

TYGODNIK SŁOWA POLSKIEGO

BEZPŁATNY DODATEK NIEDZIELNY DO „SŁOWA POLSKIEGO“ POŚWIĘCONY NAUCE LITERATURZE I SZTUCE
POD REDAKCYĄ JANA KASPROWICZA.

KORNEL MAKUSZYŃSKI.

UGOR.

W. P. BENIGNIE WOLSKIEJ.

Ugorne się przedemną rozścieliło pole
Do słońca się śmiejące dziwnie strojną szatą:
Przystroili je osty srebrzyste bogato,
Głogi je przystroili kwieciami i kąkolami.

Więc mi w sercu się smutki zrodziły i bole,
Kiedym Boga zbóż złotych chciał uczcić objął,
Bo nie były mu osty ni ciernie zapląta,
Dżdżów roszących, ni światła, które stał na rolę.

Nieuprawnaś mi była, rolo, i swą mocą
Karmiłaś chwasty: więc mi chwycić dłonią
Za pląg i chwasty rwać, co się tak plemią.
I nie spocząć, aż zbożne cię łany wyzłocą,
Aż mi do stóp się kłosy bogate pokłonią,
Boś mi oto jest wszystkim, o ugora ziemi!

SULLY PROUDHOMME.

WAZON I PTAK.

(LE VASE ET L'OISEAU).

Wśród traw i cierni zupełnie sam,
W gęstwinie boru głębokiej,
Stoi wspaniały lecz obcy nam
Wazon z monarchów epoki.

Czysty ma zarys i piękny stóp,
Z boku rzeźbione koźlęta,
Amorków rzesza wazonu strop
Jak gałęź zdobi wygięta.

Na niegdyś biały wazonu brzeg
Mech czarne zwiesił szrony,
A rdzawy trąd po bokach zbiegł,
Wzarił się w kamienne opony.

I choć podstawa chyli się już,
Choć czas ją kruszy bezczelnie,
Wazon wśród lasu gwałtownych burz
W swej dumie trzyma się dzielnie,

A milcząc duma: „W głębokim śnie
„Pograżon las, w mej urnie
„Deszczowa woda pleśniami technie
„I cienie odbija chmurnie.

„A kędyż dzisiaj jedwabny tłum
„Dostojnych dworzan przecięga,
„Gdy u stóp swoich zmilkł pochwał szum
„I cisza wciąż mi uręga.“

O sławie przeszłej, gdy marzy tak
Samotny, z swego wygnania,
Błękitnym kręgiem wlatuje ptak:
Ku wodzie chciwie się skłania.

— „Hej, ty, co patrzysz swobodnie w dal,
„Prostaku niebios skrzydlaty,
„Powiedz, co słyhać dziś z Luwru sal, —
„Ja króla znałem przed laty!“ —

A ptak odrzecz: „Twey troski, ach!
„Spóźniona wielce jest data, —
„Czyliś nie słyhał, jak w grozy dniach
„Runął starego gmach świata?“ —

— „Nieraz podziemny złowieszczy ryk
„Kamienną wstrząsł mą podstawę;
„Szelestów dzikich posepny syk
„Niemilą budzi mnie wrzawę.“

— „Walonych dzwonic i wież to głos,
„Broń wszędzie i wojska fale,
„I taki smutny nasz ptaków los,
„Iż nie budujem gniazd wcale.“

„W Paryżu stukam do okien, krat,
„W zimne zaglądam kominy,
„Na licach zagasł świeżości kwiat
„I ehleba niema kruszyny.“

„Kiedym się schronił w Tulery dach,
„Tam ciężką przebyłem wiosnę,
„Ale mnie wygnął pożaru strach,
„I jaki ofiar żalotne.“

ZOFIA WÓJCICKA.

LIST.

6) W całej postaci bije powaga jakaś i ból i świętość i czystość już boska, To matka.

— A na jej piersi, na tej sztywnej, martwej, pustej już piersi siedzi nagi, tłuste niewowle. Na śmierci życie! Dużemi zdziwionemi oczyma przygląda się zmarłej, otaczającemu światu, rzeczywistości — a usta, maleńkie, żywe usteczka wykrzywia mu uśmiech ironii i pogardy — grymas sar nieczny i gorzki — szatański jakiś!

Oh! — Oh! To zbyt okropne! To zbyt okropne! Nie każ mi na to patrzeć, Władku! nie każ mi na to patrzeć, bo oszaleję!!

I teraz, kiedy myślę o tem, kiedy widzę to znowu oczyma pamięci, przebiega mi przez krąg pa-

cierzowy, przebiega mi po wszystkich nerwach taki okropny, śmiertelny dreszcz...

Krzyczałabym!...

Widzisz. Taka ja jestem.

Chodzę po świecie, mówię, uśmiecham się, — a zdaje mi się, że się nie poruszam. Ciągłe po własnej drepcę mogile, grób noszę w piersi.

I nie ma już dla mnie ratunku.

Ileż to razy, czując, że się zapadam coraz głębiej chciałam uczepić się Ciebie i wołać:

„Ratuj — Władku!“

— Nie mogłam. Bałam się wciągnąć i Ciebie.

A tak... niech już tylko ja... Ja sama...

Dlatego — nie rozpaczaj, Władku! Nie płacz, nie żałuj mnie. Może byłam, jak kwiat, który wyrósł za wcześnie, lub za bujnie, a może byłam, jak kwiat, który zatrucha. Lepiej, że zwiędnie, nie wydawszy owocu.

Może byłam, jak słowo Boże, które ginie bez echa — a może, jak technienie Zła, które zatruto samo siebie.

Może byłam, jak Pieśń, zbyt subtelną i uduchowioną, aby ją dosłyszało ucho ludzkie — a może byłam, jak krzyk straconego z niebios anioła.

Może byłam, jak kwiat piękna, dla którego istnienia zbyt brutalnym jest światło dnia... a może byłam, jak kwiat kaleki, który nie może żyć, bo się urodził chorym.

Poco ja miałabym żyć jeszcze? Poco?

Wielkie, szczytne idee, którym ludzie oddają serca, życie, duszę... Dla których żyć i umrzeć umieją...

Szczęśliwi! Jakże im zazdroszczę!

Ja nie umiem... Nie umiem już...

Sił już nie mam...

Szkoda! szkoda! Płacę nad nimi, że już we mnie zagasły, płacę nad sobą, że już nie umiem się dla nich odrodzić...

Zbyt mną ośladnęła... Ona...

Płacę za umarłą młodością moją, za umarłymi uniesieniami mojemu, za umarłymi nadziejami i wierami mojemu.

Płacę...

Jeżeli to kara — sama ją sobie wymierzam... Jeżeli oswobodzenie...

Gdybym chociaż Tobie dała pełnię trwałego, nieśmiertelnego Szczęścia. Ale dałam Ci go tyle tylko, ile go tu mieć można.

Mniej może?

Zawsze... za mało.

„Nawet miłość, ten kwiat życia — mówi wzniosły Buddha — jest tylko albo tęsknotą albo trwogą. A więc — cierpieniem“.

Daliśmy sobie pełnię jej — upoiłiśmy się kwiatu tego wonią... Czas się rozejść. Dałam Ci wszystko, com do dania miała. Nie mam już więcej. I odchodzę.

I nie mówię Ci, odchodząc: daruj mi! Bo jeśli to krzywda — to żadne słowo Przebaczenia i Skrubuhy zmasać jej nie może. A jeśli i dla Ciebie Oswobodzenie — to pocóż przeproszać?

Nie, nie przeproszam Cię — kołham Cię tylko.

Wpół do czwartej... Czyż to naprawdę dziś?... Nie wiem — nie wiem...

— Chwilę jeszcze.

Pozwól mi rozmowę z Tobą skończyć słodkim słowem Miłości i Wdzięczności — tak, jak ją zaczęłam. — Dobrze?

Mogłam odejść bez słowa. Jeżeli to piszę, to nie dla tego, aby się przed Tobą usprawiedliwić, lub głęb mej duszy Ci ukazać, bo na to samo nie wystarczyłoby słów w ludzkiej mowie, a czasu w życiu ludzkim.

Ale chcę, abyś, gdy czytać będziesz te słowa, widział mnie żywą jeszcze i taką, zupełnie jeszcze Twoją. Bo taką jestem, pisząc to. Chcę, abyś wiedział, że Tobie darowałam ostatnią noc życia mego, że do Ciebie w ostatniej mej godzinie należały wszystkie uczucia moje i myśli, któremi jeszcze władnę.

Niech to będzie jak testament, który kochająca dusza moja zostawia Twojej. Niech to będzie jak jedyne dziecko nasze, które Ci zostawia dusza moja. Niech to będzie jak technienie jej, które Ci przesyła — stamtąd. Niech to będzie jak modlitwa moja dziękczynna, złożone Bóstwu za wszystko Dobro, jakim mnie obdarzyła wielka, dobroczynna miłość Twoja. Niech to będzie jak pocałunek, który dusza moja składa na ustach Twoich. Niech to będzie jak błogosławieństwo, które niech Ci towarzyszy na wieczność.

Błogosławię Cię Jedynej za miłość Twoją gorącą, za miłość naszą świętą i bezgraniczną.

Błogosławię Cię, Słodki, za pieczyoty Twoje tkliwe i płomienne.

Błogosławię Cię, Jasny, za słońce życia, które mi dałeś.

Błogosławię Cię, Mądry, za skarbnicę myśli Twojej, myśli ludzkiej, w którąś mnie wprowadził.

Błogosławię Cię, dobry, za nieograniczoną tkliwość i wyrozumiałość na liczne błędy moje.

Błogosławię Cię, Miłosierny, za piękną litość Twoją dla wędz moich.

Błogosławię Cię, Ojcowski, za to, żeś mi był Ojcem, Matką, Przyjacielem i Bratem.

Błogosławię Cię, Panie, żeś był Kochankiem i Mężem moim.

Zegnaj mi, Jedynej mój, Słodki mój, Jasny mój, Mądry mój, Najlepszy mój, Miłosierny mój, Ojciec i Panie mój, Kochanku mój i Mężu!

Po raz ostatni tulę usta moje do warg Twoich najdroższych, po raz ostatni całuję czyste czoło i dobre ręce Twoje

Twoja na wieczność

Helena.

Kraków, dnia 31. I. 1902.

STANISŁAW MALCZART.

CYPRYANA NORWIDA

POGLĄDY NA SZTUKĘ NARODOWĄ.*)

I.) „Młodszość cywilizacyi“, która nas we wszystkim tak opóźniała i do dziś jeszcze pod nie jednym względem opóźnia, była niemniej powodem, żeśmy się spóźnili i ze sztuką.

*) Ustęp z pracy p. t. Cypryan Norwid, jako poeta.

Powoli i mozolnie — mieliśmy je! — i w jej pochodzie drugim nadażyć. Po stracie bowiem granitowego królestwa ziemskiego pozostało nam jeszcze czarowne królestwo Piękna, w którym — aczkolwiek od niedawna — zatknęliśmy przecież własny narodowy sztandar. Najpóźniej zatknęliśmy sztandar sztuki. Stosunkowo i ta rozwinęła się u nas dość szybko — bo w kilkudziesiątkach lat — do jej zaś rozwoju przyczyniły się względy podwójne: prąd ogólny w Europie, a przedewszystkiem potrzeba własna.

Narody inne, które żyły jej wielką tradycją wieków poprzednich, uśpione na długi czas warunkami politycznymi, a na progu XIX. stulecia wstrząśnięte epopeją napoleońską, powstawały teraz na nowo, nawiązywały przerwana nie tradycję i budziły się pod magicznym hasłem Piękna, jak żeby do drugiego renesansu.

W szeregu tych narodów — czyż mieliśmy jeszcze i nadal pozostawać po za innymi? Czy mieliśmy być owym jakimś „barbarzyńskim narodem północy“ — bez cywilizacji? bez sztuki? Cywilizację już mieli, zdolności były wrodzone, naukę uzyskali, a poezja — tą dosięgliśmy chyba szczytów najwyższych. Pozostawała sztuka, chociaż i ta była — nie w historycznym rozwoju wprawdzie, nie w tradycji, lecz w pojedynczych tylko i odosobnionych objawach, w miarę jak wypływały i nią żyły uzdolnione jednostki. Czas więc był dla nas najwyższy wejść już na stałe do jej świątyni. Któryż — bo zresztą naród pragnął i potrzebował jej bardziej, niż my? Gdzie i komu mogła ta pocieszycielka więcej ustroić i rozanielić ten świat ziemskiego wygnania, jak nam i tylko nam —? Z tego zatem pragnienia i z tej potrzeby, która po głębiach ludzkiego ducha krzyczy za formą i kształtem, aby się ucieleścić, a w nieszczęśliwym narodzie woła za poieczką i ukonjeniem, z tego gwałtownego parcia utajonych sił, co wrą i kipią — aż wybuchną kwiatem wspaniałych czynów — powstała i u nas ta cała walka o sztukę, cały ów ferment, gwar i hałas w połowie zeszłego wieku.

Talenta były. Artyści, podając sobie z rąk do rąk czarnoksiężskie jej berło, żyli tylko przez nią i w niej — ba, tworzyli już nawet osobne bractwo i kult, dla którego, jak głosili, żyć jeszcze warto. Czasopisma pisały prawie wyłącznie tylko o nich, spierały się nawzajem o hasła i prądy, a w towarzystwach — w salonach — otaczano faworem zdolności nawet i głębsze, może dlatego właśnie, że w miarę potrzeby były konieczne. Jednostki większe, naprawdę utalentowane, wyrabiały sobie sławę zagranicą, gdzie — zdaje się — wcześniej były znane i uznane, niżli w kraju samym. Tu jednak cieszono się tem, co już było, co wzrastało i działało, waleczono z wiarą, bo waleczono o przyszłość, a gdy się zaczęły pokazywać talenta co raz nowe i nowe — wołano niemal z radością: oto jest już ta pocieszycielka, jest sztuka — i będzie!...

Wtem stało się coś niesłychanego. W roku 1857 wychodzi „Sztuka polska“ Klaczki. „Znakomita pod względem stylu“, świetna w argumentach, potoczna, dowcipna — a jej konk zya? a jej cel? Nie nam po „Delicatium palatum“, jak mówił Górnicki, nie dla nas sztuka, ani my dla niej, bo nie daje nam prawa do niej ani historia, ani przyroda i klimat (brak włoskiego nieba!), a przedewszystkiem

brak przyrodzonych zdolności; a więc: precz ze sztuką! — Tak myślał autor, znakomity publicysta, dbały o postęp pracy organicznej, pozytywnej, ekonomiczno-społecznej i tak myślało wielu. Może myśleli tak i inni, co chętnie burzyliby obrazy, palili święte księgi, podceinali skrzydła geniuszom... Nigdy i nigdzie jednak nie myślał tak żaden prawdziwy mędrzec, żaden prawdziwy artysta, żaden kapłan sztuki. Do tych należał i ten — nie wielki i nieznany, a przez Klaczkę wyszydany poeta: Cypryan Norwid. Stawiać tu tych dwóch mężów obok siebie — to niedługo wydać się może dziwnem a — może śmieszem. Zresztą, boje dawno przegrane, a uprzedzenia i pomyłki wielkimi dziełami naszego malarstwa zaprzeczone i poprawione. Mimo to godzi się choćby dla pamięci przypomnieć, że ten „mały“ — jak go się nazywa — Norwid, ten poeta nie ceniony i wyśmiewany, nie tylko, że pobił wielkiego i uznanego pisarza w samym pojęciu sztuki i przeczcucia jej rozwoju, ale stanowi względem tamtego tak charakterystyczny kontrast indywidualności, tak względem tamtego odrębny i przeciwny typ człowieka i pisarza, że nie można tu w żaden sposób pominąć ich zestawienia — przynajmniej we wspólnym im przedmiocie sztuki. — Dwaj ci mężowie, to przedstawiciele dwóch najskrajniejszych poglądów, jak żeby dwie syntezy i symbole dwóch kultur, dwóch wiedz, dwóch idej: potęgi rozumu światowego, omylnego — i czystego intelektu, chłodnego rozsądku — i uczucia, książkowej spekulacji — i intuicji geniuszu.

Jakie było wogóle pojęcie sztuki pierwszego, to nas tu nie obchodzi. Zapewne było obszerne wykształcenie, odczytanie, rozum i znajomość rzeczy. Ale w badaniu potrzeby sztuki polskiej, choć były mądre i dowcipne argumenta historyczno-polityczno-przyrodniczo-klimatyczne, zapomniał autor o wrodzonych zdolnościach natury polskiej, a przedewszystkiem pominął naturę człowieka. Brak było owego spojrzenia w głąb rzeczy „przez szczelinę świata“, owego subtelного świdru myśli, co się dostaje aż na dno ludzkiego życia. Mógł się więc rozum pomylić — i nie dziwnego. — Tę jednak lukę wypełnić, przyjść duchem w pomoc rozumowi i całkiem coś przeciwnego dowieść, było już rzeczą poety. — Norwid nie był w stanie, co prawda, zaprzeczyć odrazu jakimś własnem areydzieniem pędzla i sztukę polską pokazać jak na dłoni, bo wielkim malarzem nie był (fakt ten zresztą dotychczas jeszcze „nie sprawdzony“ — jak mówi pewna książka); mógł tylko zastanowić się nad ironią, gdy broszura Klaczki okazała się w tym czasie, kiedy Grottger i Matejko studyowali już pilnie sztukę i snili może o ogromnych dziełach przyszłości. Po za tem jednak miał Norwid jeszcze jeden talent, talent pióra. Tem dziwnem — i zaiste, areydzicznym piórem, napisał on dwie ciekawe rzeczy: z tych pierwszą „O sztuce dla Polaków“ — w odpowiedzi na broszurę Klaczki, a drugą p. t. „Promethidion“.

Rzecz „O sztuce“, napisana z tym wyraźnym celem odparcia zarzutów jej przeciwnika, daje pojęcie zarówno o niezwykłej głębokości poety, jak też i jego fanatyzmie dla przedmiotu. Stanowczość, hart i powaga wyższego umysłu, odbijają się już na samym wstępie rozprawy. Pisze Norwid:

„Pisać o sztuce dla narodu, który ani muzeów, ani pomników, właściwie mówiąc nie ma, pisać dla publiczności, która zaledwie biernie obznajmiona jest

z tym przedmiotem, jest to nie pisać o sztuce, ale objawić ją.

Niemniej — pisać o sztuce dla Polaków i po polsku w chwili, kiedy bardzo niedawno część ta intencji i pracy obwołaną została za niewłaściwą, szkodliwą i osławienia godną; owszem, tak poniżonemu przedmiotowi obywatelską godność zyskać, jest to nie pisać o sztuce, ale uzasadnić ją i postanowić.

...Okazanie pogodne — ponad — panfletystyczne — niewczesności zarzutów, bywa zgładzeniem onych wszędzie a jest nieodzowne w tym przedmiocie“.

Po tej zapowiedzi pogrąża się myśl poety, jak nurek w morze, w bezmierną przestrzeń świata, bada zjawiska przyrody, przygląda się życiu i dobywając zewsząd głębokie prawa estetyczne, przywodzi je jako dowód swojego rozumowania, które choć nie tak błyskotliwe jak tamto, snuje się nicią, bez porównania misterniejszą. A zatem wykazuje najpierw, że sztuka ma swój udział nie tylko w „umiejtnościach wyzwolonych“ ale i ścisłych, jak w matematyce, prawie, astronomii — gdzie „skrzydłom cyrkla zdążyć“ — ostatecznie w sztuce wojskowej i lekarskiej; nigdzie zaś tak, jak w naturze, a przedewszystkiem w życiu. Natura, to księga estetyki. Tu jest sztuka zarówno wyrazem piękna, jak i stałem, niezmiennem prawem harmonii i porządku, „prawem obowiązującym“, które ma także i swoją chwilę tworczą w porze kwitnienia, a najdoskonalszy objaw w kwiecie. „Przypatrzcie się — mówi Pan — lilium jako rosną...“ Analogicznie do tego prawa piękna, przejawiającego się w przyrodzie od pierwszych zawiązków, aż do rozkwitu, okazuje się ono i w rozwoju intelektualnym — a raczej „w moralnej sferze życia“, w postępie od stanu prostactwa do stanu prostoty doskonałej, gdzie człowiek bez pewnego artysty, bez sztuki wcale obejść się nie może. Umieć żyć jako jednostka indywidualna i organiczna w gromadzie społecznej, jest sztuką, bo wyrazem harmonii między jedną a drugą. Moralnym kwiatem tej sztuki jest zasada „miej serce i patrzaj w serce“, a tu mówi poeta tak: „Wiersz ten może największy treścią, jaki kiedykolwiek napisał Adam Mickiewicz, pomijamy z żalem, iż nie możemy tutaj dla szczupłości zakresu, w szerokości chociażby równej całemu temu pismu, badać go i wykładać“. Jak zatem sztuka w świecie przyrody jest artystem bezwiednym, z jej praw wynikającym, tak tu świadomym i o tyle koniecznym, o ile zadaniem jej łagodzić i równoważyć instynkty człowieka; w szerszem znaczeniu, w jego historii, staje się ona „ekwacyą postępu“. Nakoniec w odniesieniu do religii, sztuka znajduje w niej swoje ujście, „ale jako wszędzie ludzkiej żywotną jest, tak odwrotnie, u ołtarza progów w literę jedynie wyjaśniającą Słowo, zamienia się i zamyka przeto całość istoty swojej“. Inaczej mówiąc, traci tu ona właściwy swój charakter, wstępuje w porządek wyższy, stając się przedmiotem boskiego namaszczenia, widoma światłem wiary i formą boskich tajemnic. „Prawdziwej religii forma udziela jeszcze ducha wiadomościom doczesnym przez sztukę... w idealnym piękna uprawianiu leży pewne uczucie wyższego porządku rzeczy, ku któremu wznosząc się, jeżeli nareszcie u szczytów onego napotkanej prawdy nie można wziąć, to jedynie dlatego, że człowiek sam wziąć nie może, eoby mu pierw nie było dane wziąć“.

Po tem obronieniu sztuki na podstawie praw przyrody i życia i namaszczenia jej kultem religij-

nym (w nim bowiem miała swoje źródło i do niego wraca), skreśla w końcu jej pojęcie polskie i zastanawia się nad pytaniem: co to jest sztuka narodowa? Tę rozważa w sposób dwojaki: jako czas i jako miejsce. „Sztuka narodowa, jako czas, może być tylko wyrazielką historycznej godziny, o której naród jaki poczuwa się do udziału w wyrobie ogólnym“. Jako miejsce, może być uważaną „wyłącznie“, ale tylko wtenczas, jeżeli idea jej nie ma być częścią mrzonką, lecz prawdą, przez co przywiązana jest do pewnych warunków miejsca dla nabrania właściwego wyrazu i koloru danego kraju czy rasy. Powyższe jednak warunki: czas i miejsce, nie wystarczają je szcze do zupełnego uwydatnienia charakteru sztuki narodowej; potrzebny jest jeszcze pierwiastek trzeci, który tamte obydwa łączy, a tym jest słowo czyli wyraz, termin pierwiastkowy zamykający w sobie pojęcie piękna danego narodu.

(C. d. n.)

R. NUSBAUMOWA.

Pogląd psychologa na uczucie.

W poprzednim naszym analogicznym szkicu zaznaczyliśmy poglądy Zieheny, fizyologa-psychologa, na uczucie; dziś mamy przedstawić odnośny pogląd czystego, jeżeli wolno się tak wyrazić, psychologa Lippsa. U niego uczucie występuje w świetle zupełnie odmiennem, innym także jest jego punkt wyjścia.

Lipps mianowicie usiłuje bliżej określić istotę tego, co nazywamy „samowiedzą“, zajmując go głównym pytaniem: co stanowi pierwotną treść pojęcia „ja“.

Wyraz „ja“ posiada wszak wielorakie znaczenie. W zdaniach: „ja jestem zmęczony“ i „ja jestem smutny“ ta różnica w znaczeniu wyrazu „ja“ występuje bardzo dobitnie. Pierwsze „ja“ stanowi przedmiot zmysłowego spostrzegania, albowiem zmęczenie czuję w mięśniach natomiast smutku nie spostrzegam, czyli nie czuję nigdzie w eiele, u c z u w a m go jedynie. Otóż, rozumuje Lipps, jak nikomu nie przyjdzie na myśl utożsamiać ciepła, jakie czuje w bliskości pieca, z ciepłem wewnętrznem, jakiego doznaje, gdy spełnia czyn szlachetny, tak też nikt nie powinien utożsamiać „ja“, któremu przypisuje uczucie zmęczenia, a więc wogóle uczucia zmysłowe, z tem „ja“, któremu przypisuje uczucie smutku.

Ponieważ jednak przez wyraz „ja“, używany nie tylko w dwóch powyższych znaczeniach, ale jeszcze w wielu innych, jak np. w zdaniach: „ja jestem zakurzony“, „ja jestem utalentowany“ i t. p., wyrażamy w gruncie rzeczy zawsze jedno i to samo, przeto owe wszystkie „ja“ muszą mieć coś wspólnego, co przedewszystkiem stanowi istotę tego pojęcia, czyli co tworzy pierwotną treść samowiedzy. To właśnie wspólne „ja“ Lipps usiłuje wykryć, a następnie określić stosunek owego pierwotnego „ja“ do pozostałych.

Psychologowie, jak wiadomo, rozmaicie definiują pojęcie „ja“. Powiadają np., że jest to suma, czyli związek najrozmaitszych treści świadomości naszej, albo związek czuć, spostrzeżeń, wyobrażeń, myśli i t. p. Lipps ostro krytykuje ten pogląd. „Spostrzegam na-

przykład — mówi — lub wyobrażam sobie krajobraz. Jest to niewątpliwie związek treści czuć, zwanych barwą, kształtem, wymiarem. Otóż, czy ten związek to „ja“, albo nawet tylko część mojego „ja“? Wszak gdy krajobraz ów, czyli związek silnie mnie zaciekawia i cieszy, nie dzieje się to po za moją świadomością, wszak ciekawość i radość nie mieszczą się w tym związku, lecz istnieją obok niego, występują jako cechy i jakości „moje“, a nie spostrzeżenia krajobrazu. W przeciwnym razie znaczyłoby to, że związek ów cieszy się i interesuje samym sobą, przynajmniej w mojej bezpośredniej świadomości. Według tego uczucia ciekawości i radości, a więc wogóle uczucia, nie byłoby niczem innym, jeno cechą czyli własnością danych związków treści świadomości.

Otóż z poprzedniego szkicu, poświęconego Ziehenowi, czytelnik dowiedział się, że ten uczony istotnie tak pojmuje uczucie, to jest jako własność czyli cechę czuć zmysłowych, obok innych ich cech (natężenia i jakości). Tymczasem Lipps z takim poglądem zgodziłby się tylko pod tym jedynie warunkiem, gdyby wyrazom cecha, własność nadał inne, odmienne od zwykłego znaczenie, gdyby np. przez nie pojmowano pewien stosunek, niewątpliwie bowiem radość lub zaciekawienie wobec danego spostrzeżenia pozostają do niego w pewnym stosunku, są doń jakby ucepione. Biorąc jednak wyrazy własność, cecha w zwykłym znaczeniu, Lipps zapytuje, czy wogóle radość uczuwana np. przy spostrzeganiu, wyobrażaniu lub myśleniu może być uważaną za cechę tych zjawisk tak, jak np. rozległość lub barwa jest uważana za cechę spostrzeganego krajobrazu? Odpowiada że nie.

Przez co dany przedmiot staje się treścią „mojej“ świadomości, zapytuje on dalej. Wszak, uznając dziś istnienie pewnych przedmiotów przed wielu milionami lat, kiedy nie było jeszcze istot, obdarzonych świadomością, nie odmawiam tamtym przedmiotom przez to żadnej z tych cech, jakie im obecnie przypisuję. Skoro zaś dziś powiadam, że te przedmioty są dla mnie treścią „mojej“ świadomości, to wyrażenie takie nie może oznaczać żadnej nowej cechy tychże przedmiotów, lecz tylko pewien stosunek. Jest to stosunek do „mnie“, bezpośrednio przeżywany stosunek do mojego „ja“. Przez to dopiero barwy, dźwięki, kształty stają się treścią „moich“ czuć zmysłowych, to jest gdy odnoszą się do mnie.

Wynika z tego, że „ja“ w danej chwili przeżywane nie może być podobną treścią, albowiem dopiero przez to „ja“ owa treść staje się treścią świadomości mojej. W istocie tedy, według Lippsa, nie uczucia, wyobrażenia i t. p. tworzą „ja“, lecz przeciwnie to ostatnie umożliwia dopiero uczucia, wyobrażenia i t. d. „Ja“ nie jest związkiem różnych treści świadomości, lecz tem, co ten związek stwarza. Bez tego „ja“ wyraży uczucie, wyobrażenie — nie miałyby wogóle znaczenia.

Otóż to „ja“ ma być dane w uczuciu, przede wszystkim w owym poczuciu warunkowania, władzy nad treścią świadomości, w poczuciu, że to „moja“ treść, wogóle zaś „ja“ jest dane we wszelkich uczuciach bezpośrednio przeżywanych. Uczuciem więc Lipps nazywa wszystko to, w czem bezpośrednio odnajduję i przeżywam „siebie“.

Treść czuć zmysłowych to elementy całego spostrzeganego przezemnie światła zewnętrznego, włączając w to moje własne ciało; uczucia, to elementy

mnie samego, cechy i objawy mojego „ja“. W każdym uczuciu jako takim tkwi „ja“, podobnie jak w każdej treści czuć przedmiotowość.

Podezas jednak, gdy treści czuć zmysłowych wiążą się dla nas w rzecz (Ding), w otaczający świat, to uczucia nie wiążą się w „ja“, to znaczy, że ono w danej chwili nie jest złożone, lecz zawsze poniekąd proste, co nie wyklucza bynajmniej różnorodności uczuciowej. Chcąc to lepiej objaśnić Lipps ucieka się do porównania. Powiada mianowicie, że jak pojedynczość tonu muzycznego nie znosi rozmaitych jego cech, to jest wysokości, natężenia i barwy, tak też jedność naszego „ja“ uczuciowego nie znosi także rozmaitych cech tego ostatniego, to jest całej olbrzymiej skali najróżnorodniejszych uczuć. W wysokości, natężeniu i barwie, to jest w każdej z tych cech wyraża się ton muzyczny, a jednak one wszystkie razem tworzą tylko jeden ton. Tak samo gdy doznają jednocześnie wielu uczuć, odnajduję „siebie“ nie wielokrotnie, lecz jednostkowo, ale w tem jednym poczuciu dają się odróżnić różne cechy. Jednoczesne uczucia nie istnieją obok siebie, jak n. p. smak, kształt, barwa i wymiar danej rzeczy, lecz przenikają się, jeżeli tak rzec można, w poczuciu „ja“, tak jak wysokość, natężenie i barwa jednego i tego samego tonu muzycznego.

Tak zwanej „objektywnej“ metodzie w psychologii, polegającej na tem, ażeby przede wszystkim badać „objektywne“ zjawiska zachodzące w materialnym podścielisku zjawisk duchowych, Lipps zarzuca, że jest bardzo daleką od objektywizmu. Ten ostatni w psychologii wymaga, ażeby przede wszystkim badać objawy świadomości, ażeby one właśnie stanowiły punkt wyjścia, a nie „objektywne“ zjawiska fizyologiczne.

Ci, którzy mówią najprzód o procesach fizyologicznych a następnie o towarzyszących im, czyli różnorodnych zjawiskach psychicznych powinni, według Lippsa, wykazać i bliżej określić od jakich właściwie momentów świadomego życia procesy duchowe są lub mają być objawami towarzyszącymi procesom fizyologicznym. Lecz te wykazać i określić się nie da, albowiem o stosunku świadomości do podścieliska materialnego nie możemy mieć żadnej „objektywnej“ wiadomości.

W tym właśnie odrzuconym przez Lippsa kierunku upatruje on źródło nowoczesnego kultu dla czuć, tak zwanych, ustrojowych, powieaż te zdają się być bliższymi naszemu ciału, a więc objektywnemu światu, aniżeli inne uczucia zmysłowe. Kult ten doprowadził do owych hipotez, według których uczucia dadzą się sprowadzić do pewnych kompleksów czuć zmysłowych; tak np. uczucie przyjemności ma jakoby być kompleksem czuć lekkiego łaskotania i naciągania, przykrość — kompleksem czuć zginięcia; uczucie uwagi ma być kompleksem czuć napięcia mięśniowego. W końcu, drwi Lipps, musiano by wreszcie uczucie zgodności logicznej, pewności i t. p. uznać za kompleks czuć kiwania głową, uczucia zaś wątpliwości za zmysłowe uczucia wrzuszania ramionami. Wreszcie jak chce James, zmuszeni byłibyśmy przyznać, że jesteśmy smutni dla tego, że płacemy, a nie że płacemy dlatego, iż jesteśmy smutni. Faktycznie, powiada Lipps, dzieje się inaczej, aniżeli chcą powyższe hipotezy. Przekonywujące dowodzenie zawsze wywołuje w nim uczucie zgodności logicznej,

choćby uparł się przeczyć temu kręceniem głowy. Podobnie także przez dowolne ruchy naciągania lub laskotania nie zmieni on uczuć przykrości doznawanych wobec brzydoty na uczucia przyjemne. Uczucie uwagi nie może być jedynie kompleksem czuć napięcia mięśniowego, albowiem gdy zwróci swą uwagę na te czucia i jest tego w całej pełni świadom, wówczas ta podwójność, czyli przeciwstawność czuć i uwagi świadczy wyraźnie, że one w świadomości nie są jednym i tem samem.

Widzimy tedy, że dla Lippsa owo pierwotne, szukane przezeń „ja“ jest dane w uczuciu. Ponieważ dalej przeciwstawia on czucia ustrojowe, czyli cielesne uczuciom, tem samem przeciwstawia je także pierwotnemu „ja“. To ostatnie zatem nie może być danem w cielesnym. Identyfikowanie ciała z bezpośrednio przeżywanem „ja“ sprzeciwia się naturze zarówno jednego, jak drugiego. Ciało własne, jako część otaczającego świata stanowi przedmiot zmysłowego spostrzegania, wobec którego jestem świadom, że to „ja“ go spostrzegam, że on „mnie“ otacza.

Skąd jednak, zastanawia się Lipps, pochodzi to, że ciało swe nazywam „ja“ i to nie tylko ciało, ale nawet odzież, albowiem mówię także: „ja jestem zakurzony“ mając przy tem odzież swą na myśli. Mówię tak dla tego, że odzież jest „moją“. Otóż i ciało swe nazywam „ja“ z tego samego powodu, a mianowicie z powodu poczucia władzy nad treścią tych czuć cielesnych, jakie występują przy dowolnych ruchach i położeniach, a więc z poczucia władzy nad tem co „moje“. To „moje“ jest czynnej natury, tu wiem, że jestem warunkującym. W tem znaczeniu „moje“ ciało oznacza ciało, nad którym „ja“ panuje. Tu jasno widać, że „ja“ jest dane w uczuciu, a mianowicie w uczuciu chętności, dążności.

Podstawę tego „ja“ uczuciowego stanowi „ja“ realne, czyli to co objawia się w zjawiskach psychicznych, to co czuje, wyobraża, chce i t. p. w znaczeniu realnego substratu tych zjawisk, niezależnie od tego jakby kto chciał określać istotę tego substratu. Psychologia musi operować podobnym podścieliskiem objawów świadomości, nie może spuszczać z uwagi wrodzonych lub nabytych właściwości psychicznych, dyspozycyjn usposobień. Podścielisko to niektórzy określają nawet bliżej, jako korę mózgową. Dla Lippsa jednak zagadka świadomego życia leży o wiele głębiej, aniżeli to sobie wyobraża materyalistyczna fizjologia mózgu. Psychologia nie jest dla niego fizjologią, lecz właśnie — psychologią.

W jego pojmowaniu owo realne „ja“, czyli podścielisko procesów duchowych jest przedewszystkiem podstawą uczuć, w drugiej dopiero linii podstawą przedmiotowych treści świadomości, a więc czuć zmysłowych, wyobrażeń i t. p. Stosunek realnego „ja“ do uczuciowego jest analogiczny do stosunku pomiędzy realnym tonem fizyka uważanym przezeń za drgania, a tonem jako treścią czucia dźwiękowego. Nie słyszę wszak drgań, gdy doznaję tego uczucia; drgania powietrzne są jedynie podstawą uczucia i dlatego nazywam je tonem. Podobnie także substrat objawów świadomości mojej nazywam „ja“ dlatego, że jest podstawą bezpośrednio przeżywanego przeze mnie uczuć. Tam można mówić o realnym i fenomenalnym tonie, tutaj o realnym i fenomenalnym „ja“. Pierwsze objawia się w drugim. W zmysłowym uczuciu tonu objawia się za pośrednictwem zmysłu ton realny; w uczuciach objawia się bezpośrednio „ja“

realne. Fenomenalny ton istnieje tylko w uczuciu zmysłowym, fenomenalne „ja“ istnieje tylko w przeżywanych uczuciach, natomiast realny ton i realne „ja“ mogą istnieć niezależnie od tego, czy objawiają się lub nie w czyjej świadomości.

KSIĄŻKI.

Dr. Mściśław Wartenberg, doc. uniw. jag. Obrona metafizyki. Krytyczny wstęp do metafizyki. Kraków, nakł. D. E. Friedleina, 1902.

Jest to niewątpliwie cechą umysłów ciasnych i ograniczonych, że łatwiej się chwytają i uporeczywiej trzymają sądów negatywnych, usuwających jakąś rzecz z ich zakresu, niżli pozytywnych, w myśl których trzeba by się z ową rzeczą liczyć. Tutaj po największej części leży powód wszystkich, aż do znudzenia powtarzanych, a równie płytkich i nieuzasadnionych zdań o przeżyciu się metafizyki, jej nienaukowości, niepotrzebności i niemożliwości wreszcie. Ci wszyscy panowie socjologowie, przyrodnicy et caetera, którzy na metafizykę sarkają lub pogardliwie odwracają się od niej, zazwyczaj nie mają o niej bodaj takiego wyobrażenia, jak o chińskim języku. Żaden z nich nie zbadał, czem jest metafizyka, żaden nie występuje przeciw niej w imię jakiegoś uzasadnionego krytycyzmu, — owszem, powtarzają dogmatycznie sądy, które gdzieś usłyszeli lub wyczytali, sądy, usuwające z ich umysłu rzecz dla nich niedogodną, bo znacznie głębszą od ich drobiazgowych badań i czyniąca cały ich dorobek, z którego tak są dumni, jedynie stopniem do prawdziwego poznania i prawdziwej wiedzy. A w tem wszystkim najzabawniejsze, że twórcy tych sądów sami byli metafizykami, choć się nie chcieli przyznać do tego — jak również metafizykami są wbrew woli nieraz i świadomości najwybitniejsi badacze z zakresu nauk szczegółowych.

Wobec tego stanu rzeczy, odbijającego się zarówno ujemnie na postępie dociekań metafizycznych, do których uprzedza, jak i badań nauk szczegółowych, które zacieśnia, z radością powitać należy każdy głos, starający się wyjaśnić tę sprawę i określić znaczenie i uprawienie nauk szczegółowych z jednej, filozoficznych, do których metafizyka należy, z drugiej strony.

Ten cel postawił sobie dr. Mściśław Wartenberg w swej ostatniej książce. Nie jest on odosobniony i w naszej, dość ubogiej literaturze filozoficznej; dość wspomnieć znakomity „Wstęp do filozofii“ H. Struvego. Ale podczas, gdy Struve niejako tylko mimochodem porusza obronę metafizyki, Wartenberg czyni ją treścią zasadniczą swej książki.

Więc przedewszystkiem w bardzo jasny i racjonalny sposób stawia zagadnienie, wykazując przyczyny modnej antymetafizycznej kampanii, a następnie zwraca uwagę, że w dwóch punktach zaczepia ona metafizykę: pod względem jej potrzeby i możliwości. Oba te zarzuty podnoszą pozytywwiści różnych odcieni, podczas gdy nowokantyści, znacznie ściślejsi i konsekwentniejsi w swych wywodach, zadawalniają się tylko drugim. Wobec tego dzieli autor swą książkę na dwa rozdziały, z których pierwszy ma wykazać potrzebę metafizyki, drugi udowodnić jej możliwość jako nauki.

Tutaj już muszę podnieść pewien zarzut. Autor niestety nie określa dość ściśle pojęć i zakresu metafizyki, co w skutkach wiedzie do nieporozumień i osłabia wiele jego wywodów, jak to dalej zobaczymy. Mianowicie nie dość kładzie nacisku na tę okoliczność, że

do metafizyki należą z natury rzeczy wszelkie syntetyczne uzupełnianie doświadczalnej rzeczywistości za pomocą hipotez, mających na celu wykrycie doświadczenia bezpośrednio nie podlegających przyczyn dla zjawisk oświadczenia, bez względu na to, czy są te hipotezy zwarte w całkowity system, czy pojawiają się sporadycznie, jako wnioski lub dopełnienia badań szczegółowych. Gdyby autor był to dość wyraźnie zaznaczył, byłby sobie uprościł zadanie wykazania potrzeby metafizyki do udowodnienia konieczności jej jako nauki osobnej, mogąc dla udowodnienia jej potrzeby wogóle wskazać tylko na praktykę wszystkich nauk bez wyjątku.

Potrzebę metafizyki, jako nauki osobnej udowadnia Wartenberg w sposób powszechnie praktykowany, wykazując, że żadna z nauk szczegółowych, mających zbyt określone zakresy badań, ani wszystkie razem wzięte nie wyczerpują zadań metafizyki, ani też wyczerpać ich nie mogą.

Jeszcze jedna uwaga. Autor, zwracając uwagę przede wszystkim na racjonalną stronę zagadnienia, dotyka zaledwie mimochodem strony psychologicznej, a przecież w psychologicznym fakcie dążności naszej do przemiany sądów asertorycznych na apodyktyczne, albo przynajmniej pozornie apodyktyczne, szukać należy prawdziwego źródła wszystkich nauk filozoficznych, a więc i metafizyki. — Zastrzegam się, że nie chcę bynajmniej przez to powiedzieć, jakoby metafizyka miała być apodyktycznym poznanem w znaczeniu kantowskim; znaczy to tylko, że jest w pierwszym rzędzie wyrazem dążności do poznania z przyczyn „immanentnych“, a więc coraz ogólniejszych i prostszych, objawem ujednotniającego charakteru naszego umysłu. Zwrócenie uwagi na tę okoliczność lepiej dowodzi potrzeby metafizyki, niż wszystkie logiczne wywody, tak jak fakt głodu przekonuje nas w prostszy, choć mniej naukowy sposób o konieczności odżywiania się, niż biologiczne rozprawy.

W rozdziale o możliwości metafizyki zbija autor przedewszystkiem poglądy pozytywistów, zwracając się następnie przeciw zarzutom, podnoszonym ze strony nowokantystów. Nie mając zamiaru podawać streszczenia, mimo wszystko, prawdziwie cennej pracy Wartenberga, pominię tutaj całą jego nader słuszną i bystrą krytykę „czystego empiryzmu“ oraz skrajnego fenomenalizmu, aby podnieść tylko niektóre, zdaniem mojem ważniejsze, lub też nie dość od zarzutów wolne punkty jego wywodów.

Wielce słuszną jest uwaga autora, co prawda podnoszona już przed nim wielokrotnie, — że nie tylko metafizyka, ale nawet nauki szczegółowe i doświadczalne przekraczają bez ustanku zakres czystego doświadczenia; nie mogą natomiast przyznać mocy dowodowej rozumowaniu Wartenberga, gdzie, chcąc udowodnić możebność metafizyki, jako nauki, przekraczającej zakres doświadczenia, wykazuje, że czynią to samo wszystkie prawie syntezy i hipotezy nauk szczegółowych. Przedewszystkiem bowiem zważyć trzeba, że te syntezy są w istocie same „metafizyką“, choć bywają dokonywane przez szczegółowych badaczy i z mniejszym zazwyczaj krytycyzmem, nie można ich więc tedy brać za dowód możliwości metafizyki, zwłaszcza, że same mogą potrzebować dopiero legitymacji. Temu błędowi w rozumowaniu autora winne jest wspomniane już nie dość ściśle określenie metafizyki. — Następnie Wartenberg zdaje się zapominać, o czem wie zapewne doskonale, że zaciekle fanatycy „czystego doświadczenia“ odmawiają zarówno syntezom nauk szczegółowych, jak i metafizycznym hipotezom wszelkiej wartości teoretycznej, — choć, nawiasem powie-

dziawszy, praktycznej nie zaprzeczają im nigdy. Tem mniej zatem można się na nie powoływać, chcąc możebność metafizyki udowodnić.

Bardzo słuszenie także protestuje Wartenberg przeciw nazwaniu metafizyki poznaniem czysto apriorycznym i apodyktycznym w znaczeniu kantowskim, robiąc uwagę, że takie założenie, z gruntu fałszywe, musiałyby z góry i bez dyskusji wykluczyć jej możliwość, jako nauki. Owszem, mówi, metafizyka, jak każda nauka bez wyjątku, zgodnie z naturą poznania, na doświadczeniu się opiera, chociaż je przekracza. To jest w porządku, ale autor nie udowodnił dostatecznie tego (o czem zresztą ja osobiście nie wątpię), że przekroczenie bezpośredniego doświadczenia jest wnikiem w transcendentną sferę bytu, oraz o ile i dlaczego sądy wydane na podstawie doświadczenia o istocie bytu mogą mieć wartość i „przedmiotowe“ znaczenie? Zwrócenie bowiem uwagi na to, że w razie przeciwnym musielibyśmy zaprzeczyć zasadniczo wszelkiemu związkowi między istotą a zjawiskiem z jednej strony, z drugiej zaś odmówić właściwego znaczenia kategorjom substancji i przyczynowości, uznając je li tylko za próżne fikcyjne podmioty, nie jest zgola dowodem wprawdzie ubocznym, ale niewątpliwym, jak autor zda się sądzi, gdyż nie zbija twierdzeń skrajnych subiektywistycznych fenomenalistów, którzy owszem cudownie się godzą na takie pojmowanie rzeczy.

Podnoszę te zarzuty, nie jakobym chciał osłabić wartość wyników cennej pracy Wartenberga, gdyż owszem w zupełności się piszę na jego obronę metafizyki i ostateczny sąd o niej, — lecz wyłącznie z miłości dla sprawy przezeń poruszonej, która, chciałbym, aby była rozstrzygnięta w sposób nie podlegający zgola wątpliwości.

To autorowi „Obrony metafizyki“ nie udało się jeszcze, ale nie wątpię, że ma dość jeszcze ostrych strzał w kołczanie, których nie omieszka zapewne użyć w dalszym ciągu, zapowiedzianym przez uboczny tytuł omawianej książki: Krytyczny wstęp do metafizyki.

Pod względem formalnym uczyniłbym jeszcze zarzut niepotrzebnej rozwlekłości i powtarzania się w niektórych miejscach. To jednak drobnostka.

Książka Wartenberga zasługuje mimo wszystko za wszech miar na uznanie i rozszerzenie.

JERZY ŻUŁAWSKI.

Robert de la Sizeranne; Malarstwo współczesne Anglii, przekład H. d' A. (Spółka wydawnicza, Kraków).

Bardzo szczęśliwym jest pomysł przyswojenia naszej literaturze powyższego studjum, zwłaszcza, że i przedmiot zasługuje ze wszech miar na baczną uwagę i opracowanie wyszło z pod pióra wytrawnego.

Często obja się o uszy publiczności słowo „prerafidizm“, a jednak słowo to, obejmujące narodową sztukę angielską i największych jej mistrzów współczesnych — dla wielu jest tylko domyślnikiem, frazesem.

Kiedy przed dwoma laty przechodziłem przez olbrzymie sale Pałacu sztuk w Paryżu — w żadnej nie byłam tak zaskoczony i tak zdumiony, jak w tej, w której Albion rozwiesił swoje płótna.

Słuszność zdania Sizeranne'a, że malarstwo kontynentu jakiegokolwiek kraju i narodu stanowi, mimo lokalnych różnic, jedną rodzinę, a drugą całkiem odrębną i całkiem odmienną tworzy malarstwo Brytańskie — nigdzie to zdanie tak nie było przekonywającym, jak tam, gdzie w tym samym pałacu, obok hiszpańskich, włoskich, norweskich i tylu innych można było studyować i porównywać płótna angielskie.

Uderzały one odmienną fakturą, kolorytem, rysunkiem i kompozycją. Ich cechy możnaby streścić w tych słowach: Traktowanie tematów nadzwyczaj inteligentne. Artysta angielski nie maluje studium kobiecego, ani głowy, pleców, stołu lub okna dla tego, aby je jak najświetniej oddać, lecz wszystko, co tworzy, ma wypowiedzieć jakiś stan psychiczny, jakąś myśl.

W obrazach swoich rzeka się wielkiej, swobodnej przestrzeni dla oka — woli uciąć kawałek nieba i ramę poprowadzić tuż nad głową; odciąć nią rękę lub część korpusu, aby nic nie zostawił takiego, co by nie było koniecznym potrzebem. Oko nie ma gdzie błądzić i bawić się, ale ma przedewszystkiem odczuć i zrozumieć myśl artysty.

Cały interes skupia się w postaciach. W nich wypowiedzi dramaty duszy, a rzekłszy się z góry wszelkich burzliwych namiętności i tłumnych akcyj — ogranicza się do tych drgnień duszy, które „nie objawiają się uderzającą grą muskułów, albo gestami bardzo zdecydowanymi“.

Aby je wyrazić plastycznie, musiał uciec się do niezwykłego ułożenia postaci. Stąd to zbyt długie wydłużenie członków, aby ciału nadać wdzięk, subtelność i urok, stąd te pozy nigdy pospolite, zawsze wyszukane, niezwykle, że aż sztuczne, stąd te gesty często nieprawdopodobne ale przemyślane i umyślnie dane.

Rozgrzeszeni przez Ruskina, który toczył bój o losy preraphaelizmu, nie obawiają się artyści angielscy błędów, bo „błędy są dowodem wysiłków“.

W kompozycji odrzucają całkowicie punkt widzenia łatyński, w którym ugrupowanie części zdąży do wydobywania górującego punktu, pierwszorzędowego, i dla której to przyczyny artysta świadomie słabiej traktuje poboczne rzeczy, a cały kunszt obraca na to, co jest istotą tematu.

Odwrotnie postępuje preraphaelita. Wszystko czyni, aby nie rzucić w oczy głównego punktu. Dość już ograniczył swoją kompozycję i poobeinał zbyteczne części — a tak zastosowawszy się do łatyńskiego pojmovania kompozycji po za obrazem, na obrazie jest sobą, równouprawnia i powołuje do intensywnego życia wszystkie pozostałe części. Wszystko dla niego jest główną rzeczą; kwiat, kamyk, noga, czy twarz, czy suknia, wszystko wykonuje z drobiazgową ścisłością.

Jeśli maluje portret, woli go przyczepić do ramy, niżli ustawić pośrodku planu. Millet, malując „Wdowę“, umieścił ją na końcu długiego stołu z małym dzieckiem. Trzy czwarte planu zajmuje stół pusty. Kompozycją wadliwa, ale psychologia tryumfuje! Ten stół pusty mówi nam wszystko!

Jeśli jest wprowadzonych kilka osób lub grup, każda jest odtworzona dla niej samej.

W obrazach ich widzimy się natężenia barw, a brak natomiast łagodnych przejść. Kolory ich krzyczą obok siebie, stosunek wzajemny tonów zwichnięty, a to wskutek kładzenia obok siebie farb czystych, suchych, bez mieszania.

Również unikają faktury szerokiej i miękkiego dotknięcia pendzlem. Każdy drobiazg jest wykonany twardo, tysiącokrotnym dotknięciem pendzla. Skutkiem tego obraz jest suchy, ale jasny, bez zamazań, tak, że najmniej drobiazg ostro występuje i nie ginie.

Preraphaelizm, jako taki, ze wszystkimi swemi wadami i zaletami wykwitł koło r. 1850 jako opozycja

przeciw dawnej szkole, która, opierając się na tradycji, na wprawie, na szablonach, dawała sztukę bezsilną, nienarodową, bezduszną. Kompozycję miała patronową, mieszając zaś farby aż do zbytku i malując na podkładach (płótno pociągnięte asfaltem i tonami gorącymi, brunatno-czerwonymi, skutkiem czego po jakimś czasie obraz nabierał ciemno-szarego kolorytu i przyskał dzięki asfaltowi), zabijała wszelką prawdę kolorystyczną.

Tej to zasadzie przeciwstawiając „bright colour“ a szablonowi, ogólnikowości i bezdusznosci — indywidualizm, szczegółowość i głębię psychologiczną — kilku malarzy, jak Rosetti, Millais i Hunt, czerpiąc natchnienie z obrazów poprzedników Rafaela (faktura szczerza, bez mieszań, naturalność w kompozycji i linii, świeżość i świetność kolorytu), stworzyli szkołę preraphaelitów, która, znalazłszy gorącego orędownika w Ruskinie, stała się wkrótce szkołą narodowego malarstwa.

Sizeranne, kreśląc dzieje tej szkoły i losy najwybitniejszych mistrzów angielskich, jak Watts, Alma, Tadmara, Herkomer, Burne Jones, Hunt — stwarza piękny i wyrazisty obraz tej doniosłej ewolucji artystycznej w Brytanii. Że zaś tłumaczenie jest bardzo poprawne i wzbogacone reprodukcjami dwunastu świetnych dzieł preraphaelitów — odda ono niewątpliwie duże usługi naszej publiczności.

T. KONCZYŃSKI.

W sprawie książki o Spinozie otrzymujemy od p. Jerzego Żuławskiego następujące pismo:

„Szanowna Redakcyo, proszę uprzejmie o umieszczenie tych paru słów, do których mnie zniewala sprawozdanie prof. Twardowskiego z mojej książki o Spinozie. Najzupełniej godzę się z zarzutami szanownego autora co do „wyjaśnienia“ terminów: apodyktyczny i asertoryczny, ale muszę nadmienić, że zarzuty te nie mnie dotyczą, gdyż umieszczone na końcu książki „objaśnienie niektórych terminów filozoficznych, jakoteż odnośnik w tekście, tłumaczący wyraz „asertoryczny“ przez „bezw warunkowy“ — dodał wydawca z własnych funduszy, bez mojej wiedzy nawet i upoważnienia. W żadnym tedy wypadku nie mogę brać na siebie odpowiedzialności za nonsensy, tam się znajdujące.

Z prawdziwym szacunkiem

Jerzy Żuławski.“

PISMA.

(jā) Architekt (miesięcznik, poświęcony architekturze, budownictwu i przemysłowi artystycznemu). Ostatni, lipcowy zeszyt tego czasopisma przynosi dokończenie artykułu p. Ekielskiego w sprawie sporu o zakończony styl polski. P. E. kończąc omówienie tego sporu twierdzi, że ma on i będzie miał dodatnie skutki, bo wywołał żywsze niż dotąd zainteresowanie się ogółu zarówno sprawami architektury, jakoteż i sprawą sztuki ludowej. Opis hotelu Bristol w Warszawie (z ilustracją) poprzedza artykuł prof. Odrzywolskiego pt. „Kościół parafialny w Mrowli“ (również z ilustracją). Działem „Drobne rzeczy“ kończy się zeszyt. Ryciny: „Polichromia kaplicy św. Salomei u Franciszkanów w Krakowie“, „Dom zarządu dr. ż. war.-wied. w Żbikowie pod Pruszkowem“ i „Dom dochodowy w Paryżu“ — stanowią dodatek ilustracyjny tego numeru.