

NAJNOWSZE PRĄDY UMYSŁOWE ZACHODNIEJ EUROPY

II

MAURYCY MANN
WŁOCHY

WYDAWNICTWO KOŁA HISTORYKÓW S. U. W.
W A R S Z A W A
1928

NAJNOWSZE PRĄDY UMYŚLOWE ZACHODNIEJ EUROPY

20295 nd
II

MAURYCY MANN
WŁOCHY

WYDAWNICTWO KOŁA HISTORYKÓW S. U. W.
W A R S Z A W A
1928



br. 34908

Gdy mówimy o nowych kierunkach umysłowych jednego z państw, które brały udział w wielkiej wojnie europejskiej, to zazwyczaj mamy na myśli prądy, będące wynikiem tego silnego wstrząśnienia serc i umysłów, jakim była kilkoletnia rozpaczliwa walka. Tymczasem w stosunku do Włoch byłby to pogląd nieślusny. Przedewszystkiem dlatego, że Włochy nie przeżyły tak ciężkich chwil, jak Francja, ani takich przewrotów wewnętrznych i klęsk, jak Niemcy i Rosja. Nie można powiedzieć, żeby wielka wojna dokonała jakiejś głębokiej przemiany w życiu umysłowym Italji, poza myślą polityczną ostatnich lat. To też mówiąc o nowych kierunkach w dziedzinie myśli filozoficznej albo literatury i sztuki, trzeba mieć na uwadze, że są to kierunki jeszcze przedwojennej formacji, z przed lat kilkunastu, a nawet dwudziestu. Ale skoro ich właściwi twórcy żyją, cieszą się dobrem zdrowiem i nie ustają w pracy twórczej, przeto wszystkie te nowe prądy pochodzenia przedwojennego nie straciły wcale na swej aktualności. I zdaje się, że jak typowym produktem stosunków powojennych stał się faszyzm, tak też ideologia faszyzmu jest bodaj że jedynym kierunkiem umysłowym świeżej daty.

Ideologia faszyzmu uległa poważnej ewolucji w ciągu ostatnich lat, a zwłaszcza od chwili, gdy faszyci stali się partją rządzącą. Ideały skrajne i przewrotowe

uległy szybkiemu złagodzeniu, a zaczęły brać górę ideały zachowawcze, mianowicie praca konstrukcyjna, budowa państwa silnego na podstawie jedności narodowej i w zgodzie z kościołem.

Zwycięstwa faszyzmu nie można utożsamiać z przewrotem rewolucyjnym na wzór dawnych rewolucji europejskich, których hasłem były równość i wolność obywateli. Faszyzm obecny bardzo silnie podtrzymuje poczucie hierarchji społecznej i autorytetu, co jest przeciwne ideałom demokratycznym, a zamiast wolności, obawiając się samowoli i anarchji, przyniósł obowiązek bezwzględnej karności i posłuszeństwa. Opornych zwolenników swobody, choćby tylko swobody słowa, spotykają kije i wygnanie, jeżeli nie coś gorszego.

W ideologii faszyzmu tak dalece zapanowało poczucie władzy, hierarchji i posłuszeństwa, że nawet w organizacji samej partji zniesiono stanowiska pochodzące z wyborów. Obecnie wszyscy kierownicy pochodzą z nominacji i winni są ślepe posłuszeństwo zwierzchnikom, którzy znów dzielą się na kilka stopni, aż wreszcie cała władza skupia się w rękach jednego wodza — del Duce. Dodajmy, że i ministrowie już nie są odpowiedzialni przed izbą posłów, lecz tylko przed królem i premierem; a sama izba posłów, choć z wyborów pochodzi, zesła do roli posłusznego narzędzia w rękach premiera.

Ponieważ faszyzm tylko swoich wyznawców uważa za dobrych patryotów, przeto jedna partja obecnie rządząca zastrzegła wyłącznie dla siebie pielegnowanie uczuć narodowych. Dało się to urzeczywistnić tem łatwiej, że faszyzm wchłonał w siebie dawną partję nacjonalistów włoskich, a toczy zażartą walkę z socjalizmem, jako wyznającym ideały międzynarodowe.

Zatem za cenę ofiar indywidualnych dąży faszyzm do stworzenia państwa jednolitego moralnie i politycznie. Ideały równości i swobód obywatelskich zostały poświęcone idei silnego organizmu państwowego. Jednostce pozostawiona jest tylko niewielka swoboda w wyborze pracy, w jej środkach i sposobach, ponieważ ideologia faszyzmu uważa każdą pracę, zarówno indywidualną jak zbiorową, zarówno umysłową jak fizyczną, za czynnik korzystny dla państwa.

W ogłoszonej w r. 1927 *Carta del Lavoro* powiedziane jest, że „praca w każdej postaci, umysłowej, technicznej i ręcznej, stanowi obowiązek społeczny. Z tego powodu państwo otacza ją opieką“...

Rzecz oczywista, że miliony ludu włoskiego, które się władzy despotycznej z uległością poddają, muszą mieć jakieś powody i cele, w imię których poświęcają siły i swobody osobiste. Słusznie powiada ceniony pisarz włoski, Prezzolini, że trzeba czytać małe dzienniki prowincjonalne, ażeby poznać ideały faszyzmu, ożywiające najszerze warstwy. Dla tej masy wyznawców pojęcie silnego państwa było dość nieuchwytnie. Dla tych drobnych rolników, rzemieślników i sklepikarzy trzeba było stworzyć ideały bardziej poziome, ale zrozumialsze. I tu na pierwszy plan występuje opieka i przychyłność rządu dla jego zwolenników, zabezpieczenie mienia osobistego przed samowolą partji przewrotowych, a wreszcie większa wydajność pracy w warunkach ładu i spokoju wewnętrznego. Spokój i dobrobyt w zgodzie z rządem — to są obecne ideały wsi i małych miasteczek. Ale ponad tem wyrasta ideologia faszyzmu wyższa i piękniejsza, oparta na rozprawach znakomitych prawników i filozofów. Historycy przypominają Italji wspaniałe tradycje rzymskiego Impe-

rum, ekonomiści starają się usprawiedliwić metody faszyzmu wielką korzyścią gospodarczą dla narodu, wreszcie filozofowie szukają dla niego podstaw moralnych.

Wśród filozofów faszyzmu pierwsze miejsce zajmuje głośny i zasłużony pisarz, profesor filozofji i minister oświaty, Giovanni Gentile. Jego system filozoficzny, zwany teorią ducha jako czystego czynu, istniałby może do dnia dzisiejszego w zamkniętem kole badań filozoficznych, gdyby jego twórca nie starał się zastosować go do potrzeb narodowych. Faszyzm przyznał się rychło do idealizmu Gentilego, a sam Gentile stał się wiernym sługą faszyzmu jako minister oświaty i pisarz pełen temperamentu. Działalność twórcza i reformatorska Gentilego wyraziła się w sposób doniosły w dziedzinie wychowania. Reforma wychowania we Włoszech jest już faktem dokonanym, dziełem ostatnich kilku lat. Ma ona licznych zwolenników i niemniej licznych a gorących przeciwników. Przeciwnicy nowego systemu nie widzą jeszcze dojrzałych owoców, bo przeciąg czasu jest jeszcze za krótki, ale obawiają się, że będą to owoce niedojrzałe i gorsze w gatunku od dawniejszych.

Żeby zająć właściwe stanowisko wobec reformy Gentilego, trzeba bodaj przelotnie poznać podstawy filozoficzne, na których opiera się jego system wychowania. Na tle umysłowości włoskiej filozofja Gentilego stanowi również reformę, jeżeli nie przewrót. Na miejscu bowiem panującego do owej chwili filozoficznego pozytywizmu Gentile śmiało postawił bezwzględny idealizm. W tem dziele przewrotu nie był Gentile osamotniony, bo już wcześniej wystąpił drugi głośny idealista, Benedetto Croce — i oni obaj przez szereg lat

zgodnej współpracy rozwinęli i utrwalili we Włoszech obecny idealizm filozoficzny.

Gentilego teoria ducha jako czystego czynu (*spirito come atto puro*) zawiera naukę o rozwoju ducha. Dla idealizmu jedyną rzeczywistością jest duch myślący. Rzeczywistość istnieje tylko wówczas, gdy jest przedmiotem myślenia. Jedyną prawdą dla nas dostępną jest ta, która powstaje i rozwija się razem z myślącym podmiotem. Oczywiście trzeba tu rozumieć przez podmiot nie jaźń empiryczną, czyli jednostkę przeciwstawioną innym jednostkom myślącym i rzeczom materialnym, ale jaźń transcendentalną. Pojęcie jaźni transcendentalnej nie wyklucza pojęcia jaźni empirycznej. Jaźń absolutna łączy w sobie jaźni poszczególne, ale ich nie niszczy.

Podmiot myślący nie jest stanem już danym, ale procesem twórczym, konstrukcyjnym. „W świecie ducha nic nie istnieje z samej jego natury, lecz wszystko się staje dzięki jego własnej pracy. Nic nie jest już zrobione, lecz wszystko jest zawsze do zrobienia“. Duch w tym nowym idealizmie nie jest substancją, jak u dawnych spirytualistów, ale procesem i aktem.

Myśleć jest to poznawać się, urabiać siebie samego. Wszystkie elementy, którymi wzbogaca się mój świat, są mojem dziełem. Nie my jesteśmy w czasie i przestrzeni, ale czas i przestrzeń są w nas jako wyjaśnienie porządku naszych wewnętrznych aktów. Rzeczywistość w duchu rozwija się i mnoży do nieskończoności. Jaźń przecie stwarza sobie świat historii. Fakt historyczny, opowiadany przez historyka nie odrywa się od aktu samego przedstawienia i właśnie w tym akcie realizuje się. To nie historyk przenosi się myślą do przeszłych zdarzeń, ale one przenoszą się do jego umysłu. Histo-

ryk widzi to tylko, co zdolny jest wskrzesić we własnym duchu i stworzyć z jego pomocą. Z dwu znaczeń wyrazu historia, który raz oznacza kompleks faktów historycznych, drugi raz ich przedstawienie, trzeba zrobić jedno tylko, bo dzieje utożsamiają się z aktem historyka, który je opowiada.

W podobnym duchu rozumie Gentile twórczość artystyczną. Człowiek, który się zamyka w swej osobowości i słuchając tylko tego, co mu dyktuje miłość lub inne uczucie, zagłębia się w swym oderwanym świecie wewnętrznym, ten człowiek jest artystą. Sztuka jest świadomością samego siebie, rodzajem osobistego marzenia. A skoro sztuka jest niby sennem marzeniem poszczególnych artystów, staje się rzeczą jasną, że ona nie może mieć historii. Każde dzieło sztuki jest osobną, w sobie zamkniętą całością. Prawdziwy artysta stawia sobie pewien problem estetyczny, który rozwiązuje samodzielnie na swój sposób; co więcej — każdy artysta w każdym dziele sztuki stawia sobie i rozwiązuje odmienny problem estetyczny. W dziedzinie twórczości artystycznej nie się nie powtarza i powtórzyć się nie może.

Pojąwszy w taki sposób człowieka, Gentile musiał do tego zastosować system wykształcenia. Człowiek, jako podmiot świadomy swego ja, nie jest rzeczą ani zwierciadłem rzeczywistości, ale istotą żywą i czynną, od której zależy cała rzeczywistość, stanowiąca jej własność. Życie człowieka polega na stopniowym rozwoju przez nieustanne a rozmaite akty psychiczne. Czynnością podmiotu jest opracowywanie, tworzenie samego siebie. Otóż jeżeli duch jest samostwarzaniem, to filozofia mająca za przedmiot ducha nie różni się od pedagogii, bo ona właśnie zajmuje się kształceniem czło-

wieka konkretnego. Utożsamienie filozofji z pedagogją jest najważniejszym punktem w systemie Gentilego. Za tem idzie i niemożliwość wszelkich stałych norm i przepisów wychowawczych. Niema umiejętności, — mówi Gentile — któraby uczyła sztuki nauczania w szkole. Jak życie ducha jest ciągłą twórczością, tak i nauka szkolna jest aktem wciąż nowym, aktem bez precedensów, ciągle zależnym od zmiennych stosunków z rzeczywistością.

Żywa czynność wychowawcza wymaga nierozzerwanej łączności dwu duchów: wychowawcy i kierownika; oni obaj stanowią razem jeden i ten sam proces stopniowego rozwoju i wzbogacania się ducha. A ponieważ duch ludzki w swej istocie jest zawsze uczniem i wychowawcą, ponieważ przez całe życie kształci się i wychowuje, przeto rola nauczyciela, który stoi u początku tego procesu twórczego, jest zarówno szlachetna, jak i odpowiedzialna. Przytem rola ta jest trudna. Wychowawca przystosowując się do indywidualności każdego ucznia, musi z nim niejako powtórnie i nanowo przechodzić rozwój i kształcenie ducha, musi być ciągle innym i nowym.

Według teorii Gentilego, dziecka nie trzeba uczyć, ale je wychowywać, to zn. rozwijać w nim zdolności moralne i umysłowe, niezbędne do samodzielnego zdobywania wiedzy. A więc trzeba się raz na zawsze pożegnać z systemem gotowych formuł i mechanicznego powtarzania, z tradycją gramatyk i ćwiczeń retorycznych.

Do szkół początkowych wprowadził Gentile naukę religji. Dotychczas nauka zasad religji odbywała się we Włoszech pod opieką kościoła, obecnie zaś została przeniesiona do murów szkolnych, jako część progra-

mu szkoły powszechnej. Nauka religji stała się dziś obowiązkową dla wszystkich dzieci, bez względu na życzenia lub przekonania ich rodziców. Nie trzeba jednak w tej reformie widzieć jakiegoś szczególnego przywiązania do wiary i kościoła. Powód jest inny. W systemie idealistycznym religja stanowi część filozofji. Otóż reformator wyszedł z założenia, że i dziecko musi mieć jakąś filozofję i że tą filozofją popularną i przystępną jest właśnie religja. Dlatego dziecku podaje się najpierw religję, aby nią żyło, zanim nie wypracuje sobie innej filozofji na swój użytek.

W szkole średniej zakres przedmiotów niewielkiej uległ zmianie, ale zmieniono sposób ich nauczania. Ażeby nauczyciel był więcej pedagogiem-wychowawcą, niż nauczycielem w znaczeniu dydaktycznem, dąży się do zniesienia nauczycieli specjalistów w jednym przedmiocie. Zamiast specjalistów, pogłębiających swą wiedzę w jednym kierunku, mają być wychowawcy uzdolnieni do nauczania kilku naraz przedmiotów. Chodzi mianowicie o to, aby nauczyciel nie spędzał pięciu godzin lekcji w pięciu różnych klasach, ucząc w każdej z nich np. matematyki, ale żeby w tej samej klasie mógł spędzać z uczniami przynajmniej trzy godziny. Dzięki temu nie będzie on w klasie rzadko widywanym gościem, przynoszącym zasób wiadomości naukowych, ale prawdziwym wychowawcą, który zdobędzie możność kierowania rozwojem umysłowym i moralnym swych uczniów. Zdaje się rzeczą niewątpliwą, że poziom nauczania przez tę samą osobę łaciny, historii, geografji, języka ojczystego i języka obcego znacznie się obniży; a jakie będą korzyści tego nieustannego obcowania nauczyciela z jedną klasą, to przyszłość dopiero pokaże.

W stosunku do rządu reforma wychowania zajęła zdecydowane stanowisko, wprowadzając egzaminy państwowe do wszystkich szkół, nie wyłączając prywatnych i duchownych.

Nie obeszło się bez kilkoletniej walki. Lecz ostatecznie rząd przez egzaminy objął kontrolę nad wynikami nauczania, wzamian za to dając szkołom prywatnym prawa publiczności.

Oto są najważniejsze punkty w reformie wychowania, która jest dziełem filozofa Gentilego. Dokonał on dzieła trudnego, bo wymagającego zerwania ze starymi nawyczkami i tradycją. To właśnie stanowi dominującą cechę w działalności głośnego uczonego, że on wiedzę przenosi w życie, a pracą swoją sięga w przyszłość, naprzód, nie dbając o pokryte mchem ruiny. Jest w jego pracy coś burzącego, lecz zarazem i budzącego wiarę w nową budowę. Jako działacz i myśliciel Gentile jest optymistą, wierzy w skuteczność ludzkich wysiłków i dobrej woli. Z jego filozofji promieniuje zrozumienie życia współczesnego. Przeszłość skończyła się i zmarła, ale przyszłość tworzy się nieustannie, duch rozrasta się, wzbogaca i potężnieje z każdą nową myślą i każdym wysiłkiem. To jest prawdziwa filozofja czynu, filozofja dnia dzisiejszego z myślą o przyszłości.

Gentile poszedł ze swą wiedzą w życie, a żywiołem jego jest praca organizacyjna. Natomiast właściwy twórca nowego idealizmu włoskiego, starszy wiekiem i pracą Benedetto Croce zamknął się w świecie książek. Mimo tego myśl jego zdobyła szeroki rozgłos poza Italią, zwłaszcza w Anglii, Niemczech i Szwajcarji, gdzie posiada liczne koła zwolenników.

Croce, liczący dziś 61 lat, pisząc od lat przeszło

trzydziestu, okazał w pracy mnóstwo zaciekawień, wymagających spędzenia całego życia wśród książek. Jest przecież filozofem i historykiem, krytykiem literackim i badaczem dawnej kultury, a wszystkie jego pisma wiążą się ściśle z jego systemem filozoficznym, który on sam sobie stworzył i w szczegółach opracował. Najwięcej jednak wysiłków i czasu poświęcił krytyce literackiej. To też jego sławna *Estetyka* zajmuje nas przede wszystkim jako uzasadnienie jego stosunku do literatury, bo dziesięć tomów jego studjów i szkiców literackich stanowi mniej lub więcej ściśle zastosowanie jego teorii.

Idealizm Crocego pochodzi głównie od idealizmu Hegla, ale sam Croce przez patryjotyzm widzi swego przodka w filozofie włoskim XVIII-go wieku Viconie. O tyle ma słuszość, że Vico pierwszy wyznaczył w systemie filozoficznym tak poważną rolę wyobraźni. W systemie Crocego jedyną rzeczywistością jest duch. To też on sam nazwał swój system Filozofją ducha — *Filosofia dello spirito*. Istotną cechą ducha, podobnie jak w systemie Gentilego, jest nieustanne działanie. Duch przejawia swą działalność dwojako: teoretycznie, to zn. tworząc poznanie i wiedzę — oraz praktycznie to zn. stwarzając czyny. Każda strona tych dwu działalności ma dwa stopnie. Teoretyczna jest najpierw intuicją. Przez wyraz *intuizione* Croce tłumaczy „*Anschauung*“ Kanta (łac. *intuitus*), po polsku według Chmielowskiego „ogłąd“, według obecnie przyjętej terminologii — wyobrażenie. Intuicja jest to zatem poznanie doraźne i bezpośrednie, oparte na wrażeniach bez udziału rozumowania, ale z udziałem wyobraźni. Drugi stopień poznania teoretycznego jest pojęciem (*concetto*), które ma charakter bezosobisty i ogólny, ale

stanowi przetworzenie i rezultat wyobrażenia czyli intuicji. Druga strona działalności ducha, strona praktyczna, obejmuje ekonomję i etykę; ekonomja dąży do celów indywidualnych i do pożytku, natomiast etyka ma na celu dobro powszechne. Strona praktyczna opiera się na woli, która wyraża się w czynach.

W życiu ducha niema żadnego faktu, który nie dałby się podciągnąć pod jedną z tych czterech kategorii: wyobrażnię, umysł, dążność utylitarną i dążność etyczną. Intuicja czysta jest sztuką, pojęcie czyste — filozofją albo historją, a pojęcia empiryczne składają się na nauki przyrodnicze. Przechodzenie ducha od jednej formy działalności do drugiej stanowi życie ducha, jego stawanie się i dzieje. Duchowi właściwy jest postęp, ponieważ ciągle wzbogaca się w miarę przeżyć i doświadczeń, a nic w dziejach ducha nie powtarza się prócz formy, w której odbywa się ten przyrost. Rzeczywistość ukazuje się jako ciągły przyrost; dzieło ducha nie jest ukończone i nigdy się nie skończy. Tak pojęty duch nie jest duchem osobistym, ale powszechnym, który w nas wszystkich żyje i działa, a my jesteśmy w nim. Mimo tego pewne przeżycia mają charakter ściśle indywidualny; należą one do zakresu Estetyki.

Intuicja czyli wyobrażenie przedstawia czystą formę przeżycia indywidualnego. Każda doskonała intuicja jest wyrazem — *espressione*. Dlatego to Estetyka Crocego nosi nazwę nauki o wyrazie (*scienza dell'espressione*). Duch wyobraża sobie tworząc wyraz, który jest indywidualną syntezą wrażeń. Intuicja (wyobrażenie), której nie odpowiada wyraz, jest niedoskonałą. Natomiast wyraz, będący odpowiednikiem intuicji, stanowi produkt twórczości estetycznej czyli dzieło sztuki. Wy-

obrażenie a twórczość artystyczna — to jedno i to samo. Wyraz niekoniecznie musi być słowny czyli w mowie zawarty; wyrażać można przez tony muzyczne, przez barwy, linje, bryły, gesty i t. p.

Już w pierwszym opracowaniu Estetyki Croce zaznaczył, że intuicji artystycznej towarzyszy zawsze pewien element uczuciowy, liryczny. Zrazu jest to tylko uczucie przyjemności. Lecz w następnych rozprawach zabarwienie uczuciowe tak silnie będzie podkreślone, że wreszcie element liryczny t. j. uczuciowy stanie się istotną cechą sztuki. Właściwą treścią sztuki, według ostatnich studjów Crocego, już nie jest wyobrażenie (intuicja), ale uczucie, a każde dzieło sztuki posiada panujący w nim motyw liryczny. Bez silnej podniety uczuciowej niemożliwy jest doskonały wyraz. Wskutek pojmowania sztuki jako wyrazu lirycznego tem silniej wybijają się indywidualny, ściśle osobisty charakter twórczości artystycznej. Każde dzieło sztuki jest jedyne i stanowi samoistną, zamkniętą w sobie całość.

Z takiego określenia dzieła sztuki wynika, że historia sztuki jak i historia literatury według obecnych naukowych metod jest niewykonalna. W tym poglądzie Croce i Gentile zupełnie się z sobą zgadzają. Podciągając dzieła pod pewne kategorie np. wyrażonych tendencji albo form literackich, wyrządzamy im krzywdę, bo zacieramy ich cechy indywidualne na korzyść nieistotnych podobieństw. Dzieł sztuki nie można uogólniać ani łączyć w syntezy, lecz co najwyżej ustawiać je luźno w jakim bądź porządku, np. chronologicznym lub terytorjalnym. Zatem nie historia sztuki, ale galerja lub muzeum dzieł. Historia literatury w zgodzie z tą estetyką pisana może być tylko szeregiem luźnych studjów literackich o wybitnych autorach.

Z Estetyki Crocego wynikają też doniosłe wskazówki dla krytyki literackiej i artystycznej. Intuicja, która jest pierwszym stopniem działalności ducha, nie opiera się na stopniach następnych, t. j. na pojęciach i moralności; wskutek tego twórczość artystyczna nie jest ani logiczną, ani moralną. Refleksja, rozumowanie, zarówno jak tendencja moralna lub praktyczna obce są sztuce. Te elementy obce wcale sztuce nie sprzyjają, a często jej szkodzą. Myśl i moralność są to pozaestetyczne formy ducha. Ten fakt decyduje o charakterze krytyki estetycznej. Od artysty nie można wymagać ani systemu filozoficznego, ani ścisłych wiadomości o zdarzeniach rzeczywistych; wymaga się tylko jego własnego marzenia, jego wizji. Jeżeli on zdoła pobudzić nas do przeżycia tego właśnie marzenia, to cel sztuki został osiągnięty. To też krytyk estetyk nie ocenia dzieła ani z logicznego, ani z moralnego stanowiska, lecz patrzy na nie jako na silny wyraz liryczny. Rozumowanie logiczne i trzeźwy sąd obowiązują tylko jego jako krytyka, lecz nie obowiązują natchnionego artysty.

W związku ze swą estetyką i teorią krytyki Croce rozpoczął ożywioną działalność krytyczną, której dotychczasowym owocem jest koło dziesięciu tomów studjów i szkiców literackich. Mówił w nich o dawnych pisarzach i o dzisiejszych, o swoich i obcych, a do każdego przystępował z zamiarem zbadania, co w jego dziele było prawdziwą, czystą poezją, a co stanowiło elementy nie należące do sztuki. Była to wielka rewizja tradycyjnych i ustalonych opinii. Z tej rewizji wypadło, że tylko Ariosto i Szekspir byli zawsze poetami. Dante poetą był niewątpliwie, ale nie zawsze i nie wszędzie, bo był także myślicielem, politykiem i teologiem. *Boska Komedja* zawiera skarby poezji w drobnych epi-

zodach, ale całość jest dla Crocego utworem dydaktycznym. Podobnie Goethe był wielkim poetą, lecz bynajmniej nie zawsze; szkodziło jego sztuce to, że był filozofem i wychowawcą. Z tą samą teorią czystej poezji przystąpił Croce do oceny głośnych pisarzy żyjących lub niedawno zmarłych, jak Carducci, Pascoli, D'Annunzio, Fogazzaro, Ada Negri i wielu innych. Croce wykazywał, na czym polegają istotne ich zasługi. Można być zacnym człowiekiem, dobrym patryjotą i głębokim myślicielem, nie będąc prawdziwym artystą. Croce niby to nie chce ujmować im sławy, lecz pragnie ustalić ich właściwy tytuł do sławy.

Tak np. dowodzi, że głośny De Amicis zawdzięczał swą popularność względem pozaestetycznym; był lepszym obywatelem i moralistą, niż artystą; świadomie zrezygnował z wielkiej sztuki, czując w sobie posłannictwo wychowawcy. Podobnie w poezjach Ady Negri retoryka i tendencja społeczna wprowadzają niewłaściwy ton, szkodzą wizerunkom życia. Część winy spada tu na krytyków, którzy wymagają od sztuki, aby odtwarzała palące sprawy społeczne; oni to utrzymywali Adę Negri na fałszywej drodze. Natomiast przedstawiciel „weryzmu“ włoskiego, Giovanni Verga, pisał rzeczy szczere, silne i dojrzałe artystycznie, choć samą teorię weryzmu Croce uważa za absurd. Wogóle od chwili, gdy wielki poeta Carducci zeszedł ze świata (1907), Croce widzi w literaturze włoskiej brak szczerości, udaną mistykę i pretensjonalną estetykę. Artyści marzą o czymś nowem, ale tego nie tworzą, a krytycy buńczucznie zapowiadają krytykę wyższą artystycznie od samego dzieła.

Rewizja wielkości literackich, dokonywana w szkicach krytycznych Crocego, była bardzo na rękę futu-

ryzmowi; bo i ten zaczął przecież od surowej krytyki, zanim jasno sformułował swe teorie. O futuryzmie mówi się u nas często, ale mało kto pamięta, że jest to kierunek estetyczny pochodzenia włoskiego. Właśnie we Włoszech istniały warunki sprzyjające powstaniu futuryzmu. Na pozór Italia żyje tylko przeszłością. Cudzoziemiec przybywający do tego kraju widzi dokoła zabytki dawnych wieków: tu ruiny starożytne, tam pałac renesansowy, tu znów jakiś pomnik, a tam pamiątkowa tablica. Italia robi wrażenie wielkiego muzeum przeszłości, jeżeli nie grobowca. To nieustanne życie tradycją zbudziło protest młodych i ambitnych Włochów. Zapragnęli dać dowód, że żyją i tworzą nowe wartości. Dość już zamykania się w muzeach i bibliotekach, dość naśladowania dawnych form i stylów. Życie poszło naprzód, a sztuka stoi w miejscu. Młodzi artyści, wdychając atmosferę chwili obecnej, postanowili zerwać z „passatyzmem“, a stworzyć poezję i sztukę, która byłaby wyrazem nowego życia.

Skoro mówimy tu o kierunkach i prądach, a nie o dziełach poszczególnych, wypada nam ograniczyć się do teorii futuryzmu. Zadanie o tyle ułatwione, że sami futuryści przez szereg lat ogłaszali „manifesty“ zawierające ich teorię i program działania. Pierwszy manifest ukazał się w r. 1909 w dzienniku paryskim *Figaro*. Podpisał go Marinetti, ówczesny wódz futurystów, pisarz pełen temperamentu i wiary w swoją misję. Znany krytyk włoski, Fr. Flora, jest zdania, że Marinetti sformułował i jaskrawo wyraził dążności, które już przed jego wystąpieniem silnie nurtowały sfery artystyczne. Zrodziło się nowe pojęcie piękna. Piękno jest tem co powstaje, co się tworzy dopiero; piękno jest nowością, dążeniem w przestrzeń, rzutem w przy-

szłość. Zadowolenie estetyczne ma charakter dynamiczny, a nie statyczny, jest ruchem i działalnością. Cechą wszelkich zbiorowych dążeń reformatorskich są teorie i manifesty, które tylko częściowo urzeczywistniają się w sztuce. Tak bywa ze wszystkimi manifestami; one zapowiadają sztukę oczekiwaną, określają ją z góry, wierząc, że taka właśnie nadejdzie. To też futuryzm był przede wszystkim krytyką, teorią i nową estetyką.

Marinetti twierdzi, że młode pokolenie powinno się odwrócić od przeszłości, nawet sławnej, a patrzeć tylko w przyszłość. Trzeba zerwać z tradycją, bo kult przeszłości równa się wyrzeczeniu własnego czynu. Do muzeów można chodzić raz na rok tak, jak raz na rok odwiedza się groby zmarłych. Wypada czasem uczcić wielkich genjuszów. Ale nie wolno chodzić tam często, bo się naraża swój niepokój, kruchą odwagę i uczuciowość. Uczucie trzeba rzucać przed siebie w porywach twórczości i czynu. A muzea, akademje i biblioteki zostawmy inwalidom, chorym i więźniom; oni tam znajdują pociechę we własnej rezygnacji z przyszłości. Lecz młodzi, silni i pełni życia futuryści tego nie chcą.

Marinetti pisał o literaturze; inni ogłosili niebawem manifesty o sztukach plastycznych, o muzyce, a nawet o zagadnieniach moralnych. Ogólnym tonem tych wynurzeń było zerwanie z przeszłością. Futurystom łatwo to przyszło; bo nie bardzo znając przeszłość, mogli ją pożegnać bez żalu. To była ich akcja negatywna. Pozytywnie zaś żądali futuryści sztuki, któraby wyrażała życie współczesne z całym bogactwem jego silnych wrażeń.

Wiadomo, co jest cechą chwili obecnej: niesłychany rozwój techniki, wielki przemysł, elektryfikacja kraju,

lotnictwo, handel i sposoby komunikacji, o jakich nie śniło się dawnym wiekom. Niechże literatura przestanie być gawędą o wiarołomnych żonach, niech poezja otrząśnie się z sielankowych nastrojów i snów o przeszłości; niech usiłuje wyrazić to, czem żyje chwila dzisiejsza. Niech więc odtwarza życie wielkich fabryk, miast, portów i targowisk, dworce kolejowe, huty ogniem ziejące i pędzące w bezmiar samoloty. Jak tempo życia jest szybkie i gorączkowe, tak też w literaturze powinien się wyrazić ów pęd i niepokój nowoczesnej duszy.

Do tych nowych tematów trzeba stworzyć nowy język, wprowadzić doń obficie wyrazy techniczne, terminy naukowe a zwłaszcza cyfry. Żeby zaś wyrazić szybkie tempo życia dzisiejszego, trzeba w literaturze unikać gadulstwa, wyrażać się zwięźle, skrótami. Ostatecznie można nawet zastępować wyrazy przez litery pojedyncze, także przez znaki matematyczne albo muzyczne. Prawidłowa składnia jest przeżytkiem. Silniejsze wrażenie osiągniemy, ustawiając luźno obok siebie rzeczowniki konkretne i cyfry. Można ustawiać wyrazy nie tylko w rzędzie, ale też jeden nad drugim, albo w kółko, albo w gwiazdę; słowem — trzeba wyrazy wyzwolić ze składni, nadać im zupełną swobodę. Będą to wówczas *parole in libertà*. I rzeczywiście układają futuryści z luźnych wyrazów zagadkowe szeregi i figury, które w ich języku nazywają się *poemi paroliberi*. Za usunięciem składni gramatycznej przemawiają u nich i względy poetycznego natchnienia. Marinetti dowodzi, że poeta nie myśli logicznie, lecz tylko marzą mu się obrazy, snują się widzenia, a te obrazy i widzenia pędzące w szeregu pozbawionym związku najlepiej się wyraża przez luźne słowa.

Pewnym dążeniom futurystów nie można odmówić słuszności. Długie i zawile zdania D'Annunzia były za-
bytkiem dawnych czasów, uragającym pośpiechowi ży-
cia współczesnego. Jak i wogóle nasz normalny język
literacki z prawidłową składnią nie oddaje dobrze na-
głych i silnych wrażeń. Gdy mówię, że pociąg pośpiesz-
ny pędzi z szaloną szybkością, to ten mój szereg wyra-
zów wlecze się znacznie wolniej od owego pociągu.
Przeto wyrażanie się skrótami, w uproszczonej składni,
głównie przez rzeczowniki, jest w pewnych wypadkach
reformą usprawiedliwioną. Zresztą jest to tajemnica
stylu, którą posiadali wielcy poeci na długo przed teo-
rją futurystów. Przypomnijmy sobie początek jedno-
go z *Sonetów krymskich*:

Zdarto żagle, ster prysnął, ryk wód, szum zawiei,

Głosy trwożnej gromady, pomp złowieszcze jęki...

Zauważmy, że na czternaście wyrazów jest tu aż
dziesięć rzeczowników; a jakaż prostota składni przy
ogromnem bogactwie treści i sile wyrazu. Albo ten
wiersz z *Reduty Ordoni*:

Tu blask, — dym, — chwila cicho — i huk jak stu
[gromów!

Mamy tutaj i rzeczowniki „na swobodzie“ — jak te-
go pragnie Marinetti — i nawet liczbę (sto), ale wiersz
mimo tego nie jest łamigłówką.

Błędem literackim futurystów było to, że przekro-
czyli granice uzdolnień czytelnika. Chcieli szybko i sil-
nie przemówić do jego wyobraźni, a w istocie dawali
mu trudne rebusy, nad którymi musiał dobrze praco-
wać umysłem, zamiast poddać się wrażeniu. Cel sztuki
został chybiony. I dlatego może futuryzm dotychczas
żadnego arcydzieła literackiego nie wydał. Ale teorje

ich, wychodzące z założeń naogół słuszych, odniosły skutek niewątpliwy. Najpoważniejsi pisarze włoscy, nie wyłączając D'Annunzia, zrewidowali sposób pisania i niejedno zmienili w swym stylu pod wyraźnym wpływem futurystów.

Futuryzm w plastyce podobne ma tendencje i analogiczne wynalazł środki techniczne. Jego zasadnicze punkty: tematy z życia współczesnego, wyraz ruchu i gorączkowego pośpiechu. Malarstwo ze statycznego, jakim było, miało się zamienić w dynamiczne. Futurysty dążyli do tego za pomocą pogmatwanych, niby wirujących plam i za pomocą linji pędzących gdzieś w przestrzeń. Tą techniką malowano ruch tłumów na dworcu albo gorączkowy taniec podnieconych gości w jakiejś wielkomiejskiej sali. Portret osoby niespokojnej malowano z kilkoma nosami i mnóstwem oczu, aby wyobrazić ją w ciągłym ruchu. Widziałem gdzieś obraz futurystyczny, przedstawiający automobil w pędzie. Nie było tam ani automobilu, ani kół, ani żadnej części pojazdu, ani nawet krajobrazu, tylko wielobarwne linje niby pasma zgodnie biegnące w jednym kierunku. Te linje dość prawidłowo układały się w zęby, co miało zapewne oznaczać rytmiczne odgłosy motoru, albo rytmiczne wstrząśnienia. Artyście chodziło o wzrokową transpozycję wrażeń, doznawanych przy jeździe automobilem.

Futuryzm w muzyce wyszedł z dwojakiego założenia. Najpierw, że muzyka jest sztuką, która niewątpliwie ulega ciągłemu rozwojowi, ale od pewnego czasu jakby utknęła; od śmierci Wagnera nie widać znacznego postępu. Futurysty znajdują powód tego zjawiska w ubóstwie instrumentów. W ogromnej orkiestrze mamy w istocie instrumenty tylko pięciu typów: smycz-

kowe, strunowe szarpane, dęte drewniane, dęte blaszane i perkusyjne. Trzeba zatem zbudować nowe instrumenty, któreby wydawały dźwięki nowe, dotychczas w muzyce nieznane, ale znane w życiu. Nie będą to już ubogie i proste tony, ale skomplikowane brzmienia i hałasy. Pozwoli to spełnić drugi postulat futuryzmu w muzyce, mianowicie wyrazić muzycznie bujną różnorodność dnia dzisiejszego. Życie wielkomiejskie pełne jest hałasów; zatem futuryści stworzyli muzykę hałasów — *musica di rumori*. Zbudowano różne przyrządy, z których jeden naśladował bulgotanie wody, drugi warczenie samolotu, trzeci świst wypuszczanej pary i t. d. Z tych przyrządów złożono orkiestrę, uzupełniając jej skład instrumentami muzycznymi. Koncerty odbywały się w Rzymie (jeszcze przed wojną) i w Paryżu (przed kilku laty). Była to muzyka „programowa“, bo poszczególne utwory miały odtwarzać różne momenty życia nowoczesnego.

Futuryści muzyczni weszli na ryzykowną drogę „hałasów“, wytwarzanych przez dziwaczne przyrządy; ale ich ogólnym żądaniom nie można odmówić słuszności — i kto wie, czy właśnie w dziedzinie muzyki futuryzm nie odniesie największego triumfu. O cóż wszystkim futurystom chodzi? O wyrażenie skomplikowanych wrażeń, jakich nam dostarcza bujne życie krajów kulturalnych, a zarazem o wyrażenie gorączkowego tętna, pędu i pośpiechu tego życia. Otóż myślę, że orkiestra, mająca w swym składzie (już obecnie) kilkanaście różnych instrumentów, a kilkudziesięciu wykonawców, posiada sposoby, aby równocześnie różne wrażenia słuchaczowi poddawać za pomocą różnych brzmień i motywów. Podobnie ten słuchacz od życia rzeczywistego odbiera wrażenia równocześnie wieloma zmysłami.

Przecież tak pospolita rzecz, jak np. jazda automobilem jest dla jadącego splotem wrażeń wzrokowych (migające szybko widoki), słuchowych (łoskot motoru, trąbki i dzwonki innych pojazdów), węchowych (zapach benzyny) i dotykowych (wstrząsanie, chłód wiatru). Żadna mowa ludzka tego splotu wrażeń naraz nie wypowie, bo słowa układają się w szereg. Ale muzyka może równocześnie różne poddawać wrażenia i nastroje w swej mowie tonów, rytmów, melodji, — a słuchacz za lat kilka czy kilkanaście doskonale to zrozumie. Bo jeżeli od prostych śpiewów gregorjańskich doszliśmy do rozumienia Wagnera, dlaczego nie mielibyśmy zrobić dalszego kroku naprzód. A wreszcie nie zapominajmy, że muzyka jest jedyną sztuką, która najłatwiej i najprościej spełni postulat futurystów: wyrazi gorączkowe tętno, ruch nieustanny i pęd; bo w naturze tej sztuki leży rytm i poczucie ruchu; jest to sztuka z natury swej dynamiczna.

Jeżeli teraz jednym rzutem oka obejmiemy nowe prądy w umysłowości włoskiej, to zauważymy, że i teorie futurystów i systemy wielkich myślicieli wiele mają wspólnego i w jednym dążą kierunku. Oni wszyscy: politycy, filozofowie i artyści — przekonani są, że życie nie jest stanem, ale czynnością i twórczością. To też widzi się, że mimo wzajemnego boczenia się filozofów i artystów, wysiłki ich biegną równolegle i stwarzają obecną atmosferę umysłową Italji. Jest to pełna zapału praca nad tworzeniem nowych wartości, które mają wzbogacić i pchnąć naprzód kulturę wielkiego narodu.



WYDAWNICTWA KOŁA HISTORYKÓW
S. U. W.

	zł. gr
1. Poradnik	1.—
2. Teksty źródłowe. Doc. Dr. St. Arnold — Hi- storjografie Polski średniowiecznej . . .	3.—
3. Teksty źródłowe. Dr. T. Manteuffel — Historjo- grafie Francji średniowiecznej	3.—
4. <i>Najnowsze prądy umysłowe Zachodniej Europy:</i>	
I. Prof. M. Handelsman — Francja . . .	—65
II. „ M. Mann — Włochy	—65
III. „ A. Tretiak — Anglja	—.—
IV. „ O. Halecki — Niemcy	—.—

KONTO P. K. O. 14,550.

Biblioteka Gł. UPH Siedlce
nr inw.: BR - 34909



br.34909