

~~18003~~

B. P. im. L.

1000071840



UNIVERSITY OF CHICAGO

144381

165



ZARYS

KRYTYKI NAUKOWEJ

przez

EMILA HENNEQUIN

przetłóczył *[Signature]*

Fr. A. Rawita



180023

B. P. im. Ł.

[Signature]
11

RSZAWA.

Nakładem księgarni G. Centnerszvera.

Marszałkowska № 147.

1892.



Дозволено Цензурою.
Варшава, 2 Сентября 1891 г.



82.09:7.01



WSTĘP.

W krytyce dzieł sztuki, od zaczątków jej aż do chwili bieżącej, objawiały się zawsze dwa kierunki rozbieżne, których przeciwieństwo daje się stwierdzić obecnie. Nie wypada już dzisiaj zaliczać do jednej kategorii prac tak różniących się między sobą, jak kronika dziennikarska o ostatnim utworze literackim, wiadomości bibliograficzne po czasopiśmie, sprawozdanie z Salonu artystycznego lub najnowszych przedstawień,— a takie studia, jak np. Taine'a, rozprawa Rod'a o malarstwie, badania Posnetta o literaturze klanowej, Parker'a o pierwiastkach uczucia w pewnym ustosunkowaniu do niektórych barw, Renton'a i Bain'a o formach stylu. Podczas gdy zadaniem pierwszych jest krytykowanie, sądzenie, wyraźne określenie wartości tego lub owego dzieła, — powieści, dramatu, symfonji, obrazu, — drugie zmierzają, jak wiadomo, do celu zupełnie innego: do wywnioskowania, z poszczególnych rysów utworu, bądź o pewnych zasadach estetycznych, bądź o istnieniu

pewnych cech umysłowych u autora, bądź o pewnych określonych warunkach całości społecznej, w łonie której ów utwór powstał,—jednem słowem, o wytłumaczenie za pomocą praw organicznych lub historycznych uczuć, które wywołuje, oraz myśli, które wyraża. Niema chyba czynności mniej podobnych do siebie, jak rozbiór poematu dla osądzenia jego wartości dodatniej lub ujemnej,—a analiza tegoż poematu, w celu wyśledzenia w nim wskazówek estetycznych, psychologicznych, socjologicznych; pierwsza jest czynnością niemal sądowną, poufną, zmierzającą, pod osłonką licznych omówień, do wydania wyroku lub wyjawienia własnych upodobań,—druga jest pracą czysto naukową, polegającą na wyszukiwaniu przyczyny faktów, praw rządzących zjawiskami roztrząsanemi bezstronnie i bez wyboru. Pierwszy ten rodzaj zachować może nazwę swoją pierwotną, ponieważ zajmuje się wyłącznie oceną danego utworu; drugi natomiast należałoby oznaczyć mianem wyłącznym; nazwa *estopsychologii* stosować by się mogła do kategorii badań, w których dzieła sztuki uważają się jako wskazówki, rzucające światło na duszę artysty lub ducha narodów; wyraz ten jednak jest niedogodny, niewdzięczny; używać go będziemy niekiedy tylko, zastępując najczęściej terminem: *krytyka naukowa*, w przeciwstawieniu do krytyki literackiej, krócej znaczenie określimy następnie.

Zarys krytyki naukowej.

Ewolucja krytyki.

Krytyka literacka, którą zapoczątkowali dopiero we Francji w czasach nowożytnych Boileau i Perrault, przez rozbiór dzieł Corneille'a i Racine'a, — ukształtowała się jako rodzaj odrębny w drugiej połowie XVIII-go wieku, we Francji pod wpływem Laharpe'a i Diderot'a (*Salony*), w Anglii — Addison'a, w Niemczech — Lessing'a. Polegała ona na ocenie utworów klasycznych lub współczesnych, według upodobania tego, który zamierzał pisać o nich, — albo pewnej koterji, lub wreszcie według pewnych tradycji. Występując w roli krytyka, przyjmował on jako fakt uznany, że sąd przez niego wydany jest wyrazem nie tylko jego osobistego zdania, lecz i licznych czytelników, a gdy wyrażał uznanie swe lub naganę względem utworu, nad którym się zastanawiał, powoływał się na reguły, — co właściwie znaczyło, na ogólniejsze oceny krytyków poprzednich, — w najwyższej instancji, na Arystotelesa. Zdać

sprawę z książki znaczyło więc ostatecznie tyle co świadczyć, że: książka ta podoba się lub nie-podoba temu, co ją ocenia, — jakoteż podoba się lub nie wielu ludziom, którzy podzielają zwykle jego zdanie, — jak podobać by się mogła lub nie poważnym autorom, na mocy hipotezy stwierdzonej tym lub owym ustępem z ich dzieł.

Ten rodzaj krytyki literackiej, której znaczenie należało określić wyraźnie, był jedynie uprawianym w przeszłym wieku i w początkach naszego. Niema prawie literata, któryby jej nie próbował. Artykuły bibliograficzne po dziennikach i czasopismach, sprawozdania z wystaw lub koncertów wzorują się według tego typu, jakoteż i polemiki, które zaznaczyły powstanie romantyzmu oraz realizmu, i feljetyony niektórych wybitnych sprawozdawców pism francuskich, mianowicie Sarcey'a, w których popiera on swe osobiste zdanie o teatrze opinią paryskiego mieszczaństwa, lub aksjomatami niewyraźnego pochodzenia. Do tej kategorii należy jeszcze zaliczyć, pomimo niejakich powierzchownych różnic, znaczniejszą ilość t. zw. portretów literackich, uczone a stronne artykuły Brunetiére'a, większą część historii literatur, które, jak np. główne dzieło D. Nisard'a, mają zacięcie raczej doktrynerskie aniżeli historyczne. Ten gatunek krytyki uważać można za rodzaj literacki uprawiany przez autorów, będących wyłącznie literatami. Przypuszcza się u tego, który się jej oddaje, odczytanie, pamięć, umysł przystępny dla

wrażeń estetycznych, upodobania stanowcze acz pospolite, pewne umiarkowanie duchowe, dzięki któremu ocena jego trafia w zdanie ogółu i zostaje przez niego przyjętą. Krytyka literacka polega bowiem na wyrażeniu pewnych opinji, — a te ostatnie o tyle są coś warte, o ile je ogół podziela.

Obok tego tradycyjnego rodzaju i jakby w łonie jego niejako, ukazują się tu i owdzie studia nad utworami sztuki, które chyba skutkiem pomyłki językowej z poprzednimi utożsamione zostały. Gdy we Francji, w epoce Restauracji i później, muza nauk i historii ożyła na nowo, niektórzy profesorowie Sorbonny, mianowicie Cousin, odnośnie do XVII-go wieku, a Villemain do klasyków, uzupełniali swe oceny krytyczne uwagami nad życiorysem i umysłowością autorów, których badali, oraz nad obyczajami ieb epoki. Kwestja większej lub mniejszej przyjemności, którą dany utwór sprawiał lub powinien był sprawić, stała niewzruszenie; lecz obok tego, zadawano sobie pytanie: jaką była osobistość, a względnie skala umysłu autora, który go stworzył; a następnie: jakim był całokształt warunków historycznych, albo społecznych, które otaczały jego narodziny? Na tem polu, krytyk powinien był łączyć w sobie zdolności historyka i biografą, oraz wkraczać w dziedzinę nauk moralnych. Badania w ten sposób poczęte podzielili między siebie prawie natychmiast Sainte-Beuve i Taine; pierwszy, krytyk biograf, dostrzegający u każdego pisarza tylko

rysy osobiste, jak to czynił później wstępując w jego ślady, Edmund Scherer; drugi — krytyk historyk, a właściwiej socjolog, studjujący w pi-sarzu epokę, którą przedstawia,—jak to usiłowali następnie czynić Mézières i Deschanel.

Metodę stosowaną przez Sainte-Beuve'a i cel, do którego dążył, wskazuje dostatecznie sam au-tor w artykule zatytułowanym: *Sąd przyjaciela o Chateaubrand'ie*, w III-im tomie *Nowych ponie-działków*. Sainte-Beuve utrzymuje, że nie można wydać sądu o utworze „niezależnie od znajomości człowieka, który go napisał.“ Żałuje — w lipcu 1862 — iż „psychologja literacka, pojęta jako nau-ka,“ nie posiada dotychczas właściwych podstaw, istnieje dopiero w stanie „anegdotycznym“ niejako; że krytyka pozostaje w ten sposób sztuką, wyma-gającą wrodzonego usposobienia. Gdy raz to uspo-sobienie zostanie przyznanem, krytyk powinien je-szcze, dla poznania autora, zasięgnąć wiadomości o najbliższej jego ojeczyźnie, o rasie, o rodzinie, ażeby w ten sposób mógł wnioskować o jego zdolnościach z uzdolnienia jego przodków. Należy jeszcze, jeśli to rzecz możliwa, przeprowadzić za pomocą tychże wskazówek doświadczenie odwrotne, to znaczy zbadać usposobienie braci, sióstr, potomstwa danego pisarza. Potem następują ba-dania nad jego dzieciństwem, wychowaniem, gru-pami literackimi, do których początkowo należał. W tem miejscu, Sainte-Beuve powraca do pier-wotnej swej dwuznaczności, wypowiadając tchem

jednym: „Każde dzieło pewnego pisarza, rozpatrzone w ten sposób, na swoim miejscu, w otoczeniu wszystkich okoliczności, wśród których powstało, nabiera skończonego znaczenia, znaczenia historycznego, znaczenia literackiego... Być wyznawcą Bakona w historii literatury i w krytyce wydaje mi się potrzebą czasu, oraz niezbędnym warunkiem dla właściwego osądzenia utworu, a następnie dla użycia przyjemności, jakiej czytanie jego dostarczyć może.“ Sainte-Beuve rozwija dalej myśl wyrażoną w tym drugim okresie i radzi aby, dla *ocenienu* autora, porównać go z jego przeciwnikami oraz zwolennikami, rozróżnić rozmaite kierunki jego talentu, określić jego opinie o pewnych przedmiotach ogólnego znaczenia, — wreszcie, streścić jego moralną istotę w dokładną a zwięzłą formułę.

Czytelnik prawdopodobnie musiał zauważyć i rozróżnić dwa kierunki badań, które Sainte-Beuve łączy i jednoczy. Chodzi mu z jednej strony o ocenę autora i o tę właściwą krytykę, której istotę określiliśmy wyżej. Równocześnie jednak chce poznać autora, nie zauważywszy, że ta znajomość nie wpływa bynajmniej na estetyczną przyjemność, jakiej nam udzielają jego dzieła. Dla wydania sądu o nich, stara się przedewszystkiem zaznaczyć główne czynniki, które wpłynąć mogły na rozwój jego umysłowy, — t. j. warunki fizyczne, dziedziczność, wychowanie. Zbytecznem byłoby wykazywać tutaj, że w obecnym stanie nauki, te wpływy,

jakkolwiek znaczne dla mass, do których stosuje się prawo przeciętnej,—działają w sposób nadzwyczaj niejednostajny i niedostrzegalny na kształtowanie się pisarzy i że, co więcej, w niczem nie podnoszą ani zmniejszają wartości tego, co napisał.

Taine przystąpił do krytyki z umysłem daleko jaśniejszym i bystrzejszym; oparty na stałej podstawie systematycznych studjów naukowych, obdarzony umysłem zarówno podatnym do szerokich uogólnień, jak i do cierpliwego ślęczenia nad szczegółami; ożywiony śmiałością nowatorów, pełną krytykę na nowe drogi i podniósł ją do znaczenia nauki. Najsamprzód wyrzeka się, acz nie głośno, lecz w praktyce, udzielania nagan lub pochwał pisarzom lub dziełom, któremi się zajmuje. Sam fakt zajęcia się niemi wskazuje według niego dostatecznie, iż uważa je za posiadające wartość i znaczenie; gdy zaś raz zajął owe stanowisko, oznaczające uwagę lub uznanie, obchodzi go wyłącznie rozwiązanie dwóch zagadnień, które uważa jako zasadnicze w sprawie autora i jego dzieła: stosunek autora do utworu, oraz stosunek autora do całości społecznej, której część stanowi. Zasługą Taine'a niezaprzeczoną jest, iż pierwszy dostrzegł i sformułował te zagadnienia, tak delikatnej natury i brzemiennie w następstwa tak nieobliczone; traktował je zaś w sposób wyczerpujący w dwóch swoich najważniejszych pracach: *Historji literatury angielskiej* i *Filozofji sztuki*.

W przedmowie do pierwszego dzieła, tłumaczy Taine, że metoda jego jest właściwie pewnego rodzaju rozumowaniem, polegającym na wnioskowaniu z utworu literackiego o ustroju fizycznym człowieka, który go stworzył, — z ustroju tego fizycznego, o ustroju jego moralnym, o duszy jego; następnie o przyczynach tegoż ustroju psychologicznego. Taine sądzi, że przyczyny te mają swe źródło w całości kształcie warunków fizycznych i społecznych, wśród których żyje autor, a które on grupuje na trzy podziały: rasa, otoczenie fizyczne i społeczne, jakoteż chwila dziejowa. Formuluje tedy „prawo zależności wzajemnej“ między danem społeczeństwem a literaturą onego. Zapatrując się następnie na historję, jako na zagadnienie psychologiczne i wypowiadając głębokie orzeczenie, że ze wszystkich dokumentów historycznych, największe znaczenie posiada książka, a ze wszystkich książek ta, która ma najwyższą wartość literacką, — Taine dochodzi do następnego wniosku, streszczającego zastosowanie jego systemu: „Zamierzam napisać historję pewnej literatury i odnaleźć w niej psychologję pewnego narodu.“ Taką jest teoria jego ogólna; w pierwszej części *Filozofji sztuki* powraca on do jednego z punktów jej zasadniczych, mianowicie do wpływu, jaki wywiera na artystę otoczenie, wśród którego żyje, — w oderwaniu od wpływu rasy i fizycznych warunków bytu. Taine wykazuje tutaj, w jakiej mierze udział, jaki artysta przyjmuje w ogólnem położeniu

współczesnych mu ludzi, naśladownictwo wybitnych rysów usposobienia ich duchowego, uleganie radom mu udzielanym oraz przyjęciu, jakiego utwory jego doznają,—niszczą powoli w jego umyśle dążności niezgodne z ogólnym charakterem epoki, lub, co najmniej, krępują go w objawianiu tychże. Tezę tę, równie jak i poprzednią, Taine usiłuje udowodnić w zastosowaniu. Tak więc stara się on wysnuć charakter znamieny pisarzy angielskich, z pierwiastkowych właściwości ducha rasy anglo-normandzkiej; tak rzeźba grecka, malarstwo holenderskie lub flamandzkie odtwarzają, według niego, w sposób najdokładniejszy epoki i kraje, do których należą.

W innych pracach pomniejszego znaczenia, jak *Szkice krytyczne i historyczne, O Tytusie Liwiuszu, O La Fontaine'ie, O Idealizmie angielskim*, rozwija Taine i doskonali rodzaj krytyki biograficznej, wprowadzony przez Sainte-Beuve'a, usiłując zastosować do jednostek teorię swoją o wpływie rasy i otoczenia. Wychodząc z zasady, że przedmioty ze świata moralnego posiadają, jak i z fizycznego, pewne zależności i uwarunkowania, kreśli nam życie każdego pisarza, którego zamierza studjować, ukazuje kraj, w którym się urodził, miejscowość, w której życie spędził; poczem analizuje dzieło jego i dobywa zeń znamienne rysy, wyrażając tkwiącego w niem ducha, w formule złożonej z kilku części. I tak: Saint-Simon ukazuje się feudalnym szlachecciem, zniewolonym do życia

dworskiego, namiętym, artystą z usposobieniu a pisarzem z konieczności; Tytus Liwiusz, mówcą, zmuszonym okolicznościami do pisania historii; Balzak, aferowiczem, Paryżaninem, usposobienia wylanego, umysłu światłego, filozoficznego, a równocześnie podlegającego wizjom.

Wszystkie te usiłowania są dowodem wzrastającego dążenia do włączenia badań nad utworami literackimi do dziedziny nauk moralnych. Taine pragnie zapelnąć pewną lukę, której dopatrzył się w metodzie badania historii, mianowicie, że dla poznania ludzi, należących bądź do przeszłości, bądź do czasów teraźniejszych, należy brać w ścisłą rachubę cały szereg dokumentów, lekceważonych do dziś dnia. Gromadzi w tym celu fakta, zbiera anegdoty, cytuje ustępy autorów, łączy opowiadania historyczne z charakterystyką literacką, opowiada lub wyklada, uogólnia i wnioski wyciąga, — jednym słowem, zamiast wydawać wyroki, bronić lub napastować taką lub inną metodę estetyczną, stara się sprawę jasno wyłożyć. Nie chwali, lecz rozbiera i komentuje; nie gani, tylko streszcza. Rozważa dzieło sztuki nie samo w sobie, lecz jako zewnętrzne *znamię* człowieka lub narodu, który chce poznać. Gdy wyłożył jego piękności, gdy określił, bez dania oceny ani żadnych zastrzeżeń, przyjemność lub wzruszenie, jakie może wywołać, — roztrząsa je wyłącznie jako środek do poznania ducha autora, a przez niego tych wszystkich, którzy współcześnie i w jednym



kraju z nim żyją. Wysnuwa z literatury coś donioślejszego od historii samej: znajomość stanów duszy najskrytszych i chwilowych całego narodu. W tem właśnie dzieło jego posiada pierwszorzędnę znaczenie i zaznacza zwrot w pojmowaniu zadania krytyki.

Taine posunął się najdalej w kierunku czystej krytyki naukowej. Od czasu wydania *Historji literatury angielskiej*, nie pojawiła się na tem polu żadna nowa praca, zasługująca na szczególną uwagę. Bourget wydał wprawdzie *Szkice psychologiczne*, posiadające wartość literacką, którą też niezwłocznie uznano; lecz nie zdaje się, aby owe szkice zawierały jakie poglądy naukowe nacechowane oryginalnością, lub aby autor zadawał sobie wiele trudu dla bronienia tez przez siebie wygłaszanych. Bourget analizuje pisarzy wielkimi, ogólnemi rysami, w sposób tainowski, lecz nie obstaje przy udowodnieniu choćby głównego twierdzenia, wyrażonego po kilkakrotnie w przedmowach: jakoby pisarze jednej epoki przysposabiali i określali niejako główne cechy epoki artystycznej następnej. Kroniki Lemaître'a lub France'a obfitują w rozprawy okraszone lekkim dowcipem. Artykuły Geoffroy'a dają samą tylko ocenę utworu,—a krytyki Sarrazin'a, jakąkolwiek im zresztą wartość przyznamy, nie zagłębiają się w gruntowną analizę. Vogüé zastanawia się przedewszystkiem nad stroną etyczną, w swych pięknych studjach nad literatami ruskimi. Krytyka dzieł sztuki przybiera rzeczywi-

ście charakter naukowy u Taine'a tylko. Krytyka muzyczna, pominąwszy prace niektóre czysto estetyczne, oraz krytyka dramatyczna nic nie przedstawiają godnego zaznaczenia. Nawet za granicą Francji, można nie brać w rachubę ani prac Brandes'a, naśladowcy Sainte-Beuve'a, ani krytyki angielskiej, przybierającej piętno teologiczne u Matthew Arnolds'a, historyczne i retoryczne u Pater'a, estetyczne u Vernon Lee'a i Symonds'a, idealistyczne u Ruskin'a. Jeden tylko Posnett, w pracy swej p. t. *Comparative literature*, rozważa w nowym oświeceniu zagadnienie morfologii artystycznej, i w wyliczeniu, zbyt niestety pobieżnym, usiłuje rozeznąć wpływ, jaki wywarły na ukształtowanie się formy literackiej (opisów natury, upostaciowania osób) rozmaite formy życia społecznego, jak klanowość, gminowładztwo miejskie, narodowość, kosmopolityzm.

Tu więc zatrzymuje się historia stopniowego rozwoju estopsychologii. Pierwsze prace, jakie ta nauka wydała, obejmują określenie charakterystycznych cech dzieł sztuki, bez oceny takowych, oraz wyciąganie z nich wniosków co do istnienia pewnego ustroju psychologicznego u autorów i u grupy ludzi, których autorowie owi są przypuszczalnie typowymi przedstawicielami. To znaczy, że estopsychologia jest nauką pozwalającą wnosić, z pewnych szczególnych objawów umysłu, o tymże umyśle, oraz o grupie umysłów, których jest przedstawicielem. Objawy, które analizuje:

książki, utwory muzyczne, obrazy, rzeźby, pomniki, — mają tę wspólną cechę, że są „estetyczne,“ że dążeniem ich — być pięknymi i wywoływać wzruszenie. Lecz analizuje te objawy, nie w celu wyszukania, w jakiej mierze osiągają one tę piękność, — ale dla poznania sposobu, w jaki ją urzeczywistniają, w jaki są oryginalne, indywidualne, takie wreszcie aby można z nich wyciągnąć całość kształt właściwości estetycznych, któreby pozwalały przesądzać istnienie u ich autorów lub im podobnych, równoległej serji właściwości psychicznych. Jednym słowem, estopsychologia nie ma na celu oznaczenia zalet dzieł sztuki, ani określenia środków, za pomocą jakich stworzone zostały; zadanie to wchodzi w zakres estetyki właściwej oraz krytyki literackiej. Nie ma na celu rozbioru dzieła sztuki samego w sobie, treści jego, dążeń, ewolucji. Poszukuje natomiast wyłącznie owych nici niewidzialnych, które łączą pewne właściwości dzieła sztuki z pewnymi właściwościami psychicznymi i społecznymi, — które rzucają światło na pewne dusze ludzkie. Estopsychologia studjuje utwór artystyczny o tyle, o ile jest on objawem uzmysłowionym duszy człowieka i społeczeństwa.

Wprawdzie musi się ona powoływać na początku na pewne poglądy estetyczne, — lecz tylko w znaczeniu danych przedwstępnych, podobnie jak fizyka właściwa posługuje się prawami mechaniki. Ponieważ zadaniem jej jest skądinąd zdefiniować w sposób ścisły i indywidualny naturę umysłu

artysty, którego poznać zamierza, — zniewoloną jest czerpać w zasobie wiadomości ogólnych o inteligencji ludzkiej, zebranych przez psychologję; wreszcie, usiłując rozeznąć grupy ludzi, którym ów artysta służyć ma za typowego przedstawiciela, zmuszoną jest szukać objaśnień u socjologii i etnologji. Trzy te więc nauki, estetykę, psychologję i socjologję chwilowo uważać możemy, jako stanowiące zakres właściwy krytyki naukowej. Na kartach następnych mamy zamiar szczegółowo zbadać to pole, zarówno w częściach dokładnie już znanych, jak i w niezbadanych dotychczas zupełnie; przystąpimy następnie do określenia stosunków czynnych i biernych, łączących tę nową naukę z dawnymi. Ponieważ jednak jest ona dopiero w zaczątkach swego rozwoju, ponieważ nie objęła do tej pory ani całości swego zadania, ani przystąpiła do wszystkich jego części, to co pozostaje nam do powiedzenia będzie raczej programem aniżeli wykładem.

Zarys krytyki naukowej.

Analiza estetyczna.

I.

Teorja analizy estetycznej; dzieło sztuki.—Według powyższego określenia krytyki naukowej, ażeby wnioskować z dzieła sztuki o pewnych duszach, których jest objawem, na mocy pewnych stosunków, które wskazać zamierzamy,—należy przede wszystkim przystąpić do analizy książki, malarstwa lub symfonji, którą się zamierza w ten sposób objaśnić. Dzieła te przedstawiają przede wszystkim zbiór środków działania na zmysły, zdolnych wywołać wzruszenia pewnego rodzaju. Utwór literacki mianowicie polega na całokształcie zdań napisanych lub wypowiedzianych, przeznaczonych do wywołania u czytelników lub słuchaczy, za pomocą obrazów wszelkiego rodzaju,—czy to żywych i wyraźnych, czy to nieokreślonych i idealnych,— pewnego wzruszenia szczególnego gatunku, wzruszenia estetycznego; właściwością zaś

tego ostatniego jest to, że się nie wyraża w czynach, lecz jest celem samo w sobie.

Określenie to mało się różni od definicji danej przez Spencera, a której udowodnienie, jakkolwiek przedstawione częściowo w *Zasadach Psychologii i Szkiecach*, wymagałoby jeszcze traktatu osobnego. W ostatnich czasach, niektórzy estetycy francuscy powstali przeciwko niej ¹⁾; może się wydać niedostateczną. Zachowamy ją jednak, gdyż wydaje się nam, wzorem wszelkich dobrych definicji, wyrażać dokładnie, nietylko pewien chwilowy stan

¹⁾ Guyau mianowicie, w znakomitem zresztą dziele, p. t. *Zagadnienia estetyki nowoczesnej*. Zarzuty Guyau'a przeciwko teorii, która uważa dzieło sztuki za rozrywkę, za sztuczny środek do wywołania urojonego wzruszenia, ztąd pochodzą, że ta hipoteza zdaje się wykluczać ze sztuki wszelki pierwiastek przyjemności, pożytku, dobroci, rzeczywistości. Guyau wymaga przyznania rzeczom dobrym, pożytecznym, przyjemnym, własności wywoływania wzruszeń artystycznych. Nie w tem jednak istota kwestji. Rzeczy bowiem pożyteczne i dobre nie wywołują podobnych wzruszeń, jak tylko gdy są i piękne w dodatku, a wzruszenia owe estetyczne różnią się zupełnie od tych, które sprawia rzecz dobra tem tylko, że jest dobrą. Widok kosza pełnego brzoskwiń bez wątpienia jest estetycznym, lecz czyż takim jest również widok pasztetu strasburskiego, lub kawału grubego płótna? Guyau zapomina nam wykazać: 1-o czy uczucie estetyczne, jakie sprawić może rzecz pożyteczna, tego samego jest rodzaju, co uczucie przyjemności, jakie ta rzecz sprawia w chwili, gdy jej potrzebujemy; 2-o czy przedmioty pożyteczne, dobre, przyjemne, rzeczywiste, żyjące, mogą wzbudzić wzruszenie estetyczne, gdy są li tylko pożytecznemi, dobrymi i t. d.

utworu, lecz całość jego, kierunek w jakim się rozwija i cel do którego najwyższe utwory sztuki zbliżają się najwięcej ¹⁾).

Bądź co bądź jednak, ze stanowiska samego zdrowego rozsądku, przekonanie, któreśmy wyrazili, zdaje się nam obejmować część prawdy. Aby rzecz tę wykazać w sposób ściślejszy, powieść np. jest zbiorem zdań pisanych, mających na celu przedstawienie obrazu wzruszającego; wzruszenie, jakie się odczuwa przy czytaniu powieści i po przeczytaniu jej, stanowi cel sam w sobie; wzruszenie to różni się od tego, jakieby wywołał obraz rzeczywisty, podstawiony na miejsce obrazu powieściowego, tem, że jest słabsze, — jak wszelkie odtworzenie; tem, że jest bierne, gdyż nie wywołuje w danej chwili ani czynu, ani dążenia do czynu. Nikt nie spieszy na pomoc bohaterowi, którego mordują w ostatnim rozdziale, — a jeśli się żeni, radość, jaką się odczuwa, nie pociąga za sobą żadnych praktycznych następstw. Czy artysta posługuje się pierwiastkami wyszukanemi w rzeczywistości i oddziałującemi samą swoją prawdą; czy też wprawia w grę pierwiastki również rzeczywiste, lecz obdarzone zwiększoną wzruszającą siłą, pierwiastki doskonałe, oddziałujące charakterem swym idealnym; — czy używa faktów dro-

¹⁾ Porównać definicję Sully Prudhomme'a w *Expression*: „Wszelkie dzieło sztuki ma na celu wywołanie wzruszenia za pomocą pewnego złożenia się wrażeń.“

biazgowo opisanych, jak w sztuce prozaicznej i realistycznej; czy też słów, a zatem typów nieokreślonych, jak w sztuce poetycznej i idealistycznej, — utwory jego, czerpiąc z jednego lub z drugiego źródła, jednako usiłują wywołać wzruszenie, i to wzruszenie jałowe.

Później postaramy się zbadać, czy wzruszenia te, pozostające na razie bez skutku, nie mogą stać się z czasem ukrytym bodźcem do ogólnego postępowania w życiu, czyli, innymi słowy, o ile rodzaj książek czytanych wpływać jest w stanie na zmianę charakteru; postaramy się przekonać również, czy nawyknienie do podobnych bezcelowych wzruszeń, jakiegokolwiek zresztą natury, nie pociąga za sobą pewnych następstw moralnych. Uwzględniwszy wszakże te zastrzeżenia, powiedzcie możemy, że utwór literacki jest zbiorem znaków pisanych przeznaczonych do wywoływania wzruszeń biernych¹⁾; pierwszym więc zadaniem krytyka (analisty), zamierzającego wyciągnąć wskazówki psychologiczne z jednej, lub raczej z kilku książek jednego pisarza, powinno być określenie istoty, charakteru szczególnego tak środków użytych, jak i wzruszeń wywołanych przez autora. Powinien roztrząsnąć podwójne zagadnienie: jakie uczucia

¹⁾ Guyau, w *Zagadn. estet. współcz.* wyraża się w sposób bardzo zbliżony. Ob. str. 30, a dalej str. 77, następujące określenie piękna: „Piękno jest percepcją lub działaniem podniecającem i sprawiającem przyjemność, przez szybkie samopoznanie owego ogólnego podniecenia.“

wznieca całość dzieł tego autora, i jakimi środkami je wywołuje? co wyraża ten autor, i jak to wyraża?

Podrzedną jest rzeczą, w jakim porządku te dwie kwestje rozpatrywane będą, albowiem rozwiązanie jednej nie przesądza rozwiązania drugiej. Można więc zacząć od określenia właściwości formy zewnętrznej używanej przez pisarza, a następnie wyszukiwać, jakie wrażenia za ich pośrednictwem wywoływać umie; lub też przeciwnie, od tych uczuć sięgnąć do środków, za pomocą jakich je wzbudza.

Przypuśćmy ten drugi wypadek. Dzięki wielkiemu odczytaniu, zapoznaniu się z kilkoma głównymi literaturami, krytyk (analista) przywłaszczył sobie wyobrażenie o przeciętnym typie rodzaju, którym się zajmuje,—powieści dajmy na to. Potrafi, przez szereg porównań i wspomnień, w utworze, który zgłębia, rozpoznać części wydatne, oryginalne, charakterystyczne. Przystudjował go z piórem w ręku, czytając pilnie i systematycznie, a uwagi swe sformułował i notatki uporządkował. Wtedy przystąpi do zbadania ilości, rodzaju i natężenia wzruszeń, jakie czytanie to wznieca, do rozklassyfikowania ich; i oto zatrzymuje go na samym wstępie szkopuł, którego nie dojrzał do tej pory żaden, zdaje się, estetyk.

Wszystkie bowiem systemy klasyfikacji wzruszeń pozostawiają na boku wzruszenia estetyczne ¹⁾,

¹⁾ V. Bain, *Wzruszenia i wola*, I, 14, Wundt, *Psych. phys.* IV, 18.

tworząc z nich dział osobny, odrębny od wzruszeń zwyczajnych. Myśmy jednak dowiedli, że wzruszenie estetyczne jest formą bierną wzruszenia zwykłego, że każde z tych ostatnich może po kolei stać się estetycznym i wynikać, z pewną odmianą, z widoku lub wysłuchania dzieła sztuki. Nie można zkadınad podporządkować wzruszenia estetycznego pod rozmaite podziały stosowane do zwykłych wzruszeń, gdyż tym ostatnim brakuje charakteru podstawowego wszelkiej racjonalnej klasyfikacji, mianowicie: przyjemności i przykrości¹⁾,—lub posiadają go co najwyżej, w bardzo słabym stopniu. Według twierdzenia J. Milsanda (*Estetyka angielska*, str. 125): „Piękno, a raczej to co pod tym mianem pojmujemy, przyjemność...., jest tylko jedną oktawą na olbrzymiej klawiaturze sztuki. Smutne, okropne, dziwaczne, a nawet brzydkie, należy do niego w tej samej mierze, co i wdzięczne, eleganckie lub zachwycające. Obejmuje ono wszelkie wzruszające walory, wszelkie odcienia i właściwości, za pomocą których przedmioty rzeczywi-

¹⁾ Ma się rozumieć, że nie bierzemy tu pod uwagę uczucia gniewu lub wstrętu, jakie może wzniecić u niektórych widok lub brzmienie utworu, który ich razi. Rodzaj wzruszenia, jakie klasyk odczuwa przy zetknięciu się z powieścią Zoli, obrazem Delacroix'a lub partycją Wagnera, niema w sobie nic estetycznego, a pochodzi ze sprzeczności gwałtownej, acz głuchej, natury jego z naturą artysty nowatora. Należy do tego samego gatunku co przykreść sprawiona przez opór, przeciwieństwo.

ste, lub dające się pojąć wyobraźnią, są w stanie wzbudzić w nas uczucia powabne lub wstrętne.“ Otóż wzruszenia książkowe najboleśniej, najpatetyczniej, takie nawet, które do łez doprowadzają osoby tkliwszego serca, — opis śmierci tragicznej, złości ludzkiej, niesprawiedliwości—znajdują wprawdzie oddźwięk w głębi duszy, w tymże niemal stopniu co widok rzeczywistości; wzruszenie to jednak jest prawie wolnem od goryczy i sprawia głównie rodzaj głuchego podniecenia umysłu, które zapala i unosi raczej aniżeli pognębia. Tak samo i książki najweselsze, najbardziej komiczne, zostawiają po sobie więcej podniecenia niż radości; i oprócz stopnia nateżenia, które jest zawsze wyższem przy wzruszeniach estetycznych bolesnych, te ostatnie nadzwyczaj są podobne do najprzyjemniejszych. Uczucia, jakie wzbudza komedja Szekspira lub jego *Hamlet*, nie różnią się zbyt między sobą, chyba brzmieniem, tonem, siłą; w każdym razie, różnica między nimi nie przedstawia najmniejszego stosunku z różnicą, jaka zachodzi między utworami. Jeden i drugi wywołują przede wszystkim zajęcie, pewne uniesienie, zachwyt, to znaczy różne stopnie prostego podniecenia biernego, zawsze przyjemnego, jako podniecenia. Twierdzenie to jest tak dalece prawdziwem, że od początku istnienia sztuki, pisarze, muzycy, malarze nie zawahali się nigdy przedstawić w swych dziełach scen najpatetyczniejszych, użyć modulacji najżałośniejszych; rodzajem najwyżej cenionym przez

publiczność jest rodzaj tragiczny; największe areydziała, jakie sztuka wydała, roztaczają obrazy smutne i myśli posępne, które pozostają wzniosłe, przejmujące, urocze i nigdy nie sprawiają, jakkolwiek daleko posunięte, przykrości dotkliwej, prawdziwego bólu, bólu, którego byśmy chcieli uniknąć¹⁾.

1) Véron w swej *Estetyce*, przyznaje ten fakt i tłumaczy go tem, że zachwyty dla geniuszu artysty każe nam zapomnieć o odrazie, jaką nam sprawia treść przedstawionych obrazów. Nam się zdaje, że podobna hipoteza nie wytrzymuje krytyki. Jeśli *Iago* wzrusza przeciętnego słuchacza, to nie znaczy aby on odczuwał lub był nawet w stanie pojąć sztukę i śmiałość, z jaką poeta ten charakter przedstawił; ten stopień sztuki i śmiałości rozpoznać można dopiero później, za pomocą rozbioru krytycznego, trudnego i drobiazgowego. Błąd p. Véron polega na tem, że przypuszcza u widza zachwycającego się dziełem sztuki zdolności i objęcie umysłowe krytyka analizującego ten utwór. Lecz człowiek, który się zachwyca — nie analizuje, a ten, który analizuje, już się nie zachwyca. Zrobiwszy to zastrzeżenie, przyjąć możemy za słuszne określenie piękna, podane przez Véron'a, w którym zaznacza pierwiastek uczuciowy, podkreślony przez nas z naciskiem: „Ile razy artysta żywo wstrząśnięty jakim wzruszeniem... wyraża to wzruszenie jakimkolwiek bądź środkiem... utwór jest pięknym w stosunku... do głębokości wrażenia, jakie wyraża i do stopnia, w jakim go udziela.“

Gyau (op. cit.) podziela błędne zdanie Véron'a.

Leon Dumont (*Naukowa teoria uczuciowości*) sądzi, że w utworach patetycznych zainteresowanie się istnieje z racji wzruszenia litości lub wstrętu, podobnego do wzruszenia, jakieby wywołał widok patetyczny w rzeczywistości. Zastosowanie tej zasady do muzyki np., lub do poematu w rodzaju *Boskiej Komedji*, przedstawiałyoby niejaki trudności.

Własność ta zasadnicza wzruszeń estetycznych, — zdolność ich posiadania tylko słabego odcienia radości lub cierpienia, — oraz pierwszeństwo udzielone po wsze czasy tym, które posiadają ów pierwiastek lekkiego smutku, — nie była dotychczas jasno dostrzeżona przez żadnego estetyka ani psychologa. Choć nie mamy zamiaru zastanawiać się głębiej nad zagadnieniem nie wchodzącem w zakres naszej pracy, zaznaczymy tylko, że według naszego zdania, trzeba będzie na przyszłość rozróżniać we wzruszeniu zwyczajnem (już nie estetycznem): z jednej strony, samo podniecenie, pobudzenie bierne, na którem ono polega, które stanowi jego charakter właściwy i podstawowy; z drugiej zaś, zjawisko mózgowe dodatkowe, polegające na wywołaniu pewnej ilości obrazów radosnych lub przykrych, które się kojarzą z tem tłem pierwotnem, ubarwiają je i akcentują niejako, i sprawiają przykrość lub radość właściwą, jeśli osoba odbierająca wrażenie wchodzi w grę, jako przedmiot cierpiący lub radujący się.

Jeśli tę hipotezę przyjmiemy, reszta da się wytłumaczyć z wielką łatwością. Wzruszenie estetyczne przedstawionego widoku, różnić się będzie od wzruszenia wywołanego widokiem rzeczywistości, a tem bardziej od wzruszenia wywołanego widokiem, w którym się przyjmuje udział osobisty, — tem, że pierwsze z tych wzruszeń zachowuje w nie naruszonej całości pierwiastek: podniecenie, pozostawiając w minimalnem natężeniu pierwiastek:

wywołanie obrazów cierpienia lub przyjemności, towarzyszących zwykle temu podnieceniu, lecz pozostających biernymi, ponieważ są urojone, kłamliwe, niewinne. Przeciwnie zaś, we wzruszeniu rzeczywistym, obrazy te posiadają całe możliwe natężenie, jakie im nadaje pewność ich rzeczywistości, a w razie udziału osobistego, pewność, że przejść muszą w stan uczucia. Przyczyny wzruszenia estetycznego są, wbrew przyczynom wzruszenia rzeczywistego, hallucynacją, o której się wie, że jest fałszywą, choć się sobie sprawy z tego nie zdaje, — czuje się, że nie przedstawia nic zagrażającego; jestto hallucynacja wzruszająca, której obrazy, wciąż neutralizowane wskutek ich charakteru sztucznego, hamowane i miarkowane biegiem otaczającego życia, samowiedzą ogólną, jaką się ma o swem bezpieczeństwie, o swej pewności osobistej, — przestają działać na wzór obrazów rzeczywistych, pozostają bez związku z całością biegu myślowego, nie kojarzą się z pozytywnem przecuciem cierpienia lub przyjemności osobistej, i pozostają w ten sposób wyłącznie podniecające, — na podobieństwo podniecenia zmysłów, jakiego się doświadcza przy fechtowaniu się szpadami ochronnemi. ¹⁾

Jeśli więc przyjmiemy teorię Spencera, według której przyjemności są to uczucia umiarkowane,

¹⁾ Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, I, § 2. „Piękno jest przedmiotem zadowolenia *bezinteresownego*.“)

cierpienia zaś—uczucia posunięte do najwyższego stopnia, dostrzeżemy natychmiast rację, dla której najbardziej wzruszającymi i najwięcej cenionymi są utwory przedstawiające obrazy lub pojęcia smutne. W tych bowiem, wzruszenie wywołane urojonemi bolesnemi obrazami będzie najwyższem; w tych również wzruszenie, będąc zmyślonem, urojonem, estetycznem, będzie najwyższem jako podniecenie wyłącznie, lecz nie jako cierpienie. *Hamlet*, *Boska Komedja*, symfonia *cis moll*, katedra gotycka, *Dobry Samarytanin* Rembrandt'a, są to dzieła w wysokim stopniu podniecające, ponieważ są smutne, a jednak pozbawione smutku, ponieważ boleść jaką zawierają, uderza tylko, lecz nie sprawia rany. Wyrazy „poczucie piękna“ mogą więc służyć do określenia podobnego stanu umysłu: silne podniecenie jednego lub więcej uczuć zwyczajnych; brak obrazów pozytywnie, to znaczy osobiście bolesnych, towarzyszących i akcentujących zwykle podobne silne podniecenie; czyli, w innych słowach, uniesienie, uderzenie cierpienia, pozbawione goryczy oraz strachu, jakie mu towarzyszą. A ponieważ boleść całkowita, prawdziwa, oraz pragnienie uniknięcia jej stanowią najwyższą przyczynę całej działalności zwierzęcej, ludzkiej i społecznej, — zrozumiemy teraz dla czego najwyższe wzruszenia estetyczne nie są płodne w czyny, jakieśmy to zaznaczyli na początku tego rozdziału. Wzruszenia te obejmują wszelkie drażniące cierpienia życiowe, lecz

pozbawione żądań niepokoju, rozpacz, niebezpieczeństwa, grozy, poczucia bólów minionych lub przeczuty. Sztuka polega na stworzeniu w sercu naszym potężnego życia bez czynów ani cierpienia; piękno jest charakterem subiektywnym, określającym wybór, dzięki któremu dla tej lub owej jednostki, przedmioty przedstawione w ten sposób są niewinne i sprawiają uniesienie; sztuka i piękno stałyby się więc słowami pozbawionymi znaczenia, gdyby człowiek był w całej pełni szczęśliwym i mógł się obejść bez złudzenia szczęścia, do którego by przestał wówczas dążyć boleśnie, daremnie, za pośrednictwem religii, filozofji, nauki.

Uwagi powyższe ułatwią zrozumienie istoty rozmaitych sposobów wyrażania się artystycznego: sugestji, wyrazistości, symbolu. Jeśli wzruszenie estetyczne polega na ogólnem podnieceniu, jeśli wzruszenie polega na głuchem wstrząśnieniu towarzyszącem tworzeniu się myśli, jeśli jest myślą niecałkowitą, żywym objawem poczynającego się stanu duszy, — łatwą będzie do pojęcia doniosłość sposobów wyrażania się suggestywnych. Środki suggestywne, jak allegorja, alluzja, sposób malowania plamami barwnymi (*procédé tachiste*), t. j. rodzaj niezmiernie niedokładny i niewyraźny używany przez niektórych malarzy, nieskończona melodyjność Wagnera, niedokończenie w kompozycji i t. d., posiadają ten rys wspólny zasadniczy, że przedstawiają nadzwyczajnie mało, że zawierają minimum obrazów wyraźnych; oczywiście,

pomijając fakt, że sposoby te, polegające na prostem naszkicowaniu, mogą być uzupełnione wyobraźnią osobistą każdego, a więc nie urażą prawdopodobnie niczyjego upodobania, — wywołują one w umyśle lub w zmysłach mających z nich wyciągnąć obraz skończony pewien wysiłek, podniecenie, przyjemność odgadywania i dopełniania, wstrząśnienie ogólne, będące już początkiem wzruszenia tembardziej estetycznego, że brak mu zupełnie jakiegokolwiek pierwiastku rozkoszy lub bólu. „Ponieważ potrzebną jest większa summa energii, powiada Dumont (*Naukowa teoria uczuciowości*), dla wykrycia przedmiotu pod wskazówką pośrednią aniżeli pod bezpośrednią, dostarcza się dla umysłu sposobności do zużytkowania więcej siły gotowej, a tem samem do doświadczenia więcej przyjemności.“ Korzyści, jaką się otrzymuje używając tego sposobu wyrażania myśli, właściwego poezji, — przeciwdziała niestety zmęczenie, jakie mu towarzyszy, oraz obrazy słabo określone, a zatem trudniejsze do pojęcia, jakie następuje. Sposobami przeciwnemi temu są styl wyrazisty, malowidło wykończone, melodja o zarysach stanowczych; tu sam artysta wykonuje pracę, którą „sugestywny“ pozostawia swym wielbicielom. Opracowuje on obrazy i uczucia określone, które wywołać mają obrazy i uczucia możliwie najbardziej zbliżone; trzeba je jednak zrozumieć i pojąć, raczej niż odczuć, i będąc analitycznemi, są tem samem bardziej prozaiczne. Można wreszcie pojąć

w sztuce trzeci sposób wyrażenia: symbol, *leitmotiv*, mowa symboliczna, malowidła Chenavard'a i Kaulbacha, w których artysta wyraża się na mocy umowy zawartej między nim a słuchaczem. Trzy te sposoby wyrażenia istnieją równocześnie w rozmaitem ustosunkowaniu we wszystkich utworach. Sposób suggestywny jest w wysokim stopniu subiektywnym, tak dla autora, jak dla jego wyznawców; opisowy dąży do obiektywności; symboliczny jest obiektywnym. Pierwszy wyraża głównie uczucia; drugi, wzruszenia i idee; trzeci, idee.

II.

Analiza estetyczna w zastosowaniu. — Jakikolwiek wydamy sąd w tej sprawie, niemniej pozostanie stwierdzonym, że niepodobieństwem jest oznaczyć wzruszeń wywołanych dziełem sztuki według pierwiastków rozkoszy lub bólu, które się do nich odnoszą. Niema więc innego sposobu, jak oznaczyć je według pojęcia, z jakim się kojarzą w danym utworze. I tak mówić będziemy o wzruszeniach wielkości, prawdy, tajemniczości, przerażenia, wysiłku, ciekawości, współczucia, mizantropji, i t. p. Po rozebraniu w ten sposób pewnej ilości dzieł sztuki, stwierdzimy ponownie, że żadne z nich nie przedstawia wzruszenia, któreby można określić właściwie mianem bólu lub rozkoszy; niema książki, któraby udzielała uczu-

cia cierpienia prawdziwego, rozpaczy, zmartwienia, niedoli rzeczywistej, — chyba przez porównanie z samym sobą; ani malowidła, któreby rodziło zadowolenie, zachętę, nadzieję żywą i gorącą, chyba w takiej mierze, co i każde zwykłe ćwiczenie cielesne lub umysłowe, sprawiające przyjemność. Te są granice, między którymi zwykle są objęte wzruszenia estetyczne, z wyraźnym dążeniem jednak do radości, która jest wzruszeniem prawie wyłącznie podniecającem, nie rodzącem żadnych obrazów. Potwierdza to w sposób praktyczny hipotezę wyrażoną przez nas powyżej.

Gdy się już oznaczyło gatunek wzruszenia, należałoby zmierzyć natężenie onego; ten jednak rodzaj poszukiwań jest jeszcze niedostępnym nadzieją i pozostanie nim zapewne na długo. Ocenienia liczbowe faktów psychofizycznych najprostszycych przedstawia nieprzezwycięzone trudności. P. K. Féré, robiąc doświadczenia na histerykach i biorąc za podstawę przemiany odruchowe zachodzące w energii muskularnej, usiłował zmierzyć przyjemność sprawioną przez niektóre wrażenia barwne. Można będzie dalej robić próby na tej drodze. 1) Jakiegokolwiek jednak powodzenie uwieńczyłoby

1) Dzięki badaniom niezmiernie doniosłej wagi, które rad jestem jeden z pierwszych zaznaczyć, Karol Henry zdoła, jak się zdaje, matematycznie dowieść, iż pierwiastkowe nasze pojęcia, sam skład naszej gamy, widma słonecznego, upodobania nasze dla pewnych określeń, ściśle zależą od

owe badania, niezmiernie będzie trudnem otrzy-
mać kiedykolwiek miarę *objektywną* wzruszenia,
jakie sprawia dzieło sztuki; dla tej głównie ra-
cji, że wzruszenia te są, jak i wszystkie inne,
przedewszystkiem subiektywne, i nie posiadają
w sobie wartości stałej, któraby nie ulegała zmia-
nom według natury i usposobienia czytelnika,
słuchacza lub widza. Ponieważ dzieło sztuki po-
siada wartość nadzwyczaj względną t. j. że wzru-
sza w stopniu bardzo rozmaitym rozmaite oso-
by, na nie by się nie zdało mierzyć [sposobem
sztucznym podniecenie jakieby sprowadzało u da-
nej jednostki. Ta bowiem miara wskazałaby nam

pewnego zasadniczego rysu fizycznej organizacji istot żyją-
cych. P. Henry przypuszcza nawet, iż potrafi dowieść, że wszy-
stkie nasze wiadomości naukowe, to znaczy usystemizowany
wynik naszej wrażliwości, również są zawisłe od ustroju na-
szego organicznego,—co stanowiłoby istotnie pierwszorzędne
odkrycie. W każdym razie, posiada on metodę pozwalającą
różniczkować, *a priori* przyjemne od nieprzyjemnego, i two-
rzyć z góry kształty, łączyć dźwięki i tony w sposób ściśle
harmonijny. Ułatwi to w stopniu niepodobnym do określe-
nia dziś jeszcze, analizę dzieł sztuki plastycznych i muzy-
cznych, pozwalając zważyć niejako, ile zawierają pierwia-
stku przykrości lub przyjemności fizycznej, dla zmysłów
istoty żyjącej, ukonstytuowanej normalnie. Zawsze to jednak
będzie tylko określenie stopnia przyjemności, jaką sprawiają
owe utwory, a nie ich piękności, ta bowiem polega co naj-
mniej tyle na podnieceniach dyzharmonijnych, jak i na har-
monijnych. Wyraz „estetyczny,” a wyraz „normalny“ nie
nie posiadają wspólnego.

co najwyższej stopień wzruszenia u czytelnika trafem wybranego, a nie stopień wzruszenia, jaki utwór sprawić może, pozostając wciąż jednakowym a wywierając coraz to inne wrażenie. Prawo przeciętnej nie dałoby w tym razie rezultatów godnych uwagi, jak tylko dla osobników należących do jednej kategorii intelektualnej i miałyby wartość dla tej grupy wyłącznie. Tymczasem zaś spodziewać się możemy co najmniej, iż badania owe sprowadzą nam tę korzyść, że ustalą raz na zawsze w języku krytyki znaczenie przymiotników: mierny, słaby, średni, silny, nadzwyczajny, używane bez wyboru dotychczas. Doszlibyśmy w ten sposób do rozpoznania ścisłego, jeśli już nie bezwzględnej wartości wzruszającej utworu, to co najmniej wartości jego względnej dla danego umysłu, i w stosunku do innych dzieł sztuki. W chwili obecnej, jestto niemożliwe i krytyk zmuszonym się widzi poprzestać na niedokładnych przymiotnikach, o bardzo zmiennem znaczeniu.

Trudności te, które należało szczegółowo wyłożyć, zdawałyby się na pierwszy rzut oka unie możliwiać tę część analizy krytycznej, którą studjujemy obecnie. Tak jednak nie jest. Zadanie, któregośmy wykazali trudności, będzie bez wątpienia do spełnienia trudnem i może być skutecznionem tylko w głównych zarysach. Niema jednakże tego pierwszorzędnego utworu, z którego by nie można, za pomocą cytat i parafraz,

wydobyć jasno i dobitnie trzy lub cztery dominujące wzruszenia. Pisma Poëgo wywołują przedewszystkiem zaciekawienie i przerażenie; Zoli — uczucie natężonej woli, sympatji i pesymizmu; Delacroix posiada patetyczność i entuzjazm; Mozart — urok szczęśliwej dobroci. Siłę każdego z tych wzruszeń wyrazić można w przybliżeniu dostatecznem. Wreszcie, wokół tych uczuć dominujących, ugrupować się dadzą inne, mniej wyraziste, uzupełniające charakterystykę utworu. Przy wielkiej delikatności w cieniowaniu, możliwem jest odtworzenie całego obrazu poruszeń duszy, jakie wznieca każdy artysta.

Spełniwszy tę część zadania należy wydobyć z dzieła te mianowicie pierwiastki, które właściwie wywołują owe wzruszenia; pozostają do określenia sposoby, dzięki którym osiągniętem bywa owe wrażenie.

W badaniach tych ścisłość naukowa jest możliwą, ponieważ odnoszą się one do pewnych właściwości kompozycji, stylu, techniki, rozpoznanych już w naukach mn. w. ukształtowanych. Teorja barw, dźwięków, proporcji architektonicznych już istnieje. W literaturze nawet, cechy zewnętrzne ściągają się ostatecznie do pewnych zwrotów słownych i do obrazów, o których to rzeczach posiadamy wiadomości dokładne.

Dzieło sztuki jakiegokolwiek, — dajmy na to utwór literacki, — składa się z całokształtu sposobów wyrażenia zewnętrznych, jednakowych we

wszystkich rodzajach używanych przez wszystkich pisarzy, — i z szeregu przedmiotów wyrażonych, obrazów, myśli, osobistości, tematów, które są inne w każdym utworze i stanowią treść jego. W powieści np., widzimy na zewnątrz wyrazy, składnię, retorykę, akcent, kompozycję, — a wewnątrz osobistości, miejscowości, intrygę, namiętności, treść i t. d. Zbadanie różnych tych części, z zachowaniem stopniowania od pierwiastkowych do bardziej złożonych, dostarczyć powinno ważnych wskazówek.

I tak np. słownik pisarza zawierać będzie przeważnie wyrażenia pewnego rodzaju, według obrazów wywołanych przez nie bezpośrednio lub pośrednio, według samego wrażenia jakie wywierają na zmysł wzroku lub słuchu, według swego piętna właściwego pospolitości lub niezwykłości, będą barwne, fantastyczne, wspaniałe, dźwięczne, gminne, poziome i t. p. Składnia tych wyrazów może przybierać pewien charakter wyniosłości, lub też wdzięku zaniedbanego, pełnego nieprzewidzianych szczegółów. Autor stale zachowywać będzie zwykły szyk wyrazów w zdaniu, lub używać gwałtownych przedstawień. Myśl swoją odda poprostu, słowami najmniej wyszukanemi, lub za pomocą zwrotów szczególnych. Z tego słownika, z tej składni, z tej retoryki wynika jeden z najważniejszych środków, jakimi rozporządza literat ku wzruszeniu swego czytelnika: ogólny akcent opowiadania, fantastyczny, dziwaczny, kra-

somówczy, wstrzemięzliwy, suchy, ironiczny, melancholijny.

Gdy się już zaznaczyło sam układ zdań, należy przejść do zbadania sposobu, w jaki się one łączą t. j. do kompozycji dzieła — paragrafów, rozdziałów, całości. Albowiem wzruszenie wywołane przez książkę zależy bezwątpienia w znacznej mierze od sposobu, w jaki cześci jej następują po sobie, od niespodziewanego pojawienia się pewnych scen, od naturalnego snucia się innych, od właściwego użytku przemileczenia lub objaśnienia, od równego, szybkiego, powolnego lub chropowatego toku opowiadania.

Wszystkie te cechy ogółem wzięte stanowią, jakieśmy to już mówili, pozór zewnętrzny, formę, tak jednej powieści, jak i wszystkich. Cechy te należą do rodzaju powieściowego przez jednolitość, która łączyć powinna wszystkie części książki. Zdania, porządek ich i kombinacje mają na celu rozsuniecie widoku skomplikowanego: pewnych ludzi działających w pewnych miejscowościach. Ażeby stworzyć powieść, trzeba opisać miejsca, w których się akcja odbywa, osoby i ich uczynki. Wszystko inne, mianowicie rozprawy, jakie się do powieści wprowadza, nie należą już właściwie do tego rodzaju. Wzruszenie wywołane powieścią zależy od tła, na którym się ona rozsnuwa, od osób, które się w niej ukazują, od uczynków jakie one spełniają lub tolerują: zależy jeszcze od siły, wyrazistości, z jaką są

przedstawione owe osoby, uczynki i tło. Z rozpatrzenia każdej z tych części utworu, w porównaniu do innych powieści, a raczej do powieści przeciętnej i abstrakcyjnej, wyniknie znaczna ilość danych ściśle określonych; gdy się je doda do tych, które się już wysnuło z cech zewnętrznych poprzednio wymienionych, do wskazówek, jakie się wprost otrzymało z badań nad wzruszeniami, i do ogólnych wniosków, jakie wyciągnąć można z samego wyboru treści, — akcji dramatycznej lub opisu otoczenia malowniczego — wszystkie te wskazówki przedstawiają nam nareszcie, uzupełniając się i uwydatniając wzajemnie, streszczony obraz wszelkich wewnętrznych i zewnętrznych właściwości utworu.

Łatwem będzie zastosowanie tego rodzaju analizy do wszystkich rodzajów literackich i do innych sztuk pięknych. Opowiadanie historyczne, dramat, epepeja, wchodzą z lekkimi odmianami do tejże kategorii co powieść. Trzeba będzie natomiast zmodyfikować do pewnego stopnia sposoby opisane powyżej dla wszelkich utworów przedstawiających już nie obrazy a idee, mianowicie dla dydaktycznego poematu, dla mów, krytyki literackiej, filozofji i nauki. W pracach tych, badanie wzruszeń oraz formy zewnętrznej może pozostać takim, jak poprzednio. Lecz natomiast badanie osnowy i treści powinno ulegz zmianie i skróceniu ¹⁾.

¹⁾ Dlaczego skróceniu? (Przyp. tłum.)

Oczywiście bowiem, pojęcia głoszone w tych utworach, na poły uczonych, wybrane zostały przez autora, nie gwoli ich cechom estetycznym, wrażeniu wzruszającemu, jakie wywierać mogą, lecz ze względu na ich prawdę, t. j. zaletę, której autor zmuszony jest się poddać i której nie wolno mu modyfikować w stosunku do swych zdolności lub do celu, przyświecającemu mu. W dziełach tych, wywołane wzruszenie wynika z natury pojęć wyrażonych wtedy tylko, gdy chodzi o utwory metafizyczne prozą lub wierszem: w tych bowiem, autor wybiera według swego usposobienia postulat, z którego wysnuwa rzecz swoją, posługując się dedukcją, intuicją, entuzjazmem,—z uniesieniem, z gorześcią lub obojętnością, używając dialektyki i zasad zdolnych do wzniecenia, w pewnych duszach wyjątkowo obdarzonych, głębokich estetycznych wzruszeń. Jeśli rozciągniemy ten sposób zapatrywania do wszystkich utworów rodzaju dydaktycznego, zwrócić trzeba będzie szczególną uwagę na te części, w których autor, odstępując od prostego stwierdzania faktów, oddaje się spekulacji, hipotezie, metafizyce, t. j. namiętności w rozumowaniu. Tak np. *De natura*, *Sprawiedliwość* Sully Prudhomme'a, *Etyka* Spinozy, *Historja literatury angielskiej* Taine'a, *Zycie Jezusa* Renan'a; w stopniu mniejszym co do osnowy: *Mowy Demostenesa* i *Bossuet'a*, zawierające szczerę przedstawienie i obronę rzeczywistości, a nie spekulacje; w mniejszym jeszcze: *Pierwsze zasady* Spencera

lub *Mechanika niebieska* Laplace'a, dostarczyć mogą przedmiotu do rozbioru estopsychologicznego zupełnego. W ten sposób dzieła krytyki literackiej, odnoszące się same przez się do innych dzieł krytyków dawniejszych, służyć mogą za przedmiot do analizy. Nie chodzi tu bowiem o wykonanie owej bizantyńskiej pracy, polegającej na określeniu sposobu, w jaki ten a ten autor osądził to a to dzieło jakieś oryginalne, — lecz o wydobywanie z tego dzieła krytycznego w drugim stopniu przyczyn, dla jakich ono zastanawia lub wzrusza. Specjalny rodzaj talentu i usposobienie osobiste Taina uwydatniają się co najmniej tyle w studjach jego o Johnson'ie i Addison'ie, jak w *Podróży do Pirenejów*, lub *Notatkach o Paryżu*.

Pozostaje nam jeszcze rodzaj poetycki w najwyższym słowa tego znaczeniu, rodzaj liryczny. Analiza efektów wzruszających pozostanie tu ta sama; badanie za to właściwości stylowych uzupełnionem być powinno uwagami nad rytmem, i pogłębionem stosownie do ważności pojęć i zwrotów słownych w utworach tych zawartych. Roztrząsanie osnowy ściągnie się do analizy zwyczajnej treści obrazów czyli, wyrażając się dobitniej, przedmiotów, wizji, sfery umysłowej, którą sobie upodobał poeta. — Zbytecznem byłoby uwagi te rozszerzać. Gdy się przyjmie za stwierdzone, że wszelkie dzieło sztuki sprawia wzruszenie wywołane bądź środkami, któremi się wyraża, bądź tem co wyraża, — wszystko cośmy powiedzieli

o rodzajach literackich da się łatwo zastosować za pomocą dalszych analogji do malarstwa, muzyki, architektury.

III.

Analiza estetyczna i nauki pokrewne.—Sama wewnętrzna doniosłość tych badań, nie biorąc nawet w rachubę celu, do jakiego zmierzamy, bardzo jest znaczną. Zastosowana do wielkiej ilości dzieł pomnikowych w każdej sztuce i w każdym rodzaju, analiza artystyczna w formie, pod jaką ją pojmujemy, dostarczy cennych materiałów dla uogólnień estetyki doświadczalnej, oświeci technikę, rozwój historyczny, morfologję jednym słowem, dynamikę dzieła sztuki. Oczywiście jest zkadınad, iż owe studia nad działaniem wzruszającym utworów, nad wzruszeniami estetycznymi, t. j. ze wszystkich najbardziej określonymi co do przyczyn i cech znamienych, będą wielką pomocą dla rozwoju części psychologii dziś ledwie naszkicowanej: ogólnej znajomości wzruszeń.

Zarzucić kto może, że ponieważ krytyk (analyste) powinien sprawdzić wrażenia wzruszające utworu, który studjuje, i ponieważ wrażenia owe są nadzwyczaj rozmaite według gustu czytelników, będzie on zniewolony, jeśli nie do wydania właściwego sądu literackiego, to co najmniej do wprowadzenia do swych twierdzeń pierwiastku osobistego samego przyznaniem, że ten lub ów utwór

sprawił takie a takie wrażenie. Określenie dzieła sztuki obejmuje w takiej samej mierze powieść feljetonową, jak i powieść psychologiczną, rodzaje szlachetne i pospolite; to samo się stosuje do wzruszenia rzemieślnika słuchającego piosneczki karczemnej, jak i do poety oczarowanego pieśnią Schumana, do filozofa podziwiającego argumentację Malebranche'a, lub do inżyniera śledzącego za ruchem lokomotywy. Krytyk (analista) jest jednostką; zdanie jego o wzruszeniach wywołanych przez pewien utwór i o środkach jakim należy je przypisać, będzie zdaniem osobistem, opinią człowieka posiadającego taki a taki stopień czułości, takie a takie wykształcenie. Prawidła, jakie estetyka ogólna wyciągnąć by mogła z jego prac, będą w sprzeczności z prawidłami, jakieby wyciągnęła z badań którego z jego współzawodników.

Zarzuty te nie wydają nam się poważne, chyba w bardzo słabej mierze. Błędem ich zasadniczym jest, że biorą jedno za drugie, samo ocenienie siły wzruszenia, za rozpoznanie istnienia jego, oraz określenie rodzaju. Prawdą jest, że mało ludzi doznaje wzruszenia w jednakowym stopniu przy czytaniu jednej książki; że te różnice w przyjemności, w zainteresowaniu, w podziwieniu mogą nawet być bardzo znaczne. Samiśmy przyznali tę zmienność w ilościowej ocenie dzieł sztuki, gdyśmy zaznaczyli próby robione dla dokładnego zmierzenia jej siły u rozmaitych osób. Rzecz jednak zupełnie jest inną jeżeli się tyczy oceny jakościowej.

Ta bowiem przedstawia pewną całość względnie zadawalniającą. Między osobami odczuwającymi słabe lub silne wzruszenie sprawione przez jeden i ten sam utwór, rzadko kiedy istnieją sprzeczności w zdaniu o naturze i przyczynie tegoż wzruszenia. Można nie lubić Balzaca, lecz ze wszystkich, którzy go czytali nikt utrzymywać nie będzie, iż odczuł wrażenie wdzięku lub rozkosznego omdlenia, ani że pochodzi to od stylu romansopisarza, wzniosłego i kwiecistego. *Mérimée* również nie wyda się nikomu lirycznym, ani *Wiktor Hugo* poufałym, ani *Lamartine* sardonicznym. Na tych punktach wszyscy mniej więcej są jednego zdania, jak również co się tyczy ogólnych cech rzeźby greckiej, malarstwa flamandzkiego, lub muzyki włoskiej. Subiektywność w ocenie dzieł sztuki ściąga się po większej części do stopnia, a nie do istoty uczucia, jakie wywołuje. Co do tego ostatniego punktu, różnice się rzadko trafiają. Jeśli dodamy do tej uwagi ogólnej fakt, że osoby zdolne i pragnące oddać się badaniom estopsychologicznym będą bez wątpienia czytelnikami o ciekawości wszechstronnie rozbudzonej i bezstronnej, umiejący odczuć urok wszystkich prawie utworów, lub co najmniej skłonni nagiąć się do pojęcia ich, i wychodzący z tej zasady, że jakikolwiek bądź utwór, sprawiający wrażenie — czy to na najgrubszym, nieociosanym umyśle, czy na czytelniku o wytwornych wymaganiach — powinien posiadać właściwości usprawiedliwiające to działanie; jeśli

się zechce uwzględnić w dodatku, że wszystkie w ogóle nauki podlegają ujemnemu wpływowi oszacowania osobistego,—wpływ ten nie powinien być szkodliwszym dla krytyki naukowej, aniżeli okazał się dla rozwoju fizjologii np., — lub niż filozofja Kanta, która, jakkolwiek wykazała niemożliwość poznania rzeczy samych w sobie, nie powstrzymała bynajmniej w swym rozwoju wszystkich nauk przyrodniczych.

Zarys krytyki naukowej.

Analiza psychologiczna.

I.

Teorja analizy psychologicznej. — W rozdziale poprzednim rozważaliśmy dzieło sztuki pod względem wrażenia, jakieby wywierało na idealnego krytyka, oraz najbliższej przyczyny owego wrażenia. W tym zaś, zamierzamy je zbadać jako moralne znamię człowieka, który je stworzył. W rzeczy samej, książka n. p. jest najsamprzód tem, czem jest; lecz następnie jest dziełem człowieka jednego a przeznaczone dla wielu; otóż krytyka naukowa zasadza się właściwie na wzniesieniu się od książki do jej autora, oraz do jego zwolenników. Dzieło sztuki objaśnić może o tym, który je stworzył, gdyż jest zobrazowaniem właściwości jego umysłu i duszy, — i o jego zwolennikach, wskazuje nam bowiem ich upodobania. Pierwsze z tych objaśnień należą do psychologii indywidualnej; drugie, do psychologii społecznej. Rozpatrzmy się najprzód w tych pierwszych.

Zaznaczyliśmy w szkicu historycznym podanym na początku tej pracy, że po większej części starania krytyków skierowane były ku poznaniu istoty autorów, o których pisali, w wyłącznym celu ocenienia lepiej ich dzieł. Jeden tylko Taine zarzucił prawie zupełnie tę podrzędną część zadania, usiłując natomiast, bądź przy pomocy życiorysu autorów, bądź wskazówek wysnutych z ich pism, określić w swych studjach ich ustrój umysłowy, w formułach bardzo jeszcze ogólnikowych. Na tym też punkcie rzecz stanęła, i najlepszym współczesnym pracom krytyków biografów zarzucić można dwie wady: wskazówki psychologiczne, jakie wyprowadzają z powierzchownego rozbioru utworów literackich są zbyt ogólne i za mało ścisłe aby je można uważać za naukowe; skądinąd, błędzą oni posługując się równocześnie w swych studjach, w celu określenia osobistości pisarza, — historją jego zawodu, etnologją, wiadomościami o dziedziczności i o wpływie otoczenia, — jakoteż bezpośrednim rozbiorem dzieł jego. Pierwsza z tych dwóch metod musi ustąpić, mając za podstawę, jak tego dowiedziemy w następnym rozdziale, prawa domniemane i niepewne, które krytyka naukowa będzie mogła zużytkować po sprawdzeniu dopiero, własnymi swemi pracami, w jakiej mierze stosują się one do ludzi umysłu wyższego. Jedynie więc z samego rozbioru dzieła krytyk (analista) powinien wyciągnąć wskazówki potrzebne do zbadania umysłu autora lub artysty, któ-

rego poznać zamierza,—zadanie zaś jakie powinien starać się rozwiązać ma być następujące: Po zbadaniu dzieła artysty i po streszczeniu wszystkich właściwości estetycznych formy jego i osnowy, określić w formułach naukowych, to znaczy ścisłych, właściwości ustroju umysłowego człowieka.

Rozumowanie, za pomocą którego rozwiązać można zadanie wywnioskowania z pewnej właściwości estetycznej utworu o pewnej właściwości moralnej autora, — bardzo jest prostem. Posługiwanie się pewną formą stylu, wyrażenie jakiego pojęcia szczególnego,—czy to posługiwanie się jest oryginalnem, czy też wypływa z pewnego naśladownictwa, — jest faktem, którego najbliższa przyczyna, jak i całej książki, płótna lub partycji, o którą chodzi, — leży w pewnym czynie fizycznym autora, skłonionego ku temu pragnieniem sławy, pieniędzy, czynnikiem jakimś, być może instynktowym,—mniejsza o to, — pcha-
jącym go do dokonania jednego z tych utworów. Gdy powziął to postanowienie, artysta spełnia je w pewien sposób: oddaje się jakiejś sztuce, jakiemś rodzajowi, jednym słowem tworzy dzieło, różniące się od prac innych autorów pewnemi cechami,—temi właśnie, które w poprzednim rozdziale nauczyliśmy się rozpoznawać. Pisać będzie, malować, komponować, o ile mu pozwolą *zdolności* jego, nabyte i przyrodzone, jak mu nakażą dążenia jego, jego *ideał*; to znaczy, iż cechy znamienne jego dzieła wynikać będą z pewnych

właściwości jego umysłu. Cechy owe znamienne będą względem tych właściwości, w stosunku skutku do przyczyny, i umożliwią pojęcie istnienia naki, która wnioskować będzie z jednych o drugich, tak jak z pewnej wskazówki wnioskuje się o wskazanym przedmiocie, z pewnego wyrażenia o rzeczy wyrażonej, z jakiegokolwiek objawu o pochodzeniu onego.

Otoż sam wyraz „zdolności“ oznacza zdatność do czegoś i przypuszcza istnienie warunków umożliwiających tę zdatność. Jeżeli człowiek podnieść może pewien ciężar, to znaczy że ma kości, mięśnie, siłę w nerwach, przyczynę potrzebną ku temu. Podobnie, jeżeli pewne właściwości w dziele sztuki istnieją, jeżeli autor mógł je wytworzyć, to znaczy iż posiada wymagany ku temu ustroj umysłowy. A więc pewien całokształt danych estetycznych pozwoli wnosić o istnieniu pewnego ustroju psychologicznego, t. j. w ostatnim rozbiore—o pewnej szczególnej działalności, o naturze szczególnej głównych organów umysłu, zmysłów, wyobraźni, siły myślowej, woli, wrażliwości i t. d. Pozostaje więc tylko określić, za pomocą rozumowania i obserwacji, jakie ukryte właściwości myśli zawiera taki lub inny całokształt wskazówek estetycznych.

Artyści jednak po większej części nie tworzą na oślep, idąc jedynie za wrodzonym popędem swoich zdolności. Stawiają sobie ideał, naśladowany lub oryginalny, do którego starają się

w swych utworach możliwie najbardziej przybliżyć, — wyobrażenie pewne wyłączone dzieła sztuki lub jednej z jego właściwości, obdarzonej w ich pojęciu wszystkimi zaletami, które artysta uwielbia i usiłuje odtworzyć. Jestto więc obraz, któremu towarzyszy chęć, żądza, — obraz powodujący wzruszenia, a tem samem zdolny do wywołania czynu. Otóż wiadomo, że w psychologii żądza ¹⁾ uważaną jest jako świadomy siebie wyraz zdolności rozwiniętej, chcącej się objawić na zewnątrz, — jako siła organizmu, powściągana i zdalna do czynu. Ideał jest więc po prostu wyrażeniem uświadomionem za pośrednictwem obrazu zdolności, które tworzą charakter ducha artysty, i określają go.

Zresztą, zauważmy co następuje: właściwości estetyczne dzieła składają się z pewnej ilości wzruszeń, obrazów słownych, osobistości, myśli, pojęć, wspomnień, przyzwyczajzeń umysłu, pozostałości wrażeń. Obrazy te i pojęcia, zanim się znalazły w dziele sztuki, musiały się znaleźć w umyśle człowieka, który je począł i wykonał. Jeśli tylko ilość tych zjawisk umysłowych była znaczną, musiały one pochłonąć sporą część życia psychicznego artysty. Owoż wiadomo, że umysłowość, *ja* każdego człowieka, składa się, — jak to wykazał mianowicie Ribot w *Chorobach osobowości*, — nie z jakiejś nie określonej istoty,

¹⁾ Spencer, *Zasady psych.*, IV, 10.

lecz z miarowo następujących po sobie i grupujących się obrazów, pojęć, wzruszeń i spostrzeżeń, z pewnego biegu zjawisk umysłowych. ¹⁾ Dzieło artysty podaje nam bezpośrednio znaczną część tych zjawisk; co więcej, jest ono wyrazem nie tylko ich pozorów, lecz warunków najgłębszych, zdolności i żądz, które tworzą ich podstawę. Słusznem więc będzie usiłowanie wydobycia z dzieła sztuki obrazu umysłu, którego jest bądź znakiem i wyrazem, bądź też, bliżej jeszcze, częścią niezależną i składową. Kto zatem zdoła wyciągnąć z szeregu utworów pochodzących od jednego artysty wszystkie właściwości estetyczne, jakie zawierają, — słuszenie wyciągnąć może z nich wnioski o szeregu właściwości intelektualnych u ich autora. Jeśli właściwości te estetyczne są liczne, czyli, inaczej mówiąc, jeśli dzieło analizowane oryginalne jest i wielkie, — właściwości psychologiczne liczne będą i ważne; wystarczą one do zdefiniowania artysty, dając możność poznania znamienia osobistego głównych jego skojarzeń pojęć i obrazów uczuć. Metoda estopsychologiczna tembardziej być może owocną, im dzieła, do których się stosuje bardziej są wzniosłe i piękne.

II.

Analiza psychologiczna w zastosowaniu; fakta szczególne. — Jeśli się przyjmie teorię powyższą,

¹⁾ Taine, *O Inteligencji*, IV, 3.

przełożenie faktów estetycznych na fakta psychologiczne nie przedstawi trudności w zastosowaniu. Pisarz, który instynktowo obierze styl barwny, t. j.: szereg form słownych dążących do drobiazgowego odtworzenia i poddania dotykanej postaci przedmiotów i ludzi, — będzie człowiekiem, pojmującym wybornie tę postać zewnętrzną za pośrednictwem zmysłów zaostrzonych, jakoteż szczątków wrażeń niezmiernie zdolnych do ukształtowania się, wspomnień zupełnie gotowych odrodzić się w obrazach; co więcej, będzie to człowiek zaopatrzony w katalog bardzo dokładny słów właściwych do oddania pojęć swych i wspomnień; lecz natomiast, działalność sama owych zmysłowych objawów inteligencji rozwija się zwykle kosztem ubóstwa myśli, tak że pisarz ten posiadać będzie znajomość przedmiotów indywidualną raczej niż rodzajową, że będzie miał mierne uzdolnienie do pojmowania zasad i nauk abstrakcyjnych. W takim się znajdują wypadku realiści kolorysty. Uspособienie to zmysłowe inteligencji będzie zkaźnikiem miało taki skutek, że powiększy się niepomiernie zdolność wyrażania barw, i że, co za tem idzie, będzie pojmować przedmioty tylko przedstawione w pewnych szczególnych zwrotach słownych, w pewnym stylu obrazowym, który im będzie służył za podstawę niejako. W takim są wypadku upromantycy francuscy, lub malarze dekoracyjni, niezdatni po większej części do malowania jednostki, portretu.

Kompozycja doskonała, począwszy od części oddzielnych do całości utworu, pozwala przypuszczać u artysty, którego jest własnością, ścisły i nieprzerwany związek w pojęciach, to znaczy doskonale funkcjonowanie praw pokrewieństwa i podobieństwa między objawami jego życia umysłowego. Stopień, w jakim tę zdolność posiada, oznaczy miarę, w jakiej sąd podobny wydać można. Jeżeli u autora jakiego, jak u Flaubert'a np., kompozycja zdań i okresów jest doskonałą, rozdziałów mierną, a książek — wręcz złą, należy przypuścić u niego wadę braku związku w pojęciach, utrzymaną w korbach przez sztuczną przewagę pewnej formy frazesu typowego, w którą autor usiłował z coraz to większym wysiłkiem weisnąć formę swojej myśli.

Zwykłe używanie pewnej figury retorycznej, jak np. porównania, daje pole do wniosków podobnych. Jeżeli porównanie to jest powiększające, jak u Chateaubriand'a, oznacza ono łatwość zestawienia, w umyśle pisarza, obrazów stosunkowo oddalonych, obdarzonych stałym piętnem wzniosłości i piękności—z takimi, jakie mu przedstawiały wspomnienia jego lub bieg myśli. Rys ten znamienny wytłumaczyć się może przyjemnością, jaką sprawiał autorowi,—usposobieniem przyrodzonym, które pozwoliło mu żywo odczuwać wzruszenia wzniosłe i wpłynęło na wszystkie części jego dzieła.

Ważne wskazówki otrzymać można również ze znajomości tego, cośmy nazwali wewnętrznymi śro-

dkami artysty, t. j. z osnowy jego dzieła, treści onego, rodzaju osobistości i krajobrazów, jakie upodobał sobie, sposobu w jaki pojmuje i odtwarza rzeczywistość. Pewne kształty duszy odpowiadają każdemu upodobaniu wykazanemu w tych przedmiotach przez artystę. Można nawet odkryć, pilnie rozpatrując dzieło, jaką mianowicie właściwość autor sobie z przedmiotów przyswaja i zapamiętuje. Podczas gdy po większej części malarze i pisarze realności obdarzeni są pamięcią przedewszystkiem wzrokową, rysownicy japońscy i tacy Goncourt'owie odtwarzają specjalnie wrażenia ruchowe; a muzycy opisowi, jak Berlioz, wrażenia słuchowe.

Przykłady te powinny wystarczyć. Istota treści, wizji, przenośni, tonu ogólnego, toku stylowego, punktuacji nawet u pisarza; dotknięcia, linji, równowagi postaci, ustosunkowania, kolorytu u malarza; dźwięków i rytmów u muzyka; linji, proporcji, rozmiarów, ornamentacji u architektki, — wszystkie te cechy estetyczne ściągnąć się mogą do znaczenia psychologicznego, a całokształt tych wniosków względem pewnego autora przedstawi nam obraz umysłu jego dość już zarysowany który uzupełnią wskazówki, wyciągnięte ze wzruszeń, jakie wywołuje.

Tłumaczenie wzruszeń będzie proste i bezpośrednie, gdy się będzie miało do czynienia z utworami oczywiście i otwarcie namiętnymi. Trzeba będzie uciec się do wybiegu wtedy, gdy przez

sztuczną obojętność, ironję, lub dla jakiej innej przyczyny autor zdaje się usiłować przeszkodzić, aby nie dojrzano jakiego rodzaju wzruszenia pragnął udzielić, lub czy w ogóle chciał jakie wywołać.

Większa część artystów ukazuje odrazu, całą zewnętrzną postacią swych dzieł, iż odwołują się otwarcie do sympatji, do tkliwego serca publiczności; używają w wyrażeniach zwrotów najstosowniejszych do wywołania pewnego wzruszenia, opisują je i podkreślają dobitnie czy to w ustępach wymownych, jeśli chodzi o książkę, czy to treścią lub ruchem, jeśli mowa o obrazie, czy to w ogóle jakim nadużyciem nadwerczającym harmonją formy. Przytoczyć można jako przykład tego rodzaju utworów, romanse takie jak *Werther* lub *Spowiedź dziecięcia wieku*, malowidła Rubensa lub Delacroix'a, prawie całą muzykę. Objaśnienie psychologiczne wzruszeń zaznaczonych oraz poddanych przez te utwory jest niezmiernie łatwem. Wyrażają one pewne uczucia goryczy, smutku, wylania, szlachetności, co do których omylić się niepodobna. Wzruszenia te były bądź to świadomie pożądanę i podtrzymane przez autora, ponieważ wydały mu się warte poznania, odpowiednie jego ideałowi i usposobieniu: — bądź też nieświadomie odczute, ponieważ autor doświadczał ich pisząc i wyraził je w swym utworze, jakby. w monologu. W obydwóch wypadkach wzruszenia te są temi właśnie, które nas interesują u artysty przez nas studjo-

wanego,—i w rzeczy samej, większa część utworów literackich, należących do tej klasy, są rodzaju autobjograficznego. W obydwóch wypadkach, wnioskować można bezpośrednio o istnieniu w stanie normalnym u autora uczuć zawartych w książce, i dotrzeć przez tę ostatnią do warunków umysłowych, jakie one pozwalają przypuszczać.

Niektórzy pisarze natomiast, jak Mérimée, Flaubert, Leconte de l'Isle, w ogóle parnasiści, znaczny zastęp malarzy, większa część rzeźbiarzy, muzycy jak Gluck, silili się wyrugować ze swego dzieła wszelki pierwiastek osobisty, wszelkie wynurzenie lub ślad zmieszania. Dzieła ich są zimne i wzruszenie wynika u nich z samych przedstawionych widoków lub wyrażonych pojęć. Sztuka ich, wzorując się na niemej naturze, przemawia do zmysłów i do inteligencji, dla wywołania za jej pośrednictwem wzruszeń, jakie artyści namiętni usiłują wprost wywołać, wiedząc o tem, iż każdego wzrusza widok wzruszenia cudzego. W tym wypadku, badanie stosunku między uczuciami wyrażonemi w dziele a naturą moralną autora wymaga więcej drobiazgowości. Potrzeba rozpatrzyć się bardzo pilnie ażeby rozpoznać, według sposobu, w jaki typy niektóre są przedstawione, według szczególnego nacisku na pewne słowa, według częstego powrotu niektórych ogólnych idei, jakimi są sympatje lub antypatje autora. Z drugiej zaś strony, ten ostatni urzeczywistnić musi w swem dziele ideał swój piękności, i usiłuje wzniecić pewne wzruszenia

estetyczne czyste, ku którym racjonalnie przypuszczać można, że się czuje sam bardziej skłonny. W końcu sam fakt istnienia powściągliwości i wstydlivosti, które mu narzucają styl lapidarny, zniewalają do unikania wynurzeń, nalegań, wykrzykników, do wstrzymania się od ukazania otwarcie swej osobistości w swych dziełach, jawną jest oznaką woli jego i usposobienia. W rzeczywistości, analiza tych utworów pod względem uczuciowym tyleż przedstawia korzyści, co i poprzednich. Dusze Flaubert'a i Leconte de l'Isle'a są nam znane; pesymizm ironiczny u jednego, wyniosły u drugiego, zamiłowanie ich w pewnego rodzaju piękności okazałej, bogatej, barbarzyńskiej i twardej, zanurzanie się ich w epokach odległych, które tę piękność w kształty przyoblekały, oraz pogarda ich milcząca lub nienawistnie wyrażona dla epok nowożytnych, które ją negują, — oto są łatwe do rozeznania rysy ich moralnej fizjonomji, zakrywającej ich dzieło na wzór bronzu, w którym odlał się posąg.

Podobnież badanie artystów naśladowujących innych przedstawia trudność więcej pozorną niż rzeczywistą. Zapożyczają oni w rzeczy samej u mistrza, którego się mienią wyznawcami sposoby wyrażenia wzruszeń, na których grają, i zdawałoby się, że metoda analistyczna przez nas broniona traci moc swoją w obec tych sobowtórów cudzej osobistości, pomiędzy którymi istnieją jednakże niepośledni malarze, jak mistrze drugorzę-

dui szkoły włoskiej,—wielcy poeci, jak romantyk Swinburne,—znakomici powieściopisarze, jak Zola; dane bowiem, jakie się zebrać zdoła w tych utworach z drugiej ręki zdają się móżdż dostarczyć wskazówek, tylko dla umysłowego ustroju mistrzów, tych, którzy pierwsi użyli środków i efektów przywłaszczonych sobie przez ich wielbicieli. Należy jednak zrozumieć, iż sam fakt naśladownictwa,—przyczyna ukryta, dla której pisarz zaciąga się pod ten sztandar a nie pod inny, że zdoła posługiwać się z niejakiem powodzeniem i z pewną oryginalnością estetyką, którą sobie wybrał,—mając głęboką i ściągając się, jak wszystkie jego uczynki, do jego ustroju intelektualnego, do jego zdolności, do jego dążeń. Istnieje więc, między artystą naśladowcą a wzorem jego, ogólne podobieństwo w ustroju umysłowym. Ustrój ten jest silnie zaznaczony u artysty oryginalnego, albowiem zniewolił go do tworzenia po za granicami tego, co już istniało: jest prawdopodobnie słabiej uakcentowanym u naśladowcy, u którego nie objawił się samorzutnie. Pomimo to, ustrój ten jest jednej natury: istnieją fakta psychologiczne ogólne u podstawy romantyzmu, realizmu, malarstwa kolorystycznego, muzyki polifonicznej.

Wskazówki te zastosowane do kilku szczególnych wypadków wystarczą zapewne. Są inne jeszcze wypadki, np. pisarzy zaprzędających się, autorów baśni dla dzieci, feljetonistów piszących dla pewnej określonej warstwy społecznej, jednym

słowem artystów używających pewnych środków lub efektów, nie instynktowo, lecz z umysłem, w pewnym celu obcym sztuce; łatwo będzie poradzić sobie z utworami tego gatunku, jeśli się weźmie na uwagę, iż mogą one zająć tylko pozorami, jakie przybierają, a jakie zawsze łatwo będzie odróżnić. Tak samo rozstrzygnie się w innych wypadkach.

Z tych, któreśmy wymienili, wynika, że z rozbioru właściwości estetycznych dzieła wyciągnąć można znajomość właściwości, t. j. charakterystycznych cech psychologicznego ustroju autora. Znajomość ta będzie o tyle dokładniejszą o ile analiza dzieła była bardziej drobiazgową i owocną. Będzie o tyle zupełniejszą i systematyczniejszą, o ile wypłynie z danych estetycznych liczniejszych i spójniejszych. Wszelka niejasność i ogólnikowość przykładów powyższych zniknie, gdy krytyk (analista) będzie mógł oprzeć wnioski swe psychologiczne na rozbiorze środków wewnętrznych i zewnętrznych, formy, osnowy, wzruszeń, charakteryzujących utwór autora,—wyznaczając każdej kategorii tych wskazówek stopień i doniosłość, jakie zająć może.

III.

Analiza psychologiczna w zastosowaniu; fakta ogólne.—Przekonaliśmy się na jakiej zasadzie można, z rozbioru dzieła literackiego, wyciągnąć wiado-

mości tycezące się umysłowości, która je stworzyła. Wymagaliśmy, aby te wiadomości były ściśle określone, naukowe, gotowe do spożytkowania; we wszystkich przytoczonych przykładach, doprowadziliśmy je do tego stopnia; chcemy się jeszcze zastanowić nad tym punktem.

Ustrój pewnego umysłu może być jasno przedstawiony, tylko za pomocą określeń psychologii naukowej. Na nic się nie przyda wiadomość, że ten artysta był ambitnym, rozgoryczonym i poziomym, że ów miał duszę kupca lub bankiera, że Stendhal np. był człowiekiem czułym, kosmopolitą, filozofem, sensualistą. Są to tylko wyrazy ogólnikowe, które można tłumaczyć najrozmaitszemi sposobami, które posiadają jednak ten błąd zasadniczy, że wyrażają tylko niektóre zewnętrzne objawy, niezmiernie złożone, duszy człowieka, kryjące w sobie cały wewnętrzny mechanizm niedostępny dla naszego pojęcia. Między wynikami tego rodzaju a takimi, jakie nam powinna przedstawić nauka istotnie poważnie pojęta, istnieje taka różnica, jak między sposobem wyrażania zwyczajnie używanym, a definicjami geometrii lub każdej innej nauki.

Dzieło artysty jest zrozumiałym objawem jego umysłu. Na umysł ten, jako na umysł ludzki, składa się taki sam ogólny mechanizm wrażeń, obrazów, pojęć, wzruszeń, zachceń, popędów poruszających lub wstrzymujących, jak na ogół inteligencji ludzkich. Jako umysł indywidualny,

a tembardziej niepospolity, mechanizm ten ogólny nadwreżonym został przez pewne szczególne przemiany, które tworzą, właściwie mówiąc, samą istotę jego, osobowość, odrębność, rysy, dzięki którym wyróżnia się i istnieje. Nadużycia te i wady wytwarzają, u istoty wyższej, piętno właściwe i przyczynę, dla których wyodrębnią się od innych, i sprawiają, że przewyższa poziom przeciętny.

Owóż takie to właśnie zdolności wybitne i górujące nad ogólnym poziomem przedstawia nam analiza estetyczna w tej formie, w jakiej ją wskazaliśmy i nauczyli pojmować; rozłożone na pierwiastki umysłowe, sprowadzone do ścisłego znaczenia za pomocą określeń psychologicznych, dane te odkrywają nam ostatecznie charakter istotny i szczególny natury badanego artysty, — ten właśnie pierwiastek, którego nadmiar lub brak ¹⁾

¹⁾ Należy wspomnieć przy tej sposobności, że analizy estopsychologiczne przez nas zalecane rozstrzygną w przyszłości kwestję sporną stosunku obłądzenia do geniuszu. Wiadomo, że Moreau de Tours, w swej *Psychologii chorobliwej* przypuszcza, że geniusz jest wynikiem predyspozycji chorobliwej, rozwijającej się zwykle w kierunku obłąkania. Griesinger w swym *Traktacie o chorobach umysłowych*, wyraża (rozdz. II) analogiczne zdanie, a R. Féré (*Rodzina neuropatyczna*) powtarza je jeszcze bardziej kategorycznie. Maudsley natomiast (*Patologia umysłu*), jakkolwiek przyznaje charakter obłądzenia niektórym talentów, odsuwa przypuszczenie, aby ludzie tacy jak Szekspir lub Goethe przedstawiali cokolwiek chorobliwego. Naszem zdaniem, należy przyjąć w tym wypadku opinią przeciętną.

stawi go na odrębnem stanowisku wobec innych ludzi, jako artystę,—a wobec ogółu artystów, jako taką a nie inną jednostkę. Przykłady przez nas podane analizy estetycznej, inne które mamy zamiar podać później, świadczą jako niema obecnie cechy estetycznej ważniejszej, którejby nie można było sprowadzić do pewnej określonej właściwości psychologicznej, która, swoją kolejną, może być wyrażoną przez określone nadwreżenie ogólnego mechanizmu umysłowości. Wiadomo dzisiaj, dzięki pięknym systematycznym badaniom Spencera, Wundta, Taine'a, Baina, Maudsleya, czem jest rozum ludzki, jakie są jego części i w jaki sposób pomagają sobie we wspólnem działaniu. Wola, pamięć, uczucie, mowa, wrażenie, obraz, pojęcie, rozumowanie, — są to wyrażenia posiadające znaczenie ścisłe, przedstawiające fakta powszechnie wiadome. Wreszcie monografje, badania psychopatologiczne oświadczają nas z nadwreżeniami tego normalnego ustroju i, przez analogję lub antecedensa, naprowadzają na drogę przemian, jakim uledez może.

Dzięki tym postępom w naukach moralnych, praca nasza przetwarzająca i objaśniająca dopro-

Talent byłby podnieceniem częściowem i chorobliwem lub też ogólnem i normalnem, lecz słabem, funkcji psychicznych; geniusz — podnieceniem ogólnem najwyższem, przy zachowaniu równowagi zupełnej. Ta sama kwestja została również podjęta, bez wielkiego powodzenia, przez prof. Lombroso.

wadzić powinna do zupełnego poznania umysłu, którego się w ten sposób zanalizowało objawy i przeniknęło wszystkie części. Gdy już wszystkie te wskazówki estetyczne zostały zebrane, rozklasyfikowane i ściśle objaśnione, gdy już te objawy podzielone zostały na właściwe części t. j. na szereg faktów umysłowych, a te ostatnie wyrażone w określonych psychologicznych terminach, — należy wszystkie te rozsypane szczegóły zebrać, złączyć i uporządkować za pomocą odtworzenia hipotetycznego inteligencji, której główne zarysy przedstawiać mają. Należy wyrazić o ruchu i naturze głównych organów tej duszy przypuszczenie, któreby pozwoliło wystawić ją sobie jako przyczynę sprawdzonych objawów. Wtedy powiemy, że takie a takie fakta umysłowe, wysnute z faktów estetycznych, pochodzą z inteligencji nieznaney, której określają istotę; jakąż powiuna być owa inteligencja, ażeby równocześnie stwierdzała prawa psychologii ogólnej, i była przyczyną objawów szczególnych studjowanego wypadku?

Odpowiedź na to zagadnienie przedstawi, według wszelkiego prawdopodobieństwa, wiadomość dokładną, zupełną i określoną o duszy artysty, którego się pragnęło poznać, wziętą w pełni jej istnienia, w pełni ruchu, w samej działalności jej władz umysłowych, schwyconą w swej całości, z tem wszystkim co złożyły w nią dziedziczność, wychowanie, otoczenie, przypadki życiowe, naśladownictwo, — wyobrażoną jednym słowem, nie jako

sztuczna abstrakcja i po odciągnięciu niektórych pierwiastków, któreby się mylnie odrzuciło jako obce, lecz w swem życiu właściwem i w całokształcie warunków, które ją ukształtowały. Można wreszcie wystawić sobie takie postępy w nauce stosunków myśli i mózgu, że pozwolą one podeprzeć hipotezę psychologiczną o ustroju umysłowym artysty—hipotezę fizjologiczną o budowie jego mózgu; przypuszczenie tego rodzaju będzie nawet mogło być stwierdzonem przez badania histologiczne.

Podobne weryfikacje, jeśli będą uzasadnione, nadadzą naszym analizom krytycznym wartość bezwzględną.

IV.

Analiza psychologiczna i nauki pokrewne. — Na kartach powyższych, co krok niemal stwierdzaliśmy jako psychologia ogólna dostarcza cennych wskazówek dla krytyki naukowej. Z prac jednak, którym przychodzi w pomoc, nauka ta odniesie i sama znaczne korzyści. Psychologia posługuje się obecnie dwiema metodami ¹⁾. Z jednej strony, opracowuje wyniki badania samego siebie, praktykowanego wzorem filozofów starej szkoły, i usiłuje objaśnić cokolwiek się wie o swym własnym umyśle, pomagając sobie fizjologją, psychologją zwierzęcą, w ogóle wskazówkami, jakie ob-

¹⁾ C. Maudsley: *Physiology of mind*, rozdz. I.

serwacja pozwala nam zebrać. Z drugiej strony, psychologia próbuje szturmować do zjawisk myśli nazewnątrz, wzywając na pomoc wszelkie nauki, które je mogą objaśnić, a które obejmują psychofizykę, analizę patologji umysłowej, prace nad psychologją zwierzęcą, fizjologję mózgu, studia nad hipnotyzmem. Psychologia zdaje się w ten sposób kroczyć podwójną drogą; wypowiada, dzięki badaniu samego siebie, hipotezy nadzwyczaj prawdopodobne, które sprawdza następnie na wypadkach wywołanych chorobą lub naukowem doświadczeniem.

Owóż krytyka naukowa darzy naukę o umyśle ludzkim nowym środkiem dochodzenia i sprawdzania, pozwalając śledzić grę praw psychologicznych w całej klasie jednostek ze wszystkich najciekawszych, — genjalnych. Posłuży zatem do ściślej-szego określenia tych praw, oraz dostarczy cennych materiałów dla oświecenia jednego jej działu, pograżonego jeszcze w ciemności, mianowicie funkcjonowania wyższych zdolności umysłowych, — o czem nie mówi nam ani psychofizyka, zajmująca się funkcjami pierwiastkowemi, ani patologia umysłowa, ani badania hipnotyzmu, studjujące umysły uszkodzone lub zwyrodniałe. Spodziewać się należy od krytyki naukowej wiadomości nowych i dokładnych o wyobraźni, myślowości (idéation), oddziaływaniu wzajemnem mowy i myśli, wzruszenia i myśli, wrażeń i pojęć, o twórczości, o uczuciach estetycznych i o wielu innych zagadnieniach

teżże wagi lub wznioślejszych jeszcze. Estopsychologia oraz psychologia wielkich ludzi czynu, wyświadczą psychologii ogólnej tak doniosłe przysługi, jak medycynie — dyssekcja ciała ludzkiego. Sprawdzą one prawa na samym działającym przedmiocie i przyczynią się do odkrycia tych, które stoją u podstawy właściwego rozwoju człowieka.

Zarys krytyki naukowej.

Analiza socjologiczna.

I.

Teorja analizy socjologicznej; system Taine'a. — Rozpatrzyliśmy już dzieło sztuki w związku jego z umysłowością autora; trzeba nam teraz zaznaczyć dalsze jego stosunki z pewnymi grupami ludzi, których można uważać, na mocy różnych okoliczności, za podobnych i pokrewnych umysłem tworzącemu artyście.

Pierwszym pisarzem, jakieśmy to już wyżej wykazali, który dowieść próbował, iż dzieło sztuki zależnem jest od całości społecznej jemu współczesnej, a autor od całości narodowej, której jest częścią, — był Taine. *Historja literatury angielskiej, Studjum o La Fontaine ie*, większa część prac objętych ogólnym tytułem *Filozofja sztuki*, poświęcone są wykazaniu, z podziwu godną wymową, że dzieło każdego znakomitego pisarza lub artysty zawiera w sobie ślad wybitnych zdolności rasy, do jakiej

należy, wydatnych rysów kraju, epoki, obyczajów, które go stworzyły, i że w ten sposób, przyjąwszy to twierdzenie za słuszne, wnioskować można z dzieła o jego autorze, a z autora o społeczeństwie i narodzie, wśród których żył. Prawo to, którego Taine stara się dowieść licznymi przykładami, objaśnia on mniej lub więcej wyraźnie przyczynami dwojakiego rodzaju: dziedzicznością (przedmowa i początek *Historji literatury angielskiej*), która każe uczestniczyć każdemu człowiekowi w znamiennych rysach swych przodków, a tymże w swoich i tak dalej przez cały ciąg rozwoju rasy; doborem naturalnym (w II-gim rozdziale *Filozofji sztuki*), odbywającym się między artystami i między zdolnościami artysty, dzięki jego współdziałaniu w całym położeniu społecznem, dzięki jego naśladownictwu stanu duszy współczesnych mu ludzi, specjalnej podatności jego umysłu, radom, jakie odbiera, oraz przyjęciu, jakiego doznają jego utwory. Wreszcie, w niejednym ustępie (I-szy rozdz. *Hist. liter. angielskiej, Stud. o La Fontaine'ie*), Taine zdaje się przyznawać pewien bezpośredni wpływ miejscowości na zamieszkujących ją artystów.

Teorje te są prawdopodobne; przy licznych usposobieniach, jakie doświadczenie wykaże, być może, że w końcu uzna się ich prawdę; nie wydają się nam wszakże, ani dokładne w swej ścisłości, ani dające się sprawdzić inaczej, jak w przybliżeniu,—ani zatem przedstawiające taką pewność w zastosowaniu, aby można zużytkować je, jako

metody badania historycznego; niech nam wolno będzie wyrazić z całą swobodą zdanie nasze w tym względzie, pomimo szacunku i uwielbienia, jakim przejęci jesteśmy dla jednego z najwybitniejszych myślicieli naszego wieku.

Nie ulega wątpliwości działanie owych trzech przyczyn,—dziedziczności, wpływu otoczenia, wpływu miejsca zamieszkania, za pomocą których Taine usiłuje upodobnić artystów do ludzi współczesnych i do współrodaków. Dziedziczność istnieje i oddziaływa; bardzo prawdopodobnie w rasie jednorodnej, stałej i nielicznej, dzięki małżeństwom między osobnikami jednej krwi oraz życiu wspólnemu, siła ta mogłaby utrwalić ostatecznie między różnymi członkami tej grupy podobieństwo niezmiennie i zupełnie, któreby pozwoliło wnosić ze zdolności moralnych wszystkich, o zdolnościach jednostki,—i nawzajem z jednostki o wszystkich. Tak samo, gdyby odkryto pomnik artystyczny, którego autorem byłby człowiek, należący do grona tego rodzaju, analiza mogłaby może wywnioskować z tego dzieła o cechach moralnych bliźnich i współbraci tegoż autora. Jestto hipoteza,—możliwa wprawdzie, lecz tylko hipoteza. Niema na świecie rasy, posiadającej cechy podobnej nieskazitelności i jednorodności,—a przynajmniej niema takiej, któraby się stała narodem, rzuciła podwaliny cywilizowanego państwa, wytworzyła sztukę i literaturę.

Antropologja wykazała, że od czasów pierwotnych rasy są mieszane i należą do typów rozma-

itych. Historja również dowodzi, że niema narodu utworzonego z rasy jednolitej. Wszystkie, od Egipcjan do Assyryjczyków, od Hebrajczyków do Fenicjan, od Hellenów do Latinów, od Aryjczyków z Indji do Iranów, od Chińczyków nawet do przedhistorycznych plemion Europy północnej, — wszystkie ukształtowane zostały przez koczujących zdobywców, nadwerżzone przez liczne pierwiastki etniczne, przyswojone po drodze, uszkodzone jeszcze przez nieznanne plemiona autochtonów, które podbiły, ujarzmiły, lecz z którymi w końcu zlać się musiały. Badanie czaszek, kości, mumji, pomników ikonograficznych najdawniejszych wykazuje, że istniało zawsze, w każdej grupie społecznej, jak daleko sięgnąć możemy, kilka typów somatycznych rozmaitych, które przetrwały i krzyżowały się, uwieczniając i rozmnazając tę grupę. Sama Anglja np., której położenie, jako wyspy, powinno by zasłaniać przed rozmaitemi najściami narodów, przedstawia znaczną liczbę ras rozmaitych. Spencer podaje nam summaryczne ich wyliczenie na początku zeszytu *Descriptive sociology*, poświęconego temu krajowi. Wylicza Bretończyków, tworzących dwa typy etnologiczne wyodrębniające się zarostem i kształtem czaszki; kolonistów rzymskich w ilości nieznaney; plemiona Anglów, Jutów, Saksonów, Cymbrów, Duńczyków, Noryjczyków, Szkotów i Piktów, wreszcie Normanów, skupiających w sobie, według Augustyna Thierry, pierwiastki etniczne zebrane na całym zachodzie Francji.

Ma się rozumieć, że wszystkie te odmiany przetrwały, mieszały się i urozmaiciły tak, że w narodzie tym, odznaczającym się wszakże jeszcze niektórymi wybitnymi cechami, odnajdują się typy najbardziej różniące się między sobą,—południowe i skandynawskie, ludzie o głowach iberyjskich oraz indywidua o rysach mongolskich.

Co do starożytności najlepiej nam znanej, wiemy aż nadto dobrze, jak głębokie różnice w charakterze dzieliły Doryjczyków od Eolijczyków, Eolijczyków od Iończyków, Iończyków od Ateńczyków, a pomiędzy niemi, mieszkańców wybrzeża od mieszkańców gór, właściwych obywateli miasta od obywateli przedmieść, niektórych arystokratów od niektórych demokratów, Peryklesa od Kleona, a Kleona od współzawodników jego. Podobnie i w Rzymie,—zbytecznym niemal wydaje się nadmieniać o tem że istniała ludność najróżnorodniejsza; głębokie antagonizmy klanowe, rodzinne, stronnice, indywidualne, sprawiają, że można wytworzyć sobie o „Rzymianinie“ pojęcie najrozmaitsze, według postaci, jaką się ma na myśli,—Appiusa lub Gracha, Scypiona lub Katona, Scylli lub Mariusza, Cezara lub Cycerona. Temu, kto przeniesie w epoki minione doświadczenie nabyte w czasach teraźniejszych, różnaitość ta przedstawi się rzeczą całkiem naturalną; przeciwnie, zadziwiającem mu się wyda, jak się mogło o niej do tego stopnia zapomnieć, aby się wytworzyło mniemanie—zapewne wskutek odległości, która wszystko zaciera,

oraz pewnych deklamacji wziętych w dosłownem znaczeniu — o istnieniu niegdyś narodów jednorodnych. Wiadomo, że we Włoszech np., usposobienie rozsądne, suche i ironiczne ogółu Piemontczyków nie ma wspólnego z krzykliwą ruchliwością Neapolitańczyków; a jeszcze i te orzeczenia nie są dokładne; na wiarę więc ich nie należałoby przypuszczać aby nie było gadułów w Turynie ani ludzi rozsądnych w Neapolu. Ogólny charakter przemysłowy i pozytywny współczesnych Włoch nie jest już takim, jakim go przedstawiał Stendhal w początkach tego wieku, ani takim, jak w jego *Kronikach włoskich*, lub w *Pamiętniku Bevenuto Cellini*. Dzięki głębokiej przemianie teologicznej i moralnej, Anglja przestaje powoli być narodem chciwym, zarozumiałym i gwałtownym, jaką się wydawała jeszcze lat temu pięćdziesiąt. Niemcy, Prusy Schleiermachera a Bismarka tak mało mają podobieństwa między sobą, jak Pomorzanie ze Szwabami, lub jak ci ostatni, blondyni albo bruneci, grubi, tępi, albo roztropni pomiędzy sobą. Co się tyczy Francji, dostatecznie wiadomo, iż między Marsyleczykiem a mieszkańcem miasta Lille istnieją różnice dzielące dwie narodowości, chociaż pomimo to ludzie prowincji północnych lub prowincji południowych nie są bynajmniej podobni między sobą. Różnicom tym fizycznym odpowiadają różnice moralne głębsze jeszcze, bardzo zresztą zmienne odnośnie do danej chwili. Francja bataljonów szkolnych, towarzystw gimnastycznych,

liceów dla dziewcząt, będzie wkrótce zupełnie odmienną od Francji drugiego cesarstwa, która była bezwątpienia wręcz inną w Paryżu a w głębi Morbihanu. Zbytecznem jest mnożenie tych przykładów ogólnych, które nie mogą zresztą być stanowczymi, z braku właśnie cech narodowych zbiorowych dość wyraźnie określonych, aby je można przeciwstawić sobie. Wielki błąd historyczny i polityczny popełnia ten, kto wierzy w istnienie rysów intelektualnych stałych i powszechnych u narodów, będących po wsze czasy złożonemi i zmiennemi.

Naród jest zgrupowaniem plemion rozmaitych, z których żadne uważanem być nie może za czyste, i nie posiadających wspólnie żadnej nieomal innej cechy, jak określone miejsca zamieszkania i mowę potoczną, w której wszakże rozróżnić jeszcze można tysiące naleciałości; a jeżeli narodowość ta wytworzy literaturę, jestto również literatura narzecza a nie plemienia; przyczyniają się do niej talenta pochodzące ze wszystkich krain i ze wszystkich grup społecznych, w których jest używanym ten język. Jeżeli naród wytworzył sztukę, ci którzy przyczynili się do ustalenia i uświetnienia jej nie tylko wyszli z różnych warstw narodu mówiącego jednym językiem, lecz oprócz tego obejmują i cudzoziemców, przyciągniętych i zatrzymanych tysiącem okoliczności. Tak np. między pisarzami łacińskimi znajdowali się Grecy, Italioci, Kartagińczycy, Hiszpanie; między francuskimi malarzami współczesnymi, są Włosi, Niemcy, Belgowie,

Amerykanie, Anglicy; więc literatura nasza tyle zawdzięcza Celtom bretońskim co Rzymianom prowansalskim. Tak słabą jest wreszcie dziedziczność moralna indywidualna, nawet między potomkami plemion autochtonów, pozostałych prawie nieskażonymi wśród narodów jakich cząstkę stanowią, — że nie można prawie dostrzedz rysów charakterystycznych podobnych między przedstawicielami ich artystycznymi i literackimi. Nie wiadomo, który z dwóch, Chateaubriand czy Renan jest Bretończykiem; Flaubert lub Barbey d'Aureville—Normandem. Goethe i Beethoven obaj są Niemcami południowymi; Burns i Carlyle, Szkotami; Poe i Whitman, Amerykanami starego szczytu. Michał Anioł różni się od wszystkich innych artystów włoskich, Wiktor Hugo od wszystkich poetów francuskich, Rembrandt od wszystkich malarzy holenderskich. Dziedziczność nie może objaśnić ani literatury niemieckiej, której główni przedstawiciele, Lessing, Goethe, Heine, Freiligrat i t. p., posiadają zdolności wręcz przeciwne tym, jakie się zwykle przyznaje ich rasie; ani literatury francuskiej, będącej wciąż, od XVI-go wieku, pochodzenia cudzoziemskiego lub klassyczną; ani nawet całkowicie literatury angielskiej, która nie zdolna jest wytłumaczyć najświeższych objawów estetycyzmu i prerafaelityzmu. Wreszcie, aby zakreślić właściwe znaczenie teorii, opierającej się na trwałości cech plemiennych u jednostki, wystarczy uwaga, że podobieństwo moralne nie zachowuje

się nawet w rodzinie, między rodzicami a dziećmi. Prace o dziedziczności, mianowicie dzieło Ribot'a, wykazujące równocześnie, że siła ta istnieje i działa, odnośnie do znamion rasy i gatunku, gdy się bierze te słowa w znaczeniu ich zoologicznem, — lecz że działanie jej jest nadzwyczaj zmienne i niejasne odnośnie do znamienych cech jednostki a, w sensie historycznym, rasy lub gatunku, to znaczy klanu lub plemienia ¹⁾. Być może, że z czasem więcej się dowiemy w tym względzie; trzeba będzie podjąć wtedy na nowo problemat łączności artystów z ich przodkami i rasą. Do tego czasu, łączność ta jest hipotetyczną, zmienną, nie dającą się spożytkować, raz dla tego, że niema ras nieskażonych, powtóre dla tego, że nie znamy cech intelektualnych i fizycznych ras złożonych, wreszcie, niewiadomą nam jest miara trwałości tych cech między jednostkami, z jakich się naród składa, a mianowicie między artystami.

Uwagi analogiczne nie pozwolą nam przyjąć bez zastrzeżenia drugiej zasady, na mocy której

¹⁾ Ribot, *O dziedziczności*, wyd. 1882; *Prawo*: „Czy cechy indywidualne dziedziczą się? Fakta nam wskazują, że tak w fizycznym jak i w moralnym względzie, dziedziczą się często.“ Ribot przytacza następujące orzeczenie Quatrefages'a: „Jeżeli się obejmie wszystkie zjawiska, wskazujące u jednostek skłonność do poddania się prawu matematycznemu, — dziedziczność, jakkolwiek ustawicznie i z konieczności rzeczy bywa zakłócaną, osiąga ostatecznie w całości każdego gatunku skutki, których osiągnąć nie zdoła u pojedynczych jednostek.“

Taine usiłuje wykazać zależność sztuki i literatury od społeczeństw, wśród jakich powstały, zasady doboru, jakie wywołują wśród artystów pewnej epoki i kraju, okoliczności, położenie społeczne epoki tej i kraju. Wpływ otoczenia społecznego istnieje bez najmniejszego wątpienia i działa, w sposób zmienny lecz ustawiczny. W ogóle okoliczności, wśród jakich żył artysta, wypadki w jakich udział brał, położenie kwitnące lub nieszczęśliwe narodu, do jakiego należał, nastrój obyczajów, swobodnych lub wojowniczych, surowych, spokojnych albo też rozwiązłych, pozostawiają prawdopodobnie w dziele jego odbicie, ślad pewien; wpływ ten jednakże nie posiada nic stałego ani niezmiennego. Rzeczą jest bardzo możliwą, że artysta nie doświadczy tego wpływu, że się okaże opornym. Bęzwątpienia, drugorzędni mistrze szkoły flamandzkiej odzwierciadlają dość dokładnie mieszczańsko-rozpustną epokę, wśród jakiej żyli, jak i klassycy francuscy streszczają po większej części w doskonałej mierze elegancję i umiarkowanie dworu, na jakim przebywali. A jednak, czyż to samo otoczenie i epoka nie wydały Rembrandt'a w Hollandji, Paskala i Saint-Simonia w Paryżu? Jakiż wpływ otoczenia wytłumaczyć zdoła pociępy genjusz Eschylosa, wznoszący się wśród początkującego zepsucia w Atenach, albo słodycz Wirgiljusza w Rzymie, wśród zgiełku wojen domowych? Euripides i Arystofanes należą do jednej epoki, jak i Lukrecjusz z Cynceronem,

Ariosto z Tassesem, Cervantes z Lope de Vega, Goethe z Szyllerem, Leopardi z Giustim, Heine z Uhlandem, Swinburne, Browning z Tennysonem, Tolstoj z Dostojewskim. W Anglii, Shelley na początku tego stulecia jest anachronizmem, jak Stendhal wśród wojen Cesarstwa, jak Balzak i De-lacroix w czasie monarchji lipcowej.

Łatwo by nam było pomnożyć przykłady tego rodzaju do takiego stopnia, że przypadek przeciwnictwa artystów ze swem otoczeniem społecznem wydałby się częstszym od przypadku odwrotnego. Łatwo by przyszło wykazać, że wpływ warunków otaczających, znaczny, acz nie bezwzględny w zaczątku literatur i społeczeństw, słabnie w miarę jak się rozwijają i jest prawie żadnym gdy dojdą do pełnego rozkwitu. Nietrudno wykazać przyczynę tego faktu. Jak wszelkie stworzenie żyjące, człowiek dąży, przez chęć zaoszczędzenia sił własnych, do trwania w swej istocie, do modyfikowania jej możliwie jak najmniej dla zastosowania się do okoliczności fizycznych lub społecznych, zmieniających się wkoło niego. Wszelkich zasobów swej inteligencji używa ku niezmiennianiu się. Tak np. większa część wynalazków jego pierwotnych, odnoszących się do ubrania, do pożywienia, miały na celu umożliwić mu, przez sztuczne modyfikacje otaczających warunków, zachowanie w całości skłonności swych organicznych, pozoru swego, nawyknień, wbrew pewnym przemianom naturalnym owych warunków, przeciwnych jego ustro-

jowi ¹⁾. Ludzie, przychodząc z krajów ciepłych do zimnych, okryli się nie runem, lecz futrami; plemiona żywiące się roślinami przeniosły zboże ze sobą, na całą strefę w której uprawa się jego udaje. Zamiast udoskonalić w ucieczce przed zwierzętami krwiożerczemi wielkich gatunków zwinność i chytrość niezmierną, na podobieństwo innych zwierząt bezbronych, człowiek pierwotny wymyślił sobie oręż.

A jeżeli sięgniemy do głębi rzeczy, przekonamy się, że nie jeden tylko człowiek opiera się w ten sposób. Wszelka istota żyjąca stara się bronić przeciwko przemianom, jakie jej narzuca przyroda; jest to fakt pierwiastkowy i powszechny, i ewolucjoniści popełnili błąd wielki niedostrzegając go. Określenie życia, jakie oni podają,—mianowicie Herbert Spencer, odróżniający, w swych *Zasadach Biologii* istotę żyjącą od istoty nieorganicznej, li tylko większą skłonnością pierwszej do przystosowania się do warunków zewnętrznych,—wydaje się nam z gruntu wadliwą. Zasadą wszelkiego organizmu jest przeciwnie, utrzymanie ustroju swego szczególnego dopóki nie zaniknie, opór przeciwko działaniu sił przyrodzonych; jest to skupienie molekuł specjalnego rodzaju, które siła właściwa usuwa z pod

¹⁾ Quatrefages wyraźnie przyznaje tę dążność (*Unité de l'espèce humaine*, str. 214), jakkolwiek następstwa jej nie sprzyjają jego teorii. Fryderyk Müller (*Allgemeine Ethnologie*) wyraża się również w ten sposób. Przedstawia w § 16 fakta przetrwania cech rasowych, wbrew czasu i zmianie miejscowości.

działania innych sił przyrodzonych. Podczas gdy kamień, pod działaniem słońca, rozgrzewa się, zwierzę zachowuje ciepłotę swoją lub ginie, a jeżeli gatunek tego zwierzęcia przetrwa w podzwrotnikowej krainie, nie znaczy to aby te istoty uległy zmianie jakiej umożliwiającej życie w tej strefie, lecz tylko, że znalazły się przypadkowo jednostki, których ustrój pozwolił im wytrwać. Przystosowanie się istot żyjących jest oczywiście wynikiem równowagi ustawicznie przywracanej między naturą organiczną a nieorganiczną, lub, jeżeli kto woli, trafem, — lub następstwem substancji wspólnej obydwóm. Lecz zamiast coby miała być prostą i podatną działaniu sił pierwotnych, materja organiczna jest tą, w której stosunek między warunkami zewnętrznymi a równowagą wewnętrzną najtrudniejszym jest do zaprowadzenia. Życie jest oporem i segregacją,—albo raczej przystosowaniem się obronem, negatywnem wrogim działaniom zewnętrznym, i dążącym do przybierania tych cech coraz to wyraźniej, w miarę jak się podnosi i doskonali.

Na takiej to jedynie podstawie opierając się, pojąć można rzeczywistą istotę urządzeń społecznych, będących w rdzeniu swym przede wszystkim instytucjami obronnymi, koalicjami przeciwko uciskowi świata fizycznego, przeciw głodowi i chłodowi, jak również przeciwko okrucieństwu zwierząt i ludzi. Te społeczeństwa, w których pierwotnie działanie było na każdym kroku wspólne, gdzie potrzeby i obowiązki były jednakie dla

wszystkich, gdzie wszyscy byli członkami jednej rasy, gdzie walka ostra jeszcze przeciw otoczeniu pochłaniała całą siłę żywotną człowieka, kształtowała go i urabiała,—mogą być pojęte jako jednorodne, złożone z członków podobnych niemal we wszystkim do siebie, z ciała i umysłu,—a gdyby urodził się wśród nich osobnik jaki oryginalny, odrębny, obdarzony skłonnościami i myślami jemu tylko właściwymi,—osobnik ten, samą siłą rzeczy, gnębiony przez swych współrodaków, zmuszonym by został przystosować się do ogólnej miary.

Przypuścić można, że wśród otoczenia tak nieugiętego i wojowniczego jak spartańskie, narodzi się, dzięki jednemu z tych przypadkowych zbiegów jakie teoria selekcji zmuszoną jest przyjąć,—dziecię delikatne i miłujące spokój, którego uczucie wychowanie nie zdoła przytłumić. Człowiek ten starać się będzie nie szkodzić, nie popełniać czynów wstręt mu sprawiających. Zechce mu się być czem innym jak wojownikiem,—kapłanem, piewcą lub poetą. Jeżeli to mu jest wzbronionem, jeżeli otoczenie społeczne jest mu wrogiem, to znaczy jeżeli wszyscy nieomal współrodacy jego posiadają ducha przeciwnego jemu, być może że i on, przez słabość, chęć sławy, lub ulegając namowom, nabędzie okrucieństwa, którego w naturze swej nie miał; prawdopodobniej jednak, poddać się będzie zmuszony życiu pędzonemu w pogardzie, nędzy i niepewności, wczesnej śmierci i niemożności założenia sobie rodziny. W tej fazie historii, jeden

tylko genjusz niezwyciężony przetrwać zdoła i nie dać się pochłonać.

Lecz człowiek dąży do trwania w istocie swej moralnej jak i w fizycznej; w miarę zatem, jak obrona przeciw światu zewnętrznemu staje się łatwiejszą, jak społeczeństwo wznosi się ze stanu dzikości do stanu barbarzyństwa, rozszerzając się, komplikując i rozluźniając, przebijając się poczynają coraz to częściej słabe usiłowania dusz, cierpiących nad tem, w czem upodobanie znajdują ich bliźni,— ku oswobodzeniu się z pod otaczających warunków. Człowiek tego rodzaju, aby tylko nie znajdował się wśród warunków najgorszych, takich że musi poddać się lub zginąć, — usiłować będzie zmienić swój los. Zauważmy w tem miejscu, że na mocy prawa postępu, społeczeństwa pierwotne dążą do różnorodności coraz to większej, do zlewania się jedne z drugimi dla wytworzenia wyższego związku państwowego, do dzielenia się i skupiania w narody. W miarę jak jednostka wchodzi w skład całości społecznej obszerniejszej i bardziej urozmaiconej, uposażonej wyższym ustrojem i wymagającej dla istnienia coraz to mniejszych ofiar moralnych ze strony swych współobywateli ¹⁾, tym ostatnim łatwiej zachować zdolności swe właściwe, których nie są zmuszeni podnosić do najwyższego stopnia nateżenia, aby się oprzeć największemu uciskowi. Wszyscy historycy współcześni zauwa-

¹⁾ Vid.: Taine. *Ancien régime, la Cité antique.*

żyli ów postęp indywidualnej swobody myśli, od czasów starożytnych do teraźniejszości, a Spencer mianowicie wyraźnie zaznaczył ten fakt. Stopniowy ten rozwój niezależności umysłów objaśnia w sztuce trwanie coraz to krótsze i mnożenie się szkół, cechę utworów coraz to mniej wyraźnie narodową, w miarę jak cywilizacja do jakiej należą rozwija się, urozmaica i rozszerza. Po wielkich wreszcie stolicach, Atenach, Rzymie, Londynie, Paryżu, w chwili najwyższego rozkwitu, różnorodność społeczna osiąga takiego stopnia, że nikt przeszkody nie doznaje w objawianiu swej oryginalności; a ponieważ każdy artysta dumnym się czuje ze swych zdolności, mało jaki się znajdzie, i to pomiędzy miernymi, któryby się zgodził zaprzecić się siebie i schlebiać, dla prędszego rozgłosu, upodobaniom tej lub owej części publiczności. To też w tem otoczeniu, nacechowanem jednak dość wyraźnie piętnem lekkomyślnej wesołości, hałaśliwej ruchliwości, — Paryża z końca stulecia, — romans reprezentują Feuillet i Goncourt, Zola i Ohnet, nowelę, Halévy i Villiers de l'Isle-Adam, poezję — Leconte de l'Isle i Verlaine, krytykę, Sarcey, oraz Taine i Renan, komedję, Labiche i Becque, malarstwo, Cabanel i Puvis de Chavannes, Moreau i Redon, Raffaëlli i Hébert, muzykę, Cezary Franck, Gounod i Offenbach.

Po tych przykładach jasnem się okaże, iż wpływ otoczenia społecznego, atmosfery otaczającej, upodobań współczesnych artyście, nadzwyczaj jest

zmiennym, tak że niepodobna opierać na nim wniosków z dzieła o społeczeństwie, wśród jakiego się wytworzyło. Z jednej strony, wpływ ten po większej części nie istnieje dla genjuszów najwyższych, jak Eschylos, Michał-Anioł, Rembrandt, Balzak, Beethoven; zkadąd zaś, wpływ ten prawie zanika w społeczeństwach nadmiernie cywilizowanych, jak Ateny sofistów, Rzym cesarski, Włochy z epoki Odrodzenia, Francja i Anglja współczesne; wreszcie, ponieważ wpływ ten okazuje się zmiennym w prostym stosunku do postępu cywilizacji, należałoby zacząć od przeprowadzenia przedwstępного badania o stanie społeczeństwa, do jakiego dany utwór należy, zanim by było możliwem wnioskować z jednego o drugim.

Pozostaje wreszcie trzeci stosunek zależności, jaki Taine próbował wykazać między artystą a miejscem zamieszkania bądź to młodych lat jego i rodziny, bądź rasy,—wzorując się w tym względzie na Sainte-Beuve'ie, który już się starał objaśnić tą przyczyną talent niektórych pisarzy. W obecnym stanie etnografji niema jeszcze żadnego zbioru wskazówek poważnych, żadnego prawa pozwalającego rozpoznać wpływ, jaki cechy klimatyczne, geograficzne lub malownicze pewnej miejscowości mogą wywierać na mieszkańców onej ¹⁾. Nawet

¹⁾ Fryd. Müller (*Allgemeine Ethnologie*), jakkolwiek przyznaje (§ 18) wpływ miejsca zamieszkania na charaktery tak fizyczne, jak i moralne, podaje jednak tylko przykłady nadzwyczaj ogólnikowe tego działania.

gdy krajobrazy posiadają bardzo wybitne cechy odrębności, nie wiadomo czy im zawdzięczają co ludzie, którzy wśród nich zamieszkują. Kilka kartek Stendhala lub Monteskiusza nie wiele znaczą w tym względzie. Nie istnieje, o ile wiadomo, odrębny typ mieszkańca gór lub mieszkańca wybrzeży. Jakże wobec tego rozpoznać, co Chateaubriand zawdzięcza Bretanji, lub Flaubert Normandji? Który z dwóch, Flaubert lub Corneille, właściwie przedstawia cechy fizyczne i malownicze miasta Rouen? Jeżeli La Fontaine pochodzi z kraju pagórkowatego, poprzecinanego niewielkimi strumieniami, czyż Bossuet nie oglądał widoków podobnych w okolicach Dijon, a Lamartine około Mâcon? Italioci z Wielkiej Grecji i Iończycy czyż nie zamieszkiwali wybrzeży podobnych, a przecie jedni stali się Ateńczykami, podczas gdy drudzy znajdowali się jeszcze w stanie barbarzyństwa, gdy osadnicy greccy przybyli kolonizować ich kraj. Rabelais, Kartezjusz, Alfred de Vigny, Balzak, są wszyscy czterej synami jednej prowincji (Touraine). Łątwo by nam było pomnożyć przykłady tego rodzaju, przypomnieć wszystko cośmy już powiedzieli i co jest powszechnie wiadomem o różnaitości jednostek wchodzących w skład jednej narodowości, w pewnym kraju, — zauważyć jak niewiele ostatecznie, olbrzymie pochody plemion indo-europejskich, mongolskich lub semickich, przyczyniły się do zatarcia kilku znamiennych rysów, jakie się im przyznaje. Raz jeszcze powtórzmy: wpływ miejsca zamieszkania

jest prawdopodobnym, choć bardzo słabym i dającym się uczuć dopiero po dłuższym przeciągu czasu; lecz co się dotyczy sposobu, w jaki się ujawnia, i stopnia, w jakim się manifestuje,—nie o tem nie wiemy i nie z tego niewiadomego czynnika o zagadkowych jego następstwach wnioskować nie możemy.

Tak więc skończyliśmy z roztrząsaniem trzech zasadniczych twierdzeń Taine'a i dowiedliśmy, jako żadne z nich nie pozwala ustanowić związku stałego i niezbitego między danem dziełem sztuki a gronem ludzi, stojących po za autorem. Każda z sił, których skutki Taine zamierzył ocenić, istnieje bez wątpienia i wpływa; wpływ ten atoli jest albo ukrytym, albo niestałym. Działanie dzieł dziedziczości moralnej jest niezaprzeczone; stwarza ona narody, łączy rodziny. Objawy jej wszakże są tak przypadkowo uwzględnione co do jednostek, tak ją modyfikują zjawiska atawistyczne oraz zбочenia wypadkowe, iż niepodobna użyć jej dla wytłumaczenia zdolności człowieka zdolnościami plemienia jego lub rodziny, a jeszcze mniej dla wnioskowania z właściwości jednostki o właściwościach grupy, której część stanowi. Oczywiście jest także wpływ otoczenia doraźnego i społecznego; zmienia się wszakże stosownie do siły ducha, podlegającego mu, oraz do organizacji despotycznej lub liberalnej, pierwotnej lub rozwiniętej, jakiej podlega; niepodobna więc, nie przeprowadziwszy wprzód badania co do stanu społeczeństwa, wyciągnąć wnioski dotyczące się cech

dzieła, jakie ono wydało,—a temmniej skutecznie rozumowanie odwrotne. Wpływ wreszcie miejsca zamieszkania na jednostkę i na rasę,—prawdopodobny, ponieważ żadna przyczyna nie istnieje bez skutku, usuwa się z pod wszelkiego sprawdzenia i nie daje się nawet sformułować jako hipoteza. Żadna zatem z tych trzech przyczyn służyć nie może do wnioskowania z dzieła lub z artysty o obszernej grupie ludzi; można się niemi posługiwać z niezmierną ostrożnością dla określenia pochodzenia niektórych właściwości u pisarzy widocznie zawisłych od wpływu rodziny, rasy, czasu swego i kraju; lecz jeżeli nie istnieje żadna inna zasada pozwalająca określić bezpośredni stosunek pomiędzy autorem, utworem a pewną grupą ludzi, — trzeba się wyrzec przeprowadzenia wszelkich badań estopsychologii socjologicznej. Jeżeli zaś prace Taine'a posiadają pewien pozór dokładności i potrafią przekonać, pochodzi to od umiejętności, z jaką pisarz ten używa argumentów i dowodów, oraz od faktu, iż w głównych swych dziełach traktuje o wypadkach, w których zasady jego można w rzeczy samej zastosować bez zbyt rażącego nieprawdopodobieństwa. *Sztuka w Grecji* bada epokę pierwotną, gdy wpływ otoczenia społecznego posiadał rzeczywistą powagę; praca ta atoli nie przystaje już bynajmniej do realistycznego kierunku w rzeźbiarstwie, którego okazy odkryto w wykopaliskach olimpijskich. *Historja literatury angielskiej* określa dzieje sztuki w narodzie, w którym duch

plemienny przez czas długi przechował się nieskażony; a jednak nie potrafił autor objaśnić dostatecznie objawów naśladownictwa klasyków w XVIII-ym wieku, ani też dotarł do współczesnego okresu, który by mógł go w kłopot wprawić. Gdzieindziej wreszcie, wadliwość metody jego bywa nadto widoczna; *Malarstwo w Niderlandach* i *Malarstwo we Włoszech*, jakkolwiek tłumaczy Rubensa i Tycjana, nie stanowczego orzec nie może o Rembrandt'cie ani o Leonardzie da Vinci.

Streszczając cośmy powiedzieli, widocznem jest, iż niepodobna wynaleźć stosunku bezpośredniego między społeczeństwem a artystami, którzy świętość jego stanowią, jeżeli się uważa tych ostatnich za podległych pierwszemu, albo jeżeli się zapatruje na społeczeństwo i na artystów jako zawisłych od pewnych przyczyn wspólnych. W każdym razie, przyczynami temi nie mogą być ani rasa, ani otoczenie, ani miejsce zamieszkania, ponieważ istotą wszelkiej przyczyny jest oddziaływanie ustawiczne, — a wpływ tych trzech zasad ulega częstym przemianom. Podajemy w rzeczy samej na zakończenie treściwą listę literatów należących do jednego narodu, do jednej epoki, do jednego składu społecznego, a przedstawiających wszakże rysy intelektualne wręcz sobie przeciwne, Zaczerpnęliśmy materiałów wyłącznie w głównych literaturach europejskich; lecz z łatwością by przyszło sporządzić listy podobne dla innych narodów i dla innych sztuk pięknych:

Literatura grecka.

Eschylos.	Pierwsi komedjopisarze.
Arystofanes.	Eurypides, Sokrates.
Ksenofont.	Tucydides.
Izokrates.	Demostenes.
Uczniowie sofistów.	Uczniowie Sokratesa.
Platon.	Arystoteles.
Epikur.	Zenon.
Plutarch.	Lucjan.

Literatura łacińska.

Kato.	Terencjusz.
Cycero.	Lukrecjusz.
Sallustiusz.	Cezar.
Katul.	Wirgiljusz.
Owidjusz.	Horacy.
Lukanjusz.	Seneka.
Persjusz,	Kwintyljan.
Tacyt.	Plinjusz młody.
Juwenal.	Marcjał.
Święty Hieronim.	Święty Augustyn.

Literatura włoska.

Dante.	Petrarka.	Bokacjusz.
Ariosto i szkoła jego.		Michał-Anioł.
Machiawel.		Cellini.
G. Bruno.		Galileusz.

Marini.	Tasso.	Tassoni.
Goldoni.		Gozzi.
Metastaziusz.		Alfieri.
Manzoni.		Massimo d'Azeglio.
Leopardi.		Giusti.
Foscolo.		Pellico.

Literatura hiszpańska.

Epopeja rycerska.	Poemata dydaktyczne i satyryczne.
<i>Romancero</i> , Canzoneros.	Poemata moralne allego- ryczne.
Próby odrodzenia staro- żytnego teatru.	<i>Herabia Lucanor</i> . Lope de Vega.
Petrarkiści.	Mistycy.
Romanse rycerskie.	Cerwantes.
	Romans
Calderon.	Quevedo.
Naśladownictwo Francji.	Naśladownictwo Angli.
Hartzenbusch.	Breton de los Herreos, etc.

Literatura francuska.

Cykl Karola Wielkiego.	Cykl Artiura.	
Karol Orleański.	Villou.	
Poemat rycerski.	Poemat satyryczny.	
<i>Fabliaux</i> .	Biblje.	Romanse.
Joinville.	Froissart.	Commines.
	Historja.	Farsa.

D'Aubigné, Rabelais, Kalwin, Marot, Montaigne,
Ronsard, Malherbe, Régnier.

Goście hotelu Rambouillet, Corneille, Kartezjusz,
Balzac, Salezy, Retz, La Rochefoucauld.

Paskal, Rasyn, Molier, Boileau, La Fontaine,
Bossuet, Fénelon, Malebranche.

Saint-Simon, Sévigné, La Bruyère.

Monteskjusz, Buffon, Wolter, Diderot, Rousseau,
Lesage, Prévost.

Delille, Bernardin de Saint-Pierre, Danton, Robes-
pierre, Chateaubriand, Chénier, autorowie Cesarstwa.

Lamartine, Béranger, Vigny, Hugo, Musset.

Baudelaire, Balzak, Dumas, Sand, Thiérs,

Michelet, i t. d.

Literatura niemiecka.

Gottfried von Strasburg. Wolfram von Eschenbach.

Opitz. Jak. Boehm.

Gottsched. Bodmer.

Lessing. Klopstock.

Goethe. Schiller.

Kleist. Wieland.

Rückert. Uhland.

Voss. Tieck.

Richter. Platen.

Gutzkow. Hebbel.

Herwegh. Heine.

Freiligrath. Lenau.

Heyse. Auerbach.

Freytag. Spielhagen.

Literatura angielska.

Duns Scot.		Roger Bacon.
		Chaucer.
Bacon	Sydney.	Marlowe.
Szekspir.	Spencer.	Beaumont-Fletcher.
Ford i Webster		Massinger.
Hobbes		Milton.
Locke.	Bunyan.	Butler.
Newton	Otway.	Wycherley.
Dryden.	Farguhar.	Congreve.
Pope.	Swift.	Foe.
Addison.	Richardson.	Sterne.
Bolingbroke.	Smollet.	Goldsmith.
Mandeville.		Fielding.
Gibbon.		Stewart.
Hume.	Reid.	Mac Pherson.
Byron.	Southey.	Keats. Shelley. Crabbe.
Scott.		Landor.
Tennyson.		Swinburne.
Dickens.		Thakeray.
G. Eliot.		Emily Bronte.
Carlyle.		Mill, i t. d.

Dość trudno listę podobną dokładnie sporządzić, aby odeprzeć w sposób ścisły twierdzenie nieokreślone. Tablica powyższa wskazuje wszakże wyraźnie, do jakiego stopnia w różnych okresach literatury pewnego narodu, zjawiają się ustawicznie talenty różnorodne jedne drugim przeciwne. Czyli inaczej mówiąc, jakkolwiek działa wpływ

otoczenia, czy oddziaływa on czy nie, we wszystkich epokach, — na dwóch wybitnych pisarzy, jeden co najmniej nie ulega mu. Jednakowa bowiem przyczyna nie może sprowadzić dwóch przeciwnych skutków.

II.

Analiza socjologiczna w zastosowaniu; fakta szczegółowe.—Przyznawszy więc, że artysta nie jest bezpośrednio zależnym od otoczenia swego, od rasy i kraju, i że przyczyny te nie wystarczają dla utożsamienia go z jego współrodakami i współczesnikami,—czyli, inaczej powiedziawszy, że nie ma łączności między nim a tymi ostatnimi, trzeba uciec się do wybiegu aby wyciągnąć z estetyki dane socjologiczne. Udać się trzeba już nie do artysty, lecz do dzieła jego, — rozważać, nie jego otoczenie, lecz wielbicieli jego talentu.

Wszelkie dzieło sztuki dotyka jednym końcem tego, który je stworzył, drugim zaś grona ludzi, na których wywiera wrażenie. Książka ma czytelników; symfonia, malowidło, posąg, pomnik mają zwolenników. Jeżeli się zdoła wykazać, z jednej strony, że dzieło sztuki jest wyrazem dążeń, ideału, wewnętrznego ustroju tych, których wzrusza; jeżeli się zkądinąd zapamięta, że, jak się tego poprzednio dowiodło, dzieło sztuki jest wyrazem wewnętrznego ustroju artysty,—łatwo będzie przejść od jednego do drugich i wnioskować o istnieniu,

u wyznawców autora pewnego całokształtu zdolności, — duszy podobnej do duszy jego; innemi słowy, możliwem będzie określić psychologję człowieka, grupy ludzi, narodu, za pomocą poszczególnych rysów ich upodobań, związanych, jak to mamy zamiar wykazać niebawem, z całą ich istotą, z ich charakterem, myślą i zmysłami.

Wrażenia wzruszające książki lub wszelkiego innego dzieła sztuki mogą być pojęte, tylko przez osoby zdolne odczuć wzruszenia, jakie ta książka poddaje. Twierdzenie to zdaje się prostem, i jest niem rzeczywiście, jakkolwiek w ogóle nie przyjmuje się go w znaczeniu bezwzględnem, tak jak my je stawimy. Wystarczy jednak przypomnieć, iż czytelnik obdarzony usposobieniem łagodnem i humanitarnem nie zasmakuje w książkach przenikniętych duchem pogardliwej mizantropji, w rodzaju *Education sentimentale*; jak również osobnik, obdarzony umysłem ścisłym i prozaicznym, niełatwo da się wzruszyć czytaniem poezji, odwołujących się do zmysłu tajemniczości, lub usiłujących wzniecić uczucie melancholji, bez wyraźnej ku temu przyczyny. Jasnem jest, iż aby doświadczyć wzruszenia pewnego z powodu pewnej książki, trzeba aby ona była w stanie je wzbudzić, trzeba być usposobionym do doświadczenia go, trzeba je posiadać w sobie niejako; owóz zdolność odczuwania pewnego wzruszenia nie jest bynajmniej odosobnioną i przypadkową; istnieje prawo zależności części moralnych, tak ścisłe jak prawo zależności

części anatomicznych; umysł ludzki solidarnym jest w całej swej rozciągłości; siła jednej jego zdolności określa siłę innych, a wszystkie oddziałują i wpływają wzajemnie na siebie. Skonstatowanie uczucia pewnego u osoby jednej, u grupy osób, u narodu w pewnej chwili, przedstawia; zatem wskazówkę doniosłą, która nieraz pozwoli, za pomocą dedukcji, poznać jeżeli nie psychologję ich całkowitą, to przynajmniej ważny oddział ustroju ich umysłowego i moralnego.

Forma zewnętrzna powieści zaczyna się od stylu; lubić zaś styl pewien, znaczy to, dla czytelnika, doświadczać, że warunki dźwięczności, barwności, ścisłości, wzniosłości i wymowy, według których wyrazy dobrane i zgrupowane zostały, urzeczywistniają właśnie niewyraźne pojęcie, jakie sobie robił o właściwości i piękności mowy,—a przynajmniej tego pojęcia nie rażą;—pojęcie to zaś jest mu osobistem, charakteryzuje go, ponieważ sąsiad jego może go nie podzielać; stanowi więc cząstkę biegu jego myśli, i pozwala zdefiniować je. Czytelnik rozkoszujący się stylem barwnym, jest człowiekiem, u którego istnieje bodaj w słabym stopniu rodzaj wrażliwości na odcienia przedmiotów, jakie ów styl oddaje; inaczej, wyrazy barwne weale by nie przemawiały do niego i zdziwionym byłby, gdyby mu opisano dokładnie to, czego sam zauważyć nie umiał. Podobnie względem retoryki, składni, kompozycji, akcentu ogólnego. Wszystko to nie przedstawia najmniejszej trudności. Jednemu

podoba się przenośnia romantyczna, inny zaś zamakuje w antytezach Wiktora Hugo, przekłada brak kompozycji *Wojny i Pokoju* nad zręcznie usnutą intrygę powieści feljetonowej; tego wzrusza tajemniczość *Domu Usher*, lub ironja Mérimée'go,—oto mamy tyleż wskazówek odkrywających nam skłonności, całą duszę czytelnika, któremu przyznać trzeba będzie dążności umysłowe, ideały, zdolności poboczne, jakie ta lub owa forma stylu oznacza.

Pozostaje wszakże w dziele sztuki osnowa jeszcze, cały szereg opisów, krajobrazów, osobistości, scen i przemian, przedmiotów i obrazów, które artysta usiłuje przedstawić w sposób najdokładniejszy i najbardziej przekonywający, tak, aby czytelnik przyjął ich rzeczywistość nie przez upodobanie lub wybór, lecz dla tego, że mu się narzuca niejako. W powieści np., istota właściwa bohaterów, miejscowości, akcji, sposób, w jaki autor przedstawia aktorów swoich i tło, powinny działać, wzbudzić zajęcie i pociągnąć przeświadczenie samym pozorem swej prawdziwości, bez poprzedniego zbadania umysłowości czytelnika, którego to wzruszy. Szczegóły i ugrupowanie scen powinny być tego rodzaju, aby wywołać obrazy przypominające te, jakieby rzeczywistość podała; powinny w podobny sposób budzić uczucia odrazy, sympatji, podniecenia; jeżeli nie wywierają tego uroku, to znaczy że książka jest słabą, źle zrobioną, zepsutą w którymś miejscu jakimś błędem kompozycji,

odejmującym złudzenie całej publiczności,—jakkolwiek jedna część czytelników uparcie może uważać za prawdziwe to, co inna uzna za fałsz.

W rzeczy samej bowiem, nikt nie uzna realizmu w opisie urojonego przedmiotu, jeżeli ów opis nie wyda mu się odtwarzającym prawdę; prawda ta wszakże jest zmienną, jest ideą i wynika z doświadczenia dokładnego, urojonego lub świadomie zwodniczego, jakie wyciągamy z rzeczy i ludzi. Rozważmy np. naturę szczegółów potrzebnych aby przekonać o prawdziwości typu szlachecka osobę światową, a rzemieślników czytających romans feljetonowy. Dla pierwszej, zebrać należy odcienia tonu i sposobu bycia, do jakich przyzwyczajoną jest w swoim otoczeniu; dla tamtych, konieczną będzie pewna przesada w niektórych rysach życia zbytkownego i przewrotnego, jakie zazdrość i zawzięć kastowa nauczyła ich kojarzyć z pojęciem o wielkim świecie. Tak samo się dzieje z postacią nierządnicę, którą zupełnie inaczej przedstawić należy dla wyobraźni rozpustnika, a fantazjującego marzyciela; jestto prawdą do tego stopnia, że czasami typ urojony bierze górę, nawet u najbardziej świadomych rzeczy czytelników, nad doświadczeniem najczęściej powtarzanem. *Dama kameljowa* uchodziła za ostatni wyraz realizmu u owoczesnej teatralnej publiczności; robotnicy bynajmniej nie wierzą w prawdę *Assomoir*'u, łatwo przyjmują natomiast idealnego mularza lub kowala popularnych romansopisarzy. Aby powieść uznaną była za pra-

wdziwą, a co za tem idzie, aby wzruszyła daną osobę, powinna odtwarzać rzeczy i ludzi pod pozorami pod jakimi ona je uznaje; a więc powieść mieć będzie powodzenie, nie dla obiektywnej prawdy, jaką odtwarza, lecz w stosunku do ilości osób, których wyrazi prawdę subiektywną, których odda pojęcia, których wyobrażeniom nie będzie się sprzeciwiać. —

Rozumowanie to posunąć można dalej jeszcze. Czytając opis znanego jakiego paryskiego widoku, przypuścić można, iż ustęp ten o tyle tylko zachwyca czytelnika, o ile będzie prawdziwym, t. j. o ile wiernie odtworzy jego wspomnienia, pozostałości wrażeń. Jestto prawda; wrażenie wszakże nie jest bynajmniej czynnością prostą, bierną, oderwaną, jednakową dla wszystkich w obec jednakowego przedmiotu; zdolności najwyższego stopnia, pamięć, kojarzenie się myśli, udział w niem biorą; należy złączyć je ściśle z tak skomplikowaną czynnością, jaką jest rozumowanie ¹⁾; a zatem, jak skoro rzecz idzie o wrażenia złożone i estetyczne, różnice indywidualne stają się olbrzymie. Wieków potrzeba było, ażeby człowiek ujrzał przyrodę; opisy miast datują od realizmu współczesnego. Dla dziesięciu osób oglądających zachód słońca, istnieje dziesięć sposobów mniej lub więcej dokładnych oglądania go. To też opis sceny z życia codziennego (wziąć można za przykład obraz

¹⁾ K. Binet, *Psychologja rozumowania*; Wandt, *Psych. fizjol.*

ożywienia na dworcu kolei żelaznej, u schyłku dnia, w *Siostrach Vatarad*, Huysmans'a) uznanym zostanie przez czytelnika za dobry nie tylko z racji nadzwyczajnej dokładności, lecz o tyle, o ile odpowiada jego „sposobowi widzenia,“ to znaczy rodzajowi zmysłów jego, pamięci kształtów i barw, jednym słowem całemu wewnętrznemu mechanizmowi, jakiego potrzebował użyć dla przeobrażenia wrażeń otrzymanych od podobnego widoku, we wspomnienie podobne do tego, jakie autor usiłował wywołać. Inaczej bowiem opis ten razi, wydaje się zmyślonym lub przesadzonym, i czytelnik przerzuca kartki nie czytając. Istnieją więc czytelnicy reališci lub ideališci, jak istnieją autorowie i książki należące do tych dwóch kierunków.

Wzięliśmy za podstawę naszego rozumowania realizm i powieść, w tym bowiem wypadku usposobienie indywidualne, charakter, zdolności czytelnika sprowadzone są do najmniejszego znaczenia. Dla innych rodzajów i w ogóle, dla sztuk pięknych, wystarczy rozumowanie o wiele krótsze. Wiadomo, jak ograniczoną jest liczba tych, których wzrusza wysoki liryzm w poezji, przeto uzasadnionem będzie przypisywanie tego faktu wzniosłości duszy, jakiej wymaga tak zrozumienie, jak i tworzenie dzieł tego rodzaju. Co się tyczy malarstwa, ci którzy je miłują muszą posiadać delikatną wrażliwość wzrokową, odpowiadającą doskonałemu ustrojowi wewnętrznemu i niepośledniemu rozwinięciu aparatu odbierającego wrażenia barwne, których

piękny obraz powinien przedstawić harmonijne streszczenie. W muzyce również, wielbiciele pięknej symfonji powinni być zdolni odczuwać wzruszenia, które ona wyraża, a oprócz tego, posiadać ową skłonność do pojmovania uczuć pod formą dźwięku, brzmienia, bez jakiej kompozycja muzyczna istnieć nie może. Jednem słowem, analiza dowieść jest w stanie, że to tylko da się pojąć w sztuce, czego się samemu doświadcza, i sformułować można prawo następujące: Dzieło sztuki wywiera wrażenie estetyczne na te tylko jednostki, których jego cechy znamienne odtwarzają umysłowe zdolności; czyli krócej: dzieło sztuki wzrusza tych tylko, których jest znakiem widowym.

Owóż stwierdziliśmy, że dzieło sztuki jest przede wszystkim znakiem widowym tego, kto je stworzył, że cechy utworu odtwarzają rysy organizacji umysłowej autora. A zatem, chybabyśmy się zgodzili przypuścić, że jedna i ta sama właściwość estetyczna odpowiada zdolnościom dwojakiego rodzaju, — wnosić musimy, że wielbiciele pewnego dzieła posiadać powinni psychologiczny ustrój analogiczny zu strojem autora; a ponieważ analiza zapoznała nas z duchem tego ostatniego, słusznem będzie przypisywać jego wyznawcom zalety, wady, nieprawidłowości, wszelkie wybitne właściwości ustroju umysłowego, który się jemu przyznało. Prawo to należy zatem wyrazić w sposób następujący: dzieło sztuki wywiera wrażenie estetyczne li tylko na jednostki posiadające ustrój umysłowy

niższy, lecz analogiczny z tym, który posłużył do stworzenia dzieła i który z dzieła tego da się wywnioskować.

W określeniu tem zwrócić należy uwagę na zastrzeżenie, jakie ono zawiera. Ustrój umysłowy zachwycającego się czytelnika nie może być zupełnie podobnym, lecz tylko analogicznym z ustrojem autora, który mu się podoba; podobieństwo to będzie przypuszczalnie tylko ogólnem, i bardzo być może, że zdolności, dzięki jakim ono ma miejsce, odgrywają w istnieniu czytelnika rolę zupełnie podrzędną. Wreszcie rzeczą jest niezawodną, że zdolności te, jakkolwiek mogą być rozwinięte względnie do reszty jego umysłowości, nie mogą posiadać u czytelnika siły, jakiej nabyły w umyśle autora, gdyż u niego tylko jednego zdołały objawić się czynnie. Niema wszakże innej różnicy między ustrojem umysłowym artysty a wyznawców jego, jak ta która zachodzi między zdolnościami twórczą a odbiorczą. Zdolność twórcza jest prosto zdolnością dość potężną, aby wywołać pragnienie objawienia się i dokonać tego; różni się zaś od zdolności wyłącznie odbiorczej tylko wyższym stopniem natężenia.

Takie więc są poszczególne uwagi, pozwalające zaprowadzić ścisły stosunek między dziełami sztuki a zwolennikami ich, między tymiż a autorami. Ci, których przejmuje drżenie rozkoszy gdy znajdują wyrażone w książce, w formie doskonałej, pojęcia tajemnie im drogie; ci, których źrenice i cała

istota rozszerzają się i ożywiają niejako w obec harmonji barw przyémionych lub jaskrawych, w obec umiarkowanej lub gorącej kompozycji obrazu; ci, których unosi lub przygnębia patetyczność andanta lub kapryśna lekkość scherza,—braćmi są po duchu człowieka, w umyśle którego dzieła te najsamprzód się wyległy.

Wprawdzie odrzec na to można, że po za artystami i pisarzami mało kto lubi, w chwilach swobodnych, zatapiać się w czynnościach lub wspomnieniach podobnych tym, jakie stanowią podstawę jego zajęć codziennych, — że kupcy, politycy, lekarze wybierają zazwyczaj książki, obrazy, utwory muzyczne tonem i tendencją przeciwnie usposobieniu, jakiego zmuszeni są dawać świadectwo w swem życiu czynnem. Przytoczyć można predykcję szczególną klasy robotniczej dla zdarzeń odbywających się na jakimś wielkim świecie bajecznym, — pociąg do opowiadań romansowych i sentymentalnych u osób o trybie życia niezaprzeczenie prozaicznym,—urok jaki na mieszkańców miasta wywierają krajobrazy, upodobanie ludzi usposobienia cichego i spokojnego w muzyce namiętnej. Ludzie ci oczywiście szukają w sztuce wytchnienia, *wypoczynku*, — i tak jak robotnik po pracy z trudnością da się nakłonić do ćwiczeń gimnastyki muskularnej, tak samo wielka ilość ludzi, posiadających pewien stopień kultury, wprawiając codziennie w działanie niektóre określone zdolności, pożyteczne dla ich zawodu, uchylają

się, po skończonem zajęciu, od zasmakowania w umysłowych ćwiczeniach podniecających znowu, chociażby najslabiej, ową znużoną część mózgowego mechanizmu; znajomość więc upodobań ich artystycznych, zamiast dać nam pojęcie o właściwej istocie ich inteligencji, objaśniłaby nas tylko o zdolnościach ich drugorzędnych, zbytecznych.

Dowodzenie to jednak jest z gruntu fałszywem; doprowadziłoby ono do wniosku, że wybór zawodu i stanowiska bywa w ogóle swobodniejszym i mniej zawisłym od konieczności, przenikniętej pobudkami praktycznymi, aniżeli wybór rozrywek. Stanowisko jednostki zawisłem jest z nielicznymi i bardzo mało znaczącymi wyjątkami, od stanowiska rodziców. Zawód tak samo zakreślonym bywa, bądź temże stanowiskiem, bądź potrzebami materialnymi, o których zbytecznie rozpisywać się. Tak że najczęściej, biorąc nawet pod uwagę nawyk i zużycie, pod człowiekiem publicznym pełniącym pewną czynność fizyczną lub umysłową, na poły mu narzuconą, istnieje człowiek ukryty, będący, jeżeli nie silnie zaznaczonym, to przynajmniej autentyczniejszym od pierwszego,—przetrwał bowiem i rozwinął się sam, często na przekór okolicznościom, na przekór codziennemu pełnieniu zawodu lub rzemiosła. Człowiek ten wewnętrzny, niezmiernie nieraz różny od człowieka społecznego, poznanym być może jedynie w czynach swych swobodnych, bezinteresownych, w wyborze swych przyjemności, w działaniu zbytecznych właściwości swego ducha.

Ludzie o powołaniu przyrodzonym rzadko kiedy przedstawiają, według naszego mniemania, wyraźne rozdwojenie między swemi rozrywkami a zatrudnieniami. Artyści, którzy najczęściej poświęcają się swemu zawodowi wskutek wrodzonych zdolności, mówią tylko o swej sztuce i nie szukają po za nią intelektualnych rozrywek. Tak samo postępują wojskowi, dla takich samych powodów. Kobiety, nie mające do pehienia zazwyczaj uciążliwych obowiązków, objawiają gusta nie będące w sprzeczności z resztą charakteru. Doświadczenie ogólne niewiele się pomyliło w tym względzie; gdy chodzi o poznanie człowieka dla wydania sądu o nim, nie pytają o jego zajęcia, lecz o upodobania. Podobnie i historia dowodzi, że Ludwik XVI był prosto doskonałym ślusarzem, Neron miernym poetą, Leon X dobrym dyletantem. Znajomość eleganckich nawyknień Cezara nie może być obojętną, jak i zamiłowanie Fryderyka Wielkiego w kameralnych koncertach swego czasu, jak skłonność Napoleona do poczji Ossiana i muzyki romantycznej, jak spekulacje przemysłowe Paskala, jak sposób w jaki Spinoza wypoczywał sobie po *Etyce*. Wreszcie, co wiemy o ulubionych autorach niektórych pisarzy naszego wieku świadczy, że u tych ludzi, których poznać możemy jednocześnie z upodobania i zdolności, istnieją uderzające analogje między tem co lubią, a tem czem są.

Stendhal'a zachwyca połączenie namiętności z realizmem w starych kronikach włoskich, łago-

dna lubieżność muzyki Cimarosy; nie lubi napuszonego stylu romantyków, których bierze jednak w obronę dla szczerości ich liryzmu; Mérimée nagrawa się z Wiktora Hugo, zachwyca się Stendhalem, a czasami i Byronem; Musset nie krył zamięłowania swego dla Byrona; Lamartine umiłował Ossiana; Teofil Gautier i Parnasiści wielbią Wiktora Hugo, przekładając w nim wszakże wierszopisa i stylistę nad myśliciela; Baudelaire miluje Poëgo, Gautier'a i Delacroix'a; Flaubert uwielbia jednocześnie Balzaka, Huga, i niektóre dzieła naukowe, niektóre rytmicznie brzmiące zwroty frazesu; Goncourt'owie przechylają się ku Balzakowi, Heinemu, ku malarzom odtwarzającym w przyrodzie ruchliwość, zręczny wdzięk pewien, — ku Japończykom i malarzom XVIII-go wieku; Zola jest czystym zwolennikiem Balzaka, z pewną skłonnością dla Courbet'a i Musset'a; Augustyn Thierry zachwycał się Chateaubriand'em i Walter Scott'em; Michelet upodobał sobie Wirgila, Bernardin'a de Saint-Pierre i Rousseau'a; Taine wiele czytał Stendhala, Heinego, Woltera i pisarzy romantycznego okresu.

Oto są fakta wymowne; oprócz tych są inne jeszcze. Doświadczenie pokazuje, że istnieje podobieństwo wybitne między typem moralnym zwolenników autora a tymże autorem. Kto się odwoła do swych wspomnień przyzna, że wielbiciele Mérimée'go np., lub Musset'a, Huga, Zoli, posiadają usposobienie pewne, określony sposób bycia, znaj-

dujący przybliżone odbicie w ulubionych ich utworach. Autorowie niektórzy właściwi są pewnemu wiekowi, odzwierciadlając główne jego rysy. Tak Heine, Musset czytani są przez młodzież, i dzieła ich istotnie noszą fizjologiczne nawet znamiona młodości; Horacy jest starczym i starcom się podobają. Autorowie umiłowani od kobiet rzadko bywają grubi i rubaszni. Niezmierne podobieństwo zachodzi między zdolnościami autora a przeciętnymi zdolnościami klasy, wśród której uzyskał sobie popularność. Autorowie sfery mieszczańskiej talent mają mieszczański; autorowie ulubieni przez artystów posiadają wdzięk, subtelność i lekkość usposobienia artystów. Różne gusta czytelnika zwykle posiadają pewne pokrewieństwo między sobą. Po za ograniczoną grupą umysłów wyższych, nie będących dla nikogo stronnymi, nie spotka się omal żadnego czytelnika, któryby jednakowo i jednocześnie lubił Lamartine'a i Huga, Balzaka i Dumasa, niższą i wyższą literaturę. Ów brak wielostronności w upodobaniach tem jest silniej zaznaczony, im zachwyty bywają żywsze, jakkolwiek na pierwszy rzut oka przeciwieństwo mogłoby się wydać więcej prawdopodobnem; fakt ten tłumaczy się wówczas tylko, jeżeli za podstawę zachwyty przyjmie się rodzaj przyłgnięcia, poświęcenia, odnalezienia swej własnej osobistości w istocie obcej. Wszystkie te przykłady stanowią argumenty na poparcie naszych teorii; dowód ich jednak właściwy gdzieindziej się znajduje; tkwi

on w samym rozwoju historii ogólnej sztuk i literatury, której one jedne zdolne są wyjaśnić wielkie fakta i zбочenia.

III.

Analiza socjologiczna w zastosowaniu; fakta ogólne.—Wykazaliśmy powyżej, że powodzenie książki i w ogóle wszelkiego dzieła sztuki jest wynikiem pewnej zgodności między zdolnościami autora, zdolnościami objawionemi w utworze, a pewną częścią publiczności, która powinna być dość znaczną aby powodzenie było niem także. Zgodność ta zmienną jest, stosownie do zmienności samejże publiczności, i tem się tłumaczą wahania się i różne losy stylów, rodzajów, sztuk, autorów, przez wszystkie czasy.

Dwóch wieków potrzebowali Paskal i Saint-Simon aby dojść do sławy; zrozumiała ich dopiero ta epoka, której jeden z góry się lękał, a którą przewidywał drugi z pogardliwą niechęcią. Tyleż potrzeba było klasykom naszym, aby stracić na ślepym zachwycie to, co zyskują w uzasadnionych pochwałach. Molier ani La Fontaine nie przebyli Renu ani cieśniny kaletańskiej. Szekspir wcisnął się do Francji dopiero w chwili romantyzmu, gdy literaci francuscy poczęli się germanizować; Niemcy przyjęły go o wiele wcześniej; Anglja zapomniała o nim przez dwa wieki, przez jakie pannały u niej wpływ i obyczaje francuskie; sława

jego wskrzesła na nowo gdy Anglja odrodziła się sama pod względem literackim i społecznym. Niektórzy autorowie natrafili na intelektualną swą ojczyznę gdzieindziej niż w kraju rodzinnym. Henryk Heine, choć był Niemcem, pisał właściwie dla pewnej klasy czytelników Francuzów, którzy go cenią i pomiędzy którymi znalazł nawet naśladowców, — a nie dla swej ojczyzny, gdzie go sobie lekceważą, ani dla Anglji, gdzie go dziś zaledwie zaczynają poznawać. Edgara Poë uważają w Anglji i w Ameryce za coś w rodzaju złowrogiego Gaboriau; we Francji tylko, znalazł on tłumacza miary Baudelaire'a i zapalonych wielbicieli. Niektórzy za to malarze francuscy znajdują uznanie za granicą tylko, jak np. Gustaw Doré; muzyków francuskich wyżej cenią w Niemczech niż w Paryżu. Zbytecznem jest mnożyć te świadectwa zmienionych losów sławy, czyli zrozumienia artysty pomimo epoki i kraju. Te, któreśmy podali, są dostatecznie wymowne; ani teoria rasy, ani otoczenie wytłumaczyć ich nie zdoła. Zjawiska te, uzupełnione wszystkimi analogicznymi faktami, jakie podaje historia sztuki od ustanowienia się narodowości, jasno wykazują, że żadnego niema stosunku stałego między autorem a jego rasą lub otoczeniem, — a że natomiast stosunek istnieje, falujący lecz trwały, między dziełami jego a pewnymi grupami ludzi, których one przyciągają, na mocy powinowactwa pewnego, istotę którego wykazaliśmy powyżej.

Powinowactwo to również wyjaśnić może pewne objawy naśladownictwa. Żadna przyczyna, ani dziedziczności, ani przewagi otoczenia sprawić nie może, aby w narodzie nie skrzywionym pod względem politycznym lub społecznym, artysta jeden lub kilku naśladować się starało utwory obcych artystów. Pominąwszy wypadek Odrodzenia we Francji i XVIII wieku w Anglii, gdzie weszły w grę przyczyny polityczne i wicherzące, — to co miało miejsce w Rzymie, przy pierwszym rozbudzeniu się literatury, we Francji w XVII stuleciu dla tragedji, w XVIII dla filozofji i powieści, w XIX dla poezji lirycznej, nie da się objaśnić żadnem z prawideł starej krytyki socjologicznej. Ani rasa, ani otoczenie, wrogie lub co najmniej obojętne dla tych innowacji, nie mogły popełnać artystów łacińskich lub francuskich do wybrania sobie wzorów zagranicznych, które bądź przekształcili, bądź przewyższyli, których wszakże wpływ pozostał przeważającym. Jeżeli, pomimo udatnych początków, ani w Rzymie ani we Francji nie mogła się rozwinąć sztuka czysto narodowa,—stało się to, tak u Latynów, jak w XVII wieku z przyczyny zerwania równowagi między zbyt powolnemi postępami tejże sztuki a zbyt szybkim rozwojem klas wyższych, dla których literatura grecka lub klasyczna okazała się lepiej zastosowaną do warunków umysłowych; stało się to, w XVIII wieku i w naszym, wskutek wolnego wyboru samychże artystów, którzy

się nagle poczuli tak usposobieni, że tylko myśl i literatury północy zdolne były zadośćuczynić ich upodobaniom, to znaczy przedstawić im zobrazowanie dzieł takich, w jakich zdolności ich mogły się doskonalić.

Rozumowania te zdają się nam jasno dowodzić, jak mało ścisłym i dokładnym jest owo wyrażenie „otoczenie społeczne“, gdy się je rozważa już nie w znaczeniu estetycznym, jako całokształt warunków społeczeństwa w danej chwili, lecz także w znaczeniu dynamicznym, jako siła przyswajająca pewne istoty do tychże warunków. W tym bowiem razie, zawsze zapytać się można, jaka to mianowicie część organizmu społecznego pociąg ten wywiera? W epoce, dajmy na to, zburzenia Koryntu, otoczenie, w Rzymie, pod względem literackim, składało się z kwiatu wybranych arystokratów i parwenjuszów. Otoczenie to, bardzo ograniczone, dotykało obszerniejszego i mniej określonego, mianowicie ludu rzymskiego; ten znowu graniczył z szerszym jeszcze i jeszcze mniej wyraźnym, mianowicie z rzymskim światem, które z nich określało następne? Świat rzymski był wówczas bez wszelkiego wpływu na ludność stołeczną, wyraźnie jeszcze łacińską; ludność nie mogła przeszkodzić by wybór arystokracji obsypywał laskami literaturę grecką; wybór zaś ów, zachowując w ten sposób całą swobodą, mógł wywierać wpływ znaczny, jak powiadają, na artystów podległych jego upodobaniom. Byłoby to jednak przesądza-

niem zbyt pochopnem przypuszczać że jakiś Nae-
vius, Ennius, Caecilius, lub Lucilius obdarzo-
ny znaczniejszym talentem mógł był wówczas,
przedtem lub też później, przeważyc szalę na
korzyść literatury czysto łacińskiej? Podobnież
w Niemczech i w Anglji, w XVIII wieku, cały
wpływ otoczenia narodowego, aczkolwiek pozostał
żywotnym i nienaruszonym, nie potrafił wstrzymać
arystokracji, dworów i sztuki by nie uległy cu-
dzoziemskiej modzie. Łatwo przyjdzie odkryć
w historji i powieści współczesnej fakta jeszcze
wybitniejsze wzajemnej tej niezawisłości warstw
społecznych. Bo też w rzeczy samej niezawisłość
ta istnieje i uwydatnia się skutkiem stopniowego
wzrastania swej różnorodności, społeczeństwa dą-
żąc do rozbicia się na coraz to większą ilość kó-
łek, te zaś na jednostki coraz to mniej podobne
do siebie, mogące z coraz to większą swoboda
iść za popędem gustów osobistych i hołdować
utworom jakie ich zachwycają.

W liczbie argumentów, jakie według nas zbi-
jają teorje Taine'a przytoczyliśmy fakt, że w je-
dnakowem otoczeniu i rasie żyją autorowie i ar-
tyści, których utwory przedstawiają cechy, celują
zaletami, uciekają się do wrażeń i efektów wręcz
sprzecznych między sobą. Faktem jest stwier-
dzonym, że rozmaite książki i dzieła otrzymu-
ją powodzenie jednakowe, wśród tego samego
otoczenia. W obecnej chwili, muzyka, malar-
stwo, piśmiennictwo liczą we Francyi najróż-

niejszych triumfatorów. Zachwycają się równocześnie Renan'em i Taine'em, Zolą i Ohnet'em, Coppée'm i Leconte de l'Isle'm, Puvis de Chavannes'm i Cabanel'em, Gounod'em i Saint-Saëns'em, Dumas'em i Labiche'em, i t. d. Widocznie artyści o tak różnym talencie nie mogą być przedstawicielami jednego otoczenia; należy więc przypuścić, że przedstawiają otoczenia rozmaite, jak oni sami, że jest tyle otoczeń, kół, ile artystów, i że rodzi się tyle jednych ile drugich. W rzeczy samej oczywiście jest, że koła te, nie posiadające, o ile wiadomo, uprzedniego istnienia, zamiast żeby miały stworzyć swych artystów, przez nich stworzone zostały, przy ukazaniu się ich utworów. Gdy wystawiono wielkie freski Puvis de Chavannes'a, część publiczności upodobała sobie styl jego, zgrupowała się wokoło malarza i zrobiła mu sławę. I podobnie dla innych artystów współczesnych i dla analogicznych wypadków historycznych. Owóż widzieliśmy, jakie jest psychologiczne znaczenie zachwyty, jak polega na zgodności między ustrojem umysłowym wielbiciela a człowieka, którego dzieło wielbione jest znakiem widocznym. Widzieliśmy następnie, jak otoczenia, koła mnożą się i uwydatniają przy rosnącej cywilizacji. Świadkami jesteśmy obecnie rodzącego się otoczenia. Widzimy jasno jak artysta, wolny od wpływów rasy, smaku i obyczajów panujących, tworzący dzieło, które jest znamiem duszy pozbawionej charakteru narodowego lub współczesnego, lub

zgodne z innymi, które są na najwyższym szczyśle powodzenia,—odczepia się od ogólnej masy publiczności i przyciąga do siebie, jakby siłą magnetyczną, tłum ludzi. Tłum ten otacza artystę, ponieważ on go wyraża; istnieje, ponieważ on się ukazał; centrum siły jest w artyście, a nie w masie, lub raczej centrum owo znajduje się w rysie abstrakcyjnego podobieństwa, jakie zachodzi między artystą a współczesnikami jego. Im więcej znajdzie się pomiędzy nimi dusz podobnych w ogólnych zarysach do duszy artysty, tembardziej sława jego się rozejdzie; niech się tylko ukaże, rękę wyciągnie, a przyjdą do niego; inaczej nie pomoże; powodzenie *Pani Bovary* nie zdołało nakłonić publiczności do zasmakowania w *Education sentimentale*; Gustaw Moreau jakkolwiek jest malarzem odznaczonym nagrodą rzymską i licznymi medalami, nie jest wcale popularnym; Ohnet stał się nim, nie wiadomo jakim sposobem, a wiadomo do jakiego stopnia.

Po rozumowaniach powyższych łatwo wytłumaczyć, w jakim znaczeniu pojmować należy, że literatura i sztuka przedstawiają społeczeństwo, z którego wyszły i piszą jego historję wewnętrzną. Dusza narodu żyje w pomnikach jego, nie dla tego jednak, że naród je stworzył i ukształtował, lecz dla tego, że dzieła sztuki,—z których najwyższe często bywają spłodzone przez szereg ludzi pozbawionych tych właśnie cech, jakie przypisują epoce ich lub plemieniu,—wskazują całym

ciągami świetnych objawów, jaką drogą kroczył genjusz właściwy narodu, jaki był rozwój jego umysłowy w różnych epokach i kołach. Pewna literatura, pewna sztuka narodowa, obejmuje szereg utworów, będących jednocześnie oznaką ogólnego umysłowego ustroju mass, które zachwycały się nią, i oznaką szczególnego ustroju umysłowego ludzi, którzy ją stworzyli. Historia literacka i artystyczna narodu, jeżeli tylko wyrzucimy z niej utwory, które przebrzmiały bez żadnego echa, a autora będziemy rozważać w stosunku do jego sławy,—przedstawia szereg organizacji typowych tego narodu, czyli szereg ewolucji jego psychologicznych. Bunyan a *Pilgrim's Progress* i *Piosenki Béranger'a* są wyrazem Anglii z końca XVII-go wieku i Francji z 1840 r. Są niem jednak, nie dla tego że powstały o tym czasie w tych dwóch krajach, lecz że je w nich ogromnie czytano, że czytano je z zachwytem, że wniknęły w serca, ujęły i zapaliły umysł. Niechby dusze angielskie były lekomyślniejsze, Bunyan byłby prawdopodobnie i tak napisał swą książkę, która, niema i bezpłodna, byłaby pomnożyła tłum książek skazanych na zagładę. Niechby Francja posiadała duszę bardziej tragiczną, śpiewki Béranger'a stanowiłyby prawdopodobnie uciechę jakiego ograniczonego kółka, lecz tłum pogardziłby niemi i nie raczył ich nucić. Dwa te umysły nie stałyby się typami i nie możnaby z nich ciągnąć wniosków socjologicznych. Posiadają one wartość historyczną, tylko z racji swej

popularności, a nie przez swe pochodzenie lub zdolności. Oznaczają i przedstawiają ewolucję ducha francuskiego lub angielskiego, nie dla tego, aby kroczyły za nim, lecz dla tego, że go poprzedzają i uosabiają, streszczając go, nie jako jednostkowe okazy, lecz jako typy. Tak więc, nie jestto bynajmniej zbyt śmiałym twierdzeniem, że duch narodu streszcza się w jego literaturze; brać to wszakże należy nie w tym znaczeniu, że genjusze zależne są od narodu, lecz że narody podporządkowane są genjuszom; badać trzeba ludy w osobie ich artystów, publiczność w jej bożyszczach, masę w przodownikach.

My nie wiemy, jak się ci wieley ludzie tworzą; prawo rządzące narodzinami i naturą talentów i genjuszów jest nam nieznanne; wiemy tylko, że żadna z hipotez za pomocą jakich próbowano wytłumaczyć te prawa, sprawy ze wszystkich faktów nie zdaje. Lecz gdy raz genjusz urodzi się, rozwinię i tworzyć zacznie, rozpoczyna się dostępna już dla nas gra przyciągania i odpychania. Dusze odnajdujące w tem dziele swą duszę, uznają go, gromadzą się wkoło niego i oddzielają się od ludzi o duszy innego nastroju. Jeżeli grupa atrakcyjna jest znaczną, czy to ilością, czy jakością, — dzieło nabiera wysokiego społecznego znaczenia, a posiada je w tej tylko chwili, która się może długo opóźniać, a prędko zniknąć. Jeżeli grupa małą jest lub żadną, dzieło posiada w tej chwili niepopularności, — mogącej być przejściową,

lub wieczną,—znaczenie nieskończenie małe. Czyli, innemi wyrazami, szereg dzieł popularnych w pewnej grupie, spisuje intelektualną historję tej grupy,—a literatura jest wyrazem narodu, nie dla tego, że ją naród stworzył, lecz że ją przyjął i uznawał, że zasmakował w niej i zachwycał się nią.

IV.

Analiza socjologiczna i nauki pokrewne. — Nie będziemy się zastanawiać nad ostrożnościami i poszukiwaniami, jakich wymaga zastosowanie metody opartej na powyższych uwagach; pozwala ona wnioskować z dzieła o narodzie, tylko określając znaczenie względne grupy utworzonej i zakreślonej przez to dzieło, epoki dokładnej, dla której dzieło to uważać można jako dokument społeczny. Dla każdego autora i artysty przeprowadzić trzeba badanie retrospektywne u krytyków i dziennikarzy owoczesnych, dla poznania popularności utworów jego; trzeba dowiedzieć się, odnośnie do obrazów, o cenie kupna, — do sztuk teatralnych, o ilości przedstawień, do książek, o ilości wydań, o honorarjach, o prawach przyznanych autorom; dochodzenie to powtarzać należy przez cały ciąg wahanja się sławy jego, i zbadać również o ile się dzieło owe rozeszło po za granicami kraju.

Metoda powyższa, użyta z całą możliwą starannością i dokładnością, jakiej doświadczenie nauczy, stanowić będzie prawdziwe ułatwienie dla po-

znania przeszłości; odnośnie do epok i narodów literackich, pozwoli spisać wewnętrzną historję ludzi pod powierzchnią faktów politycznych, społecznych i ekonomicznych, — a spisze ją w sposób ściśle naukowy. Umożebni, za pomocą obszerniejszej jeszcze syntezy, określenie historii umysłowego rozwoju ludzkości, a nawet rozwoju pewnej określonej władzy psychicznej. Dzięki badaniom tego rodzaju, rzucić będzie można podwaliny prawdziwej „psychologii narodów,“ dokładnej i poważnej, zwłaszcza jeżeli da się uzupełnić wskazówkami, zaczerpniętymi w nauce pobocznej nie ugruntowanej dotychczas, — w psychologii wielkich ludzi czynu, założycieli religji, etyki, prawodawstwa, która obejmie podobnie jak i estopsychologja trzy działy: analizę czynów bohaterów, określenie ustroju ich umysłowego właściwego i osobistego, oraz faktu socjologiczne odślaniające łączność ogółu z temi czynami i podobieństwo do tego ustroju. Takim więc trybem, za pośrednictwem tych dwóch metod, badając naj- samprzód w ich twórcach, następnie w ich zwolennikach, wielkie ruchy umysłowe, polityczne, wojenne — cała historia skreślona być powinna.

Zarys krytyki naukowej.

Synteza.

I.

Synteza estetyczna.— Wykazaliśmy więc główne argumenta, pozwalające wyciągnąć z rozbioru dzieła sztuki znajomość dokładną, naukową,—to znaczy dającą się wcielić w serją zasad analogicznych, prowadzących do stanowienia praw, — dzieła samego, autora jego, oraz grup ludzi, u których ono wywołuje estetyczne wzruszenie. Jak można było zauważyć, znajomość ta jest do tej pory rozpięchłą, analityczną, ułamkową, obejmuje całość tylko w częściach oddzielnych, i odtwarzają tylko w urywkowej postaci; znajomość ta ograniczoną jest do samego przedmiotu, który odslania w sobie samym tylko, a nie w jego stosunkach i następstwach. Jeżeli wadą metod, któreśmy usiłowali zbijać, jest że odkrywają tylko pozór, otoczenie, niewyraźne kontury zewnętrzne dzieła i tych, których jest oznaką, — nasza metoda, gdybyśmy ją ograniczyli na rozdziałach poprzednich, dążyłaby tylko do rozpatrywania istoty, jako istniejącej bezwzględnie, w oderwaniu od wszelkiego

zetknięcia, od jakichkolwiek warunków lub przyczyn. Należy uzupełnić tłumaczenie jej przez rozważenie sposobów, jakie po dokonanej analizie pozwolą odbudować dzieło i ludzi w całości swej i jasności, w grze sił przyrodzonych i społecznych, które ich stworzyły, poruszają niemi i stykają ze sobą.

Dzieło sztuki rozważane w skutkach swych i sposobach, przestaje być dziełem sztuki. W tym stanie rozkładu, dla tych, którzy je w ten sposób rozebrali, lub którym podane jest w takim rozkawałkowaniu, — dzieło traci wszelką władzę działania, wszelki wpływ wzruszający; staje się bezskutecznym mechanizmem, maszyną rozebraną, która, gdy się ją rozpatruje w jej kółkach i trybach, koniecznie być musi w stanie spoczynku, a tem samem nieznaną w tem właśnie, co jej rację bytu stanowi. W podobny sposób i dzieło się zachowuje, tak, że gdy się pojęło organa jego i wyliczyło środki działania, pozostaje odkryć je w czynie, oddziałujące, podnoszące w duszy ludzkiej owo falowanie uczuć, jakie wzniecać powinno. Trzeba je więc ukazać teraz, już nie wnikając weń niejako i wydobywając tajemnicę przyczyn, dla jakich pewien wpływ wywiera, — lecz rozpatrując je wprost i na zewnątrz, jako siłę, której należy zmierzyć natężenie.

Ponieważ skutkiem dzieła jest wzruszenie, jakie wywołuje, a wzruszenie to towarzyszy dotykalnemu zobrazowaniu zawartości utworu w umyśle

czytelnika,—starać się należy o odtworzenie owego utworu, wraz z towarzyszącym mu pierwiastkiem wzruszającym. Czyli, innemi wyrazami, będzie to niejako parafraza owego dzieła.

Odczytując książkę, wywołując we wspomnieniu malowidło lub rzeźbę, odtwarzając brzmienia i tony symfonji, krytyk (analista), rozpatrując teraz utwory te w całości, przypominając każde z nich z osobna i na nowo odczuwając, — powinien wycisnąć z nich wrażenia żywe, wynikające z uderzenia tych ośrodków siły o organizm ludzki cielesny, wzruszony, roznamietniony i zachwycony. Każdy szczegół odzwierściedlonym zostanie pod kątem zetknięcia, każdy środek odtworzonym przez własne działanie, i wrażenia utworu, przyjęte i doznane przez umysł który potrafi, nietylko rozróżnić je, lecz i odczuć,—będą zarazem przedstawione oraz zmierzone w opisie istoty swej i uroku.

Książka w ten sposób odtworzona zostanie jako przedmiot rzeczywistego czytania, w który będą utkwione oczy ludzkie zimne, uśmiechnięte, oczarowane, przerażone, lub przymknięte powściąganą boleścią,—oczy ludzi zmęczonych widokiem rzeczywistości, oczy kobiece jasne lub okrutne, bezmyślne oczy próżniaków, błyszczące oczy młodzieńców, którzy, hartując serca na utworach wyobraźni, przyzwyczajają się do życia. Schwycione w białem oświetleniu wystawy lub zawieszzone na błaho przyozdobionych ścianach jakiego salonu, płótno, którego świetlne punkta odbijają barwy

ukryte w promieniach słonecznych, — ożyje w słowach, — w harmonji ostrej lub łagodnej dla wzroku ubarwień swych, jaskrawych lub zamierających tragicznie; i będą pewne rytmy frazesu dla oddania niewinnego omdlenia pięknego nagiego ciała, i luny słowne dla cichego zajaśnienia promienia złotego wpośród ciemności tła, na którym zaćmiewiają się umęczone lub pokorne postacie, — i przejmujące okresy dla bystrej analizy jakiej głowy królewskiej lub mniszej, zimnej i zaciętej, wywołanej z przeszłości, o oczach pełnych myśli zmartwiałych i rysach zoranych przez namiętności ostatecznie już zwalczone. Urok muzyki podobnie odtworzonym zostanie po zanalizowaniu go; tajemne obudzenie marzeń lub czynów, wywołane powolnem wznoszeniem się głosu wśród ciszy nocnej, czar zaklęty w melodji, zawieszenie długo wytrzymanej nuty, bolesne trącenie okrzyków tragicznych, opisanem będzie i przypomnianem, — jak i energiczne a powściągliwe akkordy fortepianu, gra giętkich palców, rzuty marszów miarowo urywane, presta lotne, uniesione, opadające i znów podlatujące, lub poważne nastawania owych andantów, które się zdają upominać, i uśmierzać, i uciśzać łkania wlokące się za śladem postanowień najwyższych; skrzypce cieniować będą tuż blisko ucha i duszy brzmienia swe miłe, drażniące i namiętne, i słyhać będzie dźwięczny ich śpiew, unoszący się lekko na tle głuchych porywów kontrabasów, jaskrawych blasków instrumentów miedzianych,

złowrogiemu natrzęsaniu się oboi, złączonych w swym wznoszącym się snopie dźwięków, ruchów i kształtów, ulatujących z orkiestry i tworzących symfonje.

I tak z każdym dziełem sztuki, z posągiem, świątynią, dramatem, utworem dydaktycznym lub lirycznym. Ażeby je poznać w całości i dokładnie, znajomość jego stroju wewnętrznego, jego części, jego powstania, posiada tyleż znaczenia, ile znajomość sposobu, w jaki istnieje, w jaki się zachowuje, w jaki działa na żyjącą materję, — uderzenia harmonijnego, urywanego lub powolnego, jakie sprawia na umysły, na pewien umysł, na pewną duszę osobnika.

Łatwo dostrzedz, iż dążeniem powyższego dowodzenia jest poznanie dzieła sztuki z punktu artystycznego, po określeniu go przez analizę z punktu naukowego, aby w ten sposób nadać wartość i pożytek odtworzeniu jego estetycznemu. Zauważyć nie trudno, że wymagając dodatku tego do analizy, żądając, żeby umysł przywykł rozważać dzieło na gorącym uczynku ewolucji uczuć, jakie ma na celu wywołać,—przyłączamy poprostu do metody naszej jeden ze środków, będących w użyciu u krytyki czysto literackiej, mianowicie od powstania szkoły romantycznej i realistycznej. Niektóre feljetyony Teofila Gautier i Barbey'a d'Aureville, studja Goncourt'ów i Teodora de Banville, opisy obrazów w *Podróży do Włoch* Taine'a, niektóre opisy wysłuchanej muzyki u Baudelaire'a przedstawiałyby to, czego szukamy,—gdyby wszakże miały za pod-

stawę dochodzenie analityczne uprzednie, w braku którego kartki owe, posiadające bez wątpienia wysoką literacką wartość, pozostają niedostatecznym stwierdzeniem niewytłumaczonego wzruszenia umysłowego. Przydane do bardziej oschłych, lecz i bardziej przenikliwych wywodów krytyka (analisty), wplecione nawet jako ogniwo w łańcuch jego rozumowań, stanowić będą, już nietylko ozdobę, pełne wdzięku intermedium, lecz uzupełnienie konieczne znajomości naukowej utworu.

II.

Synteza psychologiczna. — W takiż sam sposób, używając środków już znanych, których wszakże niedostateczność, gdyby w odosobnieniu zostały, wykazaliśmy już wyżej, — streści się za pomocą analizy psychologicznej obraz istot żyjących, jakie się przy jej pomocy poznało. Krytyk zda sobie sprawę z łatwością, że mechanizm umysłowy bezkrwisty i bezbarwny, jaki udało mu się powoli i sztuka po sztuce z danych estetycznych wywnioskować, nie może być istotą idealną, siłą w zawieszeniu i bez punktu oparcia; mechanizm ten, ożywiony, istniejący, wykarmiony krwią purpurową, skupiony w komórkach drgających i odnawiających się bezustannie, mieścił się w odrębnej części mózgu, w systemie nerwowym, w ciele, w istocie ludzkiej, która żyła, chodziła i działała wśród naszej atmosfery, na ziemi naszej. Ciało to miało

dzieciństwo, młodość, często wiek dojrzały, czasami i starość; było człowiekiem, było członkiem rodziny, urodziło się i żyło w ojczyźnie pewnej, miało takich a takich rodziców, przyjaciół, współczesnych; zawód tej istoty miał alternatywy niedoli i szczęścia, wypadków i nawyknień; podlegała ona pewnym wpływom umysłowym i wywierała takowe; podjęła dzieło artystyczne w pewnym danym punkcie i doprowadziła je do pewnego innego punktu; istota ta umysłowa, której określonym został poprzednio układ całkowity i ogólny, ze wszystkimi nabytkami onego i całą przyrodzonością,—przechodziła pewne ewolucje, rzuconą była w walkę starć i przystosowań, na jakiej życie polega,—przeplatała pracę swoją szczegółami oklepanemi i szczęśliwie przez nią natrafionemi. W braku znajomości tych przemian, biegu tego życia, tych początków, tego rozwoju, tego punktu wyjścia i celu osiągniętego,—analiza tej duszy pozostaje martwą i suchą, bezwzględną i nieprawdziwą, jak założenie matematyczne, niedostateczne jak znajomość osteologii zwierzęcej.

Aby się podjąć odbudowania jednego z tych olbrzymów intelektualnych, będących, w świecie czystej myśli i uczuciowości jakby twórcami nowego umysłowego gatunku, skupiających i uszlachetniających w sobie całe uczucie i myśl rozbudzoną w różnorodnym tłumie ich wielbicieli,—trzeba wzniesić się z rozdrobnionych części jego umysłu do zawikłania ich i nastroju w całości, wei-

snąć ten umysł tak wyszczególniony w każdą z tych zdolności oraz skojarzenie ich, w ciało którego znać należy podobizny graficzne i którego nawyknienia ukażą się jasno ze świadectw współczesnych; ciało to jeszcze i ten umysł rozważyć trzeba będzie co do pochodzenia jego, rodziny, plemienia, narodu,— w otoczeniu najpierwszem, miejscu urodzenia i dzieciństwa, klimacie, okolicy, gruncie, na którym wyrósł; udać się za nim należy w rozwoju jego i stosunkach, od dzieciństwa do wieku młodego, od przyjaciół do znajomych jego, od książek jakie czytał do czynności jego, skreślić porządek w jakim następowały jego utwory, poznać radości i gorczyce jego życia, doprowadzić go wreszcie do schyłku i zgonu, tak rzadko będącego, dla wielkich artystów, błogim lub spokojnym. U końca tych badań osiągnęłoby się cel najwyższy, do jakiego dąży całe rozgałęzienie nauk organicznych: znajomości człowieka zanalizowanego i odtworzonego, od fibrów jego wewnętrznych, od delikatnych skojarzeń komórek mózgowych przenikniętych owem nieskończeniem zmiennem i złożonem falowaniem wydzielającym się z najskrytszego centrum drgań, które, będąc dla obserwatora umieszczonego na zewnątrz i pojmującego te szczegóły na odwrót, prostem fizjologicznem zjawiskiem,—są dla samychże komórek, nie będących lub nieświadomych tego, że są materją,—myślą, wzruszeniem, boleścią, radością, wspomnieniem rzeczy i osób; osiągniętą więc zostanie znajomość tego człowieka

aż do kresu ostatecznego nerwów owych nieskończenie cieńkich, nieskończenie rozgałęzionych, które, drogami nieznanymi dotychczas, poprzez mózdzek i szpik kostny otrzymując czynne oddziaływanie całej tej pracy wewnętrznej, doprowadzą badacza do muszkułów, do naskórka, do tej powierzchni człowieka ubarwionej i ukształtowanej,—do przodków, którzy się złożyli na utworzenie tej jednostki,—do ludzi, którzy jej dotykali lub których czyny obchodziły ją zbliska lub zdaleka, cieszyły ją lub martwiły,—do niebios, które się w oczach jej odbijały,—do gruntu jaki nogami deptała,—do miast lub wsi, których ziemia stopy jej wałała i ciało pochłoneła.

Teraz tedy, przywrócona zadaniu, jakie jest zdolną wypełnić i przychodząc w chwili gdy, dzięki badaniom uprzednim, przynieść może rzeczywisty pożytek, metoda biograficzna Sainte-Beuve'a i następców jego, oraz *Studjów* Taine'a, wielkie odda przysługi i dopełnić może zewnętrzными rysami, opisem i portretem, ważnego dzieła znajomości wewnętrznej autora, jakie opracowała analiza estopsychologiczna. Szeroki sposób traktowania Taine'a, drobiazgowo dochodzenie Sainte-Beuve'a, realizm ludzki najlepszych angielskich biografów, studja anegdotyczne w rodzaju naszych romantyków, zleją się w jedno i skoncentrują, tak aby stworzyć obraz wydatny człowieka i otoczenia jego; w ten sposób osiąść można środki niezbędne do przeniknięcia rzeczywistością, prawdą, życiem, do zgalwa-

nizowania i poruszenia istoty, której dusza zdawała się umarłą i rozkawałkowaną analizą poprzednią.

Gdy się w ten sposób doprowadzi Poë'go, od stołu na którym, małym jeszcze dzieckiem, stawiał go ojciec przybrany aby się popisywał wierszami, — do owego szynku w Baltimore, z którego pijanym wyszedłszy legł w rynsztoku, gdzie go naza jutrz pół martwym znaleziono; gdy się pozna Flaubert'a, rodzinę znakomitych lekarzy, których był potomkiem, okolicę spokojną i płaską, wśród jakiej spędził młodość, zapal z jakim do Paryża przybył, podróże jego, chorobę, stopniowe zacieśnianie się umysłu, otoczenie realistów wśród jakiego szarpał się ów spóźniony romantyk; gdy się opisze podobnie fizjonomję szatańską Hoffmann'a, zagięcie wargi jego, małpią zwinność całego małego ciała, wykrzywania się jego i miny zachwytu pełne, nienawisć do wszelkiego towarzyskiego formalizmu, długie przesiadywanie nocne po kawiarniach, na picciu wina, i ową chorobę, która złożyła go, jak Heinego, we dwoje skurzonego, do trumienki dziecięcej; gdy się porówna wojenne występy w początkach Stendhal'a i Tołstoja z końcem ich, z istnieniem starego dandysa pierwszego, z dobrowolnem znizeniem się do pracy ręcznej i pospolitego ubóstwa drugiego; gdy się każdą z tych fizjonomji wypełni, gdy się je zszereguje w serje uzasadnione, — dumnym można będzie być z tego, że się wzniosło dla pewnego okresu, dla pewnego obrębu świata literackiego, dla całego państwa tego, typy

doskonale myślącej i czującej ludzkości. Analiza estopsychologiczna pokazała tych ludzi część po części w stanie spoczynku; synteza biograficzna, pożyteczna po tej pracy dopiero, odtworzy ich w całości, odbuduje mechanizm ten czynnym, produkcyjnym, kształtującym się i właściwie rozmieszczonym.

III.

Synteza socjologiczna. — Pracę tę odtwarzającą, polegającą na kształtowaniu człowieka według schematu inteligencji jego, należy rozciągnąć również do tych, których nauczyliśmy się uważać za podobnych do typu owego, za zwolenników jego. Z książki wnioskuje się o stanie duszy grupy ludzi. Grupa ta atoli istniała rzeczywiście w czasie lub przestrzeni; czasami nawet do tej pory istnieje; stworzyła lub tworzy jeszcze pewne otoczenie szczególne, co do którego historia najczęściej lub dzienniki dodają objaśnień do innych, dokładniejszych i bliższych, dostarczonych przez poznanie ogniska, około którego się zbierają, utworu lub szeregu utworów, w których się odnajdują i rozpoznają. Ową to grupę, głównych jej przedstawicieli, uformowanie się jej, trwanie, warunki bytu, obyczaje, — synteza socjologiczna powinna odszukać za pośrednictwem sposobów dochodzenia subtelnych, tworząc przypuszczenia, opisując, streszczając, zbierając dane najróżnorodniejsze, tak

aby dopiąć nareszcie celu, bez jakiego istnienia jej niema racji bytu: wyrażenia w sposób dotykalny istot, w których tętniał duch książki i autora.

Tu dopiero metoda historyczna i socjologiczna Taine'a odzyskuje całą swą wartość i znaczenie; jest właśnie taką, jakiej potrzeba aby się ważyć na odtworzenie w całej pełni życia grona ludzkich jednostek, których mechanizm wewnętrzny już się określiło rysami grubemi, acz dokładnemi, analizując przedmioty ich zachwyty,—i które nauczyło się uważać, już nie jako twórców pierwotnych dzieła łączącego ich, lub w ogóle dzieła współczesnych,—lecz przeciwnie, jako istoty w słabym stopniu podobne do autora wzruszającego je, i ustalone w tem podobieństwie przez samo to wzruszenie. Spożytkowanym tu zostanie cały zapas środków dokładnych i artystycznych, jakich Taine, krytycy historyczni angielscy, jak Pater i Vernon Lee, powieściopisarze archeolodzy w rodzaju Flaubert'a, użyli dla opisanego społeczeństw ludzkich zgasłych i minionych; a rezultaty będą o wiele donioślejsze, ponieważ badanie to przez stronę zewnętrzną, przez pozory, przez to o czem świadczy historia, poprzedzonym zostało i potwierdzonym prawdopodobnemi lub pewnemi wskazówkami o części wewnętrznej, o mechanizmie umysłowym ludzi tych, mających stanąć przed nami w postaci swej i stroju właściwym. Ludzie więc współcześni, autorowie pamiętników, komedjopisarze i moralisci danej epoki, podobizny graficzne, od obrazów do karykatur,

tysiące rozpieczętych faktów życia codziennego, odbudowanie architektoniczne i geograficzne miejsc, pomników i miast, wszystkie działy życia publicznego, od polityki do teologii, — wzięte zostaną pod uwagę, przeszukane dla odnalezienia szczegółów znaczących i typowych: wiadomości owe o mieszkaniu, ubraniu, miejscu pobytu, obyczajach domowych i społecznych, o typie etnicznym, o stosunkach niebieskich i ziemskich, o całym życiu jednym słowem grupy zebranej wokół danego dzieła lub rodziny dzieł, grupy obejmującej bądź to wszystko co znaczniejsze w narodzie, bądź pewną klasę, bądź wreszcie rozsypaną ilość jednostek, których punktów zetknięcia szukać należy, — będą oddzielone, złane w jedno, uporządkowane i przyłożone nareszcie do owego szkieletu psychologicznego, otrzymanego poprzednio skutkiem badań przeprowadzonych według reguł podanych powyżej. Ukaże się w ten sposób jasno, ze strony zewnętrznej oraz wewnętrznej, rodzaj Ateńczyka np. odtworzony Arystofana lub też Eurypidesa, mieszczanin włoski z czasów Odrodzenia, którego upodobania zmierzały ku malarstwu surowemu szkoły florenckiej, i mieszkaniec Wenecji, który, oczarowany najsamprzód barwistością Tycjanów i Tintorettów, zasmakował później w lubieżności mitologicznej ich następców; bywalec stały niedzielnych koncertów paryskich, schylony przez tydzień cały nad jakim praktycznym zajęciem, a odnajdujący raz w tygodniu duszę poważną

i entuzjastyczną, zdolną odczuwać wzniosłą namiętność Beethovena, religijny naturalizm Wagnera, zamęt i niepokój Berlioza. Jeżeli przyjmiemy zasadę, że historia powinna polegać na całkowitem odtworzeniu i wywołaniu z przeszłości minionych pokoleń, tego czem one były, co myślały i czem pozostały, — będzie to właśnie kreślenie historii, i światło jakie wniesie do tej nauki przez nas wyłożona metoda okaże się o tyle nowem i cennem, o ile jest niewątpliwem.

Krytyka i Historia.

I.

Teorja ogólna historii: artysta, bohater, tłum. — Zadanie zakreślone w poprzedzających rozdziałach wydać się może zbyt uciążliwe; owoce atoli, jakie się nam zdaje obiecywać zasługują na to, aby sobie zadać ten trud. Wyobraźmy sobie pracę psychologiczną, historyczną, literacką tego rodzaju, dokonaną z możliwą doskonałością odnośnie do sztuki, artystów i ich zwolenników w pewnej epoce, w pewnym narodzie; wystawmy sobie, że naród ten podzielonym został podobnym sposobem w szereg typów intelektualnych, oraz pokrewnych im, o ustroju ściśle określonym terminami naukowemi; przypuścimy że te typy będą nam znane i odtworzone jako ludzie żyjący i w ciału obleczeni, a tłumy pokrewne im, jako zbiorowiska burzliwe, żywe, ruchliwe, wiadomo gdzie zamieszkałe, jak odziane, mające pewien tryb postępowania, pewną religję, politykę, interesa, przedsiębiorstwa, ojczyznę;—przyłączmy do grup tych, oznaczonych i wskazanych, jeżeli historia na ślad ich natrafi, ową gawiedź nie przyjmująca udziału ani w sztuce, ani we wspólnem życiu

wykwintnem lub politycznem, i której istnienie niewyraźnie podejrzywać się daje, przez sam brak zdolności przyznanych innym klassom; zbierzmy wreszcie w jedną całość tę olbrzymią masę inteligencji, mózgów, ciał,—podporządkujmy ją różnym wodzom, podzielmy na typy,—a osiągnie się najdoskonalszą znajomość epoki pewnej i narodu, jaką pojąć zdołamy przy obecnym stanie nauki,—najgłębsze wniknięcie w otchłanie przeszłości,—najbardziej przejmujące wywołanie z martwych całych zastępów zaginionych postaci. Dzięki usiłowaniom podobnym, metodycznie i stopniowo prowadzonym, odtworzenia przeszłości, odzyskałaby ona odrazu cały zasób życia, jakiego pozostały ślady w pomnikach wszelkiego rodzaju.

I łatwo zrozumieć, iż owo syntezyzowanie, związek jaki ono ustanawia między wielkim artystą a wielbicielami jego, cel do jakiego dąży: opisanie epok i narodów przez łączenie grup, scharakteryzowanych w pierwszym ich autorze,—prowadzi do stworzenia dla całej w ogóle historii politycznej, religijnej i wojskowej, teorii nowej, pośredniej między teorjami uznanemi w naszym wieku. Współczesne usiłowania zaprowadzenia zmiany w historycznej metodzie naukowej, dla wrzekomego podniesienia jej do poziomu najnowszych odkryć, a właściwie do tegoczesnych demokratycznych dążeń, doprowadziły do szczególnego pojmowania wypadków społecznych. Do początków naszego stulecia, kronikarze i historycy, sądząc fakta na pierwszy rzut

oka i tłumacząc je za pomocą doktryny powierzchownej acz względnie trafnej, doszli wreszcie do skupienia całej wagi i zasługi każdego przedsięwzięcia w osobie jednostek, królów, generałów, których imię zostało doń przywiązane. Usiłując ulepszyć i odnowić ten sposób widzenia, i pod wpływem liberalnej reakcji jakiej uległy najdostojniejsze umysły w pierwszej połowie naszego stulecia, chwycono się pojęcia przeciwnego i mniej trafnego. Augustyn Thierry jeden z pierwszych, wychodząc z niejasnego wyobrażenia, że po za głównym działaczem wypadki dziejowe obejmują w swych przyczynach inne jeszcze czynniki, i przesadzając wpływ owych drugorzędnych czynników, przypisał zbyt wielkie znaczenie wpływowi mass na fakta historyczne. Następnie, ów sposób zapatrywania do takich doszedł rozmiarów, że pomijano z umysłu udział, jakkolwiek widoczny, wielkich ludzi w wielkich czynach publicznych, a całą zasługę dokonania tychże przypisywano tłumom, działającym często z przymusu, zawsze nieświadomie. I błędnie mniemając, iż determinizm ekonomistów i statystyków angielskich łatwiej się da zastosować do ludów jak do indywiduów, doszło się wreszcie do pojęć Buckle'a, u którego wojna np. odbywa się bez generałów, bez strategji, bez dyscypliny, bez wpływu taktyki lub uzbrojenia, prostym przypadkiem i głuchym instyunktem band. Podobnemiż rozumowaniami powodowana powieść współczesna, wykreślając z inteligencji władzę wyższych zdolności, a z grup przewagę

wyborowych jednostek, stawia w zasadzie bezpożyteczność wysiłku woli i wybiera bohaterów swoich między istotami moralnie i umysłowo upośledzonymi.

Trudnoby znaleźć fałszywsze, a ogólniej przyznane pojęcie, jak pojęcie odrębności dwóch pierwiastków wspólnie działających w każdym dziejowym wypadku, — wodzów i masy, — oraz przewagi drugiego nad pierwszym. Fakt, dzięki jakiemu znakomity pisarz, powstały z niewiadomych początków, poczuwszy w sobie budzący się świat nowy, odwołując się do myśli, do uczuć, do właściwości nietkniętych do tej pory i śpiących, skupia w około siebie coraz to szersze koła intelektualnych swych współwyznawców, oddziela ze zmieszanej masy ludzkości klasę istot posiadających w sobie ustrój na podobieństwo jego ustroju, wydający oddźwięk pod temiż samemi impulsami, jakie u niego były na tyle potężne, że zniewoliły go by znalazł wyraz dla nich i uwidocznił je w sposób zrozumiały i skuteczny, — zjawisko to podobnem jest do innego, dzięki jakiemu, w innej sferze pojęć, w sferze czynów a nie wzruszeń, człowiek pewien gdy powziął postanowienie, gdy poznał w sobie owo przeczucie powodzenia, chwały, szczęścia, stanowiące natchnienie, owo przewidywanie następstw, szczegółów, środków, przygotowań stanowiących cel, potrafi namową, rozkazem, prostem oświadczeniem, przelać je w postaci pierwiastkowej, niewyraźnej lub jasnej, w duszę tysiąca podległych jemu, czy to

adjutantów, armji, sprzymierzeńców; lub też robotników, inżynierów, współpracowników; lub jeszcze publiczności, faktorów, bankierów, współników; lub poprostu ludności, agentów różnych, deputowanych, ministrów. Tu jeszcze, bądź to w postaci ustalonej i jasno określonej dla głównych pomocników, bądź w chwilowej, niewyraźnej, nieznaczej nawet, po za samym momentem działania, dla podwładnych najniższego rzędu, zawsze tylko podobieństwo duchowe między wodzem a masą stanowi możliwość i rozdziela zasługę wykonania wielkiego dzieła.

Tak więc wszelkie powodzenie praktyczne i wszelkie dzieło uznane, wszelka sława różnego rodzaju, literackiego, artystycznego, wojskowego, religijnego, politycznego, przemysłowego, przypuszcza istnienie jednakowych pierwiastków, jednakowej zgodności między umysłami wyższymi a niższymi; dzieło, przedsięwzięcie jest najsamprzód pojęciem, wynikającym, przy pogłębianiu stopniowem, z rozumu nabytego oraz przyrodzonego u autora, z budowy mózgu, całego ciała jego, z głuchych jeszcze wpływów, które go urobiły takim; pojęcie to następnie odczepia się niejako od swego autora, i trzymając się jego, jak zarodek odczepiony od tworu, przechodzi z jego mózgu do innych, w których oddźwięk znajduje, odtwarza się, ożywia, odzyskuje siłę swoją i wywołuje czyny lub wzruszenia analogiczne do tych, jakie istnieją w duszy najpierwszej; odtworzenie to, stopień onego oznaczają

podobieństwo między duszą odbiorczą, a duszą twórczą, na mocy faktu, że zjawiska psychiczne jednostki tworzą nieprzerwaną serję, na mocy jeszcze faktu, że wytworzenie pojęcia pewnego przypuszcza współdziałanie całego szeregu kółek umysłowych, że zatem sam fakt podzielenia w zupełności owego pojęcia wskazuje podobieństwo tych kółek. Czy analogja ta będzie poprostu taką, jaka istnieje między wszystkimi istotami obdarzonymi życiem, dla pewnych, dajmy na to, pierwiastkowych pojęć doświadczalnych; czy też będzie tą, która łączy wszystkie ludzkie jednostki, jak dla pewnych bardzo prostych praw moralnych; czy też wiąże plemię, miasto, naród,—czy wreszcie, o wiele silniej zaznaczona, kojarzy grupę jednostek trafem wybranych we wspólnem uwielbieniu lub zadaniu,—zawsze to ona ustanawia między autorem a wykonawcami zamiaru, między autorem a stronnikami dzieła, ów węzeł łączący w powodzeniu obojga tego, który go podjął, lecz nie miał siły uskutecznić, i tych, którzy go uskuteczнили, lecz nie potrafiliby podjąć,—tego, który je stworzył, lecz nie zdołałby ożywić ową niemą formę w gorących duszach ludzkich, i tych, którzy je przyjęli, objęli, wypiełgowali, odtworzyli w umyśle, lecz nie zdołaliby stworzyć i wyrazić.

Sława artysty i zwycięstwo bohatera, są to analogiczne zjawiska, dające się rozłożyć na dwa fakty: pierwszy, osobistościowy, urzeczywistniający i wytwarzający w massie typ pewien; drugi, fakt na-

śladownictwa, przyłgnięcia, przytwierdzenia, uwielbienia, przyswajający temu typowi wszystkie podrzędne podobne mu jednostki; te ostatnie kojarzą się z pierwszemi na mocy owej zasadniczej i powszechnej siły przyciągania, łączącej ze sobą pierwiastki podobne i grupującej je około najpodobniejszego.

Pierwiastek osobistościowy wywołuje w pewnej danej chwili, w grupie społecznej, pojawienie się osobistości artystycznej lub działającej, obdarzonej ustrojem umysłowym i prawdopodobnie mózgowym szczególnego rodzaju, objawiającym się dziełami, czynami, słowami. Pierwiastek naśladowniczy, wtórujący, sprawia, że tak pojawiająca się osobistość szczególna pobudza, przyswaja sobie, łączy wszystkich tych, czyja dusza, w stopniu słabym lub silniejszym, jest ukształtowana na wzór artysty lub bohatera, na mocy i w miarę podobieństwa owego. Artysta i bohater są zarazem przyczyną i typami ruchu, wywołują go, tworzą i kierunek mu nadają; tłum jest siłą poruszającą; tłum i artysta, tłum i bohater wspólnie więc wytwarzają ten ruch, ponieważ wspólnie działają.

Dwa te pierwiastki, przypadkowego otoczenia oraz powtarzania się, przyjęte są jak wiadomo jako podstawy teorii naturalnego doboru ¹⁾, opierającej się w dodatku na działaniu selekcyjnym oto-

¹⁾ Vid. artykuł Spencera, o czynnikach ewolucji organicznej, w *Nouvelle Revue* za miesiąc październik 1886.

czenia. Owóż wszystkie nasze dowodzenia dążą do wykazania, iż to trzecie działanie słabnie i ni-
knie w miarę rozwoju społeczeństw, a to z racji
faktu pierwsiastkowego, że społeczeństwo jest insty-
tucją zachowawczą dla jednostki i rodzaju ¹⁾, wy-
mierzoną przeciwko działaniu destrukcyjnemu przy-
rody. Teorja selekcji posługuje się,—dla połączenia
zasady zmienności w danym gatunku z zasadą po-
wtarzania się typu przypadkowo w ten sposób zro-
dzonego,—dziedzicznością, polegającą ostatecznie
na prostem skonstatowaniu podobieństwa przez
pochodzenie. Podobnież i w socjologii ogólnej, jak
trafnie wykazał G. Tarde, przyjąć należy istnienie
pierwiastku wynalazczego, (wynalazki, odkrycia)
oraz pierwiastku naśladowczego,—statystykę, ściga-
jącą się ostatecznie do sprawdzenia miary podo-
bieństwa między gustami i potrzebami wynalazców
a ich naśladowców. Równie także w psycholo-
gji ogólnej, przyznać należy istnienie pierwiastku
osobistościowego, tworzącego typy ludzkie a, mię-
dzy niemi, typy artystów i bohaterów,—oraz pier-
wiastku naśladowczego, podnoszącego ludzkość ku
tym protagonistom, a dającego się sprowadzić,
jakiśmy przekonali się o tem, do stwierdzenia
podobieństwa odczutego między wzorami a ich
zwolennikami. Wolno nam nawet, w ślad idąc za
śmiałą formułą G. Tarde'a, ustanowić uogólnienie
wyższego jeszcze stopnia; zauważyć możemy, że

¹⁾ Spencer, *Zasady psych.* § 503.

wszystkie te pierwiastki podobieństwa, od dziedzi-
czności do uznania, polegają na podobieństwach
czynnych, na podobieństwach siły, na podobień-
stwach drgania, wibracji; typem więc całego roz-
woju zwierzęcego, ludzkiego i społecznego będzie
wibracja oraz wspólność w brzmieniu, z których
pierwsza rodzi się, — druga powtarza i uwiecznia.

Wyodrębnianie takie armji od generała, tłumy
stronników danej sprawy od człowieka, którego ona
jest dziełem, narodu od wodzów jego, klasy jakiej
społecznej od energiczniejszych jej członków, —
jestto w ostatecznej analizie, oddzielanie siły od
kierunku w jakim działa, woli od jej celowości,
odmiany zwierzęcej od pierwszego jej okazu. W ka-
żdym takim wypadku, oba żywioły sprzągnięte są
z sobą, obydwie niezbędne do wykonania dzieła;
związane są i nierozrwalne na mocy łączności,
idącej od pierwszego do drugiego i stanowiącej
całą potęgę owej dwójki, której żywioły, oddzielo-
ne jeden od drugiego, pozostałyby bezsilne, a z któ-
rych pierwszy tylko może wprowadzić istnieć nie-
zależnie, lecz beczynninie. Przyczyna rządząca ist-
nieje sama przez się, niezawisłe od przyczyny
działającej i rządzonej, która nie może być pomy-
ślaną oddzielnie, a zatem nie może, — ponieważ
wyobrażenia nasze myślowe pochodzą od zmysłów,
— istnieć w tej postaci doświadczalnie. Kierowni-
ctwo, typ pewien, przywódca, cel, może ujawnić
się sam i bez następstw: siła, odmiana zwierzęca,
tłum ludzi działających, woła, nie mogą być pojęte

w oderwaniu; stosunek łączący dwa te czynniki jest takim, jaki łączy u Arystotelesa formę i substancję; jestto stosunek kształtowania się, formacji, wchłaniania, naśladownictwa jednym słowem; z dwóch czynników złączonych owym stosunkiem, pierwszy, działający w czasie, rodzi drugi i bierze lwi udział w istnieniu; podobnie jak liczba jedna rodzi następne i w nich się mnoży, tak i wielki człowiek ściąga tłum do siebie i masą jego sam olbrzymieje.

Wszelki zatem stosunek ludzki, a przede wszystkim wszelkie współdziałanie, opiera się na sugestji. Sławy, potęgi, bogactwa, powodzenia, nie można pojąć inaczej, jeżeli chcemy osiągnąć ostatnich granic analizy, tylko rozbudzając w obcych duszach obrazy, związki myśli lub uczuć, które, zastępując lub potwierdzając stany umysłowe właściwe śpewnym istotom, nadają ich woli, muszkułom, uczuciowości pewien kierunek korzystny dla ich władzy. Czy się to podstawienie osobistości jednej zamiast drugiej odbędzie za pośrednictwem rozkazu, w skutek obawy kary lub niedostatku, czy też spowoduje je miłość, instynktowe zręczenie się istoty jednej na korzyść innej, ukochanej przez nią; czy wreszcie, i to najskuteczniejsze, dla tego że osobistość pierwsza, bohater lub artysta, jest częstką tego tłumy, który do siebie przyciąga, stanowi typ jego najdoskonalszy i wnika weń, ponieważ łączy ich tożsamość najtajniejszej istoty,—we wszystkich tych wypadkach sugestja,

wniknięcie jednej osobistości w drugą pozostaje rzeczywistą w jednakowym stopniu.

Dusza wielkiego człowieka zdoła poruszyć miliony ramion, jakby swe własne; dusza wielkiego artysty potrafi zadrgać w milionie uczuciowości pojedynczych i sprawia radość lub boleść całego narodu.

Historja narodu, literatury jest historją wzniosłych poruszeń owych fal życiowych, ujętych i opisanych w swem źródle, w duszy w której się wznoszą, zmierzonych w swem przebiegu, w duszach na które działają, odsłaniając ilością swą i rozmiarami ile naród liczy ludzi, duchów istniejących same przez się, oraz istniejących w innych duszach.

II.

Zastosowania praktyczne; określenie dzieła sztuki ostateczne. — Zjawiska owe utożsamiania się estetycznego lub bohaterskiego, będąc podobne, zastępują się jedne przez drugie. Niepotrzebujemy dowodzić, jako powstanie upodobań literackich lub poświęcenia sprawom ogólnym zbiega się z rozluźnieniem związków klanowych, gminnych, narodowych, rodzinnych; jako sztuki na równi z rozwojem uczuć humanitarnych dążą do sprzyjania kosmopolityzmowi, i jako w ten sposób węzły zadzierżgnięte przez wspólne uwielbienie lub przedsięwzięcie ogólnej natury zastępują w pewnym stopniu węzły krwi. Ciekawem jednakże wydać się może spostrzeżenie,

że nawet zachwyty dla bohatera (uwielbienie czynne) i zachwyty dla książki (uwielbienie bierne) rzadko kiedy istnieją współcześnie i dążą do zastąpienia się jedno przez drugie, do wykluczenia się na mocy faktu, że wprawiają w ruch jeden i ten sam mechanizm psychologiczny, ze skutkiem odmiennym.

Wzruszenie, jakie sprawia opis przygód niezwykłych, oraz wzruszenia, jakieby mogły przygodom owym towarzyszyć, podobne są w samym podnieceniu. Ludzie prości płaczą w teatrze, jakby na widok rzeczywistej niedoli; pieśni wojenne podnoszą tłumy; i często bardzo wzruszenie owo sztuczne wystarcza tym, którzy je odczuwają, odejmując im chęć doświadczenia rzeczywistych tego samego rodzaju. Żywe zamięszanie dla sztuk pięknych i literatury nigdy nie poprzedzało w życiu narodu, warstwy lub jednostki, nadzwyczajnego rozwoju energii, wzniesłego entuzjazmu dla czynnego przedsięwzięcia, ponieważ bezczynne zadowolenie owego zamięszania uwalnia od podobnego wysiłku. Po wiekowym rozwoju sztuk pięknych, Ateny się wyczerpały, jakkolwiek wojenne ich wyprawy na morze mało kosztowały ich ludzi, podczas gdy Sparta, nieskończenie bardziej doświadczona, o wiele dłużej trwała, — będąc niepiśmienną. W Rzymie, początkujące wydelikacenie się smaku u szlachty po zburzeniu Koryntu, poprzedziło kapitulację jej przed potęgą trybunów i dyktatorów; a dyletantyzm najwyższej warstwy pod Augustem, wydał ją bezbronną na łaskę Cezarów. Odrodzenie wy-

dzwoniło upadek rzeczpospolit we Włoszech. Wiek Ludwika XIV-go, wiek XVIII-ty poprzedziły łatwe zwycięstwo garstki rewolucjonistów nad szlachtą i wysokiem mieszczaństwem francuzkiem. Prusy pozbawione literatury zbawiły Niemcy Goethe'go i Szyllera. A że właśnie to zasmakowanie w przyjemnościach estetycznych, nie zaś bogactwo i zbytek odpowiedzialnem czynić należy za owe upadki, świadczy o tem obrona Kartaginy przeciw Rzymianom, oraz przykład Anglji, która mimo olbrzymiego bogactwa, pozostała żywotna, dla tego zapewne, że do ostatnich czasów przyjemności estetyczne były w niej udziałem nielicznej klasy. Niemcy współczesne nie mają artystów; Hiszpanja 'conquistadorów nie posiadała ich także. Dla podobnejże racji, zbrodnicość gwałtowna bardzo rzadko się natrafia między członkami zawodów liberalnych, a grasuje głównie w mało oświeconych krajach.

Przyczyna tych faktów łatwo da się wyjaśnić; pozwoli nam ona sprostować pod pewnym nader ważnym względem, określenie dzieła sztuki początkowo przez nas podane. Wzruszenie, wywołane przez nie, nie objawia się natychmiast w czynie, i pod tym względem uczucia estetyczne różnią się od uczuć rzeczywistych gwałtownych. Wzruszenie estetyczne atoli, jakkolwiek jest celem samo dla siebie i nie wywołuje następstw doraźnych, sprawadza jednak czasem skutki pierwszorzędnego znaczenia, tak z racji istoty swej ogólnej, jak i szczególnych cech, jakie przedstawiać może.

Częste wprawianie w grę całej grupy uczuć za pomocą obrazów urojonych, pojęć zmyślonych, przyczyn niedostatecznych do przetworzenia tychże uczuć w czyn lub poczucie woli,—osłabia, według wszelkiego prawdopodobieństwa, przez samo puszczenie w niepamięć owego przetwarzania, dążność, jaką posiadają wzruszenia rzeczywiste do podobnego przeobrażania się; a ponieważ uczucia estetyczne pozbawione są, w istocie rzeczy, cierpienia, ponieważ są przyjemne i mogą być wywołane dowolnie, gdy się raz nauczyło rozkoszować się niemi, nie pragnie się już odczuwać innych; marzenie uwalnia od czynu. Skądinąd zaś, często powtarzające się podniecenie sztuczne pewnej grupy uczuć, takich jak litość, pogarda, entuzjazm, skłonność do dumania, musi, jak w ogóle częste ćwiczenie pewnej danej własności, dążyć do zwiększenia siły owej grupy uczuć, do zburzenia równowagi umysłowej poprzedniej i do zboczenia trybu postępowania w kierunku jednej z tych skłonności. Owóż, ponieważ w ogóle sztuka porusza najchętniej najsilniejsze namiętności duszy ludzkiej, będące zarazem instynktownemi, pierwotnemi,—dąży ona do utrzymania człowieka w nawyknieniu do owych atawistycznych skłonności, sprzeciwiając się zatem w dość wysokiej mierze, według naszego mniemania, postępowi moralnemu, rozwojowi nowych skłonności lepiej zastosowanych do położenia społecznego współczesnego.

Takie są skutki ujemne sztuki; istnieją wszakże inne, przyczyniające się do modyfikacji dodatniej wzajemnych stosunków pomiędzy ludźmi. Szczęście człowieka wśród społeczeństwa zależy, w znacznej mierze, od życzliwości, jaką mu inni okazują, od dobrej wiary i łagodności ogólnej, od współczucia, pomocy, poparcia jakiego doznaje. Otóż, jeżeli się zechce odkryć przyczynę mogącą skłonić ludzi do wzajemnego okazywania sobie dobroci, wykaże się sympatję, współdziałal czynny w cierpieniu cudzem, a co zatem idzie, niechęć do zadawania go. Człowiek, który jest w stanie przyglądać się spokojnie męczarniom zadawanym jego nieprzyjaciołom, nie odczuwa w najmniejszym stopniu cierpienia, jakie zadaje. Gdy takich ludzi,— a wszystkie społeczeństwa starożytne pierwotne, cały okres średniowieczny składały się z nich,— doprowadzi się stopniowo do rozmiłowania się w sztukach graficznych, w poezji epicznej, dramacie, powieści, w muzyce, we wszystkim co przejmie duszę dreszczem urojonej boleści, współczucia i uwielbienia dla bliźnich, uczucia te rozwiną się w nich i wpłyną na postępowanie. Suma cierpienia, jakie odważą się zadać innym, zmniejszy się o te, które zdolni są sami podzielić. W taki to sposób prawda jest, że sztuka łagodzi obyczaje, i w taki też sposób osłabia patryjotyzm, podstawę narodowości. Ułagodzenie bowiem ogólne, jakie zaprowadza w charakterach, budzi w ludziach współczucie dla wszystkich innych ludzi i nie

pozwała im doświadczać dla nikogo dzikiej nienawiści. Póki narody pozostają w stanie zbrojnej walki, naród bardziej oświecony zdolnym jest zadawać innym mniejsze ciosy aniżeli naród ciemny. Tak więc upodobanie w przyjemnościach estetycznych, sprzyjające solidarności międzyludzkiej, szkodliwym się staje dla istnienia narodów; i w rzeczy samej, najbardziej wykształcone państwa najłatwiej podbić się dają.

Na tych punktach, sztuka styka się z etyką społeczną i z etyką indywidualną, i gdy z jednej strony, to co stanowi samą jej istotę, właściwości estetyczne ogólne, przyczyniają się do zmiany w postępowaniu indywidualów i mass, — z drugiej, osobliwy rodzaj wzruszeń i myśli, jakie każde dzieło skłonne jest wywołać u czytelników swych i wielbicieli, może również działać dodatnio lub ujemnie na cały bieg ich charakterów. Zasada sztuki dla sztuki, postawiona przez rozum, sprawiedliwa i pożyteczna póki się rozważa dzieła same w sobie, póki się ma tylko na względzie swobodę i wyniosłość niezbędne dla każdego artysty, — wydać się może niedorzeczną i niebezpieczną gdy się pomyśli, że książki, posągi, malowidła, utwory muzyczne nie istnieją w oderwaniu, same jedne na pustym świecie. Gdyż jeżeli prawdą jest, że obrazy, uczucia, wrażenia, jakie te dzieła wzniewają, wywołane być mają w umyśle ludzi, których cnota lub zbrodnia bliźnich obchodzą, jeżeli prawda, że obrazy te i uczucia wpływ mają na istotę

i siłę ich duszy, — niepodobna się zgodzić na to aby, pod względem społecznym, każde dzieło uważane być miało za niewinne, czy to dla państwa, czy też, głębiej rzecz biorąc, dla dobra samejże rassy. W sztuce, kryterjum, któreby pozwoliło wyrokować o wzajemnej wartości utworów wywołujących wzruszenia jednakowe pod względem natężenia, pod względem doskonałości formy, nie istnieje; istnieje atoli dla prawodawcy i dla antropologa. Ci ostatni rozróżniać muszą między utworami skłonniemi do poddania uczuć, które winne zaniknąć, jako zagrażające istnieniu narodu lub państwa, — a temi, które natomiast przyczyniają człowiekowi zdrowia, wesoleści, moralności, szlachetności. Z takich więc tylko pobudek wolno jest przekładać sztukę grecką nad gotycką, malarstwo Tycjana lub Michała-Anioła nad malarstwo pierwotne, naturalizm cudzoziemski nad naturalizm francuski. Pod względem sztuki, objawy te posiadają jednakową wartość; pod względem społecznym wszakże, można je podporządkować, różniczkując nie według ich piękności, lecz według dobroci, — biorąc za podstawę nie upodobanie, lecz higienę.

Uwagi te doprowadzają nas do sformułowania ostatecznej definicji dzieła sztuki, modyfikującej do pewnego stopnia tę, jakąśmy podali na początku rozprawy niniejszej: dzieło sztuki jest, w krótkich słowach, całokształtem sposobów i środków estetycznych dążących do wywołania wzruszeń,

które się odznaczają tem, że nie powołują do natychmiastowego czynu, że składa się na nie maximum podniecenia oraz minimum bólu lub radości, co znaczy, ostatecznie, że są celem dla siebie i że są bezstronne; dzieło sztuki jest całokształtem objawów odsłaniających duchowy ustrój autora; dzieło sztuki jest całokształtem objawów odsłaniających duszę wielbicieli jego, którą wyraża, którą upodabnia do duszy autora, i na zmianę skłonności której wpływa, w słabej mierze, czy to z racji istoty swej, czy swego rodzaju. Estopsychologia jest nauką, która, posługując się pierwszą z definicji powyższych, rozwija drugą, trzecią i czwartą,—która, wychodząc z pierwiastków estetycznych, doprowadza do analizy, następnie do syntezy, do zupełnej znajomości jednego z dwóch rodzajów wielkich ludzi,—wielkich artystów, oraz do znajomości bardziej ogólnikowej rozległych grup społecznych, skupionych około tychże bądź to przez uwielbienie, bądź przez podobieństwo duchowe.

III.

Krytyka. — Czytelnik prawdopodobnie powziął z kartek poprzedzających wyobrażenie o krytyce, różniące się znacznie od pojęcia, jakie sobie zwykle o niej wytwarzają. Zaczawszy od mizernych i miernych prób takiego La Harpe'a, przeobrażona w artykuły pełne wdzięku, acz o ciasnych ramach i małym znaczeniu Sainte-Beuve'a, podniesiona

przez Taine'a do godności sposobu badania społeczeństwa i zastosowana w tem znaczeniu, z niezmiernym zasobem talentu i nauki, do przestudjowania całego rozwoju Anglji, — zdaje nam się dosięgać, szeregiem nowych zapatrywań, jednego z najwyższych szczytów całej serji nauk o życiu, stanowiących ostatecznie, przez swój cel oraz łączność między sobą, nie innego jak tylko olbrzymią antropologję.

Krytyka naukowa dzieł sztuki za pomocą systematycznego objaśnienia objawów, któreśmy przedstawili, w pełnem świetle stawia ludzi stanowiących jedną z dwóch falang, które streszczają w sobie ludzkość całą i są jego przedstawicielami. Jeżeli uprzytomnimy sobie szereg nauk, które, biorąc materję organiczną u samych jej początków, w retorcie chemika lub otchłaniach morza, przeprowadzają badania nad nią stopniowo przez coraz to wyższe gatunki roślin i zwierząt, aż do człowieka, którego opisują i analizują w ciele jego, kościach, muszkułach, humorach, dyssekwują jego nerwy, szpik, mózg, duszę wreszcie i umysł; jeżeli, pozostawiając na stronie człowieka indywidualnego, przejdziemy do szeregu nauk studjujących istotę społeczną, od etnografji do historji, — przekonamy się, że te dwa działy wiadomości, bez wątpienia najważniejsze i najbliżej nas interesujące, zmierzają do wspólnego punktu, na którym się spotykają: do pojęcia o człowieku-jednostce społecznej, do znajomości całkowitej, biologicznej, fizjologicznej, psy-

chologicznej jednostki godnej zająć stanowisko w społeczeństwie, stanowiącej samej, dzięki swym stronnikom oraz jednostkom jej podobnym, znaczną grupę, która rozprzestrzenia, bądź w obrębie swych granic, bądź w całości społecznej, owo wielkie falowanie uwielbień, przedsięwzięć, instytucji ogólnych, tworzących państwa i łączących ludzkość całą. Estopsychologia literatów, psychologia biograficzna bohaterów, odkrywają nam tych ludzi zanalizowanych i odsłoniętych ze strony wewnętrznej, opisanych i przedstawionych z zewnętrznej, ukazanych na czele ruchu społecznego, któremu przewodzą, odtworzonych, oni i im podobni, jeden i wielu, jednostki i tłumy, w obrazach, które, opierając się na podstawie analizy naukowej posiadającej się całym gmachem nauk życiowych, oraz syntezy powołującej się na znajomość całej metody historycznej i literackiej współczesnej, — uchodzić mogą za najwyższe i najściślejsze streszczenie wiadomości antropologicznych, możliwe do osiągnięcia w chwili obecnej.

Estopsychologia, nauka o dziełach sztuki, pojętych jako znaki zewnętrzne, objawy, dopełniona syntezą biograficzną i historyczną powyżej przez nas naszkicowaną, maluje ludzi rzeczywistych, ludzi o losie miernym lub wysokim, którzy żyli rzeczywiście w otoczeniu prawdziwym, ocierali się o innych ludzi z krwi i kości, byli wreszcie istotami ludzkiemi, zaopatrzonemi, według słów Shylocka, w oczy, ręce, organa, rozmiary, zmysły,

uczucia, namiętności, na podobieństwo żywych ludzi dziś przed oczyma nam się przesuujących. Skłonności, jakie prace analityczne w nich odsłaniają, uczuciowość, jaką istoty te okazują, urozmaicone pasmo pobudek, czynów, myśli, wrażeń wywartych przez wydarzenia, usposobień zachowanych pomimo zboczeń i przypadków życiowych,— są to fakta psychologiczne prawdziwe, jak prawdziwymi są także zewnętrzne szczegóły ich życia, fizjonomji, cery, ruchów, sposobu istnienia, ubierania się, umierania. Komuż nie objawi się, na samo wyliczenie owych cech prawdziwości, nieskończona wyższość postaci ludzkich w ten sposób ukazanych, nad najświetniejszymi rysunkami osobistości zmyślonych, w powieściach lub dramatach?

W takiż sam sposób zestawiona z historją bohaterów, krytyka naukowa dzieł sztuki dostarcza również wiadomości ważniejszych i pewniejszych. Podczas bowiem gdy pierwsza podaje tylko suche i zewnętrzne fakta z życia człowieka, druga pozwala nam wnikać w najbardziej złożone tajniki myśli jego i uczucia. Co się tyczy pobudek działania, słów wyrzeczonych przez osobistości, jakie nam opisuje,—historja może dostarczyć tylko niepewnych wskazówek, opartych na świadectwach nieściśłych zawsze i niedokładnych świadomie lub nie, nadweryżających prawdę i zacierających w mgle tajemniczej wielkie postacie przeszłości. Przeciwnie zaś, główne zasady, na których opiera się estopsychologja tę mają właściwość, iż

z konieczności rzeczy i automatycznie niejako są ściśle prawdziwe. Żaden artysta nie jest zdolny usunąć się ze swego dzieła; żaden nie pomyślał, i nie zdołałby tego dokonać; o sfalszowaniu swej postaci, natury swej wewnętrznej, spoczywającej na dnie całego jego dzieła; a póki z jednakowym zapałem uganiać będzie za wynalezieniem sposobu wyrażenia nowego a przejmującego pozoru nieśmiertelnego piękna, za ugodzeniem w nieprzysłęcioną jeszcze stronę duszy ludzkiej, — nie będzie w stanie, jeżeli zechce celu osiągnąć, ukryć wzniosłości, piękności i cech prawdziwych swej duszy, której odsłonięcie, pozorne lub szczere, stanowi warunek wnikięcia dzieła jego w duszę cudzą.

Zważmy nadto, iż w miarę rozwoju cywilizacji, w miarę jak w ludziach wzmaga się zamięłowanie spokoju i cnoty, czyny pochłaniają coraz to mniejszą część energii ludzkiej i posiadają, po za suchą istotą woli, jaką wyrażają, podkład niewyjaśnionych myśli i uczuć, których sformułować nie mogą. Życiorys prosty, jeżeli wystarcza do wytłumaczenia nam Aleybiadesa lub Aleksandra, lub nawet, choć z trudnością, Cezara, nie zdoła już objaśnić skrytej istoty Fryderyka Wielkiego lub Napoleona, ani też Bismarka; trzeba nam korespondencji i utworów literackich pierwszego, pamiętników, biuletynów, listów, przemówień drugiego; korespondencji lub mów parlamentarnych kanclerza; a odwołanie się do tych źródeł wkracza w zakres krytyki naukowej, pozostającej tedy właściwie, ze wszystkimi

pomocniczymi środkami jakimi się posilkuje, najskuteczniejszym sposobem poznania w całej pełni umysłów, których istnienie ślad pozostawiło po sobie a sława polega na przeżyciu samych siebie.

Wreszcie, podchwytyjąc umysły takimi jakimi są, analizując je ze ścisłością i akuratnością niezwykłą i umieszczając je następnie, za pośrednictwem drobiazgowej syntezy, wśród ich rodziny, ojezycznej, otoczenia,— estopsychologja, całokształt badań odnoszących się do tej nauki, powołane są do sprawdzenia najważniejszych teorii tegoczesnych, o wzajemnej zależności ludzi między sobą, o dziedziczności indywidualnej, o wpływie środowiska fizycznego i społecznego. Dowiedliśmy, iż w obecnym stanie wiadomości naszych i w bezwzględnej formie teorii owych, dziedziczność osobista oraz wpływ otoczenia nie działają tak prawidłowo, aby można czy to skonstatować niezmiennie ich skutki, czy to przewidzieć następstwa. Drobiazgowo śledztwo przeprowadzone nad jaką setką ludzi znakomitych we wszelkich kierunkach i w różnych krajach, dostarczy prawdopodobnie krytykom naszym twierdzeń dokładnych i pozwoli zmierzyć w przybliżeniu skutki dwóch tych sił, działających bez wątpienia, z rezultatem atoli o tyle trudniejszym do rozpoznania o ile stan społeczeństwa bardziej się komplikuje,—to znaczy, ostatecznie, w stosunku odwrotnym do cywilizacji.

IV.

Streszczenie.—Estopsychologia jest zatem nauką i posiada przedmiot, metodę, wnioski, zadania do rozwiązania. Analiza estopsychologiczna składa się z trzech części zasadniczych: z analizy składników utworu, tego co ów utwór wyraża i sposobu, w jaki to wyraża; z hipotezy psycho-fizjologicznej odtwarzającej, za pomocą poprzednio odosobnionych pierwiastków, obraz, wyobrażenie umysłu, którego są objawem, oraz stwierdzającej, o ile możliwe, stosunek faktów fizjologicznych do powyższych faktów psychologicznych. Wreszcie, w trzeciej części, krytyk (analista), po usunięciu niedostatecznej teorii działania rasy oraz środowiska, której prawdziwość da się skonstatować li tylko odnośnie do pierwotnych okresów literackich i społecznych, przyjmując samo dzieło jako znak zewnętrzny tych, którym się podoba, a pamiętając, że jest ono skądinąd znakiem swego autora, — ciągnie wnioski z tegoż o jego wielbicielach.

Każda z tych trzech części dostarcza odrębnego rodzaju wiadomości. Pierwsza, rozkładając dzieło sztuki na pierwiastki i studjując technikę sposobów wyrażania się oraz wyrażonych wzruszeń, zasili estetykę licznymi faktami i umożliwi oparcie przyszłych uogólnień nauki tej na szerokich podstawach obserwacyjnych. Ponieważ skądinąd sposoby te i efekta studjowane być mogą tylko względnie do wzruszenia, jakie wywołują, — doprowadzają one do wiadomości mających związek z psycholo-

gją. Drugi dział analizy krytycznej odnosi się również do psychologii ogólnej, z tą wszakże cechą charakterystyczną, że nie zmierza do wiadomości o mechanizmie umysłowym przeciętnym, lecz natomiast o duszy jednostek ludzkich istniejących w rzeczywistości, zaobserwowanych na zewnątrz w objawach swych, a ciekawych do poznania, jako istot natury wyższej. Trzeci wreszcie dział wiadomości, wynikających z zasady stosunku między dziełem a wielbicielem jego, daje nam możność rzucenia podwalin nauki istniejącej do tej pory z nazwiska tylko: psychologii narodów. Potrafimy wznieść się od książki do czytelnika, od symfonji do słuchaczy, i możemy określić w grubych, acz dostatecznie dokładnych zarysach, z jednej strony ustrój psychologiczny, jaki przypuszcza upodobanie w takim a takim utworze, z drugiej zaś, częstość podobnego ustroju w pewnej danej grupie narodowej lub klassowej. Nawet, na mocy zamiany, jaka może mieć miejsce, wzruszenia rzeczywistego na wzruszenie estetyczne, na mocy osłabienia siły czynnej, jaką sprowadza u jednostki lub narodu przewaga uczuć estetycznych,—potrafimy, za pomocą analizy dojść do poznania nateżenia oraz istoty woli w całokształcie społecznym, posiadającym sztukę. Na tym punkcie estopsychologia styka się z etyką i rozstrzyga ostatecznie kwestję stosunków sztuki do moralności.

Jednem słowem, streszczając poglądy powyższe, —przez analizę swą i łącznie z psychologją wiel-

kich ludzi, estopsychologia stanowi zastosowaną psychologię ludów i jednostek. Zajmuje ona w nauce krainę leżącą między estetyką, psychologią, socjologią a moralnością. Odwołując się do metod polegających na parafrazie, na życiorysie, na odtworzeniu środowiska, któreśmy na bok odsunęli, wyłuszczając sposoby badania bezpośrednie, — estopsychologia zdoła odtworzyć w ich własnej postaci dzieło sztuki i ludzi przez nią określonych, po uprzedniej dyssekcji ustroju ich estetycznego i umysłowego. Rozważając bardziej szczegółowo stosunek artysty do grupy jego stronników, poznaliśmy, że z węzłem zależności łączącym dwa te żywioły, zestawie można stosunek istniejący między wielkimi ludźmi a tłumem, dla wykonania przedsięwzięcia jakiego. Stosunek ten zależy, według nas, od skłonności do naśladownictwa między ustrojami psychicznymi podobnymi, będącej szczególną odmianą faktu powtarzania się, a zdającej się być formą tego faktu właściwą społeczności ludzkiej, w daleko wyższym stopniu aniżeli dziedziczność. Uprzytomniając sobie wreszcie owe środki syntezy oraz poprzednie uwagi o analizie krytycznej, widzimy w estopsychologii kompletnej najpotężniejszy środek, jaki posiadać możemy do poznania jednostek lub grup ludzkich, a zatem naukę, od której spodziewać się należy ustanowienia praw ważnych dla człowieka społecznego. Praca niniejsza celu swego osiągnie, jeżeli wykaże możliwość badań podobnych i nakłoni do podjęcia ich.

DODATEK.

Plan kompletnego studjum estopsychologicznego.

Po wyłożeniu metody oraz celów krytyki naukowej, popartej największą ilością przykładów i faktów, jakie zebrać zdołaliśmy, pozostaje nam jeszcze zastosować ją i wykonać. Niepodobna dowieść dokładności teorii oraz wartości metody pewnej inaczey jāk tylko stosując ją do rozwiązania wielkiego jakiego zagadnienia. Wkrótce mamy zamiar dokonać tej próby ¹⁾. Należy jednak dołączyć do rozprawy naszej przykład wykazujący pożyteczność jej praktyczną. Podajemy więc plan kompletnej analizy estopsychologicznej, do której wybraliśmy jednego z najbardziej złożonych i najszczytniejszych geniuszów literackich tegoczesnych: Wiktora Hugo.

Podajemy ten rodzaj szematu w znaczeniu objaśnienia tylko, bez żadnych szczegółów ani przytoczeń. Podstawą jego jest wszakże obszernie oczyszczenie przedmiotu, zbiór licznych notatek oraz artykuł drukowany w grudniu 1884 r., w *Revue independante* (serja pierwsza).

¹⁾ Niestety, autor nie zdołał jej dokonać, umarł w roku niespełna po wydaniu pracy powyższej.

I.

ANALIZA ESTETYCZNA.

A. Środki.

A'. Środki zewnętrzne.

- 1^o **Słownik:** Wszechstronny, z przewagą słów nieokreślonych.
- 2^o **Składnia:** Wolna, oderwana, z przewagą skrótów (ellipses).
- 3^o **Kompozycja:** (*Paragrafów i dzieł.*) a) Przez powtarzanie; odmiana jednego pojęcia w szeregu zdań o jednakowem znaczeniu.
b) Przez powtarzanie podwójne; odmiana dwóch pojęć przeciwnych, w zdaniach antytetycznych.
- 4^o **Ton:** Wieszczy, natężony, entuzjastyczny, dziwaczny.
- 5^o **Środki opisowe:** a) *Miejsc i ludzi:*
a') Przez usiłowanie wyrażenia natychmiastowego i zupełnego, bez wyszczególniań, za pomocą powtarzań;
b') Przez antytezę, t. j. przez usiłowanie wyrażenia natychmiastowego i zupełnego, poparte zestawionem wyrażeniem przeciwieństwa.
b) *Dusz:* Przez opis bezpośredni, przez objaśnianie;

- c) *Pojęć abstrakcyjnych*: Przez metafory, przełożenie na obrazy.

B'. Środki wewnętrzne.

- 6° **Upodobane przedmioty**: a) *Epoki*: Wieki średnie, starożytność wschodnia, epoka nowożytna, malownicza lub ohydna; cechy wspólne: dziwaczność, koloryt.
- b) *Miejsca*: Morze, lasy, miasta, katedra, zamczysko, jaskinia; cechy wspólne: tajemniczość, ponurość, nieskończoność, koloryt, niewyraźność.
- c) *Chwile*: Noc, wieczór, cień, przesilenia, zamęt; cechy wspólne jednakowe.
- d) *Osobistości*: a') *strona zewnętrzna*:
* Proste; piękno, brzydota bezwzględne;
** Podwójne; piękność złowroga, brzydota dobra:
*** Piękne ubiory, piękne łachmany, koloryt;
b') *strona wewnętrzna*:
* Dusze proste o powtarzających się czynach;
** Dusze złożone, o czynach antytetycznych;
*** Dusze złożone, o przeskokach raptownych.
- e) *Przedmioty abstrakcyjne*:
a') Wiersze bez celu żadnego, nieusprawiedliwione niczem;

- b') Treść obojętna, wiersze o wszystkim, zmienność;
- c') Rozwijanie oklepanych myśli;
- d) Humanitaryzm, socjalizm, optymizm, idealizm i panteizm nieokreślony;
- e') Pozory wzniosłe, tajemnicze lub dziwaczne legendy, historii lub życia.

B. Działanie.

(Synteza środków).

- 1^o **Działanie ogólne podniecające**, przez: a) Bogactwo, blask stylu (1^o 1);
 - b) Nieprzewidziane zwroty składni (2^o);
 - c) Nieprzewidzianość przenośni i jasność ich (5^o e);
 - d) Koloryt jaskrawy epok i miejsce (6^o a, b, da' ***);
 - e) Prostotę postaci (5^o b, 6^o da' i b);
 - f) Humanitaryzm i deizm optymistyczne (6^o ed');
 - g) Podniecanie tonu (4^o);
 - h) Wypukłość przedmiotów spowodowana użyciem antytezy (3^o b, 5^o ab', 6^o da' ** i b').
- 2^o **Umiejętny rozwój przedmiotu** przez: a) Powtarzanie (3^o a, 5^o aa');
 - b) Brak wyszczególniania (5^o aa');
 - c) Odległość epok (6^o a, 6^o ee');

1) Cyfry w nawiasie oznaczają paragrafy rozdziału o „środkach,” do których się trzeba odwołać po świadectwo tego co się twierdzi w tem miejscu.

- d) Światłocień miejscowości (6⁰ bc);
 - e) Prostotę osobistości (6⁰ d);
 - f) Umiejętność ogólną w stopniowaniu;
 - g) Ton (4⁰);
 - h) Treść (6⁰ ee').
- 3⁰ **Tajemniczość**, przez: a) Słowa nieokreślone (1⁰);
- b) Skrócenia (2⁰);
 - c) Usiłowanie oświadczenia natychmiastowego, zupełnego, mało jasnego (5⁰ aa');
 - d) Odległość epok (6⁰ a) oraz przedmiotów (6⁰ ee');
 - e) Niewyraźną metafizykę (6⁰ ed' i e');
 - f) Ciemność miejsc (6⁰ b, c);
 - g) Ton (4⁰);
 - h) Upodobanie ogólne do treści i sytuacji, w których wyobraźni nie ścieśniają fakta; poetyzm.
- 4⁰ **Napuszoność, próżnia, nieprawdziwość połowiczna przez uproszczenie**, przez: a) Słownik (1⁰);
- b) Zbyt wiele powtarzań i antytez słownych (3⁰, 5⁰ aa' i b', 6⁰ da' i b');
 - c) Prostotę dusz (6⁰ db');
 - d) Nieokreśloność epok i miejsc (6 a i b);
 - e) Nicość częsta treści (6⁰ ea'b' i c');
 - f) Ogólną przewagę wyrażenia nad rzeczą wyrażoną.
- 5⁰ **Ogólne wzruszenie zawieszenia i zdziwienia**, przez:
- a) Antytetyzm ogólny;
 - b) Gonienie za dziwacznością (6⁰ a, 4⁰, 6⁰ da' ***).

6° Wzruszenia wypadkowe i niezastługujące na uwzględnienie wywołane przez realizm.

II.

ANALIZA PSYCHOLOGICZNA.

A. Przyczyny.

Streszczenie analizy i syntezy estetycznej: Przewaga pierwiastku słowo nad pierwiastkiem idea.

Hipoteza objaśniająca: Istnienie u Wiktora Hugo nadmiaru słów, ograniczających ilość pojęć zmysłowych (percepts), a stwarzających natomiast pojęcia słowne (concepts), posiadające cechy tegoż słowa, którego stanowią oddźwięk wewnętrzny. (Geiger: *Sprache und Vernunft*. Lazarus: *Leben der Seele*. Steinthal: *Grammatik, Logik und Psychologie*. Taine: *O Inteligencji*. Renan: *O początkach mowy*).

Fakta objaśnione:

1° **Przez zbyt bogactwo słowa:**

Słownik.

Fakta powtarzania słów, czynów.

Rozumowania na nic nieznaczące temata.

Wrażenie podniecające.

Wrażenie wspaniałości.

Wrażenie napuszoneości.

Ton.

2° **Przez charakter bezwzględny słów, t. j. przez fakt, że słowo zawiera abstrakcyjność obrazów bezwzględną:**

Antytetyzm ogólny (słowa albowiem tylko
przeciwstawione być mogą).

Składnia, ton.

- 3^o **Przez charakter ograniczony słów**, t. j. przez fakt, że pewne słowo wyraża tylko małą liczbę własności ogólnych nieokreślonych pewnej kategorii przedmiotów:

Natychmiastowa świadomość przedmiotów
bez wyszczególnienia.

Prostota osobistości.

Humanitaryzm i idealizm ogólny optymi-
styczny.

Epoki i miejsca znane słownie.

Treść i rozwinięcie przedmiotu słowne.

Wspaniałość.

Nieprawdziwość połowiczna.

- 4^o **Przez charakter zwykły słów**, to znaczy przez fakt, iż wielka ilość słów są prostymi znakami, którym nie odpowiada żaden obraz:

Obfitość słów nieokreślonych.

Skrócenia.

Przenośnie. (Podstawienie przymusowe
słów—obrazów zamiast słów—znaków).

Metafizyka nieokreślona.

- 5^o **Przez charakter przesadny słów**, t. j. przez fakt, że słowo zawiera główne cechy pewnej kategorii przedmiotów, podniesione do najwyższego stopnia:

Wrażenie podniecające.

Ton.

Wspaniałość.

Prostota postaci.

Piękność miejsc i otoczeń.

Wznoszenie stopniowania się.

Ogólny charakter nateżenia.

Niedbałość o treść.

6° Przez fakt, iż cecha ta słów jest najsilniej zaznaczoną tam, gdzie nie istnieje żadne ograniczenie doświadczalne:

Ton.

Ponurość i odległość miejsc, epok, przedmiotów.

Tajemniczość.

Wzuiosłość.

Sprawdzenie tych objaśnień na szeregu utworów:
Tem są dokładniejsze, im mniej utwory mają na celu odtworzenie rzeczywistości.

B. Objasnienie fizjologiczne.

Prawdopodobna przewaga, w ustroju mózgowym Wiktora Hugo, przenośnych pierwiastków mowy i trzeciego zwoju czołowego.

III.

A. Określenie kategorii wielbicieli.

(Franoja, 1830 — 1888).

Poematów: Literaci, miłośnicy czytania.

Wśród literatów: wszyscy romantycy, wszyscy

parnasiści, niektórzy naturaliści, mało romansopisarzy idealistów, żaden krytyk znaczniejszy, dziennikarze.

Wśród czytelników: znaczna proporcja wykształconej młodzieży.

Kupno: średnie, względnie do powieści tegoż samego autora, znaczne względnie do poematów.

Dramatów: Literaci, miłośnicy czytania, światowcy.

Wśród literatów: romantycy, mniej parnasistów, żaden naturalista, niektórzy romansopisarze idealiści; żaden krytyk; większa część feljetonistów teatralnych i dziennikarzy.

Wśród czytelników: słaba proporcja najwyżej wykształconej młodzieży.

Wśród światowców: najmniej niezdatni do odczuwania przyjemności literackich, Paryżanie uczęszczający do teatrów.

Powodzenie przedstawień zmniejszające się.

Powieści: Literaci, miłośnicy czytania.

Wśród literatów; romantycy, parnasiści, niektórzy naturaliści, większa część romansopisarzy idealistów, wszyscy feljetoniści powieściowi, niektórzy krytycy; dziennikarze.

Wśród czytelników: ogół, przyłączając kobiety i lud.

Kupno olbrzymie: utrzymujące się dla *Nędzników* wśród ludu, dla *Człowieka śmiechu* wśród publiczności wykształconej.

(Zagranicą. 1830 — 1888).

Niepowodzenie i niezrozumienie ogólne, oprócz w Anglii, gdzie miał jednego naśladowcę, Swinburne'a, oraz we Włoszech.

Powodzenie ograniczone, nawet w tych dwóch krajach.

B. Wnioski z utworów specjalnych o kategoriach specjalnych.

Co do poematów: Przewaga szczególna środków słownikowych, kompozycji przez powtarzanie i antytezę, akcentu nateżenia i entuzjazmu, przenośni,—epok, miejsc, chwil charakterystycznych, treści błahej (przeplatanej pierwiastkiem wzniosłym), niejasnego idealizmu optymistycznego, efektów napuszystości i uproszczenia, przy ostatecznej wzniosłości i tajemniczości.

Co do wielbicieli ich: Przewaga właściwości psychologicznych odpowiadających u Wiktora Hugo środkom tym i efektem, mianowicie: w mowie, zbytnej obfitości słów, charakteru bezwzględnych słów, charakteru ich ograniczonego, przesadnego, i t. d. Podobieństwo to znaczniejsze u literatów, jako bardziej zachwycających się.

Charakter słowny, ogólny całej literaturze poetyckiej, francuskiej, współczesnej, z przy-

łączeniem odmian indywidualnych; obfitość słów u Swinburne'a.

Co do dramatów: Przewaga szczególna: (środki) epok i miejscowości charakterystycznych, postaci ulubionych, zmienność treści; (efekta) wrażenia podniecającego, bogactwa uzupełnień, napuszystości, próżni, braku rzeczywistości.

Co do wielbicieli: Obfitość słów, cechy bezwzględne i ograniczone słowa. Nierzeczywistość ogólna publiczności teatralnej oraz amatorów-poetów dramatycznych; przekładanie dekoracji nad dusze. Prostota umysłu. Dzieciństwo i zmysłowość, atonia.

Co do powieści: Przewaga: (środki) słownika i składni szczególnych, kompozycji, tonu, środków opisowych, miejscowości, chwil, postaci, treści wzniosłych, humanitaryzm najmniej określony; (efekta) podniecenie, wzniosłość, tajemniczość, nierzeczywistość mniejsza, zawieszenie i zdziwienie, realizm chwilowy.

Co do wielbicieli: Obfitość słów; wszystkie cechy słowa; słabszy stosunek pojęć nie słownych, czyli, u ludu mianowicie, obecność porywów humanitarnych i socjalistycznych, słownych jeszcze i niepraktycznych.

WNIOSKI OGÓLNE.

Od 1830 do 1886, większa część najzdolniejszych literatów francuskich wykazali w znaczniejszym lub słabszym stopniu przewagę pojęć słow-

wnych nad pojęciami rzeczywistemi; czytelnicy zwykli: przewagę podobną, mniej zaznaczoną, dotyczącą młodzież mianowicie; słuchacze teatralni: atonię i niższość umysłową ogólną, wykazaną brakiem poczucia rzeczywistości, brakiem doświadczenia i zastanowienia zupełnym, łącznie z upodobaniem otwartem do środków wzruszających czysto zmysłowych: dekoracji, kostiumów, dźwięczności słów.

Czytelnicy z ludu: obfitość słów namiętna, tłumacząca się idealizmem optymistycznym nieokreślonym i humanitarnym, lecz niepraktycznym i nie wynikającym z doświadczenia; lud—ideolog.

Fakty te psychologiczne są narodowe. Łatwo by dowieść tego faktami społecznymi i historycznymi epoki współczesnej; wykazały się mianowicie w nieudolności politycznej ludu robotniczego; w obniżeniu intelektualnem klas zamożnych; w romantyzmie więcej lub mniej wybitnym całej znaczniejszej literatury francuskiej chwili obecnej.

Syntezy.

- 1^o Synteza artystyczna rozrzucona w analizach;
- 2^o Synteza biograficzna końcowa;
- 3^o Synteza socjologiczna: grupa romantyczna; grupa naśladowców romantyzmu; fenomena ogólne obfitości słów narodowej.

d. 15 Sierpnia 1891.



SPIS RZECZY.

	<i>Str.</i>
Wstęp	3
Ewolucja krytyki	5
Analiza estetyczna.	
I. Teorja analizy estetycznej; dzieło sztuki	18
II. Analiza estetyczna w zastosowaniu	31
III. Analiza estetyczna i nauki pokrewne	41
Analiza psychologiczna.	
I. Teorja analizy psychologicznej	45
II. Analiza psychologiczna w zastosowaniu; fakta szczególne	50
III. Analiza psychologiczna w zastosowaniu; fakta ogólne	58
VI. Analiza psychologiczna i nauki pokrewne	68
Analiza socjologiczna.	
I. Teorja analizy socjologicznej; system Taine'a	66
II. Analiza socjologiczna w zastosowaniu; fakta szczegółowe	91
III. Analiza socjologiczna w zastosowaniu; fakta ogólne	105
IV. Analiza socjologiczna i nauki pokrewne	114
Synteza.	
I. Synteza estetyczna	116
II. Synteza psychologiczna	121
III. Synteza socjologiczna	126
Krytyka i Historia.	
I. Teorja ogólna historii; artysta, bohater, tłum	130
II. Zastosowanie praktyczne; określenie dzieła sztuki ostateczne	140
III. Krytyka	147
IV. Streszczenie	153
Dodatek. Plan kompletnego studjum estopsychologicznego	156

MEMORANDUM

TO : [Illegible]

FROM : [Illegible]

SUBJECT : [Illegible]

[Illegible text follows, consisting of several paragraphs of faint, mostly illegible text.]



Biblioteka im. Hieronima
Łopacińskiego w Lublinie

323969

1000071840

