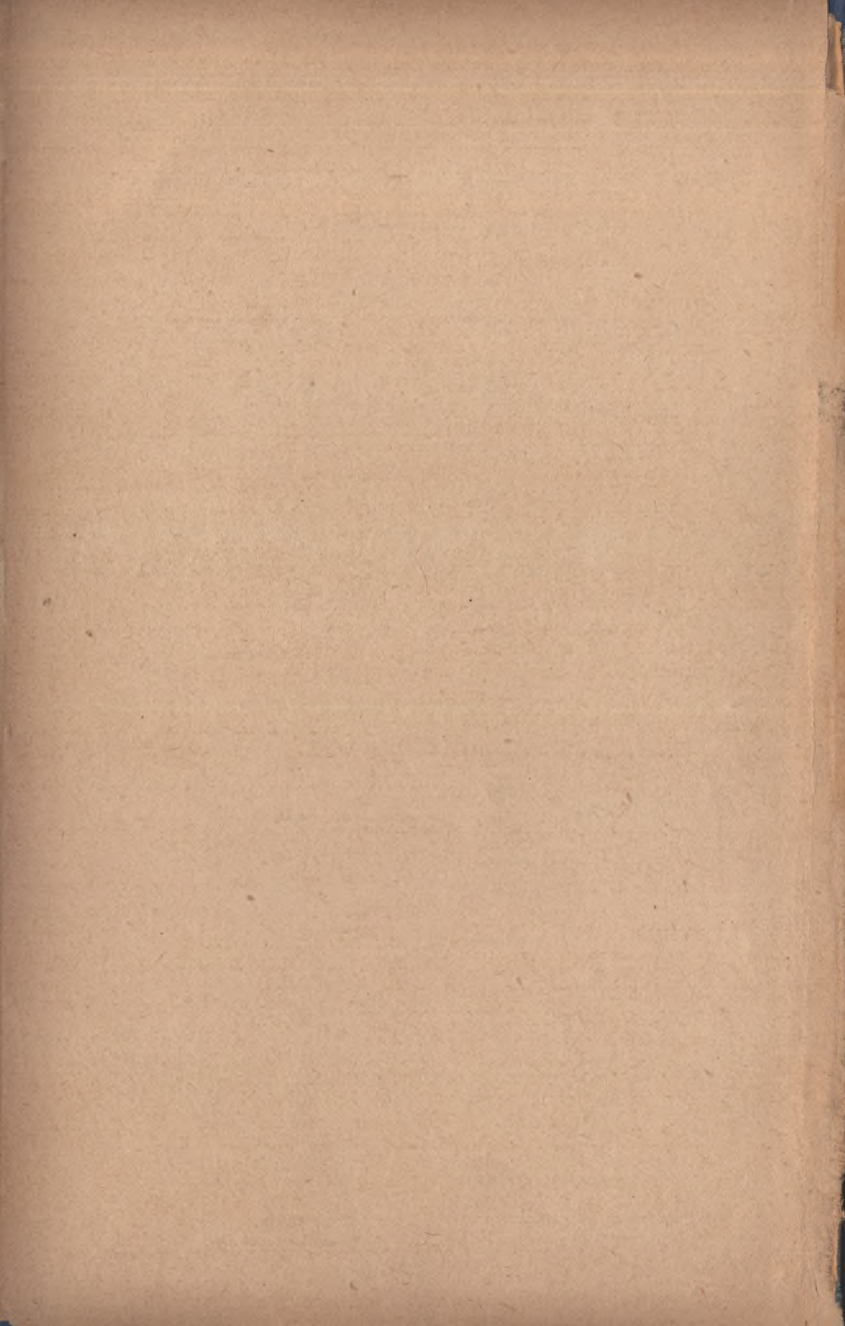


87
J. Deborowicz

LIRYCZNA
TWÓRCZOŚĆ
POETÓW



Julian Ochorowicz.

LIRYCZNA

Twórczość Poetów

Szkic psychologiczny.

(WYDANIE NOWE, POPRAWIONE).

Biblioteka Dzieł Wyborowych
Warszawa, Sienna 2, tel. 114-30.

Biblioteka Dzieł Wyborowych

wychodzi co tydzień
w objętości jednego tomu.

Warunki prenumeraty.

W WARSZAWIE:

Z PRZES. POCZT.:

Rocznie (52 tomy rb. 10

Półrocz. (26 tom.) „ 5

Kwartał. (13 tom.) „ 2.50

Za odnośnienie do domu 15 kop. kwart.

Rocznie (52 tomy) rb. 12.60

Półrocz. (26 tom.) „ 8.30

Kwartał. (13 tom.) „ 3.15

Cena tomu w prenumeracie 30¹/₂ kop.

„ „ „ sprzed. pojed. 55 „

Dopłata za oprawę:

ROCZNIE . (ZA 52 TOMY) . . RB. 6 KOP.—

PÓŁROCZ. (ZA 26 TOMÓW) . RB. 3 KOP —

KWARTAL. (ZA 13 TOMÓW) . RB. 1 KOP.15

ZA ZMIANĘ ADRESU NA PROWINCYI DOPLACA SIĘ 20 KOP

REDAKTOR: ZDZISŁAW DĘBICKI

WYDAWCA KAZIMIERA GADOMSKA

FILIA W AMERYCE: Polish Book Importing Co. In. New-York.
„ na WKs. Poznańskie: Poznań, Księgarnia Niemcewicz.

Julian Ochorowicz.

L I R Y C Z N A

Twórczość Poetów

Szkic psychologiczny.

(WYDANIE NOWE, POPRAWIONE).



Biblioteka Dzieł Wyborowych

WARSZAWA

Druk L. Bogusławskiego, Świętokrzyska № 11



K-71/77/60

Poezya liryczna należy do najpopularniejszych działów sztuki. Równie dostępna dla różnych stopni rozwoju umysłowego, jak muzyka lub malarstwo, a łatwiej i jeszcze zrozumialej przemawiająca do duszy, była liryka zawsze wyrazem ludzkich cierpień i radości, echem życia i wspomnień, zapowiedzią nowych uczuć i pragnień. Ci zaś, którzy tę potrzebę duchową ludzkości zaspakajali, cieszyli się zawsze uznaniem, nie tylko gorącym, ale i stosunkowo długotrwałym—może nawet dłuższem ci, którzy przy mniejszym talencie umieli się lepiej dostrajać do wymagań duszy tłumowi prostotą niewybrednej formy. Niemniej jednak i w niższych i w wyższych dziedzinach twórczości, głos powszechny przypisywał im „natchnienie z nieba”. Nikt nigdy nie utrzymywał, że można „nauczyć się być poetą”—wierzano tylko, że można wykształcić lub zaniedbać „dar z bożej łaski”. Trzeba było urodzić się poetą. Co prawda, jak we wszystkim, tak i tutaj, życie nie zna stanowczych granic i bywało zawsze więcej powołanych, niż wybranych. Z ludzi wybitnych mało kto nie pisał wierszy w młodości — pewna

doza poezji musiała tkwić w duszy każdego z tych młodzieńców, którzy do czegoś wielkiego dojść mieli, ponieważ nie co innego, tylko tchnienie pewnej wrodzonej poezji dawało im siłę do wzniesienia się ponad życie powszednie, w jakimkolwiek kierunku, i wytrwałość w poszukiwaniu celów wyższych. Potem, ten młodzieńczy wyraz nadmiaru sił lepszych, rwących się do czynu i do sławy, w jednych zanikał, ustępując miejsca innym, głębszym z natury lub prozaiczniejszym aspiracyom; u innych, mniej licznych, rozkwitał i dochodził do pełnego rozwoju, zaćmiewając inne kierunki i uzdolnienia i tworząc już tylko poetów.

O tych właśnie mówić inamy, a celem naszym będzie uprzytomnienie sobie tych swoistych różnic psychologicznych, niezbędnych i wystarczających dla stworzenia poety, różnic, rzucających pewne światło na warunki twórczości poetyckiej. Ponętne, ale nie łatwe zadanie! Wymaga bowiem sondowania tych głębin duszy ludzkiej, które zazwyczaj nie dopuszczają światła dziennego, a oświetlone migocą tysiącem barw, niełatwych do ujęcia i określenia.

„Oko ducha—mówi Wiktor Hugo—nie może znaleźć nigdzie więcej blasków i więcej cieniów, niż w człowieku”... „Znam widok wspanialszy, niż morze — jest nim niebo; znam widok wspanialszy, niż niebo — jest nim wnętrze duszy ludzkiej”.

Wielki poeta powiedział prawdę. Wszakże to wszystko, co w nauce i sztuce podziwiamy, jest dziełem tej duchowej pracowni, do której wstęp mają: ksiądz, poeta i... psycholog. Niech-

że więc i nam wolno będzie zajrzeć w to tajemnicze źródło wielkich słów, z których mają powstawać wielkie czyny, a przynajmniej wielkie wzruszenia...

Pierwszym warunkiem organizacyi poetyckiej jest odpowiednio spotęgowana *wrażliwość*.

Nazywamy nią zdolność przyrodzoną, której się nie nabywa, lecz odziedzicza, zdolność łatwego ulegania pobudzeniom zewnętrznym. Wszystkim wiadomo, czem są osoby tak zwane nerwowe, które lada szmer niespodziany o drżenie przyprawia, w których powietrze przed burzą, naładowane elektrycznością, obudza niepokój, którym lada silniejsze wrażenie szkodzić może, rozstrajając nerwy, a nawet sprowadzając chorobę. Lecz czy takie usposobienie nerwowe zawsze stanowi jeden ze składników poetyckiej organizacyi? Bynajmniej. Istnieje bardzo wiele osób nerwowych, u których nawet śladu weny poetyckiej nie spotykamy, a natomiast wielu pierwszorzędnych poetów nie ulega wcale okrzykom nerwowym, gdy ktoś pięścią w stół uderzy, albo gdy wiatr zawyje w kominie. Widocznie więc, jeżeli *wrażliwość* jest jednym z warunków natury poetyckiej, to nie w tem ogólnem znaczeniu nerwowej pobudliwości. *Wrażliwość* poety musi mieć specjalny charakter.

Zobaczmyż jakim on będzie?

Poeci zasługują nieraz na nazwę zimnych i obojętnych, ponieważ niezawsze dają poznać to,

co czują. Widocznie więc wrażliwość ich ma charakter głębszy; ale nie jest to głębokość trwała. Jeżeli z jednej strony istnieją ludzie nerwowi, których wrażliwość jest tylko powierzchowną, jeżeli z drugiej strony istnieją inni, którzy, przy braku pozorów, wchłaniają w siebie wrażenia, by je bardzo długo, skrycie, w głębi duszy przechowywać, pozwalając im tam nurtować i trwać — bez poczucia potrzeby wylania się w jakikolwiek bądź sposób, to ani taka wrażliwość zewnętrzna, powierzchowna, ani taka głęboka, lecz utajona i trwała, nie jest właściwym przymiotem poetów. Pierwsza byłaby zbyt lotna, dorywcza i gadatliwa, druga zbyt stała, monotonna lub niema.

Wrażliwość poety musi być głęboka ale zarazem zmienna, „co on czuje, inni uczuć chcieliby daremno“ ale też on czuje szybciej, bo różnorodniej. Rzeczy i ludzie, wypadki i wspomnienia, wszystko to silniej wnika w jego serce, wyciskając swe piętno, ale nie to piętno martwe, bierne, które do podziwu tylko prowadzi, lecz żywe, ruchliwe, które, jak kameleon, mieni się i zaciera, by nowe do życia powołać.

Poeta otoczony tym samym światem, co inni, widzi inaczej, czuje inaczej: widzi więcej, czuje głębiej. I nie potrzebuje drzeć wobec huku, blednąć wobec ognia, bo dla niego nie to silne, wielkie i groźne, co ciałem wstrząsa, lecz to, co w drobnych na pozór i pospolitych zjawiskach kryje wewnętrzną treść i myśl, co przeciwieństwem uderza w struny uczucia, harmonią jednoczy sprzeczne myśli, albo spokojem usypia namiętności. Ztąd też poeta w najpowszedniejszym otoczeniu

znajdzie pobudkę do przejawu swych władz, materiału dla swych obrazów; co więcej, on mocą swej wrażliwością może się tak zespolić z otoczeniem, jakgdyby to, co przed nim jest i nad nim, było częścią jego własnego organizmu, jego własnej duszy.

„Być poetą“, mówi Żmichowska, „to jest być razem wszystkim, co żyje pod niebem, w niebie: kropelką rosy, iskierką, głazem — świat wielki przedzierzgnąć w siebie“. Jestto „mieć wszystkie skarby bogaczy“, być panem rzeczywistości, i nadto takiej „cudownej boskiej krainy, jakiej król żaden nie ma na ziemi“...

A skąd te skarby? zapytacie.

— „Z wielkiego czucia, z nieskończoności...“

To wielkie czucie, dla którego cała nieskończoność wrażeń dostarcza, jest owem sitem czarodziejskiem przez które świat zewnętrzny przesiewa kształty, barwy i dźwięki w duszę poety, aby je ten, mocą wewnętrznej swej pracy przetworzył na chleb duchowny, który ma nas, „zjadaczy powszedniego chleba w aniołów przerobić“. Tylko dla tego, że poeta sam silniejsze wrażenia odbiera, że w nim budzą one zachwyt lub ukojenie przynoszą, tylko dlatego nawzajem pieśń jego staje się (wedle słów Deotymy): „Skrzydlatą klucznicą wrażeń, tych ducha podwoi“. Tylko dlatego „szczęśliwych zachwyca, cierpiących koi“.

Poeci oddają nam wrażenia, których im świat dostarczył, oddają nam często czystsze i wspańalsze, a ta wymiana, to pośrednictwo jest pa-

smem przeobrażeń wewnętrznych, wzbogacających ogół, wyczerpujących poetę. Głębość a zarazem zmienność owego „wielkiego czucia“, trafnie maluje Wiszniewski w swoich „Charakterach rozumów ludzkich“: „Człowiek z geniuszem ma mocniejsze od innych czucie, które za każdą myślą szybkością błyskawicy, aż do głębi serca docho-
dzi.... Wszystko, co go otacza mocniejsze na nim czyni wrażenie; każda większa myśl zapala go i unosi. Najmniejsze słówko pochwyczone, przeobraża się w nim szybko na myśl i uczucie, sięga aż do dna duszy, krąży z szybkością błyskawicy, wszystkie tajniki umysłu i serca przebiega, obudza roje myśli i rozliczne uczucia, wprawia w ruch wszystkie siły umysłu i, jak wetknięty kij w wielkie mrowisko, długie i nieprzewidziane w całej duszy jego sprawia wzburzenie...”

Porównanie nieco grube, ale dobitne. Autor mówi jeszcze w innem miejscu o wrażliwości poetyckiej: „Opisując rzeczy świata otaczającego, poeta okazuje rysy i kształty, które przed okiem naszym zawsze wymykały się i odsłania przy-
mioty, okoliczności i stosunki, około których ty-
siąc razy krążyliśmy, a nigdy ich nie dostrzegli. W zwierciadle jego duszy wszystko innych nabiera wymiarów, zdumiewa, zachwyca i porywa“.

Nie jestto więc owo pospolite spotęgowanie wrażliwości, nie jestto owa czysto zmysłowa pobudliwość, lecz raczej pobudliwość wyższego rzędu, nie tak łatwo w grę wchodząca, wybredniejsza, duchowa, którą Małnecki nazywa „poetycznem na świat spojrzeniem“, a którą zwykle mianem estetycznego pocucia określają. Jeśli więc Brodziń-

ski odsądza od miana poety, tego: „Czyje *ucho* nie skłonne do Apolla dźwięku“; to zaraz dodaje, że chodzi tu o wrażliwość głębszą, niż ta, którą posiadać może ucho, że chodzi tu o tego:

„Komu nie drży o *serce* głos czarownej struny“, i o tym ma prawo powiedzieć, że „nie zna drogi do serca, obce mu są kraje, w których skrzętna bogini błogie sny podaje“,

Z naszych poetów Mickiewicz i Słowacki w wysokim stopniu posiadali tę prawdziwie poetycką wrażliwość; śmiem nawet twierdzić, że u Słowackiego była ona żywsza, bujniejsza, choć za to i kapryśniejsza zarazem. Słusznie mówi Małeckie, że „przed jego okiem widne były wszystkie tęczo-we barwy poezji, rozlanej po rozłogach życia ziemskiego. Najniklejsze, najtajniejsze objawy jej przytomności pomiędzy nami, mówią do jego wyobraźni: jesteście! Gdzie wzrok zwyczajnego usposobienia nie widzi nic, jak pospolite kształty żywota, gdzie ucho najczulsze nie słyszy, jak tylko rytm powszedniego toku wydarzeń, Słowacki tam umie dopatrzeć i dosłuchać się jakby ostatnich westchnień tęsknych tej melodyi, która w poranku dziejów ludzkości była regulatorem życia na ziemi, a dziś już prawie zupełnie się wyniosła z obszarów bytu rzeczywistego. To też, za dotknięciem jego ręki, przemienia mu się wszystko jakby w jakiś eter powiewny“.

Błyskotliwość jego wrażliwości, a zarazem większa jej moc, sprawiały tę nadmierną podatność na wrażenia, tę bezustanną walkę wewnętrzną, wynajdywanie udręczeń w najprzyjaźniejszych nawet warunkach, wreszcie tę szorstkość obej-

ścia, którą Słowacki dzielił z wielu innymi poetami, a która mu tak łatwo narażała i zniechęcała ludzi. Dumny odrębnością i wyższością swego uczucia, nie mógł zmusić innych do podążania za jego wrażeniami i wiecznie czuć musiał pewien rozbrat pomiędzy własnem sercem, a jego prozaicznym otoczeniem. Dziecięciami jeszcze budził trwogę w sercu matki na widok burz wewnętrznych, które się w bladej twarzy jego odbijały —

i myśląc o synu

Nie śmiała wyrzec: Niech się dzieje wola Boga!
Bo w czarnych oczach dziecka płomień gorączkowy
Przedwcześnie zapalony, trawił młode życie...

A później, równie przedwcześnie, dojrzały uczuciem, żądał wzajemności takiej, jakiej znaleźć nie mógł i upokorzony, z „sercem jak kryształ w setne porytem skazy” wszystkie uczucia swego skarby „ognistej wyobraźni rzucił na pożarcie”. I nie dziw, że wyobraźnia ta, pod wpływem tylu głębokich i jaskrawych wrażeń „w złote rozkwitała farby i kładła się, jak tęcza, na ksiąg białej karcie”.

Wrażliwość Mickiewicza o wiele była spokojniejsza. Umiał on lepiej od Słowackiego panować nad wpływami wrażeń, a błyski jego wyobraźni długo kryły się w głębi duszy, za chmurami marzeń, zanim przybrane w czyste i miarowe kształty, ukazały się ludziom spokojne, pełne i harmonijne. „Wszystko takem napisał, jak tu do was gadam”, mówił poeta sam o sobie. On

nie wybuchał, jak wulkan, lecz jak słońce oświecał. I tylko część tych jasnych promieni, rozświecała jego wola wśród ludzi. Choć „czuł za milion”, w pieśniach zawarł tylko tyle uczucia, „ile krwi ludzie dojrzeć mogli w jego twarzy”. Reszta została w sercu. I jeśli Słowacki wołał w uniesieniu:

„Kto chce w pioruny wstąpić i w błyskanie,
I śnić to, co ja śnię—niech przy mnie stanie”.

To Mickiewicz w spokoju swym wymagał więcej:

„Chcąc mnie zrozumieć, nie ze mną trzeba być, lecz we
(mnie”.

Wymagał zbyt wiele—bo rozumieli go wszyscy—ale to pewna, że takiego wylania uczuć, wylania w tak świetnej formie, z takim olbrzymiem bogactwem „duszy rwanej w kawały” i rzucanej nam na strawę duchową—że takiej formy poetyckiej, jaką władał Słowacki, mógłby mu nawet Mickiewicz pozazdrościć. I dosyć było stanąć przy nim, ażeby ujrzeć te pioruny i to błyskanie, które duch jego wokoło siebie rozsypywał—a rozsypując, cierpiał. Burza, jaką czuł w sobie, huczała i w pieśniach jego—Mickiewicz przeciwnie, wpierw ją w sercu tłumił, zanim do braci przemówił.

Gdy mnie spokojnym zowią dzieci świata,
Burzliwą duszę kryje przed ich okiem,
I obojętna дума, jak mgły szata,
Wnętrzne pioruny pozłaca obłokiem:

I tylko w nocy — cicho — na Twe łono
 Wylewam burzę we lzy roztopioną.“
 (Rozmowa Wieczorna).

Tak roztopiona burza nie straszyla ludzi, budzila tylko poczucie wyzszosci. Wzrok jego, nie będac groznę przestrogę dla matki, umial przeciez ujmowac ludzi silę spokojnego, a glębokiego uczucia. „Wejrzenie Mickiewicza — mówi jeden z blizszych jego znajomych—bylo przeciągle, długie, raczej rozważne, niż przenikające. Kiedy kogo słuchał, raptem dziwnę błyskało iskrę, kiedy zabierał się do odpowiedzi, zdawało się, że wszystko wtedy, co widział lub słyszał, w jedno zbierało się ognisko; a ile razy w rozmowie z kimś obcym myślę jaką był uderzony, czynił nagle zwrot sam do siebie, podnosił głowę, oko się mgłą okrywało i przez czas jakiś nieruchome, pokazywało się po chwili, jakby ogniem i życiem do własnego wnętrza było zwrócone”.

Jeżeli wrażliwość taka, wyrażająca się w rysach twarzy, w zmienności jej wyrazu, słów i gestów, jeżeli wogóle wrażliwość bardziej zmysłowa jest dziełem natury, od wpływów woli i otoczenia niezależnem, to przeciwnie ten wyższy jej stopień duchowy, prawdziwie poetycki, który poczuciem estetycznem nazywamy, daje się do pewnego stopnia rozwijać i kształcić.

Wrażliwość estetyczna jest zarówno dziełem natury, jak i wpływów pedagogicznych. Ma zaś ona dla twórczości poetyckiej wartość podwójną — z jednej strony bowiem nie pozwala wrażliwości zarzucać umysł byle jakimi wrażeniami—a po-

wtóre, w chwili tworzenia, staje się cenzorem form artystycznych, zarządzając usunięcie lub naprawę niemiłych sobie zboczeń.

Nie należy tylko mniemać, jak to nieraz dawni estetycy czynili, że poczucie to, jest czemś odrębnem nie tylko w teorii, lecz i w rzeczywistości, że jest ono jakby nowym zmysłem duchowym, jeśli się tak wolno wyrazić. Jak niema granicy pomiędzy poetą a niepoetą, tak też nie mamy żadnego bezwzględego kryterium do odgraniczenia poczucia estetycznego od innych przymiotów uczuciowości. Jeden i ten sam twórca może pisać rzeczy prawdziwie wzniosłe i słabe, a częstokroć jeszcze sam uważa za lepsze to, co inni znacznie mniej cenią.

Wreszcie czyż podobna żądać zupełnej zgody krytyków tam, gdzie nie miara i waga, ale rodzaj i głębokość wrażliwości artystycznej o wartości utworu stanowią? Wszakże słyszeliśmy głosy bardzo poważne, odsadzające od miana poety nie już drugorzędnych, ale ogólnie na pierwszym miejscu stawianych poetów! Kto wierzy w jakąś przyrodzoną jedność i tożsamość estetycznego poczucia w duszy ludzkiej, tego ten fakt przekonać powinien, że nic niema bezwzględnego w sztuce i że poczucie piękna jest tak dobrze względnym objawem rozwoju ludzkości, jak poczucie dobra i cnoty, tak zmienne i sprzeczne nawet, u różnych ras ludzkich.

Właśnie ta odrębność wrażliwości sprawia, że utwory poetyckie Wschodu tak bardzo się różnią od naszych.—„Trzeba samemu czytać poezye

oryentalne, mówi Libelt*), aby powziąć wyobrażenie o tej żywości farb, o tej ruchliwości i tym ogniu fantazyi, jakie je cechują. Nic podobnego nie przedstawia poezya innych narodów. Jest to mozaika z drogich, polyskujących kamieni; wieńiec z najrozliczniejszych, woniejących kwiatów”.

Poczucie estetyczne Mahometan martwem jest dla piękności naszego malarstwa i naszej rzeźby. Koran nawet zabrania przedstawiania ludzi i zwierząt za pomocą pendzla i dłuta; a dość jest przeczytać taki utwór, jak „Ogród różany” (w przekładzie Kazimirskiego), ażeby się przekonać i o barwności stylu i o odrębności naszych estetycznych wymagań.

Ale nawet najlepiej rozwinięta wrażliwość, zarówno ogólnie zmysłowa jak i czysto estetyczna, niewystarczyłaby nigdy poecie do zebrania tych wszystkich *wrażeń*, które w skład jego fantazyi wejść muszą, jeżeli ma się stać mistrzem, panującym nad sercami ludzi. Wrażliwość zmysłowa daje tylko powierzchowne świata odbicie, daje tylko zapas bardzo różnorodnego materiału, ale nie sięga głębiej, nie sięga do najbogatszego źródła poezyi: do serc ludzkich. Wprawdzie wrażliwość estetyczna przebiera ten różnorodny materiał, wybiera co lepsze i przydatniejsze, wprawdzie umie ona odczuć nawet to, co dla wrażliwości zmysłowej jest niedostępnem, ale będzie to zawsze tylko zebranie form, objawów, pozorów, nie zaś treści wewnętrznej, która ożywia dusze

*) Estetyka. Petersburg 1584, str. 35.3. T I.

pokrewnych nam istot: uczuć, marzeń, pragnień, namiętności. Chcąc ten szacowny materiał po-
 siąść, poeta musi posiadać inną wrażliwość, któ-
 raby mu pozwoliła odczuwać stany duchowe, we-
 sela, żalu, rozpacz, miłości, przerażenia, upoje-
 nia lub przygnębienia u innych istot, nie tylko te,
 których sam doświadcza, ale i inne, bezpośrednio
 dla niego niedostępne. Takie odczuwanie różno-
 rodnych obcych stanów duchowych, bez którego
 nie byłoby prawdy w osobach i przejściach mo-
 ralnych, odtwarzanych przez poetę, nazwałem
 „współczuciem psychologicznem”. Jest ono roz-
 szerzeniem doświadczenia własnego, jest drogą
 do serc innych, jest więc dla poety skarbem nieo-
 cenionym i niezbędnym.

Dziwimy się, jakim sposobem taki Schiller
 w dziewiętnastym roku życia mógł napisać „Zbój-
 ców”; jakim sposobem mógł tak poznać serce
 ludzkie w demonicznych jego wybuchach, równie
 jak w idealnej miłości? Przez jaką cudowną wła-
 dzę powieściopisarz, który nie był zbrodniarzem,
 który nawet nigdy nie widział spełniającej się
 zbrodni, umie jednak malować ją z tak uderzają-
 cą prawdą?... Wszystko to tłumaczy nam psycho-
 logiczne współczucie: Powieściopisarz lub drama-
 turg nie doświadczał nigdy uczuć idącego na
 śmierć zbrodniarza, ale czuł żal i obawę, wstyd
 i niepokój, gdy nieraz, dzieckiem jeszcze będąc,
 obciążony jakimś grzechem dziecinny, stał
 przed ojcem karzącym i gniewnym.. Nie był zło-
 dziejem — ale czuł jak mu serce silniej uderzało,
 gdy chciał komuś figla wypłatać. Nie był matką,
 której dziecko umiera z głodu, ale czuł boleść

i smutek, gdy najmiłsze jego dzieło sponiewierał zjadliwy krytyk...¹⁾

Jednem słowem zdolność odczuwania różnorodnych stanów duchowych na podstawie własnych przeżyć może poecie otworzyć wrota do wszelkich tajemnic ducha, jeśli tylko ma serce i umie „patrzeć w serce”.

A nie jest to bynajmniej zdolność pospolita! Tysiące ludzi czują, co im dolega, a nie czują, nie pojmują nawet tego, co dolega innym. Czuć i współczuć są to dwie rzeczy bardzo różne, choć jedna wypływa z drugiej. Ale i współczucie może być podwójne: tego, o którym mówię, nie należy mieszać ze współczuciem moralnem, pospolicie *litością* nazywanem.

Inna rzecz jest współczuć czyjejs nędzy, lub doleści, poczuciem moralnem, które prowadzi do ofiary, do jałmużny, ubolewań, pociechy, a inna współczuć psychologicznie, przedmiotowo, dla samej potrzeby poznania i odczucia. W tym razie poeta jest tylko psychologiem intuicyjnym, termometrem cudzych uniesień.

Dlatego to tak często w życiu doznajemy zawodu, gdy poznamy bliżej poetę, którego cudowne, rzewne, miłością ogółu natchnione pieśni, zachwycaly naszą duszę. Sądziliśmy, że i w człowieku, tak, jak w pismach, znajdziemy wylanie serdeczne, gotowość do usług, do współczucia przynajmniej, jaką nam pisma jego przewidywać pozwalały — a tymczasem poznajemy człowieka

¹⁾ Porównaj rozprawę moją „O metodzie badań psychologicznych“, Warszawa 1869.

chłodnego i szorstkiego, który nas odpycha kapryśnem obejściem, który się zapala i unosi, ale tylko dla utworów swej fantazyi.

I trzeba przyznać, że jest to niekiedy smutna konieczność. Przejrzyjmy życiorysy poetów, a przekonamy się, że trwała przyjaźń, że prawdziwa ofiarność i usłużność należą u nich do zjawisk bardzo rzadkich. Nawet miłość, ta najpotężniejsza serc spójnia, ulega u poetów wpływom ich głębokiej, lecz ulotnej wrażliwości. To, co nam poeci prawią o stałości swoich uczuć jest po większej części tylko ich własnem złudzeniem. Mickiewicz, wzdychający wiecznie do Marylli, kochał nie ją, lecz swoje własne marzenia. On jej właściwie nie znał wcale, a rozstawszy się wkrótce po zbliżeniu, kochał wciąż swój ideał, który pewno nie byłby tak ponętnym, gdyby mu nie był wydarty.

Chmielowski usiłuje wprowadzić w pracy swej o kobietach Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego podnieść rzeczywistość tego ideału, na podstawie teoretycznego dowodu, że „pospolita kobieta tak silnego uczucia wzbudzić nie mogła”. Ale śmiem twierdzić, że argument ten nie wystarcza, co więcej, wiem od osób, które Maryllę znały zbliżona, że była to kobieta bardzo pospolita. Pamięci wielkiego poety nie ubliża to; serce jego, miłością ideału przepelnione, musiało patrzeć na świat oczyma własnych marzeń—i dało jeden dowód więcej, że zadaniem jego było *tworzyć* piękno i wzniosłość tam nawet, gdzie ich trzeźwe, chłodne oko nie dostrzega. Bez tych złudzeń nie byłoby twórczości poetyckiej.

Jeśli jednak Mickiewicz miałby jeszcze pewne prawo upomnieć się o uznanie swej stałości w uczuciach, to Słowacki uśmiech tylko wzbudza, gdy pyta, czy „miał duszę powszednią, on, który przeszedłszy świat — *kochał jedną*” — bo znamy przecież pokaźny poczet jego kochanek! Ale właściwie on miał słuszość — on kochał jedną,— tylko że nie była nią Ludwika Śniadecka, do której, podobnie jak Mickiewicz do Marylli, wracał zawsze myślą i sercem—choć ślubu bał się, jak ognia — on kochał jedną, ale nie istniejącą w rzeczywistości, obecną tylko w jego duszy. Na ten ideał pozowały mu różne figurantki, z mniejszem lub większem powodzeniem — a my dziś nie mamy serca gniewać się na niego za to, że uciekł np. od Maryi W., bo gdyby nie to, nie mielibyśmy najpyszniejszego poematu miłości poetycznej, który nosi tytuł „W Szwajcaryi” i któremu równego żadna literatura nie posiada.

Słusznie mówi Chmielowski, że „Słowacki nie zachwyca się w nim ani pięknością ciała, ani pięknością duszy ubóstwianej kobiety. Zwraca tylko uwagę na zewnętrzne warunki, w których ona żyje”. On ją kocha dlatego, że spotkał ją, gdy był smutny, dlatego, że „wyszła z tęczy i z potoku piany”, dlatego, że „jasną była od promieni słońca”, że potem księżyc świecił, kaskada szumiała, słowiki śpiewały, że czuć było woń jaśminu...

Dla nas zwykłych śmiertelników zbyt to mały powód do miłości—dla poety wystarczający. „Sło-

wacki nie kocha osobę—lecz jej otoczenie”. Porzucił ją, gdy go znudziło otoczenie.

Czy możemy mu przebaczyć tę niewierność? Pomyślmy: Gdyby ją kochał, jak człowiek przyzwoity, byłoby małżeństwo — nie byłoby poematu. Co więcej, małżeństwo byłoby nieosobliwem, a poemat jest wspaniały. Głosuję więc za przebaczeniem; z tą jednakże uwagą, że co się przebacza Słowackiemu, to nie ma być przykładem dla innych.

Może kogoś dziwić, że, mając mówić o twórczości poetyckiej, tak długo zatrzymałem się nad miłostkami poetów. Gdyby chodziło o matematyków, rzecz byłaby zbyt prosta. Lagrange, mając lat ośmnaście napisał *Rachunek wariacji*, prawdopodobnie bez wpływu ówczesnej swojej miłości ale poeta, jeżeli kocha, to dlatego, że potrzebuje poezji w życiu — a jeśli pisze, to prawie zawsze dlatego tylko, że kochał.

Uczucia poetów są głębokie, wstrząsające, wyraziste, ale — ulotne, jeśli zaś bywają stałe, to tylko wtedy, gdy przedmiot drogi widziany jest z oddalenia przez pryzmat *wspomnień* i marzeń.

Ale bo też wspomnienia są materiałem *par excellence* poetycznym! Rzeczywistość chwili obecnej ma zawsze zbyt ostre zarysy, zbyt wiele prozaicznej przymieszki, ażeby mogła wprost wejść w skład poetycznego arsenału artysty. Dopiero gdy przez zacieranie i zlewanie się wyobrażeń pospolite rysy znikają, piękniejsze występują w mgle eterycznej, poetyczne drobiazgi żyją i tętnią i świecą, a prozaiczne akcesoria jak plewy

odpadają od ziarna pamięci, wtedy myśl poety prowadzi nas coraz dalej „smugiem fal” i płyniemy swobodnie ponad rzeczywistością „w ciszę — jasność—w błękit—w dal!

Wód zwierciadła, gór widziadła,
Ziemia, niebo, jeden kraj!
Rzeczywistość się pomalu
W świat przemienia ideału,
W sen ze srebra i kryształu.

(*Krasiński*).

Tak samo zidealizowania i zatarcia jaskrawych cech potrzebują *uczucia i wzruszenia* życiowe poety. Gdy miłość jest w pełni rozwoju, gdy poeta przejęty gniewem, nienawiścią, rozpaczą, lub innem jakim uczuciem, wówczas dopiero zbiera się *materyał* dla twórczości, o samej twórczości jeszcze niema mowy, ona potrzebuje uspokojenia, ciszy, oddalenia, perspektywy, uroku wspomnień.

„W chwili natchnienia człowiek nic nie tworzy,
Śpiewa dopiero, gdy natchnienie znika”.

*

*

*

Wszystkie te cechy i rodzaje wrażliwości i uczuciowości sprawiają, że poeta w tem samym otoczeniu, co inni żyjąc, znajduje dla siebie więcej, znajduje to, czego inni nie widzą, czuje to, czego inni nie czują.

To, o co nie pytaj ludzi,
O czem im się nie śni —

Dla mnie w sercu nocą budzi
Najwspanialsze pieśni —

mówi Goethe. Niestłuchanie drobne wpływy wystarczają do obudzenia całego łańcucha poetycznych skojarzeń w umyśle prawdziwego poety.

Wszystko doń przemawia: Promień słońca, „deszczyk perłowy”, „wietrzyk co w liściach szeleści”—mówią mu dźwięcznymi słowy:

Coś o cudach natury,
Coś o świata wielkości,
O Bogu, o miłości.

A silne, poetyckie wrażenie, raz doznane, pozostaje w myśli, i siłą żywszej, niż u innych pamięci wzruszeń, wchodzi w skład późniejszych utworów poetycznych.

Weźmy przykład:

W powieści Wajdeloty z Konrada Wallenroda znajduje się między innemi taki ustęp:

Rwałem kwiaty ojczyste, a czarodziejska ich wonia *)
Tchnęła w duszę jakoweś dawne i ciemne wspomnienia.
Upojony tą wonią, zdało się, że dziecinniałem,
Że w ogrodzie rodziców z braćmi biegałem małemi.

Otóż geneza tego ustępu była następująca: „Raz będąc w Wędziagole, niedaleko Kowna—Mickiewicz poczuł w ogrodzie jakiś zapach, którego sam rozeznąć nie mógł (a był to zapach Krokosu), ale który tak mu przypomniiał rodzielski ogródek w Nowogródku, że wrażenie, ja-

*) I Mickiewicz pozwalał sobie na takie licencye.

kiego doznał, dotąd jeszcze (pisze to Odyniec) żywo pamięta*).

A oto inny przykład z listów Słowackiego, który sam o sobie powiedział:

Do rymu nigdy sensu nie naginam:
Nie tworzę prawie nic — lecz przypominam.

„Ponieważ o wszystkich czynnościach donosić ci zamierzyłem, otóż donoszę ci, mamó, że teraz zajęty jestem pisanem nowej tragedyi o *Wallasie*, szkockim rycerzu. Wiesz, co mię do niej przywiodło? Długo myślałem, jaki w dziejach różnych narodów najczystszy jest bohater i z najpiękniejszą duszą: przypomniało mi się, że niegdyś, w dzieciństwie, kiedyś mnie mamó do uczenia się francuskiego języka zachęcała, mówiłaś mi: „Poznasz życie *Wallasa*“. *Samo imię Wallas uderzyło magnetycznie moją imaginację.* Wystawiłem sobie coś podobnego do burzy, która *wali lasy*. Nie mogę zdać sprawy z tego wrażenia, ale *czuję je dotąd*. W kilka lat potem czytałem romans: *Les chefs écossais*. Mama wtenczas grałaś na fortepianie smutnego niemieckiego walca. Smutne wrażenie romansu tak się pomieszało z tą muzyką, że dzisiaj przez walc tylko romans widzę, jak we mgle. Teraz w różnych historyach poznałem się z rzeczywistym *Wallasem*. Już w tragedyi nie romansowo, ale w historycznej prawdzie maluję tego człowieka; ale układając tragedye i pisząc ją teraz, często wstaję od stolika i idę do fortepia-

*) Listy z podróży A. E. Odyńca 1875, II, 33.

nu i gram tego samego walca, *aby koloryt wspomnień smutkiem napelnił moje karty*“ *).

Tak to panowie poeci wyzyskują wrażenia dzieciństwa — sztucznie wywołują w sobie smutek, aby nas rozrzewnić.

*

*

*

Jeżeli i przy zwykłym otoczeniu poeci znajdują materiał dla swej twórczości, to jednak nie ulega kwestyi, że materiał ten pospolicie bywa u nich bogatszy i że w życiu swem częściej, niż inni, mieli sposobność doznawania wpływów bujniejszych, rozmaitszych.

Nie mówiąc już o podróżach, które tak wielu z nich odbywało, a które obficie zasilić mogą żywą pamięć poety — przedewszystkiem wspomnieć należy o pierwszych a wyjątkowych wrażeniach dzieciństwa, które na całą przyszłość wpływ swój wywierają.

Pochodzą one od matek.

Matki wielkich poetów są to zwykle kobiety o wyższym umyśle, bujnej fantazyi i nadmierne tkliwem sercu. Goethe powiada, że po ojcu odziedziczył postawę i poważny sposób postępowania — a po matce, myśl wesołą i „ochotę do bajania“.

Oto co pisze o nim *Lewes*, autor *Życia Goethego*:

*) Listy Juliusza Słowackiego do matki (1830—1835), Lwów 1875, Str. 131, 132.

„Matka rozwijała fantazyę w dziecku, podczas gdy ojciec chciał uczynić z niego starego człowieka, rowijając w nim rozum. Matka dzieciom swoim prawila dziwne historye, które były utworem jej własnej głowy. Oddając się popędowi imaginacyi, równie dogadzała dzieciom, jak i własnemu usposobieniu. — Powietrze, wodę, ogień i ziemię — mawiała potem — wyobrażałam pod postacią księżniczek zaczarowanych; a każdemu przyrodzonemu zjawisku nadawałam pewien sens ukryty, w który więcej może sama wierzyłam. Myśląc o tych drogach idealnych, co prowadzą z gwiazdy na gwiazdę i o tym Duchu Wielkim co zamieszkuje planety, sama niecierpliwie wyglądałam wieczora, aby oddać się swobodnie temu marzeniu. Kiedy losy jego ulubionego bohatera nie składały się tak, jakby tego sam sobie życzył, spostrzegałam, że *żyły od gniewu nabrzmiewały na jego skroniach* i lzy cisnęły mu się do oczu. Wtedy nieraz wołał do mnie: Ależ mamó, księżniczka nie zechce wyjść za tego krawca, chociażby on nawet zabił wielkoluda... *)“

Nic dziwnego, że pod takim wpływem fantazyi przybierała wyjątkowy polot i wzmacniała swą twórczość.

A takie właśnie wpływy napotykaemy w dzieciństwie niemal wszystkich poetów. „Zajęcie, jakie okazywał Walter-Scott do starych ballad, wienien był opowiadaniom swej matki i babki, któ-

*) G. H. Lewes. Dzieje żywota i utworów Goethego. Przekład A. Nowosielskiego. Petersburg 1860. Str. 10.

rym przysłuchiwał się wprzód nim czytać umiał. W wielu poetach i artystach wpływ uczucia i smaku matki bezwarunkowo daje się dostrzegać, pod którym to wpływem geniusz się ich rozwijał. Przykłady takie znajdziemy w Gray'u, Tomsonie, Walter-Skocie, Southey'u, Bulwerze, Szyllerze, Goethem, Słowackim i wielu innych“.

„Wpływowi matki Mickiewicza (pisze Odyniec) przypisać należy wybitny religijny i mistyczny kierunek, w późniejszych czasach poety)“.

„Wiele rysów charakteru Byrona — mówi jeszcze Smiles — bezstronność jego zamiarów, wybitny duch sprzeczności, zawziętość w nienawiści, silna drażliwość, dają się po większej części wytłumaczyć szkodliwym wpływem, jaki na niego wywierała, uszczypliwa, gwałtowna i surowa matka od chwili przyjścia na świat *)“.

Lamartine swą nadmierną, rozpieszczoną czułościowość także matce zawdzięcza, i t. d. i t. d.

*

*

*

Z późniejszych wpływów najwięcej treści dostarczają poetom książki przeczytane. One to wprowadzają młodzieńca w tę atmosferę duchową, której poeta czy chce, czy nie chce, musi być wyrazem, zarówno w uległości, jak w opozycji.

Mierne talenty pod ich wpływem stają się wprost naśladowcami — wyższe zbogacają tylko treść własnej fantazyi.

*) Samuel Smiles. „O charakterze“ przekład W. Przyborowskiego. Warszawa 1873. l. 68.

Ale myliłby się, kto by sądził, że *geniusz* przynajmniej wolnym jest od naśladownictwa, a nawet od prostych plagiatów. Ludzie, których my dziś uważamy za jednostki wyjątkowe, za życia nie przedstawiali się tak odrębnie, mieli cały orszak współczesnych talentów, kosztem których wyrosli i z którymi nieraz bardzo wiele mieliby rachunków. Tylko, że my o tamtych zapominamy, a tych ponad tło powszednie wynosimy.

Dowody naśladownictwa znaleźć można w każdej historii literatury, zestawiającej prace poetów. Ale dla nas najciekawsze są te drobne a mimowolne plagiaty i przeróbki, które poeta popełniać musi — w zdaniach, porównaniach i zwrotach, a które oczywiście tem mniej są widoczne, im większy talent mamy przed sobą. U poetów pierwszorzędnych nie rażą one tak, jak u autorów miernych.

Znaną jest z podania historycznego odpowiedź Spartan, gdy im Persowie grozili zakryciem słońca chmurą strzał: „Tem lepiej, będziemy walczyli w cieniu!” Wspomnienie to widocznie podsunęło się pod myśli Słowackiemu, gdy, nicując ten zwrot, pisze w *Lilli Wenedzie*: „Mówią, że walka będzie oświecona błyskawicami. Dobrze, będzie widno“.

Najczęściej poeta czuje w pamięci tylko rytm i konstrukcję deklamacyjną wiersza, a popęd twórczy obudza w nim rysy sprzeczne — na tej samej kanwie.

Oto przykład:

O wy nizcy, o wy ciemni
I okrutni i nikczemni!

Wy przewiędłe w nicość dusze,
Bez ducha Faryzeusze!
i t. d.

(Kraśiński).

O wy maluczcy, o wy drobni
I powołani i sposobni
Do tej ogromnej, wiecznej sprawy,
Która tu nie dla marnej sławy,
Lecz dla długości prawd łańcucha,
Przez ducha dzieje się dla ducha.

(Ujejski).

U talentów średnich spotykamy częściej już
nietylko reminiscencye rytmu i formy, ale wprost
całych zwrotów, np.:

Sto lat mijalo, jak zakon krzyżowy
We krwi pogaństwa północnego brodził.

(Mickiewicz).

Tysiąc wieków mijalo, jak człowieka plemię
Co dzień świeżemi trupy zasilalo ziemię.

(Żmichowska).

albo:

Świat ten cmentarzem z lez, ze krwi i błota—
Świat ten jest wieczna każdemu Golgota.

(Kraśiński).

...Co w oczach jego tak piękna, bo złota
A w oczach bożych garść lez, krwi i błota!

(Żmichowska).

Często wreszcie poeta mimowolnie sam siebie naśladowuje, powtarzając *własne* zwroty, te mia nowicie, których siłę lub wdzięk czuł mocniej, niż

innych, a trafia się to głównie w utworach, zbliżonych do siebie czasem powstania.

Np. u Słowackiego:

„Ach, ona była domu mego panią,
Ona, jak jaśni anieli obrońce... itd.
(Ojciec Zadżumionych.)

„Ach, ona była jak białe łabędzie,
Była jeziora błękitnego panią... itd.
(W Szwajcaryi.)

Wielki Szekspir, zapożyczał się wszędzie, gdzie tylko mógł; co prawda umiał on dobrze użyć tych pożyczek!

„Suma jego pożyczek poetyckich (mówi Emerson), daje się wyciągnąć z pracowitych obliczeń Malona, nad 1, 2 i 3-ą częścią Henryka VI dokonanych. Wypada z nich, iż na 6,043 wierszy, jest 1771 napisanych przez pisarza, poprzedzającego Szekspira, 2373 skreślonych na tle poprzedników, a tylko 1899 wierszy należy doń jako własność osobista *).”

Co do pomysłów to olbrzymia ich część należy do tradycji, nie zaś do samego poety. A dodajmy do tego wpływy niedrukowanych, lecz od przyjaciół i znajomych pochodzących zwrotów, myśli i ich kombinacji, których dziś sprawdzić niepodobna.

*) Emerson. Przedstawiciele ludzkości, tłumaczył Józef Siellawa. Warszawa 1871, str. 164. Winienem jednak dodać, że Henryk VI jest najmniej oryginalnem z dzieł Szekspira; — w innych stosunek wypadłby nie równie korzystniej dla autora.

Ale kto zna psychologiczne prawa, rządzące fantazją ludzką — ten się tak głębokiej i ścisłej zależności od otoczenia dziwić nie będzie. Fantazya nie może stworzyć ani nowego tonu, ani nowej barwy, ani żadnego istotnie nowego wyrażenia, ona może tylko kombinować te, które z zewnątrz odbiera, tworzyć z nich nowe zestawienia, przeplatać nowsze dawniejszemi, osobiste cudzemi i właśnie w tej przeróbce artystycznej, w tym mozaikowym, harmonijnym układzie leży siła genjuszu.

Talent mierny naśladuje tylko, geniusz, przetwarzając i przeobrażając — ale żaden z nich nie stwarza.

Wielcy poeci są wielkimi nie dla tego, żeby mieli wyrwać się i uchylać z pod wpływów otoczenia, epoki, lecz, dla tego, że właśnie najlepiej umieli ten wpływ ześrodkować, tę treść przyswoić sobie i przetworzyć artystycznie, że umieli wypowiedzieć to, co wielu miało w duszy, dać wyrazistą formę temu, co ludziom w głowach majaczyło i niejasno budziło się w sercach.

„Artysta — mówi Hipolit Taine — uważany wraz ze wszystkimi dziełami, jakie stworzył, czyli, że tak powiemy z całym swym dziełem, nie jest odosobniony. Istnieje także pewna całość, którą on jest objęty, całość większa, niż on sam; całością tą jest szkoła lub rodzina, grupa artystów tego samego kraju i tej samej epoki, do której on należy. Naprzykład, w około Szekspira, który na pierwszy rzut oka wydaje się cudem spadłym z nieba, aerolitem z innego świata, znajdujemy kilkunastu utalentowanych dramaturgów: jak

Webster, Ford, Massinger, Marlowe, Ben Jonson, Flechter i Baumont — którzy pisali w tym samym stylu i w tym samym duchu co on. Ich sztuki mają też same charakterystyczne cechy, znajdujemy u nich też same postacie gwałtowne i straszne, te same rozwiązania krwawe i nieprzewidziane, te same gwałtowne i niepohamowane namiętności, ten sam styl dziwaczny, niezwykły a świetny, to samo wyborne i pełne poezji poczucie i oddanie wsi i krajobrazu, te same typy kobiet żywo czujących i kochających głęboko *).

Dzieło wielkiego poety jest też jednocześnie dziełem epoki — wypadkową bardzo wielu wpływów i zewnętrznej i wewnętrznej natury.

Lecz trzeba przyznać, że te ostatnie o wiele są silniejsze.

Poeta, któryby wszystko czerpał z zewnątrz, nie mógłby być twórcą pierwszorzędny — jeżeli więc powiadamy, że geniusze nawet wiele zawdzięczają otoczeniu i czytaniu, to jednak nie myślimy zapominać o tem, że tłem dla tej treści obcej, gruntem, na który ona pada, jest i być musi — własne życie.

Serce, co jako zegar jednako wciąż drgało,
Będzie znaki, nie będzie życia wskazywało.

Musi więc poeta żyć pełną piersią, doświadczyć doli i niedoli, „sny błogie opłacać życiem

*) H. Taine. Filozofia sztuk pięknych, przekład I. z K. S. Warszawa, 1868, str. 2.

przepląkanem” — „jak Dant za życia przechodzić przez piekło.”

Brodziński słusznie mówi:

Człowiek jest dla poety najpierwsza nauka;
Nie zna go, kto po księgach, po dworach go szuka.

Trzeba samemu doświadczyć, ażeby słowem w drugich podobne uczucia rozbudzić. Trzeba doświadczać jak poeta — a jak psycholog rozumieć, — prawda, że zwykle owo rozumienie praw duszy ludzkiej jest raczej instynktowem, bezwiednem, ale jest i być musi.

Weźmy np. tak pospolite wzruszenie, jak smutku — ileż niedołączonych wierszydeł nasklejano na ten temat!

Autor narzeka na świat i na ludzi, widzi „czarną otchłań” we własnem sercu, chce nas gwałtem rozczulić, a najczęściej śmiech tylko wzbudza, mozaiką kradzionych frazesów, mdłych wykrzykników i cikliwych jęczeń.

A tymczasem, jeśli przeczytamy skromny wierszyk Gabryelli: „Czemu mi smutno?”—mimo-woli westchnąć musimy; smutek sam ciśnie się do duszy. Dla czego? Bo tu jest *prawda uczucia*, bo tu każdy wiersz przynosi nowy motyw prawdziwy, psychologiczny i z nich składa się misterna wiązka wrażeń, które muszą wywołać to, czego są składnikami: uczucie smutku.

To nie poezya, jedynie, to traktacik psychologiczny, któremu brak tylko rozumowań, w którym wyrazy streszczają prawa, a myśl obywa się bez wniosków — bo je sam czytelnik odczuwa:

Czemu mi smutno? pyta autorka i szuka odpowiedzi, chociaż jej nie daje. szuka jej w wietrze jesiennym, który lasy i pola odarł z zieleni

I tam wysoko, po niebie nademną
Dachem ołowiu rozbił chmurę ciemną,

szuka jej w tych zwiędłych liściach, które tuman z drzew obrywa i pędzi, niby duszę przez los zawistny zgąębioną, pędzi po szlakach nieznanych,

aż padnie smutna i daleka,
Gdy wiatr ucichnie lub jej zbraknie siły
Nad brzegiem jakiejś tam obcej mogiły.

Szuka jej w braku przyjaznej dłoni, w tem⁶ że żaden głos bratni co słyhać? nie pyta;

I że tak wszyscy w różne chodzą strony,
Każdy ku swojej gwieździe obrócony,
Każdy niedbały, co na drodze jego:
Przepaść, czy kamień, czy serce bliźniego,
Czołga się podle, lub zuchwale leci,
Byle tam stanął, gdzie ta gwiazda świeci,
Co w oczach jego tak piękna, bo złota,
A w oczach bożych garść łez, krwi i błota.

I tak przebiega poetka różne dziedziny wrażeń, przytacza myśli, a czyni to w taki sposób naturalny, prawdziwy i prosty, że w duszy słuchacza oddźwięk znaleźć musi.

Albo, czy jest coś wspanialszego nad ów *Hymn o zachodzie słońca na morzu*, Słowackiego, w którym na pozór tak mało sztuki, a tak wiele prawdy:

W pierwszej strofice poeta szkicuje ogólny charakter stanu wewnętrznego, nazywanego smutkiem, charakter, wyrażający się w tem, że nam najpiękniejsze rzeczy obojętnieją:

Choć mi ty niebo tak złocisz i morze
Smutno mi Boże!

Następują obrazki szczegółowe, z których każdy jest odbiciem jakiegoś psychologicznego motywu: I tak:

Strofa 2. Znużenie życiem wyradza jednostajny wyraz twarzy i tylko w głębi serca kryją się jeszcze żywsze uczucia.

Strofa 3. Dziecko wie, że matka nie na długo je opuszcza, a jednak płacze, bo ono całe swoje życie zespoliło z wrażeniami, od niej pochodzącymi.

Strofa 4. Wrażenia niespodziane, zwłaszcza gdy wiążą się ze wspomnieniami chwil przyjemnych, z dziedziny obcej temu, co nas w danej chwili otacza, działają na nas silniej, niż inne.

Strofa 5 i 6. Człowiek znużony życiem, samotny, a uczuciowy, czuje zawsze potrzebę przytulenia się do czyjejś piersi. Próżność człowieka, który nie doznaje za życia należnego mu uznania, żąda chwały przynajmniej po śmierci.

Strofa 7. Nic tak nie przygnębia jak poczucie niemocy, wynikającej z porównania gorących pragnień z nieubłaganą przyczynowością zewnętrznego świata.

Strofa 8. Smutek powstaje wreszcie i z tej myśli: ~~że~~ ~~wszystko~~ ~~przejsz~~ musi, że pokolenia

mijają po pokoleniach i że jednostka niczem jest wobec tej olbrzymiej, a bezustannej metamorfozy.

Zobaczmy teraz w jaki sposób te motywy są obrobione. Weźmy np. strofę czwartą i siódmą; język w nich prawie potocznego opowiadania, zadziwiający swą prostotą, jeśli zważymy silne wrażenie, jakie wywołuje:

Dzisiaj, na wielkiem morzu obłąkany,
Sto mil od brzegu i sto mil przed brzegiem,
Spotkałem lotne w powietrzu bociany
Długim szeregiem.
Żem je znał kiedyś na polskim ugorze,
Smutno mi Boże.

Tu wdzięk stanowi wyłącznie motyw psychologiczny, obrazowo, a zarazem treściwie wypowiedziany. Treściwa ta prostota jeszcze widoczniejszą jest w siódmej strofie:

Kazano w kraju niewinnej dziecinie
Modlić się za mnie codzień; a ja przecie
Wiem, że mój okręt nie do kraju płynie
Płynąc po świecie...
Więc—że modlitwa dziecka nic nie może...
Smutno mi Boże!

To nie strofki — to okruchy życia żywcem z duszy wyrwane.

*

*

*

Czego czytelnik szuka w poezji lirycznej?
Przedewszystkiem wyrazu dla swoich włas-

nych uczuć. Nieraz odczuwał on potrzebę określenia swoich wzruszeń—ale nie umiał. Gdy więc ktoś inny wyręcza go np. w oddaniu *tęsknoty*, jakiej doświadczał, i wyręcza w sposób, który uznać musi za całkiem wierny, a piękniejszy niż—by on to zdołał uczynić—wówczas doznaje uczucia przyjemnego i współczuje z poetą,—a właściwie ze swemi własnymi wspomnieniami.

Nigdyż serce stęsknione
 Mar minionych nie prześni?
 Wiecznież w jedną gdzieś stronę
 Zaczaruję me pieśni?



Jak kraj długi, szeroki
 Z lutnią moją podróżną,
 Zmieniam miejsca, widoki,
 Ale zmieniam napróżno!



Za nią tęsknię z wieczora,
 Z jutrznią tęsknię i płacę,
 Bom pożegnał nie wczora
 I nie jutro obaczę!...

(Bohdan Zaleski).

Taki wierszyk nietylko czyta się gładko, ale i budzi wrażenie miłe, ponieważ w prostocie swej i treściwości uprzytomnia doskonale te wzruszenia, których nieraz czytelnik doświadczał i dla których napróżno szukał formy, równie prawdziwej i równie pięknej.

Drobiazgowość w przedstawianiu uczuć nietylko nie szkodzi, ale często bardzo stanowi siłę

i wdzięk, dając prawdę w formie prostej, a urczej, podczas gdy drobiazgowość w opisywaniu wrażeń obiektywnych, obojętnych, jest nużąca. Jeśli jednak poeta zapomina o tej prostocie, jeśli w akordach jego lirycznego wylewu uczuć odezwie się samolubna próżność — wówczas sympatia czytelnika słabnie i wrażenie mija się z celem. Możemy to okazać na pięknym zresztą wierszu Władysława Ordon.

Poeta skarży się, że go nikt nie kocha. Opis swych uczuć rozpoczyna skromnie i rzewnie bez przymieszki samolubstwa i odrazu budzi w nas sympatyę:

Boże widzisz, że z prostotą
Mówię jak dziecko do Ciebie:
Nie o gwiazdę proszę złotą,
Ni o miejsce w Twojem niebie,
Ni o ludzkich dóbr obfitość,
Ni o ziemskich pragnień sytość;
Och, nie o to, krwawo, z głębi,
Dusza moja, prosząc, szlocha, --
Ojczyźnie kwiatów i gołębi,
Nikt mnie w świecie, nikt nie kocha!

Opowiada dalej, jak serce mu zamiera, jak bez echa pozostają skargi jego i podczas gdy wszechświat cały drży miłością, dla niego życie jest macochą.

Następuje piękny liryczny obrazek, pełen prawdy:

Szedłem dzisiaj, mrok zapadał:
Z ziemi wonie szły w niebiosy,
I srebrnymi słowik głosy,
Głosom lubej odpowiadał:

Ja bluźniętem wdziękom wiosny,
 A pierś miałem pełną krzyku:
 Przestań, przestań bezlitośny,
 Nikt nie kocha mnie, słowiku!

Współczujemy z poetą, bo wyraża nastroje,
 które i nam nie są obce. Ale cni tymczasem
 uderza w obcą nam już strunę samolubnych jego
 pragnień i z prostoty wpada w pełną próżności
 gorycz:

Zacne we mnie—w brud się mieni,
 Słodkie we mnie—w kwas się kwasi,
 A co we mnie jest z płomieni
 Tajemniczy podmuch gasi;
 I w *mej pięknej, śpiewnej duszy*
 Mierność jakaś siada płocha,
 Więdnę jako kwiat od suszy.
 Nikt mnie, *sztuko*, nikt nie kocha!

Autor, mówiący „o swej pięknej, śpiewnej
 duszy” do Sztuki, już przestaje nas wzruszać,
 zwłaszcza, gdy zaczyna dalej kłopotać się o to,
 że „zbrzydził twarzą”, „żegłos jego kąsa”, a „w oczach
 wyraz tkwi złośliwy” — wszystko to nic nas nie
 ochodzi.

Szczęściem odzyskuje na nowo pierwotną
 prostotę i z głębi sympatyczniejszych uczuć wy-
 snutem zakończeniem przejmuje nas i wzrusza:

Cicho!... postać z mgieł uwiana
 Przezroczysta, słodka, biała,
 Szlakiem mlecznym ku mnie spada...
 Przyczesane włosy gładko;
 Czarną suknią wiatr powiewa,
 Białą i chudziuchną ręką
 Widmo mnie do siebie wzywa.

Matko! snuż to mara płocha?
 Czy ty jesteś! moja! żywa!?
 Znika... Czekaj!... matko! matko!
 Matko, nikt mnie tu nie kocha!

Mimo fantastyczności przedstawienia, jest w tym okrzyku bóleści prawda życiowa, poeta więc trafia do serca. Któż bowiem w życiu nie czuł się choć przez chwilę osamotnionym i opuszczonym? A poezya, która nam te niewysłowione przez nas uczucia odtwarza, przynosi ulgę; raz dla tego, że pomaga nam wypowiedzieć choćby przed samym sobą to, na co nam słów brakło; powtórę, że niejako usuwa nasze odosobnienie; po trzecie, że nas uspokaja harmonią rymu i rytmu.

Prawda wewnętrzna nie wyłącza bynajmniej przesady właściwej poetom, — ale jakąż to ślizka droga dla miernych talentów!

W opisie np. ukochanej kobiety, nie potrzebuje autor koniecznie przedstawiać nam jej tak po gospodarsku, jak to nieraz czyni El y w najpiękniejszych swoich obrazkach, nie potrzebuje nam koniecznie mówić, że „sukienkę miała perkalikową w paseczki”, może on owszem w formie, w akcesoryach użyć tej przesady, która dodaje siły; ale robi *fiasco*, jeżeli tłem jej, podstawą, nie będzie naturalny zapal uczucia, lecz szlucznie wypracowany efekt.

Tak np. każdy lubi różę i chętnie zgodzi się na różnorodne poetyckie uniesienia nad jej pięknoscią, ale gdy nam Kasper Lohenstein zacznie wyliczać, że jestto „królowa ziół i kwiatów, narzeczona niebios, obrona świata, dziecię gwiazd,

za którem wzdycha miłość, do której tęskni słońce... której blask wstydzi rubin, której sok czyni gorzkim cukier *) i t. d., to ostatecznie, zamiast uwielbienia, uśmiech tylko wywołać musi.

Tymczasem siła prawdziwie poetyczna, chociażby wszechświat cały stawiała z jednej strony a przedmiot ukochany z drugiej, jeszcze nie wywoła przesytu i niesmaku, ponieważ tętni w niej i żyje: *psychologiczna prawda* uczucia.

Weźmy np. uniesienie Słowackiego, gdy woła:

Bo ja... ach gdybym był także aniołem,
Z rozpromienionem na błękitach czołem,
I nieskończoność całą miał obszarem,
I mógł rozrządzać gwiazdami wszystkiemi,—
Nie chciałbym gwiazdy niebieskimi świecić,
Lecz tylko rzucić błękity — i lecieć —
I taką jak ty mieć, moją, na ziemi!

Trzeba przyznać, że zamach siarczysty, a jednak, ta przesada formy służy tylko do uwydatnienia siły uczucia. On czuł to, co mówił.

Albo gdy „Demon” Lermontowa obiecuje kochance, że zrobi jej szarfę z łuny jutrzeńki, że w około niej roztoczy najmiłsze wonie i melodye, że jej wystawi zamki z bursztynu, róż i turkusów, gdy woła:

Dla ciebie będę bujał po niebie,
Dla ciebie w morskiem utonę dnie,
Ziemię i niebo oddam dla ciebie
Lecz — kochaj mnie!

*) Porównaj estetykę Lemckiego w przekładzie Bronisława Zawadzkiego.

To i tu widzimy tylko siłę wyrażen, malujących siłę uczucia.

A jeśli się zapytamy na czym polega ta siła, to łatwo będzie przekonać się, że polega ona na *przeciwstawieniu całych szeregów rozległych, daleko sięgających obrazów, jednej drobnej myśli*, która, tym sposobem zrównoważona, rośnie, potęguje się w naszych oczach i staje jak ogrom przed wyobraźnią czytelnika.

*

*

*

Skojarzenia na zasadzie kontrastu odgrywają olbrzymią rolę w twórczości poetyckiej, zarówno w wyrażaniach, jak w obrazach, jak w całej wreszcie osnowie utworu.

Bez przeciwieństw nie byłoby poezyi.

Gdy Mickiewicz mówi, że „wylewa burzę swych uczuć we lzy roztopioną” to siła tego wyrażenia leży właśnie w skojarzeniu czegoś tak groźnego, jak burza, i czegoś tak nikłego, jak lza. Albo gdy mówi, że „mędrcy ostrzyli na księgach swe *rozumy* zimne i twarde jak *miecze* ze stali”, to i tu siła polega na upatrzeniu związku w rzeczach tak różnych, jak chłód rozumu i chłód stali.

Tak samo w całych zwrotach, gdy Byron mówi:

Grecya jest księgą,
W której wiekami stoi napisano,
Że klęska wolnych jest świata wygraną.

to siłę wyrażenia stanowi skojarzenie przeciwieństw *klęski i wygranej*.

Inne przykłady:

Ludzkosci! ty Atreusza rodzie!

.

Tyś sama sobie katem i ofiarą
I padasz w proch, kiedy kroczyć chcesz zwycięsko,
I tryumf twój jest dla ciebie karą,
I zwycięstw szal jest dla ciebie klęską.

(El-y).

Ty, co żelazne nosisz sztaby,
Słuchaj! ja mówię, żeś ty słaby,
Ty, co oblokłeś jedwab drogi,
Słuchaj! ja mówię żeś ubogi.
Ty, jak pergamin mędrce trupi,
Słuchaj! ja mówię żeś ty głupi.

.

(Ujejski.)

Albo czy może być coś silniejszego, jak owo przekleństwo kochanki, Słowackiego, w którym wzrost siły poetyckiej warunkują coraz to gwałtowniejsze przeciwstawienia:

Ogniem, żalością wre zamknięte łono,
A kiedy zacznę się na serce dąsać,
Chciałbym je wyrwać z mej piersi i skąsać
I precz odrzucić tę rzecz tak zhańbioną
Twoją miłością, że ognie co płoną
Dotąd nie mogły go uczynić czystym —
A ty myślałaś, że ja z tem ognistym
Sercem nazwę cię kochanką i żoną?!
O! pierwej piekło! niżby czoło dumne
Na twojem zimnem łonie kiedy spało,
A niż całować twe usta rozumne,
I twoje białe, marmurowe ciało
Owionąć ogniem i żyć z taką skalą
Jaką ty jesteś, zimna! — Lepiej w trumnę!

Ale nie tylko w burzliwych wybuchach, poezya wyraża się zestawieniem przeciwieństw, czemkolwiek do siebie zbliżonych; i w chłodnem rozumowaniu i w głębokiej choć spokojnej miłości przeciwieństwa najżywiej działają na uczucie.

Weźmy np. chłodne, ale pełne siły rozumowanie Deotymy na temat „piorunu”, gdy tak do nas przemawia:

Człowieku! on już nie tajemnicą;
Nie drżj przed matką: tyś burzy syn!
W tobie wre także trójca gromowa:
 Myśl — błyskawicą,
 Grzmotami — słowa,
 Piorunem — czyn!

A oto znów zestawienie przeciwieństw w rzewnym miłosnym obrazku:

A pod tym progiem fala tak się toczy
I tak swawolna i taka ruchoma,
Że wzięła w siebie dwa nasze obrazy
I przybliżyła, łącząc je rękoma —
Chociaż nas tylko łączyły wyrazy!
Ach! fala taka szalona i pusta
Że połączyła nawet nasze usta —
Choć sercem tylko byliśmy złączeni!...
Fala tak pełna ruchu i promieni,
Że jednym światła objąwszy nas kołem
Zmieszała — niby anioła z aniołem.
Gdy myślę, boleść dręczy mię niezmierna...
Falo, niewierna falo! — a tak wierna!

Spokojniejszy ton tego ustępu wynika z mniej ostrych sprzeczności, a siła wzrasta dopiero w ostatnim wierszu. Gdyby chodziło o wykrzyk gwałtowny, kontrasty musiałyby być silniejsze:

„W walce z tem piekłem świata, co się złości,
Zawsze i wszędzie bądź siłą, co skłania
Nad śmierć silniejszą siłą ukochania —
Bądź piekłem miłości“.

(Kraśiński.)

Tak więc, to los mój na grobowcach siadać
I szukać smutków błahych, wiotkich, kruchych,
To los mój — senne królestwa posiadać,
Nieme mieć harfy i słuchaczów głuchych;
Albo umarłych.

(Słowacki)

Tu sprzeczności dodają siły.

Ale gdy poeta nie umie zachować w nich
miary i zbyt gospodaruje po wszechświecie, wówczas
bardzo łatwo zdarzyć się może, że wyobraźnia
czytelnika za nim nie podąży, lub co gorsza
uczuje się oszukauą.

Tak np. gdy Kraśiński zacznie się rozanie-
lać, z kochankami w niebo wzlatać, włosy splatać
i rozplatać, to nleraz niewiemy doprawdy co po-
cząć z naszą zamaconą fantazyą:

Nieskończoność mnie obleje,
I jak ptak w nieskończoności
Błękit skrzydłami rozwieję
I lecąc się rozemdleję
W czarnej nicości.

Ta *czarna nicość*, to rozwiewanie błękitów
za rzekomym przykładem ptaków, wszystko to nie-
wyrażne, a cóż dopiero gdy np. jeden z mniema-
nych poetów takie przeciwstawienia nagromadza,
mając zamiar odmalować potęgę myśli:

Mila tęsknica, bystra lotnica:
Harmonia dźwięków: liczb mądry zbieg

Liczba wszechtworu wielka sprężyna
 Światła, koloru tajna przyczyna
 Dźwignia wszechrzeczy... przestrzeni brzeg (!)

Każdy przyzna, że w tem wiele szumu, nie
 wiele poezyi, a jeszcze mniej sensu, mimo, że
 przeciwstawienia są—ba! i jakie! *tęsknica—lotni-
 ca, dźwignia wszechrzeczy i przestrzeni brzeg!*
 Albo dalej:

Gdzież jej początek, tajemny wątek
 Co *jaśń* duchową i życie ma?
 Naturalista bada puls głowy
 Ale *tajń* mglista fosfor mózgowy.

.

Na resztę rzućmy czarną zasłonę — chociaż
 jest tam jeszcze i „*gaz* chrześcijaństwa” i inne
 piękne skojarzenia sprzeczności „duchem owiane
 a umem porwane”.

Dlaczego takie zestawienia nazywamy po-
 prostu niedorzecznościami?

Bo w nich nie ma ani prawdy obiektywnej,
 ani prawdy psychologicznej, a jest tylko sztuczna
 łątanina i silenie się na oryginalność. Bo jak
 mówi Brodziński w swoim wierszu o sztukach
 pięknych:

Ciężka prawda wnet utonie
 Gdy jej sztuka nie pomaga —

Ale też z drugiej strony:

*Lekką sztuką wiatr powionie
 Gdy jej prawd nie cięży waga.*

Przeciwnie, nawet bardzo odległe wyobraze-

nia mogą być skojarzone z efektem, jeśli tylko jest między nimi łącznik prawdziwy, wspólnego związku.

Tak np. dwuwiersz arabskiego poety:

Gwiazdy patrzą się wiecznie, bo nie mają powiek
Znużonych bezsennością, jak podróżny człowiek —

nie razi nas skojarzeniem tak różnych wyobrażeń jak „gwiazdy“ i „podróżnego“, ponieważ autor umiał śmiałym, lecz naturalnym zwrotem *upodobnić* dwa te wyobrażenia.

Widzieliśmy, że ażeby w utworach poety była siła, muszą one wysnuwać się z głębokiego i żywego czucia, z własnych, istotnie doświadczonych uczuć, z zasobu różnofarbnych, pamięcią przechowanych wrażeń, wreszcie, że musi je ożywiać zdolność umiejętnego przeciwstawiania różnych wyobrażeń i urozmaicania w ten sposób jedności myśli.

Lecz czy przez to już zrozumieliśmy tajemnicę twórczości poetyckiej i jej wpływu na umysły ludzi?

Wszakże i filozof czerpie z zasobu własnych myśli, porusza przedmioty olbrzymie—czas i przestrzeń, myśl i ruch, siłę i materję, wszakże i on umiejętnie zestawia kontrasty, a gdy chodzi o zlewianie jednych pojęć z drugimi, to trudnoby w tym względzie metafizykom niemieckim sprostać. Dlaczegoż jednak nie jest to poezją? Dlaczego ogół pozostaje wobec niej martwym, dlaczego wspaniałe hipotezy metafizyczne nie budzą tego uczucia, co wspaniałe poetyckie rzuty myśli?

Oto dlatego, że filozofia składa się przeważnie z *pojęć*, a poezya przeważnie z *wyobrażeń* i to *zmysłowych*.

Ażeby się o tem przekonać, posuńmy analizę nieco głębiej.

Weźmy jeden z najwspanialszych i najmniej naturalistycznych objawów naszej poezyi: *Improwizacyę Konrada* i rozbierzmy ją psychologicznie:

Ja mistrz!

Ja mistrz *wyciągam dtonie*,
Wyciągam aż w niebiosy i kładę me dtonie
Na gwiazdach jak na szklanych harmoniki kręgach;
To nagłym, to wolnym ruchem
Kręcę gwiazdy moim duchem.
Milion tonów płynie; w tonów milionie
Każdy ton ja dobyłem — wiem o każdym tonie
Zgadza je, dzielę i tączę
I w tęczę i w akordy i w strofy płaczę,
Rozlewam je we dźwiękach i w błyskawic wstęgach!
Odjąłem ręce, wzniosłem nad świata krawędzie
I kręgi harmoniki wstrzymały się w pędzie.
Sam śpiewam, słyszę me śpiewy:
Długie, przeciągłe, jak wichrów powiewy,
Przewiewają ludzkiego rodu całe tonie:
Jęczą żalem, ryczą burzą
I wieki im głucho wtórzają —
A każdy dźwięk ten, razem gra i płonie
Mam go w uchu, mam go w oku,
Jak wiatr gdy fale kołysze,
Po świstach lot jego słyszę.
Widzę go w szacie obłoku. ¹⁾

Jeden wspaniały, drgający życiem, olbrzymi, ale *czysto zmysłowy* obraz. Ileż tu porównań,

¹⁾ Wszystkie wyobrażenia zmysłowe podkreślono.

kontrastów, przenośni, a wszystko zmysłowe; ale jak świetnie skojarzone! Wszystko się uzupełnia, objaśnia, uplastycznia — jedno wyobrażenie nie klóci się z drugim, jak w owych mglistych „tajniach mózgowych“. A pod tem wszystkim czuć prawdę najczystszej, choć nadludzkiej niemal uczucia i polotu, w szacie czysto zmysłowej.

Lecz oto czytamy dalej i owiewa nas całkiem inne, lżejsze, eteryczniejsze owietrze — doznajemy wrażenia takiego, jakby poeta, prowadząc nas przez skały, doliny i strumienie, przez gwarne gaje i pełne różności ogrody — naraz wprowadził nas nad brzeg olbrzymiej fali oceanu, jednostajnej, lecz majestatycznej, cichej, ale pełnej siły i ogromu. Słuchajmy:

Boga, natury godne takie pienie!
Pieśń to wielka, pieśń tworzenie,
Taka pieśń jest siła, dzielność,
Taka pieśń jest nieśmiertelność:
Ja czuję nieśmiertelność, nieśmier
[telność tworzę —
Cóż Ty większego mogłeś zrobić Boże?

Pytamy się w czem leży tajemnica tej zmiany, tego urozmaicenia i znajdujemy ją w psychologicznie odmiennej konstrukcyi dwóch tych ustępów: w pierwszym były prawie same wyobrażenia i obrazy zmysłowe, w drugim prawie same pojęcia i porównania umysłowe.

Czytelnik może nie spostrzegać tego, ale czuje urok przejścia.

Zobaczmyż jak się autor zachowuje dalej. Oto znowu wprowadza nas w świat zmysłów:

*Patrz jak te myśli dobywam sam z siebie,
 Wcielam w słowa; one lecą,
 Rozsypują się po niebie,
 Toczą się, grają i świecą;
 Już dalekie... czuję jeszcze,
 Ich wdziękami się lubuję,
 Ich okrągłość dłonią czuję
 Ich ruch myślą odgaduję —
 Kocham was me dzieci wieszcie!*

Ostatni wiersz jest znowu nagłym odskokiem do formy umysłowej, poczem następuje przepołowienie tego rodzaju:

*Myśli moje! gwiazdy moje!
 Czucia moje! wichry moje!
 W pośrodku was jak ojciec wśród rodziny stoję,
 Wy wszystkie moje *).*

Usunąmy tę misterną choć bezwiedną robotę psychologiczną, a znaczna część uroku zginie: będziemy mieli albo przeładowanie zmysłową mazażką obrazów i nużącą plastyczność, albo też górnolotną, mdłą i niejasną abstrakcyjność, któraby nigdy podobnie silnego wrażenia wywołać nie mogła.

Estetyk Lemcke, który na zmysłowy początek nadzmysłowych pojęć pobieżnie tylko zwrócił uwagę, wypowiada przecież bardzo trafne spostrzeżenie, potwierdzające to, com wyżej powiedział: „Nie wiemy częstokroć sami, dla czego mowa, nacechowana najwyższą prostotą, wydaje

*) Ob. Z Dziennika psychologa. Warszawa 1876, str. 43, 44 i nast. Porównaj także str. 114.

nam się tak poetyczną, tak pełną nieporównanej siły i jasności. Przypatrzwszy się jednak bliżej, znajdziemy, że *cały urok leży w używaniu wyrazów, które zachowały jeszcze ślady znaczenia zmysłowego* tam nawet, gdzie mają wszelki pozór nadzmysłowy. Aby odnaleźć taki wyraz, potrzeba delikatnego uczucia, głębokiej znajomości mowy i wysoce rozwiniętego zmysłu spostrzegania“.

Ta ostatnia uwaga wygląda tak, jakgdyby autor mniemał, że poeci *świadomie* dobierają takich wyrazów i zwrotów—tymczasem po większej części tak nie jest. Tu potrzebna jest tylko ta znajomość mowy, którąbym nazwał *machinalną*, i która na zasadzie samej asocjacji nasuwa poecie wyrazy, najlepiej odpowiadające jego myślom—szperanie po słowniku i teoretycznie nabyte językoznawstwo nie wieleby pomogły. Dobrzy filologowie są rzadko dobrymi poetami.

Ale wróćmy do wyobrażeń zmysłowych.

Widzieliśmy jak wielką jest ich przewaga w poezji; i rzeczywiście można powiedzieć, że o ile filozofia byłaby niemożliwą bez zdolności uogólniania, czyli abstrakcji, o tyle poezja nie mogłaby istnieć bez uplastyczniania pojęć ogólnych, przez podstawienie na ich miejsce obrazów zmysłowych.

Lecz w tej uwadze mieści się zarazem inna, którą musimy nieco wyraźniej wypowiedzieć.

Utwór rymowany nie będzie jeszcze poezją przez to samo, że jest w nim przewaga wyobrażeń zmysłowych. Do tego potrzeba czegoś więcej; do tego potrzeba, ażeby te wyobrażenia były

nie celem, lecz tylko środkiem, ażeby były zręcznie użytym *narzędziem myśli, pojęć i uczuć.*

Weźmy przykład: otwieramy poemacik Ujejskiego i znajdujemy w nim między innymi taki ustęp:

...Bo duch w zaklęctwie swem nie siedzi
Ani w korynckiej złotej miedzi,
Ani w purpurze, ani w księgach,
Ale on chwieje się na kręgach
Powietrznych, i tam tęskny czeka,
Aż go przywoła pierś człowieka —
I trza do niego się podnosić,
Bo on się na dół nie da prosić!

Jest to rozumowanie—ale i obraz zarazem; jest wywód idei—ale i szereg zestawień zmysłowych; nie osobno, lecz jedno z drugim—a raczej jedno przez drugie.

Poeta nie wypowiada myśli jako takiej, nie wypowiada wprost uczuć, które tę myśl ożywiają, tylko rzuca obraz—i jest pewien, że abstrakcja czytelnika dokona reszty.

Filozof postąpiłby przeciwnie: onby przedstawił myśl w formie pojęć, a od czytelnika żądałby, aby tym pojęciom wyobraźnia jego dała podkład zmysłowy, umożliwiający zrozumienie. Onby to tak napisał:

„Prawdy moralne nie są przywilejem jednostek, mających władzę, nie są przywiązane do pewnych form i zamknięte w pewnych tylko miejscach lub utworach umysłu ludzkiego, lecz budzą się w nas same z rozważania świata otaczające-

go i trzeba tylko umieć podnieść umysł, ażeby je zdobyć”.

Zobaczmy, jakby tę myśl dalej rozwijał filozof-moralista:

„Lecz ażeby te prawdy przyswoić sobie, potrzeba zapomnieć o pospolitych zabiegach życia i nagrodach, a natomiast ze świeżym i jasnym umysłem, w prostocie ducha, przygotować się do ich zrozumienia”.

Tymczasem poeta zamiast podobnego, pojęciowego wywodu, maluje dalej swój obraz:

A do tej jazdy tylko zdolny
Ten, który lekki jest i wolny,
I już odrzucił te ciężarne,
Ciału przytulne a tak marne,
Zarobki własne i posagi
A stanął świeży, jasny, nagi.

„Pojęcia wasze są błędne i ciemne — mówi dalej filozof-moralista — zatraciliście już nawet pozory wielkich cnót w niedolach życia i tylko czasem, wśród pomyślnych warunków, odezwie się w was jeszcze szlachetniejsze uczucie”.

Zamiast tego, poeta tak mówi:

Chodźcie błędem i ciemnością...
Często wam ogień gaśł niebieski;
Jesteście jako płaszcz królewski,
Co purpurowe barwy zetrze
W puszczy na słońce i na wietrze,
Lecz gdy płomienie mgły rozpędzą:
Gdzieniegdzie złotą świeci przędzą.

Rozległość w odskoku wyobrażeń zmysło-

wych od pojęć, przez nie symbolizowanych, może być oczywiście mniejszą, lub większą.

Zbyt mała nie da siły, zbyt wielka może ją zwichnąć.

Przypuśćmy np., że poeta, chcąc obrazowo przedstawić odkupienie świata przez Chrystusa, tak pisze:

„On was obleje wodą święconą”.

Gdyby tak napisał, obraz oblewania wodą, jako zbyt pospolity — nie wywołałby poetycznego efektu. Poeta więc używa silniejszego odskoku i mówi:

„On was ogniowym zmyje chrzestem”.

Wyobrażenie „ogniowego chrz'u” jest silniejsze, bo więcej odbija od formy abstrakcyjnej, a jest przytem dość niejasne, ażeby mogło ująć za firmę dla pojęcia. Gdyby poeta wziął wyobrażenie wyrazistsze, bardziej zmysłowo określone, a więc gdyby jeszcze powiększył odskok pomiędzy pojęciem a jego zmysłowym przedstawicielem, wówczas wpadłby w drugą ostateczność i zwichnął siłę polotu. Np. gdyby napisał:

„On was piorunem ochrzci elektrycznym!”...

Ale prawdziwy poeta instynktownie czuje te granice, po za którymi zamiast podbijać fantazję czytelnika, łamałby jej skrzydła.

Prawdziwy poeta umie ten odskok od pojęć do zmysłów rozszerzyć aż do ostatnich granic możliwych, granic, które rodzą uczucie wzniosło-

ści; lecz w porę zwija skrzydła, tak, że fantazyja czytelnika ma czas odetchnąć, i widnokrąg, który mu każą objąć, mimo całego swego ogromu, nie będzie niedościgłym, a harmonii dźwięków nie rozszarpie najazd dysonansów.

Np. czy nie jest to olbrzymią swobodą fantazyi, gdy autor każe Chrystusowi ludzi i światy brać w poleć i iść z nimi przez niebiosy — a jednak czy jest kto, coby odmówił poetycznej prostoty temu wspaniałemu obrazkowi? Posłuchajmy:

On was ogniowym zmyje chrzestem
I nowe nada wam przymierze,
A kiedyś w poleć was zabierze
Jak żniwiarz swe dojrzałe kłosy,
Do Ojca pójdzie przez niebiosy,
Przed nim wysypie ze swej szaty
I was i narody i światy!

W ustępie tym poeta wziął za symbol moralnej pracy Chrystusa, fizyczną pracę żniwiarza, zbierającego dojrzałe kłosy; za symbol duchowego przewodnictwa ku doskonałości, uzmysłowioną drogę przez niebiosy, i wreszcie pojęciowy wyraz znikomości stworzenia wobec Boga, zastąpił obrazem zmysłowym, w którym Chrystus „wysypuje ze swej szaty jednostki, narody i światy”.

Widzimy jak wiele poeta za pomocą tych kilku wierszy osiągnął. Zamieniwszy język pojęć na język wyobrażeń, nie tylko jaśniej przedstawił swą myśl, chociaż jej wcale w słowach nie wyraził, ale nadto przez skupienie wyobrażeń rozległych przedmiotów (narody i światy) w drobnym

obrazku brania w pole i wysypywania przed obliczem Boga, osiągnął cel podwójny: obudził w nas z jednej strony poczucie wielkości boskiego dzieła, z drugiej poczucie małości rzeczy ludzkich i widzialnych ogromów, wobec Boga.

*

*

Im więcej jasnych pojęć i wyrazistych, a sympatycznych uczuć autor w duszy czytelnika obudzi, tem silniejsze uczyni na nim wrażenie. Urok zaś tego wrażenia polega właśnie na tem, że autor nie wypowiada wprost myśli, któreby tylko biernie czytelnik przejmować musiał, lecz że w nim rozbudza różne władze duszy, zmuszając je do ożywionej, a jednak niemęczącej pracy—do *łatwego odczucia duchowej treści symbolów*. Dlatego to mówimy, że, czytając dzieła wielkich poetów, możemy w nich coraz to nowe odkrywać piękności, pozwalając ich symbolom poetycznym wywoływać i rozbudzać coraz to nowe łańcuchy myśli, uczuć nastrojów i wspomnień.

Ażeby się zaś przekonać, jak wiele takiej treści może poeta zakląć w kilku wierszach, zastanówmy się nad jednym z najpiękniejszych sonetów Mickiewicza p. t. „Stepy Akermanu”.

Poeta szkicuje nam barwistemi słowy, cichy stepowy krajobraz i zdaje się zrazu nie mieć innego celu, prócz opisu; ale w miarę czytania zaczynamy uczuwać, że to nie jest prosty opis—że tam jest mnóstwo myśli i uczuć, utajonych tylko pod przejrzystą gazą obrazu:

Wpłynąłem na cichego przestwór oceanu —
 Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi,
 Wśród fali łąk szumiących, wśród kwiatów powodzi
 Omija koralowe ostrowy burzanu.

Już zmrok zapada — nigdzie drogi ni kurhanu;
 Patrzę w niebo, gwiazd szukam, przewodniczek łodzi:
 Tam zdała błyszczący obłok, tam jutrenka wschodzi,
 To błyszczący Dniestr, to weszła lampa Akermanu!

Stójmy!... Jak cicho! Słyszę ciągnące żórawie,
 Którychby nie dościgły żrenice sokoła;
 Słyszę kędy się motyl kołysze na trawie,

Kędy wąż śliską pierśią dotyka się zioła...
 W takej ciszy tak ucho wytężam ciekawie,
 Że słyszałbym głos z Litwy... Jedźmy, nikt nie woła!

Oczekiwanie głosu z Litwy na stepach akermanańskich jest niedorzecznością, jeśli je uważać ze stanowiska zmysłowego prawdopodobieństwa. Ale też poezya na takiej prawdzie poprzestawać nie może, a często nawet musi jej być niewierną. Niewierność tę zawdzięcza fantazyi.

Z drugiej znów strony, gdyby fantazyja tylko tego dokonała, że wylamała się z pod prawideł zewnętrznych zależności — toby jeszcze przez to nic poetyckiego nie stworzyła. Poezya polega tu nie na samem lekceważeniu prawdy zewnętrznej zmysłowej, ale na potężnem uwydatnieniu prawdy wewnętrznej, psychologicznej.

Zobaczmy tylko, ile w tych kilku wierszach autor umiał zawrzeć:

1. Dał nam poznać piękności obcej strony.
2. Dał dowód siły swego rodzinnego uczucia.
3. Uwydatnił kontrast pomiędzy gorącem

pragnieniem a rzeczywistością: „jedźmy, nikt nie woła!”

A może... może tam jest jeszcze więcej zaklętego uroku, uroku, któremu tajemną siłę daje jeszcze głębsza i szersza prawda psychologiczna?

Nie jestże bowiem ten misterny układ motywów odbiciem całej roli, jaką poezja wobec rzeczywistości odgrywa?

Te stępy Akermanu — to droga naszego życia — droga przeplatana „kwiatami” i „koralowemi ostrowami burzanu”, które nęcą, ale które omijać potrzeba. Nigdzie wyraźnego gościńca ni kurhanu; podróżny wznosi oczy ku niebu, szukając przewodniego światła gwiazd lub blasku jutrzeńki. A tymczasem w około cicho i pusto; tylko to co żyje, obojętnie bieży swoją drogą; żurawie ciągną po niebie, płochy motyl kołysze się na trawie, a chytry wąż ślizką swą pierśią rozsuwa wonne zioła... To wszystko życie rzeczywiste. Ale w pierśi podróżnego budzi się tęsknota za czymś lepszym — wyteża ucho, by w tej ciszy usłyszeć coś więcej, niż obecną rzeczywistość, by usłyszeć echo z drogiej krainy ojczystej; staje się poetą, żąda od życia czegoś więcej, niż ono dać może, z bijącym sercem wstrzymuje się na drodze swojej, słucha, i po chwili... odczuwa przepaść, jaka dzieli jego fantazyę od rzeczywistości, czuje, że musi dalej iść w świat, bez tych złudzeń...

„Iedźmy. Nikt nie woła!”

Jakimże sposobem poeta tak wiele efektów nagromadza, tak wiele treści pod obrazy swe podkłada?

Czy on to wszystko świadomie obmyślać potrzebuje?

Bynajmniej; poeta nie jest w możności przewidzenia tego wszystkiego, co słowa jego w duszy czytelnika obudzą; a nieraz nawet budzą one myśli obce jego własnym intencjom.

Widocznie więc udział świadomej rozważki nie stanowi jeszcze o całej twórczości; poeta nie zastanawia się nad wszystkimi wyrazami i zwrotami, jakich w pisaniu używa, on tylko przejmując się przedmiotem, uprzytomnia sobie punkta główne, a reszty dokonają za niego — *fantazya*.

Fantazya — to właściwe imię siły, bez której nie byłoby poezji. Nie pomoże wrażliwość, nie pomoże żywa pamięć, nie wystarczy poczucie estetyczne i współczucie psychologiczne, gdy brak fantazji.

Wszystko co z pominięciem tej czarodziejki przemawia tylko do uczucia, albo tylko do rozumu, będzie kantyczką, rozprawą albo kazaniem, nie będzie poezją.

Ona to wprowadza do sztuki ten pierwiastek nadzmysłowy, ten pierwiastek prawdziwie poetyczny, który jej nadaje lotność, bujność, eteryczność.

Jeśli mamy wierzyć poetom, czasy czarów i zaklęć nie minęły jeszcze. Istnieje bowiem dotychczas „najpotężniejsza z czarodziejek ziemi”. W szacie z blasków i barw zachodzącego słońca, z gwiazdą srebrzystą na czole, rozsypuje dokoła

siebie promienie uroków, którym dusza ludzka
z rozkoszą ulega:

Do niej szalenie drży młodość radosna,
Z nią się nadzieja wiecznie zaprzyjaźnia,
U niej poezja tęczy swe krosna!
— Tą czarodziejką cóż jest? — *Wyobraźnia*.

Wyobraźnia ta, a ściślej mówiąc *fantazya*,
posiada najpotężniejsze na ziemi magiczne zwier-
ciadło, w którym

co kto pragnie, ujrzy za kryształem:
Skarby, co nigdy nie giną; sumienia,
Co nigdy drogą nie zdążają błędną;
Serca, gdzie stałość nigdy się nie zmienia,
Róże i laury, co nigdy nie więdną;
I wszystko, wszystko, co jest doskonałem,
Bo to zwierciadło zwie się: *ideałem!*
(Deotyma).

To, czego nam dostarczają *wrażliwość i pa-
mięć*, to tylko kamyczki kolorowe do tej moza-
jki duchowej, jaką fantazya układa.

Z kądżeby powstała *Boska i Nieboska ko-
medya*, *Dziady*, *Anhelli*, *Irydion*, gdyby nie ten
cudowny dar fantazyi, mocą którego nasz „świat
rzeczywisty, tysiąc innych rodzi?”

Przypatrzmy się bliżej tej potędze.

Jeżeli pamięć jest martwą wyobraźnią, to fan-
tazya jest wyobraźnią w stanie czynnym.

Wrażenia, pochodzące z otoczenia, od przy-
rody, od ludzi, z książek, z własnych przeżyć
wreszcie, pozostają w umyśle pod postacią wyo-
brażeń, zawsze powiązanych ze sobą, zawsze zle-

wających się częściowo, już to na zasadzie tego, że współcześnie powstały, już też, że miały w sobie jakieś pierwiastki wspólne, czy w prostym podobieństwie, czy w kontraście.

Gdyby cały ten bogaty materiał pozostawał w umyśle tak jak powstał, mielibyśmy wierną pamięć i zdolność żywego przedstawiania sobie wrażeń dawniejszych — nic więcej.

Lecz nowe wpływy, nowe wrażenia wciskają się między ogniwa dawnych, przyłączają się do nich, zlewają, rozrywają i przesuwają — a w tej ruchliwej czynności pomagają im i wpływy wewnętrznych uczuciowych pobudzeń i wreszcie sama lotna natura obrazów myślowych, z których żaden nie może trwać czas dłuższy bez zmiany, lecz musi słabnąć, zacierać się, mieszać z innymi, jeśli go pierwotna pobudka zmysłowa na nowo nie ożywi i nie wyosobni.

Ztąd to powstaje owa bezustanna gra widziadeł, którą nazywamy *fantazyą senną*, jeśli się odbywa całkiem luźnie i bezładnie — a *fantazyą poetycką*, jeśli kombinacyom przewodniczy jeden układ główny, jedna nić przewodnia — rozumowa.

Fantazyja więc poetycka będzie stała pośrednikiem między myśleniem sennem czyli marzeniem — a myśleniem ścisłym, czyli rozumowaniem.

Różni je tylko stosunek wyobrażeń do pojęć, obrazów do wyrazów, różny stopień szybkości, różna łatwość zmian i różny stosunek do rzeczywistości.

Fantazyja senna bowiem miesza i przekształca rzeczy tak, że odbiera im wszelki prawidłowy

układ zależności w czasie i przestrzeni, tymczasem fantazyja poetycka układu tego naturalnego nie niweczy, nadaje mu tylko inny charakter.

To, co poeta w życiu doświadczył, wplata się jako treść do jego obrazów, przyczem jednak nie ma chaosu, jak w czysto sennem następstwie wyobrażeń, lecz jest jak gdyby skupianie się okruców życia około magnesu, którym jest panująca postać, idea, uczucie.

Na obraz poetycki jednej osoby może się składać bardzo wiele rysów, dojrzanych u bardzo wielu osób i w różnych czasach.

Nieraz dla stworzenia jednej tkanki powieściowej wszystkie epoki życia poety przynoszą swą daninę jego fantazyi i tylko takim kosztem ideały dorastać mogą do wyżyn poezyi, nieodrywając się całkiem od ziemi.

Jeśli zaś ktoś zapyta, dla czego poeta wogóle odczuwa potrzebę tworzenia ideałów i jakim sposobem dochodzi do zaspokojenia tej potrzeby, to będziemy musieli odpowiedzieć, że warunki ku temu są dwojakiej natury: pozytywne i negatywne.

Z jednej strony poeta obdarzony poczuciem piękna i współczuciem psychologicznem, znajdując w życiu typy piękności fizycznej, siły charakteru, typy, uosabiające wybitnie namiętności złe czy dobre, musi doznawać *zadowolenia artystycznego*, które będzie tem większe im bardziej typ odbija od pospolitości, a które tem samem, na mocy powszechnego prawa psychologicznego, zmuszającego nas do szukania zadowolenia własnych upodobań, pobudzi go do szukania w fantazyi typów takich, któreby jeszcze w wyższym

stopniu zadowolnić go mogły; z drugiej zaś strony, gdy się już wytworzą w duszy jego pewne pojęcia artystycznej wyższości niektórych typów, pobudką do tworzenia nowych, będzie dlań owo negatywne poczucie różnicy, pomiędzy podnioślejszymi obrazami jego ducha, a częściej, poziomą i mizerną rzeczywistością, która, budząc *niezadowolnienie artystyczne*, kontrastem swoim wzmacniać w nim będzie dążenie do lepszosci, jeżeli nie w życiu, to w pieśni.

Gdyby poeta znajdował w koło siebie tylko ideały, nie czułby potrzeby wytwarzania ich sztucznie, uzupełniając rysy jednej postaci rzeczywistej rysami drugiej i składając z nich całość wybitną, typową, idealną.

Ideal jest ideałem nie dla tego, że jest zaprzeczeniem rzeczywistości, ale dla tego, że jest jej *uzupełnieniem i poprawieniem*. Ideały, nie mające w sobie podkładu rzeczywistego, nikogo nie zagrzeją. Będą to błędne ogniki, mdłe mary abstrakcyjne, ale nie prawdziwe ideały.

Najbardziej nieziemskie postacie poematów mogą budzić zajęcie, ale wtedy tylko, gdy pod ich eteryczną szatą czuć serce bijące, prawdę psychologiczną.

Niechże który autor stworzy choćby najbardziej ponętą postać kobiety, ale niech ją wprowadzi w akcję, nie mającą żadnej podstawy psychologicznej, niech nam da łataną opowieść wypadków, w których logika uczuć i namiętności nie gra żadnej roli, w których nie będzie ani określonych charakterów, ani umotywowanych pobudek działania — a przekonamy się, że utwór taki,

nietylko nas znudzi, ale nawet rozgniewa, chociażby zewnętrzne cechy postaci najwyraziściej były naszkicowane, chociażby opisy miejsc były najbardziej realistyczne.

Dlatego to przewaga wyobrażeń zmysłowych, bez której nie ma poezji, jest cechą prawdziwie poetycką wtedy dopiero, *gdy służy za środek, nie za cel*, gdy jest narzędziem prawd i celów duchowych.

Miłostki słowika z różą, domniemane wpływy gwiazd, akompaniament burzy podczas walk duchowych, wszelkie zmysłowe uosobienia marzeń, wszelkie przenośnie i parabole—wszystko to o tyle tylko jest poezją, o ile kryje w sobie prawdę uczuć—o ile pod obrazki słowika i róży czytelnik może podłożyć kochające się serca; o ile świat wydaje się innym, gdy jesteśmy wzburzeni lub zgnębieni, a innym gdy wesele i radość nas przepełnia; o ile niejasne pragnienia i marzenia nasze znajdują możliwy do odczucia wyraz w obrazku zmysłowym, który im daje ciało, barwę i kształty.

Jeśli więc wyrazy i zwroty poetyckie mogą pochodzić z odczytania — to treść wewnętrzna duchowa musi pochodzić *wprost z życia* poety — inaczej to, co stworzy będzie miernem i mdłym; postacie jego będą miały maski zamiast twarzy, róż zamiast krwi i sprężyny zamiast mięśni.

Szekspir mógł sobie pożyczać wyrazów i zwrotów od kogo chciał, mógł nawet pomysły czerpać z legend, z tradycji — a przecież tworzyć rzeczy wielkie—bo on pod to wszystko miał co podłożyć, miał czem natchnąć—bo miał serce i pisał przez serce. Że zaś w tem sercu tętniały wszystkie siły,

jakiemi duchowość ludzka rozporządza, że były one w harmonii i według praw odwiecznych działały, mógł więc ten materiał, co przez serce jego przeszedł, co się w tej formie odcisnął i przez ten alembik przedystylował — posiadać wszelkie cechy praw psychologicznych i reguł estetycznych przyrodzonych.

Dajcie człowieka z takim czuciem—a poetę zrobi z niego pierwszy lepszy bakalarz; i erudycję wzbogaci, i fantazyę zapłodni i pisać nauczy—byle tylko było czem *czuć*!

Natomiast największe odczytanie się dzieł wschodnich, historycznych, podróżniczych i w ogóle tych wszystkich, które wzbogacają materiał fantazyi, na nic się nie przyda, jeśli piszący we-gietował tylko, zamiast żyć pełną piersią, jeśli skarbnica jego wspomnień, zamiast być echem żywych drgnień myśli i uczuć, starć i oporów, uniesień i ciosów, będzie tylko zbiorem szkiełek kolorowych, które obrót kalejdoskopu w różne martwe figury układa.

Podsycanie sztuczne fantazyi w takich ustrojach prowadzi tylko do dzikich zboczeń, do chorobliwych zestawień i niesmacznych porównań. O ile zaś zatrzyma się w granicach trzeźwiejszych pomysłów, będzie bładą kopią teatralnych krajobrazów i wielkich dramatów, granych przez trupe maryonetek.

Daleką więc niech będzie od nas zimna sztuka,
Co wzoru swych powabów w naturze nie szuka,
Co daleka od nieba, daleka od ziemi,
Dumny lot toczy między krainy zimnemi,

Nie zna bogów języka, unika prostoty,
 Nie zna ludzi w słabościach, nie zna ich wśród cnoty.
Nie uwierzę występkom, cnota mię nie wzruszy,
Gdy nie widzę w nich prawdy, nie znam ludzkiej duszy,
 (Brodziński.)

*

*

Możemy już teraz uprzytomnić sobie cały zakres czynności fantazy w twórczości poetyckiej.

A więc

1) *Wytwarza ona postacie i obrazy idealne*, na podstawie obserwowanych postaci i obrazów rzeczywistych.

2) *Zamienia język pojęć na język wyobrażeń zmysłowych*, czyniąc te ostatnie symbolem pierwszych.

3) *Kojarzy najróżnorodniejsze pod względem treści wyobrażenia*, które w mowie prozaicznej niezwykle chodzą w parze, a przez to daje poezji rozmaitość, jakiej proza nie posiada.

4) *Przerzuca nas z jednej sfery objawów w drugą*, czyniąc naturalnym przeskok, któryby nie był naturalny w zwykłej mowie. Poeta bowiem umie:

Światu wielkiemu dumnie panować
 I gwiazdy nocy, poranku zorze,
 Ciche strumienie, wzburzone morze
 Według swej woli kierować.

A nadto może on

ducha cudem
 Czas niedościgły ująć w swe szpony,

Powieścią, wieków zedrzeć zasłony —
Hymnem przyszłości nucić przed ludem!

Co więcej, fantazyja jego

5) *Skraca lub powiększa czas i przestrzeń*,
stosownie do swych widoków; może bowiem za-
równo z jednej chwili życia stworzyć poemat;
drobny, cichy kącik uczynić światem gwarnych
marzeń i walk duchowych, jak i nawzajem:

W jednej godzinie przywłaszczyc sobie
Długiego życia innych wrażenia,
Pierwsze o szczęściu młodych marzenia
I myśl ostatnią starców o grobie.

Im zaś zręczniejsz autor umie mieszać wy-
obrażenia drobnych z wyobrażeniem rozległych
przedmiotów, im wspanialej zolbrzymi jakiś skro-
mny proces duchowy i nawzajem, szerokie hory-
zonty, długie rozumowania zbiję w jeden okrzyk,
w jeden obraz, w jeden rozmach poetyczny, tem
silniej wstrząśnie mrowiskiem wyobrażeń czytelnika
i tem głębiej poruszy jego serce.

To też ta właściwość poezyi, łącznie z poprzednią, przejawia się szczególnie w gorących
odezwach poetyckich; gdy np. Mickiewicz woła:

Młodości! ty nad poziomy
Wylatuj — a okiem słońca
Wielkości całe ogromy
Obejmuj z końca do końca!

to siła i popularność tej odezwy tkwią: pod względem treści — w potęgę uczucia, a pod względem formy w *przerzucaniu* fantazyi czytelnika

po olbrzymich obszarach i *streszczeniu* tej gorącej piorunowej jazdy, w kilku drobnych zwrotach wyrazowych.

Albo gdy w odezwie poetyckiej Ujejskiego czytamy:

Orłowy lot — to w niebo i słońce!
 Białość — to czystość ducha i prostota:
 Polacy! Wyście tych potęg obrońce,
 To waszych dziejów robota!

to tu oprócz nagłego, ale umiejętnego *przerzucania* fantazyi, oprócz streszczenia wielkich cech w paru drobnych rysach, mamy nadto zwrot, który całe dzieje narodu jednym zamachem przed oczy duży stawia.

Wiersz do Radości Schillera lub pierwsza lepsza odezwa poetycka Wiktora Hugo, dostarczą nam podobnych przykładów. Tu poezya występuje ze szczególną siłą, ponieważ, jak huragan, przebiega i wzburza fale wyobrażeń, ponieważ tłumy widoków zbija w miniatury, a drobnym iskrom każe oświecać bezmiar świata. Fantazyja czytelnika wówczas odczuwa swą potęgę, oddycha pełną piersią lub wstrzymuje oddech na chwilę, czując urok swobodnego polotu, a *nieczując odpowiedniego mu zmęczenia*.

Oprócz tych cudownych własności, fantazyja poetycka posiada nadto ciekawszą jeszcze zdolność.

Może ona do tego stopnia burmistrzować w świecie zjawisk, że:

6) *Zlewa zupełnie dwa różne wyobrażenia w jedną całość*, tak, iż czytelnik w jednym obra-

zie odrazu dwa znajduje. Poeta bierze np. tak różne wyobrażenia, jak *twarzą ludzką i powierzchnię morza* i łączy je w ten sposób:

Tu szklane morza cichego oblicze
Na falach drobnych, jak uśmiechu dolki,
Gór okolicznych odbija wierzchołki.

Albo nawet całą powiastkę w ten sposób prowadzi, że czytelnik nie wie czy mówi o *kalinie* czy o *dziewczynie*, widząc, że „Kalina suknie majowe brała — i jak dziewczyna w gaju czekała“, a potem gdy Jasia w trumnę złożono, „żywe korale rzuciła w wodę“ i „z żalu straciła urodę!“

Ta zaś zdolność zlewania wyobrażeń różnych, prowadzi do innej, jeszcze swobodniejszej, na mocy której fantazyja poety

7) *Ożywia i uosabia ciała bezduszne*. Dla niej: „Czatyrdach stoi w turbanie z błyskawic“, zatrzymując swym czołem „karawanę gwiazd“, ciągnących od wschodu; róża staje się „sultanką słowików“

Jej brzmia pochwały kochankowie leśni
Ona — rumieńcem dziękuje za pieśni —

A nawet martwy kamień staje się żywym i czującym —

Kamień nie czuje — ludzie powiedzą —
O! nie wierz ludziom dziewczyno!
Żyły kamienia iskrami płyną,
Choć ludzie o tem nie wiedzą.

Nareszcie niekiedy fantazyja posuwa swą swobodę plastyczną jeszcze dalej, dając ciało żywe, dotykalne, utworom abstrakcyi rozumowej — albowiem —

8) *Uosabia nawet pojęcia zjawisk umysłowych i ich stosunków.* Prawda, piękno, sprawiedliwość, wiara, życie, śmierć, stają się dla niej postaciami o przymiotach i kształtach ludzkich.

Nic więc dziwnego, że pomyślała i o kształtach dotykalnych i o duszy ludzkiej dla najpiękniejszego swego kwiatu, którego owocem jest poezya — dla *natchnienia*.

Słowacki nazywa je kochanką — Deotyma kochankiem:

„Natchnienie w duszy człowieczej istnieje,
Lecz własnym bytem nie żyje“ — mówicie.
Gdy czytam Biblię albo Odyseję
Czyż *oblubienca* nie widzę w zachwycie?

.

O dziwnieź piękny ten mój oblubieniec!
Płaszcz jego szumny jak morskie bałwany'
Tuli w swych faldach cały świat nieznany,
Skoń mu się kwieci; — któż mu splatał wieniec?
Wszystkie narody i wszystkie stulecia!

Natchnienie zatem... Ale oto właśnie doszliśmy do gordyjskiego węzła całej sprawy, którego rozcięcie lub rozplątanie wymaga kilku wstępnych wyjaśnień.

*

*

*

Przez długi czas utrzymywało się mniemanie, że twórczość poetycka jest darem nieziem-

skim, a więc wylamującym się z pod praw przyrodzonych natury ludzkiej i jej duchowego rozwoju.

Według tego poglądu twórczość może być tylko odczuwana, nie zaś pojmowana; geniusz, jak mówił Libelt, da się tylko „podziwiać, ale nie ogarnąć“.

Pojmując rzecz w ten sposób, miano oczywiście na myśli nie ten niezaprzeczony wpływ wrażliwości i żywej pamięci, które się odziedzicza, nie ów wpływ poczucia estetycznego i psychologicznego, które w części przynajmniej nabyć można i nie ten wpływ zewnętrznych wrażeń, otoczenia, książek, przyrody i ludzi, który poecie dostarcza materiału dla fantazyi — tego wszystkiego nie miano na myśli, raz dlatego, że są to rzeczy zbyt proste i naturalne, a powtóre i co więcej, że wcale się tymi warunkami nie zajmowano; nie rozbiegano ich tak, jak się to dziś czyni, fizjologicznie i psychologicznie, poprostu nie uczuwano potrzeby badania takich drobiazgów — mówiło się, że twórczość jest dziełem geniuszu, geniusz zaś darem nieba — i na tem koniec.

Że jednak i w świecie ducha wszystko mieć musi swoją przyczynę, spytajmy: *dlaczego tak było?*

Była i w tem przyczyna psychologiczna, a mianowicie następująca:

Do liczby warunków twórczości, któreśmy powyżej przebiegli, należy jeszcze jeden, dotychczas przez nas nieporuszony — warunek, w istocie bardzo eterycznej natury i który mógł dać powód do wiary w nadnaturalność procesu twórczego. Jest nim: *natchnienie*.

Natchnienie, jak mówi Schiller, to niespodzianka dla duszy ludzkiej, „dar szczęścia, który spada z nieba“. I oto dla czego całą twórczość poetycką, *jako dzieło natchnienia*, kojarzono z pojęciem owego ognia, który Prometeusz aż z nieba ściągać musiał na ziemię.

„Natchnienie — mówi Libelt — to wyraz wielkiego znaczenia, znajdujący się we wszystkich językach i we wszystkich świadczący znaczeniem swoim o bezpośrednim związku Boga z człowiekiem. Wyraz, pochodzący z czasów, kiedy ludy ten związek czuć i pojmować umiały — ale w następnych wiekach panowania samowładnego rozumu, wyraz sponiewierany i wymieciony z dziedziny filozofii idealnej i materyjalnej — zostawiony samym mistykom i zaledwie poetom jeszcze przyznawany. Wyraz ten wróci do swojego pierwotnego znaczenia i odbuduje nową filozofię — filozofię twórczą — filozofię czynu“.

Czy to pobożne życzenie naszego wielkiego estetyka spełni się — nie tu miejsce rozstrzygać — zwróćmy się raczej do określenia, jakie daje natchnieniu:

„Natchnienie — mówi on trafnie — jest tym stanem nadzwyczajnym ducha w nas, co siłę twórczą fantazyi wywołuje i ogniem niebieskim rozpala“.

Jest to jednak omówienie tylko — a nam trzeba dokładniej poznać, jakie są zwyczajne składniki tego nadzwyczajnego stanu ducha, jego cechy i przyczyny.

W tym celu przypatrzmy mu się bliżej.

Przedewszystkiem cechą natchnienia jest *mimowolność*, czyli niezależność od woli naszej. „Doshedłem do tego, mówi Goethe, że muszę właściwy mi talent poetycki jako dzieło natury uważać, a to tem więcej, że wszystko skłania mnie do pojmowania przyrody zewnętrznej, jako przedmiotu tamtej. Przejawianie się tego poetyckiego daru mogło być wprawdzie pobudzane i kierowane, ale najradośniej i najbogaciej objawiał się on mimowolnie, a nawet wbrew mojej woli“.

O poezyjach wogóle możnaby powiedzieć, że nie poeta je tworzy, że one same tworzą się w duszy jego. O Lafontaine'ie ktoś powiedział, że pisał bajki, tak, jak grusza rodzi gruszki.

„My tylko, mówi Goethe, układamy stos drzewa i staramy się, ażeby było suche; a gdy przyjdzie odpowiednia pora ono samo się zapala, wprawiając nas w zdumienie“.

„Dziś—pisze Schiller—nie chciał mi się duch (natchnienia) pokazać, chociaż wychodziłem na jego spotkanie, napróżno przebiegając wszystkie szpalery mego ogrodu“. A Forster dodaje: „Nie pierwszy to raz, wtedy właśnie, gdy wielcy artyści usilnie wszystkie swe siły wyteżają, nie udaje im się wymuszone dzieło ich ducha. Zdobywcze fantazyi są darem jednej boskiej chwili“.

Na pytanie czy idei szuka się, czy też tylko znajduje, Gutzkow odpowiada: „Szukam wykonania, ale znajduję pobudki. Przy wykonaniu rozum pomagać musi. Znalezienie zależy od przypadkowego pobudzenia. Mógłbym ten stan porównać z patrzeniem w niebo podczas pogodnej nocy,

gdy nagle błysk odrywa się od sklepienia i zdaje się spadać. Dobre poezye są jak gwiazdy spadające.

Drugą cechą natchnienia, do pewnego stopnia z pierwszej wynikającą, jest jego *ulotność*. Jako wyjątkowe podniecenie fantazyi, rzadko trwa ono dłużej i znika, podobnie jak przyszło, pod wpływem pierwszej lepszej pobudki. Goethe opowiada, że nieraz gdy w nocnych marzeniach ożywała się jego fantazyja, chwycił za ołówek i notował na kartce cisnące się wyrazy, a czynił to z takim pośpiechem, że jeśli kartkę znalazł leżącą ukośnie, to jej nie prostował, tylko pisał krzywo, ażeby żadnym ubocznym ruchem nie rozwiać ulotnych pomysłów. Wyznaje również, że wolał pisać ołówkiem, niż piórem, bo skrzywienie tego ostatniego było nieraz wystarczającym, żeby rozerwać jego uwagę.

W istocie, jeżeli przy każdej produkcji umysłowej potrzebna jest zupełna swoboda i spokój, jeżeli wejście obojętnej osoby może nam odebrać ochotę do dalszego zwykłego pisania — to o ileż więcej przeszkadzać muszą wszelkie uboczne wrażenia w takiej pracy, w której najlotniejsze pierwiastki fantazyi układają się w nowe, niespodziane kombinacye i gdzie od jednego trafnego wyrazu zależy nieraz udanie się kompozycji.

To też po większej części poeci żądają samotności i Goethe powiada, że bez niej nigdy nic nie mógł stworzyć. Najlepiej zaś tę ulotność natchnienia znają muzycy, którym trudniej zapamiętać motyw oryginalnie w danej chwili pomysłany,

ponieważ brak mu tych wielostronnych ogniw asocjacyi w treści i w rymach.

Już z poprzedniego wynika, że natchnienie *jest zależnem od warunków zewnętrznych*.

Z jednej strony przyzwyczajenie do tworzenia w pewnem otoczeniu — z drugiej siła sprzyjających wrażeń mogą i muszą warunkować twórczość poety.

Eugeniusz Pelletan w swoim *Nowym Babilonie* przedstawia literata, który, straciwszy dawne mieszkanie, zwykle i ukochane miejsce pobytu, stracił zarazem natchnienie. I nie ma w tem nic dziwnego, umysł bowiem, ażeby tworzyć, potrzebuje całej swobody, a taką daje tylko machinalne obycie się z otoczeniem. Nie jeden z poetów może pisać z prawdziwą przyjemnością tylko przy swoim stoliku, tylko w pewnym przez siebie samego wytworzonym nieładzie, który właśnie dla tego, że jest przez niego samego wytworzonym, staje się dlań porządkiem. Gdy mu kto inny papiery ułoży, mniemane zawady usunie, czuje się skrępowanym, nie może do niczego trafić i doznaje w pracy dystrykcji.

Jeżeli zaś zwykle otoczenie tak dalece wpływ swój wywiera, to musi on być jeszcze widoczniejszym, gdy w samem otoczeniu tkwią pobudki i materiały poetyczne.

Lelia pani George Sand oddycha gorączką paryskiego życia, w epoce wzburzenia. *Mare au diable*, *François le Champi*, *la Petite Fadette* tchną spokojną powagą wiejskiego życia i cichych

uroków Berry. *Spiridion* pisany był w klasztorze Valdeмона, w celi mniszej wśród zwalisk i wspaniałych widoków*)

„Prace nasze, mówi Michelet, przejmują się duchem miejscowości, w których zostały dokonane. Natura pracuje w nas. Należy więc oddać cześć temu tajemniczemu pomocnikowi, podziękować *geniuszowi miejsca*“. A Renan w swoim wstępie do *Życia Jezusa* tak się wyraża: „Uderzająca zgodność (?) pomiędzy tekstami a miejscowościami, w których powstały, cudowna harmonia ideału ewangelicznego z krajobrazem, służącym jej za tło, były dla mnie jakgdyby objawieniem“**).

Niemniej zależnem jest natchnienie od czasu. Pewne pory roku, lub nawet dnia więcej sprzyjają twórczości, inne mniej—a niema pod tym względem prawa ogólnego, bo warunki zewnętrzne dają tylko ziarno, którego rozkwit zależy od gruntu, a więc od przyrodzonej indywidualności autora. Goethe w listach do Schillera skarży się nieraz na długie zaniedbanie go przez Muzy. „Zaledwie ślady jakiejś twórczości odczuwam obecnie w sobie, jednakże będę jeszcze jakiś czas cierpliwym, z nadzieją, że najbliższe chwile będą lepsze”.

Ze swej strony Schiller tak pisze w liście do Rheinwalda: „Teraz, drogi przyjacielu, zaczną się wkrótce najwspanialsze chwile, w których jaskółki ukazują się na niebie, a wrażenia do mojej piersi

*) E. Deschanel. *Physiologie des écrivains et des artistes*. Paris 1864 str. 175.

**) Tamże.

wracają. Z jakimże pragnieniem oczekuję jej!"— „Zapowiedź wiosny prawdziwie orzeźwiła mnie, na moje zajęcia, które bardzo tego potrzebowały, zlewając nowe życie. Mimo całej naszej wysławianej samodzielności, jakże bardzo jesteśmy z siłami natury związani i czymże jest ta nasza wola, gdy jej natura pomocy odmówi! Nad czym przez pięć tygodni szperałem, tego jeden łagodny błysk słońca przez trzy dni w mej duszy dokonał; wprawdzie mogła moja dotychczasowa wytrwałość rozwiązać ten przygotować, ale sam rozkwit przyniosło mi niewątpliwie ciepłe słońce wiosenne".

Słowacki przeciwnie oczekiwał raczej jesiennej i zimowej pory, jako zwiastującej mu szybszy polot natchnienia. W listach jego do matki czytamy między innymi: „Tej zimy zamyslałem pisać i pisać, jestem jak góra w połogu; prawdziwie nie wiem, jaka jest organizacja we mnie, że się tak w pewnych epokach ożywia myślami, przepelnia, wylewa i znów potem jestem jak Turek przez pół roku po wytrzeźwieniu się z opium — zupełnie zimny i prozaiczny" (str. 114).

Wszyscy poeci czynili mniej więcej podobne wyznania, a Holtey wyraża to plastycznie, mówiąc, że gdy czas natchnienia przeminie, jest jak zużyta cytryna, którą, choćbyś nie wiem jak cisnął, już z niej zdrowego soku nie dobędziesz.

Co się tyczy wpływu epok życia, to łatwo się domyślić, że musi on również, mniej lub więcej oddziaływać na płodność poetycką, a zarazem nadawać jej pewien charakter.

Stara to prawda, że najwłaściwszą epoką poezji jest młodość, ta młodość, która wierzy,

która się unosi, która kocha i nienawidzi, nie licząc się ze względami towarzyskimi, nie krępując żywszego polotu swej fantazyi, filisterskiemi pętami rozsądku.

Szczęśliwa młodość! Swe boleści
W słowicznym odda śpiewie
I echem własnych słów się pieści
I o swem szczęściu nie wie!...
(*Asnyk*).

A jeśli wraz z epoką młodości nie zamyka się twórczość poety, jeśli ona nieraz dojrzalszą tylko przybiera postać — to jednak jakże wiele w tej postaci cech odrębnych, jak często odbija się w nich myśl inna i uczucie inne, a przede-wszystkiem siła inna!

Przeskok bywa często bardzo wielki—ot taki jak od pierwszej części Fausta do drugiej, jak od „Listów perskich” do „Ducha praw”, jak od „Pieśni Janusza” do „Stryjanki”.

Są jednak organizacye poetyckie, na które wiek mało wpływu wywiera—młodzieńczy, dziecinny niemal nastrój, towarzyszy im aż do grobu.

Autor „Damy Kameliowej” miał powiedzieć o autorze „Trzech Muszkieterów”: „Mój ojciec jest wielkiem dzieckiem, które miałem, kiedym był bardzo maleńki”. A jeśli Aleksander Dumas był i pozostał dzieckiem, to Wiktor Hugo był i pozostał zawsze młodzieńcem.

Ale niechże kto napisze po 60-tym roku życia „Starą Baśń”, nie napisawszy przed 30-tym „Poety i Świata” albo „Ulany”! Można być mło-

dym *jeszcze* w starości, ale nie *dopiero* w starości.

Lecz i tu wiele znaczy rodzaj pracy; można zacząć pisać w późnym wieku jak Molière, i po 46 tym roku życia wydać jeszcze takie dzieła, jak: *le Misanthrope, le Tartufe, l'Avare, le Bourgeois gentilhomme, les Femmes savantes*—ale nie utwory *liryczne*, których produkcyja nie zaczyna się, jeśli się nie zaczęła w młodości.

Poeci, młodo zmarli—byli to prawie wyłącznie lirycy — twórczość epiczna lub dramatyczna wymaga więcej doświadczenia,—a przytem łatwiej jeszcze jest napisać w 20-tym roku życia dobry dramat, niż dobrą komedję, poemat łatwiej, niż dramat, a odezwę poetycką, łatwiej, niż poemat; jest to bowiem epoka, w której reformujemy świat—a dopiero w następnej zaczynamy reformować siebie.

W starości przeciwnie, łatwiej jest napisać pamiętnik lub gawędę, aniżeli dramat, a dramat łatwiej, aniżeli powieść poetycką.

Ale ktoby dziś stawiał granice stanowcze twórczości, wobec zmian, jakie cywilizacyja wprowadziła do naszych pór życia! Starzejemy się przed wiekiem dojrzałym, wiek młodości ścieśnia się coraz bardziej, a nieraz znów starość dopiero, odrywając nas od gorączkowego wiru życia, wraca nam refleksyę wieku dojrzałego, a nawet... porywy młodości.

Zresztą, jeżeli która władza duszy, to najkapryśniejsza z nich fantazyja, zależy przedewszystkiem od temperamentu i charakteru jednostko-

wego—a choć nie przestaje podlegać ogólnym prawom przeobrażeń, wydaje jednak tyle różnorodnych modyfikacyj, że tylko statystyka bardzo rozległa mogłaby zatrzeć piętno małych liczb na korzyść wielkich.

W tych wszakże *ogólnych* zarysach, o ile one objąć się dają, pozostaje prawdą, że przez lirykę dopiero wznosi się twórczość do dramatu i powieści, a przez dramat i powieść zniża się do gawędy; pozostaje prawdą i to także, że droga do gościńca wiedzy ścisłej prowadzi przez łąki i gaje fantazyi, że Pascal jako matematyk i filozof, Decandolle jako botanik, Ampere jako fizyk, Rousseau jako socyolog i filozof, zaczęli od... pisania *wierszy*.

I nic dziwnego; kto nie pisał wierszy w młodości, nie może być dobrym pisarzem; co więcej, kto w ten sposób nie przejawiał swojej fantazyi gdy był młodzieńcem, ten jej nie znajdzie na starość.

A bez fantazyi, ani matematyka, ani nauki przyrodnicze, ani nawet filozofia obejść się nie mogą.

Geniusz rozumu jest dzieckiem geniusza fantazyi.

Dlaczego? Czyżby rozum sam przez się nie mógł tworzyć rzeczy wielkich?

Bez wątpienia nie.

Wbrew wszelkim teoryom etycznym, które każą rozumowi, jako takiemu, tworzyć czyny i pannaować nad nimi—jest on do tego najzupełniej, ale to najzupełniej niezdolny. Tylko *uzucia*,

tylko *namiętności* tylko popędy pobudzają człowieka do czynu, nie pojęcia, idee, abstrakcje. Namiętność niskiego rzędu może być pokonana przez namiętność szlachetną, uczucie duchowe może przeważać nad uczuciem zmysłowym, ale nie myśl, jako myśl, nie rozumowanie jako rozumowanie.

Tem mniej zaś pobudzać może umysł do *twórczości* artystycznej idea, która wstydzi się tego, że jest tylko firmą dla *uczuć*.

Rola idei w życiu jednostki jest równie pozorna, jak rola dyplomacyi w życiu narodów. Zda się nam się, że dyplomaci tworzą wojnę lub pokój, a tymczasem tworzą ją uczucia, potrzeby, skłonności, namiętności mas. Rozum wobec temperamentu, potrzeb i usposobienia jednostki, dyplomacya wobec charakteru, potrzeb i obecnego nastroju narodów, to tylko forma, często błada, bardzo często fałszywa—właściwej treści. Siła czynu, nie jest siłą rozumowania; światło, oświecające maszynę, nie jest siłą jej ruchu, chociaż ono dopiero ruch ten widocznym czyni—i nawet słońce nie dlatego porusza ziemię, że ją *oświeca*. A rozum oświeca tylko, nie rozgrzewa, nie pobudza, nie tworzy; — i prędeż senne marzenie wpłynie na postępowanie człowieka, niż chłodne rozumowanie—bo w marzeniu jest składnik żywszy od idei—*uczucie*.

Fantazyja jest dlatego twórczą władzą, że w niej treść *wyobrażalną* porządkują uczucia, a nie sama siła zależności logicznych.

I tu właśnie dochodzimy do wyznaczenia nowej cechy, wyróżniającej natchnienie od mniej

bujnych stanów ducha. Cechą tą jest: *udział uczuć*.

Stan fantazyi, zwany natchnieniem, powstaje wtedy, gdy kolizya, lub szybkie po sobie następstwo dwóch uczuć, wstrząsną organizmem — gdy nim wstrząsną, nie naruszając jednak równowagi.

Najczęściej skutek ten wywołuje wrażenie przyjemne, uczuciowe, padające na grunt uczuć smutnych. Melancholia prowadziaby do apatii, ale wiadomość o powodzeniu, oklaski, pochlebstwa, serdeczne objawy życzliwości, dają jej siłę twórczą, której nie stworzą tam, gdzie nie było smutku, gdzie nie było posępnych, samotnych marzeń, cierpienia.

Rzadziej odwrotna kolizya budzi twórczość — gdy mianowicie wśród wesela, powodzenia spokojnego, sympatii, padną na ich grunt wrażenia zawiści, szyderstwa, urągania, ale i wtedy silniejsze duchy zrywają się do lotu, właśnie mocą poczuć kontrastu. Niepowodzenie staje się motorem współzawodnictwa, szlachetnej emulacji, podobnie jak powodzenie — bo i tu, gdzie chodzi o wyjątkowo bujny stan fantazyi, tak jak wogóle w twórczości poetyckiej, źródło jej natchnień jest podwójne: zarówno w zadowoleniu z dodatnich form życia, jak i w niezadowoleniu z ujemnych.

Ale myślą się dawni estetycy, dając przewagę tym ostatnim. Myli się jeszcze Deschanel, mówiąc, że marzymy *tylko* o tem, czego nie mamy, że ideał nasz jest *zawsze* dalekim od nas”, bo wszakże poeta, ubóstwiający swą kochankę, głoszący sławę rodzinnej broni po zwycięstwie, wra-

cający do ojczyzny po tułactwie i witany otwartymi ramionami, może równie gorąco zamarzyć, równie gorącą pieśń stworzyć, jak wówczas, gdy z serca jego wyrывa się okrzyk zwątpienia, tęsknoty, rozpacz.

Przyznawać przewagę pobudkom negatywnym, mówić, że wyłącznym źródłem poezji jest niezadowolnienie z życia, jest to nie znać natury ludzkiej.

To, co przewodniczy wszystkim czynom człowieka, nie nazywa się wstrętem do cierpień, lecz *dążeniem do szczęścia*. Siła ta jest z natury dodatnią, nie ujemną. Odporność negacyi jest konsekwencyą twierdzenia, nie zaś odwrotnie.

I w sztuce człowiek tworzy dlatego, że znajduje zadowolenie, a potem dopiero pobudza go do twórczości niezadowolnienie. Jeśli powiedziałem wyżej, że artysta nie czułby potrzeby do tworzenia ideałów, gdyby wokoło siebie tylko ideały znajdował — to również należałoby powiedzieć, że nie czułby potrzeby tworzenia ideałów, gdyby żadnych wokoło siebie nie znajdował.

Dopiero dwa te zdania, razem wzięte, objawiają całkowitą prawdę. Tylko więc z zastrzeżeniem możemy uznać słuszość następujących uwag Saint-Marc Girardin'a: „Imaginacja kocha to, i szuka przedewszystkiem tego, czego nie ma. Gdy wojna domowa wstrząsa i zakrwawia społeczeństwo, imaginacja chętnie tworzy idylle, głosi pokój i cnotę. Gdy przeciwnie, społeczeństwo uspakaja się i odpoczywa, imaginacja nabiera gustu do zbrodni. Jest ona jak ów kupiec Horace-

go: „wysławia spokój nadbrzeżny, gdy burza huczy na morzu; kocha się w falach i gromach, gdy okręt wrócił do przystani”.

W tej formie zdanie jest zbyt stanowcze, i wolałbym użyć raczej innego zwrotu dla podobnej myśli w duchu tego, co pani George Sand powiedziała. *La petite Fadette*, pisana pod tchnieniem strasznych dni czerwcowych 1848, zawiera między innymi taki ustęp: „W czasach, kiedy złe wynika z tego, że ludzie nie znają się i nienawidzą, *powołaniem* artysty jest opiewanie łagodności, zaufania, przyjaźni i przypominanie w ten sposób zatwardziałym i zgnębnionym, że obyczaje czyste, uczucia tkliwe, że dawna sprawiedliwość są jeszcze, lub są jeszcze *możliwe* na tym świecie”.

Kolizya uczuć, powodująca wyjątkowe podniecenie fantazyi, mimo tego, że składniki jej są różnorodne, w wyniku swym *jest zawsze przyjemna*.

I to stanowi dalszą charakterystyczną cechę natchnienia, która jednak może się wydać dziwną, po tem, cośmy wyżej powiedzieli.

Jeśli na tle smutnego usposobienia poety, pod wpływem wrażeń, zadawalniających jego miłość własną, obudzą się uczucia przyjemne, to nic dziwnego, że uczucia te przez kontrast wydadzą się jeszcze silniejszymi — ale jakim sposobem z przeciwnego wypadku może wyniknąć ten sam rezultat?

Otóż tę trudność wyjaśnia nam następująca okoliczność:

Wrażenia przykre, trafiające na usposobienie wesołe, tylko wtedy wywołują natchnienie, jeśli, równie jak poprzednie, działają na miłość własną i jeśli ta miłość, przybierająca tutaj postać wiary w siebie, poczucia talentu, jest dość silna, ażeby nie tylko nie ugiąć się pod naciskiem wzruszenia przykrego, ale owszem znaleźć w niem bodziec do energiczniejszego przejawu. A skoro tylko nastąpi podniecenie działalności umysłowej i wprawienie w ruch fantazyi, to taki stan będzie i musi być przyjemnym — bo *każde podniecenie funkcyi bez naruszenia ogólnej równowagi rodzi przyjemność*.

Na tej to zasadzie ostateczny wynik zmieszania się uczuć przyjemnych z przykremi, podniecając siły woli i fantazyi — staje się źródłem zadowolenia, które artyście nieraz najcięższą dolę życia osładza. A zadowolenie to wzrasta w miarę szczęśliwego rozwijania się procesu twórczości; tu bowiem poeta znajduje to, czego mu życie dać nie może, znajduje zaspokojenie swoich indywidualnych pragnień estetycznych, wzmocnienie wiary w siebie; co chwila czegoś szuka i co chwila coś znajduje, niespodzianie, często jakby przez błysk jakiś czarodziejski, pokonywa przeszkody, ogląda i podziwia nową kombinację, tem więcej, iż czuje, że to jego własny utwór, dziecie jego ducha.

Jest w twórczości poetyckiej rodzaj macierzyńskiego uczucia, tem zrozumialszego, że duch rodzi w rozkoszy, podczas gdy ciało w boleści.

O! anieli czuć nie mogą,
Co ja czuję w tej godzinie!

woła Krasiński—a Deotyma w Sonetach do oblu-
bieńca wypowiada swój zachwyt temi słowy:

O jakże serce takich godzin czeka!
O nieba! czemuż tak rzadkie są chwile,
W których natchnienie nawiedza człowieka?

Jestto zresztą uczucie, towarzyszące każdej
pracy umysłowej twórczej, szczerej, swobodnej,
a gorącej, niezależnie od wartości produkcji.

„Z przyjemności czysto umysłowych, jakie
znam, najsilniejszą jest ta, która towarzyszy twór-
czości literackiej”. „Do najmilszych chwil w mo-
jem życiu liczę te, w których swobodnie i z za-
palem rozmyślałem nad nową jaką pracą: chód
wtedy stawał się przyśpieszonym, czułem jak mnie
coś unosiło lub wstrzymywało nagle, gdy na ja-
ką wątpliwość natrafił; policzki rozgrzewały się,
serce biło silniej i wszystkie mięśnie mniej lub
więcej wyraźnie pracowały w takt z myślami *)

„Moore w pamiętnikach swoich o Byronie
powiedział, że niema takiego szczęścia na ziemi,
które by się porównać dało z tem uczuciem, ja-
kiego doznaje człowiek w chwili tworzenia nowe-
go pomysłu, że ta kreacja umysłowa jest najwyż-
szym szczytlem rozkoszy intelektualnej, rozkoszy
prawdziwie boskiej. Rodzi tę rozkosz natchnienie,
będące samo przez się najwyższem uczuciem
w człowieku *)

*) Z dziennika Psychologa. Warszawa 1876 — str.
222.

*) Libelt. Estetyka. Petersburg. 1854. Tom I,
str. 28.

Ale nie na tem koniec właściwości natchnienia. Sięgnąwszy nieco głębiej, znajdziemy nową cechę, która nadto ułatwi nam zrozumienie poprzednich. Tą cechą jest udział *skojarzeń bezwiednych*. One to tłumaczą nam w znacznej części mimowolność natchnienia, czyli jego niezależność od woli, a natomiast tak wielką zależność od niedostrzegalnych wpływów miejsca i czasu i od utajonego wpływu uczuć.

Rozebrawszy składniki natchnienia, możemy nawet wprost powiedzieć, że bez udziału wyobrażeń bezwiednych byłoby ono niemożliwem.

Każde wyobrażenie, ażeby być świadomem, potrzebuje na to pewnego czasu i wrażenia zbyt szybko po sobie następujące nie mogą wytworzyć odrębnych wyobrażeń świadomych—a tak samo jak przy tworzeniu, tak i przy odtwarzaniu się wyobrażeń, jeżeli szeregi ich przebiegają zbyt szybko, wyobrażenia słabsze, bledsze zacierają się wzajemnie, a natomiast te, które są silniejsze (wskutek ożywienia ich przez odpowiednie wrażenia) występują jaśniej i wyraziściej.

Już to wogóle, jak np. przy objawach *uwagi*, jeżeli czynność umysłowa potęguje się w jednym kierunku, to musi słabnąć w drugim, ponieważ czynność fizyologiczna podniecona, opanowująca cały mózg, nie dopuszczając innych, obcych budzących się czynności, do zupełnego przejawu. Tu zaś mamy właśnie taki przypadek, że wyobrażenia przepływają szybciej (ztąd ich *ulotność*) i zarazem występują silniej (ztąd ich *wyrazistość*, niekiedy dochodząca do halucynacyi). Jeżeli zaś wyobrażenia przepływają szybciej i pewna ich

liczba jest spotęgowaną — to tem samem dla innych nie pozostanie dość czasu, ażeby się stały świadomemi i te pozostaną bezwiedne!

Symbolicznie możemy to sobie tak przedstawić:

Przypuśćmy, że w spokojnym stanie pewnego umysłu przepływają przezeń głównie dwa łańcuchy skojarzeń, z których jeden przedstawimy sobie literami, drugi liczbami. Gdyby ten przebieg pozostał normalny, t. j. gdyby na każde wyobrażenie mógł być czas odpowiedni, to łańcuchy te przedstawiłyby się w tej formie:

A, B, C, D, E, F, G, H, I, K i t. d.

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 i t. d.

Tymczasem skutek tego, że fantazyja jest podniecona (przez uczucia i wrażenia uczuciowe) łańcuch ten przepływa szybciej. Teoretycznie mógłby być wówczas taki skutek, że *wszystkie* wyobrażenia przepływałyby szybciej, a tem samem, posiadając mniej czasu, byłyby też wszystkie zarówno mniej jasne. Lecz praktycznie taki wypadek jest niemożliwy, ponieważ szybszy ruch ma miejsce tylko przy podnieceniu fantazyi, podniecenie zaś jest możliwe tylko przy współudziale wrażeń uczuciowych, a wrażenia uczuciowe nie mogą dotyczyć odrazu wszystkich wyobrażeń, dążących do reprodukcji, lecz tylko pewnej ich części. Poecie przypomina się salon, w którym poznał kochankę i to wspomnienie rozrzewnia go; obraz kochanki staje jasno przed oczyma duszy, niemal słyszy jej słowa, czuje dotknięcie ręki — a tymczasem skojarzone z temi wyobrażeniami na zasadzie współczesności wyobrażenia mnóstwa innych osób

i ich rozmów, chociaż wdzierają się do świadomości przez związek mechaniczny, ale są odtrącane i schodzą na plan drugi, trzeci i t. d.

Wskutek więc wpływu uczuć i podniecenia fantazyi, łańcuchy wyobrażeń przedstawiają się tak:

A, b, c, D, e, F, G, h, i, K i t. p.

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 i t. p.

to znaczy, że, o ile wyobrażenia, będące w związku z wrażeniami uczuciowemi i uczuciami, zyskują na jasności, o tyle reszta straci; a jeśli ta strata będzie znaczniejsza, wówczas wyobrażenia przejściowe staną się bezwiednemi, czyli dla świadomości będą równe zeru:

A . D . F, G . . K

. 2, 3 . 5 . . 8, 9 .

W ten tylko sposób fantazyja może tworzyć *nowe* zestawienia, nowe kombinacye i to nam objaśnia zarówno oryginalność jej produkcyi, jak i wrażenie *niespodzianki* dla poety, który, nie mogąc odczuć tajemniczych ogniw barwistego łańcucha swoich marzeń, przypisuje ich treść natchnieniu z zewnątrz, promieniowi światła, spadającego z nieba.

„Prawdziwy poeta, mówi Maudsley, ma świadomość tylko wyrazów — myśli zaś z tajemniczej głębi wypływają”. Ale zdanie to jest słusznem tylko w części. Nie można rozdzielać w ten sposób myśli i wyrazów; zarówno bowiem jedne, jak drugie, mogą być świadome lub bezwiedne. To tylko jest pewnem, że w chwili twórczego natchnienia. A może się znaleźć niespodzianie obok D i czy to będzie wyraz czy obraz, poeta

uczuje jego nowość, jego niespodziewaność, ponieważ ogniw przejściowych: b, c, czuć nie może.

A tymczasem ponieważ w całym tym mechanizmie, zamiast pospolitych sprężyn powszedniego życia i towarzyskich, powierzchownych nałogów, występują siły głębsze, bo na przyrodzonych prawach natury ludzkiej, na całżyciowym doświadczeniu oparte, a poczuciem ideału rozbudzone, od wszelkich konwencyonalnych formulek wolne, nic więc dziwnego, że takimi siłami kierowana myśl poety, tworzy rzeczy wielkie, wzniosłe, głębokie.

„Tak w życiu, jak w sztuce, mówi Libelt, to właśnie jest najwznioślejsze i najpotężniejsze, o czym człowiek w chwili działania i tworzenia *nie wie*. Ktoby chciał wielkość, wzniosłość lub piękność stworzyć, nie stworzy jej, bo ona się sama tworzy”. A na innym miejscu dodaje: „Czem w przyrodzeniu jest działanie praw natury, w zwierzętach działanie instynktowe, tem w sztukmistrzu jest działanie geniusza: samotwórczością, bez poprzedniej wiedzy i woli”. Te bowiem wyobrażenia, które pozostają bezwiednemi, *dla świadomości* tylko nie istnieją, w gruncie zaś rzeczy nie tylko istnieją, ale nawet najczynniejszą w twórczości rolę odgrywają. W kombinacji G, h, i, K, K nie byłoby przyszło do świadomości, gdyby nie h, i, które je, kosztem własnej indywidualności do bytu powołały, sprawiając, że po G nastąpiło K, nie zaś A lub F—że więc mimo nowości kombinacji nie przewrócono porządku zjawisk.

Nie należy też zapominać, że o olbrzymiej większości naszych czynów, stanowią czynnik

bezwiedne. Przejawy świadomości są tylko drobnymi gwiazdkami, rozsypanymi na ciemnym tle nocy, owo zaś tło bezwiedne jest niezbędną podstawą dla przejawów świadomości — one na niej dopiero wyosobnić się i rozwinąć mogą. Mechanizm dziedziczny, nałogi, przyzwyczajenia i sprawy nabyte, mimowolne utajone asocjacje, nie dostrzegalnie drobne lecz ciągle czynne wrażenia, owe *perceptions imperceptibles* Leibnitza — wszystko to było już i działało tam, gdzie się zaczęły przejawiać wyższe stopnie świadomości — a gieniusz tkwi właśnie nie w tem, co człowiek jasną, lecz mozolną drogą rozumowania zdobędzie, ale w tem, co ów ciemny mechanizm drogą intuicji do świadomych kombinacji dorzuci.

„Szekspir—mówi Carlyle—jest tem, co bym mógł nazwać bezwiednym rozumem, mieści się w nim bowiem nierównie więcej dobrego, aniżeli się sam spodziewał. Jego dramaty są produktami natury, tak głębokimi, jak ona. Jest to najwyższą nagrodą przyrody dla prostej, prawdziwej, wielkiej duszy, że sama ona jest częścią tej przyrody. Dzieła takiego człowieka, chociażby nie wiem ile świadomą, przemyślaną pracą osiągnął, wyrastają w nim bezwiednie z nieznanej głębi, jak wyrasta dąb z głębi ziemi, jak samowolnie góry i wody powstają”.

Wspomniałem już, że wyobrażenia, które w podniosłym stanie umysłu kosztem innych dochodzą do świadomości, są wyjątkowo jasne i *wyraziste*. A są to bardzo często te wyobrażenia, które w stanie normalnym rzadko dochodziły do świadomości, ponieważ były tłumione przez inne

obce im, a dla nas w codziennem życiu ważniejsze pobudki.

Tak np. typy ludzi, z którymi żyjemy, ich przyzwyczajenia, giesty, brzmienie głosu i t. p. cechy, wszystko to wskutek częstości powtarzania i podrzędnego znaczenia dla naszych stosunków życiowych bywa prześlepiane lub zapomniane; tymczasem w chwili twórczego podniecenia myśli, u powieściopisarza, w chwili, kiedy umysł nie jest zasypywany codziennymi wrażeniami — szczegóły te budzą się do życia i nieraz autor bezwiednie odtwarza typy znajome, albo też kombinuje jeden z drugim, nie spostrzegając, że materyał do tego bierze z własnego, machinalnego doświadczenia.

W chwili natchnienia, podobnie, jak w marzeniu sennem, budzą się wyraziście najbardziej typowe cechy charakterów, i powieściopisarz, lub dramaturg daje nam obrazy głęboko, prawdziwie psychologicznie—choćby o psychologii, o prawach, rządzących uczuciami i charakterami, najmniejszego w świadomości swej nie miał pojęcia.

Tę właściwość fantazyi w marzeniu ściśle twórczem, zarówno jak i w marzeniu sennem, bezładnem, trafnie maluje Jan Paweł Rychter w przypisku do jednego ze swoich listów *O marzeniach*:

„Sen jest mimowolną twórczością poetycką i świadczy o tem, że poeta cielesnym swym mózgiem więcej pracuje, niż człowiek pospolity. Dlatego nikt się dotychczas nie dziwi temu, że w owych *scènes détachées* marzenia sennego, jak Szekspir jaki, nadaje osobom, o których marzy, najwłaściwszą im mowę, najwyrazistsze charakte-

rystyczne dla nich wyrazy i zwroty, albo raczej, że one mu te swoje właściwości poddają? Podobnież prawdziwy poeta i przy pisaniu jest słuchaczem, nie zaś nauczycielem języka swoich bohaterów, to znaczy, że nie on układa ich mowy na podstawie pracowicie wyuczonej stylistyki ludzkich charakterów, lecz tylko przysłuchuje się im, przygląda się im żywo, podobnie jak we śnie, i wówczas słyszy je. Spostrzeżenie Victora, że wymarzony przeciwnik czynił mu często cięższe zarzuty, niż krytyk prawdziwy, potwierdzają obserwacje dramaturgów, którzy przed natchnieniem w żaden sposób nie mogliby być suflerami trupy swoich bohaterów, podczas gdy w natchnieniu tak łatwo stają się autorami ich roli. Że figury snów naszych nieraz zadziwiają nas swymi odpowiedziami, chociaż sami je im nadajemy—jest rzeczą naturalną; i na jawie, myśli, które niby wysileniem umysłowem sprowadzamy, wyskakują nagle, jak iskry; lecz we śnie brak nam świadomości tego wysiłku, musimy więc tę myśl wraz z wysiłkiem przypisać wymarzonej postaci”.

Wyrazistość wyobrażeń w procesie natchnienia staje się nieraz tak wielką, że przechodzi formalnie w halucynację. Autor poprostu *widzi* przed sobą osoby, których akcję opisuje, *słyszy* ich głosy, *czuje* dotknięcie, jakby na jawie. Halucynacje są wogóle bardzo pospolite u ludzi z wyższą fantazyą*); zachodzi jednak pewna ró-

*) Patrz w tym względzie dzieła Griesingera, Lé-lut, Brière de Boissmont, Taine’a, Szatkowskiego, Szo-

znica pomiędzy halucynacją chorobliwą, a artystyczną; ta ostatnia nie jest nigdy tak *silną, uporczywą i narzucającą się*, jak pierwsza, a przytem, jako podniecenie fantazyi, nie przechodzące granic równowagi, nie jest nigdy *przykrą*, lecz owszem, przyjemną.

Gustaw Flaubert tak się wyraża w liście do Taine'a: „Nie bierz pan za jedno wewnętrznego widzenia artysty z widzeniem człowieka, który naprawdę halucynacyi podlega. Znam doskonale oba te stany — między nimi leży przepaść. We właściwej halucynacyi doznajemy zawsze strachu; czujemy, że osobistość nasza wymyka się nam, zdaje nam się, że zamieramy: w widzeniu poetycznem, przeciwnie, doznajemy radości; coś jakby w nas wchodziło; ale i to prawda, że nie wiemy, gdzie się znajdujemy. Częstość widzenia powstaje powoli, cząstka po cząstce, jak różne części ustawianej dekoracyi; ale często też jest ono nagle, ulotne, jak halucynacye senne. Przemyka ci się przed oczyma coś, co powinienesz rąco pochwycić *)”

Wyrazistość obrazów fantazyi wzrasta wraz ze stopniem jej podniecenia, ale jednocześnie też coraz bardziej zatracą się między nimi związki logiczny i poeta tworzy koncepcye szalone, chaotyczne, przerażające wrażliwych czytelników, a dla mniej wrażliwych niedostępne. Tu dopiero geniusz

kałskiego i t. p. — Ustęp Griesingera cytowany jest u Chmielowskiego. „Geneza Fantazyi“, str. 50.

*) Taine, De l'intelligence, I. 471.

przechodzi prawdziwą próbę ognia. Nadmierna bujność i wyrazistość obrazów stanie się tylko nierozsądną i śmieszną — albo też mimo całego rozkiełznania fantazyi poety zdoła utrzymać się w granicach toru poetyckiego, budząc uczucie grozy, wzniosłości, ogromu, przerażenia, potęgi.

Taką cechę noszą na sobie najszałeńsze i najmniej zrozumiałe strofy Słowackiego. Oto przykład:

Wtenczas tę walkę we mnie Bóg wnaturzył;
 We mnie krzyk, we mnie blask i mieczów rżnięcie,
 We mnie się obłok zakrwawiony kurzył,
 We mnie szło z pola trupów ducha wzięcie...
 A jam zacierpiał jak szatan—i stchórzył,
 W iskrze duchowej niby w dyamencie
 Mając boleści różnych tajemnice,
 Kolory, krzyki, jęki, błyskawice.

Na mojem sercu, jak na złotej tarczy
 Sto dzid się łamie i sto mieczów kruszy.
 I sto utkwionych strzał boleśnie warczy
 I sto aniołów upada bez duszy,
 Myśląc, że serce za wszystko wystarczy,
 Wszystko uzbroi sobą—wszystko wzruszył!
 A ja co? Anioł na dnie mgieł czerwonych,
Pan niewidzialnych duchów—brat szalonych...

Znowu stchórzony, i sam—a już nisko,
 Uczułem, że się w czymś zwiniętem płaczę,
 Że oczom moim ciemno—nogom ślizko,
 A do ucieczki ciągną chęci ręce.
 Wszedłem na jakieś straszne widowisko,
 Gdzie trupie resztki—druciane opończe
 Nadeptał mój duch i przejął się trwogą,
 Czując, że *własne kości ruszył nogą.*

(Król Duch.)

Mimo niejasności myśli, mimo tylu dzikich niemożliwości, mimo całego szalu, jaki w tych i wielu innych ustępach majaczy—jest w tem majaczeniu taka wyrazistość obrazów, taka potęga słowa, że nikomu nie przyjdzie na myśl szydzić z tych genialnych niedorzeczności i choć może wolelibyśmy, żeby Słowacki był usłuchał rady Krasieńskiego, który mu pisał: „*Granit rzuć pod twoje tęcze*”—nie mniej jednak nawet w tej aberacyi poetyckiej, nawet w tych halucynacjach, musimy uczcić potężnego ducha, którego język

z słonecznej miłości był wzięty,
 Nią złoty... gdy się zniżał, malowany —
 Lecz cały wielki, otwarty, natchnięty
 I nie mówiony, lecz z ducha błyskany!

A gdybyśmy się zapytali, skąd ten urok, nawet w niedorzecznych wybuchach fantazyi, to i na to sam poeta dałby nam najlepszą odpowiedź. On nas porywa mimo swego szalu, ponieważ pod tą wyrazistością halucynacyjną,

pod tym grzmotem, pod tymi kolory
 Jest dziwna, smętna praca; bo to nie to,
 Że różne z myśli leją się upiory,
 Ze z pełną jestem wymyśleń kaletą:
 Ale wierzajcie... żem rymu podpory
Podłożył sercem — a to moje veto
 Przeciw fałszowi gdy je duch mój rzuca,
To więcej mnie to kosztuje — niż płuca...
 (Beniowski)

Ten ostatni wiersz naprowadza nam na myśl ostatnią i zarazem bardzo smutną właściwość natchnienia.

Twórczość poetycka, będąca życiem dla duszy poety, bywa często śmiertelnym wrogiem jego ciała. Wytężona praca fantazyi, w której „rymu podpory podłożone są sercem“, w której artysta czynny jest nie piórem, pendzlem lub dłutem, ale całą siłą wrażliwej swej i miękkiej natury, całem życiem, całą duszą — twórczość taka, zwłaszcza jeśli jej towarzyszą zbyt częste chwile szalu, chwile, w których huraganowi uczuć sprzecznych, walce idei, marzeń i rzeczywistości, pozwala przejść przez swoje serce, kiedy w duszę swą przejmując „krzyk i blask i mieczów rżnięcie“, „kolory jęki i błyskawice“ to pamięć takich przejść i przelewanie ich na papier

Niweczy ciało gorzej niżli praca,
Niż nędza, która wnętrzości wyjada,
Niż przyjaźń, która zdradą się odpłaca.

Tu już nie obojętne idee, ale wzruszenia i namiętności wchodzą w grę i cały organizm przetrawiają, szarpią, rozstrajają i wycieńczają nadmierną twórczością:

Im człowiek silniej wznieca ducha płomień
Tem się w nim prędzej spali drzewo życia!

Wszystko musi być zrównoważone na świecie. Najwyższe zadowolenia najdrożej też opłacać trzeba.

Artyści są to najrozrzućniejsi ludzie pod słońcem; choćby najwięcej wzięli, jeszcze więcej dają — a to „więcej“, złożone z najlepszych sił ciała i duszy, z promieni ideału i z krwi serdecznej,

jeśli ożywia tłumy — jakże często zabija jednostki! *)

Powiedz o Bajronie,
Siwy młodzieńcze, czyli pieśń odmladza?

A przecież ty tchnąłeś młode życie w cały zastęp reformatorów, w cały jeden okres poezyi! Krasiński zemdlął, pisząc jeden ustęp *Przedświutu* — a ileż to razy gorączkowa praca artysty przyprawia go o powolne konanie, kosztując go drożej „niż płucal“

Dziś... w epoce gorączkowego postępu, w epoce pary, elektryczności i dynamitu, *jakość* twórczości nie tyle nas zużywa, co *ilość*.

Poetę wycieńcza nie nadmiar fantazyi, ale nadmiar produkcji. Jeden poemat równoważą setki artykułów dziennikarskich. Twórczość rozbiła się na feljetony, na powieści pisane z numeru na numer, na artykuły wstępne, na wiersze okolicznościowe, na pamflety polityczne.

Poeta, któryby nie był *dziennikarzem*, którego natchnienie nie byłoby zawarowane ilością wierszy lub stałą pensją miesięczną — należy albo do małoletnich przestępców, *popołniających* wiersze, albo do inwalidów poezyi. Ci zaś, jeśli nie otwierają warsztatów poetyckich, to dlatego tylko, że albo nikt ich wyrobów kupować nie chce, albo że go sprzedawać nie potrzebują. Inni *musieli* nadać swemu talentowi prężność pary i oddać się

*) Porównaj ustęp o artystach dramatycznych w „Dzienniku Psychologa“, str. 241. (Rozmowa z Heleną Modrzejewską).

na usługi prasy peryodycznej, coraz gorliwiej zastępującej właściwą literaturę książkową.

Cóż robić! skoro wszystko musi iść prędej, byle prędej!

Dawniej życie było krótkiem, a sztuka długą, dziś i życie i sztuka są krótsze!

*

*

Cała ta nowsza faza twórczości poetyckiej, do której dodatnich cech należy przedewszystkiem ogromne, nieznane przedtem wyrobienie się *formy*—zawdzięcza swe dodatnie, zarówno jak i ujemne właściwości przewadze wprawy i rozważa nad natchnieniem.

Musimy więc i te czynniki uwzględnić.

Wprawa jest dla poety tem, czem maszyna do liczenia dla rachmistrza. Zastępuje ona samowiedne mozolne dochodzenie — machinalnymi szematami zwrotów, rymów i rytmu. Powstaje zaś z oczytania i ćwiczenia. Oczytanie działa w ten sposób, że chociażby kto nie miał żadnej pamięci do wierszy, pozostanie mu w głowie ich forma, ich szkielet deklamacyjny, z pauzami, z podniesieniami i zniżeniami głosu, z przekładami i różnemi modulacyami: pytań, powątpiewań, gróźb, rzewności, zapału i t. p.

Na tem tle szematycznym rysują się nowe wzory. Lecz zazwyczaj oprócz takiego podściełiska, pozostaje po przeczytanych utworach mnóstwo zwrotów wyrazowych niezbędnych, odgrywających tu rolę *recitativ'ów* w operze albo zna-

ków $+$ $-$ $\times$: w przykładzie arytmetycznym. Zwroty te jako najczęściej powtarzające się, machinalnie, zostają w pamięci i one to sprawiają, że ogólny ton poezji jest odmiennym niż prozy, chociażby ta poezja była mierna.

Tu należą takie wyrażenia, jak „sen życia“, „kwiat marzeń“, „jutrenka nadziei“, „złamane skrzydła fantazyi“, „serca rozbite lub pękające“, „gwiazdy przewodnie“, „ciernie i głogi“, „zimne i czarne dusze“, „lutnie strzaskane“, śnieg lica, perły ząbków, ust korale“, wszystkie słoneczne, księżycowe, strumykowe i słowikowe porównania, które w poezji są tłem pospolitem—a od którego to tła w dziełach talentu odbijają jasno i wyraziście oryginalniejsze, śmielsze i świeższe zwroty, będące dziełem natchnienia, czyli wyjątkowego polotu myśli.

Gdyby nie machinalna znajomość tego abecadła poetyckiego, autor zużywałby napróżno zbyt wiele sił duchowych, których mu wprawa oszczędza.

Jeszcze widoczniej stosuje się to do rymów. Gdyby nie machinalne odczytanie się, poeta musiałby potrzebować słownika rymów, a pewno nie bardzo osobliwie wyglądałyby wiersze, w ten sposób świadomie dobierane. Tymczasem faktem jest, że rzadko kiedy poeta ma świadomość rymów, których użył i musiałby dopiero umyślnie sobie w tym celu wiersz przypominać, ażeby powiedzieć czy do kochanka rymował wianek, czy poranek

Tradycja poetycka, którą przyswajamy sobie przez odczytanie, przenosi nadto oprócz form i mnóstwo oklepanej, a mimo to wiecznie świeżej

treści: tematów, obrazów i sytuacji, w których postęp jest tylko do pewnego stopnia możliwy.

„Nie tworzę prawie nic, lecz przypominam“

mówi Slowacki — i to pewna, że, jakkolwiek panowie poeci często skarżą się na słabą pamięć, jednak $\frac{9}{10}$ swojej produkcyi jej zawdzięczają.

Najwidoczniej wprawa przejawia się w wierszach, które się bardzo gładko, płynnie i szybko czytają.

Te, które zmuszają nas do zatrzymywania się do rozpatrywania się w szczegółach, zwykle powstawały kosztem większej pracy lub bujniejszego natchnienia.

Ale myliłby się, ktoby sądził, że wszystkie gładkie wiersze gładko powstały. Nie jeden z nich sto razy był przerabiany i poprawiany — i jest to już czysto indywidualną właściwością autora, czy pisze łatwo i bez poprawek, czy przeciwnie; to znaczy: czy pierwszej wszystko układa, a potem pisze, czy też komponuje, pisząc, a potem poprawia. O wartości utworu nic to jeszcze nie stanowi *); możnaby tylko powiedzieć, że poezye zbyt łatwo przychodzące ich autorom, jak to mówią, na zawołanie, rzadko posiadają głębszą wartość. Nadto, obfitość wzorów, rosnąca z każdym wiekiem, ma tę słabą stronę, że zbyt popularyzuje zdolność rymowania. Byłoby też wielkiem dobrodziejstwem dla naszego piśmiennictwa, gdyby przy-

*) Ob. z „Dziennika Psychologa“, str. 231, a także 213, 227 i nast.

najmniej część piszących liche wiersze dała się nakłonić do złamania pióra. Mała jest wprawdzie nadzieja, czyby z nich byli porządni rzemieślnicy lub inni fachowcy, ale w każdym razie szkoda straconego czasu.

Ćwiczenie, przychodzące w pomoc czytaniu autora, sprawia, że ten w dalszych swych pracach odrazu umie dobrać właściwą miarę, że lepiej panuje nad treścią i jej układem, że w najmniejszym nawet utworze lirycznym jest początek, środek i koniec, (nie zaś jak się to trafia początkującym autorom, że każda strofka zaczyna rzecz *ab ovo* i wszystkie mogłyby być poprzerastawiane dowolnie), dalej, że nie porwie się na temat niewdzięczny lub niewłaściwy, na którym się już sparzył i wreszcie, że nie postawi na końcu wiersza wyrazu, dla którego rym nie istnieje. Wszystko to są drobiazgi, których jednak i najgenialniejszy poeta nie uniknie—bez ćwiczenia.

Cwiczeniu towarzyszyć musi rozważa — muza bardzo prozaicznej natury i tak dalece nieumiejąca się pogodzić z dawnymi muzami Helikonu, że najczęściej albo je swoją obecnością odstrasza, albo sama przed nimi ucieka.

W pierwszym wypadku powstaje proza rytmowana, podobna do budy drewnianej z pretencją architektonicznych wdzięków; w drugim—eteryczne, niebiańskie albo szatańskie labirynty nastrojów, którym brakuje nitki Aryadny dla błędzącego czytelnika.

Poezya bez sensu i sens bez poezyi — to najpospolitsze zjawiska w epokach bezsilności poetyckiej.

Prawdziwa, swobodna, zdrowa twórczość jednoczy dwa te pierwiastki. Ale zjednoczenie takie musi być naturalnem, nie sztucznem—tu nie powinna występować osobno fantazyja jako fantazyja—a rozum jako rozum, szukające dopiero kompromisu—lecz sama fantazyja poetycka, artystyczna, będąca już z natury swej połączeniem myśli i uczucia, winna działać zgodnie z tą swoją naturą, nie dając przewagi ani rozwichrzonym uczuciom, ani tem mniej abstrakcyjnym myślom. Rozwaga zaś właściwa, może odgrywać tylko rolę organizatora, gdy chodzi o ułożenie planu przed pisaniem i rolę cenzora, gdy chodzi o poprawienie wykonania po napisaniu.

W procesie twórczości obca jej charakterem rozwaga byłaby raczej przeszkodą. Fantazyja poetycka sama jest do pewnego stopnia rozważna, jeśli jest zdrowa.

Jedynym rodzajem twórczości, pospolicie, a błędnie uważanym za dzieło natchnienia, rodzajem, w którym rozwaga i wprawa samoistnie występują—jest improwizacyja na zadany temat.

Już z tego, cośmy o mimowolności natchnienia mówili, wypływa, że ono nie da się sprowadzić na zawołanie, i że improwizacye tego rodzaju zależą tylko od wielkiej erudycyi, od wielkiej wprawy i od daru szybkiej rozwagi.

Improwizator musi w jednej chwili przebiec myślą zakres tematu, rozstawić jego główne punkty, wyzyskać całą jego treść, rozważyć na chłodno wszystkie jej kombinacye, ułożyć zestawienia

kulminacyjne i resztę zostawić wprawle — nie natchnieniu.

Ztąd też wszystkie podobne improwizacje noszą na sobie charakter rozumowania, filozofowania; są to syllogizmy okute w rymy i odziane wzorzystym płaszczem poezji. Mogą zdumiewać słuchacza, jak każdy mechanizm artystyczny, ale za serce nie chwyć.

Jeśli zaś w takich razach możliwem bywa omdlenie, podobne do tego, jakie towarzyszy samorodnej pracy natchnienia, to będzie ono tylko dowodem zmęczenia umysłu, wytężoną i wymuszoną pracą rozumu i pamięci, która nie ma w sobie nic samoistnie poetyckiego.

Rozwaga, przejawiająca się już nie w formie, ale w treści utworu, występuje jako *tendencja*.

Nie będzie nam trudno porozumieć się co do znaczenia tej ostatniej. Tendencja, o ile sama przez się z uczuć poety wchodzi do utworu i o ile sama przez się z niego wypływa, dodaje mu siły i życia; o ile zaś jest rozumowo narzucona utworowi i rozumowo, nie zaś obrazowo przelewa się w umysł czytelnika, staje się skrzywieniem istoty poezji i szkodzi jej więcej, niż przewaga uczucia.

Poezja dydaktyczna jest i pozostanie mieszańcem, równie bezpłodnym, jak wszelkie próbki pogodzenia wiary z nauką i poezji z filozofią. Dwie te dziedziny muszą pozostać niezależne, bo jedna kończy się tam, gdzie druga zaczyna. Za czasów Ksenofanesa, Parmenidesa, Lukrecjusza pisało się poematy filozoficzne o naturze—i było dobrze, bo wtedy rozdział tych dziedzin nie istniał jeszcze; ale dziś, kiedy poeta musi tak jak daw-

niej wybiegać duchem po za światy, — a kiedy przeciwnie myślicielowi nie wolno już bujać w krainie marzeń—budować na uczuciach i zapomocą ideałów dowodzić rzeczywistości — dwie te sfery muszą pozostać obok siebie, dopełniając się i oddziaływając na siebie, ale nie mieszając się. Na tendencję w rodzaju Tyrteusza, który zapala uczucia złomków — zgoda; zgoda nawet na tendencją Verne'a, który na lotnych skrzydłach fantazyi przemycą prawdy wiedzy: ale nie na tendencję Delille'a z jego rymowanym wykładem ogrodnictwa!

Poezya ulega i powinna ulegać ogólnemu charakterowi oświaty w danej epoce. Dziś nie będzie ona mistyczna i rycerska w znaczeniu średniowiecznem, podobnie jak wówczas nie mogła być socyalna i demokratyczna w dzisiejszem tych słów znaczeniu.

Ale nie idzie zatem, ażeby hipotezy, a nawet teorye naukowe miały być przejmowane przez poetów. Dla poety nawet system Kopernika może sobie nie istnieć. Pozwólmy mu mieć swoją teoryę o tem, co robi słońko, „dnia oko pięknego”, pozwólmy mu nawet wierzyć, że: „Atlas gwiazdzistemu dał wsparcie sklepieniu”, skoro na takie tematy Szymonowicz napisze nam wdzięczną siełankę, a Kochanowski wspaniałą ocenę zasług hetmana Tarnowskiego, na którego ramieniu cały kraj się wspierał.

Jeśli bowiem poezya ma działać podniosłe na serca i przez serca, to nie może przywdziewać togi doktorskiej i biretu — musi się zwracać ku słońcu i ku rozległym krajobrazom, a unikać

dusznej atmosfery laboratoryów i pyłu ksiąg uczonych.

Nawet taki poeta, jak Wiktor Hugo, który pory roku dzieli według spojrzeń Boga, przestaje nas zachwycać, gdy swoich pracowników morza obładuje kilku rozdziałami pergaminowej erudycji i przyciśnie naszą fantazyę tak, że radaby co prędzej znowu wydobyć się na szczyt skały i, odetchnąwszy pełną piersią, przyglądać się „namiętnościom morza”.

Jeżeli erudycja i filozofia mogą być przydatne *poecie* — to wcale są niepotrzebne *poezji*. Jedna przydusza ją gruzami pamięci, druga próżnią abstrakcji.

Rozpatrzmy te utwory poetyczne, które w rozwoju naszym największy wpływ wywarły, a przekonamy się, że znajdziemy w nich raczej przewagę uczucia i fantazyi, aniżeli erudycji i refleksyi.

Utwory jednak, które mają być popularne w tłumach, nie w kołach wybranych, muszą ogólnym swym poziomem zniżać się nieco ku duchowemu nastrojowi mas, nie tylko w kierunku erudycji i refleksyi, ale nawet w kierunku uczuć i fantazyi. Potrzebną im jest *prostota kompozycji* taka, jaką widzimy w „Maryl” Malczewskiego, obok *żywości zmysłowego kolorytu*, muszą one odtwarzać *uczucia ogólnie ludzkie*, wyraziste, wszystkim znane, takie jak w poezjach „Powrót z Warszawy na wieś” lub piosnce miłosnej „Już miesiąc zeszedł, psy się uśpiły”; muszą następnie *zawierać pierwiastki*, żywcem brane z *otoczenia*, jak to ma miejsce w poezjach ma-

zowieckich Lenartowicza, np. w tak popularnym obrazku „Wiecznie to samo” w lotnych ukraińskich piosnkach Zaleskiego, w trzeźwych a serdecznych szlacheckich gawędach Syrokomli, w rzewnych a tak prawdziwych „Obrazach litewskich” Chodźki i wreszcie w posągowo narodowej, nawskroś realistycznej epopei: „Pan Tadeusz”; muszą one odpowiadać moralnemu nastrojowi mas, mianowicie w kierunku religijnym, jak np. w owym tak znanym hymnie Kochanowskiego: „Czego chcesz od nas Panie za Twe hojne dary”, albo w głośniejszych jeszcze pieśniach Karpińskiego: „Kiedy ranne wstają zorze” i „Wszystkie nasze dzienne sprawy”.

Nareszcie w ogólnym charakterze utworów bardzo popularnych widzimy, że wszystkie one pod względem przewodnich swych idei wznoszą się nieco nad życie praktyczne, nie wiele od niego odbiegając. I dla tego to drugorzędni ale prawdziwi poeci, jako pośrednicy pomiędzy geniuszami a tłumem, tak bezzasadnie przez niektórych krytyków poniżani, oddziaływają na ogół więcej i szerzej aniżeli pierwszorzędni, chociaż od tych właściwie światło i ciepło pochodzi.

Krasiński nie mógł wywrzeć takiego wpływu jak Syrokomla,—a Słowacki nie mógł być tak popularny, jak autor Mohorta. Tylko geniusz Mickiewicza, łączący prostotę z wzniosłością, mógł być dla wszystkich przystępnym, chociaż i on zawsze znanym będzie i rozumianym raczej jako autor „Tadeusza”, niż jako twórca „Dziadów”. Wpływ bowiem i poczytność poetów, polegają nie na ich odrębności od mas, lecz właśnie na tem

co mają wspólnego, *z dodatkiem tego, co jest wyższe.*

Tworzyć na ziemskim świecie czarodziejskie światy,
Siać na gruzach przeszłości nieśmiertelne kwiaty,
Ukryć mądrość w igraszce, wzniosłość wśród prozoty,
Święcić czyny rycerskie i domowe cnoty -
Znać tajniki serc ludzkich, swe umieć otwierać,
Z dzieł przodków dla potomków wzór i chwałę zbierać—

oto zadanie poezji, według starej recepty Brodzińskiego, nieobejmującej tylko modernistycznej poezji nastrojowej.

Lecz jeśli poezja ma za cel wszystko, co lepsze od życia rzeczywistego, jeśli nie ma być sługą rozumu, to jednak wcale jeszcze nie wypływa z tego, ażeby poetyckie godła romantyzmu: „miej serce i patrzaj w serce”, „czucie i wiara” przed „mędrca szkiełkiem i okiem”, „tyle szczęścia, co człek prześni”, ażeby „Romantyczność” zasadowa, będąca poprostu apologią choroby umysłowej, miała nam służyć za sztandar i w filozofii i w naukach i w polityce!

Propaganda romantyzmu w tym duchu jest nedorzecznnością. Już on spełnił swoje zadanie—i pokój mu. Orzeźwił serca, rozplomienił wiarę w ideały — i tem się zasłużył; rozmarzył umysły, przyćmił wzrok rozumu, a, przybierając postać mistycyzmu, złamał skrzydła dwom największym naszym geniuszom (też same skrzydła, które pierwaj do lotu podbił!)—i tem się zużył.

Dziś *) potrzebna nam raczej trzeźwa, pozy-

*) Pisane w r. 1877.

tywna wiedza, bo przez nią tylko możemy odzyskać dawne wśród oświeconych krajów stanowisko.

Jak niegdyś romantyzm był postępową reakcją przeciw klasycyzmowi, tak dzisiaj jest nią przeciw romantyzmowi pozytywizm — tylko nie w poezji — lecz w *nauce*.

Pozytywizm w poezji byłby równą niedorzecznością, jak romantyzm w polityce.

Zostawmy więc co poetyckiego poezji, a co filozoficznego filozofii.

Poezja musi być idealna, polityka praktyczną, a filozofia pozytywną. Nie twórzmy gwałtem syntezy tam, gdzie ona byłaby zabójstwem postępu; a przede wszystkim, nie dajmy się złudzić tym mniemanym strażnikom ideału, którzy nam grożą, że jeśli się nie wyprzemy nowszych, niepodległych prądów naukowych — to zatracimy ideały, a uczucia zamrą i twórczość poetycka zginie w nas na zawsze...

W nas, w nas mają zamrzeć uczucia? W nas którzyśmy uczuciem i, niestety, tylko uczuciem inne narody przerośli?

I cóż nam zalecają wzamian za jasne i pewne światło niepodległej wiedzy? Oto pstrokaty szlandar, uszyty z aktów inkwizycyi, z wyblakłych strzępków herbowych i... z Teki Stańczyka *).

*) Aluzye do świetnych co do formy, lecz zaco-fanych co do treści, wykładów warszawskich prof. St. Tarnowskiego w r. 1877.

To za mało dla nas, panowie klerykalni romantycy! Taki sztandar grobem cuchnie, a nam trzeba

z żywymi naprzód iść,
Po życie sięgać nowe —
A nie w uwiedłych laurów liść
Z uporem stroić głowę.
Wy nie cofnięcie życia fał,
Nic skargi nie pomogą:
Bezsilne gniewy! Próżny żal!
Świat pójdzie swoją drogą!...

(E-ly).

Między snem a czuwaniem.

SZKIC PSYCHOLOGICZNY.

Czy też pomyślałeś kiedy, czytelniku, że, przyłożywszy głowę do poduszki i, zapominając w słodkiem *far niente* o dolegliwościach codziennego życia, stajesz się sam dla siebie jedną z najciekawszych zagadek; że, przesuwając się duchowo przez granicę, która dzieli sen od czuwania, stajesz tem samem u wrót tajemnicy wszechświata: wobec przemiany bytu *świadomego* w *bezwiedny*?

Jeżeli nie pomyślałeś, to pozwól, że ci tę myśl nasunę; jeżeliś myślał, to rozważmy ją wspólnie.

Cóż może silniej podziwienie nasze wzbu-
dzać w tej bezgranicznej maszynie wszechświata,
jeżeli nie ów kwiat istnienia, owo światło, które
organizmy wyższe wzniosły w pomrokę materyal-
nego bytu, a które nazywamy *świadomością*?
Objasnić w jaki sposób byt bezwiedny wydaje
z siebie tę władzę i jak świadomość ze swej stro-
ny ustępować może miejsca bezwiedzy: byłoby to

zrozumieć rzeczą najtrudniejszą do zrozumienia, pogodzić dwie rzeczy najtrudniejsze do pogodzenia—dwa światy złąć w jeden.

Od wieków kuszą się o to napróżno, a tymczasem fakt sam codziennie spełnia się w naszych oczach: ludzie zasypiają, jak zasypiali, budzą się, jak się budzili; i nawet mało kto myśli o tem, że to, co jest tak trudnem do złączenia w teorii, w rzeczywistości łączy się tak często i tak łatwo! Cóż bowiem łatwiejszego, jak zasnąć i coś łatwiejszego, jak, zasnąwszy, przebudzić się?

Jedna chwila krótsza lub dłuższa odmierza w sobie siłę przyrody i niemoc nauki.

Nie mamy miecza Aleksandra dla rozcięcia gordyjskiego węzła tej chwili. Ale też nauka nie jest na to, aby rozcinała—ona rozplątuje. I natura nie wydaje świadomości jednym tchnieniem cudownem; dziecko zwolna tylko przychodzi do rozpoznania zarysów i treści otoczenia, do odbicia ich w sobie i przeciwstawienia samemu sobie.

Nauka tembardziej zwolna postępować musi. Ona stopniowo rozpatruje szczegóły zjawiska, coraz dokładniej je wyznacza, *opisuje*, a z drugiej strony równie zwolna i stopniowo poznaje warunki jego przejawu, to znaczy, *dochodzi przyczyn*. W nauce, która zna względną swą siłę, nie przecenia jej, ale też nie lekceważy, dochodzenie *warunków przejawu* jest w istocie dochodzeniem *przyczyn*. Może to się komu wydać celem zbyt skromnym dla filozofa, może się wydać zbyt ograniczonem, niezupełnem pojęciem *przyczyn*, jako ostatecznej racji bytu, ale wobec niedostępności przyczyn ostatecznych musimy przyjąć, że, gdy-

byśmy zdołali wykazać wszystkie warunki, przy których powstaje świadomość i wszystkie, przy których ginie, mielibyśmy temsamem całą *możliwą do osiągnięcia* wiedzę o istocie zjawiska świadomości *)

Zasypianie i budzenie się są tylko jednym szczegółowym przypadkiem przejścia od świadomości do bezwiedzy i naodwrot. Inne dotyczą powstania świadomości w rozwoju istot, powstania jej w rozwijającym się organizmie jednostki, w pojedynczych aktach ujmowania wrażeń i odtwarzania wyobrażeń—w powstaniu samowiedzy i wreszcie w jej starciu ze śmiercią.

Tu jednak zajmie nas tylko punkt pierwszy, zasadniczy. Chcemy opisać i uwarunkować moment przejściowy od czuwania do snu i od snu do czuwania. Chcemy rozpatrzyć i zmierzyć tę wąską kładkę, która łączy dwie formy zjawisk — dwa światy: świadomy i bezwiedny.

Sen każdy jest zjawiskiem podwójnem: psychologicznem i fizyologicznem. I myśl zasypia i ciało, ale nie wszystkie składniki ciała w równej mierze; kości, chrząstki i utwory rogowe zdają się nawet wcale nie ulegać zjawiskom snu; narządy pokarmowe, serce i płuca, pracować nie przestają, ulegają tylko lekkim zmianom; pierwsze o ile się zdaje, działają nawet silniej, niż na jawie: puls staje się słabszym, ale równiejszym, oddechy powolniejszymi, ale głębszymi. Mięśnie od woli

*) Z tą myślą przewodnią napisana jest rozprawa niemiecka autora: *Bedingungen des Bewusstwerdens*, Leipzig 1874.

zależne zasypiają najsilniej; siła powszechnego ciążenia bierze w nich górę nad siłą własnej kurczliwości. Po nich największym zmianom ulega system nerwowy, ale bynajmniej nie jednostajnym w różnych szych częściach. W śnie normalnym, o którym obecnie mówimy, zwoje nerwu sympatycznego, zarządzające sprawami tak zwanego roślinnego życia, nie zasypiają wcale, mlecz pacierzowy niekompletnie, mózdzek prawie zupełnie, a półkule mózgu wielkiego, tylko chwilowo i częściowo zachowują jeszcze pewną działalność; w śnie zaś głębokim śpią zupełnie, względnie nawet głębiej, niż mięśnie: te ostatnie bowiem można jeszcze silnymi bodźcami przez pośrednictwo mlecza do kurczów pobudzić, mózg zaś pozostaje martwym i nawet działaniu silnych bodźców opór stawia.

Co się tyczy nerwów, to te zasypiają w różnym stopniu: dotykowe słabiej, inne znacznie silniej. To też, niemogąc kogoś obudzić światłem lub głosem, budzimy go wstrząśnieniem ramienia.

Wzrok zdaje się zasypiać najpierwszy. Mięśnie powiek prędzej jeszcze, niż inne mięśnie dowolne stają się ociężałymi i dały powód do wyrażenia, że sen „spada na oczy”. Mięśnie gałek ocznych również słabną, mianowicie zaś te, które oko zwracają ku dołowi, wskutek czego oczy drgają, wznoszą się ku górze jednocześnie z opadaniem powiek. Żrenice podniesione i zwężone patrzą martwo, bez zachowania prawidłowego przecinania się osi ocznych; mówimy wówczas, że nam się dwoi w oczach, a każdy, kto nas obserwuje, odróżni łatwo *zaspany* wyraz naszych

oczu od każdego innego. W miarę usypiania mięśni ocznych ginie władza oceniania odległości, przedmioty mieszają się przed nami; chcąc sięgnąć po nie, sięgamy niedokładnie. Potem słabnie poczucie dla kolorów, potem i dla światła wogóle. Jednocześnie mięsień karkowy, który głowę utrzymuje sztywno, zaczyna niedopisywać i od czasu do czasu tak rozluźnia swe włókna, że czaszka własnym ciężarem, kiwając się, opada, coraz-to niższe i luźniejsze zakreślając linie, to w bok, to przed siebie. Gdy takie pochylenie stanie się niezwykłym, czucie mięśniowe zawiadamia i jeszcze budzi na chwilę usypiający mięsień; głowa podnosi się jeszcze raz i drugi, mięsień karkowy robi ostatnie wysilenia, ażeby być posłusznym mózgowi, wreszcie daje za wygraną i puszcza głowę na piersi.

Wtedy zwykle zjawiają się pierwsze wewnętrzne zwiastuny zasypiania: mianowicie zimne dreszcze, które zrazu działają pobudzająco, potem obojętnieją. W mięśniach rąk i nóg uczuwamy ten sam nacisk bezwładzy, co w głowie. Charakter tych wrażeń wewnętrznych jest niesłychanie ciekawy, z powodu swej zmienności; są chwile, w których przeważa przyjemne uczucie spokoju, jakiegoś błędnego omdlenia, w innych, w tych mianowicie, w których występują bodźce nieproszone, czy to z zewnątrz, czy z wewnątrz, uczuwamy przykrą zaporę w mięśniach, rodzaj nacisku, przemocy, duszenia. Te dwa różne wrażenia ciągle wążą się ze sobą, a chwilami giną obydwa.

Zmysły, których czynność wymaga współudziału mięśni, zasypiają pierwej od innych: a więc,

po wzroku, lub współcześnie z nim, smak; po smaku powonienie, potem słuch, a na końcu bierna wrażliwość dotykowa, bo czynna zasnęła była już pierwej, wraz z czuciem mięśniowem. Położenie własnego ciała staje się wskutek tego nierozczuwalnem i nieraz nawet przed zupełnem zaśnięciem wyobrażamy sobie sami siebie w położeniu całkiem innem, niż istotne; nawet, rozbudziwszy się, ale nieporuszając ciała, jeśli zadamy sobie pytanie: jakie położenie zajmuje obecnie ręka lub noga? znajdujemy ogromną trudność w oznaczeniu go przez czucie, bez wykonania próbnego ruchu. Dzieje się też, że oparcie ręki lub nogi o przedmiot twardy i nacisk przez ciało wywierany, przyprawiają nas o sińce, które dopiero później spostrzegamy, bólu wcale nie czując. Tak dalece nieruchomość członków osłabia czucie.

Słuch zasypia w sposób bardzo oryginalny, a mianowicie spazmatycznie. Nie przytępia się on stopniowo, ale zasypia i znów się budzi, przy czem przebudzeniu każdemu towarzyszy nawet wzmocnienie szmerów i nadanie im pewnej charakterystycznej rozległości. Obserwować to najlepiej, słuchając głośnego czytania, gdy nas drzemka ogarnia. Głos czytającego chwilowo ginie, potem nagle staje się dziwnie szerokim i falistym, — nie umiem znaleźć odpowiedniejszej nazwy na to wrażenie — nareszcie przerwy słuchowe stają się dłuższymi i zasypiamy zupełnie.

Ale trafia się także, — jeżeli słuchaliśmy z zajęciem, będąc zmęczonymi bardziej, niż zwykle — że słuch *nie zasypia wcale, w zakresie wrażeń w dalszym ciągu odbieranych*, ale zasypia od-

nośnie do wszystkich innych, gdy wszystkie inne zmysły śpią już całkowicie. Oto spostrzeżenie, które należy do najrzadszych w psychologii:

Czytałem głośno książkę, towarzysz mój leżał, słuchając; treść książki obudzała co chwila zobopólne uwagi, które wypowiadaliśmy głośno. Naraz jednakże, mimo, że ustęp zawierał myśl nową i śmiałą, nie słysząc żadnej uwagi towarzysza, spojrzałem na niego. Oczy mu się zamknęły, głowa opadła. Niezważając na to, czytam dalej, ażeby skończyć ustęp. W tej chwili usłyszałem chrapanie, które się tylko w głębokim śnie przejawia.

— Ależ ty śpisz w najlepsze! — zawołałem po chwili głosem, którego ton był inny, niż przy czytaniu.

Nic nie odpowiedział. Powtórzyłem głośniejszym wyraz oburzenia: jeszcze nic; nareszcie silne wołanie po imieniu zbudziło go: drgnął i spytał:

— Czego chcesz?

— Jakto czego chcę? Wszakże ty od pięciu minut śpisz, jak zabity!

— Gdzież-tam, nie śpię!

— I słyszałeś wszystko?

— Doskonale.

I na dowód powtórzył mi, nietylko ostatnie wyrazy dosłownie, ale i treść całego ustępu, w sposób zupełnie dokładny. Nie było zaś najmniejszej wątpliwości, że przez cały czas słuchania tego ustępu spał, a nawet pod koniec chrapał.

— A słyszałeś jakem narzekał na ciebie, że śpisz?

— Nie.

— Usłyszałeś więc dopiero, gdym głośniejsz zawołał po imieniu?

— Nic a nic o tem nie wiem.

Mamy tu więc ciekawy przykład czuwania przez rozpęd w jednym kierunku, obok zupełnego uśpienia we wszystkich innych. Czytelnik zechce sobie ten fakt przypomnieć, gdy będziemy mówili o zasypianiu sonambulicznym. Tymczasem zaś wyprowadzimy z niego tylko taki wniosek, że podobnie, jak niejedna babka zasypia, robiąc dalej pończochę, tak też człowiek, przywykły do pracy umysłowej i mający wprawę w skupianiu uwagi przy słuchaniu mowy, może słuchać dalej, zasnawszy.

Zobaczmy teraz: jakie zmiany zachodzą podczas zasypiania w samej umysłowości naszej?

Przedewszystkiem węzły logiczne, które na jawie łączą nasze myśli, rozluźniają się—uwaga rozprasza się. Skupienie jej na jeden temat, trzymanie się jednej sfery wyobrażeń, staje się coraz trudniejszym. Przeskakujemy z przedmiotu na przedmiot, i to, nie na zasadzie zbliżenia, ale na podstawie całkiem powierzchownych podobieństw. Myślałem np. o obrazie Andrea del Sarto, potem o Andrassym, potem o *salto mortale*, wykonanem przez gimnastyka w cyrku. Widzę go, jak skacze... Joasia płacze, a Jaś się śmieje... Kwieciński grał doskonale... Artur był w łoży—muszę się z nim zobaczyć... Artur—Arturów... ten także ma artretyzm... wstrzykują mu kwas karbolowy... czy to boli?... jesteśmy w ogrodzie Boboli we Florencyi... za co ten

Chmielowski tak zjeździł Odyńca?... ale bo też Odyniec zachwycił się Cecylią Rafaela jakby było czym... ale o czymże to ja miałem myśleć?... A! o kopii rysunku Andrea del Sarto...

I dopiero wracamy do przedmiotu. Łączniki wyobrażeń albo są widoczne, np. przy podobieństwie wyrazów, albo też domyślne, jak np. wspomnienie o *Listach z podróży* Odyńca, ale zawsze możemy powiedzieć, że podczas zasypiania, skojarzenia przypadkowe przeważają znacznie nad przyczynowymi.

Ten brak nici przewodniej, logicznej, dowodzi osłabienia uwagi, a osłabienie uwagi jest szczegółowym tylko przypadkiem ogólnego osłabienia woli.

Już w pierwszych chwilach zasypiania czujemy wymykanie się myśli z pod wpływu woli. Chciałbym myśleć o wartości obrazu, a marzenie sprowadza mnie na pole polityki, gimnastyki, teatru, medycyny i krytyki literackiej, — powracam do przedmiotu przez wysilek woli, ale za chwilę znów mi się wszystko wymyka.

Trafia się jednak poćzas snu, że jakiś obraz rozpatrujemy długo, szczegółowo i uważnie, ale uwaga nasza ma wtedy w sobie coś obcego, coś mimowolnego; przypatrujemy się, nie dla tego, żeśmy chcieli pierw, ale dlatego, że nam się ten przedmiot narzuca. Coś skupia naszą myśl, nie my ją skupiamy, albo też my ją skupiamy, ale jakby zmuszeni przez jakiś mechanizm zewnętrzny, któremu nie staramy się oprzeć.

Zdarza mi się nieraz, podczas zasypiania, że rozpatruję jakiś krajobraz, który widzę, i wtedy czuję, że gałki oczne wykonywają ruchy mimowolne, podobne do tych, jakie wykonywałyby, gdyby patrzyły istotnie, lecz mimo całej usilności tej wewnętrznej inspekcji, nie wiem dlaczego to czynię i co mnie do tego pobudza, czuję tylko, że muszę czynić to, co czynię.

Dugald Stewart twierdzi, że wszystko, co zmniejsza stopień uwagi, przyśpiesza sen. Ale jest to względnie tylko prawdą. Dziecko, które zmuszamy do uważnego czytania, choćby było sennem, budzi się co chwila i czyta dalej; ale ono się budzi pod wpływem *uczucia*: strachu, obawy kary, pod wpływem głośnych upomnień i lajań, a więc wrażeń uczuciowych, nie zaś z powodu skupienia uwagi na przedmiot czynny, gdyż, owszem, to skupianie najwięcej je męczy, a temsamem sen przyśpiesza. I naodwrot: nowy przedmiot, np. widok nowo wchodzącej osoby, rozpraszając uwagę dziecka, może je raczej rozbudzić. Tak samo i od książki, która nas zajmuje, nie usypiamy bynajmniej, chociaż ją czytamy niedbale, ale od książki nudnej, którą czytamy z obowiązku, możemy zasnąć. Zdanie więc Stewarta należałoby wyrazić w ten sposób: że wszystko to, co nas mało zajmuje, zmniejsza stopień uwagi i wskutek tego przyśpiesza sen; samo zaś rozpraszanie uwagi bynajmniej nie usypia, podobnie jak niemiłe skupianie uwagi nie rozbudza. Właściwymi więc czynnikami są tu *uczucia*: one rozbudzają; brak zaś wrażeń uczuciowych, zmniejszając

natężenie uwagi, sen przyśpiesza. Jest to stan bardzo pospolity w klasie próżnującej, nazywany *nudami*.

*

*

*

Ta względność, którą zaznaczyliśmy w spostrzeżeniu Stewarta, wypływa z natury uwagi i z natury snu, w ich wzajemnem porównaniu. Sen jest osłabieniem świadomości, uwaga — jej wzmocnieniem; o tyle więc są przeciwne sobie. Ale zarazem uwaga jest zwężeniem łańcucha skojarzeń duchowych, a sen jest także podobnem zwężeniem, i o tyle się schodzą ze sobą, i o tyle uwaga, monotonna wyteżona, może nawet sprzyjać zaśnięciu. Ale inna rzecz: warunek, sprzyjający zaśnięciu, a inna rzecz: cecha samego zasypiania. Cechy, charakteryzujące proces uwagi i cechy, charakteryzujące proces zasypiania, są niewątpliwie wprost przeciwne. Zwężenie się łańcucha asocjacji w uwadze dzieje się na korzyść jednej nici logicznej; zwężenie się łańcucha asocjacji w zasypianiu, przeciwnie, na korzyść bezwładnego przesuwania się po przedmiotach, niezależnie od ich związków logicznych. Ostatecznie więc możemy nasze zdanie co do zachowania się uwagi podczas zasypiania sformułować w ten sposób, iż ona wprawdzie nie ginie, niekiedy nawet *chwilowo* skupia się bardziej, niż na jawie, ale to skupienie wnet przerzuca się na inny temat, ażeby znów trwać przez chwilę tylko. *Uwaga podczas zasypiania decentralizuje się.*

Mamy tu więc ten szczególny przypadek—pozornie sprzeczny w swych cechach, gdy je chcemy słowami opisać—że uwaga jest jednocześnie względnie skupioną i rozproszoną. Tylko, że to jej skupienie senne różni się bardzo od skupienia na jawie—jest mianowicie zbyt wielkiem, zbyt zamkniętem w sobie i stąd zbyt ograniczonym. Na jawie, jeśli skupię uwagę na jakimś przedmiocie, to jednak nie zapominam przez to o jego stosunkach z innymi—i to właśnie stanowi trzeźwą jasność mojej obserwacji; w marzeniu sennem, przeciwnie, przedmiot wydaje się wprawdzie jeszcze bardziej jasnym, ale na swój sposób, właśnie przez zapomnienie o jego związkach z innymi. Zagłębiamy się w niego myślą tak dalece, że prześlepiamy wszystko inne. Stajemy się podobnymi do człowieka, który, chcąc ocenić położenie słońca na niebie, wpatrzył się w nie i oślepl od blasku—jest to niewątpliwie skupienie uwagi, ale skupienie niedorzeczne. Wypływa zaś z niego to, że nie my nad przedmiotem, ale przedmiot nad nami panuje. Myśl, która się przez mózg przesuwą, narzuca mu się. Umysł, który bada—chodzi z latarnią i rozpatruje—umysł, który marzy,—czeka błyskawic i gapi się. Przez chwilę widzi lepiej, niż na jawie, ale widzi zamało i za krótko. Ponieważ jednak widzi jasno, a więc, za przykładem Dekarta, to, co jasno widzi, uważa za prawdę.

Nieraz śni mi się, że, spoczywając na łóżku, czytam książkę, leżącą o dziesięć kroków ode mnie; czuję, że mam oczy zamknięte, wiem, że czytam bez pomocy wzroku, ale fakt ten nie wy-

daje mi się wcale niedorzecznym; zapominam o pospolitych zależnościach i warunkach, a ponieważ widzę jasno, więc wierzę. Uwaga jest wtedy skupiona; we wspomnieniu snu czuję nawet, że musiałem się wysilać na to skupienie, ale to skupienie było właśnie za wielkie, zanadto zamknięte w sobie, zanadto oderwane od wszelkich istotnych stosunków. Tak samo trafia się, że we śnie mówię nieznanym, lub bardzo mało znanym mi językiem, z taką swobodą, jakbym się z nim urodził, jestem z tego dumny, czuję, że to przedstawia pewną trudność, ale niemniej wierzę, że ją zupełnie pokonał. I tu przyczyną mniemanej umiejętności jest *jasność zwężonego łańcucha asocjacji*. Ta jasność i to zwężenie, są to zmienne zależne innych cech, ogólniejszych.

Rozpatrzmy je.

Myślenie nasze na jawie jest przeważnie *wyrazowem*; we śnie staje się *przeważnie obrazowem*. Chwila zasypiania jest właśnie chwilą przejścia od jednego, do drugiego. Jeżeli podczas spokojnego leżenia przy zamkniętych oczach zauważymy, że myśli nasze, zamiast się wyrażać w łańcuchach zdań tylko, zaczną się przed nami uplastyczniać, to możemy być pewni, że chwila zaśnięcia zbliża się. Tak więc wzrok, który najpierw zasypia jako czuwający, najpierwszy budzi się jako senny. Proszę mi wybaczyć te wyrazowe kontradykce: chcąc opisywać zasypianie, niepodobna ich uniknąć; zresztą sądzę, że czytelnik rozumie, o co chodzi: wzrok ze sfery zmysłów przenosi się w sferę umysłu, z zewnętrznego staje wewnętrznym zmysłem.

To przejście skutecznia się w następujący sposób:

Najpierw, po za łańcuchami asocjacji wyrazowych, mianowicie tam, gdzie one się stają luźnymi i mniej jasnymi, ukazują się wyraziste obrazki, najczęściej bez żadnego związku z treścią wyrazową, ale mające pretensję stanowienia podkładu dla tej ostatniej. Tak np. myślę, że szkoła nie odpowiada moim wymaganiom, a jednocześnie ukazuje mi się obrazek butów, wkładanych z trudnością na czyjeś nogi; powłóczyłszy ruch oczu z dołu ku górze uplastycznia mi się jako dwie sylwetki czarnych postaci zrosnięte u dołu, a u góry rozszczepiające się wraz z ruchem oczu; myśl, odpowiadająca na pytanie gdzie? uplastycznia się jako ruch armaty, wycelowanej w pewnym kierunku i t. p. *). W drugim stadium występują obrazy już całkiem od treści myśli wyrazowych niezależne. Rozmyślam nad połączeniami chloru, bromu i jodu z wodorem, a po za tą treścią spostrzegam twarz, ukazującą się jakby w kącie pokoju, twarz, która mieni się jak obrazy niknące. Byłem przekonany, że to twarz, ale to jest właściwie torba myśliwska, nie tyle torba, ile książka czerwono oprawna i na pół otwarto stojąca, zaś brzegi złożone jej kart, to są właściwie promienie słońca, a każdy promień roz-

*) Wszystkie te przykłady są rzeczywistymi spostrzeżeniami i sądzę, że w rozprawach psychologicznych nie powinno być inaczej.

ciąga się,.. (w tem miejscu czuję chęć „wyciągnięcia się” przez rozkrzyżowanie rąk i ten ruch, napół wykonany, rozbudza mnie).

Nareszcie w trzeciem stadyum myśli wyrazowe stają się rzadkiem zjawiskiem, jakby chwilowym odgłosem tylko, podczas gdy obrazy zajmują całą myśl. Widzimy już nietylko oderwane przedmioty, mieniające się i wykrzywające, ale *całe grupy, całe sceny, zupełnie wyraźne, na wzór widziadeł chorobliwych*, czyli tak zwanych *hallucynacyi*. Łatwo się domyśleć, że treść ich przedewszystkiem powtarzać będzie silniejsze wrażenia za dnia odebrane. Tak np. pamiętam, że przy pierwszej mojej bytności w górach, w chwili zasypiania, widziałem zawsze sine szczyty i białe obłoki na błękitnem tle nieba. Podobnież po pierwszych pracach nad mikroskopem, widziałem przed sobą tkankę komórek roślinnych, zmieniającą swe zarysy, ale powracającą co chwila. Około tych świeżych wrażeń płaczą się inne, którym, podrażniony dłuższą pracą, mózg każe przechodzić ze stanu wrażeń wspominanych, a więc wyobrażeń, w stan wrażeń bezpośrednich. I w końcu układa się z tego szereg scen w małej części prawdziwych, w nieco większej możliwych tylko, a przeważnie niedorzecznych.

Tym zmianom towarzyszy znaczne powiększenie się *szybkości* przebiegu wyobrażeń.

Wiadomo, że nowsze badania doświadczałne wykazały względną powolność naszych myśli. Każde wyobrażenie, będące częstką składową myśli, ażeby być dokładnie świadomem, potrzebuje na to pewnego czasu. Dlaczego? Dlatego, że

świadomość polega na uprzytomnieniu jaknajwiększej liczby stosunków danego wyobrażenia z innymi. Wyobrażenie liczby 25 np. będzie coraz jaśniejszem, jeśli obok jej formy wyrazowej lub obrazowej uprzytomnimy sobie nadto, że leży ona w połowie drogi od 20—30, że składa się z 5×5 , że jest połową połowy 100 i t. d. *). A wszystkie te uprzytomnienia wymagają pewnego czasu. Podczas zasypiania liczba ich coraz bardziej się zmniejsza, a temsamem szybkość przebiegu wyobrażeń znacznie się zwiększa. Kilka razy miałem sposobność przekonać się, że osoba, która głośno czytała książkę, zdrzemnąwszy się na jedną sekundę zaledwie, miała czas prześnić obrazowo kilka scen tak długich i zawitych, że opowiedzenie ich zajęło przynajmniej 10 minut. Jeszcze bardziej wybitny fakt opowiadają o pewnym francuskim autorze. Przygotowywano w teatrze pierwszą jego sztukę, do której wielkie przywiązywał nadzieje. Przez kilka ostatnich dni, poprawiając ją lub asystując próbom, zmęczył się tak bardzo, że gdy przyszło przedstawienie, stojąc za kulisami, zdrzemnął się zaraz na początku pierwszego aktu. Podobnie jednak, jak w owym przykładzie z czytaniem, ponieważ uwaga jego opanowana była myślą o sztuce, marzył więc dalszy jej ciąg tak, jakby widział — i nie czuł, że zasnął. Akt

*) Ob. bliższy rozbiór tej kwestji w rozdziale: „Spostrzeżenia podczas zasypiania“, w moich „Pogadankach i spostrzeżeniach“. Warszawa, 1879.

pierwszy przesunął mu się w myśli jaknajdokładniej; widział grę aktorów, oceniał jej braki i zalety, cieszył się chwilowymi oznakami uznania ze strony widzów i zaczął wierzyć, że sztuka robi *furore*. Tak samo przeszedł akt drugi i trzeci, ale ku końcowi nadzieja powodzenia słabnąć zaczęła. Autor, ku wielkiej swojej rozpacz, widzi, że sceny kulminacyjne wychodzą słabo, publiczność pozostaje zimna, dają się nawet słyszeć szmery niezadowolenia i wreszcie, wraz z zapadającą kurtyną, rozlega się świst, który autora budzi, oblanego zimnym potem i zgnębionego zawodem. Przeciera oczy, spogląda na scenę i ku wielkiemu swemu zdumieniu przekonywa się, że grają zaledwie drugą scenę pierwszego aktu!

W tym razie szybkość przesuwania się scen marzenia była wyjątkowo wielką, ponieważ dotyczyła szeregu skojarzeń duchowych, silnie powiązanych i przez powtarzanie ustalonych. Gdy sen jest *twórczy* w szerszym znaczeniu tego wyrazu, wówczas szybkość jest mniej znaczna, ale zawsze większa, niż na jawie: na jawie bowiem z każdym wyobrażeniem głównem łączy się mnóstwo pobocznych, które obecnością swoją wyrażają jego stosunki i przyczyniają się zarazem do rozjaśnienia i opóźnienia biegu assocyacji; w marzeniu zaś sennem tej wiedzy stosunków niema, treść jego narzuca się nam bez ciągłej kontroli wspomnień i bez przeciwstawienia się wrażeń obecnych, a takie uproszczenie łańcucha skojarzeń sprawia, że czas potrzebny na senną świadomość każdego wyobrażenia jest nierównie krótszy. Wyobrażenie jest wówczas jasnem, halucynacyjnem nawet, po-

nieważ w danej chwili zajmuje mózg wyłącznie, ale zarazem jest niedokładnie świadomym, ponieważ w jednej chwili znika, bez zważenia się, skombinowania i przeciwstawienia z innymi. Stany wahania się, pytania, wątplenia, są niesłychanie rzadkie podczas snu. Fortlage twierdzi nawet w swym aforyzmie „Fragen ist Wachen“, że ilekroć we śnie zapytamy się o coś, tyle razy budzimy się. Ale tak nie jest; Fortlage widocznie snów nie zapisywał, byłby bowiem bardzo łatwo znalazł sen taki, w którym rozmowa odbywa się przez pytania i odpowiedzi. Ma on jednak słuszość o tyle, że *istotne dochodzenie rzeczy nieznaney nie może mieć miejsca* we śnie, właśnie dla braku tej przeciwstawności pomiędzy wyobrażeniami, pomiędzy prawdą a złudzeniem. Pytać, możemy podczas snu, bo to jest zbyt nałogowa, mechanicznie ustalona już forma naszych myśli, a sen wszystkie takie formy i mechanizmy najchętniej powtarza; lecz badać rzeczywiście, ze świadomością różnicy jaka zachodzi pomiędzy prawdą a złudzeniem, pomiędzy rzeczą wiadomą a niewiadomą, nie możemy, ponieważ łańcuch naszych myśli jest zbyt szczupły i zbyt szybki.

Nie należy więc faktów marzenia naukowego przez rozpęd, po wyczerpanej pracy przed zaśnięciem, mieszać z istotnem myśleniem naukowym. Bezwiedne kombinowanie się wątpliwości, za dnia rozbieranych, może wprawdzie wykazać po obudzeniu się jakieś nowe zestawienie, które nam pracę ułatwia; ale w samym tym, czysto mechanicznym, rozpędowym procesie, wyrównywania

się myśli sprzecznych, nie znajdziemy nic *dowolnego*, nic co by przypominało zwroty woli czuującej. Ku temu za mało jest *logicznej rozmatłości* w procesie sennym, za mało *opozycji duchowej*. *Wzajemne powstrzymywanie się motywów w marzeniu sennem prawie nie istnieje*. Jeżeli nas przejmuje strach, to całkowicie; jeżeli nienawiść, to nieograniczona; jeżeli niemoc, to zupełna. *Zmiany jednego uczucia w drugie nie leżą w charakterze snów*. Na jawie tymczasem bardzo często wahamy się pomiędzy sympatją lub niechęcią, pomiędzy wątpliwością a nadzieją, pomiędzy potępieniem a uznaniem, i to nie tylko obcych, lecz i własnych czynów; zdaje się zaś, że we śnie ta ostatnia czynność nie występuje. W każdym razie możemy powiedzieć, że *we śnie wola ulega uproszczeniu i ograniczeniu*.

Szczególniej godnem uwagi jest to, że *temu ograniczeniu towarzyszy właśnie najczęściej złudzenie nieograniczonej swobody*: pływamy w powietrzu, jak ptaki, widzimy z odległości, posiadamy wiedzę języków, układamy cały szereg poezyj i powieści, rozwiązujemy najzawilsze zagadnienia i t. p.

Czemże się to dzieje? Oczywiście tem, że ponieważ niema rzeczywistej zapory, niema więc i pocucia przeszkód. Czucie ciała zostało sparaliżowane przez nieruchomość, nie może też marzeniom naszym przeciwstawić rzeczywistości, jeżeli więc bujamy w powietrzu, to na zasadzie czynności myślowej, dla której przedmiotem jest tylko oderwane od zmysłów *wyobrażenie czucia ciała*, nie znajdujące przeszkody w czuciu rze-

czywistem ciężaru ciała, chwilowo sparaliżowanem. Toż samo w złudzeniach co do czynności umysłowych. I tu niema tej przeciwwagi, jaką dają wrażenia lub wspomnienia dokładne; wyraz nieistniejący uchodzi za dobry, zdanie bez sensu przemawia do nas jako logiczne, samą siłą swojej intonacji; najzawilsze zagadnienie zostaje rozwiązane przez użycie formuły bez znaczenia; wyobrażenie wyrazu zastępuje miejsce treści, wyobrażenie deklamacji miejsce wyrazów, wyobrażenie gestu miejsce daklamacji i t. p. Wszystko to zaś staje się możebnem wskutek braku tej dwoistej krytyki, która wyłącznie nadaje wartość naszym myślom: krytyki wrażeń i krytyki wspomnień; pierwszej niema wcale, drugiej są tylko ślady.

Jeżeli zaś wrażenia pozostały jeszcze w części, jeżeli niektóre z nich przeciskają się jeszcze do mózgu, wówczas występują one, nie jako zarzuty, lecz tylko jako bodźce lub zapory. Ktoś np. śpi w jakimś odrapanym zajeździe, którego sufit pękł i kawałki wapna zsypuje mu na twarz do łóżka. Wrażenia te występują jako bodźce. Powstaje wyobrażenie sufitu walącego się, budzą się uczucia obawy, niebezpieczeństwa życia, i śpiący zrywa się na równe nogi, może istotnie ocalony snem proroczym.

Albo też śpiący snem niegłębokim marzy o napadzie zbójców; dopadają go; czuje, że jeszcze mógłby się wymknąć, ale czucie ciała zawiadamia go jednocześnie, że jest bezsilny; chce biec, nogi odmawiają mu posłuszeństwa, wyteża siły napróżno i z przerażenia—budzi się. W tym

razie czucie sparaliżowanych chwilowo mięśni działało jako zaporą. Ani w jednym zaś, ani w drugim razie wrażenia nie występowały krytycznie względem marzeń, nie prostowały złudzeń snu, lecz tylko pobudzały je lub powstrzymywały, zachowując jednak senny ich charakter.

Krytyka wspomnień jest jeszcze rzadszą, pomimo, że wspomnienia same nawet jako wspomnienia nie są bynajmniej z treści snów wykluczone. Zdanie Tissot'a *), przez wielu innych autorów podzielane, jakoby podczas snu wspomnienie jako wspomnienie nigdy nie występowało, okazało się fałszywem na podstawie spostrzeżeń, których mi udzielono, i które następnie sam sprawdziłem. Jeden z naszych autorów mówił mi np., że we śnie prowadził dzieci na stację przed przyściem pociągu, opowiadając im w marzeniu, że pamięta, iż pociąg tamtędy nadchodzi, tu się zatrzymuje, o tej a o tej godzinie i minucie. Przyczem najdokładniej rozróżniał przyjazd pociągu, jako wspomnienie i jako rzeczywistość. Sam zaś miałem sen, w którym, słysząc, że osoba, znana mi, rozmawiając z matką, wspomniała jej córkę, zmarłą przed kilku miesiącami, dawałem jej znaki, ażeby zaniechała tego przedmiotu, który staruszkę w najwyższym stopniu wzrusza i rozdrażnia. Oceniałem więc dokładnie nietylko wspomnienie, jako wspomnienie, ale i stosunek jego do rzeczywistości,

Sny takie, z których występują *wspomnie-*

*) Tissot: L'imagination; Paris, 1868, str. 74.

nia, należą do rzędu rozsądnych, połączonych pewną nicią logiczną: ale są one bardzo rzadkie. Zwykle wspomnienie służy tylko za materiał i występuje jako obecność. To, cośmy przeżyli, przeżywamy poraz drugi; lecz tu znowu ukazuje się nam bardzo charakterystyczna dla snów niedokładność. Już Fechner zauważył, że jeżeli sen powtarza sceny istotnie przeżyte, to nie czyni tego nigdy w sposób ścisły; wiele szczegółów opuszcza, nierównie więcej dodaje, a często nawet wspomnianym sytuacyom nadaje całkiem inny charakter. Wówczas zwykle sprawcą metamorfozy jest *uczucie*, które na jawie odpychaliśmy siłą woli. Odepchnięte na jawie odzyskuje ono swe prawa we śnie, opanowyywa scenę wyobraźni i dyryguje akcją po swojemu. Poznałeś np. kogoś, z kim masz wejść w bliższe stosunki; było coś niemiłego w tej twarzy; niemiłe wrażenie wywołało mimowolnie przykre *uczucie* obawy, ale stłumiłeś je wnet wobec zapewnień znajomych, polecień i wreszcie wobec całego zachowania się poznanej osoby. Na jawie zatem nie miałeś żadnej istotnej obawy przed człowiekiem, który ma wejść z tobą w stosunki; we śnie tymczasem owo *uczucie* niemiłe, oswobodzone od nacisków krytyki innych wrażeń, staje się motywem przeróbki sennej, i ta do rozmowy wspomnianej dodaje szydercze uśmiechy, groźby, a nawet sztylet jakiś ukryty, którym twój współnik godzi na twoje życie. Niechże się okaże w przyszłości, że owo pierwsze niemiłe wrażenie miało swą podstawę w charakterze, a będziemy mieli sen w ścisłym i racjonalnem znaczeniu tego wyrazu *proroczy*.

Podobnie zaś jak tu wrażenie, samo przez się niejasne, wystąpiło jako motor snu—tak może nim być także wspomnienie wrażenia niegdyś bardzo jasnego, ale dziś zupełnie zatartego w pamięci. To bowiem, co musimy uważać za zapomniane na jawie, wobec fali całkiem innych zdarzeń i myśli, może się przypomnieć we śnie, gdy już teraźniejszość nacisku na przeszłość nie wywiera.

Oto przykład bardzo ciekawy: Ktoś odbywał podróż do miasta rodzinnego, w którym nie był od lat kilkunastu. W drodze śni mu się, że już do tego miasta przyjechał, że przegląda ulice i spotyka człowieka, który go wita, rozmawia z nim długo i powiada swoje nazwisko. I postać i nazwisko zachował w pamięci po obudzeniu. Lecz jakież było jego zdziwienie, gdy, przyjeżdżając do miasta spotkał między innymi tego samego człowieka, którego widział we śnie i który mu toż samo nazwisko oznajmił. Twarz była zupełnie podobna do tej, jaką widział w marzeniu, tylko starsza, niż we śnie. Sen był niewątpliwie *proroczym*;—ale cóż się okazało? Oto, że ów jegomość, przyjaciel ojca, był mu znany jako dziecku i tylko przez ciąg lat, niesłyszając o nim wcale, zapomniał i postaci i nazwiska. Wobec zamierzonej podróży do miejsca rodzinnego wspomnienie odżyło, jako obecność, i w dodatku, jako przepowiednia.

W ogóle nie ulega wątpliwości, że *pamięć* podczas snu może być *wyjątkowo spotęgowana odnośnie do pewnych faktów, ale zarazem jest zawsze 'przytępiona' odnośnie do znacznej ich*

większości. Dlatego to marzenie senne nigdy nie powtarza scen dokładnie. Jeżeli przypomni nam rzecz jakąś, o której zapomnieliśmy na jawie, to natomiast zapomni o bardzo wielu innych, na jawie dokładnie nam znanych. Trafia się to mianowicie wtedy, gdy owe odpędzane za dnia *uczucia* stają się panaini sytuacji w nocy. Któż, będąc studentem, nie miał snu mniej więcej tej treści: Staje do egzaminu długo z niepokojem oczekiwanego; zadają mu pytania najprostsze: tymczasem on czuje, że mu się wszystko wymknęło z pamięci, miesza się, jaka, nie może dobrać głosu, zapomina o najprostszych rzeczach i ostatecznie czuje, że przepadł z kretesem. Oblany zimnym potem budzi się i dopiero świadome zestawienie okoliczności przekonywa go, że egzamin wcale się jeszcze nie odbył, że więc nieszczęście było złudzeniem tylko. W tym razie *uczucie* obawy, przygłuszane na jawie przeświadczeniem o starannem przygotowaniu — we śnie oswładnęło umysł uśpiony, czuwający w niektórych tylko wyobrażeniach, i uplastyczyło realnie treść i wyniki panującego uczucia.

Należy też zauważyć, że uczucia, które we śnie występują, noszą zwykle cechę bierności i niedołęztwa. Strach należy do najpospolitszych, zapal — do najrzadszych. Częściej nam coś przeszkadza, niż my coś przezwyciężamy; raczej nas gonią, niż my gonimy. Przytem wogóle uczucia słabną we śnie, a, stając się silniejszymi — budzą.

W części owo wyzwolenie się uczuć tłumionych, a w części takie same prawa asocjacji na zasadzie współczesności, następstwa, podobień-

stwa i kontrastu, przywołują do świadomości całe tłumy wrażeń i wyobrażeń, tworząc z nich zestawienia nowe, nigdy przedtem nieurzeczywistniane. I na tem polega właściwa *twórczość* snu, oryginalna sfera jego konstrukcyi, jego niespodzianek, przedłużań, zmian i dopełnień z barwą indywidualnych skłonności. Miał to już Heraklit zauważyć w dowcipnem swem orzeczeniu, że, podczas gdy na jawie dla wszystkich nas istnieje świat jeden—we śnie każdy ma swój świat własny. Nie ulega wątpliwości, że gdyby nam ktoś dał spis swoich snów, wiernie zebranych, to moglibyśmy z nich wywnioskować o jego charakterze bardzo wiele, nieraz więcej może, niż ze sztucznej tkaniki wyuczonych, lub udanych słów i myśli dziennych. We śnie człowiek przedstawia się, wprowadzie nie takim, jakim jest; ale krańcowo takim, jakim jest w swych słabostkach. To, czego się, najwięcej obawia, występuje przed nim jako rzeczywistość; to, co zaledwie przeczuwał — spełnia się; co kochał tylko—tu posiada; czego nie lubił—tu nienawidzi; czego się bał stracić, traci. Uczucia, obowiązki, sumienie, drażnione na jawie, występują jako dochodzące praw swoich; pogwałcone istotnie, stają się tyranami egoizmu. O! sen jest nieubłagany w swojej wynikliwości. A przecież nie jest to wynikliwość rozumu, lecz uczuć. Wobec rozumu jest ona nielogiczna—wobec uczuć konieczna. Sen ją doprowadza do ostateczności, nie zatrzymując się, nie wahając, nie znając przeszkód. Najumiarkowańszy człowiek bywa radykalistą we śnie, najtrzeźwiejszy—obłąkanym, najodważniejszy—tchórzem. Nie dość na tem: sen two-

rzy talenty. Niemającemu pojęcia o malarstwie pozwala komponować efektowne i barwiste sceny, w których kolory i cienie zupełnie prawidłowo są rozłożone—co więcej, lepiej od najlepszego powieścio- lub komedyo pisarza nadaje każdej znanej osobie jej właściwy charakter, w postaci, ruchach, intonacyi i treści mowy*). Spostrzeżenia, w znacznej części bezwiednie, machinalnie na jawie czynione, tu występują jako przeciętny wyraz cech, który skutek tego zadziwia nas swą trafnością.

Ale ta bystrość, ten ład w marzeniach sen-nych nie trwa nigdy długo; stopniowo zaczyna przeważać chaos, który nie oszczędza nawet poczucia naszej własnej osobistości. Samowiedza rozszczepia się, niedołężnieje; widzimy się ze-wnątrz siebie, swoje myśli uważamy za głos in-nych osób, zapominamy o własnem nazwisku, tra-cimy nie tylko poczucie, ale i wyobrażenie sto-sunków własnego ciała w przestrzeni i nareszcie wchodzimy w fazę mglistego już tylko migotania wyobrażeń, bez tła i bez granic, którego żadne pióro opisać nie zdoła. Dla ścisłości możemy tylko dodać, że ten upadek czynności psychicznej nie dzieje się zupełnie stopniowo, lecz bywa przerywany kolejnem następstwem zaciemnień i błysków świadomości; drobnych zasypiań i prze-budzeń.

A teraz, skoro już znamy *cechy*, możemy rozebrać *przyczyny*.

*) Ob. w tym względzie odnośne uwagi w rozpra-
wie „O twórczości poetyckiej”, Lwów, 1877.

Jest już dziś pewnikiem, ustalonym w nauce, że każda *praca* zużywa organ pracujący. Wprawdzie ta praca, jako czynność umiarkowana, jest niezbędna dla rozwoju samego organu, ponieważ zużycie jest jednocześnie powodem odnowy przez krew, ale po upływie pewnego czasu, gdy czynność się przedłuża, a wraz z nią zużycie, krew nie może nastarczyć odnowy i objawia się potrzeba przerwania wszelkiej czynności dowolnej, podczas którego organizm mógłby się całkowicie odrestaurować, kosztem zwolna gromadzących się we krwi pierwiastków odżywczych.

Ta zaś potrzeba przerwania wszelkiej czynności dowolnej jest właśnie potrzebą *snu*.

We śnie narządy trawienia i oddychania działać nie przestają: krew więc otrzymuje prze robione z pokarmów pierwiastki odżywcze; a ponieważ przytem i krążenie trwa dalej, może więc te pierwiastki rozsyłać po ciele i wszystkie jego części odżywiać. Wprawdzie ów przyływ krwi do organów, w spoczynku będących, jest mniejszy od przyływu do organów pracujących, gdyż praca sama przez się ściąga krew (ręka, uderzająca młotem, głowa pracująca umysłowo—rozgrzewając się i krwią nabiegając), ale za to, właśnie wskutek zawieszenia pracy, zawiesza się i zużycie, a temsamem krew, choć w mniejszej ilości przyplywa, odżywia skuteczniej i trwalej. Fortlage miał więc pewną rację powiedzieć, że „o tyle jedynie żyjemy, o ile śpimy—zaczynając czuwać, zaczynamy umierać”.

Pierwiastkiem, we krwi się znajdującym, a najbardziej sprzyjającym czuwaniu, jest gaz,

zwany *tlenem*. Gaz ten nadaje odżywczą siłę powietrzu, które w płuca wciągamy i staje się zarazem warunkiem czynności wszystkich organów. Jest on naturalnym *pierwiastkiem budzącym*. Ponieważ zaś wciągamy go z powietrza, gdzie się znajduje pomieszany z innym gazem, *azotem*—od stosunku zatem tlenu do azotu w powietrzu, zależy będzie jego własność budząca, lub usypiająca. Możemy to sprawdzić doświadczalnie. Preyer wykazał w r. 1872 i 1873, że, umieszczając zwierzęta w przestrzeni zamkniętej i powiększając stopniowo ilość azotu w stosunku do ilości tlenu, można sztucznie wywołać wszelkie objawy zasypiania i wreszcie snu głębokiego, który znów stopniowo ustępuje przy wpuszczaniu coraz większej ilości tlenu.

Ale pospolite przyczyny snu nie leżą w powietrzu, lecz w samym organizmie. Przejrzyjmy je.

Ponieważ niezbędnym warunkiem czynności organów jest krew, a więc warunkiem sprzyjającym zasypianiu będzie przede wszystkim:

1) *Utrata krwi*. Ranny słabnie, omdlewa i zasypia wskutek krwi upływu.

Jednak ilość krwi zbyt mała dla całego organizmu, może być dostateczną dla mózgu; osłabienie ogólne nie wyklucza czynności myśli. I odwrotnie: przy dostatecznej ilości krwi w innych organach, może powstać:

2) *Brak krwi w mózgu*, bez ogólnej jej utraty. Według przybliżonych obliczeń ilość krwi przez mózg pochłanianej, wynosi niemniej, niż $\frac{1}{5}$ całej jej ilości: bardzo więc łatwo spotęgowana czynność innych organów może wyrządzić

uszczerbek mózgowi. I tak: po długiem chodzeniu, po wytężonej pracy fizycznej jakiegokolwiek rodzaju, następuje odciągnięcie krwi od mózgu do mięśni, które wyjątkowej restauracji potrzebują i wskutek tego mózg otrzymuje mniej, niż powinien, odczuwając ten brak jako potrzebę snu. Sen w takich warunkach bywa nawet bardzo twardym i przychodzi prędko. Wogóle też ludzie, pracujący fizycznie, zasypiają łatwiej i głębiej, niż pracujący umysłowo. Zato sen tych ostatnich zwykle trwa dłużej. Podobnie odciągnięcie krwi od mózgu może nastąpić i w skutek nadmiernej czynności wewnętrznej, mianowicie żołądka i kiszek. Po nadmiernem objedzeniu się narządy te muszą silnie pracować, a pracując, zużywają krew i odciągają ją od mózgu. Umysł staje się wtedy ociężałym i coraz mniej zdolnym do pracy, według starego przysłowia: *plenus venter non studet libenter*. Sen w ten sposób wywołany nie trwa długo, ale może być dość głębokim. Jest to tak zwana drzemka poobiednia ludzi dobrze jeżdzących i lubiących spokój—starców systematycznych; młodszych, pracujących usilnie w rannych godzinach; nareszcie tych, dla których dobre trawienie jest jednym z pierwszorzędných zadań życia. Ponieważ zaś jest ono bądźco bądź kardynalnym warunkiem zdrowia, lepiej więc nie przeszkadzać mu odciąganiem krwi do mózgu, i przez jakie pół godziny po obiedzie powstrzymać się od wszelkiej pracy umysłowej.

Nareszcie, brak krwi w mózgu może być wywołany i przez samą pracę umysłową jako zużywającą krew, mianowicie, jeśli ta praca kończy

się bez pozostawiania bodźców uczuciowych do dalszej w tymże kierunku czynności, a więc jeśli np. wykończamy jakąś pilną robotę, która po skończeniu przestaje nas zajmować. Gorączkowa praca zużyła krew nadsyłaną, a z chwilą ustania przestała też ściągać nowe jej ilości: mózg więc zapada w senność.

Obok tych przyczyn naturalnych, mogą być i sztuczne. Parry i inni badacze przekonali się, że u zwierząt sen wywołać można przez sam *nacisk* na mózg, który, zwężając naczynia krwionośne, zmniejsza temsamem napływ krwi. Tak samo działa *zimno* u zwierząt, odbywających sen zimowy, albo też nacisk wewnętrznej natury, wywołany przez wysięk chorobliwy płynów w mózgu, lub przez wgłębienie się złamanej części czaszki, albo nareszcie przez sztuczne podwiązanie tętnic, przynoszących krew mózgowi.

Że podczas snu ilość krwi bywa zmniejszona, o tem świadczą, wbrew zdaniu Preyera w ostatniej cennej jego pracy, spostrzeżenia Klaudyusza Bernarda, nie mówiąc już o innych obserwatorach mniej umiętnych, lub mniej głośnych. Mózg, odkryty w tym celu umyślnie u zwierząt, lub przypadkowo wskutek rany u człowieka, okazuje się we śnie bledszym i spokojniejszym w swych ruchach oddechowych; każdy zaś sen gorączkowy, wrażenie lub wzruszenie uczuciowe ożywia jego ruchy i krew sprowadza. Wiadomo też jak łatwo może powstać zapalenie mózgu u rekonwalescentów osłabionych, pod wpływem uczuciowych wrażeń lub wzruszeń.

Ale zmniejszenie przyływu krwi do mózgu

nie jest warunkiem, któryby sam przez się do objaśnienia zjawisk zasypiania wystarczał. Jest bardzo prawdopodobnem, że krew może napływać w dostatecznej ilości, a mimo to sen przychodzi. Musimy więc sięgnąć głębiej i zbadać bardziej zasadnicze snu warunki, a mianowicie:

3) *Brak tlenu we krwi* obok dostatecznego przyplywu. Łatwo zrozumieć, że nietyle jeszcze ilość, ile jakość krwi stanowi o jej wartości dla organizmu. Brown Séquard zdołał, sztucznie tlenem krew ożywiając, wywołać zjawiska czuwania nawet w ściętej głowie psa; a przeciwnie odebranie krwi tlenu czyni ją w całej masie niezdolną do odżywiania i spowodza utratę świadomości. Osiągamy ten cel, utrudniając w jakikolwiek bądź sposób oddychanie—w płucach to bowiem odbywa się wchłanianie tlenu, a wydzielanie kwasu węglowego—albo też, zatruwając samą krew takim czynnikiem chemicznym, który tlen zabiera dla siebie, np. tlenkiem węgla, gazem, który, wydzielając się z pieca, zawczasie zamkniętego, wywołuje objawy zczadzenia — sen patologicznie twardy i trudny do usunięcia.

Zasypianie po zmęczeniu umysłowem bywa także często, nietyle rezultatem braku samej krwi, ile raczej braku w niej tlenu, podczas pracy zużytego; trafia się to mianowicie wtedy, gdy praca sama przez się przedstawia dla nas urok i coraz to nowe dla przedłużenia jej wydaje pobudki, ale, mózg wycieńczony odmawia posłuszeństwa, myśli płaczą się i zasypiamy snem gorączkowym, w którym rozpęd mechaniczny umysłu walczy z bezwładnością ciała.

4) *Brak zdolności asymilacyjnej w mózgu.*

Łatwo się domyślić, że i dostateczna ilość krwi wogóle, i dopływ jej do mózgu, i dostateczna ilość tlenu w tej krwi, nie wystarczą do przeszkodzenia zasypianiu, jeżeli sama tkanka nerwowa mózgu *jest chwilowo niezdolna do przyswajania sobie pierwiastków odżywczych, które jej krew przynosi*. Taki zaś przypadek zachodzi podczas działania niektórych środków znieczulających, a mianowicie chloroformu i eteru. Materye te, użyte w dozie odpowiedniej, nie psują krwi w ścisłym znaczeniu tego wyrazu i dostanie się ich do krwi bynajmniej jeszcze zasypiania nie spowodują; dopiero, gdy ta krew przeniesie je do mózgu, wówczas natychmiast następuje działanie na tkankę nerwową, działanie *paraliżujące*, które tkankę pozbawia zdolności asymilowania, czyli przyswajania innych pierwiastków, przez krew przynoszonych. I wskutek tego mózg, niemogąc się odżywiać normalnie, zasypia. Że zaś tu istotnie tylko zdolność przyswajania jest zawieszona, dowodzi tego fakt następujący, dostrzeżony przez Klaudyusza Bernarda: jeżeli zwierzęciu uśpionemu eterem wstrzyknąć pod skórę znaczną ilość kwasu pruskiego, to mimo to zwierzę żadnych objawów zatrucia nie okaże: trucizna wcale na nie nie działa, gdyż wcale nie jest asymilowana przez tkankę nerwową. Lecz jeśli działanie usypiające eteru skończy się, wówczas zwierzę, do tej pory śpiące tylko, okaże się zatrutem. Trucizna działa na tkankę i paraliżuje ją nazawsze, gdy sparaliżowanie czasowo ustało.

Niezwykłą siłę usypiającą tych czynników

objaśnia nam zasadniczą własność systematu nerwowego, która sprawia, że sparaliżowanie przez środek znieczulający przenosi się trudno w kierunku dośrodkowym, lecz bardzo łatwo w kierunku odśrodkowym. To znaczy, że możemy sparaliżować nerwy końcowe ręki lub nogi, znieczulić je, a mimo to wyższe, centralne części systemu nerwowego, mianowicie sam mózg pozostanie nietkniętym. Mamy wówczas tylko znieczulenie miejscowe, ale nie mamy *snu*. Tymczasem, jeśli zamiast działać od strony zewnętrznej, zaczniemy działać od wewnątrz, od centrum, a więc wprost na mózg, jak to właśnie czyni chloroform, wówczas sparaliżowanie mózgu bynajmniej nie pozostanie umiejscowionem, lecz przeniesie się na mlecz pacierzowy i na wszystkie nerwy końcowe. Odbierając więc mózgowi zdolność przyswajania, odbieramy ją tem samem całemu systematowi mózgowo-rdzeniowemu i dlatego to chloroform usypia tak silnie.

Nie myśl, łaskawy czytelniku, że już wyczerpał wszelkie kombinacye fizyologicznych warunków zasypiania. Mamy tu do czynienia z objawem tak zawiłym, że nie łatwo rozpatrzyć wszystkie jego składniki. Poziom naszego życia umysłowego obniża się w zasypianiu pod naciskiem bardzo rozmaitych sprężyn i sprężynek. Jedne z nich są większe, drugie mniejsze, jedne działają silnie, drugie słabo, jedne stale, drugie wyjątkowo tylko; a przytem wszystkie mogą działać jednocześnie, tylko w stopniu różnym i wtedy musimy dochodzić: która z nich odgrywa rolę główną, a które poboczną. A cóż łatwiejszego,

jak prześlepić jedną z tych sprężynek, jedno ziarnko, które, spadając na szalę, zdecydowało jej pochylenie? Tak np. zdawałoby się, że gdy żaden z wyliczonych dotychczas warunków zasypiania nie ma miejsca, to tem samem i zasypianie przejawić się nie powinno. Tak jednak nie jest. Ilość krwi może być dostateczna, ilość tlenu w niej także, tkanka gotowa odżywiać się normalnie — a jednak odżywiania normalnego niema i następuje zaśnięcie; tlen jako pokarm tkanki nerwowej i mięśniowej jest; zdolność odżywiania trwa — a jednak odżywianie nie następuje — *ponieważ kto inny tlen zabiera*. Tym „kim innym” nie jest już jednak ciało obce, zzewnątrz przychodzące, jak w przykładzie z tlenkiem węgla, lecz materye w samym organizmie znajdujące się i w nim powstające. Są to tak zwane przez Preyera: *substancje zmęczenia*, (ponogemiczne). A zatem płą-
tym warunkiem zasypiania jest:

5) *Obecność w tkankach produktów zmęczenia*. Objaśnię to zaraz bliżej. Wspomniałem już, że każdy organ, pracując, zużywa swoją tkankę. Co to znaczy? — to znaczy, że *traci* pewną ilość swoich składników. Cóż się z nimi dzieje? Zostają wydalone nazewnątrz, ale wydalenie jest także pracą, wymagającą pewnych warunków; podejmuje ją przedewszystkiem krew, powracająca od organów odżywianych; a krew zabierać może tylko to, co jest w niej łatwo rozpuszczalne; i tak na przykład z gazem bezwodnika węglowego niema kłopotu — pochłania [go i unosi, a potem przez płuca wyrzuca nazewnątrz. Ale inaczej rzecz się ma z innymi produktami pracy, które

w ogóle są trudno rozpuszczalne: te muszą być pierwszej powtórnie utlenione, czyli powtórnie rozłożone przez spalenie. A z kąd mają brać tlen potrzebny do spalania? Oczywiście tylko ze krwi, co im tem łatwiej przychodzi, że ich powinowactwo chemiczne do tlenu jest większe, aniżeli samej białkowej zawartości tkanek. I oto dzieje się krzywda organiczna tego rodzaju, że co się miało dostać tkance pracującej, dostaje się próżniakom ponogenicznym. Powiedziałem, że dzieje się krzywda organizmowi, ale ta krzywda jest koniecznością, koniecznością, która ostatecznie staje się dobroczynną, ponieważ sprowadza wydalenie darmozjadów. Zanim jednak to nastąpi, tkanki, nie mogąc się dostatecznie odżywiać, *zasypiają*. *Zasypianie to jest w stosunku prostym, do ilości substancyj ponogenicznych* takich, jak *kreatyna* w mięśniach i *kwas mlekowy* w mięśniach i w nerwach; im bowiem więcej nagromadzi się tych produktów, tem trudniej krwi zabrać je i wydalić, tem więcej one zabierają tlenu krwi, tem mniej się tkanka pracująca odżywia, tem mocniej *zasypia*.

Gromadzenie się preyerowskich „substancyj zmęczenia”, zanim doprowadzi do snu, wywołuje *zmęczenie*. Że tak jest, możemy sprawdzić doświadczalnie. Choćbyśmy nie byli spracowani, doznamy zupełnego uczucia znużenia i senności, zażywszy odpowiednią dawkę kwasu mlekowego, albo mlekanu sody. Tym sposobem doświadczenie stwierdza teorię i podobnie jak tlen nazwaaliśmy *pierwiastkiem budzącym*, tak kwas mlekowy możemy nazwać *kwasek usypiającym*.

Ale nie na tem koniec.

Produkty zmęczenia jeszcze nie są, ściśle rzecz biorąc, dostateczną snu przyczyną. *One* nie zdołałyby wykraść tkankom całej ilości przeznaczonego dla nich tlenu, gdyby miały dość silne bodźce do wytrzymania współzawodnictwa. I w samej rzeczy — walka taka nieraz toczy się zwycięzko. Żołnierz w bitwie, tancerka w tańcu, uczony nad wynalazkiem, poeta przy poemacie, kochanek przy kochance — nie tylko nie czują na razie zmęczenia, ale mogą kilka nocy przesiedzieć lub przepracować na swój sposób, nie objawiając senności; dopiero po upływie pewnego czasu bodźce stają się bezskutecznymi, tkanki mięśniowa i nerwowa odmawiają posłuszeństwa, produkty zmęczenia przesycają je i ubezwładniają, a wtedy człowiek, jak tego bywały przykłady, usypia nawet na torturach. Ale bo też bezsenność bywa niekiedy torturą sroższą, niż wszystkie inne; podobno nawet Chińczycy stosują ją w swoim prawie karnem. Bezsenność, ta zwłaszcza, którą wewnętrzne bodźce uczuciowe zawodów moralnych lub wyrzutów sumienia powodują, może do rozpacz i obłądu doprowadzić. Wiedział o tem Shakespeare, wielki psycholog, gdy przerażał Macbeta temi słowy: „Nie będziesz już spał, Macbecie! zabiłeś sen, niewinny sen, który z przędzy naszych cierpień zwija kłębek jednostajnego jedwabiu; sen, tę słodką śmierć każdodziennego życia, tę kąpiel po ciężkiej pracy, ten balsam dusz zranionych, drugie danie przy wielkim stole przyrody, najpożywniejszą potrawę w uczcie życia!”.

Bądźcobądź czuwanie przedłużać się może, mimo nadmiernej ilości produktów zmęczenia, jeżeli tylko bodźce bardzo silne, czy to zewnętrznej czy wewnętrznej natury, gwałtem zmuszają organy do funkcjonowania. Zatem do waruków sen wywołujących przybywa nam jeszcze:

6) *Brak bodźców do czynności organów.* Ten brak bodźców występuje już-to w zupełnej beczynności, w słodkiem *farniente*, które *lazzaronów*, wylegujących się na słońcu po zjedzeniu porcy *maccaroni*, tak łatwo do snu doprowadza, — już też w czynności obojętnej, wymuszonej, *nudnej*. Nudny odczyt, nudna rozmowa, nudna książka usypiają — to rzecz wiadoma, a w naszej klasie, tak zwanej oświeconej, nie brak nawet osób, dla których każda książka jest *substancją ponogeniczną*. Nie trzeba więc i o tym warunku zapominać.

Wrażenia monotonne usypiają. Jednostajny ton głosu czytającego, łagodne *Réverie* grane na fortepianie, szelest liści, szmer deszczu, szum kaskady, turkot młyna nawet, — usypia, gdy jest jednostajny. Młynarz zasypia, gdy młyn idzie równo — budzi się, gdy staje. W niedawno wydanej broszurze: „O wrażeniu ciszy” Schneider opowiada, że pewien jegomość, mieszkający na jednej z najludniejszych ulic Neapolu przy stacyi dorożek, zwykł był usypiać spokojnie mimo bezustannych wrzasków dorożkarzy, którzy włoskim obyczajem rozprawiali i kłócili się ze sobą, nie żałując płuc i krtani. Gdy przypadkiem (co się rzadko trafiało) naraz rozjechały się wszystkie

dorożki i ulica milkła, śpiący zrywał się, otwierał okienko i pytał: co się stało?

Dziecię usypia od jednostajnych kołysań kołębki i monotonnego śpiewu niańki, starzec — od trudnego dlań skupiania uwagi na jeden przedmiot. Katarzyna Wielka usypiała podobno najlepiej, gdy ją łagodnie w pięty lechtano; żołnierz zasypia w jednostajnym marszu na koniu lub pieszo nawet; niemowlę przy dłuższem ssaniu; starszuszka przy robieniu pończochy, przy słuchaniu kazania; a znałem nawet profesora, który tem się szczególnie odznaczał, że przy własnym wykładzie zasypiał.

Podobnie jak czuwanie w sen, tak i sen w czuwanie przechodzi zwykle stopniowo. Sen głęboki, sen bez marzeń, trwając dłużej lub krócej, stosownie do stopnia znużenia organizmu, przechodzi stopniowo w sen z marzeniami, który jest już *rozbudzaniem się*.

Oczywiście też same przyczyny, które sen wywoływały, odwrotnie wzięte, wywołają przebudzenie. A więc:

1) Jeżeli sen nastąpił wskutek upływu krwi, czuwanie powróci, jeżeli krwi przez odżywienie przybędzie.

2) Jeżeli zaśnięcie wywołane było przez samo zmniejszenie dopływu jej do mózgu tylko, to obudzenie może przyjść do skutku przez zwiększenie dopływu, wywołane jakąkolwiek bądź przyczyną. Naprzykład śpiący, poruszywszy się we śnie, zsuwa głowę z poduszki i powoduje temsamem większy napływ krwi do mózgu.

Tak samo w śnie poobiednim, który powstał wskutek odciągnięcia krwi od mózgu do żołądka i kiszek, wraz z chwilą, w której wytężona praca trawienia ma się ku końcowi i kiedy krew przestaje być przez nią absorbowana, czuwanie powraca.

Tak samo wreszcie rzecz się ma we śnie, wywołanym przez męczącą drogę, pieszo odbytą i t. p.

3) Jeżeli sen następuje wskutek braku tlenu we krwi, to rozbudzenie może nastąpić przez dodanie jej odpowiedniej ilości tlenu. Tak np. w podróży balonowych na wysokości, przechodzącej 6000 metrów powstaje zawsze omdlenie senne wskutek rozrzedzonego w tych sferach powietrza. Podróżnicy zapobiegają temu, biorąc z sobą bańki, wypełnione tlenem; gdy siły zaczynają uchodzić, każde wciągnięcie w piersi gazu z rurki zbiornika przywraca przytomność i ożywia siły, dopóki rozrzedzenie powietrza w sferach coraz wyższych zupełnie ich nie stłumi, jak to, niestety, miało miejsce z dwoma zuchwałymi podróżnikami Croce Spinelim i Sivelem w r. 1875.

4) Jeżeli zdolność asymilacyjna tkanki nerwowej, ginąc, sen wywołuje, wówczas możemy ją jeszcze rozbudzić i wzmocnić chwilowo działaniem silnych bodźców. Żołnierz najbardziej zmęczony zrywa się z pierwszego snu, gdy na alarm uderzono.

Normalnie takie wzmocnienie zdolności asymilacyjnej następuje samo przez się, po dłuższym śnie pokrzepiającym. Wówczas tkanki organiczne mogą już nie tylko wypełnić braki, powstałe

wskutek zużycia, ale nadto, przyswajając więcej, niż w spokoju zużyć mogą, nagromadzają znaczną ilość siły, która sama występuje budząco. Ztąd ta rzeźwość i skłonność do ruchów, jaką czujemy po dobrym, zdrowym śnie, wyciągając się i zrywając z łóżka. Jestto też sama siła, która nagromadza się zawsze wtedy, gdy odżywianie przeważa nad zużyciem, jak to ma miejsce u dzieci i młodych zwierząt. Bain nazywa ją trafnie *mi-mowolną energią*, ponieważ sama przez się zmusza nas do ruchów i pracy jakiegobądź rodzaju. Ta więc siła, będąca wyrazem pełni działania asymilacyjnej zdolności tkanek, może samą swoją obecnością rozbudzić.

5) Jeżeli sen może nastąpić wskutek nadmiaru produktów zmęczenia w nerwach i w mięśniach, to temsamem wszelkie usunięcie tego nadmiaru może wywołać obudzenie. Usunięcie takie przy naturalnym biegu rzeczy następuje zwolna. Krew je rozpuszcza, pochłania i unosi. Przyspieszenie więc obiegu krwi, lub dodanie jej nadmiaru tlenu, może i tę jej pracę przyspieszyć, ale tylko wtedy, gdy się odbywa bez nowego zmęczenia tkanek. Wprawdzie i w przeciwnym razie może nastąpić obudzenie, ale zato później sen stanie się jeszcze głębszym lub dłuższym.

Nareszcie:

6) Jeżeli sen następuje głównie wskutek braku bodźców (zasypianie z nudów), to zjawienie się ich wywoła skutek wprost przeciwny. Te zaś bodźce mogą być dwojakiej natury: *zewnętrzne* i *wewnętrzne*. Pierwsze zjawiają się pod postacią wstrząśnienia, huk, światła lub innych wra-

żeń zmysłowych. Nietylko zaś silne wrażenia mogą działać w ten sposób; wystarcza do tego, żeby były względnie niespodziewane. Ktoś, co przywykł spać przy spuszczonej roletach, obudzi się wcześniej, niż zwykle, jeżeli mu okien niezasłonić. Podobnie, jeżeli przywykliśmy budzić się jednocześnie z gamami sąsiadki, obudzimy się wcześniej, gdy ona wcześniej grać zacznie. Nawet bicie zegaru może obudzić tych, którzy przywykli stosować się do niego, przychodzi to zaś tem łatwiej, że przy regularnem życiu organizm nabiera nałogów nawet co do chwili przebudzenia: kto przywykł stałe wstawać o 7-ej, obudzi się z uderzeniem tej godziny nawet w tym razie, jeśli się wyjątkowo późno spać położył.

Wrażenia *wewnętrzne* należą zwykle do kategorii bolesnych. Ból zębów, ból rany, mogą nas zbudzić wcześniej, niż zwykle i czynią to aż nadto często. Idealniejszej zaś natury będą bodźce wewnętrzne, wynikające z marzeń sennych, takich, w których uczucie bierze udział. Budzimy się np. pod grozą snu o rozbójnikach, o spadaniu w przepaść, o duszeniu przez wilkołaka i t. p.

Nareszcie ten bodziec wewnętrzny może mieć jeszcze dalsze źródło, może bowiem wynikać z postanowień za dnia powziętych. Tu należy ciekawe zjawisko: *budzenia się na oznaczoną godzinę*. Wygląda ono na pierwszy rzut oka bardzo tajemniczo. Jakim sposobem myśl może działać wtedy, gdy jej niema i zmusić ciało, mi-
no zaspania, do dźwignięcia się na nogi?

W rzeczywistości jednak zjawisko to sprowadza się do znanej nam już, budzącej siły uczuć.

Tylko wtedy obudzimy się na oznaczoną godzinę, gdy nam bardzo na tem zależy, gdy np. spóźnienie się na pociąg byłoby dla nas nierównie przykreszem, niż pokonanie senności. Co zaś do tego jakim sposobem możemy, śpiąc, utrafić godzinę na przebudzenie się wyznaczoną, to w tym względzie wypada zauważyć, że:

1) Utrafienie godziny rzadko bywa dokładne, a mianowicie zwykle budzimy się wcześniej niż potrzeba.

2) Sen w takich razach już przez całą noc bywa niezupełny, a raczej niestały, gorączkowy, budzimy się zwykle kilka razy i, zorientowawszy się, że jest jeszcze zawcześnie, zasypiamy na nowo.

3) Że siłę budzącą w pierwszym przebudzeniu stanowi marzenie senne na uczuciach oparte; Marząc, płątamy w sen przedewszystkiem wybitniejsze zdarzenia dnia minonego, a do takich i najbliższych należy przedewszystkiem stanowcze postanowienie wczesnego wstania. Skoro zaś tylko to przypomnienie wplącze się w ogniwa marzeń, współcześnie z niemi, na zasadzie asocjacji, budzi się *obawa* spóźnienia się, która cały organizm mocą ekstensywnej siły uczuć rozbudza.

4) Że w tych razach kiedy obudzenie istotnie trafia na godzinę żądaną (pominąwszy przypadkowy zbieg rzeczy) możemy podejrzewać pewną *miarę czasu*, dokonywaną w nastroju przez pół jeszcze sennym, na podstawie poczucia stanu ciała (stopnia zaspania, stopnia w poczuciu głodu), a także na podstawie wrażeń zewnętrznych

machinalnie wpływających (stanu światła, ciepła, gwaru i t. p. okoliczności). Jeżeli bowiem wszystkie zdolności nasze mniej lub więcej dokładnie przenoszą się ze sfery czuwania w dziedzinę snu, to dlaczegożby tego nie miało czynić i to uzdolnienie, które nam podczas dziennych zajęć pozwala mniej lub więcej dokładnie odczuć godzinę dnia? Zdolność, tu wyjątkowo przez siłę uczuć do czuwania zmuszona, może się odezwać i we śnie przeczuciem zbliżającej się godziny.

Już powyższy przykład dowodzi jak dalece przebudzenie zależy od czynników psychicznych. I tak samo rzecz się ma i z zasypianiem. Ale bliższy rozbiór tych zawitych wpływów przekroczyłby zakres niniejszego szkicu.

Z tego, com wyżej powiedział, wyliczając pojedyncze warunki zasypiania i budzenia się, nie należy wnosić, że taż sama przyczyna, która głównie sen wywołała, musi się zjawić w znaczeniu odwrotnem, ażeby wywołać przebudzenie. Najpierw bowiem, jeżeli te warunki rozdzielamy w teorii, to nie idzie za tem, ażeby one były odosobnione w rzeczywistości. Owszem, zazwyczaj, nie jeden z nich, ale wszystkie razem współzawodniczą w wywołaniu tak snu, jak i czuwania; jeden tylko może występować przeważnie lub przeważnie zwracać na siebie uwagę. W gruncie rzeczy zależą one tak ściśle od siebie, że są tylko właściwie różnemi stronami jednej zbiorowej przyczyny. Tak np., jeżeli obudzenie przez wstrząśnienie odróżniamy od obudzenia przez napływ krwi do głowy, a to ostatnie od obudzenia przez sen nastraszający itd., to jednak we wszystkich

tych wypadkach ma miejsce pewne powiększenie napływu krwi do mózgu i pewne rozbudzenie zdolności assimilacyjnej i powiększony napływ tlenu wraz z szybszem oddychaniem.

Wogóle więc należy rzecz pojmować w ten sposób, że przyczyną zasypiania lub budzenia się jest ogół warunków, które w różnym stopniu, współcześnie lub następczo, zjawisko to wywołują. Widzieliśmy: jakimi są te warunki; obserwacya zaś każdorazowa wskaże, o ile jeden z nich występuje jako pierwszy warunek główny i jaką rolę współczynną odgrywają przy nim inne.

Co się zaś tyczy cech przebudzenia, to łatwo je czytelnik dopełni w myśli, znając już te, które charakteryzują zasypianie. Są one częścią zupełnie takież same, jak te ostatnie, częścią wprost im przeciwne. Rzecz to naturalna. I zasypianie i przebudzanie się są stanami przejściowemi — i o tyle są identyczne; ale w jednym odbywamy tę samą drogę w klerunku odwrotnym względem drugiego, i o tyle są sprzeczne. Marzenie senne tak samo pośredniczy w pierwszym razie jak i w drugim, a trwa tem dłużej im mniej warunków zjawia się odrazu takich, któreby mogły zdecydować przejście. Zmysły budzą się zwykle najpierw te, które najpóźniej zasnęły, a więc dźwięk przed słuchem, słuch przed powonieniem, powonienie przed smakiem a wzrok na końcu; ale i pod tym względem istnieją różnice, już-to indywidualne, już okolicznościowe.

Czucie wewnętrzne przedstawia charakter ró-

wnie mieszany jak przy zasypianiu, lecz z pewną różnicą. Jak tam łączyło się przyjemne czucie omdlewania, spokoju, odpoczynku z przykrem czuciem bezwładu i nacisku, tak tutaj przyjemne czucie wypoczynku, odżywienia, spokoju łączy się z przykrem czuciem rozproszenia snów, jeśli były miłe, z wrażeniem chłodu zewnętrznego, z przeczcuciem niekoniecznie miłych zajęć i t. p. Wogóle jednak w pierwszych chwilach przebudzania się, podobnie jak i w drugim stadium zasypiania czucia przyjemne przeważają nad przykre; są to chwile, w których świadomie jesteśmy najdalej od rzeczywistości, w których zmieniamy ją, gdy jest zła, upiększamy jeszcze, gdy jest dobra. Dlatego to tak wiele osób lubuje się w tym stanie i przeciąga go sztucznie, nie bacząc na późniejszy tem większy kontrast wrażeń. Przedłużanie chwili przebudzenia jest jednym z najpospolitszych powodów zniewleściałości. Dziecko, przywykłe do wylegiwania się w łóżku, staje się kapryśnem, lęklivem i ospałem; dziewczęta, szczególnie wrażliwe, winny być więcej jeszcze od tego strzeżone, ponieważ nałóg taki, z przyczyny ich mniejszej ruchliwości łatwiej się zakorzenia, zgubny wpływ na uczuciowość wywierając. Mielibyśmy znacznie mniej niepowołanych poetek, gdyby im niepozwalano długo sypiać i znacznie mniej awanturnic, gdyby w łóżku romansów nie czytywały. Marzenie jest rzeczą bardzo pożyteczną, gdy ożywia ciało zdrowe, gdy urokiem ideału unosi i prowadzi pracę ducha, ale jest trucizną, gdy samo zastępuje pracę, gdy panuje, zamiast podniecać tylko. To

też niech sobie co chcą mówią zwolennicy marzycielstwa, dla których

Tyle życia, ile w pieśni,
Tyle szczęścia, co człek prześni,

my sobie weźmy inne godło. Dla nas niech z poza mglistych mar fantazyj uśmiecha się chłodna, ale jasna jutrzienka pracy, która z marzeń bierze to tylko, co życie barwami i harmonią napelnia, i dla której: tyle życia, ile w czynie.*)

*) Szkic psychologiczny „Między snem a czuwaniem” drukowany był w „Bluszczu” w r. 1880.

K O N I E C.



WYCIĄG Z KATALOGU

BIBLIOTEKI DZIEŁ WYBOROWYCH

Do nabycia w Administracji „BIBLIOTEKI DZIEŁ WYBOROWYCH“ (Warszawa, Sienna ~~Nr~~ 2) i we wszystkich księgarniach.

WYSZŁY Z DRUKU:

CENA
w opr. brosz.
kop. kop.

Rok 1913.

773.	Włodz. Perzyński. PANI CZAJKOWSKA	55	40
774 — 775.	Marya Rodziewiczówna. MIEDZY USTAMI A BRZEGIEM PUHARU	1.10	80
776.	Seweryn Bukar. PAMIĘTNIKI Z KONCA XVIII i POZĄTKÓW WIEKU XIX	55	40
777—779.	Gabryela Zapolska. WE KRWI. Powieść współczesna	1.65	1.20
780.	Julian Ochorowicz. ZJAWISKA MEDYUMICZNE	90	75
781—783.	Anna Vivanti. POZERACZE (I diavoratori). Powieść	1.65	1.20
784, 785.	Hr. Sierakowski. LISTY Z PODROŻY. 1) Podróż do Jerozolim 2) Podróż do Włoch. 2 tomy	1.10	80
786, 787.	J. Ochorowicz. ZJAWISKA MEDYUMICZNE. 2 tomy.	1.30	1.00
788, 789.	Kazimierz Przerwa-Tetmajer. HANNA MERY. Powieść. 2 tomy.	1.10	80
790, 791.	PAMIĘTNIK LADY FRANCISZKI SHELLEY (1787 — 1817). Czasy wielkich wojen napoleońskich i przewrotów politycznych na przełomie dwóch wieków w oświeceniu ówczesnego dworu i wyższego towarzystwa angielskiego	1.40	1.10
792—794.	K. Gliński. PAN FILIP Z KONOP. Powieść	1.65	1.20
795.	G. Meyra. JAK SIĘ DOCHODZI DO WIELKICH FORTUN	55	40
796.	Z. Rabeka. LISTY MIŁOSNE	55	40

		CENA	
		w opr. brosz.	kop. kop.
797.	W. Szyzłło. WSRÓD MOCZAROW I JE- ZIOR FLORYDY	55	40
798.	Hajota. ŚLUBNA OBRĄCZKA	55	40
799—804.	Teodor Dostojewski. BRACIA KA- RAMAZOW	3.30	2.40
805 — 806.	Adam hr. Sierakowski. LISTY Z PODRÓŻY (Grecya, Hiszpania, Egipt)	1.10	80
807, 808, 810.	G. Wells. HISTORIA P. POLLY (powieść)	1.65	1.20
809.	M. Sizeranne. NIEWIDOMY O NIEWI- DOMYCH	55	40
811.	Adolf Dygasiński. VON MOLKEN	55	40
812—813.	Tad. Wyleżyński. BITWA POD LIP- SKIEM (Lützen, Bautzen, Lipsk)	1.10	80
814—815.	H. Romer-Ochenkowska. MAJAKI	55	40
816.	Alexander Kraushar. NEO-CYGANERYA WARSZAWSKA	55	40
817, 818.	J. Ochorowicz. ZJAWISKA MEDYU- MICZNE	1.10	80
819.	M. Kościelska. SNOBY. Powieść	55	40
820.	Jan Kowerski. ROMANS PANNY JULII.	55	40
821.	Ks. d'Albrantés. ROBESPIERRE.	55	40
822.	D. Mereżkowski. MICHAŁ ANIOŁ	55	40
823.	Wacław Orłowski. KSIĄŻĘ JOZEF PO- NIATOWSKI	2.50	2.00

Rok 1914.

824.	M. Rodziewiczówna. FARSA PANNY HE- NI. 1 tom.	65	50
825.	Gabryel d'Annunzio. DZIEWICZA ZIE- MIA	55	40
826, 827.	Narcyz hr. Olizar. PAMIĘTNIK ORY- GINAŁA	1.10	80
828.	Sewer. DLA ŚWIĘTEJ ZIEMI	55	40
829, 830.	Julian Bartoszewicz. ZAMEK BIAL- SKI	1.10	80
831—832.	M. Gawaiewicz. ĆMA.	1.10	80
833—835.	DZIENNIK OSOBISTY KRÓLO- WEJ WIKTORYI	1.65	1.20
836.	Włodzimierz Perzyński. NOCNA ZA- BAWA	55	40

Z A K Ł A D

ARTYSTYCZNO-GRAWERSKI

S^{STANISŁAWA} LIPCZYŃSKIEGO

Dostawcy Towarzystw Sportowych

w WARSZAWIE

Marszałkowska 149.
Róg Próżnej.

Telefon 134-84.

„PRZEGLĄD NARODOWY”

Jedyny w Polsce miesięcznik

Poświęcony zagadnieniom życia narodowego
w zakresie politycznym, naukowym, społecznym,
literackim i artystycznym.

Wychodzi pod kierownictwem

Zygmunta Balickiego

PRZEDPŁATA wynosi: rocznie w Warszawie rb. 8
k. 60, z przesyłką rb. 10.— w Galicyi z przesyłką
kor. 20.—

Administracja „Przeglądu Narodowego”, Szpitalna 14, tel. 25-51

Towarzystwo Akcyjne
„Fr. Karpiński”

w Warszawie
ul. Elektoralna 35, telefon 600
poleca

Karpińskiego
Mydło Alkaliczne

do mycia twarzy u osób z cerą tłustą, połyskującą, skłoną do wągrów i pryszczy, oraz przysuszczeniu się skóry. Cena kop. 40 za szt.

W wypadkach uporczywszych używać należy

Karpińskiego
Mydła Alkalicznego Nr 2

Cena kop. 40 za szt.

Karpińskiego
Mydło Ogórkowe

hygieniczne, usuwające opaleniznę i piegi.

Cena kop. 50 za szt.

Karpińskiego
Mydło Neutralne

znakomity środek higieniczny do pielęgnowania twarzy, rąk oraz ciała u dzieci. Cena k. 40 za szt

Żądać wszędzie!

Istniejący od roku 1805.

Zakład Ogrodniczy
Skład Nasion,

C. ULRICH

w Warszawie

Ceglana 11.

Poleca w wielkim wyborze:

NASIONA WARZYW
NASIONA KWIATÓW
NASIONA ROLNE
NASIONA TRAW
CEBULKI KWIATOWE

Drzewa owocowe w koronach
Drzewa i krzewy ozdobne
Drzewa alejowe i na solitery
Róże pienne i krzaczaste.
SZPARAGI, TRUSKAWKI i POZIOMKI.

Narzędzia ogrodnicze i nawozy sztuczne

PALMY, PAPROCIE, AZALJE, BZY
i DRZEWA LAUROWE.



IDEAŁEM WANNY

nazwać można, bez wszelkich zastrzeżeń JOHN A wanna „JAJAG” z podgrzewaczem spirytusowym. Kąpiel gotowa w ciągu pół godziny kosztem 1—15 kop. Do użytku o każdej porze i w każdym miejscu. Tysiące w użyciu, Opisy i ceny na żądanie darmo i oplatnie. Ważne dla prowincję

Tow. Akc. J. A. JOHN, Warszawa Smolna 12, telefon 36-90.

Cłtarzewska Fabryka wyrobów żelaznych i konstrukcji



EDMUND LANGIER, inż.

ROBOTY ŚLUSARSKO-BUDOWLANE
Ogrodzenia kościołów, will, parków, ogrodów. Żelazne, kute, ażurowe z siatek jednolitych i drucianych. Wierand, daszki, przegrody, szafy żelazne do magazynów i składów. Ochro-
ny podnośników (wind), maszyn, pęd-
ni itp. Projekty i kosztor. na żądanie.

Adres dla listów: Warszawa Skrz. poczt. № 522, Edm. Langier inż.
Adres dla depeesz: Ożarów (Warsz.) Langierowi.

DRUKARNIA

L. Bogusławskiego

WARSZAWA

ŚWIĘTOKRZYSKA 11. .: TELEFON 195-52.

WYKONYWA WSZELKIE ROBOTY

W ZAKRES DUKARSTWA

WCHODZĄCE. :: :: :: ::

