

Maria Podraza-Kwiatkowska

O Miriamie-krytyku

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 56/4, 411-438

1965

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARIA PODRAZA-KWIATKOWSKA

O MIRIAMIE-KRYTYKU

Zenon Przesmycki, podobnie zresztą jak wielu polskich pisarzy, nie doczekał się dotychczas opracowania monograficznego. Książka *Miriam-tłumacz* Marii Szurek-Wisti (Kraków 1937) stanowi wzorową rozprawę typu ułamkowego, ułatwiającą powstanie monografii. Ale cóż — dotyczy tylko przekładów. A pozostała działalność Przesmyckiego? Czas już wyjść poza ogólnikowe, bynajmniej nie trafiające w sedno rzeczy formułki o „parnasizmie” czy „eklektyzmie” Przesmyckiego.

W ostatnich latach zajęła się Miriamem Ewa Korzeniewska, ogłaszając o redaktorze „Chimery” cenne i odkrywcze studia¹; jak się więc zdaje — z tej właśnie strony oczekuje Miriama opracowanie monograficzne. Jednakże kierunek interpretacyjny autorki, zwłaszcza zaliczanie Miriama do dekadentyzmu, budzi różne wątpliwości. Sprawa — wobec szeroko zakrojonych studiów Korzeniewskiej — bynajmniej nie błąha.

Rozprawka niniejsza stara się ująć twórczość krytyczną Miriama, uwzględniając interesującą nas dzisiaj problematykę (krytyka bazująca na pojęciu autonomiczności dzieła literackiego, opozycja: symbolizm—ekspresjonizm, problem sztuki masowej). Jednocześnie jednak — w porównaniu z pracami Ewy Korzeniewskiej — stanowi propozycję innego odczytania pism krytycznych Miriama. Niechże więc będzie przyjęta na zasadzie: *audiatur et altera pars*.

*

Działalność krytycznoliteracka Przesmyckiego w początkowym stadium nie była oryginalna: autor chętnie opierał się na rozprawach in-

¹ E. Korzeniewska: *Miriam nieznaną*. „Pamiętnik Literacki” 1959, z. 3/4; *Miriam — redaktor „Zycia”*. „Ruch Literacki” 1961, z. 2. Korzeniewska przygotowuje także wybór pism krytycznych Miriama. — Skoro już mowa o powojennych pozycjach dotyczących Miriama, wspomnieć także należy o obszernym studium A. Wallisa, „Chimera” *Miriama*. „Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką” 1953, nr 1.

nych pisarzy, lojalnie podając źródło, z którego korzystał. Z czasem wzrastała samodzielność Miriama; jednakże liczba cytowanych autorów — i to autorów obcych — pozostała do końca wyjątkowo duża.

Drobny ten, jak by się zdawało, fakt nie jest bez znaczenia. Stanowi on bowiem konsekwencję dwóch głównych postulatów Miriama-krytyka. Zaczniemy od problemu cytowania autorów obcych.

Istnieje w kulturze polskiej — i nie tylko polskiej — zasadnicza opozycja stanowisk. Z jednej więc strony chodzi o eksponowanie wartości kulturowych własnego narodu, o obronę tzw. swojszczyzny, z drugiej — o próbę włączenia kultury polskiej w kontekst ogólnoeuropejski. W sposób zdecydowany Przesmycki reprezentuje stanowisko drugie. Uprawia więc twórczość przekładową, drukuje liczne studia o poetach czeskich, północnoamerykańskich, belgijskich czy francuskich, informuje o najnowszych za granicą stosowanych metodach krytycznych, daje obszerne wskazówki bibliograficzne. Nie mamy tu bynajmniej do czynienia z przypadkowymi upodobaniami. Miriam posiadał pełną świadomość swojego stanowiska, bronił go i ostro występował wobec przeciwników. Posłuchajmy tylko:

jedno z pism warszawskich, przez usta i pióro jednego ze swych „literatów (! do wszystkiego”, przeprowadziło przed paru laty kampanię całą przeciwko wszystkiemu, co obce, w obronie jakoby swojszczyzny. Ależ naturalnie, bardzo słusznie, mamy na Chińczykach wyborny przykład oddziaływania chińskiego muru, naśladowmy ich więc gorliwie. [...] Wprawdzie już w XVI w. jakiś Du Bellay podnosił potrzebę znajomości i korzystania z obcych przykładów. [...] Wprawdzie nowsi badacze twierdzą i stwierdzają faktami, iż wyosobnionych piśmiennictw nie ma, iż historia literatury powszechnej jest właściwie historią wędrówki tych samych idei i form przez rozmaite sfery żywotów narodowych, przetwarzania się ich stosownie do otoczenia i oddziaływania dalej znów w tej nowej, przetworzonej postaci. [...] ale cóż nas to wszystko obchodzi? Nie chcemy obczyzny i koniec. A nuż by jeszcze porównanie nie na naszą korzyść wypadło? A nuż by ogół, zaznajomiwszy się z tym i owym, większe krajowym literatom i krytykom począł stawiać wymagania? [H 5, 123]²

I podobnie, choć już z pozycji bardziej defensywnych, w kilkanaście lat później:

Przeszczepiacze najmizerniejszych zagranicznych anegdot reporterskich, występując niby w obronie „krytyki i twórczości samorodnej”, zarzucać [...] poczęli nie mniej ustawicznie (ufni, że największe głupstwo, stale powtarzane, wreszcie się utrze) — „przeszczepianie idei obcych”, tak jakby całe dzieje

² W ten sposób oznaczamy cytaty z cyklu artykułów Przesmyckiego podpisanych pseudonimem Jan Żagiel: *Harmonie i dysonanse*. „Świat” (Kraków) 1891, nry 1—7, 9, 11—13, 15. Pierwsza liczba wskazuje numer pisma, druga — stronę.

literatury i sztuki nie były ciągłą wędrówką, ciągłą wymianą, ciągłą transformacją idei i tak jakby wielka idea, swoja czy obca, stara czy nowa, nie była zawsze płodnym posiewem, o ile — naturalnie — na krzepką, nie bojącą się o „złamanie swej indywidualności” natrafi duszę³.

Pierwszy zatem postulat, sygnalizowany licznym cytowaniem autorów obcych, dotyczy problematyki ogólniejszej: powiązania kultury polskiej z kulturą europejską. Postulat drugi, bardziej szczegółowy, związany jest już konkretnie z krytyką literacką: dotyczy mianowicie ideału krytyka-erudyty.

Ideał krytyka-erudyty kształtował Miriam m. in. pod wpływem książki Emila Hennequina *La Critique scientifique* (Paris 1888). Jednakże polskiemu autorowi chodziło nie tyle o krytyka-historyka — o takim mówił Hennequin — co o krytyka współczesnego⁴. Ten, zdaniem Miriama, nie zajmuje się ani genezą, ani analizą psychologiczną czy socjologiczną. Jego zadaniem jest analiza estetyczna, uzupełniona „co najwyżej” wykazaniem związku wewnętrznego między dziełem a ogólnym nastrojem duchowym społeczeństwa i narodu. Toteż krytyk musi przejść długą i pracowitą szkołę wykształcenia smaku; musi poznać różnorodne teorie i prądy estetyczno-literackie, literaturę swego kraju i literaturę obcą⁵, itp. Winien nadto wypracować sobie własną filozofię sztuki. W takim kontekście nie dziwi niechęć Miriama do impresjonistycznych metod krytyki spod znaku Jules Lemaître'a — w ich krajowym, bardzo uproszczonym wydaniu.

Szeroko nakreślona przez Miriama sylwetka idealnego krytyka literatury współczesnej posiada również wyraźny pion moralny: krytyk zatem winien przy wydawaniu ocen unikać ingerencji własnych przekonań moralnych, obyczajowych czy społecznych⁶; unikać sugerowania się utartymi sądami (rezultat: rehabilitacja pisarzy zapoznanych), winien wreszcie zachować godność osobistą i nie płaścić się przed wielkościami.

Co stanowi przedmiot badania krytyka? Przeciwny literaturze tendencyjnej, głosił Miriam, że literatura posiada swój własny cel i włas-

³ „Modernizm” i poszukiwacze arcydzieł. „Chimera” 1904, t. 7, z. 19, s. 134. Przedruk w: *Pro arte. Uwagi o sztuce i kulturze*. Warszawa 1914, s. 114. Stronice przedruków z *Pro arte* będziemy sygnalizować zawsze w nawiasie kątowym, po podaniu sirony z „Chimery”.

⁴ Problematyką tą zajmował się Przesmycki przede wszystkim w cyklu artykułów w krakowskim „Świecie” — zob. przypis 2.

⁵ W związku z tym postulatem stosuje Przesmycki często w praktyce krytycznoliterackiej komparatystyczną paralelę: Hugo — Vrchlický, Maeterlinck — Mallarmé, Maeterlinck — Szekspir. Nieco później posłuży się tym chwytem również I. Matuszewski.

⁶ Z tego punktu widzenia zaatakował G. Brandesa w artykule *Poezja Larmatine'a niegdyś a dziś*. „Świat” 1890, nr 21, s. 515.

ne — do urzeczywistnienia tego celu prowadzące — środki (H 1, 19). Przedmiotem badań krytyka jest zatem „dzieło jako takie” (H 6, 146)⁷. W opozycji do poglądów Taine'a Miriam pouczał, że

[dzieło obchodzi krytykę] nie tylko jako rezultat czegoś, lecz przede wszystkim jako takie, jako fakt mający taką lub inną wartość estetyczną, jako zjawisko mniej lub bardziej — piękne. [H 13, 315]

I jeszcze dokładniej:

myśl, idea jest dla twórcy rusztowaniem, szkieletem jedynie; szkielet ten wyobraźnia dopiero w ciało odziewa, artyzm kształty tego ciała modeluje [...]. To właśnie jest owocem ducha poety — i to krytyk oceniać powinien. Nie myśl samą, lecz sposób jej wcielenia i uzewnętrznienia. [H, 6 147]⁸

Krytyk [...], który w dziele samym szuka pierwiastków i motywów do oceny takowego, musi przede wszystkim znaleźć odpowiedź na dwa pytania: co? i jak? co autor chciał zrobić? i jak zrobił? [M, LXXXVII]⁹

Dzisiejszego czytelnika uderzają — przy wszelkich zastrzeżeniach, o czym za chwilę — pewne zbieżności metody krytycznej Miriamy ze współczesnymi nam metodami badawczymi; z tymi mianowicie, u podstaw których znajduje się — podobnie zresztą jak u Miriamy — teza

⁷ Podobne stwierdzenie nie było wówczas odosobnione. Oto co pisał M.-J. Guyau w znanej Miriamowi książce *L'Art au point de vue sociologique* (Paris 1889, s. 46): „Prawdziwa krytyka to krytyka samego dzieła, nie pisarza i środowiska”. W związku z postulatem krytyki immanentnej w ten sposób oceniał Miriam (H 15, 365) psychologizm Bourgeta: „żałować przychodzi, iż jak Taine'a — historia, tak Bourgeta — psychologia odciągnęła od krytyki estetycznej”. Postulaty immanentnej krytyki dzieła literackiego nie zawsze z równą konsekwencją były przez Miriamę realizowane. I tak początkowe partie studium o Maeterlincku zawierają w myśl teorii Taine'a — charakterystykę środowiska belgijskiego, do studium zaś o Rimbaudzie („Chimera” 1901, t. 2, z. 4/5) włączona została, jako bardzo ważny element analizy, biografia poety.

⁸ Oczywiście nie oznacza to wyłącznie parnasistowskiego kultu formy, o jaki pomawiano Przesmyckiego. Miriam bardzo cenił ów „szkielet” myślowy, o czym świadczy zarówno recenzja poezji Gomułickiego („Życie” (Warszawa) 1887, nr 12, s. 186), jak studia o Maeterlincku, Heredii czy Rimbaudzie. Przesmycki posiadał jedynie — o czym za chwilę — nowoczesną świadomość nierozdzielności „treści” i „formy”. Warto także przypomnieć, że protestował przeciw ograniczonemu rozumieniu hasła „sztuka dla sztuki” — hasła branego „lekkomyślnie, wzorem płytko myślących społeczników, za »cacko dla cacka«”. Zob. P 1902, 5/13, 149 (150). — Skrótom tym oznaczamy recenzje tomików poetyckich, ukazujące się w „Chimere” w stałej rubryce *Poezja*; liczby po dacie rocznej wskazują tom, zeszyt i stronę, liczba w nawiasie kątowym — stronę przedruku w *Pro arte*.

⁹ W ten sposób oznaczamy studium: *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*. Wstęp do: M. Maeterlinck, *Wybór pism dramatycznych. Gość nieproszony. Ślepcy. Siedm królewien. Pelleas i Melisanda*. Przełożył z upoważnienia autora i wstępem krytycznym poprzedził Z. Przesmycki (Miriam). Warszawa 1894 (pierwodruk: „Świat” 1891, nry 3—24).

o autonomiczności dzieła literackiego. Konsekwencje przyjęcia owej tezy są w obu wypadkach podobne. Przede wszystkim więc skupienie uwagi na samym utworze literackim, a nie na elementach znajdujących się poza nim, pociągnęło za sobą u Miriama konieczność dokładniejszej analizy owego utworu, konieczność sprawdzenia doznanych wzruszeń przez wniknięcie „w istotę nowego zjawiska” (M, VI). Praktyka analityczna z kolei nasunęła Przesmyckiemu myśl o wielowarstwowości dzieła literackiego¹⁰, o wzajemnym współoddziaływaniu poszczególnych warstw. Na uwagę zasługuje zwłaszcza analiza języka, wskazująca jego funkcję w obrębie całości utworu.

Zapewne, sformułowania Miriama dalekie są — fakt ów należy bardzo wyraźnie podkreślić — od tych, jakimi posługuje się najnowsza nauka o literaturze; ujęte zostały w sposób ówczesnie obowiązujący i — ówczesnie możliwy. Niejednokrotnie trzeba je z trudem wydobywać z tekstów przeładowanych frazeologią mistyczną.

Oto próbki analizy Miriama:

legendowa atmosfera *Królewny Maleny* oraz uderzający niezwykłą prostotą, zjeżony naiwnościami niby i powtórzeniami, przerywany tajemniczymi pauzami i milczeniami język dramatu. Oba te środki krytyka po dziś na ogół tłumaczyła fałszywie. Nie zdawszy sobie należycie sprawy z ukrytych głębiej zamiarów właściwych autora, brano te drogi do celu za cel sam w sobie, sądzono, iż są one jedynie zapożyczoną manierą, naśladownictwem, nawrotem ku dawno minionym formom — i, naturalnie, jako bezcelowym zabawkom, robiono rozmaite zarzuty, lub nawet potępiano je w czambuł. Wniknięcie, choćby pobieżne, w istotę twórczości Maeterlincka przekonywa nas dowodnie, że dał on zupełnie nową treść wewnętrzną, którą formy owe uzewnętrznili jedynie miały. [M, CXVIII]

Tu — jak rzadko — wykazuje się bezpośredni, najściślejszy związek z formą. Poeta nie oswoił się jeszcze ze światem odrębnym [...]. Stąd sporadyczność wrażeń i szkicowość notat. [M, XLV]

I jeszcze jedna, dużo późniejsza, analiza utworu Kasprowicza — *Na wzgórzu śmierci*:

. Potężna i głęboka ta treść filozoficzna, znikąd nie zaczerpnięta, lecz wyczuła intuicyjnie przez poetę, musiała, z chwilą uwyrażnienia się ostatecznego, przybrać i kształty jedyne, doskonałe. Przedziwną jest architektonika poematu, gdzie zasadniczo różne trzy światy: widziadłany, intelektualny i realno-

¹⁰ Oczywiście owa koncepcja wielowarstwowości dzieła literackiego nie pokrywa się zupełnie z teorią, jaką na ten temat stworzył R. Ingarden. Oto jakie warstwy rozróżnia Miriam w *Królewnie Malenie*: 1) kolizje dramatyczne, szkielet budowy, zarys kompozycyjny (strona zmysłowa); 2) „warstwa owych [...] niepewnych cieniów i światła mistycznych”, wydobywanych przy pomocy sugestii (strona transcendentna); 3) czynna przyroda (rezultat monistycznego poglądu na świat).

-zmysłowy, przewijają się i splatają nieustannie, nie tylko nie przeszkadzając sobie wzajemnie, lecz przeciwnie, harmonijnym wydzźwiękając akordem. A każdy z nich ma jednak niesłychanie intensywny, własny ton i charakter: przeciągła, żalosna psalmodia nawoływań, skarg i westchnień duszy przeciwstawia się lapidarnemu dialogowi dwóch myślicieli; ten znowu odbija, niby czysto liniowy rysunek, od jaskrawych plam, którymi poeta odmalował zgiekliwą tłuszcę. [P 1902, 5/14, 342 <164—165>]

Koncepcja analizy poszczególnych „warstw” utworu z uwzględnieniem ich funkcji w całości łączy się z kolei u Miriama z przekonaniem o ścisłym związku, o niemożliwości rozdzielenia — w naprawdę dobrym dziele literackim — „treści” i „formy”:

Póki myśl działa jako myśl, a wyobraźnia i wirtuozeria formalna dopiero w szaty piękna odziewać ją muszą — z za najbarwniejszych obrazów, z za wspaniałych wierszy, na złotym kuty kowadle, wyjrzy zawsze retoryka i efemeria. Inaczej, gdy myśl myśla wejdzie, ale w duchowej pracowni poety się przetworzy, efemeryczne pierwiastki utraci, istotą w istotę duszną twórcy się wcieli, z abstrakcji wizją wzrokowi wewnętrznemu dostępną się stanie i nieświadomym, instynktowym wybuchnie porywem¹¹.

Spod nalotu stylistycznego ówczesnej epoki nietrudno w powyższym cytacie wyłuskać także inny, bardzo istotny problem: chodzi tu mianowicie o konieczność przetworzenia w dziele literackim wszelkiego rodzaju bodźców: sensualnych czy intelektualnych — na materię poetycką. Oto inna wersja:

cały bezmiar nowej [...] treści przesiąkł z wolna w świadomość zmysłową, powiązał się lub stoczył walkę z istniejącymi już tam pierwiastkami i po fermentie olbrzymim znalazł jedyne, ostateczne równoważniki myślowe, słowne i obrazowe. [P 1902, 5/14, 339 <158>]

Owo żądanie „równoważników”, ekwiwalentyzacji zatem — jak byśmy to dziś określili — zasługuje na specjalne podkreślenie.

Rozważane tu poprzednio stanowisko Przesmyckiego wobec kluczowych problemów twórczości artystycznej pozwala przewidzieć, po czyjej stronie opowiedział się redaktor „Chimery” w odwiecznym sporze dotyczącym stosunku utworu artystycznego do — dającej się uchwycić przy pomocy zmysłów — otaczającej nas rzeczywistości. Na pytanie: imitatorstwo czy kreacjonizm? — odpowiedź Miriama brzmi zupełnie jednoznacznie:

Artysta musi patrzeć w naturę, nie po to wszakże, by kopiować ten zjawiskowy płaszcz osłaniający jej istotę, lecz aby, dotarłszy do tej ostatniej, nauczyć się tworzyć w dalszym ciągu tak, jak natura tworzy, to jest wiążąc każdy szczegół z całością bytu.

¹¹ *Profile poetów czeskich. I: Jaroslav Vrchlicki (Emil Frida). „Świat” 1893, nr 11, s. 250.*

Powiedzmy dostępniej: sztuka nie ogranicza się do biegłości technicznej, pozwalającej skopiować wiernie pierwsze lepsze zjawisko zmysłowe; jest ona czymś więcej: stylizacją, harmonizacją, transfiguracją, kompozycją, wreszcie — nie lękajmy się słowa — kreacją, tworzeniem¹².

Miriamowy ideał krytyka: obiektywnego erudyty-analityka¹³, wykluczał w zasadzie normatywizm. Wzorując się na praktyce Sainte-Beuve'a, Miriam uważał, że krytyk powinien posiadać „wrażliwość na wszelkiego rodzaju objawy piękna”, pozwalającą „równie dobrze odczuwać zalety i wady klasyków jak romantyków, idealistów jak realistów” (H 3, 70)¹⁴.

Ponieważ są ludzie nieczuli na pewne barwy lub biorący jedne za drugie, mogą zatem istnieć i dotknięci nieczułością na punkcie pewnych zalet sztuki; ci powinni wiedzieć o tej swej ułomności i liczyć się zawsze z anestezją własną. [H 3, 70]

Taka postawa pozwoliła Miriamowi ustrzec się przed wszelkiego rodzaju doktrynerskimi skostnieniami.

Nie oznacza to jednak bynajmniej, że Przesmycki był wyłącznie eklektykiem, że nie posiadał własnego programu sztuki. Autor *Pro arte* starał się jedynie, aby głoszony przez niego program był odpowiednio szeroki: tak mianowicie szeroki, by pomieścić się w nim mogły rozmaite indywidualności twórcze, by w ramach owego programu można było

¹² *Kilka słów o krytyce*. „Chimera” 1901, t. 1, z. 1, s. 158 (224).

¹³ Z ideałem krytyka-analityka łączył się u Miriam ideał krytyka-twórcy, odznaczającego się emocjonalnym stosunkiem do dzieła („uwielbienie”). Miriam głosił więc swego rodzaju komunizm, zjednoczenie się z dziełem (M, LXIX): „Czytając poemat dramatyczny, dominujemy, przez jakąś komunię wewnętrzną z duchem twórcy, nad całą wizją jego, identyfikujemy się niejako z poetą, spływamy w jedno z jego marzeniem, przenikamy głębie jego intencji i zamiarów [...]”. W ten sposób pisał Miriam już w studium o Maeterlincku. Wersja późniejsza, z okresu „Chimery”, brzmi następująco („*Modernizm*” i *poszukiwacze arcydzieł*”, s. 141—142 (130)): dusza „zjednoczy się z dziełem, podobnie jak twórca jego z bytem, odda mu się bezgranicznie i przez to ogarnie, wchłonie je [...], odsłoni wszystkie jego tajnie, spełni wielkie zadanie wyświadczenia, zwiastowania światłości, zapłodnienia dusz innych. Praca to już czysto twórcza — i Hello ma słusność, że w tym znaczeniu »krytyka jest jedną ze Sztuk najwyższych«. Tylko tą drogą wypowiada się w teraźniejszości słowa dni przyszłych”.

Jednakże w praktyce owa „twórcza praca” wygląda mniej ciekawie. Przede wszystkim bowiem przejawia się ona w operowaniu nieprecyzyjnym, entuzjastyczno-patetycznym, obrazowo-nastrojowym stylem ówczesnej epoki. Oto próbka (P 1902, 5/13, 147, 149 (145, 150)): „Królewskie pieśni! Wielkie, uroczyste organowe tony! Majestatyczne symfonie [...]. Bo dusza wiła się spętana i udręczona w swoim więzieniu [...]”, itp.

¹⁴ Tego rodzaju liberalizm krytyczny głosił także P. Bourget (Miriam cytuje odpowiedni fragment w H 15, 363). Znany redaktorowi „Chimery” z lektury F. Brunetière zalecał niezależność ocen krytycznych od sympatii badacza.

zrealizować jeden z najważniejszych postulatów — postulat oryginalności.

W tym określeniu [...] dość miejsca dla wszystkich indywidualności, dla wszystkich rodzajów i formulek; [...] sposób patrzenia, obrazy, język — są wtedy dobre, gdy są absolutnie własne, indywidualne i *eo ipso* nowe¹⁵.

„Chimera” [...] postawiła postulaty niedogodne tylko dla wszelkich surogatów i plew, ale tak szerokie, że każdy talent istotny, każdy twórca prawy, każde dzieło wielkie swobodnie w nich, mimo różnic indywidualnych, obracać się może¹⁶.

Normatywne wskazania Przesmyckiego, określające jednocześnie jego program, dotyczą przede wszystkim dwóch spraw zasadniczych. O pierwszej była już mowa. Jest to — powtórzmy — teza o konieczności przetworzenia bodźców zewnętrznych na „magię poetycką”, o konieczności stosowania „równoważników”. Inaczej mówiąc, żądanie ekwiwalentyzacji, języka *sensu stricto* poetyckiego w odróżnieniu od języka dyskursywnego. Jeszcze tylko jeden przykład, bardzo wyraźny:

wolelibyśmy, aby poetka [...] zamiast zapewnień, że „wie, jak to boli”, zatarła nam duszą przez magię poetycką tak, abyśmy sami ból ten uczyli. [P 1901, 2/5, 321]

Sprawa druga to teza dotycząca metafizycznego charakteru dzieła sztuki. Teza ta, wyrażona już w 1887 r. w programowym artykule *Nasze zamiary*, przetrwała — w swej istocie nie zmieniona, jedynie coraz dokładniej precyzowana — do końca twórczości Przesmyckiego. Oto ujęcie pierwsze:

Prawdziwie piękny utwór poetycki lub powieściowy [...] porusza i zatrąca jednocześnie to, co jest wiecznym, niezmiennym i stałym w życiu. Ten ostatni pierwiastek [...] stanowi dla nas integralny warunek piękna, równie jak harmonijna, barwna i nieskazitelna forma¹⁷.

I wersje późniejsze:

Piękno bez tła nieskończonego, bez perspektyw gdzieś w niezmierzonność, ku gwiazdom i za gwiazdy sięgających, obyć się nie może. [M, LXIV]

¹⁵ Powieść. „Chimera” 1901, t. 3, z. 7/8, s. 318 (143—144). Warto może zaznaczyć, że podobne poglądy głosił m. in. — bliski Miriamowi pod wieloma względami — J. Ruskin (cyt. za: R. de la Sizeranne, *Ruskin i kult piękna*. Z francuskiego przełożył A. Potocki. Wyd. 2. T. 2. Lwów 1908, s. 103): „żaden z mych zwolenników nie może być ruskińczykiem, gdyż pójdzie nie za głosem mojej teorii, lecz za głosem własnej duszy, własnego powołania”. Sztuka według Ruskina tym się przede wszystkim różni od nauki, że potęga jej opiera się nie na faktach, które by można było sobie komunikować, lecz na przyrodzonych zdolnościach indywidualnych, niezbędnych do wszelkiego tworzenia.

¹⁶ „Modernizm” i poszukiwacze arcydzieł, s. 136 (118).

¹⁷ „Życie” (Warszawa) 1887, nr 1, s. 10.

zza treści, z za idei, z za barw i kształtów wyrzry „odblask wiekuistego oblicza” (wszystko jedno, jak je nazwać: miłością, życiem, Bogiem, otchłanią wszęgo dobra — jak to czyni Vrchlicki, czy też: transcendentalną stroną istoty człowieczej, jak byśmy to chętniej za du Prelem powtórzyli) — i to dopiero będzie poezją¹⁸.

Pierwiastek metafizyczny¹⁹ posiada u Przesmyckiego własną, niezmiernie często występującą nazwę: „głęb”. Oto trzy — wybrane z wielu — definicje tej nazwy. Pierwsza powtórzona została przez Miriamą za Maeterlinckiem:

Głęb zatem wewnętrzna, nieskończoność ukryta na dnie — oto co według Maeterlincka jest, obok właściwej natury poetyckim umiejętności ich oddania, najważniejszym z warunków i najpierwszym ze źródeł piękna poetyckiego. [M, LXII]

I definicja druga, późniejsza:

wszystko jest dobre, byle sięgało w głęb, byle docierało do istoty bytu, byle, mówiąc filozoficznie, uniwersalizowało indywidualność. Wizja rzeczy, jakimi one są w sobie, to jest w stałym związku ze wszystkością, i magiczne oddanie, wcielenie tej wizji, znalezienie dla niej jedynej odpowiedniej formy — oto warunki każdego prawego dzieła sztuki. [P 1901, 1/1, 152]

I jeszcze późniejsza:

[Rimbaud] pragnie sięgnąć głębiej poza brutalne, dostępne wszystkim zjawiska, ująć ukryte wiążące je ogniwa, przybliżyć się ku istocie rzeczy, chce, jednym słowem, stać się „widzącym”, wizjonerem²⁰.

Tak więc koncepcja języka poetyckiego opartego na równoważnikach słowno-obrazowych oraz metafizyczna koncepcja sztuki jako „okna ku nieskończoności” stanowią podstawowe, w różnych wariantach formułowane tezy Miriamy. Konstatacja powyższa jest niezmiernie ważna. Te właśnie bowiem dwie tezy stanowią przeciwieństwo — także — podstawę kierunku, który w poezji francuskiej nosi miano symbolizmu²¹. Wśród

¹⁸ *Profile poetów czeskich*, nr 7, s. 157.

¹⁹ Wychowanek pozytywizmu — usiłował Miriam pogodzić metafizykę z nauką (o pozostałościach pozytywizmu u Miriamy pisał K. Wyka, *Modernizm polski*. Kraków 1959, s. 98 n.). Stąd uleganie wpływowi Maeterlincka, Ch. Morice'a („sensualizm estetyczny”, stanowiący syntezę mistycyzmu z naukowością. Zob. np. studium Miriamy, *Poezja Lamartine'a niegdyś a dziś*) i przede wszystkim C. Du Prela (rozróżnienie w naturze ludzkiej pierwiastków sensualnych i transcendentalnych). Książka Du Prela (*Die Philosophie der Mystik*. 1884) — zwłaszcza jej ostatni, nawiązujący do Kanta rozdział (*Die monistische Seelenlehre*) — wyraźnie ukształtowała Miriamowy wstęp do Maeterlincka. Opozycja: pierwiastki sensualne i transcendentalne, stanowi stały motyw Miriamowych studiów.

²⁰ *Jan Artur Rimbaud*. „Chimera” 1901, t. 2, z. 2, s. 249.

²¹ Autorka niniejszych rozważań próbowała przedstawić zarys struktury symbolizmu w referacie wygłoszonym na Konferencji poświęconej poezji polskiej XX wieku (Warszawa, 28—30 listopada 1963).

chaosu określeń ówczesnych (dekadentyzm, symbolizm, modernizm, secesja) trudno było zapewne zorientować się w programach poszczególnych grup. Miriam jednakże już wcześniej zauważył, że, podobnie jak on sam,

pokolenie symbolistów [...] głosi jako ideał — syntezę obu stron natury ludzkiej, jako środek do jej odczucia — marzenie (*le rêve*), jako sposób jej wcielenia — symbol. [H 12, 290]²²

Dyskutując z Bourgetem, chwalił go Miriam:

on jeden, po Taine'ie, stwierdził jasno wzbierającą coraz gwałtowniej w ostatnich generacjach tendencję ku mistycyzmowi i — chociaż ubocznie traktując rzecz — należyście pojął i ocenił symbolistyczny, sugestywny, odcieniowy zwrot w poezji najnowszej. [H 15, 365]

I jeszcze jedna wypowiedź, tym razem już wyraźnie z pozycji wyznawcy:

zdolność wyczuwania i odsłaniania (wszystko jedno, jak: przez sugestię, przez symbol, przez nastrój) w każdej rzeczy wiekuistych, nieskończonych głębin — charakteryzuje prawdziwego poetę²³.

„Przez sugestię, przez symbol, przez nastrój” — wszystkie te środki wyrazu artystycznego mieszczą się przecież w poetyce symbolizmu.

Sformułowania Przesmyckiego są niejednokrotnie typowe dla symbolistów: zarówno wtedy, kiedy mówi, że „sztuka jest oknem ku nieskończoności”²⁴ czy „odblaskiem wiekuistego oblicza”²⁵, jak i wtedy, kiedy mówi o możliwości dotarcia poprzez sztukę do „istoty bytu” (P 1901, 1/1, 152), „do dna rzeczy, tej praistoty, tej esencji”²⁶.

Przesmycki nie ogranicza się przecież to tego rodzaju ówczesznie obowiązujących formuł. Zgodnie z przekonaniem, że nie ma jakiegokolwiek odrębnej „treści” poetyckiej bez jej realizacji artystycznej — próbuje uchwycić podstawowe elementy poetyki symbolizmu. W studium o Maeterlincku nie tylko podkreśla wyższość sztuki typu symbolicznego nad

²² Zainteresowanie symbolizmem wiąże się z pobytem Miriam w Paryżu. Poprzednio — pozostawał on w kręgu wpływu parnasistów. I tak wstęp swój do *Profilów poetów francuskich* J. Vrchlickiego („Życie” 1888, nry 1—7) oparł Przesmycki na studiach T. Gautiera i C. Mendèsa, nic więc dziwnego, że wstęp ów stanowił pochwałę parnasistów. Fragment o symbolistach zawarty w tym wstępie zaczerpnięty został z rozprawki A. Langego („Przegląd Tygodniowy” (dod. mies.) 1887).

²³ *Profile poetów czeskich*, nr 7, s. 157.

²⁴ *Walka ze sztuką*. „Chimera” 1901, t. 1, z. 2, s. 319.

²⁵ *Profile poetów czeskich*, nr 7, s. 157.

²⁶ *Juliusz Słowacki*. „Chimera” 1905, t. 9, z. 25—27, s. 319 (200). Podobne sformułowania spotkać można m. in. w pismach M. Maeterlincka, J. Moréasa, R. Ghila, Ch. Morice'a, T. de Wyzewy i innych.

innymi. Także — szeroko opisuje i uzasadnia operowanie symbolistycznym ekwiwalentem obrazowym:

mając myśl daną i obraz przenośnie ją tłumaczący, notujemy, zaznaczamy tylko obraz, który sam już sugestywnie winien wywołać odpowiadającą mu myśl w mózgu czytelnika. Obraz taki zwiemy symbolem. [...] Dzięki długiej tradycji i nawyknienu do myślenia abstrakcyjnego to ostatnie wydaje nam się pierwotnym, właściwym sposobem odbierania i oddawania wrażeń. Tak wszakże nie jest. Wrażenia nasze są natury konkretnej — i w pierwszych stadiach rozwoju intelektualnego ludzie oddawali je również konkretnie, obrazowo [...]. Nawrót ten jest rzeczą naturalną u każdego poety. Poezja — jako wytwór wyobraźni przede wszystkim — na obrazach wyłącznie się opiera i nie znosi abstrakcji. [M, XLII]

Pojęcie symbolu precyzuje Miriam jeszcze dokładniej w opozycji do alegorii, opierając się na znanym aforyzmie Maeterlincka (korzenie symbolu giną w ciemnościach; alegoria korzenie ma w świetle, ale jej szczyt jest jałowy i zwiędły):

Symbol [...] jest analogią żywą, organiczną, wewnętrzną, jest odtworzeniem rzeczywistości, w której formy, postaci i zjawiska zmysłowe mają swój sens zwykły, powszedni dla ludzi zadawalających się powierzchnią, lecz dla szukających głębiej — kryją w swym wnętrzu otchłanie nieskończoności. [M, LXVII]

Przesmycki zwraca uwagę na typowy dla poetyki symbolizmu luźny ciąg skojarzeniowy („chaos analogii”) oraz na rozmaite środki wywoływania sugestii. Co więcej, uchwycił znamienne dla symbolizmu różniczenie języka powszedniego i poetyckiego. Oto jak przedstawia Miriam odmienną od codziennej, symboliczną funkcję słów:

słowa, nie mogąc same przez się ściśle oddać wewnętrznej, nieskończonej strony rzeczy, zdolne są jednak pod wpływem geniuszu do sugestii potężnej, otwierają poza właściwym, zmysłowym znaczeniem swym niezmiernie perspektywy ku bezgranicznemu morzu marzenia, ku tysiącom znaczeń tajemniczych, ukrytych, niepodobnych do wysłowienia. [M, LXIX]²⁷

Wstęp do dramatów Maeterlincka stanowi nie tylko studium o poecie belgijskim. Stanowi on jednocześnie — z zapalem wyznawcy napisane — studium z zakresu teorii i praktyki symbolizmu. Inne artykuły i rozprawy Miriama dorzucają dalsze, niekiedy drobne uściślenia²⁸. Naj-

²⁷ Przesmycki znał twórczość Mallarmégo; znany cytat z wiersza *Le Tombeau d'Edgar Poe*: „Donner un sens plus pur aux mots de la tribu”, umieścił w „Chimerze” (1904, t. 7, z. 19, s. 141); jednakże cytowane powyżej rozważania o roli „słów” nawiązują do Maeterlincka (*L'Ornement des nocces spirituelles du Ruysbroek l'Admirable. Introduction*).

²⁸ Na przykład (*Sztuki plastyczne. Salon Krywulta*. „Chimera” 1901, t. 1, z. 1, s. 167): „Świadczy to o zdolności Stanisławskiego do tego, co jedynie należałoby nazywać symbolizowaniem, to jest do zamykania w pojedynczym szczególe prze-

ważniejsze znajdują się w rozprawie o Rimbaudzie. Porusza tu bowiem Miriam — znowu — centralne zagadnienia symbolizmu: zjawisko „*correspondances*”, a także — sprawę poetyki, zrywającej z logicznym ciągiem myślowym:

Posiada on nadto władzę [...] odczuwania ukrytych „korespondencyj”, oddźwięków, pokrewieństw, symetryczności dziwnych w bycie, które sprawiają, że wszechświat cały jest rozbiegającym się w nieskończoność obrazem każdej z osobna jednostki, każdego pojedynczego zjawiska, a te przedstawiają, na odwrót, jak gdyby zmniejszoną, sprowadzoną do pewnych granic projekcją tej nieograniczonej całości.

Widząc, że za pomocą wyraźnych, ściśle określonych, konsekwentnie po sobie następujących obrazów nie wszystko da się wyrazić, zaczął próbować tego, co później nazwano sugestią, uciekać się do niedomówień, do słów o falującym znaczeniu, do niespodzianych zestawień idei i obrazów, do skrótów syntetycznych, do zaznaczania samej istoty uczuć bez ich zwykłych uzewnętrzeń²⁹.

Poglądy (i sympatie) Przesmyckiego mieszczą się doskonale, co wiadać zwłaszcza *ex post*, w ramach symbolizmu. Jednakże — sprawa ta wymaga specjalnego wyjaśnienia — redaktor „Chimery” nie uważał siebie za przedstawiciela jakiegokolwiek szkoły czy kierunku. Protestował przeciwko narzucanym sobie i swemu piśmiu nazwom, zwłaszcza tak nieodpowiednim, jak dekadentyzm, lub tak nieprecyzyjnym, jak secesja czy modernizm³⁰. Źródłem takiej postawy szukać należy — właśnie — w typowej dla symbolizmu koncepcji sztuki. W ramach tej koncepcji, jak wiadomo, sztuka stanowi odpowiednik „wiecznego bytu”. Oto stosowne fragmenty pism Miriama:

Sztuka jest jedna, odgałęzienia jej są tylko następstwem różności zmysłów, przez które odbieramy wrażenia.

Podobnie jak religia, metafizyka, mistyka — sztuka jest oknem ku nieskończoności, pryzmatem, przez który — nie mogąc objąć jej całej — to z tej, to z owej strony w bezdenną otchłań jej wglądamy. Dlatego nie masz nowej sztuki; są tylko nowe sposoby, nowe próby, nowe pragnienia odsłonięcia, pod nowym kątem, z nowej strony, tej samej, wiecznie jednej, wszystko ogarniającej jedności bytu³¹.

czucia całej natury”. I o synestezji (P 1902, 5/14, 338 <155>): „Zlanie się wszystkiego takie ostateczne w jedni bezwzględnej, że nikną przeciwieństwa, różnice, że blaski dźwięczą, tony świecą”.

²⁹ Jan Artur Rimbaud, s. 254, 257. W tym okresie Miriam jest już bardziej przekonany do tego rodzaju poetyki. W studium o Maeterlincku (M, XLVI) ponad „tysiącne analogie” przekładał jeszcze „nieliczne, lecz za to szerokie symboie”.

³⁰ Charakterystyczne jednak, że Miriam nie protestuje niemal zupełnie przeciw nazwie symbolizm. Co więcej, z goryczą stwierdza, że dwie nazwy: mistycyzm i symbolizm, niegdyś były „poświętymi”, dziś dopiero nabrały obelżywego znaczenia (*Los geniuszów*. „Chimera” 1901, t. 1, z. 1, s. 1).

³¹ Kilka słów o krytyce, s. 158 <223>. — *Walka ze sztuką*, s. 319. O nieprze-

Metafizyczna koncepcja sztuki jako pierwiastka wiecznego i w swej istocie niezmiennego zawierała *implicite* protest przeciw podziałowi na szkoły i kierunki. Orientacja na „wieczność”, „ponadczasowość” wymagała odpowiednich warunków do mistycznej kontemplacji: odosobnienia zatem, samotności. Chodziło przy tym nie tylko o indyferentyzm w zakresie spraw społeczno-politycznych. Naprawdę konsekwentne stanowisko to obojętność — także — w stosunku do sporów literackich. Tu należy szukać źródeł powszechnego w owym czasie sprzeciwu wobec wszelkich imputowanych pisarzom nazw i *-izmów*.

Tak, podział na szkoły, kierunki, epoki jest zawsze sztuczny, i nie ma co wmawiać go tym, którzy go zawsze odrzucali. I daremne też będą w piśmiennictwie naszym próby importowania „burz i naporów”, rewolucyjnych rozmachów...

I dalej:

wielka, prawa twórczość [...] poczyna się z chwilą, gdy poeta zapomina o rewolucjach, przełomach, epokach, przeszłościach i przyszłościach, skupia się w ciszy i odosobnieniu, zostaje sam na sam ze światem, który mu się w duszy rodzi, i Jakubową rozpoczyna walkę, by „nieskończoność zawrzeć w kształtów cieśni”³².

Tu także należy szukać źródeł — równie powszechnej w owym czasie — tendencji do rozszerzania pojęcia „symbolizm” z konkretnego kierunku literackiego na pewien określony, wyraźnie uprzywilejowany odłam sztuki w ogóle:

Sztuka wielka, sztuka istotna, sztuka nieśmiertelna była i jest zawsze symboliczną; ukrywa za zmysłowymi analogiami pierwiastki nieskończoności, odsłania bezgraniczne pozazmysłowe horyzonty. [M, LXV]

Sztuka więc jest jedna, przy tym prawdziwa sztuka to sztuka symboliczna³³.

jających, wiekuistych pierwiastkach w dziele sztuki pisał Miriam już w artykule o Heredii (*Nowy poeta w Akademii Francuskiej: José Maria de Heredia*. „Przewodnik Naukowy i Literacki” (dodatek miesięczny do „Gazety Lwowskiej”) 1895, s. 277. Przedruk w: „Głos” 1896, nr 4, s. 80; nr 5, s. 104).

³² „*Modernizm*” i *poszukiwacze arcydzieł*, s. 139 (124). Stanowisko Przesmyckiego było wyjątkowo konsekwentne; świadczy o tym fakt, że nie zgodził się na umieszczenie swych utworów w antologii *Młodej Polski* wydanej przez Boya Żeleńskiego (zob. J. Detko, *Boy, Miriam i Młoda Polska*. „Współczesność” 1964, nr 24/25. — Zob. też P 1901, 2/5, 321 oraz 1902, 5/13, 148 (148)).

³³ Morice w znanej Miriamowi książce (*La Littérature de tout à l'heure*. Paris 1889, s. 295) w ten sposób protestował przeciw modnym nazwom: „nie ulegający wątpliwości dekadentyzm literacki dostrzegam jedynie w modnych powieściach; nie znam literatury, która by nie była symboliczna”. I jeszcze inaczej (s. V): „Nie ma już szkół literackich, są tylko indywidualne objawienia”.

W ramach tak pojętej sztuki jednym z najważniejszych postulatów staje się postulat oryginalności³⁴. Na liczne rzesze wyznawców, legitymujących się nie talentem, lecz przynależnością do „kierunku”, nie ma tu miejsca:

Ze za każdym z tych prawych twórców tłoczy się ciżba snobów i naśladowców, nikt nie zaprzecza. Ale zdawałoby się, że charakteryzując piśmiennictwo danego okresu, należy brać pod uwagę tylko istotne talenty, nie zaś parodiujące ich zgraje maruderów. Inaczej dzieje literatury zmieniłyby się w historię głupstwa i grafomanii³⁵.

Niechętnie stanowisko Miriama i współczesnych mu pisarzy wobec kierunków i szkół nie może wszakże sugerować podobnego poglądu dzisiejszemu badaczowi. Z naszej perspektywy zaliczenie Miriama do symbolizmu wydaje się bezsporne.

Miriam odczytuje zgodnie z tezami symbolizmu nie tylko *Trofea Heredii*³⁶; także — poezje Rimbauda. Rimbaud w interpretacji Przesmyckiego to:

dusza [...] czująca wielką jedność świata i siłająca się ująć i wyrazić ją, zapatrzona w cele ostateczne, [...] mijająca wszystko, co przejściowe i efemeryczne, a dążąca jedynie do tego, co wieczne i boskie, co udoskonala, rozszerza, wysubtelnia i potęguje człowieka w nieskończoność.

ocean Rimbauda, po głębszym wczytaniu się w poemat [...], staje się wielkim, bezbrzeżnym rozlewiskiem wszechbytu, po którym, pośród tysiącbarwnej, migotliwej, co chwila zmieniającej się zawieruchy zjawisk, błędą pijane statki żywotów ludzkich...

To entuzjastyczne studium świadczy o niezwykle wyrobionym smaku krytyka. Jakże prorocze okazały się słowa, którymi Miriam zakończyła swe rozważania:

³⁴ Przesmycki gorliwie bronił oryginalności swoich poglądów. Na zarzuty dotyczące „przeszczepiania cudzych idei” odpowiada zaczepnie: „czyich to, jeśli łaska?” (*Po półtoraroczcu*. „Chimera” 1902, t. 6, z. 18, s. 479). Pytanie dla autora obficie korzystającego z licznych pisarzy, zwłaszcza francuskich — szczególnie ryzykowne.

³⁵ „Modernizm” i poszukiwacze arcydzieł, s. 136 (118). Podobnie pisał w r. 1888 J. S. P é l a d a n (*L'Art ochlocratique*. Paris 1888, s. 211): „Sztuka jest czymś więcej niż arystokratyzmem: jest ustrojem feudalnym; dokoła kilku wielkich baronów, którym składam hołd lenny, jest zbyt wiele włóczęgów, wyjadaczy, maruderów, jednym słowem — motłochu!” Omawianemu tu zagadnieniu poświęcony jest w „Chimerze” osobny artykuł: *Rozstrojowcy i zamętowcy* (1902, t. 6, z. 17, s. 298 n.), podpisany zbiorowym pseudonimem: T r e d e c i m. Autorstwo Przesmyckiego jest niemal pewne.

³⁶ *Nowy poeta w Akademii Francuskiej: José Maria de Heredia*, s. 278. Znamienna jest tu taka wypowiedź: „Parnasiści pōdziwiali plastykę poematów, najmłodsze pokolenie poetyckie — ich symbolizm; tłum olśniewającą świetność zewnętrzną, znawcy — głębie ukryte a bezbrzeżne”. Jest to przecież w gruncie rzeczy taki podział: parnasiści i tłum z jednej strony; młodzi, symboliści i znawcy — z drugiej.

Rimbaud jest [...] wybuchem ognistym, w którym dusza dzisiejsza, ogładając się w tył, wszystkie swoje pierwiastki odnaleźć może. I nawet inne, których jej brak jeszcze, które przyszłości dopiero będą snadź dobytkiem³⁷.

Doceniając w pełni twórczość autora *Sezonu w piekle*, starał się Miriam jednocześnie nagiąć ją do swego ideału; twórczość ta zatem została w jego interpretacji uspokojona i roztopiona w „rozlewiskach wszechbytu”.

Takie właśnie ujęcie poezji Rimbauda zdradza pewne wyraźne skłonności Przesmyckiego. Wprawdzie pisał on (i — co więcej — przestrzegając tej maksymy redagując „Chimerę”):

Do nieskończoności prowadzi i dróg nieskończoność: [...] spokój czy paroksystyczność, moc czy łagodność, świadoma pewność czy wrażliwe nieokiełznanie, temperament, który unosi, czy panowanie nad twórczością — wszystko jest dobre, byle sięgało w głąb [...]. [P 1901, 1/1, 151—152]

— jednakże własne predylekcje krytyka były tego rodzaju, że ponad wartości estetyczne ostre przekładał wartości estetyczne łagodne³⁸. Wartości estetyczne ostre w owym czasie, tj. w okresie Młodej Polski, reprezentował, jak wiadomo, kierunek ekspresjonizujący. Opozycyjne stanowisko Miriama wobec podstawowych założeń tego kierunku da się wyraźnie odczytać z jego pism krytycznych³⁹. Występował zatem Miriam przeciw „żywiowości”, której przeciwstawiał „najwyższy cel

³⁷ Jan Artur Rimbaud, s. 223, 254—255, 267.

³⁸ Terminy wzięte z rozprawki M. Wallisa, *Wartości estetyczne łagodne i ostre* (W: *Księga pamiątkowa ku uczczeniu czterdziestolecia pracy naukowej prof. dra Juliusza Kleinera*. Łódź 1949). Nie sposób tu nie wskazać na duże zbieżności — mimo pewnych różnic — łączące Przesmyckiego z „apostolem piękna”, J. Ruskinem. Ruskin był zdecydowanym przeciwnikiem „wartości ostrych” w sztuce. Oto co zalecał (cyt. za: R. de la Sizeranne, *op. cit.*, s. 74): „Niech postacie waszego obrazu będą tak piękne, ażeby budziły miłość, a wówczas wszelka akcja, gest, wypadek i ruch staną się bezużytecznymi”. Każdy, kto kiedykolwiek przeglądał dokładnie tomy „Chimery”, zauważy, że ilustracje tam umieszczone pozostają również w zgodzie z ideałem Ruskina (*ibidem*, s. 72): „Pokłon naiwnych pasterzy przed żłobkiem, fontanna bijąca pod niebo, ruch smyczka po strunach, procesja rycerzy wchodzących do kościoła, miarowy pochód ambasadorów wzdłuż kanału [...] — oto są ruchy, które można odtwarzać, ponieważ w niczym nie obrażają naszego zmysłu ciągłości”. Należy również zwrócić uwagę na predylekcję Miriama do łagodnie prerafaelickiej, nieco ckliwej twórczości J. Zeyera.

³⁹ Takie stanowisko Miriama ujawniło się już bardzo wcześniej, w ujemnej ocenie techniki poetyckiej W. Whitmana (*Poeci północnoamerykańscy*. „Życie” 1887, nr 19, s. 297). Jeśli chodzi o oceny, to należy jeszcze zwrócić uwagę na zdanie w recenzji poezji M. Komornickiej (P 1901, 1/1, 153): „Co do artyzmu zewnętrznego, pragnęlibyśmy niejednokrotnie więcej ekonomii, jednolitości i ostateczności w wyrażeniach”. Także *Święty Boże* i *Dies irae* Kasprowicza (P 1902, 5/14, 344 <168>: „w całości są chaotyczne, mętne, pozbawione wielkich, szlachetnych linii”) ceni mniej niż inne *Hymny*.

istoty ludzkiej: uświadomienie”⁴⁰, oraz — sprawa łącząca się z poprzednią — był przeciwnikiem bezpośredniego wyrażania wzruszeń w utworze literackim:

Przy tworzeniu, przy wcielaniu marzeń, trzeba naprzód wiedzieć i czuć nieco wyraźniej, ku czemu się wylatuje ponad poziomy, i po wtóre, umieć wcielić swoje marzenie. Tu różnica między tworzeniem a zdolnością czucia. [P 1901, 1/1, 153]

Jeszcze wyraźniej rysuje się problem następny. Postulat bowiem zgłębienia „własnego wnętrza” — głoszony zarówno przez Miriam, jak pisarzy ekspresjonizujących — przez obydwie strony rozumiany jest w sposób nieco odmienny. Miriam bowiem, podobnie jak inni typowi symboliści, pojmuje ów postulat na sposób mistyków: doszukuje się w tym „wnętrzu” — głównie — elementów wiecznego, niezmiennego bytu, „nieprzemijających rzeczy pierwiastków”, „nierozzerwalności mikrokosmu duszy własnej i makrokosmu wszechświata” (P 1901, 2/5, 321 oraz 1902, 5/13, 148 (148)). Pisarze tacy, jak Przybyszewski, Miciński czy Komornicka, pamiętają wprawdzie, w mniejszym lub większym stopniu, o owych metafizycznych powiązaniach; jednak przede wszystkim interesują ich — nie bez wpływu ówczesnych, szeroko rozwiniętych badań psychologicznych — sprawy introspekcji, sprawy skomplikowanych mechanizmów natury ludzkiej, stany podświadomości, snu, itp. Różnice owe posiadają odpowiednik w postawach filozoficznych. Symboliści bowiem zbliżeni są do idealizmu obiektywnego, ekspresjoniści — są raczej subiektywnymi idealistami⁴¹. Postawa pierwsza prowadzi w sumie do klasycznego niemal poczucia harmonii i pogody⁴²; dezintegracji bowiem przeciwstawia stałość i niezmiennosc wiecznego bytu, posługuje się odwiecznym chwytem konsolacyjnym, polegającym na pomniejszaniu spraw doczesnych wobec wieczności:

jest jakaś symbolowa wszechznacznosc i niewysłowna pogoda, będąca snadź skutkiem zaniku czy zatarcia się wszystkich trosk, bólów czy zapałów ziemskich w obliczu wieczności [...] ⁴³.

⁴⁰ *Walka ze sztuką*, s. 328.

⁴¹ Słowo „raczej” zostało tu użyte świadomie, mamy przecież do czynienia z literaturą, a nie z dziełami filozoficznymi. Różnicę filozoficzną symbolistów i ekspresjonistów starał się dokładnie sprecyzować J. J. Lipski w interesującym referacie na Konferencji poświęconej poezji polskiej XX wieku: *Pozycja „Hymnów” Kasprowicza na tle kierunków literackich okresu*.

⁴² Na „apolliniśkość” Przesmyckiego zwrócił uwagę J. Krzyżanowski (*Neoromantyzm polski. 1890—1918*. Wrocław 1963, s. 52).

⁴³ *Sztuki plastyczne*. „Chimera” 1901, t. 1, z. 1, s. 164. Ten właśnie hieratyczny spokój opierający się na pojęciu „wiecznego bytu” poddał ostrej krytyce S. Brzozowski w słynnej kampanii przeciw Miriamowi i „Chimerze” („*Miriam*” — *zagadnienie kultury*. „Głos” 1904, nry 41, 44, 45, 47, 49, 52. Przedruk w: S. Brzo-

Postawa druga, opierająca się przede wszystkim na indywidualnej świadomości, z której wydobywa się „najtajniejsze prawdy” — prowadzi w konsekwencji do wyrażania niepokoju, niepewności, nastrojów pesymistycznych⁴⁴.

Jest to zresztą zjawisko natury bardziej ogólnej. Mamy tu bowiem do czynienia z opozycją dwóch koncepcji sztuki. Jedna z nich opiera się na klasycznym ideale — dopomagającej ludziom żyć „złudy apolliniskiej”⁴⁵; złudy, która przytłumia przerażające problemy istnienia ludzkiego. U podstaw drugiej tkwi nowoczesna zasada autoterapii, wywodząca się z psychoanalizy. Stosunek jest tu odwrotny: nie ukrycie, lecz właśnie swego rodzaju ekshibicjonizm, eksponowanie własnych ułomności, rozterek, kompleksów.

Miriam rozumiał taki właśnie mechanizm tworzenia. Oto co pisał o Lemańskim:

wszystkie te skazy i niedoskonałości poczynają go fascynować, przyciągać magnetycznie, zasłaniać mu wszystko przed oczyma, póki ich twórczo z siebie nie wyrzuci, póki nie odda całej ich nędzy, póki z nieubłaganą nie wysztydzi ich złośliwością. [P 1902, 6/17, 310(182)]⁴⁶

Jednakże własne poglądy Miriama zgodne są z pierwszą koncepcją; układają się nie na osi twórca—dzieło, lecz na osi: dzieło—perceptor. Sztuka według niego ma

zowski, *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości w walce o światopogląd*. Lwów 1907). Wprawdzie już Przybyszewski nazywał symbolizm spod znaku Maeterlincka szkółką dla rekonwalescentów, jednakże dopiero Brzozowski stanowczo i gwałtownie sprzeciwił się postawie reprezentowanej na gruncie polskim przez Miriama: substancjalizmowi przeciwstawił funkcjonalizm (opozycja: dany byt — stawanie się), idealizmowi obiektywnemu — idealizm subiektywny (wieczny byt — własna jaźń), wieczności przeciwstawił życie, spokojowi — „wulkaniczność”, wymaganiom dystansu — wymaganiom bezpośredniości.

⁴⁴ Konsekwencje takie Brzozowski starał się przewyciężyć przy pomocy pojęcia swobody: swobody w kształtowaniu samego siebie.

⁴⁵ Zob. F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*. Przełożył L. Staff. Warszawa 1907, s. 35 n.

⁴⁶ Warto zwrócić uwagę, że w tym artykule pobrzmiewają ślady lektury studium H. Bergsona *Le Rire*. Na przykład (P 1902, 6/17, 309—310 (181—182)): „Ale ten właśnie instynkt piękna, to sprzężenie duszy ku sferom doskonałości, to nienasycone pożądanie czegoś wiecznie żywego, wolnego, świadomego [...] czyni go, przy zetknięciu z życiem rzeczywistym, czulkowato, boleśnie wrażliwym na wszystkie śmieszności i groteskowości, na bezmyślność, szablon, automatyzm, niedołęstwo, pozę, zarozumiałość, na objawy jarzmiącej duszę przewagi ciała, na zakusy formy chcącej zapanować nad treścią, na wszystko, jednym słowem, co ducha wolnego w mechaniczną zmienia marionetkę”. Patetyczny Przesmycki potrafił także ocenić wartość groteski; świadczy o tym przekład utworu A. Gide'a *Prometeusz źle spętany* („Chimera” 1901, t. 4, z. 10).

potęgować, rozszerzać ducha, powodować owo bezinteresowne, nieokreślne, całościowe urastanie, które odczuwał twórca *Mojżesza* przy czytaniu Homera⁴⁷.

Wiara w pozytywne oddziaływanie sztuki łączyła się u Miriama z pre-dylekcją do pewnych, wyżej już dokładniej sprecyzowanych, jej odmian. Oto znamienna dla Miriama ocena poezji Iwana Gilkina:

O ile się zdaje, z psychologią poetycką skończył Gilkin w *La Damnation de l'artiste* ostatecznie. W drugiej, wydanej w r. 1892, części tryptyku ciekawość historyczna pierwszej ustępuje dobrowolnemu, hermetycznemu milczeniu i zamknięciu się w sobie, psychologia badawcza — wewnętrznej kontemplacji filozoficznej, obserwacja — metafizyce, obrazy zepsucia epoki — szerokim widnokresem światów myśli i zagadek odwiecznych. [M, XXIX]

Po której stronie opowiada się tu Miriam — nie trzeba wyjaśniać.

Zdecydowanie niechętnie odnosi się do wszelkich nastrojów pesymistycznych; ulubionych autorów stara się „usprawiedliwić”, wytłumaczyć z ich smutku. „Ale smutek ten nie zniechęca poety, nie odbiera mu zapału” (M. LV) — pisze natychmiast po zacytowaniu z Maeterlincka: „*Et la tristesse de tout cela, mon âme! et la tristesse de tout cela!*” Znamienne pod tym względem jest studium o Rimbaudzie. Miriam wyraźnie wybiela biografię autora *Sezonu w piekle*⁴⁸, a także — pomija wszelkie elementy dezintegracji zawarte w jego twórczości. Rimbaud Miriamowy to człowiek z rasy silnych, tęskniący do doskonałości, mistyk kontemplatywny, ufny „mimo wszystko”:

Dusza jego, wiecznie oddana snom o najwyższej doskonałości i jedności wszystko ogarniającej [...].

⁴⁷ *Powieść*, s. 317 (142). Zob. też: *Nadsceny*. „Chimera” 1901, t. 3, z. 8, s. 303 (42). — *Nowe exlibrisy artystyczne*. „Chimera” 1905, t. 9, z. 25—27, s. 155 (288). — Wcześniej: *Profile poetów czeskich*, nr 7, s. 156. — Miriam powołuje się w jednym z fragmentów na P. Adama. Podobne zdanie spotykamy ówczesnie bardzo często. Oto co pisze np. Guyau w znanej Miriamowi książce (*L'Art au point de vue sociologique*, s. 384): „jeśli sztuka jest czymś innym niż moralnością, mimo wszystko doskonałym świadectwem dla dzieła sztuki będzie, kiedy po przeczytaniu czytelnik nie poczuje się bardziej cierpiący lub bardziej poniżony, lecz lepszy i wznie-siony ponad samego siebie”. I jeszcze tylko zdanie J. S. Péladana z książki również znanej Miriamowi: *Réponse à Tolstoï* (Paris 1898, s. 34; podobnie s. 260): „dzieło winno podnosić tych, którzy je kontemplują, i to podniesienie duszy stanowi jego istotną funkcję”. Ideał sztuki-pocieszycielki głosi Miriam zupełnie wyraźnie w swojej poezji; oto co zalecał „Braciom poetom” (*Z czary młodości. Liryczny pamiętnik duszy* (1881—1891). Wiedeń 1893):

Więc ze zwątpieniem bojując zdradzieckim,
Uderzmy w serca, kędy ono panem,
Rozpogodzeniem ludy pójmy greckim!

⁴⁸ W studium tym obserwujemy zjawisko, które Guyau (*op. cit.*, rozdz.: *De la sympathie et de la sociabilité dans la critique*) nazywał „sympatią” i które bardzo zalecał krytykom.

Na szczęście dla poety życie wyrwało go szybko z niewoli doktryn [...], zwracając go ku istotnym warunkom i cechom prawego człowieczeństwa, jakimi są: szczerłość, męskość i dobroć wielka bez sentymentalizmu.

była to osobistość pełnego człowieka [...]. Wszechstronność, zdumiewająca równowaga władz i pragnień.

wolałby niezawodnie, w samotności i milczeniu, lecz za to nie rezygnując z niczego, drgać całą pełnią boskich w człowieku pierwiastków — a to jest pogranicze świętości.

O *Sezonie w piekle*:

kończy się wspaniałym, szlachetnym akordem męskiej rezygnacji i ufności mimo wszystko ⁴⁹.

Zwrot: „ufności mimo wszystko” został przez autora podkreślony przy pomocy kursywy.

Nietrudno zauważyć na podstawie dotychczasowych rozważań i cytowanych fragmentów, że postawa Miriama była zdecydowanie antydekadencka ⁵⁰. Wśród znanych z lektury autorowi *Pro arte* pisarzy francuskich najbliższy jest mu pod tym względem Marie-Jean Guyau ⁵¹. Jego książka *L'Art au point de vue sociologique*, niejednokrotnie już w niniejszych rozważaniach cytowana, zawiera m. in. rozdział: *La Littérature des décadents et des déséquilibrés*. Wniosek końcowy tego rozdziału jest wielce wymowny:

do najpoważniejszych błędów naszej nowoczesnej literatury należy zaliczyć powiększanie się z każdym dniem tego kręgu piekła, w którym znajdują się, według Dantego, ci, co w swoim życiu „plakali, kiedy mogli być pogodni” ⁵².

⁴⁹ Jan Artur Rimbaud, s. 242, 248, 236—237, 242, 263. — Brzozowski (*op. cit.*, s. 85) pisał w związku z Miriamowym artykułem o Rimbaudzie: „przedziwna, wzruszająca naiwność sądów”.

⁵⁰ Toteż „Chimera” specjalnie ostro reagowała na zarzuty dekadentyzmu, przesadzając w negowaniu go jako kierunku (*Varia*. „Chimera” 1901, t. 1, z. 1, s. 184): „Dowiedźże się pan nareszcie, że dekadentyzm, jako szkoła czy kierunek, nie istniał nigdy i nigdzie! Dekadentyzm jest to nieobecność wszelkiego pragnienia, wszelkiego dążenia, wszelkiej twórczości, wszelkiego talentu, jeśli pan chcesz. Tam więc, gdzie się do czegoś dąży, czegoś pragnie, coś wciela, coś tworzy, coś daje nowego, o dekadentyzmie nie może być mowy”. Nazwę „dekadent” przyjmował Miriam jako nazwę zdecydowanie obraźliwą i odrzucał ją swoim przeciwnikom; por. np. wiersz *Dekadentom istotnym* („Świat” 1894, nr 11, s. 247).

⁵¹ Ponieważ niejednokrotnie w ciągu niniejszych rozważań zwraca się uwagę na zbieżność poglądów Miriama z poglądami niektórych pisarzy obcych — należy zatem również wyraźnie podkreślić, że Miriam posiadał swój własny punkt widzenia, którego nie zmieniał pomimo licznych wpływów. I tak od Guyau różnił się większym liberalizmem krytycznym. Bliski jako mistryk Péladanowi, nie przejął jednak jego zamiłowań okultystycznych. Jeśli chodzi o Ruskina, nie zgadzał się zupełnie z jego koncepcją prymatu natury.

⁵² Guyau, *op. cit.*, s. 384.

Miriam, podobnie jak Guyau, pozostawał w opozycji do manifestacyjnych przejawów pesymizmu. Podobnie jak Guyau — przeciwstawił się ówczesnym, typowym dla dekadentów, elementom destrukcji, negacji, anarchii. Zgodnie z takimi przekonaniami ponad krytykę negatywną przynosił krytykę pozytywną. Oto co pisze Przesmycki na ten temat:

Za jedynie interesującą i ważną uważamy krytykę dodatnią, wynajdującą i oświecającą w dziełach prawdziwie twórczych najistotniejsze ich pierwiastki i największe głębie. Krytyka negatywna wydaje nam się pomocniczym jeno narzędziem, potrzebnym wtedy, gdy stajnia Augiasza zbyt przepełniona. [P 1901, 1/1, 157]

A wszędzie — uważając, iż łatwo jest krytykować po fakcie, a choć trudniej, ale za to korzystniej doradzić z góry — kładliśmy nacisk na stronę dodatnią, budowniczą [...].

I jeszcze jeden przykład:

U nas czuło się zawsze, iż rzeczą ważniejszą od rozbijania form starych jest tworzenie nowych⁵³.

*

Istnieje w literacko-publicystycznej twórczości Miriama moment, w którym redaktor „Chimery” sprzeniewierza się głoszonemu przez siebie hasłu. Hasłu izolacji spraw sztuki od spraw społeczno-politycznych, ba, izolacji od „życia powierzchownego” w ogóle. Mowa tu o znanych antydemokratycznych wystąpieniach Przesmyckiego. Akcenty antydemokratyczne rozsiane są po różnych jego pismach, główny jednak atak przeprowadzony został w dwóch przede wszystkim artykułach, umieszczonych w tomie 1 „Chimery”, *Los geniuszów* i *Walka ze sztuką*⁵⁴.

Punktem wyjścia jest tu odwieczny problem: geniusz i tłum. Miriam cytuje Norwida, pisze o „inercji cielesnej mas i eleuteryzmie duchowym genialnych wyjątków”, opowiada się po stronie pitagorejskiej doktryny o wiekistej różności i nierówności dusz. Nie poprzestaje wszakże na tym. Rozważania jego wchodzą na teren badań historyczno-socjologicznych.

⁵³ Por. podobne uwagi w cytowanym już rozdz.: *De la sympathie et de la sociabilité* w książce Guyau. — *Po półtoraroczcu*, s. 477. — „*Modernizm*” i *poszukiwacze arcydzieł*, s. 139 (124).

⁵⁴ Te właśnie artykuły wywołały replikę ze strony działaczy lewicowych lub zbliżonych do lewicy. Zob. J. B. Marchlewski, *Chimeryczny pogląd na stosunek społeczeństwa do sztuki*. „*Prawda*” 1901, nry 19—20. — K. R. Żywicki [L. Krzywicki], *Z wrażeń profana. II: „Walka ze sztuką”*. „*Głos*” 1901, nr 19. — W. Nałkowski, „*Chimera*” wobec ewolucji. „*Głos*” 1901, nr 10.

Rewolucja francuska, stawiając zasadę równości i znosząc różnice klas, zniosła zarazem wysoką kulturę duchową stanów uprzywilejowanych, a nie dała jej stanom wyzwolonym [...]. Stopniowy, coraz szerszy zalew demokracji prowadził dalej to dzieło — i stworzył wreszcie ze wszystkich klas i stanów jeden tłum, złożony zarówno z hrabiów i mieszczan, z plutokratów i rzemieślników, niekulturalny, niewrażliwy, niezdolny do odczucia rzeczy głębokich i przeto z pychą odrzucający je⁵⁵.

Dalsze wywody Miriama dotyczą zmian ekonomicznych (wzrost kapitalizmu i industrializacji), które wpłynęły na ukształtowanie się nowego społeczeństwa. Społeczeństwo to żąda odpowiedniej dla siebie sztuki. Jakiej? Cytaty sprecyzują dokładniej owe wymagania. Wymagania, które przywodzą na myśl później utworzony termin: kultura masowa⁵⁶.

Pod wpływem wzmagającego się coraz potężniej kapitalizmu i industrializmu życie, rozpościerające się dawniej wolno i szeroko po całych krajów obszarach, jęło skupiać się w olbrzymich, niekiedy zupełnie sztucznie wytworzonych ogniskach. Nastąpiła epoka dyktatury wielkich stolic [...]. Przymusowe wykształcenie elementarne, o którego ujemnym raczej wpływie na moralność publiczną wspominał już niegdyś Spencer, a którego niewesołe rezultaty stwierdzają statystyki współczesne, spowodowało gwałtowniejszy jeszcze napływ do wielkich miast całej masy nie wychodzących poza mierność inteligencji, które chciały odnieść korzyść bezpośrednio ze swego „ukształcenia”. Wytworzył się przerażający, nigdy snadź dotąd nie widziany proletariatus umysłowy [...].

Oto wymagania tego proletariatus umysłowego:

Poruszać ich mogły tylko dzieła odpowiednie do ich słabej wrażliwości i niewyrobionego intelektu, zatraćające raczej grubszy naskórek aniżeli wnętrze duszne. A więc literatura i sztuka endencyjna, anegdotyczna, miłosna, melodramatyczna, łatwa do strawienia, nie wymagająca żadnej subtelnosci ani żadnego wysiłku. Rzeczy głębsze, gorętsze, nie pozbawione wlotów mistycznych czy metafizycznych, niezrozumiałych i niedostępnych dla tych nowych przybyszów, zaczęły wprędce robić na nich wrażenie znieprawidzonego arystokratyzmu i niebawem rozpoczęło się usuwanie w cień, w niepamięć różnych Berliozów czy Novalisów na korzyść dostępniejszych dostawców⁵⁷.

⁵⁵ *Los geniuszów*, s. 14.

⁵⁶ Podobnym zagadnieniom poświęcona została książka R. Zimanda „*Dekadentyzm warszawski*” (Warszawa 1964). Niezmiernie ciekawe przez samo postawienie problemu, studium to jednak zdradza zbyt małe zainteresowanie literaturą piękną omawianego okresu, do czego zresztą autor sam się przyznaje. Stąd nie tylko mieszanie terminów takich, jak symbolizm, dekadentyzm itp. Nie tylko negatywne etykiety w rodzaju „przybyszewszczyzna”, „żeromszczyzna”. Także — brak odpowiedniej egzemplifikacji z publicystyki uprawianej przez literatów (Przesmycki, Żuławski). Względy chronologiczne nie stanowiły przeszkody, ponieważ Zimand podaje w swojej książce fragmenty artykułów pochodzących z omawianych tu lat.

⁵⁷ *Walka ze sztuką*, s. 325, 324.

Nowoczesne społeczeństwo nie zadowala się wysuwaniem żądań z pozycji konsumenta. Uważa się ono także za powołane do wydawania ocen:

Trudno dziś zaiste znaleźć człowieka, który, pytany czy niepytany, zawa-
hałby się z wydaniem „sądu” w kwestiach artystycznych. Mówią o sztuce dok-
torzy i filantropi, przyrodnicy i sportowcy, antropolodzy i „przodowi” dandy-
si, bankierzy i mecenasi, dziennikarze i przemysłowcy, rolnicy i właściciele
domów, księża i politycy, i cała, cała „zwarta większość” bezimiennych i śle-
pych⁵⁸.

Idealem takiego społeczeństwa jest mierność, zwana też przeciętno-
ścią lub normalnością. W imię takiego ideału zwalczą się — ponad
przeciętność wyrastające — umysłowości genialne, a także wszelkie
przejawy nowatorstwa.

Miriam neguje rozmaite zdobycze demokratyczne prowadzące do
owego ideału mierności. Nawet takie, jak przymus elementarnego na-
uczania czy powszechne prawo wyborcze⁵⁹. W warunkach zaboru ro-
syjskiego, gdzie ani jednego, ani drugiego prawa jeszcze nie uzyskano
i gdzie liczba analfabetów była ciągle bardzo wysoka (ponad 70%) —
wystąpienie szczególnie nieprzyjemne.

Zapewne, w społeczeństwie byłego Królestwa Polskiego zachodziły
również zmiany, o których pisze Miriam: proces industrializacji miano-
wicie wytwarzał w konsekwencji — także tutaj — potencjalnych od-
biorników kultury masowej⁶⁰. Jednakże stopień zaangażowania Przesmyc-
kiego w te sprawy był tak silny, że nasuwa uwagę o niezupełnie sa-
modzielnym przemyśleniu problemu⁶¹.

⁵⁸ *Jubileusze, rocznice, plebiscyty, ankiety, konkursy*. „Chimera” 1902, t. 5,
z. 14, s. 333 (13).

⁵⁹ *Ibidem*, s. 334 (13).

⁶⁰ Pisze o tym interesująco Zimand (*op. cit.*).

⁶¹ Zimand (*op. cit.*, s. 126) bardzo apodyktycznie przeciwstawia się teorii
plagiatowości: „zarzut ten całkowicie pozbawiony jest sensu, gdy zaczynamy mó-
wić o kulturze modernistycznej. Bo ta była próbą odpowiedzi na autentyczne i rze-
czywiste problemy tego kraju i tego czasu”. Termin „plagiatowość” jest oczy-
wiście terminem zbyt mocnym, i w tym wypadku chyba niepotrzebnym. Jednakże
autentyzm i rzeczywistość problematyki jakiegoś kraju w jakimś czasie nie wy-
klucza podobieństwa do autentycznej problematyki innego kraju. Rozwój kapita-
lizmu i industrializacji przebiegał na zachodzie Europy — jak wiadomo — szy-
bciej niż u nas. Toteż konsekwencje, o których mowa: przede wszystkim zatem
problem kultury masowej, problem wystąpień artystów przeciw konsekwencjom
demokracji typu burżuazyjnego zaznacza się w publicystyce zachodnioeuropej-
skiej również wcześniej. Polscy pisarze — natykając się na podobne zagadnie-
nia — mieli już gotowe wzory, z których korzystali. Przykład Miriama jest tu
szczególnie instruktywny, ponieważ redaktor „Chimery” nie ukrywał źródeł. Oczy-
wiście, każdy badacz może rozpatrywać problem w mniejszym zasięgu; nie jest to

Sprawa zresztą nietrudna do ustalenia. Miriam pisze wyraźnie, że „nie tylko u nas tak się dzieje”. Ze zwykłą też lojalnością powołuje się na sytuację we Francji (sprawa powszechnego głosowania) oraz na francuskich pisarzy: Flauberta, Péladana, Le Bona i innych. W ten sposób docieramy do źródeł owego nadmiernego zacierzwienia: pochodzi ono od pisarzy żyjących w kraju, w którym demokracja istotnie szeroko była rozwinięta; żyjących mianowicie we Francji. I tak — przeciw elementarnemu nauczaniu występował m. in. Guyau, przeciw powszechnemu głosowaniu — Flaubert oraz, szeroko tę sprawę omawiając, Le Bon⁶². Francuską kampanię antydemokratyczną mógł znaleźć Miriam, w streszczeniu, w książce Guyau *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*, Tołstojowski problem dostępności sztuki dla wszystkich krytykował za Péladaniem⁶³, itd., itd.

Zagadnienie: rozwój demokracji a sztuka, rozpatrywane było wspólnie z kilku punktów widzenia. Najbardziej skrajne stanowisko to obawa przed dyktaturą proletariatu. Z tej pozycji atakuje ciągle wzrastający demokratyzm m. in. Edmond Scherer (*La Démocratie et la France*. Paris 1884). oraz wspomniany już Gustave Le Bon, który w swej silącej się na obiektywizm książce roztaczał katastroficzną wprost wizję „ery tłumów”:

Zapewne, możliwą jest rzeczą, że wystąpienie na widownię tłumów oznacza, iż dla cywilizacji Zachodu nadchodzi jedna z ostatnich faz, powrót kompletny do owej anarchii pierwotnej, która zdaje się zawsze poprzedzać kiełkowanie wszelkich nowych form społecznych. Ale w jaki sposób możemy temu zapobiec?

Odpowiedź autora jest jednoznaczna:

powód do jakichkolwiek zarzutów. W omawianym wypadku może zatem ograniczyć się do spraw polskich, a nawet ściślej — do spraw byłego Królestwa Polskiego. Nie wydaje się jednak celowe wspieranie tego rodzaju postępowania badawczego teorią o „antyplagiatowości”.

⁶² M.-J. Guyau, *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*. Paris 1884. Cyt. za: *Zagadnienia estetyki współczesnej*. Przekład z oryginału francuskiego S. Popowskiego. Warszawa 1901, s. 130. Trzeba od razu zaznaczyć, że Guyau potępia „amerykanizm”, broni natomiast demokracji. — List Flauberta do George Sand z 1870 roku. — G. Le Bon, *Psychologie des foules*. Paris 1895. Tłumaczenie polskie: *Psychologia tłumy*. Przekład Z. Poznańskiego. Lwów 1899, rozdz.: *Tłum wyborczy*. Le Bon zresztą, przedstawiając ujemne strony powszechnego prawa wyborczego, jednocześnie uważa je za nienaruszalny dogmat.

⁶³ Chodzi o znaną Miriamowi książkę Péladana *Réponse à Tolstoï*. Warto także zwrócić uwagę na zbieżności poglądów Miriamy z poglądami Péladana zawartymi w cytowanym już dziele *L'Art ochlocratique* (por. zwłaszcza zakończenie tej książki). Jak wynika z kilkakrotnych wzmianek, Przesmycki bardzo cenił Péladana.

Nie masz takiej mocy ani ludzkiej, ani boskiej, która by była w stanie kazać rzekom płynąć w górę, ku źródłom.

W każdym więc razie powinniśmy być przygotowani na rządy tłumu, skoro niebaczne ręce stopniowo usuwały wszelkie przeszkody, które mogły mu stać na drodze⁶⁴.

Oto przyczynek — dodajmy nawiasem — do wytłumaczenia katastroficznych nastrojów epoki. Przyczynek o wiele więcej tłumaczący niż wszelkie ogólnikowe rozważania na temat nastroju „końca wieku”. W tym świetle jasna się staje, jakże często w ówczesnej literaturze występująca, analogia do Cesarstwa Rzymskiego czy do Bizancjum. Chodziło nie tylko o świadomość przesytu kulturowego. Chodziło również o świadomość możliwości zagłady dotychczasowej cywilizacji na skutek inwazji „barbarzyńskich” — jak je Le Bon nazywa — tłumów.

Zaznaczmy od razu: tego rodzaju skrajności nie znajdujemy u Miriam — podobnie zresztą jak nie znajdujemy u niego w ogóle nastrojów katastroficznych. Krytyka jego nie dotyczy ewentualnego przyszłego ustroju społecznego, lecz stosunków współczesnych. Toteż zbliża się Miriam do tych pisarzy, którzy problem: sztuka a demokracja — rozpatrują z innego punktu widzenia. Pisarze ci (Morice, Péladan, Mallarmé i inni) wroga prawdziwej sztuki upatrują nie w „warstwach niższych”, lecz w warstwie, która na rewolucji francuskiej najbardziej skorzystała: w burżuazji. Mecenas bogatego mieszczaństwa, przejawiający się zwłaszcza w opanowaniu prasy, wydaje im się najbardziej groźny. Natomiast u „ludu” dopatrują się naturalnego, nieskażonego jeszcze poczucia piękna⁶⁵. Miriam, zgodnie z polskimi warunkami socjologicznymi, modyfikuje pojęcie burżuazji. Chodzi mu nie tyle o podział klasowy, co intelektualny. Nie tyle o bogate mieszczaństwo, co o szerokie warstwy niedokształconej inteligencji, pragnącej decydować o sprawach sztuki. Burżuazję pojmuje zatem w sensie Flaubertowskiego „*j'appelle bourgeois quiconque pense bassement*”:

Quiconque pense bassement — powtarzamy, albowiem burżuazji nie stanowi wyłącznie pewna klasa, pewna warstwa społeczeństwa, lecz wszyscy, którzy myślą i czują nisko, płasko, przyziemnie [...].

99% tego, co się szumnie zwie dzisiaj inteligencją, podciągnąć można stanowczo pod kategorię wspomnianej wyżej burżuazji [...]⁶⁶.

⁶⁴ Le Bon, *Psychologia tłumu*, s. 14, 13, 15.

⁶⁵ Zob. np. Ch. Morice, *La Littérature de tout à l'heure*. Paris 1889, rozdz. 1: *De la Vérité et de la Beauté*; rozdz. 3: *Influences nouvelles*. A oto co pisze na ten temat Péladan (*Réponse à Tolstoï*, s. 271): „Nieprawda, że lud odczuwa brak sztuki popularnej. Lud ma upodobanie do rzeczy wzniosłych. To burżuazja demoralizowała współczesną produkcję” (podobnie, dokumentując twierdzenie konkretnym przykładem z życia — s. 28).

⁶⁶ *Walka ze sztuką*, s. 328, 331.

Tu właśnie zalicza Miriam owych — rwących się do krytyki doktorów, filantropów, przyrodników, sportowców itp. Ich nacisk, w sensie ujemnym, widzi w ówczesnej prasie. Takim „tłumem” nazywa publiczność chodzącą do teatru, „tłumem, równie pozbawionym entuzjazmu i szczerą wrażliwością ludu, jak istotnej, głębszej kultury wybranych”. Znamienna jest wypowiedź Miriama powtórzona za muzeologiem Alfredem Lichtwarkiem:

Bezwrażliwość [...] nie jest [...] bynajmniej wyłączną właściwością klas niższych, zupełnie ze sztuką nie obytych, lecz raczej i przede wszystkim tak zwanych sfer inteligentnych, paplących papuzio o sztuce, szastających nazwiskami, datami i komunałami, niezdolnych ani na chwilę oddać się oglądanemu dziełu, a skłonnych do zarozumiałej krytyki bez najłżejszego poczucia rzeczy.

I jeszcze raz — za Erdbergiem:

„Szerokie koła burżuazji [...] są w danym względzie prawie beznadziejne [...]”⁶⁷.

Publicystyką typu historyczno-społecznego przekroczył Miriam zakreślone przez siebie granice autonomicznego królestwa sztuki, narażając się natychmiast na zarzut „fenomenalnego nieuctwa”⁶⁸. Wykroczenie to wszakże tylko pozorne. Wnioski redaktora „Chimery” nie dotyczyły bowiem bynajmniej spraw społecznych, lecz — właśnie — spraw związanych bardzo ściśle ze sztuką. Jakże znamienny jest fakt, że swojej kampanii nie sprowadził Miriam — tak jak to uczynili w dużej mierze autorzy *Forpoczt* — na teren antyfilisterskich utarczek obyczajowo-społecznych⁶⁹. Jedyne kryterium moralności, który interesował Miriam, to moralność artysty w ramach jego zawodu. Z tego stanowiska oskarżał współczesnych sobie pisarzy o pewnego rodzaju korupcję i oportunistyzm:

Masowe te dostawy „towaru” literackiego teraz już w smutny sposób odbijają się na dobrych nawet autorach. Wytwarzając jakąś zgiełkliwą, targowiskową atmosferę, wyrrywają ich z koniecznego skupienia, bez którego nie może powstać prawe dzieło sztuki, czynią ich wrażliwymi — bez wiedzy snadź i woli — na gusta i żądania chwili, skłaniają nieraz do fabrycznego eksploataowania jakiegoś zdobytego toniku, który znalazł poklask [...].

mając do wyboru zapomnienie albo popularność, którą daje prasa, ta wyłączna pośredniczka między twórcą a publicznością, większość ich godzi się na kompromisy i ustępstwa, oportunistycznie przystosowuje się do zdania ogółu i stacza się powoli na jego poziom⁷⁰.

⁶⁷ *Pro arte*, s. 71, 538—539.

⁶⁸ Marchlewski, *op. cit.*, s. 237.

⁶⁹ Nałkowski (*op. cit.*) starał się nagiąć program „Chimery” do programu ogłoszonego przez siebie w *Forpocztach*.

⁷⁰ *Powieść*, s. 314—315 (136). — *Walka ze sztuką*, s. 332. O moralności artysty pisał Miriam o wiele wcześniej (H 11, 268): „Poezja — na szczęście — nie jest

Problem popytu na sztukę masową można traktować w różny sposób. Guyau np. pisał:

Prawo ekonomiczne popytu i podaży reguluje wytwórczość artystyczną na równi z innymi; tylko popyt jest różny, zależnie od środowiska, z którego pochodzi [...]. Zamiast potępiać sztukę ludową należałoby się z jej istnienia cieszyć, pozwala ona bowiem sztuce wyższej trzymać się na poziomie wznioślejszym; tłum zawsze przechodzić musiał przez szczeble niższe, by postąpić wyżej: są to stopnie do świątyni ⁷¹.

Miriam nie zgadzał się na taki podział, nie uznawał sztuki dwojakej: innej dla mas, innej dla elity. Odrzucał także możliwość obniżania poziomu sztuki w jakichkolwiek celach. Występował zatem zarówno przeciw „epidemii” pisania, jak i przeciw kabaretom artystycznym czy dochodowej polityce teatrów i filharmonii. Odrzucał także wszelkie niewłaściwe, jego zdaniem, uproszczenia, jakie pociąga za sobą popularyzacja sztuki.

Popularyzacja to jakieś przekształcenie samej rzeczy gwoli jej uproszczeniu, ułatwieniu, czy też rozpowszechnieniu. Popularyzację więc stanowi w sztuce — ułatwiony wyciąg fortepianowy w stosunku do właściwej partycji symfonicznej albo byle jaka reprodukcja w stosunku do oryginalnego dzieła sztuki plastycznej ⁷².

Wbrew zatem oczywistemu popytowi nie należy stwarzać, zdaniem Miriama, osobnej sztuki dla mas. Dojdą one powoli — bez pośrednictwa psujących smak ułatwień — do zrozumienia sztuki prawdziwej.

Co do mas — kulturę ich zostawić trzeba czasowi. Od owych nielicznych iść będą niby coraz szersze koła na wodzie — i stworzy się ona, o ile to w ogóle możliwe, z wolna i mimowiednie. Wszelkie gwałtowne i niecierpliwe prozelityzowanie wytwarza snobów jedynie. Na początek dość, jeśli w szerszych warstwach zbudzi się zaciekawienie i choćby powierzchowne zajęcie ⁷³.

*

biurokracją, gdzie większa potulność czy płaszczenie się wróży o dalszej karierze osobnika”.

⁷¹ Guyau, *Zagadnienia estetyki współczesnej*, s. 123. Chodzi tu oczywiście nie o sztukę ludową w sensie etnograficznym, lecz o sztukę popularną; w oryginale (s. 105): „des arts populaires”.

⁷² *Pro arte*, s. 535. W podobny sposób pisze Miriam w związku z reprodukcjami na kartach pocztowych (*Sztuka stosowana*. „Chimera” 1901, t. 1, z. 1, s. 178—179 (248)).

⁷³ *Pro arte*, s. 257. Niezmiernie interesujący artykuł, *Pogrom sztuki*, podpisany pseudonimem *Tredicim*, znajduje się w „Chimerze” (1905, t. 9, z. 25—27, s. 150—155). Mówi się tu m. in. o „faktorach” pośredniczących między twórcami a ludem: „Faktorzy! pośrednicy, krytycy, popularyzatorowie (przeinaczający myśl dzieła) — i beniaminki ich: niedorodkowie, półmędrzy, niewolnicy, wypędki... oto biesi świat sił przekornych, oto prawdziwy tłum, nienawistny artystom, tępiący

„Elitaryzm” i „estetyzm” — te dwie formuły zwykle się łączyły z nazwiskiem Przesmyckiego. Jak wszystkie inne, także i ten problem należy rozważyć historycznie.

Wśród występujących pod koniec XIX w. tendencji elitarnych przypadek Miriama nie należy do najbardziej skrajnych. Najbardziej skrajne bowiem — i najbardziej trwale — konsekwencje elitaryzmu związane były z ogólnymi tendencjami czasów nowszych: chodzi mianowicie o zagadnienie specjalizacji. Z dzisiejszej perspektywy sprawa przedstawia się jasno: artyści walczyli po prostu o prawo do twórczości elitarno-eksperymentalnej. Autorytet nauki był jeszcze ciągle respektowany, powoływano się zatem na analogie z „czystą” nauką (Guyau, Ignacy Matuszewski). Religia była ciągle jeszcze synonimem powagi i dostojności, mówiono więc o „religii” sztuki, o artystach-kapłanach, o wtałmniczeniu (Mallarmé, Stefan George, Rolicz-Lieder). Jako przydatne, przywołane zostało na pomoc pojęcie „arystokracji” — arystokracji intelektualnej, dla której wynaleziono osobny termin: „*aristie*” (Rémy de Gourmont, Péladan). Wywyższone w ten sposób środowisko realizowało, zupełnie świadomie, sztukę dla niedużego kręgu specjalistów, pozostawiając szerokie rzesze odbiorców ich własnemu losowi. Owe rzesze zresztą nie miały w ogóle dostępu do tego rodzaju twórczości. Najczęściej bowiem zawarta ona była w wytwornych, kilkunasto- czy kilkudziesięcioegzemplarzowych zaledwie edycjach.

Miriam nigdy i nigdzie nie głosił konieczności tworzenia zamkniętych kółek, ani też nie namawiał do owych specjalnych edycji. „Chimera” nie była ekskluzywnym wydawnictwem w rodzaju „Blätter für die Kunst”; mógł ją nabyć każdy, warunki przedpłaty podane były na końcu poszczególnych numerów. Także — nie intelektualne, lecz emocjonalne pojmowanie sztuki: jako bodźca do „wielkich ducha podniesień”⁷⁴, dopuszczało w gruncie rzeczy każdego do percepcji dzieła sztuki. Inna rzecz, że nie wszyscy chcieli czytać „Chimerę”, tak jak nie wszyscy chcieli poddawać się emocjonalno-podniosłemu działaniu. Wysiłek Miriama szedł właśnie w kierunku odpowiedniego urabiania czytelników.

komunię twórców z ludem, który ich wydał i gotów jest zrozumieć i przyswoić, mimo wszelkie ochronne systemy, zręcznie przez opiekunów stosowane... Potrzebę tej komunii, przebicia się przez ciżbę czynników zawałających przejścia, aż przed wielotysięczne ludowe amfiteatry, odczuwa każdy rasowy twórca, pożąda jako najwyższej sankcji i tryumfu »doczesnego«. Pragnienie to znalazło udzielną i czynny wyraz w belgijskim ruchu udostępnienia wielkiej, nieadaptowanej, niepopularyzowanej, czystej sztuki warstwom najszerzym”. Autorką tego artykułu, rozwijającego w zasadzie myśl Miriama, jednakże w innym nieco kierunku, jest, jak się zdaje, M. Komornicka.

⁷⁴ *Pro arte*, s. 25.

Nie elitaryzm i nie izolacja bowiem były celem Miriama, lecz o d z i a ł y w a n i e. Ideał samotnego mistyka-kontemplatora pozostał ideałem Przesmyckiego jedynie w teorii. W praktyce — Miriam był typem pozytywistycznego społecznika. Tyle tylko, że zgodnie z nowymi tendencjami działalność społeczną ograniczył bardzo ściśle do spraw sztuki; sztuki pojętej jako zupełnie odrębna, autonomiczna dziedzina.

Współczesne Miriamowi pokolenie literackie wiele mu zawdzięcza. Redaktor „Chimery” oddziaływał bowiem nie tylko poprzez swoją twórczość krytyczną czy przekładową, nie tylko poprzez wskazywanie wzorów literackich — najwyższej miary (Norwid, Rimbaud). Niezmiernie ważny był również osobisty wpływ Przesmyckiego; o interesujących rozmowach, jakie umiał prowadzić, wspomina po latach Lorentowicz⁷⁵. Zachowane stosy listów do Miriama⁷⁶ świadczą o tym, że służył on radą, zachętą i pomocą wielu ówczesnym, zwłaszcza początkującym literatom. Wydawnictwu „Chimera” poświęcał nie tylko czas, ale także własne zasoby pieniężne.

Estetyzm Miriama nie ma nic wspólnego z kwietystyczno-dekadentckim, biernym, społecznie indyferentnym estetyzmem typu Des Esseintes z *À Rebours*⁷⁷. Miriam — to nie sybaryta rozkoszujący się samolubnie pięknem. Zadanie swoje pojmował jako zadanie pedagoga: przede wszystkim więc w y c h o w y w a ł społeczeństwo pod względem estetycznym. O czymkolwiek pisał: o krytyce krajowej czy o powieści, o muzeach czy o teatrach, o kartach pocztowych czy towarzyskiej konwersacji — zawsze walczył o podniesienie poziomu polskiej sztuki, polskiego życia kulturalnego.

Spadkobierca Ruskinowo-Norwidowego ideału piękna, które pomaga, które uszlachetnia — głosił Miriam:

Wszystko dokoła nas winno być piękne, każdy szczegół, każdy drobiazg (książka, stołek, dom, szklanka, kostium) winien odznaczać się wyrazistością linii, szlachetnością barw, oryginalnością pomysłu. Żyjąc w pięknie, człowiek sam piękniejszym, wyrazistszym i szlachetniejszym się staje [...] ⁷⁸.

⁷⁵ J. Lorentowicz, *Spojrzenie wstecz. Szkice literackie*. Kraków 1957, s. 16.

⁷⁶ Bibl. Narodowa, rkpsy 2850—2870.

⁷⁷ Zwrócił na to uwagę A. Nowaczyński (*Studia i szkice*. Lwów 1901, s. 58).

⁷⁸ *Nowe polskie exlibrisy artystyczne*, s. 155 (288).