przesadnym puryzmem i piłowanem stylu, z przykładaniem do niego głównej wagi, tak jak to klasycy robili, wymaga też większej śmiałości w doborze wyrażeń. Reakcja podobna, którą zresztą w umiarkowany sposób wniósł romantyzm, była niezbędną. U nas dawniej większa też pod tym względem panowała swoboda. Nasi przodkowie, których surowe obyczaje tak ustawicznie za wzór stawiają chwalczy dawnych czasów, rokoszowali się swobodnymi *Fraszkami* Kochanowskiego, *Jokoszeryami* Potockiego, nie raziły też ich uszów silne, bardzo silne wyrażenia Opalińskiego w *Satyrach*. Wymaga tego do pewnego stopnia i artystyczna całość. Łatwo jednak można popaść w przesadę. Świetnie umie lawirować w tem trudnem położeniu Sienkiewicz, czy to przytaczając piosnki ludowe, nie troszcząc się o delikatne ucho słuchacza, czy też w panu Zagłobie, klnącym ustawicznie i wyzywającym od „takich synów“. Biegły w tych sprawach czytelnik łatwo sobie uzupełnienie znajdzie, pan Zagłoba występuje bardzo plastycznie, a nie razi ucha, zbyt delikatnych słuchaczy. I wilk syty i koza cała. Zola otwartość swą jednak posuwa zbyt często do skrajności, do brutalnej trywialności i to zgola bez potrzeby.

Zapytywaliśmy poprzednio, jaki cel ma Zola w opisywaniu patologii życia. Odpowiada sam na to obszernie i bardzo górnie, ale, jak zwykle, treści trudno się w tem dopatrzeć. „Cel pisarza“, powiada, „jest taki sam, jak lekarza i fizyologa eksperymentatora. My także chcemy być panami objawów pierwiastków rozumowych i indywidualnych, aby nimi kierować. Jesteśmy moralistami, eksperymentatorami, wykazując jak się zachowują namiętności w środowisku społecznem. W dniu, w którym będziemy trzymać w ręku mechanizmy żądz i namiętności, można je będzie leczyć lub osłabiać, a przynajmniej uczynić nieszkodliwemi. W tem użyteczność praktyczna i wysokie znaczenie moralne dzieł naturalistycznych, które eksperymentują na człowieku. Tak samo stwarzamy praktyczną socyologię; praca nasza dopomaga naukom socyologii i ekonomii. My sto razy powtarzamy doświadczenia wobec publiczności, nie będziemy jednak ani oburzać się, ani aprobować czegoś osobiście. Do społeczeństwa zaś należy stwarzanie tych objawów lub nie, zależnie od tego czy wynik jest pożyteczny lub szkodliwy. Nie ma szlachetniejszej pracy i z szerszym zastosowaniem, aniżeli nasza.“ Dziwne to pomieszanie pojęć wykazuje tylko, że Zola nie rozumie zupełnie wiedzy, jej metod i dążeń, ani też nie zdaje sobie sprawy z tego co mówi. Mięszanina skrajnej zarozumiałości i za daleko posuniętej skromności. Powiada, że pisarz daje

tylko protokoły z doświadczeń, a więc w tym razie rola jego jest bardzo tylko podrzędna. Protokoły te spisują przy badaniach automatyczne przyrządy, kimografy, myografy, kardyografy, aparaty fotograficzne itd. itd., tak ściśle i dokładnie, że do nadzoru ich czasem nawet wystarcza posługacz zakładowy, który chyba przyrodnikiem nie jest. Czy notowanie takie przebiegu doświadczenia, jest jednak wyłącznym celem przyrodnika, tak jak pisarza wedle Zoli? To dopiero martwy, surowy materiał, służący mu do konkluzji założenia naukowego, do celu. Zola powołuje się wciąż na wiedzę przyrodniczą, twierdząc, że w powieści tylko analiza jest możliwa, a nie synteza, którą przyrodnicy wyrzucili. Jakieć to płytkie pojmowanie. Ależ ta analiza właśnie nie do czego innego zdąża, jak do syntezy. Czyż Zola nic nie wie o wielkich syntezach, teoriach, czy uogólnieniach, jak kto chce powiedzieć, Kłaudyusza Bernarda, Darwina i innych przyrodników? Zola mówi wprawdzie o celu, lecz redukuje się on jedynie do środka pomocniczego, w znaczeniu przyrodniczem. Zola obiecuje, że dopiero w przyszłości coś się z tego da zrobić, gdy już te mechanizmy będą w ręku. Czy tak jednak lekarz postępuje? Ładnie by cała medycyna wyglądała i ludzkość niesłychanie by jej wdzięczną była, gdyby wychodziła z zasady, że ponieważ jeszcze mało wie, to trzeba czekać z leczeniem, dopóki się wszystkiego nie dowie. Ekonomista takżeby spokojnie

patrzył, jak sobie ludzie nawzajem w walce o byt łby ukręcają, nie podawał doraźnych wskazówek w obecnym stanie rzeczy, bo jeszcze za mało ma pozytywnych danych, a dużo bardzo wątpliwości. Onby także czekał, aż wszystko wiedzieć będzie. Gdzież jest ta wysoka doniosłość moralna i użyteczność powieści? Tu się Zola także myli, przypuszczając, że wiedza czerpie z nich materiały. One mogą mieć wartość pewną pedagogiczną dla mniej wykształconego ogółu. Powieść każda musi mieć cel, a raczej powiedzmy dokładniej wyrzeczć skutek, czy to dając piękno, czy też pewne wiadomości, a wielką zaletą jest, ażeby tendencyi nie było zaraz od pierwszej kartki widać. Tę zaletę ma w wysokim stopniu Zola, dopóki nie stanie się tendencyjnym, jak od *Paryża* począwszy. Czyż sucho traktowane specjalne rozprawy o pijaństwie mogą osiągnąć taki skutek, jak barwnie przedstawione okropne spuszczenia, które robi alkohol w *L'assomoir*? To samo tyczy się rozpusty w Nanie. Najwięcej przekonujące argumenta ekonomisty nie przemówią tak do duszy, jak obraz nędzy i ciemnoty klas niższych w *L'assomoir* i *Germinalu*, gdzie autor nie podaje sentymentalnych recept, lecz zaznajamia z warstwami, o których my bardzo nie wiele mamy pojęcia. Byłaby to bardzo dodatnia strona powieści Zoli, gdyby nie wątpliwości, które się budzą przy czytaniu jego dzieł. Wiedzimy, że jest wysoce jednostronny pesy-

mista, stąd nieufność co do prawdziwości obrazu. Jako przyrodnik, lekarz i filozof jest nader płytki, więc ma się niepewność, czy i pod innymi względami Zola jest głębszym znawcą. Trzebaby o to pytać historyka, finansisty, kupca i t. d. Pewien uczony prawnik spotkał się z d'Alembertem u Voltaire'a. Podziwiając jego wszechstronność wobec d'Alemberta, zrobił uwagę, że Voltaire jest tylko w prawie nieco słabym; ja zaś znajduję, że jest słabym w geometryi, odrzekł d'Alembert. To samo jest ze Zolą *si licet parva comparere magnis*.

Zola twierdzi, że teatr albo będzie naturalistyczny, albo też przestanie istnieć zupełnie (*Le naturalisme au théâtre*). Wzdycha, że niema potężnego temperamentu, któryby stworzył dramat ludzki w miejsce śmiesznych kłamstw. Anemiczną tragedję zastąpiła nowa fatalna formuła naturalistyczna. Przyznaje, że postęp jest znaczny, lecz przeważnie w zewnętrznej formie. Dekoracye są wierne, cóż, kiedy w tem prawdziwym otoczeniu obracają się nieprawdziwi ludzie. Przyznaje Dumasowi, którego nie lubi, tudzież Augierowi umiejętnie studyowanie charakterów i śmiałość wypowiedzania prawdy, ale jeszcze przecież dużo im do doskonałości brakuje, są karłami wobec Balzaca. O *Daniszewach* powiada, że to takie śmieszne i grubo nieprawdziwe, że autor nie odważył się przedstawić ich w Rosyi. I cóż teraz pomyśleć o dziele, które się oklaskuje w Paryżu, a zostałyby wy-

śmiane w Petersburgu. Teatr ginie na niestrawność wskutek moralności, sztuki zamiast być ludzkiemi, mają pretensye do uczciwości. W *Nos Auteurs dramatiques* daje rozbiory sztuk, które już prawie zupełnie zeszły ze sceny, krytyk jednak teatralny dużo z nich i dziś jeszcze może skorzystać. W *Le naturalisme au théâtre* wtajemnicza nas w różne zakulisowe sprawy, które zapewniają powodzenie sztuce, jakimi ono drogami powstaje, pisze o kostymach, dekoracyach, reklamie i t. d., a wśród tego widzimy znów powtarzające się jego recepty. Powiada, że przyszłość należy do naturalizmu, który nie może zginąć, chybaby jakiś przewrót zmienił nasz świat demokratyczny. Przepowiada, że znajdzie się w przyszłości formuła, udowadniająca, że więcej jest poezyi w małym apartamencie burżoazyjnym, aniżeli we wszystkich pałacach historyi. Nie może się zdeklarować co do formy, jaką przyjmie jutrzejszy dramat, trzeba to zostawić geniuszowi, do którego należy przyszłość i sława. Można się domyślać, że i on ma do tego aspiracye, cóż, kiedy teatr psuje młodzież lichemi sztukami tak, że on sam ile razy chce tworzyć jakąś sztukę, to szumią mu w uszach słyszane w młodości. Mówi, że młodzieniec, który nigdy nie był w teatrze, łatwiej stworzy arcydzieło, niż ten, kto w nim był sto razy. Dziwnie brzmi to zdanie w ustach Zoli, który nie wierzy w objawienie, intuicyę. Twierdzi, że nie ma dzieł genialnych nie dla

braku talentów, lecz dlatego że nie zostały napisane. Wie się sztuki, któreby można napisać, lecz się ich nie pisze, boby cenzura skonfiskowała. Wobec wielkiej pobłażliwości francuskiej cenzury, można sobie łatwo wyobrazić, jakieby to musiały być te sztuki. Büssnach autor sensacyjnych romansideł i Gastineau przerobili na scenę *l'Assomoir* i *Nanę*, jednak bez sukcesu. Zola sam pokusił się o laury dramaturga i zrobił kompletne fiasco swymi: *Thérèse Raquin*, *Les héritiers Rabourdin*, *Le bouton de Rose*. Widocznie nie chciał psuć swego mózgu studowaniem teatru, potrzeb bowiem scenicznych zgoła nie rozumie. Gdy mu zarzucano naśladownictwo Molière'a w komedyi *Les héritiers Rabourdin*, odpowiada z dumą, że to nie prawda, bo on wziął motyw z Ben Johnsona, jak to zresztą uważa zawsze za prawo, przysługujące autorowi. Jego zadaniem było ożywić ją duchem wieku i pod pokrywą humoru schłostać straszną ironią wadę społeczeństwa. Trzeba jednak, wyznać, że jej ani nie ożywił, ani nie przeniósł w nową epokę, ani nawet nie nadał śladu prawdopodobieństwa. Sztuka blada, bez życia, pełna niemożliwych sytuacji, udawań, konania i śmierci i łapania się na to naiwnych spadkobierców, pomiędzy którymi przecież i lekarz się znajduje. Molière'a w tem ani śladu, najwięcej jeszcze naiwnością przypomina Goldoniego, który jednak znacznie wyżej stoi, dowcip ma pogodny i dobroduszny, podczas gdy humor Zoli jest kara-

waniarski. Zola jednak nie daje za wygraną, powiada, że sztuka pomimo natychmiastowego upadku musi mieć wielką wartość, ponieważ śmiano się gwałtownie i szczerze. Wierzymy.

Widzimy, że naturalizm Zoli prócz nazwy nie ma nic wspólnego z naturalizmem Wordswortha, Shelleya, Byrona lub Mickiewicza, polegającym na głębokiej miłości piękna przyrody. Prawie równocześnie i w najbliższym sąsiedztwie, bo w Anglii, wązkim tylko odgradzonej kanałem, pojawia się wielki miłośnik natury Ruskin. Mimo tak strasznej przepaści piękna, jaka go dzieli ze Zolą, mają oni pewien wspólny punkt wyjścia. Dla obu natura, życie, prawda i piękno, to synonimy. Przypatrzmy się teoretycznym założeniom Ruskina. Żąda on, „aby młody artysta wystrzegał się ducha wyboru, jest to bowiem duch zuchwały, zazwyczaj zaś niski i pospolity, sprzeczny z wszelkim postępem, wróg wszelkiej siły, przyjazny zaś słabościom i stronniczości. Kto nie czuje potrzeby rysowania byle czego, ten nigdy nie będzie rysował dobrze. Sztuka doskonała obejmuje i odzwierca całość przyrody, nie doskonała zaś wzgardliwie przebiera i odrzuca. Artyści powinni obcować z przyrodą w całej prostocie serca, nic z niej nie odrzucając, niczem nie gardząc, niczego nie wybierając. Wybór jest zuchwalstwem, idealizowaniem świętokradztwem. Wyobraźnia nie ma nic do tworzenia, zadaniem jej jest przenikanie prawdy, łączenie się z prawdą,

odbudowywanie prawdy, nigdy zaś podstawianie lub dodawanie czegoś do prawdy. Błędnem jest pojmowanie funkcji wyobraźni, jako funkcji fałszu, polegającej na przedstawieniu rzeczy takimi, jakimi nie są, pocóż myśleć, kiedy rzeczywistość jest tak piękną.“ Czyż to nie są poglądy Zoli?

Posłuchajmy jednak dalej co głosi Ruskin : „Pozostaje nam tylko realizm i przyjęlibyśmy go bez wahania, gdyby realizm taki, jak go rozumieją artyści nowocześni był istotnie naśladowaniem i uwielbieniem przyrody. Szkoła realistyczna jednak nie wielbi tego i nie widzi, jest najzuchwalszem szyderstwem przyrody. Szkoła ta daleka jest od odtwarzania tego, co jest naturalnem i zasadniczem w życiu, oddaje się całkowicie odtwarzaniu tego, co jest w niej krańcowem i przypadkowem. Ci dziwnego nabożeństwa kochankowie rzeczywistości fabrykują cylinder przypominający kształtem komin fabryczny, odtworzywszy go następnie na płótnie lub w bronzie, powiadają, że to piękne, ponieważ wzięte jest z natury. Wchodzą do szynku, spisują inwentarz różnobarwnych flaszek, wpijają w siebie jego zadymioną atmosferę, studyują poczerniałe i poplamione lustra, następnie zaś przenoszą na płótno dziewczynę szynkarską wraz z całym smutnym aparatem cywilizacji i powiadają, że to piękne, bo to z natury. Udają się do szpitala, wyszukują tam znieczuloną twarz paralityka, przykładają do

niej druty elektryczne, wywołują uśmiech człowieka cierpiącego lub wyraz złości u spokojnej istoty i stworzywszy w ten sposób grę mięśni, obwieszczają wam, że odnaleźli wreszcie naturę i życie, podczas gdy powinni byli powiedzieć, że spotkali wynaturzenie i śmierć. Wyjdźmy z teatru, wyjdźmy po za fortyfikacje, które uważają za wzory krajobrazów. Gruby wyborca, lub chudy urzędnik, pijący absynt w kawiarni, przytłoczony ciężarem chorób dziedzicznych, z twarzą pomarszczoną przez namiętności i występki, o mięśniach zanikłych, drżących rękach alkoholika, kobieta morfinistka lub wymalowana, czyż to tacy, jakich stworzyła natura?"

Czyż tu nie mamy jak najtrafniejszego sądu o Zoli? Czy te wszystkie szczegóły nie jego się dotyczą? A jednak Ruskin Zoli z pewnością nieczytał, bo on prawie nie czytywał w obcych językach, a powieścią nie zajmował się zgoła. Pisane to zresztą jeszcze przed Zolą. A jednak trudno by było lepiej określić cały patologizm Zoli, zajmującego się tylko wyjątkami od prawidła, krańcowymi zboczeniami, wynaturzeniem przyrody. Pomimo więc wspólnego założenia rozeszli się w dwie przeciwne strony. Bo Ruskin powiada, że to co mamy z natury byka lub wieprza nie odbiera i nie tworzy wrażeń piękna, to zaś co jest pierwiastkiem ludzkim może je utworzyć i ucieleśnić w prostym stosunku do swej ludzkości. On ukochał przyrodę, nie jej zboczenia, a ukochał tak silnie, że

woli, aby zginęły wszystkie malowidła całego świata, niżby ptaki miały przestać ścielić swe gniazda. On uczy podziwiać i rozumieć całe piękno przyrody, uczy patrzeć na drzewa, chmury, wodę, bo on się stopił w jedno z przyrodą. Zola zaś patrzy na świat nie jak artysta, nie jak biolog, lecz jedynie jako ponury patolog pesymista. Ruskin powiada, że nawet na cierniach róża wykwita, Zola zaś zrędzi zgryźliwie, że to nawet i róża musi mieć kolce. Zola porównywa wiedzę życia i przyrodę ze salonem, pełnym światła, do którego trzeba przechodzić przez długą obrzydliwą kuchnię. Goncourtowie mówią, że poeta jest to człowiek przystawiający drabinkę do nieba i sięgający po gwiazdkę, przygrywając sobie na skrzypkach. Otóż Ruskin przystawia drabinkę i wchodzi do salonu przez okno, przygrywając sobie na skrzypkach i mówi jak tu jasno, wonno, Zola zaś wciska się, zostawiając już jego określenie do kuchni, nie wychodzi z niej więcej i mówi, jak tu ciemno, duszno, jak tu cuchnie!

W dalszym jednak ciągu swych krańcowych postulatów, powracają obaj z przeciwnych stron i spotykają się znów ze sobą. Zola żąda od powieściopisarza ścisłych metod przyrodniczych, Ruskin zaś pyta: „Jak należy patrzeć na przyrodę, za pomocą oczu, czy też promieni Roentgena? Jak należy natury dotykać ręką czy skalpelem? Elza zapytuje Lohengrina o jego imię, nie o liczbę mięśni skór-

nych, lub wyrostków kostnych, a i to nawet było za dużo, Lohengrin zniknął. Co zabija martwa litera wiedzy, to zmartwychwstaje pod tchnieniem sztuki.“ Od przyrodnika żąda, aby uwzględnił nie tylko zagadnienia prawdy, użyteczności, bogactwa, rozwoju, plenności, lecz piękno także. „Pierwsza nauka rozpatruje rzeczy same w sobie, druga zajmuje się raczej ich wpływem na czucie i duszę ludzką. Zadaniem tej ostatniej jest pogłębianie wrażeń naturalnych, które te rzeczy wywierają na istoty żyjące. Obydwie nauki troszczą się o prawdę, lecz jedna ma na względzie prawdę pozorów, druga zaś prawdę samej treści. Jedna bada stosunki rzeczy pomiędzy sobą, druga zaś li tylko stosunki ich do człowieka, zadając sobie pytanie, czym jest rzecz dla wzroku i serca ludzkiego.“

Oczywiście, że gdyby przyrodnik wychodził jedynie z piękna, jak tego żąda Ruskin, wiedza ścisła musiałaby upaść. Co się jednak stanie z powieścią, jeżeli pisarz przyjmie zasady Zoli? Jeżeli będzie chciała czerpać swój wątek w przeszłości i trzymać się ściśle prawdy, wygrzebanej z mozołem w archiwach, to forma powieści stanie tylko na zawadzie, badania takie muszą się zmienić w studia historyczne, które dla wyżej wykształconego czytelnika zastępują w zupełności powieść. Cóż jednak stanie się z powieścią współczesną? Zola przyjmuje bezkrytycznie i przenosi na powieść bez wszelkiej możliwości stosowania metodę przyro-

dniczą i gotowe postulaty Taine'a, które tenże stawia krytyce. Czy powieściopisarz jest w stanie uwzględnić ściśle rasę, otoczenie i moment z dodatkiem prawa dziedziczności Zoli? Nie. Krytyka może się na tem opierać, bo krytycy w imię prawdy poruszają w grobach przodków autora, z natręctwem reportera w dom mu się wdzierają, naruszają tajemnice listów prywatnych „choćby to były tylko od ekonomy listy, albo *Przymierze Wiecznej miłości z Wańdzą lub Marylką*. Czyż to możliwe dla powieściopisarza? Iluż to krytyków bada życie wieszczą, ile pracy w to wchodzi, a mimo to tyle wątpliwych kwestyi. „*But jego prawy powieszą w Sybilli, a o znikniony lewy będą skargi*“. Lekarz, który musi znać obciążenie dziedziczne, a któremu chory odślania swe tajniki, natrafia na olbrzymie trudności, bo są choroby, które tak chory, jak i rodzina usilnie kryje, wstydząc się ich tak, jak pani Felicjta. Nieraz lekarz postronnie dopiero się o nich dowie, cóż więc dopiero mówić o powieściopisarzu. Przypuśćmy jednak, że za pomocą obserwacyi uchwyci rzeczywistość i z wiernością ją odda, cóż wtedy będzie? Powieść nader łatwo zejść może do rzędu paszkwilu. Zola nawet nie czuje, jaki grób swemi wymaganiami kopie powieści. Czyż można sztukę pogodzić z wiedzą ścisłą? W człowieku zamieszkują one wspólnie i zgodnie, lecz nigdy w utworach. To też każda powieść, o ile nie jest poezją nierymowaną, pozostanie zawsze jakimś dziwnym

hermafrodytycznym tworem, nie mającym racji bytu. Zola powiada (*Une campagne 1880- 1881*), że kościół katolicki ma podstawy istnienia, ponieważ jest niejako poezją, nie mającą z wiedzą nic wspólnego. Protestantki zaś kościół otwarty, przestaje być kościołem, nie stając się wiedzą ścisłą. Twierdzi, że dziś człowiek wiedzy łatwiej się zgodzi z katolikiem, niż protestantem. Protestantyzm, jak wszystkie formuły pośrednie zostanie zgnieciony pomiędzy dogmatami a prawami, które chciał ze sobą pogodzić. Trzeba tak ciasnego myślenia, jakiem się Zola odznacza, aby nie wiedzieć co właściwie wypowiada. Pomiedzy poezją a wiedzą, formuła pośrednia, jak jego naturalizm nie ma racji bytu. Sztuka przestanie być sztuką niezostawszy wiedzą i musi zostać zgnieciona, jako ta pośrednia formuła. On nie ma nawet zachowawczego instynktu, „gdy na domiar wszystkiego woła, że nazwa „roman“ jest niewłaściwa dla naturalistycznej powieści, żąda zastąpienia jej wyrazem „studium“. On nawet nie spostrzega, że w swem płytkim zaślepieniu doktrynerskiem wprost mówi, że dla wykształconego czytelnika studium jest potrzebne, a powieść nie ma zgoła racji bytu, bo taki czyta ją jedynie tylko jako ciekawy objaw rozwoju ducha ludzkiego. To tak nieubłagane przecież dąży do kataklizmu powieści naturalistycznej, że mógł widzieć w końcu upadek naturalizmu, jak to przepowiedział upadek Napoleona i cesarstwa. Przecież to

tak proste i logiczne, ale nie dla Zoli. Niech się jednak pocieszy, świat zawsze będzie się składał z *les savants et les autres*, jak go Rénan dzieli i ta większa reszta zawsze będzie wolała czytać powieści, aniżeli choćby najprzystępniejsze studia.

Charakterystyka Zoli.

Działalność Zoli, a raczej jego rozwój, można podzielić na dwa okresy, tj. wczesnej młodości i romantyzmu, drugi zaś rozpoczynający się od Cyklu Rougon-Macquartów i powieści eksperymentalnej — okres naturalizmu.

Urodzony w r. 1840 w Paryżu wychowuje się w Prowancyi. Ulubionymi jego autorami są Wiktor Hugo i Musset. Romantyzm przebija się też bardzo wybitnie w jego pierwszych utworach. Píše wtedy poezye, które później przyjaciel jego Alexis, wydał na końcu swej książki p. t. *Emil Zola. Notes d'un ami 1882.* Tęskni do prawdy absolutnej, niezadowolniając go te okruchy prawdy, jakie daje wiedza. Szczytem zaś wiedzy jest dla niego wtedy Encyklopedia, a niestety i późniejsza jego wiedza jest przeważnie chaotycznym nagromadzeniem tylko wiadomości, bez należytego ich przetrawienia i uporządkowania. W szkołach nie doprowadził nawet do osiągnięcia bakalaureatu, przy którym

przepadł — o dziwna ironio losu — z literatury! W Paryżu walczy z nędzą; otrzymuje początkowo nędzną posadkę przy urzędzie cłowym, potem lepsze nieco miejsce w księgarni, pisze swe powieści, a równocześnie drobne artykuły do kilku dzienników, między innymi także do petersburskiego *Wiestnika Je-wropy*. Troski materyalne, niepowodzenia pierwszych utworów, trudności ze strony dziennikarzy, jednym słowem ciężka niezmiernie walka o byt, wyrabiają w nim nienawiści do ludzi i pesymizm. Folgę tym uczuciom daje wtedy w artykule *Mes Haines*, w którym dowodzi świętości nienawiści. Zdradza się ona później w okrzyku Klaudyusza: „*quels grèdins, que les honnetès gens*“, w słowach kucharki kończących *Pot Bouille*, a obejmujących całą burżuazję: „*cochon et compagnie*“. Opowiada, że na zgromadzeniach u Flauberta zwykle milczał, ponieważ nie jest zdolnym do niczego dopóki nie jest głęboko przekonany i nie gniewa się. Gdy ukochany mistrz jego Flaubert umarł, na pogrzebie powoli gniew go ogarniał i był wściekły z powodu równości w obliczu śmierci. We wściekłość wprawia go też głupota ludzka, której osobny artykuł poświęca w *Une Campagne 1880—1881*. Gniew jest zwykłą przyprawą jego artykułów polemicznych, przyczem szczególnie w późniejszych nieraz poprostu jest śmiesznym, jak naprzykład, gdy staje w obronie Gæthego i Diderota, których wartość usiłował ob-

niżyć Barbey d'Aureville. Na końcu artykułu woła: „Goethe burżoa! Diderot burżoa! tyś sam burżoa, skoro to jest zniewagą, ty masz upór burżoazyjny, ignorancję burżoazyjną, gadulstwo burżoazyjne, Burżoa! burżoa!” Szczególną zaś nienawiścią obdarza dziennikarzy i krytyków literackich. Młodym autorom radzi za Chamfortem, aby co rano połykali ropuchę, to już tak ich na cały dzień zatruje, że będą mogli spokojnie pracować. On ją codziennie przyjmuje w postaci kilku dzienników i chorowałby, gdyby ich nie miał. Krytykę nazywa niedołączną i odmawia jej wszelkiego wpływu na literaturę. Huysmansowi życzy, aby go walano w rysztołach krytyki, ażeby go koledzy denuncyowali policyi, ażeby mu całe stado niedołączów i zazdrośników wyło za piętami, wtedy dopiero poczuje swą siłę.

Zola nie uznaje żadnych powag, żadnych szkół. Woła do młodych, ażeby nie obierali sobie żadnych mistrzów, nie hołdowali żadnym manierom, sam zaś stawia ciasne postulaty i biada, kto z nim nie idzie. Pisze o Balzacu że pukał do Akademii, która wtedy jeszcze nie była ośmieszoną i rewolucyjni pisarze uważali za zaszczyt zasiadać w niej. Odmówiła mu tego ta marna instytucja, która upiera się jeszcze żyć w nowych czasach. Straciła wszelki wpływ na literaturę, ogranicza się do rozdzielania nagród, tak jak się w klasztorach rozdaje obrazki świętych grzecznością i po-

bożnem dzieciom. Wielki prąd społeczny nic ją nie obchodzi, zdaje się, jakby już nie żyła. Jeżeli kto jeszcze się o nią ubiega, to tylko z próżności. Zginie, gdy wielkie umysły nie zechcą wejść do towarzystwa, w którym nie ma Moliërea ani Balzaca. Dlatego też Flaubert wolał pozostać zwykłym obywatelem, a gdy umarł *il n'était rien ni de rien*, był poprostu Gustawem Flaubertem. O sobie też z dumą mówi, że nie jest niczem, nie ma nawet bakaloriatu, nie należy do niczego, nawet do towarzystwa literackiego. Twierdzi, że Dumas syn zasiada w Akademii jedynie przez wzgląd na wielkiego ojca, w czym staje w sprzeczności ze zdaniem, które poprzednio wypowiedział, a mianowicie, że Dumasowi Ojcu wystawiono pomnik tylko ze względu na syna, za którym wszyscy szaleją czyli, jak się wyraża, jest kokluszem Paryża i proponuje statwę wielkiego Dumasa prowadzącego za rękę małego siedmioletniego. Mówi, że do Akademii wchodzi się przez salony. Cherbuliezowi przepowiada, że zasiądzie w Akademii, gdyż jest drugą kolumną w *Revue des deux mondes*, a pan Buloz płacąc mało swym redaktorom, zwabia ich obietnicą fotelu akademickiego. Czasy się jednak zmieniły i Zola został nawet prezesem Towarzystwa literackiego, a do Akademii nietylko pukał, lecz nawet gwałtownie szturmował. Dziwna ta niekonsekwencja byłaby niewytłumaczoną, gdyby sam o sobie z tego powodu nie pisał. Trudno przypuścić, aby chciał

niejako zyskać powagę dla swych przekonań gdyż zawsze widział i głosił bezsilność i brak wpływu Akademii, widział, że młodzież pogardza zawsze jej autorytetami, mógłby więc tylko powagę u niej utracić. Nie przypuszczał zaś chyba, aby mógł ją sam do gruntu zmienić. On jednak spowiada się z tego w artykule p. t. *Le Solitaire (Une Campagne 1896)*, a w następnym zrywa stanowczo z młodzieżą. Narzeka na swą wielkość, powiada, że stał się wskutek tego własnością młodych swych adeptów. Jemu samemu nie wolno mieć żadnych słabostek. Przyjąc krzyż Legii Honorowej, fotel w Akademii — nie można; za wielki jesteś na to, nie zadasz kłamu całemu życiu, mówią ci uczniowie, to dobre dla nas małych i sprzątają ci wszystko z przed nosa, a wielki człowiek nudzi się straszliwie na swej kolumnie. Zabawiło by go, gdyby został udekorowanym, przyjemość by mu sprawiło zasiąść w Akademii, cóż, kiedy jemu zwykłych rzeczy nie wolno zakosztować. Czyżby jego dzieła straciły przez to na wartości? Czyżby przez to stał się mniej wielkim? Podobnie odpowiada i jego uczoney Bertheroix, któremu przyjaciele wyrzucają, że dał się sklasyfikować, zetykietować, zamknąć w tytułach i Akademii. On nie uznaje potrzeby zebrania sił naukowych w jedno ognisko, tylko jak Zola odpowiada, że cóż to szkodzi? czyż on nie może żyć jak zwykły śmiertelnik? Trzeba jednak przyznać, że dziwnie oryginalną ma me-

todę Zola w staraniu się o fotel w Akademii, obrzucając ją wciąż obelgami i okazując lekceważenie w bezdennej zarozumiałości.

Narzeka na swą wielkość i uczniów, gdzież jednak leży przyczyna tego? Romantyzm wniósł niezależność i wolność literatury, gorąca młodzież skupiała się około Wiktora Hugo, broniła go słowem i czynem, stworzyła podstawę jego wielkości. Zola gromadził około siebie młodszych autorów i bez wszelkiej miary podnosił ich liche początkowe utwory pod niebiosą, jak to było z Céardem, Huysmansem, Alexisem itp. Każda ich drobnostka zapowiadała według niego nowy geniusz, coś niebywałego. Oni też jak mogli odwdzięczali się i trąbili sławę mistrza swego i to towarzystwo wzajemnej admiracji przyczyniło się niezawodnie bardzo wiele do jego sławy, która mu potem zaciążyła.

Poglądy swe na malarstwo wypowiada Zola w *L'Oeuvre* prócz tego zaś w artykułach p. t. *Mon Salon (Mes haines)*, pisanych pod pseudonimem swego przyszłego bohatera Klaudyusza. Uznaje Dawida, Delacroix, a przede wszystkim Courbeta, z młodych zaś broni Moneta, Pissara, Milleta, a głównie Maneta. Gdy publiczność i krytyka irytowała się jego obrazami, mówi: Realizm dla mnie nic nie znaczy, ja go podporządkowuję temperamentowi, stwarzaj prawdę, przyklasnę, stwarzaj indywidualność i życie, przyklasnę jeszcze silniej. Na litość, malujcie, nie śpiewajcie. Manetowi do-

radza, aby ludziom, którzy go pytają o sens obrazów odpowiedział, że obraz jest pretekstem do analizy. Trzeba ci było kobiety nagiej do swej Olimpii, wzięteś pierwszą lepszą dziewczynę, trzeba ci było plam jasnych i świetlnych, dałeś murzynkę i kota. Co to ma znaczyć? Ani ja nie wiem, ani ty. Wiem tylko żeś stworzył arcydzieło prawdy, światła i cienia, rzeczywistość przedmiotów i istot. W tym zamęcie pojęć widzimy całego Zolę. Prawda, życie i piękno, to u niego synonimy, dalej zaś mówi, że woli, gdy ktoś stwarza życie, niż prawdę. Nie uznaje zgoła potrzeby sensu, rzeczywistości. Mówi o jakiejś analizie, czego — niewiadomem, światłach i cieniach, a w końcu znów pieczętuje, że to rzeczywistość. Przedkłada temperament nad prawdę, rzeczywistość, a za chwilę znów mówi, że wolałby Dorego, gdyby dawał naturę prawdziwą i potężną, inną, aniżeli jego marzenia. Nigdzie konsekwencji znaleźć nie można. Stawia formułę sztuki, rzuca jak zwykle wielkie wyrazy — prawda, życie, analiza, konkretno jednak nic w tem nie ma. Widać tylko ze wszystkiego, że dla malarzy pobłażliwszym jest niż dla pisarzy i uwielbia tych, którzy właśnie jak najmniej w jego formułce zmieścić się mogą, gdyby chcieć ją stosować w myśl, jaką wyraźniej swą metodą eksperymentalną zaznacza co do powieści. O sztuce zresztą bardzo niewiele pisze. Prócz jego salonu mamy tylko jeden jeszcze artykuł, p. t. *Peinture* w ostatnim

tomie dzieł krytycznych (*Une Campagne 1896*). Jakaż tu jednak zmiana w tym salonie poprzednim, którego bronił pijany młodością, pijany prawdą, pijany potrzebą utwierdzenia swych wrażeń uderzeniami maczugi. Co się tam z jego Manetami stało. Ohydny tylko impresjonizm, mistycyzm, plamy jasne, plamy jeszcze jaśniejsze, nie ma ciała, tylko malowidła duszy, które są wstrętne, pobudzają do wymiotów. Manet zmanierowany, skarykaturowany, ruina szkoły. I kończy znów swemi zwykłymi abstrakcjami: Tylko ci twórcy tryumfują, którzy robią człowieka, geniusz, który rodzi życie i prawdę. Z tego artykułu też nic nie można wycisnąć dla sztuki, nasuwa się tylko pytanie, czy tak już rzeczywiście jego Manetów zabrakło od lat trzydziestu, czy też zmieniły się tylko okulary jego temperamentu. Przypuszczam, że gdyby Zola zachwycał się w młodości swemi powieściami naturalistycznymi, następnie literaturą tak, jak malarstwem zgoła się nie interesował i po trzydziestu latach przeczytał znów swe powieści, także by go srogi spotkał zawód.

W pojęciach jego o poezji też wieża Babel. Klaudyusz Bernard mówi, że literatura piękna służy uczonemu dla rozrywki, jest dla niego grą na flecie. Zola tego do siebie nie bierze, twierdzi, że to o poezji tylko mowa, i z wysokości swego tróinoga magistralnym tonem ogłasza: poezji wyznaczam tylko rolę orkiestry, która nam będzie przygrywała, podczas

gdy my będziemy pracować, — powtarzając to za słynnym fizyologiem. Lecz gdzieindziej znów dowodzi, że jego metoda, jego naturalizm, wejdą do dramatu, sztuki i poezji. Gdyby się przywiązywało jakąkolwiek wagę do tej jego ścisłej metody, toby to znaczyło *opiewać tysiąc wierszy o sadzeniu grochu*. Gdy jednak Richépin przyjmuje naturalizm w wyborze tematu i brutalnem traktowaniu, wtedy się znów gniewa. Naturalizm ten przyjął się także w popularnych piosnkach Bruanta, czerpanych z szumowin Parryża, w bulwarowych piosnkach Xanrofa i innych.

Zola widzi niebezpieczeństwo w zbyt niem przejmowaniu się poezją i woła do młodzieży, aby się nie żywiła ideałami i retoryką, dla zostania wielkimi, że to zgubna zasada, umiera się ideałami i retoryką, a żyje tylko wiedzą. Chciałby ją natchnąć nienawiścią do frazesu i niedowiarstwem do koziołków po błękitach. Wiktora Hugo uważa za mistrza retoryki i króla poezji lirycznej, ale nie za filozofa. Krytykuje go jako myśliciela i pedagoga. Filozof ciemny, kontradykcyjny, utworzony z sentymentów a nie z prawdy jest niebezpieczny, ma szkodliwy wpływ na młodzież, prowadząc do kłamstwa liryzmu, zwichnięcia mózgu romantyczną egzaltacją. Nikt nie chce poetów zgładzić, chodzi tylko o wyznaczenie im należytego miejsca, bo nie oni idą na czele wieku i nie mają wyłącznego przywileju moralności i patriotyzmu. — Zdania te są zupełnie słuszne

wobec szału romantycznego, robiącego z wielkich poetów zarazem wielkich filozofów i polityków, za którymi naród ma postępować i których zasad ma się ściśle trzymać. Dziwne to zaślepienie sprowadza nieraz bardzo zgubne, wprost fatalne skutki. Biada jednak trzeźwieszym umysłom, które się odzywają przeciw temu szałowi. Zarzuty świętokradztwa, zniewagi swoich proroków, braku patryotyzmu, przewrotności itd. jak grad na nich spadają. Nikt nie chce obdzierać ze sławy wielkich poetów, można ich kochać gorąco, ale nie żądać od nich praktyki życia, której zgoła nie posiadają i umysłu krytycznego, który jest sprzeczny z talentem poetyckim. I dziwna rzecz, że gdy się powie o wielkim poecie, że nie był malarzem, matematykiem lub chemikiem, to wolno, broń Boże jednak twierdzić, że nie był dobrym politykiem, ba, czasem nawet już i największym przyrodnikiem być musi. Gdy Du Bois-Reymond, wielbiciel Goethego, umiejący całą pierwszą część *Fausta* na pamięć, powiedział, że Goethe był miernym przyrodnikiem, posypał się zewsząd grad obelg, mało, że go nie ukamienowano. Wróćmy jednakże do Zoli.

Zamiłowania do poezji nie zdradza Zola. Pisze w tym kierunku bardzo nie wiele, raczej o poetach, niż o ich utworach. Muzykę ceni dość nisko. Oburza go wysoka subwencja dla opery, bo to tylko przyjemność, nie wymaga-

jąca myślenia, wygodna dla burżuazji. Jego artyści nie zajmują się ani poezją, ani dramatem, ani muzyką. Jeden Gagniere tylko (*L'Oeuvre*) improwizuje raz na paru kartkach ciężki wykład o muzyce, do którego potrzeba by sporo przygotowania, on go sobie jednak swobodnie z rękawa wytrząsa. Czasy, gdy młody malarz mruczał przy pracy balladę Wiktora Hugo lub aryę Berlioza minęły. Oczywiście, że o innych śmiertelnikach ani mowy nie ma; ci zgoła się niczem nie zajmują po za kradzeniem, zabijaniem, picciem i płodzeniem. Jego „piękne mózgi“ kobiece nie mają żadnych potrzeb estetycznych. Poezja, muzyka i sztuka nie istnieje dla nich, bo panny mają czas zajęty studiami książek medycznych. Jedynie dla wyrażenia swej pogardy dla romantyzmu każe się Zola nawiasowo zachwycać wstrętnej pani Josserand w *Pot-Bouille* Lamartinem, Maryi Pichon pięknie oprawnem George Sandem, a odrzucać Balzaca, bo zanadto prawdziwy, antypatyę zaś swoją dla miernoty Dickensa objawia tem, że go wieczorami czytuje chora pani Campardon. Zresztą nikt nie gra, nie czyta i do teatru nie chodzi. Ruch artystyczno-literacki w Paryżu nie istnieje zupełnie. Przepraszam, jest przecie jeden tajemniczy literat, żyjący spokojnie, zdala od komeraży wstrętnego domu burżuazyjnego, w którym jest jedyną jasną plamą, szkalowany przez innych lokatorów, bo pomimo, że prowadzi cichy, uczciwy żywot, stwarza powieść na-

turalistyczną, która jest zbrodnią w oczach plurgawej burżuazji. (*Pot Boille.*)

W młodocianych swych artykułach krytycznych stawia formułę, że dzieło sztuki jest zakątkiem przyrody widzianym przez temperament artysty, formułę powtarzaną ustawicznie aż do znudzenia. Jestto właściwie parafraza definicyi, którą Diderot zapożyczył od Bacona, tj. *Homo additus naturae*. Postulaty, które Zola stawia w późniejszym okresie w swej powieści eksperymentalnej stają w jaskrawej sprzeczności z tem określeniem sztuki. Krańcowy obiektywizm, którego Zola żąda, zestawienie pisarzy do rzędu protokolantów nie da się w żaden sposób pogodzić z temperamentem osobistym, nie dozwala indywidualności w niczem się ujawnić. Zola gniewa się na idiotów, którzy nie chcą zrozumieć, że pisarzowi naturaliscie pozostaje ekspresya osobista, a więc obie jego formuły dadzą się pogodzić, lecz zgoła tej ekspresyi nie tłumaczy. Czem ona może być przy takim obiektywizmie jakiego Zola wymaga? Chyba tylko w stylu może się ujawnić, tego, co nazywa objawieniem, natchnieniem lub wyobraźnią nie uznaje Zola zupełnie. O romantykach powiada, że nie pracowali porządnie, były to raczej chwile zapału ognia bengalskiego. Naturaliści wierzą tylko w pracę, którą romantycy nazywali pogardliwie mularską, naturaliści zaś są episierami i to stanowi ich siłę i chwałę. Dziwi się, że Balzac pojmował pracę

w romantyczny sposób. Dawniej, gdy powieść była tylko rozrywką, wyobraźnia wystarczała. Zmieniło się to z powstaniem naturalizmu w powieści, obserwacji i analizy. Pisarz wymyśla tylko plan, pierwszą lepszą historię z życia (co znów stać w sprzeczności z jego teoryjami), wyobraźnia, ma rolę podrzędną, kryje się za rzeczywistość.

Zola też jest w istocie takim sumiennym pracownikiem, szperaczem dokumentów w dziennikach, aktach sądowych, podręcznikach i dziełach źródłowych, z których czerpie swą bezładną wiedzę encyklopedyczną. Siedzi spokojnie w swej willi w Meudon i na podstawie swych skrawków zlepia to, co nazywa życiem, nieznając życia zupełnie. Z dumą opowiada, ile go pracy kosztował pięcioletni pobyt w Rzymie, ile on to godzin musiał szperać w bibliotekach, z iloma dyplomatami i dygnitarzami kościelnymi mówić aby zebrać taką straszną masę potrzebnych dokumentów. — Tymczasem wskutek tego on Rzymu wcale nie widział, charakteru jego zupełnie nie uchwycił. Taine'owi zarzuca, że jest szperaczem bibliotecznym, a życia nie zna, nie widzi dorożek przejeżdżających na ulicy, a Zola sam to w najwyższym stopniu zdradza, jest zawsze teoretykiem życia, lecz nie naturalistą, obserwatorem. Z powodu tego poszukiwania dokumentów zarzucano mu często plagiat. Brunetier (*Le roman naturaliste*) zwraca uwagę na uderzające

podobieństwo dwóch szczegółów w Nanie z cytataми Taine'a w *Historji literatury angielskiej*. Scena masochistyczna hr. Mufata z Naną, która mu każe psa udawać, znajduje się prawie dosłownie w Otway'a *Ocalenie Wenecyi*, do niej zaś przypiętą jest scena deptania ubioru szambelańskiego, do której podobną przytacza Taine, jednak zaczerpanę z innej powieści i z innych czasów. Zola stopił anegdotę z XVI i z XVIII wieku i nazywa to współczesną rzeczywistością. Jeżeli się nadto doda, że Zola wziął motyw do swych *Les héritiers Rabourdin* z Ben Johnsona również z tego samego dzieła Taine'a, to rzecz bardzo się jasno przedstawia. Podobnież historia z *Une page d'amour* znajduje się w Pamiętnikach Casonowy. Nie potrzeba jednak wyszukiwać, skąd Zola co czerpie, głoszą to tryumfalnie jego uczniowie jak Alexis, on sam wreszcie wypowiada wszystko szczerze, nawet z naiwną szczerością (*Nouvelle Campagne 1896. Le droit de romancier*). Gniewa się na kogoś, że mu zarzuca kompilacye w *Rzymie*, nazywa go gryzi-piórkim, któremu przeszkadza on, szcur biblioteczny, zarzuca mu złą wiarę i głupotę. Przyznaje, że czerpał wiadomości z dzieła, które mu na głowę zwalono i przytacza wiele innych. Opieranie się na innych dziełach jest prawem autora, to należy do jego metody. Prolog Rougonów i Macquartów, te *Les origines*, jak je Zola naukowo nazywa, czerpał z Tenata. Do opisów przeobrażenia Paryża w *La curée* dostarczył mu

materyału Jules Ferry. O fabrykacyi bromków z alg pouczał go chemik Edmund Perier i t. d. i t. d. A co za straszna praca w zbieraniu not, rachunków, mechanizmu administracyi wielkich magazynów, kolei i t. d. Szczególnie *l'Argent* zadało mu wiele pracy, poszukiwań za dokumentami i konferencyi z finansistami, tak, że mu aż głowa pękała i naiwnie wyznaje, że dziś jeszcze wątpi, czy cokolwiek z tego zrozumiał. Jakżesz więc może mieć pretensyę do przeciętnego śmiertelnika, aby go pojął, aby to dla niego było naturalnem. Czyż to już nie wyższa naiwność? Nordau za daleko posuwa swój zarzut plagiatorstwa, mówiąc, że opisy porodów czerpane są z podręcznika akuszeryi, a msza z książek mszalnych. Śmieszne to, bo przecież nikt rozsądny nie będzie żądał od Zoli stwarzania metod położniczych lub komponowania mszy. Widzimy jednak w Nanie sceny żywcem skąd innąd wzięte, dalej Zola sam powiada, że brał je do *l'Assomoir* z książki Poulota, p. t. *Le sublime* i uważa to za rzecz zupełnie w porządku. Autor żył między robotnikami, opowiada anegdoty prawdziwe, odtwarza typy, a ponieważ tam wyobraźnia nie ma nic do czynienia, nie ma tam żadnej twórczości, przeto uważał za właściwe brać sceny tak, jak z dzieła historycznego. Prócz epizodów zachował wiernie przydomki, nadawane sobie przez rzemieślników, tak, jakby nazwiska brał z Almanachu. Opis zaś napadów *dilirium tremens*

jest dosłownym odpisem z obserwacji klinicznej Szpitalu św. Anny. Swego ks. Piotra czerpał z *Socjalizmu Katolickiego* Nittiego i przyznaje, że są tam ustępy dosłownie tłumaczone, on tylko robił wyciągi, porządkował je i ożywił! (Jak?) Czerpie też Zola, jak widzieliśmy swe dokumenty z Goncourtów, następnie zaś w *Parryżu* zbiera dokumenty ze swoich własnych dokumentów i z typów poprzednio wprowadzanych, robi sobie cały ensemble, jakby Rewię z całego roku, grywaną w podrzędnych teatrzykach bulwarów zewnętrznych i przepędza przez nią ks. Piotra w pogoni za miłosierdziem i ocaleniem swego brata warchoła, podobnie jak to z Maryuszem robi w *Les mysteres de Marseille*. Podobną metodę zachowuje też Zola w *La Fécondité*, gdzie jego bohater Mateusz asystuje przy wszelkich konsultacjach lekarskich, operacjach, porodach, wyborach mamek, zbrodniach akuszerki i akuszerów, jednym słowem widzi to, czemby można wygodnie kilkuset ludzi obdzielić. Irytuje się Zola o zarzuty plagiatstwa i woła: Czyż nie dość dowiodłem mej męskości, jako twórca ludzi? Czyż moja rodzina nie jest dość szeroka, abym się nie śmiał z zarzutów kradzieży cudzych dzieci?

Nie będziemy się o to sprzeczać, czy nazwiemy podstawy powieści Zoli plagiatami, jak to chcą jego francuscy koledzy, czy też dokumentami, jak to Zola pojmuje. Jest to kwestya osobistych na rzecz poglądów. Fakt tylko po-

zostaje, że Zola czerpał dużo, bardzo dużo z innych autorów, nie zadając sobie wiele trudu z przerabianiem tego. On jako badacz ścisły potrzebuje oprzeć się na faktach prawdziwych, a jeśli nie bierze ich z życia, to wiarygodność autorów, z których czerpie swe dokumenta, jemu wystarcza. Musimy tylko zwrócić uwagę, że każdy uczony, jeśli chce uniknąć zarzutu plagiatu, przytacza skąd co zaczerpnął. Zola czyni to wprawdzie, lecz nie w powieściach, które ogół czyta i jakoś *post festum*, gdy jest silnie do muru przyparty. Mniejsza o to jednak. Trzymajmy się ściśle tylko jego założeń. Fakty prawdziwe, z których badacz wychodzi, są u niego wzięte z książek, środowisko, w które je autor wstawia dla wykazania mechanizmu namiętności, a więc dalej otoczenie, uzewnętrznianie się, a więc objawy chorobowe, dysputy filozoficzne, rozmowy robotników i t. d. zaczerpane są z dzieł, sprawozdań szpitalnych, rozmów z uczonymi, wyobraźnia autora nie ma nic do stworzenia, cóż więc wobec tego pozostaje własnością Zoli? Chyba tylko opisowość i styl? A i tutaj są złośliwi ludzie, jak Brunetiere, który twierdzi i udowadnia przykładami, że Zola zapożycza się od Gautiera, na którego jednak tak się gniewa. Jeśli do tego sam Zola przyznaje się, że jego proletaryat mówi tak, jak osobistości Poulota, który był przecież jego znawcą, jeśli się widzi, że jego opisowość jest manierą, powstającą pod

wpływem Goncourtów, to cóż ostatecznie mamy z tem wszystkim zrobić? Może gdzieindziej będziemy szukać jego własności? Może cel dzieła usprawiedliwia środki? Kiedy Zola pisze bez celu, to nie jego rzecz, on daje tylko surowy materiał, a do społeczeństwa należy wyzyskanie go jak mu się podoba. Szukajmy więc gdzieindziej. Nazywają Zolę rekinem, on zaś nie wie, czy się o to gniewać, czy też uważać to za pochlebstwo. Rekin dąży za okrętem i połyka wszystko. Otóż on widzi w tem pochlebstwo. Tak jest, on połknął swoją epokę, strawił ją i wlał w nią życie. Prawda, połknął nie tylko swoją epokę, ale już nawet dobrze ubiegłe czasy, czy jednak strawił i ożywił, to jednak wielka kwestya.

Podając szczegółowo błędy Zoli, które popełnia jako przyrodnik i lekarz, robiłem nawet ustępstwo, ponieważ to jest najsilniejsza strona Zoli, w tym kierunku, jak sam wyznaje, najwięcej zbierał dokumentów i z największem to czynił zamiłowaniem. Już w młodości pisząc o *Germinie Lacerteux* oświadcza, że „szczególnie lubi takie dzieło dekadence, gdzie chorobliwa wrażliwość zastępuje pełne zdrowie klasycyzmu. *Germinie Lacerteux* jest wyznaniem umierającego, który cierpi z szeroko rozwartemi oczyma“. Wprowadzając jako główny czynnik dziedzictwo, też był zmuszony uciekać się do patologicznych jednostek. Wysokich pojęć medycznych dostarczał mu Maurice

Fleury, studyował dalej sam pilnie podręczniki lekarskie dla opisanie porodów i podagry, uczonych lekarzy wyzyskiwał poprostu, nigdy nie przystępował do kwestyi naukowej, do opisu jakiejś choroby, zanim nie poruszył całego fakultetu medycznego. Czynił to wszystko z prawdziwem zamiłowaniem. Zebrawszy dopiero te dokumenty, trawił je i ożywiał. Jakżeż marnie jednak te jego żywe postacie wyglądają. Cały balast luźnych wiadomości, podanych pretensjonalnie, nieumiejętnie zesztukowanych nazywa życiem. Niech czytelnik weźmie w rękę rzeczy M. Fleury'ego (*Les amours des Savants*), z którego Zola czerpał swe wiadomości. Czy tam są specjalne traktaty o chorobach? Czy tam cokolwiek się znajdzie, czegoby laik nie zrozumiał? A jednak to lekarz pisał. Czy zaś niefachowy czytelnik pojmie co z Zoli? Czy to dla niego prawda, życie? Zola twierdzi, że uczony zabił w Tainie artystę. Zoli zaszkodziła jego pseudowiedza. Zgłuszyła w nim talent, który wybitnie się zapowiadał już w *Magdalenie Ferrat*. Zbiera z ciężką pracą luźne wrywki, zamyka się zupełnie, w świecie rzeczywistym nie żyje, a na jakieś logiczne, celowe wykształcenie, brak mu czasu. Gdy mu ktoś wtrącił do krytyki Niebuhra, ze straszliwą naiwnością woła: Kto to ten Niebuhr? Skąd on wziął tego Niebuhra? Dawajcie mi tu kogoś, kto zna Niebuhra! Obładowuje się wiadomościami i nie ma wstrze-

mięźliwości Flauberta w wyzyskiwaniu ich, chce je zaraz sprzedać, oddaje natychmiast niestrawione, w tej samej postaci, w jakiej przyjął. Kto jego medycynę zrozumie? Lekarz, który się z niej wyśmiej. Kto podczas nabożeństwa łowi chciwie uchem niewyraźny szept łacińskich wyrazów? Dla kogo naturalnemi są księgi buchalteryjne wielkich bazarów? Kto zrozumie mechanizm giełdowy, skoro go sam Zola nie pojmuje? Kto widzi wioskę zajęta bezustannie płodzeniem, pijącą, klnącą wśród niemożliwie brutalnych żartów? Komuż wreszcie znane są te najskrytsze tajemnice życia nierządnic? Czy to wszystko natura, prawda, piękno i życie?

Gdy Zolę spotykają zarzuty gonienia za sensacyjnymi skandalami, przytacza wycinki z gazet, które zbiera jako dokumenty i woła: Czy to wszystko co gazety piszą nie skandal? Mniejsza o to, że dowiedzenie komuś drugiemu że także goni za skandalem nie jest jeszcze odparciem zarzutu sobie uczynionemu, ale jak wskutek tego powstają jego charaktery. Zola wyławia wszelkie zbrodnie, zabójstwa, fałszerstwa itd., które popełniło wiele osób i w przeciągu długiego czasu, zwala je na jedną osobę, której nadaje jakieś imię, motywów psychologicznych nie analizuje wcale i to się nazywa żywy czarny charakter. On jednak wcale tego nie widzi. Dumas, Sue — ci kręcą korbą w teatrze maryonetek, on jednak, jakkolwiek zapoży-

cza fakta od innych, co nazywa zbieraniem dokumentów i zszywa je tylko razem, jakkolwiek nawet gotowe sceny bierze, to jednak, jak z powagą, a jeszcze większą zaciekłością twierdzi, zastosowuje je do epoki, wlewa w nie życie i w tem leży cała jego potęga, męskość twórcza.

Brunetiére powiada, że naturalizm długo nie miał swego kornaka, aż zjawił się Zola, który woła słowa, rzucone przez Heinego jakiemuś krytykowi: Chodźcie oglądać bawoła! bawoła z bawołów! byka z byków! on sam jest bawołem, wszystkie inne to tylko woły! Chodźcie oglądać bawoła z bawołów! prawdziwego bawoła! Br. Twierdzi, że cała ta napuszona metoda eksperymentalna jest tylko prostą reklamą. Wydaje się to prawdopodobnem. Trudno nawet przypuścić, ażeby Zola był tak strasznie płytki i zaślepiiony, by rzeczywiście z dobrą wiarą przypuszczał możliwość eksperymentu w powieści i wykrywania w ten sposób nowych prawd. Albo to tylko błaga dla reklamy, albo szczerą, lecz niemożliwie wielką ograniczoność.

Najlepiej jednak wykazuje całą nicość jego teorii eksperymentalnej powieści i udowadnia, że Zola nie jest obserwatorem życia lecz zbieraczem jego skrawków z drugiej ręki, własny jego przyjaciel Alexis, który wydaniem swej książeczki o Zoli niedźwiedzią mu oddał przysługę. Całość obraca się przeważnie około kwestyi materialnej, ile Zola dostał za ten lub ów utwór, ile zarabiał w pewnym czasie. Opisuje

między innymi szczegółami, jak Zola zobowiązał się kontraktem dostarczać księgarzowi dwie powieści z cyklu Rougonów i Macquartów rocznie za miesięcznym wynagrodzeniem pięciuset franków. Według określenia Amicisa, Zola jest mechanikiem, Brunetière zaś i Rod twierdzą, że jest nawet nie tyle pracowitym, ile punktualnym, stąd też powieści jego ukazują się z dziwną peryodycznością, podobnie, jak pory roku. Alexis opisuje, jak np. dla opisanie oranżeryi Reginy w *La curée* zwiedzał Zola cieplarnie w Jardin des Plantes i szczegółowo wynotowywał rośliny. Stąd też mamy nie opis cieplarni, lecz katalog rzadszych roślin. Typów podobnych jak Nana, nie znał Zola zupełnie, prosił więc swych znajomych o opowiadanie o nich i każdy szczegół notował skrzętnie, „asymilował“ jak się Alexis wyraża. Potem zwiedził raz hotel jednej z podobnych dam, raz zaś nawet postarał się o zaproszenie na kolację. Maluje to wybornie jego eksperymentowanie, obserwacye i przychwytywanie prawdy na gorącym uczynku. Zola sam wyznaje, że powieści nie pisze z jasnym planem — robi się ona sama. Gdy szuka intrygi, kanwy, nadarmo sobie łamie głowę, aby ostatecznie do niczego nie doprowadzić. Ma tylko główne typy w zarysie, reszta przychodzi sama z siebie.

Skutek tej rzemieślniczej roboty, jest też taki, że szczegóły zamazują całość, jest się dalekim od odczuwania rzeczywistości. Zola sądzi,

że gdy zbierze razem kilkadziesiąt rzadkich roślin, powstanie cieplarnia, gromady rękawiczek, krawatek, parasoli, kapeluszy itd. powstanie magazyn, najrozmaitsze zaś wędliny stworzą sklep masarski — jednym słowem, że gdy wynaluje pień, każdą gałązkę i każdy liść z osobna, to powstanie obraz dokładny drzewa. Nie ma tej umiejętności patrzenia na to co nazywamy rzeczywistością, prawdą, oczami swych bohaterów jak np. Flaubert, ani też swemi własnymi — a na jedną z tych dwóch konieczności trzeba się zdecydować w realistycznej powieści. U niego zaś patrzącym jest raz ogrodnik przechodzący przez wystawę kwiatową, drugi raz taksator egzekucyjny spisujący inwentarz sklepowy, innym znów razem już nie lekarz, lecz książka lekarska. Zaznaczyliśmy już poprzednio, że Zola „dokumenty“ swe zebrane z wielu indywidualiów, w długim czasie, skupia na jedną postać i krótki przeciąg czasu, a że zajmuje się przedewszystkiem patologicznymi typami, przeto pękają aż z zbrodni i rozpusty. Jest zawsze tylko pesymistycznym romantykiem patologizmu. Cała zaś jego naukowa i przyrodnicza blaga robi z jego powieści, a jeszcze więcej jego teoretycznych postulatów coś na kształt baśni Verne'a pisanych dla starych dzieci. O Verne'm zaś pisze Zola, że go uważa za szkodliwego ze względów pedagogicznych, dziwi się, że książki jego taki popyt mają i dodaje wzgardliwie, że kalendarze i książki do nabożeństwa, też są

rozchwytywane. Dodajmy, że tak samo i powieści Zoli.

Taka praca przy biurku nie mogła dozwolnić do rozwinięcia się talentu Zoli, który w istocie posiadał, a o czem świadczą przedewszystkiem *Germinal* i *La Debacle*. Musiała ona zabić w nim talent. Znaczny upadek widzimy już w *Doktorze Paskalu*, a potęguje się on jeszcze w jego tendencyjnych powieściach *Trzy Miasta*, a przedewszystkiem w *Paryżu*, gdzie jak to wyżej zaznaczyliśmy cofa się w fakturze powieści do swego młodocianego romansidła *Les Mysteres de Marseille*. Nie mógł się też wznieść już wyżej w *Fecondité* i używając tego miernego i banalnego sposobu przepędza znów swego bohatera Mateusza przez wszelkie kliniki, domy przytułku, mieszkania akuszerok, biura stręczeń mamek, każe mu asystować przy operacjach, porodach, spędzaniach, wybieraniu mamek, badaniach akuszeryjnych itd. itd. A jak tu naturalizm Zoli idealnie przedstawia szczuplutkie mieszkanko bardzo niezamożnego Mateusza z tuzinem dzieciaków, jak tam czysto, cicho, porządnie, istny raj ziemski takie miłe gniazdeczko! Tutaj pozostaje już tylko zwykły doktryner porywający się na rozwiązanie tak pięknej a niesłychanie trudnej do rozwiązania kwestyi, jaką jest zaludnianie wobec trudnych warunków bytu.

Często bardzo można się spotkać z oskarżaniem Zoli o krzewienie niemoralności w najbanalniejszym tego słowa znaczeniu. Zarzut ten

ściągnięty na Zolę *L'Assomoir* i *Nana*; przede-
wszystkiem zaś ta ostatnia powieść. Obwiniano
go, że jest duchowym ojcem pornograficznego
dziennikarstwa, które *Gil-Blas* reprezentuje.
Słusznie odpowiada na to Zola, że to bardzo
nieszczęśliwy pomysł sadzać rozpustę, lalką
ubraną w delikatne koronki na kolanach takiego
hipokondryka, który zna prawo dziedziczości.
Krytykom zarzuca hipokryzye dla taniego przy-
podobania się publiczności; im w gruncie
o moralność nie chodzi, tylko o piękne upozoro-
wanie występku. Ci krytycy dlatego twierdzą
o Nanie, że jest nieprawdziwą, boby chcieli
pieprznej, dowcipnej i wesołej postaci, ta zaś
cała pikanterya i wesołość kokot jest mytem
tylko. Narzeka się na nudne rozrywki burżoa-
zyjne, wyśmiewa niedzielną loteryjkę, a ona
jest tysiąc razy zabawniejsza niż te osławione
kolacyjki z kokotami. W istocie dziwna rzecz,
że analogiczna powieść Daudeta *Sapho* nie na-
robiła tyle wrzawy i oburzenia co „Nana“;
może właśnie dla tego, że rozpusta jest tam
mniej brutalnie przedstawiona. To samo tyczy
się w *La curee* Zoli, gdzie właśnie rozpusta może
pociągać swym przepychem, wykwintem, w ogóle
estetyczną stroną. Ta powieść nie ściągnęła
ani drobnej części tych zarzutów, co *Nana*.
Wogóle rozpusta podana w formie ponę-
tnej, bądź też dowcipnej przemyka się łatwiej
przez cenzurę aniżeli tam, gdzie jest ohydna
i wstrętna a co zatem idzie i nieszkodliwa. Po-

winszować należy gustu tym krytykom, którzy uważają za demoralizującą, a więc zachęcającą do rozpusty *Nanę* lub *L'Assomoir*, rzeczy tak strasznie przygnębiające, wstrętne kałuże budzące najwyższe niesmak. Oczywiście, że mogłyby one zgorszenie szerzyć między bardzo młodem chłopcami, których budzące zmysły szukają tylko pretekstu do wylewu, trudno jednak wymagać od pisarza, aby uwzględnił potrzeby każdego wieku, stopnia inteligencji itd. W każdym razie Zola nie zamierzał, by jego powieści były lekturą studencików i pensjonarek, nie przeznaczał ich do bibliotek dla dorastającej młodzieży. Naturalizm spotykał się i u nas z podobnie wrzaskliwymi sądami robiącymi piszącemu tanią reklamę moralności. Taką płytką hipokryzyę najlepiej charakteryzuje zdanie przytoczone w przedmowie Gautiera do *Mlle de Maupin* a wypowiedziane w świętem oburzeniu przez jakiegoś krytyka, że na pewną sztukę nie zaprowadził by nie tylko żony i siostry, lecz nawet swęj metresy!

Nie chce używać tego słowa niemoralność; Zola jednak jest szkodliwy, lecz w innym kierunku, a mianowicie jako fałszerz wiedzy. O tem jednak później pomówimy.

Rozwój i upadek naturalizmu.

Zola i cała jego plejada wywodzi naturalizm od Balzaca, widzimy jednak, że należy go pojmować odrębnie od realizmu. Początków tego ostatniego możnaby z jednaką słusnością szukać w Prosperze Merimée a nawet jeszcze dalej w Lesage'u. Balzac różni się zasadniczo od Flauberta; on tworzy ideę i namiętności i dorabia do nich swych bohaterów, podczas gdy Flaubert i jego potomkowie obserwują ludzi i wypadki a podkładają proces psychologiczny. Realizm Flauberta nie wyrósł zresztą na gruncie pozytywnej wiedzy, czego najlepiej dowodzi zdanie jego o pozytywizmie Comtée, które napotykamy w pośmiertnej *Korespondencyi*: „*J'ai lu a Jerasulem un livre socialiste, Essai de la philosophie positive par Auguste Comte. C'est assomant de betise. Il'ya la dedans des mines de comique immense, de Californies de grotesque.*“ Był czysto artystyczną kwestyą; wierne kopio-
wanie uważał Flaubert za rzecz niesłychanie

trudną, w czem zresztą miał zupełną słuszność. *Bouvarda i Pécucheta* chciał stworzyć tak, aby wywoływał największe zmęczenie i nudę, aby mniemano, że tę powieść napisał jakiś kretyn. Realizm nużył go nadzwyczajnie. Po *Madame Bovary* następuje romantyczna *Salambo*, potem realistyczna *L'éducation Sumentinental*, dalej romantyczne *Le tentaton de St. Antoine* w końcu realistyczny *Bouvard i Pécuchet*, niedokończony, wydany po śmierci autora.

Zola stawia teorię realizmu, jest ona jednak niemożliwą do ścisłego przeprowadzenia i sam wcale się jej nie trzyma. Z Flaubertem, nie mówimy już o Balzacu nie ma prawie nic wspólnego, kontynuuje raczej patologiczny, rodzaj Goncourtów, lecz z większą śmiałością, a mniejszym artyzmem, o ile przechodzi w płaską brutalność. Gdyby się chciało szukać początków naturalizmu przez analogię, to można by go znaleźć w Rousseau, jeszcze łatwiej u wysoce cynicznego Restif de la Bretonne, który z tego powodu nazwany został *Roussau du Ruisseau*, dalej zaś u Diderota, hołdującego zasadzie, że *naturalia non sunt turpia* i przeprowadzającego ją w swych *Père de famille* i *Neveu de Rameau*. Boileau ma też do tego pretensję pisząc: *Que la nature donc soit notre étude unique... Car la nature plait sans étude et sans art... Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable... Il n'est pas de serpent ni de monstre odieux, qui par l'art imité ne puisse plaire*

aux yeux... Chacun pris en son air est agréable en soi. W jego satyrach mamy też bardzo drobiazgowe realistyczne opisy, jak np. : *Deux assiettes suivaient, dont l'une était ornée D'une langue en ragoût, de persil couronnée; L'autre d'un godiveau tout brulée par dehors, Dont un beurre gluant inondait tous les bords,* — albo : *Tai-je fait voir de joie une belle animée Qui souvent, d'un repas sortant tout enfumée, Fait, meme á ses amans trop, faibles d'estomac, Redouter ses baisers pleins d'ail et de tabac?* Do naturalizmu mogłaby sobie nawet tragedia rościć pretensye, bo prawidło trzech jedności, aby akcji z kilku miesięcy lub nawet dłuższego czasu nie przedstawiać w trzech lub czterech godzinach dąży do wywołania złudzenia rzeczywistości. Brunetiere (*L'évolution des genres,*) Wszystkie te wywody są jednak za nadto naciągane. W Zoli widzimy bezpośredni wpływ otoczenia w młodych latach i tu Goncourtowie najsilniej się ujawniają, następnie lektury a tu przede wszystkim romantyka Wiktora Hugo, dalej Taine'a i Klaudyusza Bernarda. O Darwinie dużo mówi, tudzież o ewolucyi w literaturze, metody krytycznej przyrodniczej nie widać jednak w jego rozprawach, które są jedynie pięknymi obrazkami, psutymi tylko stronniczością i przemycaniem eksperymentalnej metody. Patologizm jego stanowi osobną, chorą gałąź realizmu i rozwój jego niezależnie sam dla siebie musi być studyowany.

U Flauberta zbierała się garstka pisarzy, a mianowicie Goncourtowie, Turgieniew z młod-

szych zaś Zola, Daudet i Guy de Maupassant. Po śmierci Juliusza Edmund Goucourt mało bardzo pisał. Ukazuje się symboliczna powieść *Les Frères Zemgano*, w której autor opisuje przywiązanie dwóch braci kłownów cyrkowych. Gdy jeden z nich połamał nogi, drugi widząc jego zazdrość, z miłości dla niego także przestaje występować publicznie. Píše jeszcze *La Faustin*, *Fille'Elisa*, w końcu *Chérie*, rzeczy znacznie już słabsze. Przedmowa do tej ostatniej powieści jest zarazem testamentem pisarza łamiącego już pióro.

W Daudecie patologizm zaznacza się bardzo słabo. Wyjątkowo opracowuje w *L'évangéliste* obłąd religijny, w kwestyach medycyny jednak jest bardzo wstrzemięźliwy. Jest zanadto wielkim artystą, aby nie czuć jak to obniża poziom piękna w powieści. Czy to opisuje wspomnienia własnej młodości (*Le petit Chose*) czy wiarołomstwo i zdradę (*Fromont Fils et Risler aîné*), czy dwuznaczne sfery ptaków niebieskich, którzy nie sieją i nie orzą (*Jack*) lub życie kokot i ich niszczący wpływ na młodzież (*Sapho*), nie zdradza nigdzie tego nienawistnego pesymizmu Zoli. Jego postacie są żywe, ludzkie, nie lalki wysmarowane na czarno. Najwybitniej ujawnia się to w *Safonie*, którą daje jako przestrożę młodzieży, zaopatrując ją dedykacją *Pour mes fis quand ils auront vingt ans*. Świat ten sam co i w *Nanie*, a jednak jaka wybitna różnica w pojmowaniu i przedstawieniu. Wy-

stępując w *La Lutte pour la vie* przeciw Darwinizmowi, i pozytywizmowi zrywa ze skrajnym naturalizmem. W *L'immortel*, gdzie wyszydza śmieszność akademików, nie stawiając zresztą istotnych zarzutów instytucji widać, że żywi do niej niechęć, tak jak całe towarzystwo Zoli. Wszędzie przebija się u niego rzewna litość dla nędzy ludzkiej. Zasadniczą różnicę między Zolą a Daudetem można treścić w tem, że Zola wobec błędów i ułomności ludzkich wpada w gniew, Daudet zaś żal odczuwa. W opisowości jego widać też prawdziwą miłość przyrody, a nadto nie mówiąc już o brutalności nie posuwa się nigdy do zbyt śmiałego przedstawiania rzeczy jakkolwiek nieraz nader drażliwe kwestye porusza Daudet nawet w swej realistycznej prozie pozostaje zawsze poetą.

Guy de Maupassant jest też zupełnie indywidualny, najwięcej jeszcze stosunkowo można w nim widzieć wpływ Flauberta, w przedstawianiu szarego życia. Jego *Une vie* proste, bez uciekanie się do krańcowych zbroczeń patologicznych jest przez to prawdziwsze i tragiczniejsze niż życie Pauliny Zoli, otoczonej parszywymi psami i zdziczałemi dziećmi, przy wuju starym podagryku, ciotce z wadą serca, kuzynie zbzikowanym neurasteniku, podobnie jak i jego żona. Maupassant jest na wskroś sceptykiem światowcem; po największych brudach prześlizguje się z wykwinłą elegancją i pobłażliwością sceptyka. Pod koniec daje także utwory

o wysokim nastroju chorobliwym, jak *Lui*, *Le horla* itp. tu jednak zdradza się już rozpoczynające cierpienie umysłowe, któremu następnie uległ.

O ile na rówieśników swych nie ma Zola wpływu, o tyle znać go w wybitny sposób w młodszych jego towarzyszach, jak Leon Hennique. Henry Céard, Paul Alexis i Charles Huysmans, a w dalszej jeszcze generacji Bonnetain, Rosny, Descaves i Guiches, którzy jednak rychło się go publicznie wypierają po ukazaniu się *La terre*. Patologizm Zoli, który jako nowość miał powodzenie, wkrótce się przejadł, powieści późniejszych naturalistów przechodziły coraz to więcej niepostrzeżenie, coraz więcej też znajdowało się odszczepieńców, idących za przykładem Huysmansa, który stosunkowo najwięcej narobił hałasu, ale już po odstępstwie, a mianowicie swemi *A rebours* i *La bas*. Patologizm Zoli ciągnie się pomimo to i tutaj nader wybitnie. Des Essaintes jest chorym okazem, w jaki jednak sposób naciąremnie by sobie lekarz głowę łamał. Ni to waryat, ni to neurastenik, ni też zdegenerowany esteta. Robi wszystko na wspak. Spi we dnie, czuwa w nocy; je najdziwaczniejsze potrawy, lecz i to mu się sprzyrzyło, poczyna się odżywiać lewatywami. Znajduje rozkosz w deprawowaniu ludzi, robieniu z nich zbrodniarzy. Wykwintny esteta, przeczulony, urządza sobie symfonię likierów, imituje podróż okrętem, zmieniając pokój w kajutę, otoczoną

wodą, którą rozmaicie zabarwia, a wyższy smak artystyczny objawia tem, że swój ocean zaludnia blaszanemi automatycznemi rybkami, kabinę zaś obwiesza ogłoszeniami, jakie na statkach można spotykać. Czyż to esteta? Co to w ogóle ma być? Gdyby jeszcze wykwinтна forma ratowała rzecz, mamy jednak tylko roz-wlekłą, nudną drobiazgowość i sztuczny, wymęczony impresyonizm. Całość jest po prostu, *lachons les mot*, śmiesznym idyotyzmem. *La bas* odznacza się patologią przechodzącą w sa-tanizm. Po za gwałtownemi wycieczkami prze-ciw naturalizmowi mamy tam czarne msze, okru-cieństwa w rozpuście, najstraszniejsze bluźnier-stwa itd. wzorowane na znanej psychiatrom postaci obłąkańca zbrodniarza Gille de Ray.

Wyzyskiwanie wiedzy przyrodniczej wi-dzimy też u pisarzy po za otoczeniem Zoli. Hektor Malot wprowadza również prawo dzie-dziczności w swe powieści i wywodzi z niego odzywanie się głosu krwi. Kiedy konia kują, żaba nogę nadstawia. Nawet Claretie, fabrykant romansów w rodzaju *Pięknego Solignaca*, wyci-skających łzy sentymentalnem szwaczkom, bawi się w uczonego przyrodnika, zbiera dokumenty, chodzi na wykłady Charcota w Salpetrière zanudza lekarzy i daje „naturę“ w postaci cho-rych indywiduów, jak n. p. w *Les amours d'un interne*, gdzie opisuje szczegółowo katalepsyę, lub *L'accusateur*, gdzie każe agentowi policyj-nemu fotografować dno oka, wydłubanego za-

mordowanej ofierze i otrzymać obraz na który patrzała w chwili skonu, w *Jean Mornas* zaś zajmuje się hypnotyzmem. Elukubracye te popiera przytaczaniem całych ustępów z prac Bolla, Kühnego i innych fizyologów, które znachodzą się w archiwach naukowych. Robi to z wielką powagą uczonego, nie czując ani trochę całej śmieszności, jaką się okrywa.

Bourget, jakkolwiek nie chciałby z pewnością być wliczonym do naturalistów, wsiada na tego samego konika. Fizyologia, determinizm, dokumenta i analiza powtarzają się u niego w pierwszym okresie działalności autorskiej aż do znudzenia. Nie ogranicza się jednak do zewnętrznych przejawów życia, lecz wnika w psychologię. Jest pod tym względem potomkiem duchowym Stendhala. Stawia sobie za zadanie odtwarzanie cichych i tajnych tragedyi serca, studyowanie powstawania, rozwoju i upadku niewyrażanych uczuć i wyjątkowych charakterów. (*La terre promise*). Pomimo, że chce wywołać reakcyę przeciw naturalizmowi, tak samo zwraca się do wyjątkowych jednostek, do skrajnych zbroczeń. Jego dusze, to nie zdrowe, silne i energiczne charaktery, lecz jakieś chorobliwe płody, sztucznie w cieplarniach pędzone — truskawki lub brzoskwinie w styczniu. Uwidacznia się to w jego *Mensonges*, *Coeur de femme*, *Crime d'Amour*, *Cruel enigme*, a szczególnie w *Physiologie de l'amour moderne*. Ta statnia powinna raczej nosić tytuł nie *Fizyologii* lecz *Patologii miłości*, gdyż zdrowego uczucia jest

tam tyle, co i w *Kreutzerowskiej Sonacie* Tołstoja. Wszystko chorobliwe, wychuchane, najmniejszy powiew świeżego powietrza zmroziłby to natychmiast. Jest wskutek tego ulubieńcem dam nerwowych. Bourget ma pretensye do poważnej psychologii, jak tego dowodzi *Essais de psychologie contemporaine*, wpada jednak wskutek tego bardzo często w jakiś doktoralny, pedantyczny ton profesorski, przytem znać w jego dziełach pracę i wysiłek. Cały ten kierunek wyszydza dowcipnie Gyp, wołając *Ohé les psychologues!* Psychologia Bourgeta nie zawsze jest trafna, prawie zawsze zaś płytką. W późniejszym okresie wyswobadza się więcej ze swej pedanteryi, jest natomiast wybitnie tendencyjny w kierunku religijnym. Z nowszych pisarzy najwięcej zbliżają się do naturalizmu René Maizèroy i Marcel Prévost, autor *Les demi vierges*. Typ ten niesłusznie zupełnie i krzywdząco wywodzi ze swobody towarzyskiej, jakiej używają dziewczęta w Anglii i Ameryce, a który błędnie nazwą flirtu określa. Z powieści tej możnaby co najwyżej wyciągnąć wniosek, że dziewczęta francuskie stoją znacznie niżej i niedorośli zupełnie do angielskiej swobody. Widać w tem ślepa, szowinistyczną nienawiść, jaką się Francuzi wobec Anglików odznaczają.

Realizm w Anglii rozpoczynający się od Richardsona rozwija się następnie bardzo wybitnie w Dickensie i Thakeray'u, jest jednak zupełnie odmienny od francuskiego, a cechuje

go przedewszystkiem głęboka miłość i współczucie dla nędzy, podczas gdy Balzac i Stendhal, jak się Taine wyraża, kochali więcej sztukę niż ludzi, nie pisali przez współczucie dla nędzy, lecz przez miłość piękna. Zola pogardza Dickensem, twierdzi, że jego postacie nic życia w sobie nie mają i obwinia o to protestantyzm, który jest dla niego równoznacznym z obłudą. Maupassant uważa też protestantyzm za jakąś bastardową religię, którą pomiata i wyszydza w nowelce pt. *Le Marquis de Fumerol*. Zola nie uznaje możliwości szczerzej wiary, nie widzi, że jakkolwiek i w Anglii, tak jak wszędzie jest dużo hypokryzyi, to jednak poziom prawdziwej religijności stoi znacznie wyżej aniżeli gdzieindziej. Zapewne, że charaktery Dickensa i innych są blade wobec łajdaków i rozpustników Zoli, we Francyi byłyby może nieprawdziwe, lecz naturalista Zola powinienby wiedzieć, że każda rasa, żyjąc w odrębnych warunkach i przystosowując się do nich, właściwie sobie cechy wytwarza. Jakkolwiek więc Zola wspomina czasem o Darwinie i Haecklu i żąda od realistów wierności, prawdy życia, chce, aby Anglicy tworzyli nie im właściwe życie lecz francuskie. Naturalizm w znaczeniu Zoli nie przyjął się też w Anglii prawie zupełnie. Jakkolwiek Thackray zbliża się do niego gorzkim pesymizmem, to jego występne indywidua mogłyby jeszcze palmę cnoty otrzymać wobec postaci Zoli, bo on studyje ludzi rzeczywistych, żywych a nie perso-

nifikuje zbrodni. Realizm angielski rozwija się całkiem niezależnie od francuskiego, a świadomy program tegoż daje znakomita autorka George Elliot, której *Middlemarch* był u nas w swoim czasie wiele czytany, zostająca pod wpływem angielskich pozytywistów, jak Herbert Spencer, Stuart Mill i H. Georges Lewes. Poglądy swe wypowiada w r. 1859 w przedmowie do powieści pt. *Adam Bede*. „Chcę przedstawić wiernie ludzi i rzeczy, tak, jak się w mym umyśle przedstawiają. Zwierciadło to jest z pewnością wadliwe, kontury będą czasem spaczony, obraz mglisty i niewyraźny; chcę jednak oddać wiernie to odbicie, tak, jakbym składała zeznanie pod przysięgą, na ławie świadków.“ Czy to nie program naturalistyczny Zoli z wyjątkiem braku zarozumiałości, bo z przyznaniem ułomności zwierciadła? A dalej znów mówi: „Odkrywam niewyczerpane źródło interesu, w wiernem odtwarzaniu monotonnej egzystencji, która przypada w udziale w większej ilości mych bliźnich, aniżeli pełne dostatków, tragicznych cierpień i rozgłośnych czynów. Odwracam się bez żalu od waszych proroków, od waszych bohaterów i wpatruję się w staruszkę, pochyloną nad doniczką kwiatów lub jedzącą samotnie obiad, albo też przyglądam się weselu wiejskiemu w zadymionych murach, gdzie ciężki mąż robotnik otwicra niezgrabnie tańce z młodą swą żoną o sterczących ramionach i płaskiej twarzy. Malowniczy lazzaroni lub dramatyczni

zbrodniarze są znacznie rzadsi, aniżeli prości wyrobnicy, którzy uczciwie na chleb zarabiają i jedzą prozaicznie końcem składanego noża. Trzeba ażeby sympatya łączyła nas ze zwykłym mieszczuchem, który waży cukier w krawatce i kamizelce źle dobranej, a nie z wspaniałym zbrodniarzem z czerwoną wstęgą i zielonym pióropuszem“. Cała różnica angielskich realistów polega w tem, że oni nietylko stawiają program studyów codziennego życia, lecz widzą, że znajdzie się w niem więcej piękna godnego do opisywania, aniżeli w występkach, które francuski naturalizm, a raczej patologizm wyłącznie tylko spostrzega.

Z młodszych powieściopisarzy realistów wybija się najwyżej Rudyard Kipling, znawca życia indyjskiego, następnie Tomasz Hardy, który w późniejszym okresie swej działalności daje się porwać prądowi naturalistycznemu zainaugurowanemu przez Grant-Allena, a noszącemu też nazwę neo-hedonizmu. Ten ostatni, wybitny przyrodnik darwinista rzucił się na pole beletrystyki podobno jedynie dla łatwego zysku. (Aleksander Maryan Jasiński. *Współcześni powieściopisarze angielscy*). Można to przypuścić, skoro się czyta jego utwory napisane z talentem o sprzecznych jednak nieraz tendencyach. Osobiste swe zapamiętania złożył w powieści p. t. *The Woman who did*. jest wyznawcą wolnej miłości, motywując swe poglądy przyrodniczymi danymi, mał-

żeństwo uważa za szkodliwy i barbarzyński przesąd, mieszanie małżeństwa i prostytucji.

W Niemczech po umiarkowanym realizmie Heysego, Lindaua i Spielhagena, który w *Zagadkowych naturach* w 1861 r. zwraca się wybitnie ku pozytywizmowi, następuje okres nader jaskrawego i krzykliwego naturalizmu, importowego nie tylko bez zastrzeżeń, lecz z przesadą z Francji. Przodownikiem w tym kierunku jest Bleibtreu, który występuje z programem *Die Revolution in der Literatur*. W r. 1888 pisze *Romans patologiczny. Mania wielkości*, który jest właściwie reporterskim oddaniem różnych epizodów knajpowych bez spojenia. Bohaterzy jego kończą przeważnie samobójstwem. Reporterską sumienność w zbieraniu prawdziwych dokumentów i aktualność posunął do tego stopnia, że za *Die Verkommenen* został sądownie karany za obrazę i szykanę prywatnych osób. Zbyt ściśle trzymał się przepisów Zoli. Najżarliwszym apostołem Zoli jest Conradi, wprowadzający w swych powieściach (*Co szemrze Izaara, Mądre dziewice* i t. p.) wieczne knajpy i brutalne pijatyki. Wspólnie z Wallotem i Albertim, wszyscy niżej lat 30, stawali przed sądem w Lipsku, gdzie zostali zasądzeni za występki przeciw moralności (*Realismus vor Gericht Leipzig 1890*). W tym kierunku idzie także Heinr Tavote w *Im Liebesrausch* 1893 i Hermann Bahr w *Die gute Schule, Seelens Stände* (?) gdzie jest wiernym naśladowcą *L'oeuvre* Zoli, a po części

A Rebours Huysmansa. W Austrii w naturalistyczny sposób pisze Ziegler *Historję małżeństw wiedeńskich*.

Za naturalistyczny uważają także kierunek w poezyi grona młodych ludzi, którzy się deklarują jako moderśniści w *Jung Deutschland 1886* i *Moderner Musen Almanach 1893*. Mamy tu nazwiska Arno Holza, Bierbauma, Henckella, Falkego, Schlafa i innych. Do jakiej karykatury doszedł u niektórych naturalizm zupełnie wypaczony, dowodzi strofa z *Dioramy* Henckella, którą z Nordaua przytaczam: *Bauchmast und Entfettungscuren, Chic und Choc und Schock, die Huren — Die Kulthuren der Kultur, — Laster, Lug und Trug die Louis — Rotzten auf die Dichterpfeuis der beleidigten Natur*. Nordau nazywa tych przedstawicieli realizmu *die deutschen Nachäffer*. Ściśle jednak biorąc, oprócz współczesności i brutalnej bezczelności znacznie jeszcze dalej posuniętej nie znajdujemy tutaj zupełnie pierwiastków nawet najskrajniejszego naturalizmu francuskiego Richepina. Nie można tych naturalistów obwiniać o okradanie Francyi, to jest już ich *quid proprium*, zupełnie rodzima własność.

O ile naturalistyczna powieść niemiecka nie nosi śladów talentu i nie ma żadnego szerszego znaczenia, o tyle wybija się nadzwyczajnie dramat Sudermana i Hauptmanna. W *Ein-same Menschen* tego ostatniego widać wpływ Ibsena, natomiast w socyalistycznych dramatach

Vor Sommer Aufgang i *Die Weber* zaznacza się wybitnie bardzo w pierwszym, gdzie wszystko tylko pije, *L'assomoir*, w drugim zaś zaaranżowaniem całym *Germinal* Zoli. Scena w *Tkaczach*, gdzie biedny, wygłodniały tkacz, który już zapomniał jak mięso smakuje, zabija małego pieska, nie czeka, aż się ugotuje zupełnie lecz z niecierpliwości zjada wespół surowe wymiotuje, zapożyczona jest z zupełnie analogicznej sceny w *La Debacle* Zoli, gdzie zgłodnieli żołnierze zarzynają konia, gotują mięso bez soli i nie mogąc się końca doczekać, prawie surowe pożerają i wymiotują potem. W *Hanus*i, biednej, na śmierć katowanej dziewczynce, otoczonej swemi uosobionemi majaczeniami, mamy wspomnienie Lalie z *L'assomoir*.

Na ruch literacki w Skandynawii wywarł wielki wpływ Brandes. Bezkrytyczny i z małym bardzo filozoficznym wykształceniem, obdarzony natomiast wielkim talentem dyalektycznym i bezwzględną siłą w polemice, cechującą powierzchowne jednostki, porywa za sobą umysły niemające należytego wykszolenia. Nie otrząsnąwszy się dostatecznie z Haegla, którego, zdaje się jedynie trochę więcej studyował, importuje z równą łatwością metodę przyrodniczą Taine'a i pozytywizm Stuarta Milla jak w dwadzieścia lat potem mglistą filozofię Nietschego. Pozytywizm zaznacza się w Skandynawii bardzo jasnoważnie, tak w utworach, jak i w innych objawach społecznych. Strindberg, tworzący *Teatr*

eksperymentalny, Garborg i Hans Jäger (*Mężczyźni, Cyganerya Chrystyanii*) występują za wolną miłością, pojmowaną ze stanowiska fizjologii i równouprawnieniem kobiet w tym kierunku. Walczy przeciw temu Bjørnsen (*Ręka-wiczka*) apostoł bezwzględnej obustronnej wstrze-mięźliwości po za małżeństwem, podobnie jak Tołstoj. Wpływ naturalizmu francuskiego uwi-dacznia się przedewszystkiem w Ibsenie. Tak samo jak Zola daje skrajne zбочenia w po-staci występków lub chorób w swych utworach, jak *Nora, Dzika kaczka, Upiory, Podpory spo-łeczeństwa, Pani Morza* itd. Wprowadza bakte-rye, choroby zakaźne, dalej nerwowe, jak wiąd rdzenia, rozmiękczenie mózgu, które motywują również dziedzicznością, którą tak jak i Zola czerpie z Dra Lucasa i tak samo jak Zola błę-dnie zupełnie pojmuje. W ogóle wszystkie wady Zoli można odnieść także i do Ibsena, który natomiast różni się wielce filozoficzno - spo-łeczną tendencją. Jonasz Lie, Norwegczyk, znawca życia marynarzy, obserwator kryjący się starannie przypomina Flauberta i Maupas-santa. Od r. 1880 wzięła w nim jednak górę fantazyja artystyczną, która nie mogła wytrwać w ciasnych pętach naturalizmu. Jacobsen, Duń-czyk, zmarły w 1884 r. jest przedewszystkiem artystą wielbiącym przyrodę, impresyonistą. Me-todę pisania przejmuje od Flauberta, którego *Panią Bovary* zużytkował do swej *Maryi*

Grubbe. Garborg, Norwegczyk, chorowity melancholik, jest naturalistą we francuskim pojęciu, zaznacza się także pesymizmem beznadziejnym i brutalnością, nie umie jednak być przedmiotowym, występuje zawsze na widownię, czy to jako satyryk, czy też polemista. Herman Bang, Duńczyk, odznacza się także tym głębokim pesymizmem, a podobnie jak Zola nie wnika głębiej w człowieka, lecz widzi tylko jego zewnętrzne objawy.

Realistyczny kierunek, ze zwrotem ku niższym warstwom rozpoczyna się w Rosyi niezależnie od Francyi, od Bakunina, Herzena i Gogola, którego nazywają rosyjskim Dickensem, który jest jednak więcej ironiczny i wpada nie raz w ostrą satyrę, jak np. w *Rewizorze petersburskim*, lub w ton wysoce zgryźliwy, jak w *Martwych Duszach*. Dużo w nim jeszcze marzycielskiej i romantycznej fantazyi. Nazwą szkoły naturalistycznej przyjęli Herzen, Turgeniew, Gończarów, Dostojewski i inni, skupiający się około publicysty Belińskiego, którzy Gogola swym mistrzem okrzyknęli. Turgeniew jest moralistą filozofem, pisze nader barwnie i ciepło, nie wpada nigdy w pesymizm i nienawiść naturalizmu, pomimo, że się stykał z Flaubertem, Zolą itp. i uznawał kierunek przyrodniczy. W Dostojewskim widzimy głębokie uczucie, przechodzące nawet w sentymentalizm. W późniejszym okresie zwraca się do socyalnej powieści i grzęźnie głęboko w patologicznych

typach. (*Wina i kara — Pamiętnik z domu zmarłych.*) Sam kończy na rozmiękczenie mózgu. Wśród realistycznych pisarzy wybija się nader silnie postać filozofa z Jasni Polany, Lwa Tołstoja. W dramacie realistycznym zaznacza się Ostrowski, którego *Łapowników* znamy i z naszych scen. Postacie Turgeniewa, a przede wszystkim Dostajewskiego i Tołstoja zbyt są złożone, aby je móc po krótko przedyskutować. W ogólności jednak można zaznaczyć różnicę między naturalizmem rosyjskim a francuskim tem, że pierwszy jest zawsze społeczno-tendencyjny, z głębokiem podkładem altruizmu.

W ubogiej literaturze ruskiej uwidacznia się bardzo wpływ Zoli w Iwanie Franko, który tłómaczył początkowo *Rougonów i Macquartów*. Jest on jednakże głębszy aniżeli Zola i znać w nim wybitną tendencję socjalistyczną (*Boa constrictor. Borysław*) Zolizm widać najwięcej w jego *Na dnie*.

Francuska literatura, a szczególnie patologiczna Zoli nie wielki wpływ wywarła na nasz realistyczny kierunek. Pozytywizm warszawski, reprezentowany przez Świętochowskiego, Ochrowicza w młodości, dalej Prusa, Sienkiewicza w pierwszych początkach zawodu pisarskiego i innych, opierający się na ścisłej wiedzy przyrodniczej i filozofii pozytywnej odznacza się przede wszystkim tem, że jego przedstawiciele mają więcej istotnego wykształcenia, którego

brak francuskim belletrystom. Niewidać też tego płytkiego pesymizmu, jaki cechuje szczególnie ciasny horyzont Zoli.

Więcej już czuć się daje wpływ Bourgeta, (*Le disciple*) na Sienkiewicza (*Bez dogmatu*) i Mańkowskiego (*Hrabia August*). Te trzy analogiczne powieści, w jakiegokolwiek by były myśli napisane, są o wiele wymowniejszem świadectwem determinizmu, aniżeli wszystkie „dokumenta“ Zoli. Wpływowi Maupassanta i Zoli ulega też nowelista Zygmunt Niedźwiedzki jeszcze więcej zaś Sygietyński (*Wysadzony z siodła*), a bardzo jaskrawo uwidacznia się naturalizm Zoli w utalentowanej autorce Gabryeli Zapolskiej.

Zapolska stawia sobie także program dążenia do ideału przez prawdę. „Spisuje co zobaczy i podaje bez osłonek, bo poczciwość nie lęka się prawdy. W imię tejże zagląda do nędz wielkich, do nieszczęść, kończących się zbrodnią, do tego kału, jak się pospolicie nazywa. (*Kaśka Karyatyda*). Opisuje też z zamiłowaniem zazwyczaj dobrze ciemnotę, nędzę i ciągnące się za niemi występki najniższych warstw społeczeństwa obwiniając to jeżeli nie bezpośredni wpływ, to indyferentyzm klas wyższych. Dla kobiet ma wyrozumiałość i współczucie, natomiast nieubłaganą jest dla mężczyzn, którym wciąż rzuca w oczy nikczemny cynizm, poświęcający kobietę dla wyuzdanych chuci. *Małanka* i *Kaśka Karyatyda* są może najstaranniej opracowane, natomiast

w późniejszych znać pewien pośpiech i niedbałość w wykończeniu, szczególnie drugorzędnych postaci. Już w *Kaście Karyatydzie* niemożliwa jest postać Budowskiego, każącego sobie na seryo znosić świeże powietrze w garnku. Podobnie żydek brodzki, w menażeryi, umalowany na „dzikiego“, szarpiący żywego królika i pożerający wnętrzności krwią broczące, odpowiedni jest bardzo w humorystycznej *Podróży Pana Hilarego Tetlebeckiego do Filadelfii* Kostrzewskiego, lecz nie w powieści realistycznej. Niemożliwą jest też nieistniejąca „izba wakacyjna“ w lwowskim szpitalu, w której studenci medycyny, których zresztą podówczas nie było, sekcyonują zakupione trupy i suszą błonę opłucną, rozpiętą nakształt nietoperza, co może tylko istnieć w wyobraźni autorki. W *We krwi* mamy zgoła niepojęte typy. Rudek, młodzieniec wysoce krytyczny, który doprowadził u siebie do rozdwojenia osobowości, daje się za nos wodzić i znajduje przyjemność w towarzystwie księcia Kuczkiryszczaka, błazna, chcącego imponować ludności ciągłym rzucaniem tytułów i niemożliwymi przechwałkami. Głupich ludzi dość jest na świecie, lecz podobny głupiec nie był by w stanie wykwitnąć między dublańską młodzieżą, otoczenie zmusiło by go do zaprzestania tych niemożliwych idyotyzmów. Zgoła już nic prawdopodobnego nie ma w *Jance*, powieści napojonej mistycyzmem, Bour-

getowskim zwrotem ku idealnej religii, czy coś w tym rodzaju, trudno bowiem właściwie domyślić się o co się autorce rozchodzi, bo ani psychologii, ani konsekwencji znaleźć tam nie można. *Przedpiekle* i *Findessieklitka*, powieści znacznie słabsze od początkowych, zawierają całe szpitale okazów neurastenii, blednicy, suchot, histeryi, wiaǳu rdzenia, alkoholizmu, melancholii itd., nie mają jednak zgoła nic rzeczywistego. Te epidemie wielkiej histeryi w pensyonatach żeńskich nie istnieją u nas gdzieindziej, jak tylko w bujnej fantazyi Zapolskiej. Z proletaryatem i jego gwarą nie bardzo też dobrze zaznajomiła się Zapolska. Jej proletaryat za często spija koniak w przedmiejskich ostatnichórzednych ogródkach; w ustach nieokrzesanej sługi dziwnie brzmi sentencya, że „gra nie warta świecy“ itd. Gwara też, fałszywa dość często. Tak np. policjant w *Kańce Karyatydzie* mówi o niej że „poszlagowała ludzi, a teraz myśli, że będziemy z nią „kunirować“. Dalej nędzarka na Górze Zamkowej mówi: „że dobrze z Kańką „kunirowała“. Słowa tego używa w znaczeniu przebywania z kimś w towarzystwie, dotrzymywania kompanii, podczas gdy ono znaczy zmalretować kogoś. Wyrażenia „wybierać psa“ używa w znaczeniu namyślać się, podczas gdy sens jego jest silne zbesztanie kogoś, wyrażając się trywialnie. Zna też Zapolska banknot wartości trzech (?) reńskich, który raz jest zielony, innym razem różowy (?).

Opisowość Zapolskiej jest silnie romantyczna: Plastyka jest wielka, a polega na jakichś dziwnie chorobliwych drażniących opisach, wyznać jednak należy nie zawsze szczęśliwych. Ulubionemi określeniami Zapolskiej są podobne jak: „doskonale spokojny, doskonale zrezygnowany“. Nader często powtarza się nazwa „samca“ lub „samicy“ w odniesieniu do człowieka. „Podskórny „samiec“ wychodzi nawet w tragicznej sytuacji, — kobiety mają we krwi samicę, która rozpaczliwie jęcząc rzuca się w klatce przesądów z koniecznych linii (?). Romantyczna miłość „okaleczonej samicy, pragnącej jedynie ciszy gniazda.“ Dalej następują opisy chorobliwe. Wszystko jest skrofuliczne, histeryczne a przede wszystkim anemiczne. Nawet szmaragdy są anemiczne. Czytelnik spodziewał by się, że to prawdopodobnie szmaragd w pierścionku na palcu anemicznej kobiety wywołuje to zestawienie. Nie. To tylko zielona wódka w flaszce. Ktoś patrzy „ciekawością starego szkieletu“ — „salami nieodwinięte ze srebrnego papieru błyszczą chorobliwym blaskiem“ — „cynowe łyżki świecą niezdrowym, fałszywym blaskiem“. — Dlaczego? Trudno odpowiedzieć, tak samo, jak dla czego „książe unikając wędlin, mimo galanteryi opychał się serami pełen cynizmu.“ Co ma wspólnego łakomstwo z cynizmem? Porównania takie bardzo często są nieszczęśliwe, jak np. tragiczny, groźny, z brwiami krzaczastemi,

z zsuniętymi nad orlim, *czerwonym nosem*, szedł jakby prowadząc konwój żałobny.“ Wyobraża się sobie jakąś Rodinowską postać Balzaca w groźnej sytuacji, a to po prostu stary opój, prowadzący tak zwany „tramwaik“ pijacki. Czy to skojarzenie orlego nosa z czerwonym i w ogóle całej opisowości żałobnej do pijatyki jest realistyczne? Wygląda to tak, jak gdyby ktoś powiedział: grecki profil pijanego ekspresa. Albo np. „On to znosił z marmuowym spokojem na bladej twarzy“. Kto? Będzie to zapewne bohater w rodzaju Napoleona? Nie, to tylko włóczęga, udający czeladnika krawieckiego, słuchający z flegmą brutalnych przekleństw swej konkubiny. „Piosnka Schumana (*Smutne przeczucie*) dziwna, splątana, wpadła nagle między nich (towarzystwo balikowe) ze zgrzytem „złowrogim jak karawan pomiędzy karety weselne“. Czy podobne wrażenie można podstawić pod tę pieśń? Czasem z powodu niegramatycznej budowy nie można uchwycić sensu jak np. Rudolf Stefani „niedotykał nigdy, jakkolwiek siedząc w żarze płynącym z rozwartych drzwiczek pieca wiało silne pokuszenie zmysłowe“ (?) Zapolska lubuje się w tragicznych opisach. „Weźmy opis zwyczajnego Tingel - Tanglu. „Przed nimi w ciemnych kasztanowych ramach *jak rana świeżo otwarta krwawiła* się scena obita purpurową kitajką. — Dach galeryi *leniwy, obwisły, ciężki, dyszący zmęczeniem* od gru-

bych butów robotników i żołnierzy. — Kinkiety rzadkie jak *zęby starej kobiety*. — W likierze świeci się jak *oko uśpionego (?) zwierzęcia* promienną obrączką złote żółtko jajka na dnie (żółtko pływa na powierzchni likieru a nie na dnie) — Wszędzie ręce, kolana drżące *powolną tarantelą* (tarantela powolna?) jakby *tajemniczą*, a przecież *przepotężną*, pełną *chichotu puszczyka*. (Tarantela?) wszędzie w tej półciemnicy, tym tłoku, dymie, organizmy gnijące, rozkładające się, strawione, zjedzone trucizną, która jak *wiedźma morowa całun* swój na tłum ten zapuszczała. — Rozpaczliwy smutek wyzierał ze wszystkich kątów, jakaś bezdenna nędza ludzkiej egzystencji i nędzy życia (nędza nędzy?) słabości woli i jakiegoś braku w organizmie, który cały charczący, plujący, potem i bielmem okryty w atmosferze tej strasznej dopełniał. “Pomijając niefortunne poszczególne zestawienia, czyż ten cały ponury, tragiczny opis licuje z trywialnością lokalu? Tu już realizm poszedł precz, czy jednak z korzyścią? Nie, bo gdyby opis był realniejszy, mniej napuszony, to znacznie silniej wybijałyby się cały tragizm sytuacji i postaci pijaka, opuszczającego młodą żonę i dziecko, skazującego rodzinę na nędzę i zgubę. Ten sztuczny opis nie tylko nie podnosi grozy, lecz ją wprost przygłusza. Mówiąc o opisowości Zapolskiej należy stwierdzić, że w kwestiach drażliwych, którą często dotyka, jak stosunkach płciowych, poradach itp. umie

zawsze pewną granicę zachować, nie dochodzi nigdy do cynicznej nagości Zoli.

Talent Zapolskiej jest jakiś nierówny, wichrowaty; raz daje rzeczy skończone i dobrze przeprowadzone, to znów bardzo małej wartości. Przeskoki te ujawniają się nieraz w jednej i tej samej powieści, np. w *Findesieklistce*. Z tego, jak się sama wyraża, kału rzeczywistości przerzuca się z łatwością w jakieś rzewne melancholijne strony duszy, jak w przepięknej powiastce pt. *Siostrzyczki*. Można by powiedzieć w myśl formuły sztuki Zoli, że temperament jej, przez który na świat patrzy, mieni się jak barwy kameleona. Zdaje się jednak, że porzuciwszy stanowczo naturalizm, a raczej patologizm, przeszła już używając jej wyrażenia w ostateczne „przeobrażenie“ o szlachetnej, choć często nazbyt widocznej tendencji.

Myliłby się, toby sądził, że naturalistka Zapolska głosi skrajną emancypację. Wprawdzie jednej ze swych bohaterek w *Findesieklistce* każe się kształcić w akuszeryi dla zdobycia niezależnego bytu, od kobiet jednak żąda przede wszystkim, aby umiały prawdziwie kochać i być dobrymi żonami i matkami a nie chce kobiet lekarzy, prawników, weterynarzy itp. (*Zbiór nowel pt. One. W sprawie emancypacji.*)

W naturalistycznych utworach przeprowadza Zapolska obserwację nader skrupulatnie i jest bardzo ścisłą protokolantką, wskutek czego jej postaci noszą często na sobie cechę

jaskrawej powiedzmy aktualności. Znane osobistości są tak trafnie oddane, że można je na pierwszy rzut oka rozpoznać. Jest to nader ujemna strona jej działalności. Tutaj nie pomoże żadne stawianie się na piedestale autorstwa, które przez prawdę dąży do ideału, bo nikt nie ma prawa wnikania lub dorabiania tajemnic prywatnego życia i publicznego obnażania tegoż. Szlachetnem nigdy nazwać tego nie można. Nie wolno tego czynić autorowi, tak samo jak i krytyk nie jest uprawniony do zdzierania zasłony z prywatnego życia autora, w imię prawdy i badania genezy utworów, jak to naprzykład czyni Nordau.

Naturalizm upadł.

Z pojęciem naturalizmu łączy się często mylnie kierunek realistyczny. Realizm, o ile przez tę nazwę rozumiemy liczenie się z prawdopodobieństwem, żyje i żyć będzie tak długo, jak powieść społeczna czy też obyczajowa. Zbankrutował natomiast i to na całej linii naturalizm a właściwie patologiczny romantyzm Goncourtów i Zoli. Ciasna teoria Zoli nie wystarcza dla silniejszych, indywidualniejszych talentów. Do jakich zaś skutków musiała by doprowadzić w powieści, widzieliśmy już poprzednio. Gdy zbyt skrupulatnie zapuszcza się w rzeczywistość, przestaje mieć artystyczną wartość i musi upaść, jeśli jej nie ratuje strona dydaktyczna, a tu znów zbyt jawna tendencja psuje artystyzm. Aby w tem trudnem położeniu można

zwycięsko lawirować, tak samo jak między rzeczywistością a paszkwilem, trzeba potężnego talentu, jaki np. Flaubert okazuje, lecz i taki zmęczy się wkrótce i wyjdzie z tej dusznej izdebki. Maniera zaś Zoli, tj. grzebanie w chorobach i brudach życia i obnażanie ich bezwzględnyimi opisami, nie może być piękną, musi rychło wstręt wywołać. Upadek też tej manieri jest najwymowniejszą odpowiedzią dla pewnej części krytyki w imię moralności. Nie mówię oczywiście o poważnej krytyce, zastanawiającej się nad dodatnimi lub ujemnymi skutkami myśli i dążności, poruszanych w powieści, lecz o tej krzykliwej, tuzinkowej obliczanej na zdobycie sobie opinii moralnego człowieka w ciasnych kołach. Krytyk taki jest przedewszystkiem zarozumiałym, bo sądzi, że on tylko bez zgubnych skutków czytać może odnośne twory, wszyscy zaś inni spaczą sobie poczucie piękna i ulegną moralnej zarazie. Upadek naturalizmu świadczy najlepiej o zdrowych instynktach ogółu. Nęcił jako nowość, zginął, bo nie miał sił żywotnych.

Dziwnie smutnie wygląda obecnie postać Zoli, stojącego jak samotny drogowskaz, przy pustej, trawą już porośniętej drodze. Mimo znacznego osłabienia talentu, mimo wyczerpania, stoi z uporem przy dawnych hasłach sam jeden, opuszczony i prawie już zapomniany, bo poważniejsza ktytyka rzadko się o nim odzywa i to jakby z lekceważącą pobłażliwością. Zola

żyje, Zola powieściopisarz począł konać w *Doktorze Paskalu*, a umarł w *Trzech miastach*, nie mówiąc już o *Płodności*.

Wspomnieliśmy na końcu poprzedniego rozdziału o szkodliwości Zoli, niech nam wolno będzie słów kilka w tej kwestyi pomówić. — Powieść może mieć wpływ dodatni zaznajamiając leniwsze umysły, które niezdolne są do czerpania swych wiadomości z dzieł fachowych z nieznanemi warstwami społeczeństwa, z ogólnym charakterem pewnej epoki, prądami nurtującymi w pewnych okresach itd. Rzadko jednak kiedy zdoła ona sprostać temu zadaniu. Przeważnie mamy rzecz przedstawioną stronniczo, zależnie od temperamentu autora. U Zoli widzimy wszystko przez dymne okulary pesymizmu; społeczeństwo francuskie więc, wygląda nader opłakanie. Spotykały też z tego powodu Zolę poważne zarzuty braku patriotyzmu przeciw którym uważał za stosowne bronić się przez usta Paskala. Gdy matka rzuca mu w oczy Francję „wiedząc, że trafia w jego najśłabszą stronę” — czegobyśmy zresztą nie przypuszczali, odpowiada: „Zostaw matko Francję w spokoju, Francya ma twarde życie, sądzę, że wkrótce zadziwi świat szybkością rekonwalescencyi. Zapewne, dużo ma zgnitych pierwiastków. Nie ukrywałem ich, zanadto je może odsłaniałem. Nie rozumiesz mnie jednak, jeżeli sobie wyobrażasz, że wierzę w jej ostateczny upadek, gdy wykazuje jej wrzody. Wierzę w ży-

cie, które wyrzuca wciąż ciała szkodliwe, od-
 twarza tkaniny, które zapełniają rany i wśród
 ciągłego odnawiania dąży ustawicznie do zdro-
 wia pomiędzy zgnilizną i śmiercią." Zdanie to,
 bardzo zresztą piękne, — zadziwia nas w ustach
 Paskala, który nigdy nie objawiał nietylko nieko-
 rzystnych, lecz jakichkolwiek poglądów na Fran-
 cyę. Znadto wsadził Zola w niego swą oso-
 bistość, zapominając o naturalizmie. Zaznacza
 też swój patryotyzm w *Paryżu*, gdzie jego
 chemik całe swe siły wyteża dla fabrykowa-
 nia proszku eksplodującego, aby bombami od-
 zyskać Alzacyę i Lotaryngię. Wszystko to je-
 dnak nie zdoła osłabić ogólnego wrażenia na
 podstawie którego prawdopodobnie Nordau wy-
 dał swój sąd o zwyrodnieniu Francyi. Tak
 samo jak fałszywy obraz społeczeństwa, daje
 Zola z gruntu bałamutne pojęcie o wiedzy przy-
 rodniczej, którą rzadko kiedy ogół z pierwszej
 ręki czerpie. Dzieła Darwina, Huxleya, Klau-
 dyusza Bernarda, Helmholtza itd. nie są przy-
 stępne. Szersze zagadnienia przyrodnicze dostają
 się w ręce czytelników nie specjalistów w for-
 mie popularnej, często nie zbyt świetnie przed-
 stawione, gdyż popularyzowanie wiedzy jest
 rzeczą nader trudną. Jedynie może Anglicy
 posiadają wysoki talent w tym kierunku.
 Wyżej wymienionych badaczy rzadko kto
 czyta, natomiast rozchodzą się szeroko dzieła
 Büchnera, Lombrozy, Mantegazzy itp., dzieła
 pisane przystępnie i o tyle śmiało i kategory-

cznie, o ile bez gruntownego podkładu. Śmiałością tą imponują czytającej publiczności, która je bezkrytycznie z dobrą wiarą przyjmuje. To jednak jeszcze pół biedy, gorsza sprawa z ludźmi, którzy z całą świadomością wyyskują i nadużywają wiedzę dla rozgłosu i w ogóle osobistych celów. Ludzie tacy, łapiący ochłapy spadające ze stołu wiedzy, usiłują krzykliwą reklamą sprzedać jaknajdrożej swój towar w bądź jaki sposób, byle handel szedł. Do takich komiwojażerów, jakich się w ostatnich czasach wielu namnożyło, należą między innymi Tissot, Brandes i Nordau. Tissot, który w swych wędrówkach nawet o Galicyę w swym czasie zawadził, połapawszy nieco w przelocie, pisze śmiało, niewiedomo co — czy powieści, czy studia społeczno obyczajowe z różnych krajów. Brandes heglista jeździ początkowo w Tainie i Millu, następnie z równą łatwością w Nietschem, czasem zaś i w polskich artykułach, Nordau w końcu po za wstrętne niby studiami nad społeczeństwem francuskim eksportuje towar swego bałamutnego arcykapłana Lombrosy. Komiwojażerów tych cechuje reklamowa bezczelność, dalej wzajemna nienawiść zawodowa. Nordau gryzie jak może Tissota i ponieważ Brandesa i naodwrot, ten ostatni nadto posiada jeszcze jedną właściwość reisenderów, tj. niskie i wstrętne przechwalanie się swemi sercowemi zdobyczami. Do podobnego rodzaju krzewicieli

wiedzy należy też Zola, eksportujący pozytywizm, determinizm i metodę eksperymentalną, wszystko w jak najlichszym gatunku.

Opłakane skutki takiej komiwojażerskiej roboty odbijają się zgubnie na wiedzy wykształconego ogółu, a widzieć je można bardzo dokładnie w książkach Jeske Choińskiego p. t. *Na schyłku wieku* i *Rozkład w życiu i literaturze*. Zaimponował mu Nordau swem *Zwyrodnieniem*, rzeczą straszliwie płytką, a obrzydliwie beczelną — swą „antropologiczną metodą“ (sic!) i „analizą, która zadowalnia najwybredniejsze (?) wymagania“ i zapragnął przyswoić tę rzecz polskiej literaturze.

Jeske Choiński oparł się głównie na dokumentach Nordaua, że się eufemistycznie językiem Zoli wyrażę. Ci sami autorowie są omawiani, z tymi samymi przykładami, nieco tylko rozszerzonymi, z tą samą analizą i wynikami, przetłómaczonymi tylko trochę z języka lekarskiego na literacki. Podprawne to zaś jest frazesami z Rod'a i Desjardins'a, o których Nordau na podstawie swej „świątecznej analizy“, która tak zadowala Jeske Choińskiego, wydał orzeczenie, że są pospolitymi grafomanami, obłąkańcami. W „Studyach“ swych spakował Jeske Choiński w jedną torbę pozytywizm, materjalizm, ateizm, determinizm, realizm, naturalizm, ewolucjonizm i kryminalistykę antropologiczną i cisnął kamieniem potępienia na tę całą podłą

nowoczesną wiedzę, zostającą na żołądź żydostwa i plutokracji, werbującej się z pomiędzy podłej burżuazji. Oczywiście, że ewolucjonizm nie ma podług niego racji bytu, bo „*odmiany gatunków, wywołane przez sztuczną hodowlę bywają tak nieznaczne, że niemogą służyć za podstawę nauce pozytywnej. Nie udało się jeszcze nikomu przemienić jaskółki w orła, a choćby na wronę.* (!!!) Jeske Choński uznaje, że Darwin nie był ani materyalistą, ani ateuszem, żywi jednak urazę do niego, że „*zachowuje się zupełnie obojętnie w obec pierwszych przyczyn wszechrzeczy w rozumieniu teologii i metafizyki i ogranicza badania swoje do zjawisk dostępnych dla obserwacji i doświadczenia.*” Renan jest „*stary cynik*” lub „*stary grzesznik*”, *blaznujący i płaszczący się przed wiedzą*“. Klaudyusz Bernard gniewa się na nieprzyjemne „*le pourquoi des choses*” i należy do tych co doprowadzili pozytywizm do absurdu“. Spencer „*bąka coś niewyraźnie o niepoznawalnem,*” antropologia kryminalistyczna, którą zbywa płaskimi niby dowcipami, jest „*karykaturą atawizmu i teoryi ewolucjonistycznej.*” Wśród tego chaosu bredni znajdujemy Renana w towarzystwie Klaudyusza Bernarda i Zoli, Flauberta obok Comtea, Tainea obok Darwina i t. d. i t. d. w dowolnym bigosie, a cała ta gromada uczonych, wśród których Jeske Choński tworzy kategorię uczonych osłów, to mówiąc słowami Gawalewicza: „*ot szubrawcy.*” Bo cała straszna zgnilizna, rozpuściła i zepsucie naszego wieku, równająca się

orgii Rzymu w czasach upadku od nich pochodzi. „Już nie niesumiennie, lecz wprost nieuczciwie postępuje nauka, gdy burzy schronisko moralne człowieka. (Bóg, dusza, religia) okrutna i nieszlachetna (egoizm, walka o byt i dobór naturalny). — I na życie prywatne oddziaływały doktryny pozytywne... gromady łotrów, wyzyskiwaczy i oszustów brudna zgraja „wytwornych potworów“ są skutkami pozytywizmu i ewolucjonizmu.“ A jaki środek przeciw temu? „Z gruzów krytycyzmu należy podźwignąć dawną moralność (za siebie tylko mówię) (?) zdyskredytowaną przez eksperymenty nauki niezawisłej. Żadne mędrkowania, nad domniemanym rozwojem zasad etycznych, ani studia porównawcze nad moralnością nie pomogą przeciw podłości złego, lecz nakaz kategoryczny — jedynie religia chrześcijańska, powtarza Jeske Choiński za Rodem, który zresztą ma na myśli kategoryczny imperatyw Kanta.

Wszystkie te śmieszne frazesy świadczą, że wiedzę ścisłą czerpie Jeske Choiński od takich grocerników, jak Zola i jemu podobni. Wyrok zaś o zgniliznie społeczeństwa powtarza bezmyślnie za Nordauem i cieszy się, że jak za dawnych, dobrych czasów w Austrii, zapanuje wkrótce zasada: *Sei dumm wie ein Schaff, nur sei brav*, bo stwierdza, że nie tylko krytycyzm, lecz i rozum na szczęście ze szczętem zbankrutował. Myli się jednak, wydając ten zgoła subiektywny sąd, bo: *Głupstwo jest wieczne, głupstwo nie może umierać, od wieków z nieprzerwa-*

nej wypływa osnowy. Rozum więc jako stopniowanie w stanie umysłowym także wiecznie trwać będzie, bo mózgi nigdy nie dojdą do jednego stopnia, czy to powiemy głupoty, czy też rozumu.

Do podobnie szczerego wyznania co do bankructwa rozumu nie wielu ma cywilną odwagę, natomiast ogólniejsze są wykrzykniki na temat bankructwa wiedzy pozytywnej. Jednostki, kupujące swą wiedzę od niesumiennych handlarzy, spostrzegłszy się, że zostały oszukane, że kupiły szych za złoto, mają do wiedzy nieuzasadniony żal, że im więcej obiecywała, aniżeli dać mogła. Zdania te podnoszą się w pewnej drobnej części mikrokosmosu literackiego, części, o ile niewielkiej, o tyle krzykliwie głoszącej subiektywizm i wybujały indywidualizm. Wiedza zaś pozytywna, jak szła dawniej, tak i teraz idzie dalej naprzód wytkniętym szlakiem, zdobywając z dniem każdym nowe obszary w poznawaniu wszechświata. Jedyne objawem, jaki tu stwierdzić należy, jest neowitalizm Bungego, Reinckego, Rindfleischa i innych. Nie zmienia on jednak w niczem indukcyjnej metody badania, nie zwraca się do aprioryzmu i dedukcyi, nie porzuca metody eksperymentalnej, a cały jego subiektywizm ogranicza się do nawoływania do pilnej auto obserwacyi i nie ma zgoła tego zgubnego, narkotycznego wpływu, jaki posiadał dawniejszy witalizm. Dlatego też te głosy o ogólnej zmianie frontu, jakkolwiek rozpowszechnione, są całkiem bezpodstawne.

Podobnie olbrzymio przesadne są twierdzenia o zwyrodnieniu nowszej literatury i sztuki, a śmieszne wprost wyciąganie wniosków co do upadku społeczeństwa, jak to czyni Nordau, a za nim Jeske Choiński. Podług nich cała literatura piękna i sztuka jest bez wyjątku zwyrodniała. W tej Sodomie i Gomorze nie ma ani jednego sprawiedliwego męża, dla któregooby warto grody te ocalić. Nordau wyprawia koziołki na arenie psychiatrycznej i przylepia po kolei z palca wyssaną dyagnozę psychiatryczną, każdemu autorowi, który mu się nie podoba, a ponieważ mu się żaden nie podoba, więc przylepia ją całej nowszej sztuce i literaturze. Wyciąga dalej wnioski co do społeczeństwa i stwierdza, że spadła na nie morowa zaraza (*Die schwarze Pest*) histeryi, nastął zmierzch ludów (*Völkerdämmerung*), ogólne zwyrodnienie.

Ze pewne prądy nie mają cech żywotnych, nie ulega kwestyi. Dowodzi tego najlepiej ich żywot jednodniówek, te nazwy wciąż się zmieniające i to tak często, że jak dowcipnie któryś z niemieckich pisarzy powiedział, boi się zasnąć, bo obudziwszy się, już nie należy do najnowszej szkoły, już się przestarzał. Lecz czyż ta mała garstka pisarzy powszechnie za zgniłą uważana, której nazwy nie umiałbym przytoczyć, bo nie wiem, która dziś jest najmodniejsza, to całe społeczeństwo? Uogólnienie takie jest bezdennie śmieszne. Krzyki takie towarzyszą zawsze rozwojowi w literaturze, a choćby

18000
tam dużo było pierwiastków niezdrowych nie trzeba zapominać, że z chorej muszli perły się rodzą. Sądzę, że należałoby przedewszystkiem poczekać aż temu młodemu dzieciakowi broda wyrośnie, jak mówił Malesherbes, a nie spieszyć się ze zbyt kategorycznym sądem, a przedewszystkiem z potępieniem i że można cierpliwie czekać, bez obawy o zagładę społeczeństwa, które tak strasznie ma być przez nie zagrożone.

Odwrót od pozytywnego realizmu do subiektywizmu, jaki panuje w literaturze i sztuce, to jakby ruch drobnych fal podczas przypływu morza, odbijających się od brzegu i znów powracających, to jakby ruch wahadłowy. Wahadło po jednej stronie wychylone w klasycyzmie przebiegło do romantyzmu, skąd znów przeszedłszy przez umiarkowany realizm, przesunęło się do skrajnego naturalizmu, aby znów łukiem zaznaczyć wahnienie w przeciwną stronę, ku skrajnemu indywidualizmowi.

Rozwój w przyrodzie żółtym postępuje krokiem. Przyrodzie się nie spieszy, kroczy sobie powoli, bo ma czas. Człowiek jednak ma go mało, a spieszno mu rozwiązać zagadkę wszechbytu. Zagląda w siebie i nie znajduje odpowiedzi, patrzy w przyrodę i niedoszukawszy się pierwszej przyczyny, rzuca ją jak rozkapryszony dzieciak zepsutą zabawkę i znów w siebie patrzeć poczyna, a Sfinks olbrzymi spogląda, na tę zapasy z tajemniczym uśmiechem.



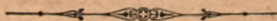
Ważniejsze pomyłki w druku:

Str.	5	wiersz	2	od góry	czytaj	<i>wiek XVII i XVIII</i>	za-		
							miast	<i>XVIII</i>	
"	7	"	11	"	"	"	<i>spro-</i>	<i>wadziła</i>	zamiast <i>spro-</i>
								<i>wadziła</i>	
"	17	"	17	"	"	"	<i>którą</i>	zamiast <i>która</i>	
"	19	"	3	"	"	"	<i>Chcę</i>	"	<i>Chcę</i>
"	20	"	19	"	"	"	<i>szaleństwa</i>	zamiast <i>szelen-</i>	
								<i>stwa</i>	
"	25	"	5	od dołu	"		<i>w</i>	zamiast <i>o</i>	
"	28	"	3	"	"	"	<i>ujawnia</i>	zamiast <i>ujawniają</i>	
"	31	"	12	od góry	"		<i>kierowali</i>	zamiast <i>dziwowali</i>	
"	38	"	19	"	"	"	<i>uczuciowych</i>	zamiast <i>czucio-</i>	
								<i>wych</i>	
"	42	"	4	"	"	"	<i>laików</i>	zamiast <i>loików</i>	
"	56	"	11	"	"	"	<i>geologa</i>	zamiast <i>giologa</i>	
"	58	"	17	"	"	"	<i>idee</i>	zamiast <i>idei</i>	
"	62	"	11	"	"	"	<i>Paskalu</i>	zamiast <i>Paskalii</i>	
"	80	"	18	"	"	"	<i>onto</i>	zamiast <i>on to</i>	
"	96	"	10	od dołu	"		<i>troszczące</i>	zamiast <i>troszcząc</i>	
"	102	"	7	"	"	"	<i>udawań</i>	<i>konania,</i>	zamiast
								<i>udawań, konania</i>	
"	141	"	9	od góry	"		<i>streścić</i>	zamiast <i>treścić</i>	
"	159	"	10	"	"	"	<i>marmurowym</i>	zamiast <i>mar-</i>	
								<i>muowym.</i>	



Spis rozdziałów.

I. Początki naturalizmu	5— 22
II. Naturalizm Zoli	23—110
III. Charakterystyka Zoli	111—136
IV. Rozwój i upadek naturalizmu	137—172



Biblioteka im. Hieronima
Łopacińskiego w Lublinie



323967

1000071883

