

P 18140

1915. III

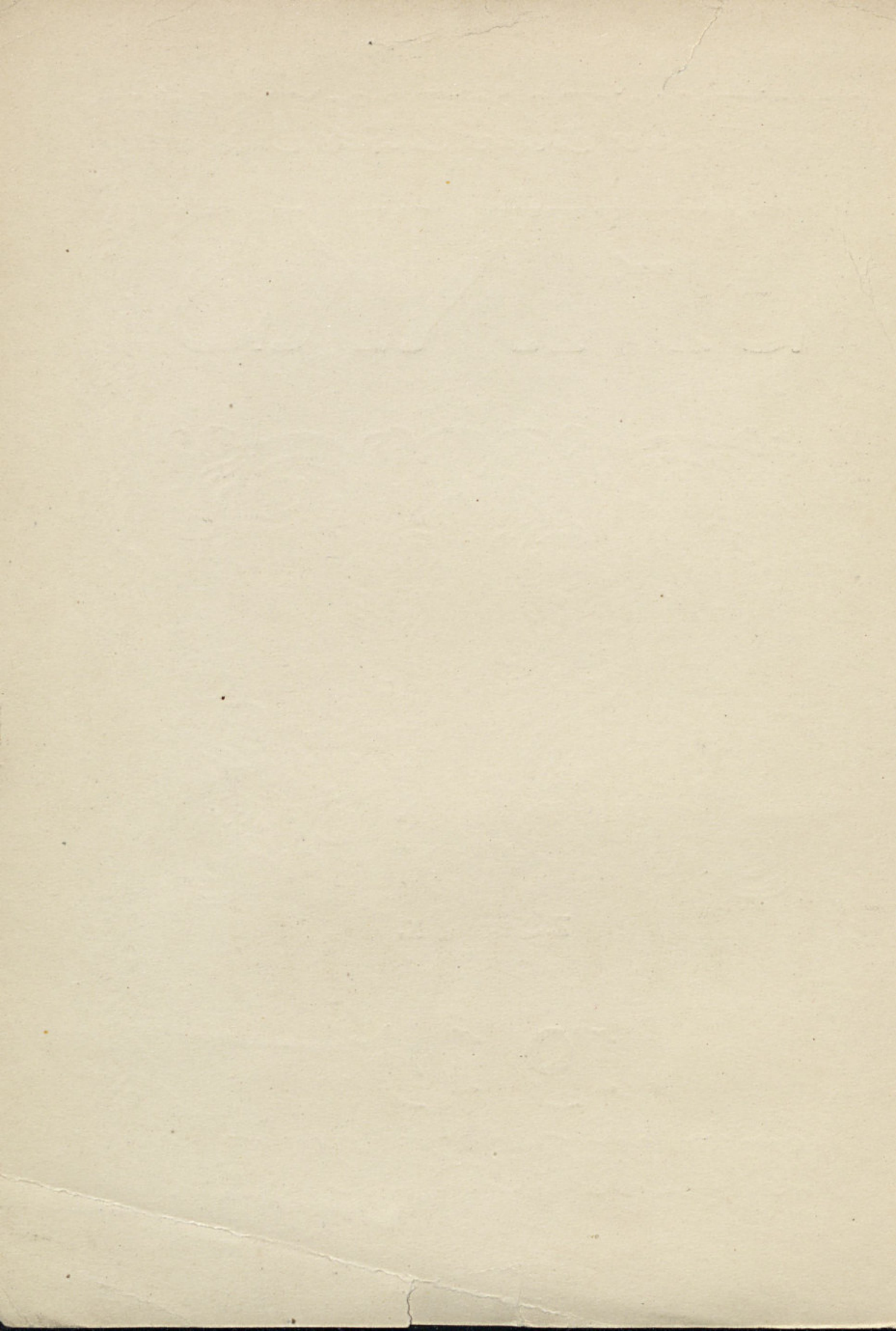
6817

SFINKS



Z. C. K.

1915



Stenol

KREM, ELIKSIR, PROSZEK DO ZĘBÓW

Jedynie racjonalne środki do pielęgnowania zębów i jamy
ustnej według przepisów D-ra med. NAPOLEONA CY-
BULSKIEGO prof. Uniw. Jagiell.

PRENUMERATA «SFINKSA» wynosi: rb. 9 rocznie, rb. 4 kop. 50 półrocznie i rb. 2 kop. 25 kwartalnie w Warszawie, a rb. 10 rocznie, rb. 5 półrocznie i rb. 2 kop. 50 kwartalnie z przesyłką pocztową.

CENA OGŁOSZEŃ W «SFINKSIE»: Na stronicach poprzedzających tekst literacki za 1 stronę 60 rb., za $\frac{1}{2}$ str. 30 rb., za $\frac{1}{4}$ str. 15 rb. Na stronicach po tekście literackim za 1 stronę 50 rb., za $\frac{1}{2}$ str. 25 rb., za $\frac{1}{4}$ str. 15 rb.

Biuro Redakcji «SFINKSA» mieści się przy ulicy Marszałkowskiej Nr. 15, telefon 79-37.

Redaktor przyjmuje interesantów we wszelkich sprawach redakcyjno - literackich w poniedziałki, środy i piątki od godz. 4-ej do 6-ej pp. w kamienicy Baryczków (Stare Miasto 32) tel. 99-88.

Adres Administracji i ekspedycji «SFINKSA»: Zgoda 1, Telefon 73-22. Prenumeratę i przesyłki pieniężne adresować należy na Zgoda 1.

Cena zeszytu 1 rb.

S F I N K S

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY SPRA-
WOM SPOŁECZNYM, LITERATURZE
I SZTUCE

VII-VIII — 1915

Rok VIII — ogólnego zbioru Nr. 83 - 84



~~P 99~~

P 18140 / 1915 III

Za pozwoleniem cenzury wojennej niemieckiej.
Tłocznia L. Bogusławskiego, Warszawa, Świętokrzyska 11.

R366/49

ROZMYŚLANIA NA CZASIE.

„Woda, której dotykasz w rzekach, jest ostatkiem „tej, która przeszła, i początkiem tej, która przyjdzie: tak samo terażniejszość”.

*(Il Codice di Leonardo da Vinci —
przekład L. Staffa).*



ywają ludzie, których słowa są czynami i są czyny, których wymowa brzmi wyraźnie, kiedy one już przebrzmiały. Ze znacznej dopiero odległości oceniać będzie można przewrót dziejowy, przez wielką wojnę wywołany, a tylko niepokój myślenia, właściwy naturze ludzkiej, wrywa się teraz już do wniosków najrychlejszych, chociaż wiadomo, że ulegną

one korektywie.

Ludzie zawsze tęsknić będą do zrozumienia i do syntezy, nawet w chwilach, kiedy z chaosu nie wyłoniło się jeszcze światło. W tych właśnie chwilach nostalgii te są, być może, silniejsze jeszcze, niż w jasnych okresach życia. I chociaż odrętwienie czasu przełomowego trwa w całej pełni, człowiek już chciałby wiedzieć, co z jutra zamglonego — jako mądrość, jako wskazania i jako zaprzeczenie — wyłonić się dla niego może.

Szekspir mówił, że „oczy śmiertelne nie mogą znieść widoku demona”. Zapewne z wyjątkiem demona wojny, który każdemu niemal pokoleniu kolejno w oczy spoglądał, lecz nigdy, odkąd ludzkość dzieje swe zapisuje, nie roztoczył takiej potęgi masakru i nigdy nie wywołał jeszcze tak olbrzymiej kampanii, wobec której wyprawy Kserksesa maleją do rozmiarów większego rekonesansu. W pandemonium zniszczenia i śmierci przypadło w udziale żyć pokoleniu, które chowane było na rozkwit pokoju, a nie na czasy walki, gdyż przypuszczać nikt nie śmiał, aby zhora wojny Europejskiej mogła stać się kiedykolwiek ciałem. W przeżytem rozczarowaniu dojrzewać zaczęły przemiany myśli i charakteru, a w rezultacie ostatecznym nastąpi zapewne przewartościowanie wielu, bardzo wielu wartości dotychczasowych.

Pierwszym objawem nowych czasów musiało być znaczne osłabienie idealizmu kulturalnego, którego szczytne marzenia jeszcze raz nie wytrzymały próby rzeczywistości. Wobec bankructwa ideologii dotychczasowej, starano się wywołać wrażenie, że istnieje jednak związek pomiędzy polityką i etyką,—gdyż wspomnienia przeszłości bez zmyślenia są konieczne dla przyszłości narodów; zaczęto wysuwać pierwiastek słuszności bronionej sprawy w każdym z walczących obozów, a nawet obronę praw słabszych—jako podkład ideowy gigantomachii dzisiejszej. Niezbyt skwapliwie wierzone w te nowe hasła, ponieważ, już w ciągu rozgrywającej się walki, stwierdzić było można, chociażby ze strzępów prawa międzynarodowego, że wszelkie prawo, pozbawione egzekutywy, jest preparatem wartości akademickiej, skoro przemówi głos krwi. A głos ten odezwał się doniośle i wywołał wszędzie wybuch patryotyzmu militującego — z musu, z poczucia obowiązku, z własnej woli — nieoczekiwanego u pokolenia, bądź co bądź, zniewieściałego, dla którego, w myśl starych maksym, „najwyższem złem jest ból cielesny, jak mądrość jest najwyższem dobrem duszy”. Zniknął strach przed udręką fizyczną, zniknęły również pewne pojęcia kulturalne lub uległy rozdrobnieniu. Pojęcie „bliźni” rozpadło się na dwa antagoniczne: przyjaciel i wróg, a prawo Kantowskie o zachowaniu godności ludzkiej zostało zreformowane w tym sensie, że

w chwili obecnej jednostka ludzka przedstawia wyłącznie środek do osiągnięcia celu, lecz bynajmniej nie cel istotny.

Wszyscy, którzy nie przyjmują udziału czynnego w olbrzymim ruchu wojennym i w związanych z nim instytucjach, naturalnym porządkiem rzeczy zmuszeni zostali, aby od życia czynnego przeszli do życia kontemplacyjnego, i w biernym oczekiwaniu wypadków trwać muszą na straży dawnych stanowisk, dzisiaj często beznadziejnych placówek. Stąd wyrobili w sobie nieznanne dawniej rysy charakteru, jak łatwość w przewycięzaniu egoizmu, cierpliwość, oszczędność i umiejętność panowania nad nerwami. Przy przymusowej rezygnacji z wrażeń bezpośrednich i ich ciągłej zmiany wytworzyło się spotęgowane zaciekawienie w stosunku do wrażeń pośrednich, t. j. do wiadomości z placu boju, z których o przyszłości, ciemnej i mglistej, chociaż złudny sąd wyrobić sobie można.

Do jakiego stopnia byliśmy pozbawieni daru przewidywania okazuje się już z faktu, że nie przewidzieliśmy początku wojny, lub z tego — że najbardziej czarny pesymizm nie wierzył w jej długotrwałość. Zaledwie dzisiaj zaczynamy wiedzieć, że nic nie wiemy. Dla pokolenia, które skromnością nie grzeszyło, ten rodzaj rewizji wierzenia w siebie, może mieć tylko dodatnie skutki. Na dobro metamorfozy w pojęciach zapisaćby również trzeba niewątpliwą rehabilitację starości. Z pewnością z powodu demokratyzacji społeczeństw i związanej z nią zbiorowości wszelkich poczynań, czasy obecne nie stworzyły człowieka genialnego, lecz na czele tych, co wielkie dotąd rzeczy w czasie wojny zdziałali, wysunęli się przedewszystkiem nie w pełni wieku męskiego stojący wodzowie i mężowie stanu, lecz ludzie, którzy po większej części dawno już przekroczyli t. zw. „limitę” wiekową i dopiero teraz, z pyłu archiwalnego otrząśnięci, na pole wielkich działań zostali wyprowadzeni. Przedtem patrzone na nich, jako na ludzi, którzy rachunki z życiem zakończyli i przez „zawistną starość” dążą do śmierci powolnej. Dzisiaj przekonano się, że śmierć przychodzi szybko i że jeśli zaniedbać nie myśli starców, to jednak głównie wśród młodego tłumu spustoszenie szerzy. Przestano odczuwać obawę przed tą, co dnia zbliżka oglądaną śmiercią, która nieomal do-

mownicą stała się w każdej rodzinie. Przestano się obawiać zła najwyższego, tego, które trwać będzie, „dopóki rodzic będą niewiasty”.

Lecz najsilniejsze piętno, jak już przewidywać można, wyćisnie przetwórczy geniusz wojny na dziedzinach życia społecznego i ekonomicznego. Plato twierdził, że jest rzeczą niemożliwą być jednocześnie bogatym w cnotę i w dostatki — otóż obecnie nie trudno jest uzyskać cenzus, potrzebny do opływania w cnoty, ponieważ fortuna indywidualna okazała się opartą na kruchych podstawach, tak, jak los jednostki—zależnym od ślepego przypadku. Nieubłagane okoliczności dowiodły ponownie zaślepionym zbieraczom groszy, że to, co za cel życia uważali, jest tylko środkiem do podtrzymania egzystencji, lecz nie wyczerpuje wszystkich potrzeb i dążeń natury ludzkiej. Przewartościowanie pieniądza, który już groził zaduszeniem człowieka i jego indywidualności, bez wątpienia wpłynąć musi ożywczo na organizmy społeczeństw burżuazyjnych. Próbę żywotności zdały one niewątpliwie (wbrew twierdzeniom socjalizmu wczorajszego) w okresie tej arcy-długiej wojny, lecz jednocześnie przynaglone zostały przez siłę zarządzeń nadzwyczajnych do rewizji starych zasad gospodarki społecznej, a stan finansów państwowych po wojnie zmusi je do poddania się opodatkowaniu, o jakim najbardziej radykalne partie społeczne w snach nawet nie marzyły przed paru laty. Podatki dochodowe od wszelkich zysków, nawet chwilowych¹⁾, monopole państwowe we wszelkich dziedzinach produkcji, — to będą pierwsze skutki imprezy wojennej, które ciężarem swoim padną przede wszystkim na warstwy posiadające. Kapitalizm, oszczędzany przy pokojowym trybie społecznym, w czasie wojny został wciągnięty w sferę ofiarności ogólnej, jednostki — na rzecz ogółu, i z tego uogólnienia obowiązku wycofać się nie będzie już w stanie. Interes ogółu, tak szanowany za czasów wojny, zapewne i w dobie pokoju górować jeszcze będzie nad korzyścią jednostki, nauczony do-

¹⁾ Projekt podatku od dochodów wojennych, wniesiony obecnie do parlamentu niemieckiego, jest jaskrawym przykładem nowej formy opodatkowania zarobku.

świadczaniem burzliwym, że dla odporności ogółu trzeba przede wszystkim właściwie wartościować kapitał ludzki i z całą uwagą zastanawiać się nad podziałem (nie nad wytwarzaniem) majątku i środków do życia; że polityka socjalna opierać się musi nie na formach dobroczynności i miłosierdzia, lecz na dobrze zrozumianej konieczności państwowej: ona będzie, zdaje się, przez czas długi odgrywać dominującą rolę w polityce, i z jej znaczeniem nawet oporni socjaliści pogodzić się musieli.

Rzeczywiście stwierdzić można, że teorie socjalistyczne wyzwoliły się obecnie ze starych więzów metodycznych i przesunęły się ku strupieszalym zasadom, dawniej zwalczanym. Więc zniknęło bez śladu nieuznawanie, negacya myśli państwowej. Ulotniły się mrzonki międzynarodowe i w osławione aforyzmy w rodzaju: „robotnik nie ma ojczyzny“ i t. p. przestano wierzyć w najbardziej ortodoksalnych środowiskach socjalistycznych. Wszystkie ułudy teoretyczne przysły od chwili, kiedy znalazła się w niebezpieczeństwie ojczyzna, na której opiera się również byt robotnika — ekonomiczny, kulturalny i polityczny. Zjawisko to, wywołane przez poczucie wspólności obowiązku, odpowiedzialności i interesów wszystkich warstw narodu, jest tak powszechne, że przez państwa zapoznanem być nie może i wywołać musi również rewizję polityki państwowej w stosunku do stronictw niegdyś wywrotowych, lub za takie uważanych.

Bankructwo „międzynarodowości“ socjalizmu zeszło się w czasie z tryumfem drugiej części jego doktryny, mianowicie — jego teorii ekonomicznej. Trudno przedstawić sobie, aby bez wojny i jej zwiększonych potrzeb mógł nastąpić w przyszłości — na okres przewidywania ludzkiego — eksperyment, ustalający, z równą plastyką, możliwość urzeczywistnienia teorii ekonomicznych socjalizmu. Zarządzenia wyjątkowe, przedsięwzięte w celu wyżywienia ogółu ludności, niwelujące różnicę zamożności konsumentów, dowiodły naprzód, że w dziedzinie tej państwowe władze administracyjne mało dotąd pracowały, a następnie — że środki, zwalczane krańcowo w teorii, są możliwe do przeprowadzenia przy silnej woli i współdziałaniu społecznem. Następnie, doświadczenie wojny stwierdziło, że opodatkowanie przedmiotów pierwszej potrzeby, nie idzie w parze z zadaniami so-

cyalnymi, a celowem z punktu widzenia społecznego może być obłożenie tylko tych wartości ekonomicznych, które powiększają się bez pracy. Troska państwowa skupiła się nie na produkcji ogólnej, a na wytwarzaniu rzeczy potrzebnych i na zaopatrzeniu w nie obywateli. W Niemczech mówią, że dzisiaj każdy człowiek „jest do pewnego stopnia socjalistą” i żałują, że „wielcy” socjaliści nie dożyli tych czasów.

A czasy te pozostawiają piętno niezatarte na całym dalszym rozwoju kultury ludzkiej i spodziewać się wypada, że kultura ta obejmie kiedyś warstwy szersze, niż obecnie i zajmować się będzie przede wszystkim człowiekiem (nie bogactwem), jako głównym i jedynym swym celem. Spodziewać się należy również, że okres przewartościowania wszech wartości nie minie niepostrzeżenie i w dziedzinie sztuki i literatury. Kiedy ucichnie zgiełk, wzniecony przez starcie zbrojnych watah, kiedy oddali się od nas, jak klangor ptaków wędrownych, może wtedy głos zabierze upragniony „l'altissimo poeta”, śpiewak nowej, wielkiej i prawej piękności, taki, który pieśni nie minie i którego pieśń nie minie? Czekajmy, bo jeszcze wiatr wojny gwałci „kształt spokojny” poezyi i, jak opar jesienny nad bujną łąką, nad myślą ludzką unosi się wciąż mgła krwawa: kiedy zniknie, wtedy dopiero odczytać będzie można ten palimpsest tajemniczy i dotąd niewidzialny, który powstaje przed oczami naszymi — za sprawą Wielkiej Wojny.

Dr. August Popławski.

OTWARCIE TEATRU W WARSZAWIE.

I.



organizowany w Warszawie w roku 1765 teatr, którego stu-
pięćdziesiątą rocznicę otwar-
cia wypadło nam obchodzić
w roku cały nasz kraj obejmu-
jącej wojny, nie stanowił za-
czątku sceny polskiej. Była to
wprawdzie pierwsza instytu-
cja w dzisiejszem pojęciu, ze
wszystkimi jednocześnie
składającymi się nań warunka-
mi: gmachem specjalnym, ak-

torami zawodowymi, wyłącznie sztuce dramatycznej poświęcają-
cymi się, z aktorkami w rolach kobiecych (do tego czasu wystę-
powali jedynie mężczyźni), z repertuarem, przestrzegającym
ogólnie w zachodnio-europejskiej literaturze przyjętych zasad,
wreszcie z publicznością płacącą; ale nie były to, mimo wszyst-
ko, pierwociny teatru polskiego. Tych szukać należy znacznie
wcześniej, gdyż w wieku XVI-tym, w którym powstały trzy ty-
py teatru polskiego, mianowicie teatry: ludowy wraz z t. zw.
teatrem rybałtów (t. j. nauczycieli ludowych), klasztorny i dwor-

ski. Pierwszy — według dokładnie rzecz ujmującego określenia prof. St. Windakiewicza — „ściśle polski, opierał się o typ teatru średniowiecznego i we wszystkich działach ujawniał wiele pierwiastku rodzimego — jest to wogóle najstarszy okaz teatru rodzimego; drugi, łaciński, celom pedagogicznym służący, miał pewną doniosłość w historii stałej sceny przez stworzenie sal teatralnych i spopularyzowanie użycia skomplikowanej maszyny; trzeci był przystankiem wędrownych trup zagranicznych, utrzymywał w nas świadomość współczesnego rozwoju sztuki teatralnej za granicą, a najznakomitszym jego objawem w dawniejszych czasach było utworzenie stałej opery w Warszawie za Władysława IV“. Do wymienionych tu typów dodać jeszcze należy teatry na dworach możnych panów, od połowy wieku XVIII-go ukazujące się, na których (jak np. w Nieświeżu) występowały również i kobiety.

Teatr ludowy powstał najwcześniej, w pierwszych latach XVI-go stulecia, i posiadał kilka kompanii aktorskich; najwybitniejsze wśród nich były: kompania studentów krakowskich i częstochowska. W spadku po nim pozostała nam, od niego wprost wywodząca się, szopka. Drugi z kolei, teatr dworski, przez krótki czas posiadający charakter rodzimy, od połowy wieku XVI-go stał się obcym, przedewszystkiem włoskim. Najpóźniej, gdyż dopiero w r. 1571, zorganizował się teatr klasztorny. Każdy zaś z tych teatrów posiadał jeden lub parę z poprzednio wyliczonych pierwiastków; wszystkie je znajdujemy, jak powiedziano, dopiero w teatrze, powołanym do życia w Warszawie w r. 1765. Dlatego też powstanie sceny nowoczesnej w Polsce do tego roku odnieść należy.

Historycy teatru polskiego nie zgadzają się między sobą w wyborze osoby, której możnaby przyznać zasługę utworzenia tak pojmowanej sceny. Utarte wśród ogółu, a nawet między pisarzami (np. u Kraszewskiego), zdanie, według którego ojcem jej ma być Wojciech Bogusławski, uznać musimy za nieuzasadnione, gdyż zasłużony ten mąż w r. 1765 miał lat pięć, a i w r. 1774, gdy teatr warszawski ponownie organizował się, również zbyt jeszcze był młody, aby myśleć o teatrze, do którego, jak wiemy, wstąpił dopiero w cztery lata później. Bogusławskiego

uważać przeto możemy jedynie nie za ojca, ale za mądrego i znakomitego wychowawcę sceny polskiej. Ojcem natomiast duchowym, bo na jego rozkaz teatr powstał, był Stanisław August, który na wykonawcę swej woli i faktycznego organizatora wybrał jednego z dworaków, osobistość, jakich tyle na dworze królewskim kręciło się, zaprzyjaźnionego z Ponińskim i na przyjaźni tej robiącego majątek Thomatisa. Odmiennego wprowadzie zdania był Estreicher, przypisujący zasługę ks. Adamowi Czartoryskiemu, a odmawiający jej królowi, ale przekonanie to opierał na bardzo kruchych wywodach. Polemizując mianowicie z Kanteckim i St. Schnür-Pepłowskim utrzymywał w „Kwartalniku Historycznym“, że „teatr wyrósł raczej przypadkowo, dla kobiecego kaprysu“, a właściwie należałoby powiedzieć dla kaprysu króla, gdyż ten, jak chce Estreicher, „zarządził przysposobienie aktorów polskich“ w celu uświetnienia dnia imienin trzech Elżbiet, wywodzących się z jego rodziny (Branickiej, Czartoryskiej i Lubomirskiej). Niewiadomo również, na jakiej podstawie „miał powód“ Estreicher mniemać, że rękę do wykończenia odegranych na otwarciu teatru „Natrętów“ przykładał mając jednej z solenizantek (ks. generał ziem podolskich).

Że w organizacyi teatru nie chęć przelotna uświetnienia uroczystości dworsko-familijnej decydującą grała rolę, mamy dowód w tem, iż myśl ta powstała znacznie wcześniej i dotarła do szerszych kół. Jedynie sam fakt otwarcia, wyznaczonego istotnie na dzień św. Elżbiety (19-go listopada), łączy się z obchodem imienin wymienionych wyżej pań. Poza tem jednak projekt wcześniej się narodził i, wzbudziwszy zainteresowanie oświeconych umysłów, znalazł odbicie na łamach „Monitora“, będącego w owym czasie jedynym czasopiśmie literackim w stolicy kraju. Już bowiem w pierwszych dniach lipca wystąpił organ Bohomolca (w N-rze 27-ym) z artykułem, w te słowa przemawiającym:

„Pożytki, które z prezentacyi teatralnych na słuchaczy zlewają się, są nieskończone; jeżeli albowiem w posiedzeniu pochwała cnoty obustronnie wyrzeczona może naprawić, to tyle okoliczności wyrzeczenia temu w ustach aktora towarzyszą, iż impresyę tem żywszą czynić powinny. Czytanie pożyteczne są-

dzim; cóż gdy do tychże maksym okazałość teatralną, dźwięk głosu i akcyę zniewalającą przyłożym". W tymże artykule znajdujemy wyraźną wskazówkę, że na parę już miesięcy przed otwarciem teatru zdawano sobie sprawę, iż nie dla kół wyłącznie zbliżonych do dworu ma on być przeznaczony. „Pójdą — czytamy w zakończeniu — pod sąd polskiego słuchacza te, które dla zabawy i nauki jego gotują się widowiska, pewne aprobacyi prawego ludu, ile hańbiące występki, a prowadzące do cnoty”.

Pragnienie przygotowania dla nowo powstającej instytucji przyjaznego gruntu skłoniło „Monitora” do ponownego wystąpienia w jakiś czas później (w N-rze 50-tym z dnia 22-go września).

„Otwarcie Teatrum w Warszawie — pisał bezimienny autor, prawdopodobnie sam Bohomolec — dało mi pochop do myślenia o pożytku, który ztąd wynikać może. Jeżeli albowiem brałem to jak zabawę, znalazłem ją z najdowcipniejszych i która czas najmilej trawić może. Jeżeli uważałem profesyę aktorów, znalazłem, że zbiór niepospolitych talentów potrzebny do formowania doskonałego aktora upoważa też profesyę. Znalazłem nareszcie, że jest to nauka świecka i szkoła świata, która nieznacznie, bo bawiać, dzielnie, bo wymyślonymi przykładami równie do oczu jak i do uszu mówi, śmiejąc się obyczaje naprawia, jako powiedział Horacyusz: *Ridendo castigat mores*. Tym sposobem wzięte publiczne teatralne widowiska tak dalece na osobliwy wzgląd zasłużyć sobie powinny, iż jako dobry obywatel proroczym duchem coraz pomyślniejszych u nas odmian nazwać mogę to wprowadzenie widowisk do Warszawy”.

Przechodząc do powstającej polskiej sceny, zastrzeżę autor, iż nie można „obiecować sobie ostatniej doskonałości; do tej pomału i pracowicie przychodzić trzeba”. Przypomina w dalszym ciągu, że „we Francyi Kornelego poprzedziło bractwo tajemnic Męki Pańskiej i nim lud zobaczył *Cyda*, *Cynnę* i *Atalię*, zapatrywał się w prostocie ducha na nieprzystojne tajemnic wiary swojej reprezentacye”. O polskim dawnym teatrze nic nie wspomina i rzecz swą tak kończy: „Szczęście wieku naszego nie każe się nam bać tak podłych pierwiastków, ale też przyrodzenie zaczynającego się dopiero dzieła ostatniego doskonałości

stopnia obiecywać nie może... Należy nam iść drogą przykładem narodów utorowaną, do której nas sława, emulacya i własne dobro wzbudzać powinno".

Streszczone wyżej dwa artykuły „Monitora” są najwcześniejszym przed otwarciem teatru echem w druku przygotowanych czynności około organizowania sceny. Dowodzą one bezpodstawności twierdzenia Estreichera, identyfikującego, jak widzieliśmy, inicjatywę w tym kierunku z zabawą najwyższych sfer towarzyskich. Wprost przeciwnie, sferom tym stawia Czartoryski w „Myślach o piśmie polskim” zarzut obojętności w sprawach, teatru polskiego dotyczących się, i powstaje przeciwko tym, „których rzeczą jest wszędzie i obowiązkiem zatrudniać się promowaniem wszystkiego, co ma w sobie widoczną jaką korzyść”. „Płocze i bez sensu przepadanie, kobiet osobliwie (nie wyłączając jednak z tej kolei i mężczyzn) za tą śmiesznością, której imię *elegancyi* nadać podobało się (przywiązując się mylnie do kształtów przesadzonych lub niedosadzonych modności zagranicznej) i szczególnie zakładając tę *elegancyę* na pogardzie i brzydzeniu się mową i każdym kształtem narodowym”, — wszystko to, zdaniem autora „Panny na wydaniu”, „sprawiło, że nie mógł nigdy dojść teatr polski do tego stopnia doskonałości, do którego byłby doszedł pewnie, znalazłszy pomoc, wsparcie, zachęcenie, przestrogi i ciągle nim zatrudnienie się”.

Do powyższego świadectwa człowieka współczesnego dodać jeszcze możemy uwagę, iż zarówno pierwsza sztuka, Bielańskiego „Natręci”, jak i cały przez dłuższy czas repertuar teatru polskiego posiadają wybitne znamię zamierzeń pedagogicznych, co wyraźnie wskazuje, iż miano na uwadze szersze koła publiczności. Naiwność, pewna prostota, nawet rubaszość, często gruba roboła i, powiedzmy szczerze, przeważnie brak rzetelnego talentu w utworach, na teatrze polskim grywanych w pierwszych latach jego istnienia, nie dziwna, że mogły zrazić umysły wykwinniejsze, na wzorach francuskich kształcone. Młoda scena polska nie mogła ani repertuarem, ani wykonawcami pociągać arystokratycznej publiczności i blizkiego otoczenia światłego króla. Dla nich, gustowi ich i wymaganiom najle-

piej odpowiadając, istniała już od czasów Augusta II, poprzez panowanie jego następcy i w pierwszym zaraz roku rządów Stanisława Augusta, scena dworska, włosko-francuska, w gmachu teatralnym przy Pałacu Saskim.

W tym samym właśnie gmachu, na dni parę przed pierwszą rocznicą koronacji króla, zaczęto wznosić podwaliny teatru polskiego w Warszawie.

II.

„Teatr Saski“, t. j. gmach teatralny, mieszczący się niegdyś przy Saskim ogrodzie, mylnie bardzo często (nawet przez piszących, jak Gołębiowski, Wejnert, Tyszyński, Karasowski) bywa utożsamiany z ujeżdżalnią, również przy wspomnianym ogrodzie poprzednio istniejąca. Dla wyjaśnienia tego nieporozumienia musimy, choćby pobieżnie zająć się historią obu budowli, a właściwie trzech, gdyż istniały dwie „rajtszule“.

Za Pałacem Saskim, tak jak dziś (w zmienionej tylko nieco formie), od początku rozciągał się ogród, opasany z czterech pozostałych stron pięciokątu murem, wzdłuż którego ciągnął się szereg zabudowań. Od strony ulicy Królewskiej było ich cztery, czy nawet pięć; przedostatnie, licząc od Krakowskiego Przedmieścia ku dzisiejszej ulicy Granicznej, służyło jako rajtszula, ostatnie zaś było teatrem. Rozpatrując się w planach miasta z w. XVIII-go, a przedewszystkiem w szczegółowym planie odręcznym Ogrodu Saskiego z ostatnich lat panowania Augusta III-go (w Głównym Archiwum Państwowem w Dreźnie), bez trudu możemy określić, że ujeżdżalnia dochodziła do tego miejsca, w którym obecnie znajduje się brama nawprost ul. Marszałkowskiej, teatr zaś (na planach oznaczony jako: Opera) — prawie do punktu, gdzie dziś pusta przestrzeń tworzy rodzaj placu między gmachem giełdy, a następną kamienicą, wówczas zaś zaczynała się uliczka, biegnąca w kierunku ul. Żabiej pod kątem prostym do ul. Królewskiej. Na miejscu tej uliczki w r. 1847 wzniesiono zabudowania Instytutu wód mineralnych.

Ujeżdżalnia wraz z pałacem i należącymi doń budynkami przeszła w r. 1797 na własność rządu pruskiego. W wieku już XIX-ym, postanowieniem namiestnika z d. 17-go sierpnia 1816 r., oddano pałac i ujeżdżalnię do rozporządzenia władz wojskowych (inne budynki, zarówno przy ul. Królewskiej, jak i w samym Ogrodzie znajdujące się, pozostawały pod zarządem Komisji nadzoru budowli Korony). Władza wojskowa wkrótce przystąpiła do budowy nowej ujeżdżalni, na miejscu w owej chwili już nieistniejącego gmachu teatru. W r. 1819 rozpoczęto kopanie pod fundamenty, w r. 1823 budowę ukończono, przedtem zaś, w r. 1822, dawna rajszuła uległa zburzeniu, co umożliwiło otwarcie nowej do Saskiego ogrodu bramy. Projektodawcą planu drugiej ujeżdżalni był Jakób Kubicki. Widok jej elewacji znajduje się wśród rysunków, przedstawiających celniejsze gmachy Warszawy, na planie Schmidtnera z r. 1825, oraz w tegoż znanym albumie, gdzie również pomieszczono „plantę“ (t. j. rzut poziomy) budynku. Elewacja ta sprawia na nas wrażenie niezupełnie nieznanego, bo i w rzeczy samej nowa ujeżdżalnia przy Saskim ogrodzie przetrwała do naszych czasów, zmieniwszy tylko nieco wygląd po przebudowie, dokonanej już za pamięci wielu z pośród żyjących, i dziś stanowi siedzibę giełdy warszawskiej.

Z powyższego widzimy, że „Teatr saski“ nigdy w murach rajszuły (lub odwrotnie) nie mieścił się. Jedyne na pozostałej po jego zburzeniu przestrzeni wzniesiono, jakeśmy powiedzieli, nowy gmach, będący dzisiejszą Giełdą, która dochodzi do miejsca, skąd zaczynała się wspomniana już wyżej uliczka. Gmach teatru atoli nie dotykał jej. Tłómaczy to się jednak tem, że przestrzeń, zajęta przez nową ujeżdżalnię, objęła nietylko miejsce po teatrze, ale i pozostałe, w czasie istnienia teatru niezabudowane, potwierdzenie czego znajdziemy niżej, gdy będzie mowa o wymiarach obu budowli.

Tak więc „Teatr saski“ stał tam, gdzie dziś widzimy gmach Giełdy.

Przy okazji warto zaznaczyć, iż na planie Warszawy Tirregaille'a, a zwłaszcza na wspomnianym odręcznym planie

Ogródu Saskiego, w miejscu, gdzie obecnie istnieje ogródek Raua, najwyraźniej zaznaczony jest jakby teatr plein-air'owy, z dwiema stykającymi się i zarysowanymi w kształt amfiteatru (miejsce dla widzów) i trapezu (scena) przestrzzeniami. Na tej, w której dopatrywać się można kształtu sceny, zaznaczone są jakby kulisy. O tem, żeby prócz gmachu teatralnego istniała niegdyś w Saskim ogrodzie inna scena, pod otwartem niebem, nigdzie wzmianki nie znajdujemy. Dla ścisłości tylko dodać trzeba, że ś. p. Drège w opisie ogrodu (w „Wielkiej Encyklopedyi Ilustrowanej”) wśród innych zapełniających go ciekawości wylicza (zapewne jednak również na rozpatrzeniu tylko planu opierając się) i — „amfiteatry”.

Powracając do głównego przedmiotu, rozpocząć musimy od stwierdzenia faktu, że nie mamy właściwie opisu „operalni” (jak gmach teatru wówczas nazywano). Antoni Magier, który mając lat 9 był w niej jeszcze, podaje w swej „Estetyce” (odnośny urywek zamieścił „Kuryer Warszawski” w r. 1827, Nr. 194), nieco ogólników, pisząc, że „budowla teatru była obszerna i wyniosła, zajmująca znaczną liczbę łóż, otaczających parter”, oraz, że „zajazd i wchód był od ulicy Królewskiej, wązka zaś ulica obok muru i dawniejszej rajtszuli [na obszarze wcielonym potem do ogrodu] była droga, którądy monarcha do teatru bywał noszony”. Gmach, wzniesiony w r. 1724 z muru pruskiego, to jest z drzewa i cegły między niem dawanej, leżał od dawnej rajtszuli na sążni kilkanaście, co zgadza się z odległością bramy do ogrodu nawprost ul. Marszałkowskiej od Giełdy, a więc i z poprzednimi naszymi wywodami.

Sobieszczański, parokrotnie wzmiankując o teatrze (między innymi w artykule p. t.: „Ogrody publiczne w Warszawie”, drukowanym w N-rze 195 „Kuryera Warszawskiego” z r. 1877), powtarzał za Magierem, dorzucając również niewiele mówiące, a niewiadomo skąd czerpane, uzupełnienia.

Wreszcie „Rocznik Teatru Narodowego Warszawskiego od 1-go stycznia 1813 do 1-go stycznia 1814”, pomijając zupełnie stronę opisową, nadmienia tylko, że za Augusta III-go teatr stał „w tem miejscu, gdzie dziś jest rajtszula” (co, jak już wiemy, jest nieprawdą).

Znając dokładnie położenie gmachu, pragnęlibyśmy wiedzieć coś więcej nad te ogólniki o jego wyglądzie. Pragnienie to możemy zaspokoić, ale tylko częściowo, przy pomocy planów Teatru Saskiego. W zbiorze piszącego trzy ich znajdują się: 1) przekrój ściany, oddzielającej salę widzów od teatru, czyli widowni¹⁾: „Bindwerck des Prosceni(ums) vom Sächsischen Theater zu Warschau“; 2) rzut poziomy całego budynku: „Das Sächsische Theater zu Warschau welches 1772 abgetragen wurde“; 3) plan części budynku, obejmującej przedsionek, klatki schodowe oraz salę widzów, na większą od poprzednich wykonany skalę i z napisami objaśniającymi w języku francuskim. Plany te najprawdopodobniej wykonane były z racyi zburzenia gmachu, na podstawie zdjętych wtedy pomiarów; dwa pierwsze (a może i ostatni) musiał robić Szymon Zug, znany twórca kościoła ewangelickiego przy ul. Królewskiej, który był budowniczym dworu saskiego w Warszawie, następnie zaś, po ustąpieniu przez ten dwór posiadłości warszawskich rządowi pruskiemu — intendentem Ogrodu i gmachów, Pałac Saski stanowiących.

Wiadomości, jakie z rozejrzenia się w wyliczonych planach powziąć możemy, sprowadzają się do następujących szczegółów:

Teatr Saski była to budowla prostokątna o wymiarach 80×38 łokci. W tem miejscu zaznaczyć trzeba, że choć nie wiemy, jaką miarę, pruską czy staropolską, architekt do skali planów zastosował, jednakże możemy w przybliżeniu określić, iż długość gmachu wynosiła mniej - więcej dwie trzecie długości nowej ujeżdżalni, t. j. dzisiejszej Giełdy, równającej się 125 łokciom nowopolskim. W ten sposób znajduje wyjaśnienie okoliczność, że gmach teatru, który znajdował się na części przestrzeni, zajętej następnie w całości pod ujeżdżalnię, nie docho-

¹⁾ Słowo „widownia”, używane obecnie na określenie sali dla publiczności, oznaczało jedynie scenę. (Słownik wileński: „widownia—miejsce, gdzie się co odbywa przed oczami osób patrzących”). W XVIII-tym w. spotykamy wyrażenie „widzialnia” w znaczeniu: scena. Linde podaje je jako wyszłe z użycia. Scena nazywa się również teatrem; mówiło się przeto i pisało dawniej: utwór grany *na* teatrze (a nie *w* teatrze).

dził, jak wiemy z planów sytuacyjnych, do linii, od której zaczynała się wspomniana wyżej uliczka, a dokąd sięga ujeżdżalnia, czyli Giełda.

Wysokość gmachu prawdopodobnie na całej jego długości była jednakowa. W miejscu, którego przekrój przedstawiono na planie 1-ym, wynosi ona 23 łokcie, wysokość zaś dachu (wieszaru)—20 łokci.

Gmach w całej długości dzielił się na trzy części: przedsionek i klatki schodowe zajmowały 18 łokci, sala widzów wraz z miejscem dla orkiestry 30 i scena 32 łokcie. W dalszym ciągu tej ostatniej znajdowała się jeszcze tylnia jej część o powierzchni 12×8 łokci. Dostęp z zewnątrz na scenę był przez wrota, do których prowadził pomost. Otwór sceny miał wymiary następujące: szerokość 18 łokci, wysokość $14\frac{1}{2}$ łokcia.

Z obu stron budynku były niskie przybudówki, zaczynające się od miejsca, odpowiadającego wewnątrz linii, dzielącej parter od orkiestry, i ciągnące się przez trzy czwarte głębokości sceny. Mieściły się w nich cztery ubikacje (po dwie z każdej strony), przeznaczone na garderoby artystów, a nadto przedsionki, prowadzące do łóż: królewskiej i książąt.

Rozkład wewnętrzny dwóch pierwszych części gmachu był taki: Przedsionek zajmował całą jego szerokość i przy nieznacznej głębokości 9 łokci tworzył wydłużoną salę. Po dwóch stronach szerokiego przejścia do sali widzów znajdowały się dwie klatki schodowe, mieszczące podwójne, szerokie schody, prowadzące na wyższe piętra. Dwoje innych schodów wiodło wprost z przedsionka na dolny korytarz, okalający łoże. W głębi tego korytarza, po obu stronach, były również jeszcze schody, ale już znacznie węższe.

Sala widzów zbudowana była w kształt podkowy i zawierała na dole dwa rodzaje miejsc dla dwóch kategorii publiczności: szlachty i mieszczaństwa. „Parterre pour la Noblesse” obejmował cztery rzędy siedzeń; za nimi rozciągały się ławki, „bancs élevés pour la Bourgeoisie”—7 rzędów. Przymiotnik francuski nasuwa przypuszczenie, że były to miejsca wzniesione amfiteatralnie, jak to widzimy na sali Teatru w Pomarańczarni. Przejście środkowe dzieliło i ławki i parter na dwie strony.

Naokoło wzniesione były łoże w liczbie czternastu (na parterze) i piętnastu na pierwszym piętrze; tutaj największa, naprost sceny, przeznaczona była dla ambasadorów.

O rozmieszczeniu miejsc na innych piętrach z planów, którymi się posilkujemy, powziąć wiadomości nie można. Skądinąd tylko wiemy, iż piętr tych było trzy. Zapewne drugie piętro obejmowało, tak jak i pierwsze, wyłącznie łoże.

Król miał swoją po prawej stronie, t. j. od ogrodu, z oddzielnym, wspomnianem już wejściem. Nadto prowadzący do łoży i poprzedzającego ją gabinetu przedsionek łączył się przez boczne drzwi z korytarzem, otaczającym salę widzów, gabinet zaś—ze sceną. Łoża królewska umieszczona była na linii proscenium, t. j. tuż za orkiestrą, patrząc od strony parteru.

Przeciwległa łoża, od ul. Królewskiej, tak samo z oddzielnym przez przybudówkę wejściem, przeznaczona była dla książąt krwi (na planie oznaczona: loge de (!) Princes).

W niezbyt rozległym gmachu teatru nie było pomieszczenia na skład dekoracji, magazyny i t. d. Znajdowały się one natomiast w oddzielnym budynku, w pobliżu stojącym przy owej uliczce, o której już parę razy wspominaliśmy.

Teatr Saski nie był zapewne budowlą okazałą, ani pod względem architektonicznym ciekawą. Egzystował zaledwie lat 48; zburzono go na wiosnę 1772, gdyż, jak zaznacza Magier, groził upadkiem.

Czy budowniczym jego był czynny w projektowaniu Pałacu Saskiego znakomity architekt Pöppelman? — twierdzić napewno byłoby może nazbyt ryzykowne, tembardziej, że i co do osoby drezdeńskiego artysty niema pewności, istnieje bowiem przypuszczenie, iż w Warszawie przebywał tylko jakiś jego imiennik.

III.

Poznaliśmy już, przynajmniej zgrubsza, gmach teatru, zajmijmyż się z kolei tymi, którzy w nim po raz pierwszy mieli wystąpić, a następnie poświęćmy nieco uwagi samemu utworowi, inauguracyjnemu dzieje sceny nowoczesnej w Warszawie.

Co zasz byli ci aktorzy, którym przypadły w udziale pierwsze miejsca w długim następnie szeregu artystów znakomitych i zasłużonych, którzy przez 150-letni okres czasu, dzielący nas od tamtej chwili, dla sceny tej pracę oddawali, stopniowo ją na wyżyny pierwszorzędne wśród innych scen polskich wznosili i umieli tradycje półtora wieku liczącej instytucji narodowej godnie przechowywać? Kto oni byli, a przede wszystkim czy, pierwsi w swym zawodzie, a więc bez nauki, bez wzorów, istotnie weszli w ten szereg mocą swego talentu, czy też jedynie przypadkowe w nim pierwsze stanowią ogniwa? Na pytanie to nie znajdziemy odpowiedzi, gdyż doszło do nas wspomnienie o dwóch tylko z tamtego czasu aktorach. A raczej tak; bo przecież to milczenie najwymowniejszym o nich jest zdaniem, najlepszym sądem.

Nietrudno przypuścić, że najcięższą do rozwiązania sprawę mieli organizatorzy teatru przy tworzeniu kadrów aktorskich. Tutaj należało zaczynać rzeczywiście od początku, ściągać ludzi, nakłaniać ich do nowego rodzaju zajęcia, zwalczać uprzedzenia. Że tych nie brakowało, wątpić nie można; na Zachodzie w tymże czasie walczyć jeszcze z nimi musiano; cóż dopiero w kraju, gdzie ten rodzaj teatru po raz pierwszy był wprowadzany. Upředzenie więc, a przynajmniej lęk przed nowym zawodem, musiały przejmować pragnących mu się poświęcić, a jeszcze wahających się, zwłaszcza kobiety. Ciekawe tego potwierdzenie znajdujemy w jednym z artykułów „Monitora” (Nr. 49 z r. 1765-go, a więc na dwa miesiące przed otwarciem teatru, co wskazuje, że istotnie były trudności przy werbowaniu aktorów). Artykuł ten w pierwszej swej części posiada formę listu, podpisanego literami: *M. G.*; aczkolwiek na egzemplarzu w Bibliotece Ord. hr. Krasieńskich J. E. Minasowicz, — który w ten sposób odsłonił anonimowość wielu artykułów „Monitora”, — dopisał: „w Warszawie na Krakows. Przedmieściu *M. Gaudzicka*”, niemniej jednak list ten uznać musimy nie za autentyczny, ale za napisany, jak i druga część artykułu, przez kogoś ze stałych współpracowników pisma, może przez tegoż (Bohomolca?), który w następnym (50-tym) numerze również, jak pamiętamy, wziął w obronę „profesję aktorów”, uwa-

zając, że „zbiór niepospolitych talentów, potrzebny do formowania doskonałego aktora, upoważa też profesję“.

List, o którym mowa, zaczyna się od tego, że mniemana autorka, prosząc w „opłakanej sytuacji“ o pomoc, przyznaje, iż jest „urodzona z ubogich, ale uczciwych rodziców“; dali jej oni, dzięki szczęśliwemu zbiegowi warunków, staranne wychowanie i „dobrą edukację“, tak, że „we wszystkich prawie posiadzeniach powiadają — pisze korespondentka — żem grzeczna, żem piękna“. Te szczegóły o pochodzeniu, wychowaniu, edukacji i przymiotach wskazują nam, jak sobie współpracownik „Monitora“ wyobrażał polską aktorkę i jakie jej stawiał wymagania.

W dalszym ciągu listu wyłuszcza autorka istotę swej troski: Oto pewien znacznego urodzenia i fortuny kawaler, JP. Bałamutowski, zabiega koło niej i żenić się przyrzeka, czemu ona jednakże niezbyt daje wiarę, bo „dotychczas z jego strony żadnego nie widać kroku“. „Naostatek — słowa są jej własne — gdy na zaczynającą się teraz komedję polską i ja za aktorkę wezwanam była, wymusza to na mnie, ażebym ofiarowanej nie akceptowała propozycji; usiłuje obrzydzić mi stan komedyantki, jakby to nią być ostatnią dla uczciwej kobiety miało być wzgardą. Wiem dobrze, że to jest pozór, którym mnie od teatrum może tylko dla tego oddalić zamyśla, ażebym mniej znajomości mając, nie miała żadnego innego, prócz jednego tylko, niewiedzieć kiedy za niego zamęścia sposobu. Wiem i to z czytania książek i z powszechnego godnych ludzi zdania, że stan komedyantów nietylko że nie jest nieprzystojny, ale osobliwszego godzien poszanowania, bo czyż może być która więcej chwały godna zabawa, jako ganiemieniem występku a wysławianiem cnoty oświecać ojczyznę“. W końcu „ze łzami wzywa rady“, jak sobie ma z tym jegomością dalej postąpić.

Druga część artykułu, zawierająca odpowiedź na powyższy list, przepełniona jest przedewszystkiem naukami moralnymi pod adresem wszystkich Bałamutowskich. Przelotnie już tylko zaznacza autor, że „komedya nietylko uczciwą zabawą, ale konieczną dla poprawy kraju jest potrzebą“ i przytacza słowa

BUL.

d'Alembert'a: „Jeżeli niektórych komedyantów złe życie czasem warte nagany, toć nie można mówić, ażeby drudzy za to tracić mieli prawo do powszechnego poszanowania“.

Najwcześniejszy ten głos polski o aktorach, tak gorąco przemawiający w obronie ich zawodu, stanowi ciekawy przyczynek nie tylko do dziejów teatru, ale i do historii obyczajowości. Potwierdza on przypuszczenie, że organizatorzy sceny z wielkimi w poszukiwaniu odpowiednich ludzi mieli do walczenia trudnościami; nie mówi nam jednak nic, w jakim stopniu odpowiedzieli zadaniu ci, którzy, nie uległszy ujemnej o niem opinii, aktorstwu poświęcili się. Po informacye przeto w tym kierunku zwrócić się musimy do innego źródła, do pism ks. generała ziem podolskich, którego zdanie należy uznać za wysoce miarodajne.

Czartoryski już w parę lat po ustanowieniu teatru w Warszawie ogłosił w przedmowie do „Panny na wydaniu“ swe o zawodzie aktorskim uwagi, z których widzimy, jak był wymagający. Dopiero jednak w wydanych znacznie później „Myślach“, na które raz już wypadło nam powoływać się, podał swoje zapatrywania na działalność pierwszych aktorów polskich. Oto co pisze:

„Pozbierano na aktorów osoby, najmniejszego niemające pojęcia kunsztu, który stać się miał odtąd ich zajęcia celem, lecz spryt i przyrodzona narodowi naszemu do wszystkiego sposobność całą możność swoją roztoczyła w tem zdarzeniu. W przeciągu czasu, przechodzącym miarę wierzenia, wykształcili się naprędce, z tej zbieranej drużyny, aktorowie, posiadający niepospolitego talentu zawiązki. Takimi byli w pierwszym owym składzie: Świeżawski w służebnych rolach; opatrzyła go była natura w postać, w twarz, w uwinność, w pojętność stosowną do tych części ról, które miał udawać. Później pokazała się p. Truskolawska... W następnym po nich rzędzie (choć bez tak celnych talentów) znajdowali się tacy jednak, co za pomocą aplikacyi i dobrego przewodnictwa byliby mogli wydoskonalić się. Był Owsieński w tej liczbie. Ci aktorowie początkowi bez żadnej prawie będący nauki, nieumiejący żadnego języka ob-

cego, a mianowicie francuskiego,... bez wzorów żadnych, nakoniec bez tancmistrza, coby ich był w zgrabną ułożył postawę i pokazał, jak chodzić, jak się kłaniać, jak ruszyć przyzwocie i z gracyą należy; ledwo za napomykaniem i to ani ciąglem, ani częstem niektórych potocznych uwag, wystąpili na scenę pod opieką własnego prawie instynktu i domysłu; ci jednak aktorowie, zamiast wprawienia spektatorów w śmiech spodziewany, wprawili ich i owszem w zastanowienie”.

Z powyższego urywku widzimy, że Czartoryski w najdawniejszym składzie trupy, t. j. w okresie, który nas w tej chwili zajmuje, uznał za godnego wyróżnienia jedynie Świeżawskiego. O nim też jednym tylko mamy szczegółową wiadomość, gdy towarzysza jego, Andrzeja Lemańskiego, tylko nazwisko do nas doszło i dwa o nim szczegóły, zanotowane przez J. S. Jasińskiego (rękopis), mianowicie, że opuścił scenę w r. 1767 i był szwagrem Truskolawskiej, poślubiwszy w r. 1803 siostrę jej, Zakrzewską. Zato koleje życia i kariery artystycznej Karola Świeżawskiego (ur. w 1731 r. w Poznaniu, zmarłego 30-go listopada 1806 w okolicach Warszawy) opowiedzieli nam: Bogusławski (w życiorysie artysty, „Dzieła“, t. 5-ty), wspomniany J. S. Jasiński w rękopiśmiennej biografii oraz niedawno W. Czajewicz w artykule p. t. „Pierwszy komik sceny warszawskiej“ („Szkice teatralne“, 1907). Odsyłając więc ciekawych do prac pierwszego i ostatniego z wymienionych, zaznaczywszy tylko, że, według zgodnej opinii, celował Świeżawski przedewszystkiem w przedstawianiu typów rubasznych Polaków, zakończymy na tem nasze o pierwszych aktorach warszawskich uwagi i powiemy z kolei słów parę o odegranej w dniu otwarcia teatru sztuce.

Była nią, jak wiemy, trzyaktowa komedia Józefa Bielawskiego „Natręci“, „z rozkazu—jak głosi tytuł—Najjaśniejszego Stanisława Augusta... napisana“, utwór po części tylko oryginalny, gdyż w głównym pomysłe i niektórych szczegółach naśladowający komedię, również w trzech aktach, Moliera p. n.: *les Facheux*. Zwrócił już był na to uwagę Czartoryski, wspomniał następnie przy okazji tłumacz Moliera, Franciszek Kowalski, ale

odmiennego, mimo to, był zdania Chmielowski, a przed nim jeszcze Al. Tyszyński, który w pracy swej p. t. „Komedia polska w XVIII w.” obu wymienionym autorom zarzuca błąd, przy czem pisze: „*Natrętnicy* Bohomolca (gdzie nawet niema kobiet), *Natręci* Bielawskiego i *les Facheux* Moliera (gdzie niema ani hrabiów, ani zegarka, ani Sapienkiewiczów i t. p.), prócz podobieństwa w tytule nic z sobą wspólnego nie mają”. Pomijając naiwność argumentów, podkreślić musimy, że Tyszyński zaryzykował twierdzenie, nie wzięwszy widocznie do ręki trzech, o które rozchodziło się, utworów. Nie możemy tutaj wdawać się w bliższe szczegóły; zaznaczyć tylko wypada, że, jak u Bohomolca, mimo zmienionej intrygi, nie tylko większość imion zaczerpnięta jest z komedyi *les Facheux*, ale i całe sceny (choćby już pierwsza) i wiele szczegółów (wprowadzenie np. na końcu masek) żywcem jest z Moliera wziętych; tak samo rzecz się ma i z *Natrętami* Bielawskiego. Odstępstwa od pierwowzoru są rozmyślne, chodziło bowiem autorowi o napisanie satyry na stosunki polskie, musiał więc z liczby „natrętów” usunąć typy o charakterze czysto francuskim, a zastąpić je zaobserwowanymi na gruncie ojczystym. Do nich należał właśnie ów Sapienkiewicz, „paryżanin”, którego „suknie — jak mówi — tchną jeszcze paryskiem powietrzem”.

Intryga komedyi jest bardzo wąta: Hrabia pragnie ożenić się z Lucyndą, czemu sprzeciwia się jej wujenka (nie występująca w sztuce), oraz Podczaszy, jej stryj, który jednak w końcu daje przyzwolenie. Akcyi w ścisłym znaczeniu w dwóch pierwszych odsłonach niema wcale: rzecz dzieje się w domu Hrabiego, który pisze rymowany list do kochanki; w czynności tej przeszkadzają mu bezustannie odwiedzający; stąd ciągły mamy dyalog. Nieco ruchu na scenie widzimy dopiero w akcie trzecim, rozgrywającym się w Ogrodzie Saskim. Jedynie dwie postaci kobiece, Lucyndy i guwernantki jej Utciszewskiej, pokazuje nam autor dopiero w tymże akcie końcowym.

W osobach „natrętów”, odwiedzających Hrabiego, odmalował Bielawski przywary współczesnych sobie osób ze świata szlacheckiego (skarbnik Trzpiotowski, Wietrznikowski, Sapien-

czykowicz) oraz z bruku warszawskiego (Drwигłowski, poeta, Serdecki, obywatel świata). Oczywista, utworu nie można mierzyć miarą dzisiejszych wymagań; zanotujmy tylko, że świadek epoki, Czartoryski, przyznał, iż autor „chwycił szczęśliwie niektóre charaktery” i że „pełen jest ognia”. Wyrażał też nadzieję, iż „ćwiczenie i pracowitość potrzebnej mu doda regularności”.

Posiłkowania się obcym wzorem nie należy brać Bielawskiemu za złe. Zlokalizowawszy rzecz nie tylko co do formy, ale i co do ducha, postąpił, jak postępował przed nim i po nim Bohomolec, jak poczynął sobie następnie Zabłocki, którego wszystkie zrewidowane dotąd utwory dramatyczne, t. j. więcej, niż połowa całej puścizny, jak okazuje się z badań d-ra Bernackiego, były dalszą lub bliższą trawestacją albo tłumaczeniem utworów Romagnesi'ego, Moliera i t. d. Zresztą wszak wiemy, jak hojną dłonią tenże sam Molier czerpał ze skarbnicy teatru hiszpańskiego i komedyi włoskiej. Bezsporną zaś zaletą dzieła Bielawskiego jest umiejętność, z jaką zatrzymano z pierwowzoru to wszystko, co do konstrukcyi było konieczne, odrzucono rzeczy dla polskiego słuchacza zbędne, a natomiast wprowadzono szczęśliwie element swojski. Zapewne, brak mu zręczności, dyalog często kuleje, język jest niewyrobiony. Ale nie zapominajmy, że Bielawski, jako dopiero drugi czy trzeci w tym rodzaju piszący po polsku, wiele musiał poprostu stworzyć. Na jego dobro zapisać możemy, że stanął o całe niebo wyżej od swej poprzedniczki, ks. Radziwiłłowej.

Znana jest powszechnie wywołana pojawieniem się „Natrętów” utarczka literacka, w której wzięli udział Trembecki (pod imieniem naszego autora) i z drugiej strony Węgierski. Choć ten ostatni wydrwiwał, że Bielawski, otwierając swą komedya teatr, „był pono natenczas, jak mówią, odzwierciedleniem”, jednakże nazwisko jego, bez względu na to, cobyśmy o utworze samym powiedzieć mogli, słusznie na zawsze związane pozostało ze wspomnieniem doniosłego w naszych dziejach kulturalnych faktu, jako tego, który pierwszy ze sceny już nie szkolnej i nie dworskiej przemówił w języku ojczystym, „przepisanej wierszom trzymając się drogi”.

IV.

Otwarcie teatru we wtorek d. 19-go listopada musiało być uważane za wydarzenie w życiu Warszawy doniosłe, skoro zaraz nazajutrz w „Wiadomościach Warszawskich“ (Nr. 88. Supplement) ukazała się następująca notatka:

„Dnia wczorajszego reprezentowana była na zwyczajnym publicznym Teatrze pierwsza Komedia Polska pod tytułem: *Natreci* bardzo dobrym przez Aktorów udaniem z powszechną od przytomnych Spektatorów pochwałą“.

Informacje tego rodzaju zrzadka tylko bardzo pojawiają się w ówczesnych pismach czasowych. O teatrze napomykają one przy okazji opisu uroczystości, w której król brał udział; w ten sposób z tychże „Wiadomości Warszawskich“ (Nr. 19, R. 1766) dowiadujemy się później, że po obiedzie w dniu imienin ks. Podkomorzego „J. K. Mć z licznym Państwem był przytomny na nowej Komedyi Polskiej, pierwszy raz wyprawionej, nazwanej *Małżeństwo z Kalendarza*“. O premierze drugiej z komedyi Bielawskiego p. n. „*Dziwak*“ (19-go sierpnia 1766) zamieściła gazeta wzmiankę zapewne dlatego, że widowisko zaszczyli swą obecnością monarcha.

Wyrażenie: „na zwyczajnym publicznym Teatrze“, użyte w pierwszej z przytoczonych notatek, nie powinno nas dziwić, gdyż przedstawienia na nim odbywały się i przedtem, a w tymże czasie miała stolica operę włoską (był na niej obecny król w niespełna tydzień po inauguracji sceny polskiej, w rocznicę koronacyi, t. j. 25-go listopada). Nowością tylko było widowisko w języku ojczystym.

O przebiegu uroczystości dowiadujemy się przedewszystkiem z samego egzemplarza „*Natretów*“, wydanych w druku zapewne wkrótce po wystawieniu ich, o czem jednakże wiadomość ukazała się w powołanem poprzednio piśmie dopiero d. 19-go marca 1766 r., w tych słowach: „Komedia najpierwsza z polskich grana na Theatrum J. K. Mci pod tytułem *Natreci*

znajduje się w Operhauzie i u P. Słowińskiego Bibliopoli przy Kościele Ś. Jana. Cena tej Tynfow 3".

Z egzemplarza więc książeczki (dziś stanowiącej już rzadkość) wiemy, że przed odegraniem „Natrętów” wygłoszony był prolog: Talia, muza komedyi, wyrażała w nim królowi wdzięczność, iż za jego przyczyną mogła nareszcie „tchnąć duchem polskiego języka”, usprawiedliwiała błędy autora w jego utworze i prosiła monarchę o zaopiekowanie się sceną, mówiąc: „...Utrzymuj tej życie, która dziś w Warszawie w nieśmiertelność odziała rząd Twój, Stanisławie”. W podobnym tonie utrzymany jest epilog, który zakończył widowisko.

Miało ono jeszcze inną atrakcję, czego śladu w drukowanym egzemplarzu komedyi nie znajdujemy. Oto, prawdopodobnie w dwóch przerwach między aktami, odtańczono dwa balety. Zapowiedział je afisz, którego treść podaje, między innymi, St. Schnür-Peplowski w broszurce p. n. „U kolebki teatru”.

Włączenie tanecznego intermedyum nie było pomysłem, zrodzonym w Warszawie. Zajrzawszy do pierwowzoru „Natrętów”, przekonamy się, że po każdym akcie komedyi *les Faucheux* następował balet (było ich więc ogółem trzy). Warto tu przypomnieć, jak do tego przyszło.

Utwór swój Molier napisał, przygotował i wystawił w ciągu 15-tu dni na żądanie Fouquet'a, w jego wiejskiej posiadłości, na przyjęcie Ludwika XIV-go. Grano na zaimprovizowanym teatrze w ogrodzie. W programie widowiska był również balet. Ale gdy liczba tancerzy okazała się zbyt małą, wynikła konieczność rozdzielenia scen tego baletu; trzeba było powplatać je w antrakty komedyi, tak, aby te przerwy pozwoliły tym samym tancerzom powrócić na scenę w innych przebraniach. Dla utrzymania wątku sztuki złączono wstawki baletowe z jej treścią w ten sposób, że wpadające na scenę grupy tańczących przerywały akcję, a przeto pomnażały liczbę „natrętów”. Tak powstała z baletu i komedyi jedna całość, co było, jak zaznacza Molier w przedmowie, nowością; dla tego zaś rodzaju skojarzenia poparcie dałoby się znaleźć w teatrze starożytnym („un mélange... dont on pourrait chercher quelque autorité dans l'Antiquité”).

„Natręci“ więc Moliera zapoczątkowali nowy rodzaj widowiska, t. zw. *comédie-ballet*, a przedmowa poety wyjaśnia nam tego rodzaju genezę.

Zatrzymaliśmy się nad tym szczegółem, gdyż jest nie tylko niezwykle ciekawy dla poznania rozwoju piśmiennictwa dramatycznego, ale i ma w tej chwili znaczenie dla nas jako jeden jeszcze dowód więcej, wskazujący na łączność między naszym i francuskim utworami. Niestety, o samem wykonaniu baletów w czasie reprezentacji „Natrętów“ nie posiadamy żadnych wiadomości.

Niewiele bo ich, jak zresztą widzimy, doszło do nas wogóle o uroczystości otwarcia teatru. To, co pisze w tej materii Schnür-Pepłowski, ogranicza się do ogólników: o tłumach, zalegających salę i przedsiemek teatru, a nawet przyległe ulice; o świetnym orszaku, towarzyszącym królowi w drodze z Zamku do teatru; o owacy, wyprawionej przez publiczność... co wszystko streszczamy tylko, niezbyt ufając ścisłości tego opisu, a głównie dlatego, że, nie znając jego źródła, nie możemy go sprawdzić.

Z tem większą skwapliwością powracamy znowu do roczników „Monitora“, które niejednej już nam udzieliły wiadomości, dotyczącej okresu narodzin teatru w Warszawie. Dzięki nieocenionemu informatorowi, skończywszy z opisem gmachu, aktorami i odegraną na otwarcie sceny komedią, będziemy teraz mogli zająć się z kolei odmalowaniem w skrócie wizerunku owoczesnej publiczności.

Poświęcony jej jest w całości Nr. 88 pisma z r. 1768. Znajdujemy tam list do Mci Pana Monitora, podpisany nazwiskiem: „Ucziwski“, pod którym, jak poucza dopisek Minasowicza, ukrył się ks. Bohomolec. Autor „Marnotrawcy“, zaznaczywszy, iż „między wszystkimi rozrywkami nie znajduje miłszej dla siebie nad teatralne igrzyska, te albowiem nietylko bawią, ale i lepszym czynią człowieka“, dla czego też „rzadko je kiedy opuszcza“, z żalem następnie wyznaje, że „dla nieobyczajnego niektórych słuchaczów, albo jak inni nazywają spektatorów, postępowania, zaczyna do nich tracić ochotę“. Nieobyczajności tej daje parę przykładów. Oto np. jeden z sąsiadów jego prowadził tak głośną rozmowę, że nie pozwalał słyszeć mówiących na

widowni aktorów, a na zwróconą uwagę odrzekł: „Albo mi nie wolno gadać za moje osiem złotych?” Inny znów rodzaj przeskadzających ma zwyczaj uśmiechami i różnymi gestami oczy aktorów, a zwłaszcza aktorek, na siebie obracać, „przez co częstokroć to bywa, iż się aktorowie mieszają i nie mogą tak żywo, jakby należało, udawać swej roli”. „Nie wiem, co ich do tej płochości pobudza — dodaje Uczciwski. — Mnie się zda, iż to czynią dla niejkiej próżności, rozumiejąc, iż wielki sobie honor przez to zjedną, gdy przed całym zgromadzeniem pokażą, iż mają znajomość i poufałość z aktorkami. Ale ja wątpię, żeby kto baczny miał im tego honoru wieszować. Więcej nierównie takich znajdzie się, którzy to za trzpiotowstwo i płochosć osądzą”.

Wspomina również autor listu o tych, którzy „podczas komedii tam się śmieją, gdzie się całe przeciwny afekt wyraża, i klaskają pod ten czas rękami, kiedy tego rzecz nie wyciąga”. Kładzie to jednak na karb „złego gustu” i przyznaje, że ten rodzaj widzów „pobudza nie tak do gniewu, jako do ubolewania nad ich niedoskonałością”.

Z innej strony przedstawia publiczność Magier w poniżej przytoczonej opowieści, dającej nam poznać dobroduszny nastrój, jaki na sali widzów panował.

„W czasie jednego z powtórzeń komedii *Natręci* — są jego słowa — między drugim a trzecim aktem, jedna z aktorek, grających w tej sztuce, nagle dostała kolek i w żaden sposób nie mogła wystąpić na scenę. Wielu było widzów, a między nimi znakomitych osób, niezmiernie ubolewających, że widowisko nie może być skończone. Wtem jeden z dworskich hetmana Branicznego oświadczył, że całą tę komedię umie na pamięć i, jeśli Pan pozwoli, zastąpi chorą aktorkę. Podobała się ta myśl obecnym, ubrano go w suknie kobiece, a że był piękny chłopiec, wydawał się jak dziewczyna i odegrał rolę z powszechnym, jak wówczas zwano, aplauzem. Senatorowie i damy, znajdujące się na tem przedstawieniu, przesadzali się nazajutrz w przesyłaniu mu podarunków”. Radzono mu nadto, aby „wszedł do tworzącego się teatru”. Zrazu zgodził się chętnie; gdy jednak „pewna majętna wdowa, widząc go na scenie w owej zastępującej ko-

bietę roli, tak się w nim zakochała, iż oświadczyła, że bierze go za męża,—wolał wywzajemnić się zacnej dobrodziejce, niżli w niepewnym losie scenicznym szukać szczęścia”.

Na zakończenie tych wspomnień, dotyczących otwarcia teatru w Warszawie, krótko już tylko dorzucimy o paru jeszcze artykułach wciąż tegoż „Monitora”, wywołanych otwarciem, a podyktowanych przebijającą ze wszystkich wystąpień organu Bohomolca troską o dobro publiczne. W tym wypadku chodziło o to, ażeby z widowisk scenicznych nie tylko zabawa, ale i istotna dla narodu płynęła korzyść.

W numerach więc 63 i 64 z sierpnia 1766 r., a więc w dziewięć miesięcy po inauguracyjnym przedstawieniu, zamieścił anonimowy autor (prawdopodobnie sam redaktor) dwa artykuły, temu przedmiotowi poświęcone. Pierwszy zaczynał się w ten sposób:

„Theatrum Polskie, w Polsce dotąd niewidziane, dla uczciwej i pożytecznej rozrywki niedawno się otworzyło i już niektóre komedye na publicznej scenie dały się słyszeć. Gdy były dobrze przyjęte, wielu się zachęciło do pisania podobnych. Że zaś sposób takowego pisania i reguły komedyi nie są wszystkim równie wiadome, w krótkich słowach treść jej, to jest niektóre ustawy, albo reguły do doskonałej komedyi służące, przełożyć umyśliłem. Wiadomość ich nietylko dla piszących komedye, ale dla słuchaczy lub czytających jest potrzebna, aby się zapamiętując na to prawidło, mogli doskonale i jak należy sądzić o dobroci lub defektach sztuk teatralnych, na które patrzą”.

Po tym wstępie przystępuje autor do wyjaśnienia różnicy między tragedją i komedją („w tragedję wchodzi osoby znaczne, jako to monarchowie, książęta, rycerze; do komedyi zaś niższego stanu ludzie. Tragedya za cel bierze dzieło wielkie i poważne, komedya zwyczajne i niższemu ludzi stanowi przyzwoite”). Następnie tłómaczy zasadę „jedności”, przyczem rzecz popiera przykładami: „Nie byłaby tedy — brzmi jeden z nich — doskonała komedya, gdyby naprzykład autor w pierwszym akcie wyprawiał lichwiarza w podróż z Warszawy do Lwowa, a w trzecim lub piątym już przybyłego ze Lwowa do Warszawy pokazał. Gdyż ta droga i jazdą i powrotem żadną miarą w trzech

dniach, a tem bardziej w dwudziestu czterech godzinach odprawić się nie może”.

„Te ustawy tragedyi i komedyi — podkreśla piszący — które się tu położyły, nie są wymyślone z upodobania i woli autorów, ale z samej natury, iż tak rzekę, wyczerpnione”.

Znalazł się jednak wnet ktoś, nie mogący pogodzić się z tymi surowymi, na horacyuszowych zasadach opierającymi się przepisami, i w następnym (65-tym) numerze zamieścił pod pseudonimem „Theatralskiego” — list, w którym występuje z krytyką zasady „jedności”, powołując się na „sławnego angielskiego autora Johnsona”, i na słowa jego „przedmowy do ksiąg Szekspira” (!). Autorem listu był prawdopodobnie ks. Adam Czartoryski, a pismo to jego jeszcze z tego względu zasługuje na specjalną uwagę, iż w niem to po raz pierwszy w Polsce wymienione zostało nazwisko twórcy „Hamleta”.

Poza tem stwierdzić musimy, że artykuły, które wywołały odpowiedź „Theatralskiego”, jedne z najpierwszych u nas zajmują się teorią dramatu, przedtem bowiem tylko Wacław Rzewuski ogłosił był swą rzecz „O nauce wierszopiskiej”.

Trudne nad wyraz były początki nowoczesnego teatru polskiego. Tutaj przedstawiliśmy jeno najwcześniejszą fazę pierwszego okresu jego dziejów, sam moment formowania się instytucji, która naprawdę dopiero od r. 1774 zaczęła dość silnie wrastać w całokształt życia narodowego, tak, aby stać się niezbędną jego częścią.

Ale i w tej najpierwszej już fazie, w okresie organizacyi i wnet po otwarciu, zdołał teatr (a przytaczane przez nas głosy z „Monitora” są tego dowodem) wzbudzić pewne zainteresowanie jeżeli nie szerszych mas, to wybitniejszych umysłów, których organem było powołane w tej chwili czasopismo. Zainteresowanie to stopniowo rosło, coraz szersze obejmowało kręgi; za-

stępowała je następnie sympatya; a w miarę, jak rosły znaczenie i zasługi teatru, wzrastała i ona.

Dziś, kiedy upływa 150 lat od zawiązku sceny warszawskiej; kiedy scena ta taką cieszy się miłością dla tradycji, której jest wyobrazicielką, godziło się sięgnąć pamięcią wstecz i uprzytomnić sobie narodzin jej dzieje.

Mieczysław Rulikowski.

RZEŻBA ¹⁾.



po rzeźbiarsku, aby wiedzieć, jak i jakimi rzeźbami zdobić wasze gmachy.

Jesteśmy pozostawieni sami sobie, brak nam tradycji — tych kamieni przydrożnych, które nam wskazują skąd idziemy i dokąd dążymy. Zacznijmy więc od tego, byśmy wiedzieli co chcemy możliwie najkonkretniej. *Niech nasza świadomość czy-*

ając prowadzić wykłady rzeźby w Szkole Sztuk Pięknych i na wydziale architektonicznym, pozwoliłem sobie dziś, przed zaczęciem systematycznej pracy, zebrać Panie i Panów z obu wydziałów, aby dać na wstępie ogólne pojęcie o rzeźbie.

Łączy nas jedno, chęć służenia sztuce. My rzeźbiarze musimy rzeźbić, Panowie architekci musicie rozumieć i czuć

¹⁾ Wykład wstępny w Szkole Sztuk Pięknych i w Politechnice w r. 1915.

nu będzie największą, bo tem większą swobodę dajemy naszemu duchowi. Dziś postaram się zdefiniować istotę rzeźby, to nam ułatwi poznanie nasze.

Rzeźba w najogólniejszem pojęciu, jest to nadanie bezkształtnej bryle plastycznego znaczenia przez formę. Wszystko możemy z tej bryły wydobyć, od chęci i napięcia naszego ducha to zależy. Puget do marmuru mówił: „Ode mnie zależy, co z ciebie będzie: Bóg, stół, czy miska”.

Rzeźba ma trzy etapy niezmiennie. Może być spór, w jakim one idą porządku, to zostawiam archeologom, dla mnie, rzeźbiarza, powstała najpierw bryła, czyli objętość. Pierwszy to przejaw rzeźby z masy bezporządkowej. *Później idzie linia, czyli kierunek, — to ruch bryły.* W końcu fragment — czyli to, co przez dotyk ma wibrację, co żyje. Fragment najwięcej znaczy epokę, najwięcej się zmienia, bo jest najżywszy.

W najdawniejszych czasach, kiedy duch ludzki uczuł potrzebę plastycznego wyrażenia się, prarzeźba przechodziła przez te trzy okresy.

Powstawały najpierw z odpornej masy mało znaczące bloki, jako menhiry lub dolmeny. Później starano się na tych blokach znaczyć linie prawie nic nie znaczące. Stopniowo wzmacniały się one w wolę, rozwiązały się ręce i nogi, otworzyły się oczy, aż stały się bardzo konkretne. Nadchodzi wreszcie trzeci okres — *egzaltacji fragmentu.* Ten najpoetyczniejszy, ale i ten, co najwięcej zohydził i zmanierował rzeźbę. Przeważająca ilość rzeźbiących tylko tym źle zrozumianym przejawem żyje. Egzaltacja fragmentu jest to — rozpromienianie danej rzeźby życiem tych, co rzeźbią i tych, co go otaczają.

Te trzy przejawy zharmonizowane idealnie czynią, że każdy fragment równa się całości, a całość każdemu fragmentowi. Tak pięknie powiedział Rodin: „Rozbijcie antyk na tysiące fragmentów, będziecie mieli tysiące arcydzieł”.

Przez te trzy okresy każda rzeźba przechodzi i to, co potrzebuje wieków, łączymy z łatwością. I myśl nasza plastyczna ma uczucie mglistej spójni z zasadami przyrody i w tem leży zaczątek rzeźby organicznej.

Każdy rzeźbiarz, chcąc wyrazić się plastycznie, musi wszystko, co go otacza, co może sobie wyobrazić, co może odczuć, słowem cały wszechświat widzieć planami.

Planów jest sześć.

Są twierdzenia, że planów jest nieskończoność, ale to jest mylne; ci, co tak twierdzą, biorą oddzielne plany każdego detalu. Tak pojęta rzeźba nabiera ruchu *odśrodkowego*, dążeniem zaś każdego dzieła winno być *skoncentrowanie*. *Pojęcie wielkiej ilości planów daje też przewagę pierwiastkowi kolorystycznemu nad pierwiastkiem formy*. W mojem pojęciu rozwiązanie każdego detalu musi się znaleźć w rodzinie sześciu planów. Mogą falować, zmieniać kierunek, ale zawsze są te same.

Owe sześć planów łączą rzeźbę z architekturą, która także musi w ich granicach pracować i dlatego za podstawowe zadanie zarówno rzeźby, jak i architektury, uznajemy osiągnięcie monumentalności, *która tylko wtenczas jest możliwą, jeżeli przesadne życie nadane szczegółom nie głuszy zasadniczej kompozycji*. *Detal w rzeźbie jest tem, czem ornament w architekturze*.

Przechodzę teraz do modelu, tego słownika naszego, którego nigdy nie będziemy umieli na pamięć. Model dla rzeźbiarza jest zawsze źródłem odkryć nowych, choć prostych i odwiecznych. Na modelu wzmacnia się nasza wyobraźnia, trzeba tylko umieć patrzeć. Im więcej model i wyobraźnia pomagają sobie wzajemnie, tem dalej idą.

Modelu, czyli natury, skopiować nie można, nie silmy się na to. Pojąć nie mogą tych plastyków, którzy mówią, że robią dokładną naturę. Nie rozumieją oni słów. Natura nie powtarza się. Natura i sztuka są niewspółmierne. Język sztuki jest językiem pewnych konwencyonalizmów. Ci, co mówią, że kopiuja, są pobłażliwi dla siebie. Oni najwyżej źle imitują, a owe słowo potępia już ich bezwzględnie. *Trzeba chwycić rytmy natury i przenosić je w rytmy danej materji*. Trzeba interpretować! To jest zawsze świeże, nigdy niewyczerpane.

Im bardziej uogólniony jest rytm, tem głębsze jest jego znaczenie.

Niema rzeczy niezmiennych; *jest tylko układ stosunku i porządek niezmieniający się, utrzymujący harmonię, czyli rytm całej przemiany.*

Główną podstawą każdego modelu jest jego struktura, albo szkielet, ornamentowany mięskami lub inną materią. Konstrukcję musimy absolutnie uszanować, to nazywamy *budowaniem rzeźby*. W budowie wyrażamy funkcję wewnętrzną mechanizmu i powstanie człowieka, co czyni *rzeźbę naszą organiczną*.

W stosunku do ornamentowania musimy zachować pełną swobodę, to jest możliwość deformowania, dla uzgodnienia z harmonią ogólną.

Dążeniem rzeźby jest synteza, czyli uogólnienie. Już pierwsze spojrzenie, a jeszcze bardziej pamięć, dają nam wrażenie syntetyczne, ale nie ma ono swej ciężkości, nie jest zbudowane, jest wypełnione pustką. To jest grzechem pierworodnym pseudoklasyków, Canovy i jemu podobnych.

Konieczną więc się stała analiza. Zaczyna się badanie i wartościowanie detali, nadawanie im życia, tworzy się *chaos*. I z tego miejsca w dążeniu do harmonii wychodzą różne drogi. Te metody bywały często przewartościowywane, bo torowały sobie drogę, zwalczały się, wierzyły i traciły wiarę.

Przechodzę obok romantyzmu i symbolizmu w rzeźbie. Świadczyły one o łączności z duchem czasu, ale specyficznie rzeźbiarskich rewolucji nie wniosły. Słowo realizm zbyt było nadużywane, by dziś coś ściśle mogło oznaczać. Jeżeli oznaczać czerpanie natchnienia z natury, to realistami byli wszyscy rzeźbiarze od asyryjczyków począwszy i realistą każdy rzeźbiarz być musi. Jeżeli zaś pod realizmem chcemy pojmować naśladowanie natury, to musiałbym powtórzyć to, com mówił o kopowaniu.

Pozostaje więc *naturalizm*, dłubiący i gubiący się w szczegółach, które traktuje z przesadą. *Impresjonizm*, harmonizujący zatarciem detali przez wibrację powietrzną. Wreszcie *klasycyzm* taki, jakim my go pojmujemy, *podporządkowujący wszystkie części budowie ogólnej i podkreślający je zgodnie jedynie z prawami tej budowy.*

Dla nas więc analiza jest drogą do syntezy. Synteza jest jedyną racją rzeźby. Style każdej epoki objawiają się w tem, jak ona syntetyzuje. *Synteza, uogólniając, nadaje dziełu monumentalność, t. zn. nie rozmiar, lecz głębokość ujęcia formy stanowi o jej wielkości.*

Najmniejsze rzeźby, o ile są uproszczone, o ile budowa ich nie jest przesłonięta zbytnimi ornamentami, będą monumentalne (jako przykład — zwierzęta Barye). Przeciwnie zaś, kolosalne nawet rzeźby, chcące wyrażać najwspanialsze uczucia, monumentalnymi nie będą, o ile gonią za szczegółami i powierzchownością. Przykładów takich mamy zbyt wiele. Wymienię pomnik Victora Hugo przez Barriasa, gdzie bezsensowność i kałamarnicowość wstręt wzbudzają.

Pozostaje nam *materya*, w której będziemy realizować nasze koncepcye. Musimy z góry wiedzieć, w jakiej materji nasza rzeźba ma trwać, to wpływa na rozwój jej techniki i jej charakter.

Materje są podwójne: jedne, które się nakłada i drugie, które się odejmuje. Pierwsze są miękkie, drugie twarde i technika ich jest różną. Miękkie, jako mniej odporne, są pomocnicze i przejściowe. Jest to glina—tutaj oczywiście biore pod uwagę wszystkie dokładające się materiały. Glina jest podatną i ponętną i dlatego trzeba się jej strzedz.

Daje łatwo złudne wrażenie, ale zawodzi w konkretności. Łatwość władania nią czyni, że w glinie lepią, modelują, a najrzadziej rzeźbią. Unikajmy tego, traktujmy glinę jako materję, z której ma być rzeźba nasza.

Nie będę się rozwodzić nad techniką poszczególnych materiałów. Musimy najpierw rozumieć i władać formą, wtenczas każdy materiał będzie nam posłuszny.

Technika nasza nigdy nie jest zbyt dużą, bo walka z odpornością materiałów jest ciężką. Ci, co nas ostrzegają przed zbytnią techniką, źle rozumują.

Od jaźni idzie świadomość, a od świadomości technika.

Ze zwiększającą się świadomością potęguje się nasze wymaganie, tem przeto trudniejsze jest i większe być musi opano-

wanie materiału. Bez świadomości czynu jest ono tylko wirtuo-
zostwem, łatwym żonglowaniem i to jest właśnie dekadencją.

Tutaj zwracam uwagę na wielkie przestępstwo względem
sztuki, na *imitowanie materiałów*. Odrazu obniża to wartość
dzieła, a najczęściej psuje dobre jego cechy. Zwyczaj ten za-
czął się nieśmiało w końcu XVIII-go wieku i dziś dochodzi do
tego, że robią z niego cnotę.

Każdy materiał ma swoje cechy i wymagania, te musimy
podnieść i uwydatnić.

W całej naszej koncepcyi muszą przebijać się jego bogac-
twa i zalety — *to jest stylem materiału*.

Tak samo w człowieku—biorę człowieka, bo tego najwięcej
nasz zmysł plastyczny widzi. Co jest w nim najważniejsze, naj-
lepsze, czy najgorsze, co daje poznać w każdym czasie, — że to
jest tylko jego cechą i jest jedyne na świecie — *to jest styl czło-
wieka*.

Zbliżamy się do punktu, z którego wyszliśmy. *Styl artysty*
obejmuje styl materiału i styl człowieka. *Plastycznie jest to*
świadoma deformacja dla harmonii dzieła w zgodzie z tempera-
mentem artysty. Tam czas, miejsce, otoczenie i jaźń znajdują
swoj wyraz w najsilniejszym swym przejawie.

Tak zrozumiana rzeźba jest jak koło, nie ma początku, ani
końca, *jest niepodzielnie organiczną*. Wyjęta dla nas, zatrzymała
się w biegu, ale gdy znów złączy się z ziemią, będzie dalej speł-
niać swoje przeznaczenie.

Mówię to wszystko Państwu dzisiaj, bo mamy z sobą pra-
cować i chciałem Wam zdać sprawę z tego, jakimi drogami, wed-
ług mnie, idzie rzeźba twórcza.

Chciałem Panom wskazać metodę, która w mojem głębo-
kiem przeświadczeniu jest najwłaściwszą.

Może to, co powiedziałem, niekiedy wydawało się ciem-
nym i skomplikowanym, ale przy pracy przekonacie się, Pano-
wie, że ta metoda prowadzi do *prostoty i światła*.

Andrzej Suarès powiedział: „Kocha się namiętnie porzą-
dek, ale ten porządek, który się samemu tworzy, a nie ten, któ-
ry narzuca zewnętrżność“.

Edward Wittig.

III.



a przełęczy" było jakby zakończeniem młodych poczynań literackich Witkiewicza. Powstało ono z tego samego impetu, który piśmiennictwu polskiemu dał „Sztukę i krytykę”; było ono dalszym ciągiem szukania sztuki tam, gdzie „mamuci” jej zgoła nie widzieli. Po skończeniu tomu w roku 1889, Witkiewicz na kilkanaście lat odkłada pióro. Pojawiają się drobne jego artykuły, w biurku jego zaczynają się gromadzić potrochu owe nowele, które po latach złożą się na książkę: *Z Tatr*, ale większa całość, zakończona praca nie ukaże się, aż dopiero w pierwszych latach dwudziestego stulecia.

Czem sobie wytłomaczyć tak długą przerwę?

Przedewszystkiem usposobieniem Witkiewicza. Należał on do typu ludzi, których pracowita jednostka nazywa próżniakami. Namiętnie kochał się w trudzie myślenia, zdobywania idei, koordynowania wniosków, wydzierania tajemnic światom po-

znania — słowem namiętnie kochał się w twórczości, ale z nieprzewycięzoną trudnością oddawał te zdobycze papierowi autorskiemu. Mówienie było jego żywiołem. Własny głos roznamiętniał go, rozogniał jego mózg, przynaglał go do świetnych zwrotów i ostatecznych definicyi: — praca pisania wydawała mu się męczarnią. Najchętniej brał za pióro wtedy, gdy trzeba było z kimś skrzyżować polemiczną szpadę. Wtedy w ochotę jego wchodził cały odwieczny atawizm wszystkich młynców i krzyżowych sztuk, któremi dziadowie i naddziady jego zapisywali dzieje sejmików i zajazdów (przedostatnich na Litwie, Żmujdzi, Białorusi). Wtedy odpadała zeń niechęć—wtedy odtrącał od siebie psychiczny odpór ręki. Osadzenie się w Zakopanem, odsunięcie od wielkomięjskiej atmosfery swarów i matów artystycznych nie nasuwało mu ciągłego tematu polemicznego. Ustawała werwa i *dooping* nerwowy. Na tej przyczynie nie kończy się jednak motyw długoletniego milczenia. Jest jeszcze inny, może ważniejszy:

Epoka witkiewiczowskiego życia, w której powstawało *Na przełęczy*, zaznaczyła się przełomem wyobrażeń, rozszerzeniem horyzontów, dopływem nowych odczuwań, jak to o tem mówiliśmy w poprzednich rozdziałach naszego studyum. W laboratorium psychicznem takiego zażartego dociekacza, jakim był autor „*Na przełęczy*“, ta nowa fala poznania wywołała potrzebę nowej wewnętrznej pracy. Musiał przeorać, przepracować aż do fundamentów samego siebie, dociągnąć nowe obszary do harmonijnego ładu z dawnym, młodzieńczym Witkiewiczem, postawić pion i oś pod nowy systemat, baczyć, by wszystkie tryby i sprężyny działały w nim bez tarcia. Takie zestrojenie, zcałkowanie wszystkich rozgałęzień poznania jest w nim nieubłaganym przymusem. To zastosowanie dawnych skib pod nowe zagony poznania nie odbywa się w nim bez trudu. Może bez buntu. Weźmy pod uwagę, że jest to człowiek wybitnie ambitny i przywiązany do swojej duchowości. Odwołanie tego, co raz kiedykolwiek powiedział, nie odbywa się w nim łatwo, bez pewnego głuchego zawstyżenia. Nim odrzuci precz dawne opinie, próbuje je wcielić w nowe, pogodzić, zbratać. Dopiero, gdy żadną miarą to się nie da uczynić, rozstaje się z przeszłością, niechętnie się do te-

go przyznając, akt uczciwości wewnętrznej raczej spełniając. Należy przypuszczać, że już w okresie *Na przełęczu* rozpoczęła się w Witkiewiczu rewizja pojęć *Sztuki i Krytyki*. Już wtedy zapewne przeczuwał, że jego następne książki o malarstwie wyjdą z innego punktu widzenia; ale na to, by ten inny punkt odbicia od ładu uzyskać, trzeba było w sobie wypracować innego człowieka; musiały przejść więc lata, by dojrzał ów nowy człowiek, osadził się w sobie, umontował — a nadewszystko, by mu już — biegiem lat — łatwo było zapomnieć o tamtym, młodym. Dlatego to ów pośredni w Witkiewiczu człowiek, medytator i pisarz, milczał w przeciągu lat 1889—1904.

Milczenie przerwała książka, na której napisano tytuł:
Juliusz Kossak.

Na pierwszych zaraz kartach, nawet na pierwszej wprost stronicy w tej nowej książce zajmuje się Witkiewicz zagadnieniem narodowości. Oto jest jeden z wyników tej rewizji pojęć, jaką odbywał uparcie przez lata milczenia pisarskiego. Zagadnienia narodowości naprózno by było szukać w *Sztuce i Krytyce*. Wówczas istniał dlań świat talentu, temperamentu, świat techniki, światłocienia, kompozycji, rysunku, kolorytu. Na tych zagadnieniach nakazywał mu zatrzymywać się jego *pozytywizm* malarski, jego ideały „pracy organicznej” w sztuce. I, jakby też znacząc ślady przebytej rewizji wewnętrznej, na następnej zaraz stronie, pędzony przymusem wypowiedania się, zahacza o kwestyę pozytywizmu w Polsce; stara się wytoczyć przed nami wszystkie argumenty, które dawnego Witkiewicza bronią przed nowym Witkiewiczem. Przed tym Witkiewiczem, który teraz musi wyznać, że błędził jednak, gdy wraz z innymi nieubłagnymi pozytywistami nieprzejednane zajmował stanowisko względem „odstępcy” Sienkiewicza, względem chwalczy „zmurzałego romantyzmu”, względem autora „Trylogii”. Dziś, musi tu dawnemu Witkiewiczowi powiedzieć otwarcie, że jednak „z powieści Sienkiewicza wydobyła się nie tylko bierna świadomość

mość narodowej odrębności: buchnęła z nich elementarna siła narodowego życia, z taką mocą sugestywną, że ludzie wąpiący ocknęli się". I pisze dalej:

„Treść plemienną, ten absolutny pierwiastek narodowości wskrzesiła poezja Sienkiewicza — i w tem tkwi ogrom jej znaczenia, przyczyna tej czci, którą naród go otoczył. Literatura nasza od owego czasu nie zatrzymała się ani na chwilę w rozwoju. Poszła dalej i wyżej, głębiej i bezpośrednio sięgnęła w życie, z surowszą powagą ujawniła tragedię dusz ludzkich, znalazła jeszcze większą potęgę słowa, jeszcze skuteczniejszą moc opanowywania umysłów — ale tamta chwila odrodzenia absolutnej energii życia nie może być przekreślona przez nikogo“.

Te słowa były bohaterskim aktem w życiu Witkiewicza. Czuł bowiem, co znaczy, jakie za sobą konsekwencje pociąga podobne wynurzenie — właśnie witkiewiczowskie. Przeminał i zapadł się w chaos historii jego spór z recenzentami i krytykami warszawskimi z okresu *Wędrowca*, ale nie wymarło do cna samo przeciwieństwo poglądów: jego i tych jego przeciwników. Pod zmienionymi postaciami zbrojność tych przeciwieństw trwała, jak i trwa w atmosferze ideologii. Wiedział więc, że wyznaczenie jego może być mu poczytane za kapitulację. Wie o tem, a jednak nie waha się wyznać; na dnie duszy boli go to może, ale wynurzyć się musi: tego bowiem odeń żąda jego uczciwość przekonań. Przewyciężenie dumy, zwycięstwo nad nią sumienia — oto jest akt bohaterstwa.

Stało się; powiedział — teraz może rozpocząć książkę o Kossaku. Może już wyjawic, że podejmuje temat dlatego, że Juliusz Kossak „był jednym z tych, w którego dziełach najwszechstronniej, najbezwzględniej, najbezpośredniej odbija się charakter i duch plemienny, rasowe właściwości i kultura długowieczna i świat zewnętrzny, w którym naród żył i działał“.

Wiadomo, że Juliusz Kossak był wspaniałym malarzem. I Witkiewicz w swojej książce niejednokrotnie będzie się starał przekonać nas, że ta strona indywidualności najwięcej go zajmuje, czyli że i dawniej, w okresie *Sztuki i Krytyki*, mógłby być o Kossaku nieomal tak samo brzmiącą książkę napisać, że dośćby miał materiału „pozytywistycznego“ do analizy nad linią,

barwą, obserwacją, kompozycją tego mistrza; ale im dalej idziemy w głąb książki, tem dowodniej upewniamy się, że Witkiewicz się ludzi. Ceni on Kossaka za świetności artystyczne, ale kocha go nie za to. Kocha go za animusz lechicki, kocha go za promiennosc polską, za fantazyę rycerską, kocha go wreszcie— Boże, jak tu by mu było trudno się przyznać: — za tę dezynwolturę rasowo-szlachecką, która jednak, mimo wszystko, radowała autora „Zośki Galickiej“, wolontaryusza ewangelicznej pracy demokratycznej, a przecie, gdzieś w skrytkach duszy — herbowego pana ze Żmujdzi, czy Białorusi.

Dawny demokrata-pozytywista zasłania się przed sobą argumentem o wyższości Kossaka nad Vernet'em, o nieporównanej jego linii w szkicach, ale znać, że krytyk ma słabość do artysty, że tak podciąga fakty, tak mu podpowiada intencje, że każdy nieomal obraz Kossaka, tęgi czy słabszy, w analizie Witkiewicza staje się mniejszem lub większem arcydziełem. Czasem zapędza się tak daleko, że nie widzi, jak rani Witkiewicza ze „Sztuki i Krytyki“. Oto przykład:

„Malując „Wjazd Wawrzyńca Fredry do Stambułu“, Kossak chciał wyrazić i wyraził przewagę duszy nad materyalną siłą, bogactwem, przepychem, liczebnością, którą tyle razy pokazał już wśród szczęku i huku bitew. Pośród tłumu baszów, lśniących jedwabiem i złotogłowie, bogactwem futer, rzędów i wspaniałością koni; wśród ciżby janczarów, tureckiej jazdy i ścisku pospólstwa, bez żadnego orszaku, bez żadnej dekoracji, dodającej powagi i przepychu, jedzie sam, na białym koniu, Wawrzyniec Fredro. Koń i człowiek zdają się widzeniem z bajki, wywołanem czarodziejskiem zaklęciem. Piękny, jak zaczarowany królewicz, wytworny, rozumny, wyższy tym swoim wyrazem wyrafinowanej kultury, swobody i poczucia własnej godności nad cały ten tłum sułtańskich niewolników; jedzie on na koniu, któremu równego niema w całym tłumie kossakowskich koni. Kossak w obrazie tym pokazał, jak daleko może sięgać głębokość wyrażenia myśli, środkami malarstwa, bez uciekania się do symbolicznych znaków i sztucznych sugesty umysłu widza. A jednak obraz ten jest nie tylko ilustracją danego wypadku, jest on symbolem tego, co czasem naprawdę było w dzie-

jach, a o czym zawsze musiała marzyć każda wzniosła, czująca i duchem narodowym przejęta dusza“.

Czytając ten ustęp, przychodzi na myśl, że Witkiewicz jakby zapomniał, że mniej więcej tak samo, choć z mniejszym talentem, pisał ś. p. prof. Struve *à propos* obrazów Matejki — i że za to właśnie Witkiewicz rozciągał go satyrycznymi kleszczami.

Nie kładźmy jednak nacisku na tych przypomnieniach; ludzką rzeczą jest iść naprzód, a więc zmieniać się, odwoływać swoje omyłki: — tylko trupy nie myślą się. A natura Witkiewicza była przecie antytezą martwoty, zastoju. Dlatego właśnie Kossak Juliusz: to streszczenie ruchu, werwy, pędu — musiał się stać tematem dla Witkiewicza. Nie jestem krytykiem sztuki plastycznej, nie potrafię ocenić, do jakiego stopnia słuszne są uwagi i świadectwa malarskie Witkiewicza, wydane Kossakowi. Tutaj książka Witkiewicza zajmuje mię, jako dzieło literackie — i mniemam, że, jako takie, jest ona doskonale zajmująca. Z opisu obrazów, z uwag krytycznych i dygresji wy dobył wyrazisty portret duchowy Kossaka; dusza artysty stała się widomą.

W rozdziale wstępnym stawia Kossaka na tle polskości i już z góry ustanawia kąt widzenia, z którego będzie na-ń patrzył: „Całkowity zbiór jego prac robi wrażenie, jak żeby się nagle otwarło jakieś okno, z którego zawiało powietrze, przepojone zapachem łąk skoszonych, wód świeżych, żywicą sośniny, jesiennym wiatrem i *dymem prochowym*; okno, z którego widać daleko w przeszłość, gdzieś na pobojojiska Płowiec i Grunwaldu, a jednocześnie widać chwilę, która tylko co przeszła i łączy się bezpośrednio z tem, co tętni życiem dokoła“.

Następny rozdział wprowadza nas w pragmatyczną biografię Kossaka. Wielką sympatyę Witkiewicza zyskuje Kossak za to, że był samoukiem (samoucy byli zawsze najbliższymi dla-ń rodakami) — opisuje jego życie na tle obyczajowości Podola i Ukrainy z pierwszej połowy XIX-go stulecia; z bystrością lotną zaznacza, że w epoce przyjazdu Kossaka do Warszawy (koło roku 1850) „nie tylko w sztuce miała być poezya i fantazyja — samo życie artystyczne było poezją, bajką, lub awanturą i dziwactwem“, że było ono „ochotniczą wyprawą jednostek“, — opisuje paryskie studia Kossaka, jego późniejszy wpływ na illu-

stratorstwo polskie — wreszcie na tle ostatnich lat życia mistrza, kreśli sylwetkę jego duchową, w której stawia jakby mały pomnik wartości osobistej Kossaka — i rysom żywotności tego arcy-polaka: „przeżył całe lata, otoczony dziwną atmosferą rozpaczy, zachowując nietkniętą swoją przyrodzoną wesołość, jasność, pogodę i niepohamowany poryw do czynu, do życia”.

Witkiewicz nie napisał ani przed, ani po „Juliuszu Kossaku” książki tak dobrze skomponowanej, z tak opanowaną architekturą, jak tę kilkusetkartkową oracyę na cześć malarza polskiej fantazyi. — Każdy rozdział ma swój plan, swój temat — i jeden temat z drugiego wypływa organicznie. — Po opisie człowieka, przystępuje w następnym, trzecim rozdziale do charakterystyki artysty w Kossaku, stara mu się wyznaczyć miejsce i postument w historii polskiej plastyki, dochodząc do definicyi, że był on „malarzem ruchu, zmienności zjawisk, niepochwytnej chwili, która ledwo dotyka naszej świadomości”. „Gdyby słowa były zawsze właściwie używane, takich właśnie malarzy, jak Kossak, w swoich studyach i kompozycyjnych szkicach, takich, jak Japończycy, nazywanoby *impresyonistami*”. „Umiał on badać naturę w ruchu, prawie z szybkością i ścisłością soczewki dzisiejszych, najdokładniejszych aparatów fotograficznych, a jednocześnie, tworząc, żył do ostatniego włókna nerwów, życiem, które przedstawiał”. — Takich doskonałych formuł artysty — nie mamy zapewne zbyt wiele w polskiej literaturze krytycznej. — W tym też rozdziale poddaje Witkiewicz przenikliwej analizie technikę Kossaka, jego linię, barwę, jego sposoby komponowania obrazów — jego olbrzymie zalety, jego nieznaczone wady.

Następuje rozdział czwarty. Witkiewicz staje na chwilę na ogólnie przyjętem definiowaniu Kossaka, jako „malarza koni” — i daje na ten temat rozprawę na 100 bez mała stronic. Po zbędnej nieco historii konia w sztuce świata, od antyku wschodniego począwszy, po historii poprzedników Kossaka w malarstwie koni, — przechodzi do koni „pana Juliusza”. I tu nabiera pędu. Oczywiście rozpatruje on konia Kossaka, jako krytyk malarstwa. Ale rychło otrząsa się z tego obowiązku, by przejść do uwag, które go żwawiej nęcą. Mówi o koniu, jako

o współbohaterze polskich bitew, polskich zwycięstw. Ten koń naprawdę go obchodzi. Stara szlachecka, kresowa krew spłynęła tutaj do inkaustu pisarza. To też styl i myśl Witkiewicza nabierają amarantowego koloru, gdy nareszcie, z powodu tego husarskiego czy szwoleżerskiego konia, można powiedzieć o nieśmiertelnej chwale polskiego oręża, o Chocimiu, Kirchholmie, Wiedniu, Somosierze. — Kossaka wielbi zaś za to, że wielkość i tężyźnię tych czynów miał w swoim malarskim temperamentcie.

W ostatnim wreszcie rozdziale, nie mniej obszernym, wykazuje Witkiewicz, że chociaż Kossak już za malarstwo konia mógłby być wielkim i bardzo wszechstronnym, prawdziwie nadto historycznym artystą, to jednak malarstwo to i rodzaj ten są tylko częścią jego tematów. Wszystko, co jest Polską, przeszło do twórczości Kossaka — i „w naszej sztuce jest dwóch malarzy, którzy potrafili wyraz życia wyteńczyć do ostatnich, najwyższych jego stopni: to Juliusz Kossak i Józef Chełmoński. Sztuka Kossaka i Chełmońskiego, niezależnie od siły ich talentu i zakresu zjawisk, które odtwarza, jest jednym z najszczęśliwszych, najdobitniejszych objawów naszego plemiennego charakteru”. — Oto jest motyw w Kossaku, również jak w Chełmońskim, który zajął tego nowego Witkiewicza. Wystarczy porównać dawne jego studia o Chełmońskim — a znowu stanie w pełnym świetle różnica między epoką *Wędrowca*, a epoką po—*Na Przełęcz*.

Po *Juliuszu Kossaku* wypuszcza Witkiewicz dwa studia. O Gierymskim i o Józefie Siedleckim (*Dziwny człowiek*).

Rzecz o Aleksandrze Gierymskim czyta się, jakby spleć jakiegoś ważnego, moralnego długu. Gierymski był jednym z przyjaciół młodości Witkiewicza, chlubą i nadzieją tej gromady pokolenia, wśród której rej wodziły racje i argumenty przyszłego autora *Sztuki i Krytyki u nas*.—O Gierymskiego, nieuznanego wśród oficjalnej ówczesnej krytyki, jak i o Chełmońskiego, rosła zawziętość w tem gronie do „filistrów”, do „mamu-

tów". A Gierymski cierpiał na głód sławy, uznania. Nie doczekał się tego do końca życia. Na tle goryczy zrodziła się w nim mania prześladowcza. Schyłek jego życia był naprawdę nawskroś bolesny. Witkiewicz, jego powiernik, wiedział o tem. Rozumiał go. Z głębokim zapewne smutkiem rozczytywał się w tej duszy powikłanej, piętnem zgryzoty znaczonej. Nie napisać o nim, nie przekazać jego pamięci ogółowi — to wydawało mu się jakby zaakceptowaniem obojętności, kwitnącej na grobie artysty.

Do rozprawy o Gierymskim zabiera się wówczas, gdy ideały malarskie Gierymskiego zatraciły już wiele w jego odczuwaniu. Próbuje je odszukać w sobie, zabiera się do tej mozolnej pracy — nie może jednak zdobyć się na akcenty bezwzględnie szczerze. Miało to być studyum o artyście — stało się rozprawą o człowieku, o biednej, chorej duszy dziecka, a pobok tego opowieścią o niedoli twórcy, rzuconego w obojętne dłań społeczeństwo.

Znacznie bardziej witkiewiczowska jest następna książka: *Dziwny człowiek*. W Krakowie, aż do roku obecnego, żył staruszek, profesor rysunków, Józef Siedlecki, samotnik, anachoreta, który ze skromnych zarobków, wszystkiego się wyzbywając, zdołał zgromadzić imponującą galeryę reprodukcji arcydzieł sztuki europejskiej. Ten rys wyteżonej woli, to powieściowe uparte wyrzekanie się wszelkich wygod, to przyglądanie się, to dobrowolne zabójstwo, to przebywanie w zakonie sztuki, ten *dziwny człowiek* pociągał zainteresowanie Witkiewicza. Autor *Zośki Galickiej* z całym impetem swojej gorącej natury zanurzał się w takie jednolite, na swój sposób heroiczne dusze; one mu stroiły w girlandę ogólny widok świata, który — *en bloc* obserwując radykalizmem swojej wrażliwości — raczej przeklinał, niż wielbił, nad którym częściej płakał, niż szydził — z którym niechętnie wchodził w porozumienie. Tem droższe były mu wyjątki wśród ludzi, wyjątki, wyniesione nad tłum skalą jakiegokolwiek bezinteresowności, zaprzeczenie temu, co było kursem bieżącym merkantylnemu nie tylko naszych czynów, ale nieomal i naszych serc. Tacy ludzie dają mu wytchnienie i otuchę. To też, kończąc studyum o Józefie Siedleckim, pisze:

„Cel, do którego Siedlecki skierował swoje pragnienia i si-

ły, jest jego indywidualną własnością, ale te uczucia, które go prowadziły do urzeczywistnienia celu, te istotne głębokie podstawy, na których gruntuje się siła moralna tak pożytecznego życia, są zasadniczą składową częścią naszego zbiorowego bytu. Jest to jedna z iskier wielkiego ogniska, jedno z drgnień wielkiej duszy, której siła i żywotność są niewyczerpane..."

Z tysiącznych zadum, z tysiącznych zwątpień na temat: jaką naprawdę jest nasza polska żywotność, na jak długie pasmo nocy narodowych jej jeszcze starczy? — z niezakończonego nigdy boju nadziei i rozpacz — oto naraz z głębin i odmětów duszy wynurzona kotwica ufności: rozwarte niespodziewanym ruchem oblicze prawdziwego, w męce krwawiącego się patryotyzmu.

IV.

Pod wpływem rozpamiętywania dziwnej, ofiarnej woli Józefa Siedleckiego, powstał w autorze dawnej *Sztuki i Krytyki* okrzyk na cześć polskiej żywotności. Któż z nas nie zna w sobie podobnych okrzyków i któż z nas nie jest świadkiem, że okrzyk podobny wydobywa się z nas dlatego, że zanadto męczarni daje nam niezakończone, od stulecia z górą, pytanie, które się zwie *łosem naszej ojczyzny*. Znamy drogę, jaką przebył Witkiewicz od indyferentnej, pod względem narodowości, doktryny estetycznej, aż do rozbudzenia w sobie polskości czynnej. A że duszę tego człowieka musimy sobie przedstawić w postaci koła rozpędowego, popędzanego niezamarzającym nigdy wodospadem uczucia, — więc zrozumiemy, że gdy koło rozpędowe to wzięło na siebie zagadnienie patryotyzmu, to patryotyzm ten musiał dojść do temperatury gorejącego żelaza. Jak za młodszych lat *sztuka i krytyka*, tak teraz ojczyzna stała się fizyologiczną — rzekłbyś — częścią jego organizmu. W nim osiadła cała ojczyzna i miota się kłębem swoich nierozstrzygniętych nieszczęść. Nie należy Witkiewicz do tych, którzy obok nieszczęścia publicz-

nego mogą jednak żyć swoim osobistym szczęściem. Zaduma nad Polską przetnie każdą jego osobistą sprawę, nieubłaganie wpędzając początek i koniec każdej myśli, każdej idei w laokoonowy splot z tem polskiem wężowiskiem, które ma miano: niewola.

Dostrzegłszy w sobie to oplątanie duszy węzami losu, przechodzi myślą do lat młodych, kiedy laokoonowe węże polskości nie uległy się w nim jeszcze były, kiedy świat sztuki i estetyki pochłaniał go jeszcze całkowicie. I wtedy to może uprzytomnia sobie, że przecie jak długa noc polska od roku 1795, każde pokolenie, wcześniej, czy później, dojść musiało w osobach najlepszych swych synów do tego uścisku z bólem — i że ten ból jest laurowym wieńcem polskiej świadomości. Wtedy gdy on, młody Witkiewicz, bujał jeszcze po bezpiecznych sferach estetyzmu, żyli inni, starsi, którzy za siebie i za niego cierpieli o Polskę. W najbliższej mu dziedzinie działania, w sztuce plastycznej — i za pomocą niej przejawiał się taki tytan bólu — Matejko.

Nazwisko to mocno związało się z dziejami Witkiewicza. Atakom, zwróconym przeciwko Matejce, zawdzięczała swoją „karyerę” *Sztuka i krytyka u nas*. Bez artykułów o Matejce byłaby ta książka zapewne tak samo znamienym dokumentem polemicznej literatury, ale nie zapadłaby może wyraźnie w pamięć i posłuch ogółu. Dla ogółu cała treść pracy Witkiewicza wyraziła się w tej walce z wszechwładnym wówczas prawodawcą malarstwa polskiego. Nawet ci, których mało interesowało, po czyjej stronie jest słuszność: po stronie Witkiewicza, czy apologetów Matejki, — nawet ci roznamiętniali się nigdy nie zawodzącym widowiskiem obalania wielkości, oraz śmiałością człowieka, który się tego podjął. Czytano wyprawę Witkiewicza przeciw Matejce z taką samą sensacją, z jaką się czyta wyprawę do biegun. Autor zamierzchłej już w nim „Sztuki i Krytyki” wiedział o tem—i w okresie pisania *Juliusza Kossaka* i finału do *Dziwnego człowieka* nie mógł nie uczuć wyrzutów sumienia: a na tle własnych, dojrzewających i dojrzałych targań patryotycznych, rozumiał jak bezwiedną, ale ciężką krzywdę wyrządzać musiał człowiekowi, którego pracę osądzał z pomi-

nięciem jego polskiej w duszy tragedyi. Zrozumiał również, jaką krzywdę wyrządził polskiemu odczuwaniu wogóle. Uczuwa wtedy, że niespełnione będzie zadanie jego życia, jeśli nie napisze książki o Matejce, jeśli, z podeptaniem miłości własnej ambitnego krytyka, nie przystąpi do rewizyi dawnych o Matejce sądów.

I powstaje książka: *Jan Matejko*.

„W życiu Polski jest on zjawiskiem nagłym, niespodzianem, bez poprzedników, bez zwiastunów. Wysunął się na powierzchnię tego życia, jak z głębi oceanu wysuwa się wulkan, wysadzony przez nieznaną bliżej przyczynę”.

Taką pierwszą definicyę indywidualności Matejki daje Witkiewicz. Czy słuszną? Najprawdopodobniej wprost mylną, bo jeśli o życie polskie, nie o malarstwo konkretnie, rzecz idzie, to zwiastunem i poprzednikiem Matejki była cała patryotyczna poezya romantyków, a Krasiński zwłaszcza. Ale dla oceny Witkiewicza nie byłoby nic mylniejszego nad wykazywanie jego omyłek. Siłę jego wpływu, gatunek jego osobowości mierzyć należy tylko tym impetem, z jakim mówi czy słuszne, czy błędne przekonania. W ciągłym pędzie emocyalnej myśli tkwi istota tej niepowседневnej polskiej cyfry, jaką był Stanisław Witkiewicz. Więc i tutaj, w tem określeniu Matejki szukajmy wymiaru dla gorącego uczucia, które stężało w myśl. Wymiarem owym będzie słowo: „wulkan”. Po latach powtórnego rozmyślenia nad Matejką, przyszedł do przekonania, że dusza twórcy „Rejtana” musiała w sobie mieć coś z nadludzkiego ognia, żaru—i z tej ciągłej, nieustannej, tragicznie nieubłaganej wewnętrznej pracy, jaką w nim odbywała Polska, strumieniem lawy wylewając się w postaci historycznych obrazów. Mocarność, żar i patryotyzm—te pierwiastki zasadnicze dostrzega Witkiewicz w twórczości Matejki — i obraz tych elementów zamyka w wyrazie: *wulkan*. Dla tego bezwzględnie słusznie odczutego pojęcia konstruuje

całe zdanie. Z tego słusznego, w mylnem zdaniu, wyrazu wyjdzie cała dalsza treść książki.

Już tedy w następnym rozdziale, w którym konfrontuje postać Matejki z epoką i środowiskiem, w jakich żyje, wypowiada Witkiewicz co następuje: „...z Matejką idzie ciągle coś szczególnego, moc tajemnicza, potężna, twórcza, która w pewnej chwili stawia przed zdumionymi oczami narodu polskiego widmo jego sumienia, jego cierpienie, marzeń, chwały, potęgi, zbrodni i upadku, widmo tak żywe, tak cudownie obecne, którego już nie rozwieje żadne zaklęcie, nie unicestwi czas, które będzie stało w polskiej historii, jak potężny, samotny szczyt, wobec którego myśl polska będzie zawsze musiała stanąć w podziwieniu i zachwycie, lub walczyć z nim, ale nigdy nie będzie mogła przejść obojętnie”. Dalej zaś, stwierdzając, że Matejko miał dopiero 25 lat, gdy namalował „Skargę”, pisze: „ten człowiek nie marnuje życia. Idzie do spełnienia swoich przeznaczeń, jak strzała, której w tej chwili nikt nie jest w stanie wyrwać z kierunku jej lotu. „Skargę” maluje w roku 1863, kiedy nad Polską, osią jego życia, treścią jego myśli, bólem i radością jego uczucia — szaleje burza krwawa, burza, w której Matejko, przyjrząwszy się obozowi powstańców, nie widzi już nic, prócz nieszczęścia i klęski. Matejko zamyka się w pracowni i topi swój ból w obrazie. Na obraz ten gromadziła się materya psychiczna, która, doszedłszy do kresu natężenia, musiała się wyładować, spełnić czyn, bez względu na to, co się dzieje dookoła ze światem i samym twórcą. Tak tworzy się arcydzieła”. „Wogóle znamiennej cechą Matejki jest ta zdolność do olbrzymiego trudu, potężnego skupienia woli dla dokonania artystycznego czynu: jest to ciągły porryw, ciągła namiętność, ciągłe przelewanie się przez brzegi energii twórczej”. Oto jest ów wulkan w Matejce. Teraz może już przejść do pokazania, jak nawskroś polską była ta lawa, która się wewnątrz wulkanu wypracowywała. Cała nieomal książka jest łańcuchem nawrotów do tej myśli. Dla scharakteryzowania witkiewiczowskiej idei nie sposób nie podać choćby kilku zdań z książki:

„Matejko pragnął, żeby na jego pogrzebie dzwonił Zygmunt, którego głos jest *rzeczywistym* głosem czasów, z taką po-

tęgą wcielonych w sztukę i ukazanych Polsce przez Matejkę. Przed nim ludzie myśleli o przeszłości, jak ślepi; on dopiero ją odbudował żywą, wielką w swojej chwale, i nieszczęsną w potwornej nędzy upadku. Głos Zygmuntońskiego dzwonu nad jego trumną zdaje się być jękiem, idącym z głębin dawnej Polski, której nikt bardziej, głębiej, namiętniej nie kochał i nikt jaśniej, bliżej, dotykalniej nie widział i nie zdołał wskrzesić“.

„Ukazanie się obrazów Matejki było jakby rozdarciem zasłony, oddzielającej nas od świata dawnej Polski, było rzeczywistym odwaleniem grobowego kamienia i wskrzeszeniem do życia tego, co było tylko prochem i popiołem. Matejko wydawał się dziwnym świadkiem wielkich zdarzeń, powiernikiem ludzi potężnych i znakomitych, żyjących przed wiekami, posiadaczem zagadki najtajniejszych ich myśli, współtującym z ich losami i współczującym ich najgłębszym uczuciom. Przez ten świat umarły wiódł on ludzi, sobie współczesnych, jak Wirgiliusz Dante go przez kręgi piekieł i raj“.

„Jest on jednym z tych ludzi, którzy, jak słupy ogniste wśród mroku niewoli, wiodą naród wzniosłemi drogami i nie dają mu ani spodełć, ani zginąć w rozpacz, ani zapomnieć nadziei“.

Oto jest ta monumentalna linia, którą Witkiewicz wysnuwa z twórczości Matejki w swoim dojrzałym wieku, a która go dość mało obchodziła w okresie *Sztuki i Krytyki*. Można powiedzieć, że wszystkie inne motywy rozprawy są już planem wtórim. Napotykamy i w nich, oczywiście, na świetne spostrzeżenia, jak np. to: „Stworzył on swoją rasę ludzi, napiętnowanych jakimś fatalistycznym tragizmem. Są to natury o wielkich namiętnościach, głębokich uczuciach, przejęte do dna stałem, nie słychanie silnem napięciem energii psychicznej. Matejki ludzie, źli czy dobrzy, wzniośli czy podli — są ludźmi niepospolitymi“.

Napotykamy godne zapamiętania uwagi o czysto technicznej stronie tworzenia Matejki, o jego stosunku do sztuki wogóle, a więc o realizmie, jako podstawie odczuwania, lub o niezależności jego artystycznej, ale wszystkie te motywy i uwagi tworzą tylko rodzaj uzupełnienia i podtrzymania naczelnego zamiaru autora: wykazania Polski w Matejce.

Tak pojęte studjum o Matejce łączy się przedziwnie z książką o Juliuszu Kossaku. W jednym i drugim dziele mowa jest o ludziach, w których do ostatniego włókna nerwowego gra polskość. Przez to obaj stają się bliscy Witkiewiczowi, obaj czują, działają i tworzą w tym materiale duchowym, który też jest przyrodzonym tworzywem odczuwania Witkiewicza. Ale każdy z nich uderza o inną połowę duszy Witkiewicza. Juliusz Kossak — ta zanesiona z przeszłości, wichrem dziedzictwa, dusza szlachcica: roześmiana, pełna fantazyi i zdrowia głąb' sarmackiej rozwartości, ten animusz popiastowski, któryby się równie dobrze czuł na Dzikich Polach w harcach z Tatary, jak na Lisowczykowskich zagonach, równie dobrze w boskim ataku pod Wiedniem, jak i Somosierskiem nieprawdopodobieństwie, tu i tam tak samo lotnie, naturalnie, jak i w Babińskich wywczasach — ta odwieczna polska jaźń staje przed wyobraźnią Witkiewicza, jak uwidoczniiony sen o przedbycie, o żywocie kresowych, białoruskich praszczurów, których krew nosi w sobie i czuje ją w sobie w podświadomych składach swojej duszy. Juliusz Kossak — to ta Rzeczpospolita, świetność i rozlew polskiej siły, która chodzi z Witkiewiczem na każdym miejscu i w każdej chwili. — A tuż pobok Rzeczypospolitej — nasze lata XIX-go stulecia, rozpacz, wstyd, dźwiganie się, tortury polskiego sumienia, wyteżone do opętania pragnienie podźwigu, ta, nigdy nie wiadomo, czy więcej męczarna, czy więcej pomnikowa w nas praca nad przyszłością, ratowanie siebie i prawnuków naszych od zatonięcia, żywoty strawiane nad nierozwiązaną udręką, pytania utęsknione, rzucone niebu i dziejom; głuche milczenia historii, odbierane jako odpowiedź; niedola polska, wciskająca się w każdy okrucuch osobistego szczęścia i zaprawiająca go piołunem; nieukozone nawroty myśli ku przeszłości, raj utracony Polaka: — świetność jego ojczyzny przed wiekami, to wszystko, co Witkiewicz z roku na rok głębiej i boleśniej brał w siebie; ponura rzeczywistość okolna i jakaś świętość gromowa w żądzy pokuty, którą dziedzictwem po ojcach swych bierzemy — jednym słowem to, co się nazywa Niewola — i z czym szedł przez życie Witkiewicz, tłukąc głową o świat swój wewnętrzny, jak

idzie starzec-ojciec z pogrzebu syna jedynaka — to był w nim właśnie *Matejko*.

O Juliuszu Kossaku, czy o *Matejce* pisząc, pisał dojrzały Witkiewicz równocześnie i duszy swojej polskiej pamiętnik.

V.

Po *Matejce* nie ukazuje się już żadne większe studium Witkiewicza. Ukazuje się natomiast wstęp do powtórnego wydania *Na przełęczy*, jedno z najważniejszych pism jego. Jedno z najważniejszych, bo zbiera w zwartą, choć krótką całość to, co było rozproszone po poprzednich jego utworach, zwłaszcza po nowelach, co teraz doszło do wyraźniejszej śmiałości, a co można już nazwać filozofią Witkiewicza.

Jak w sferze jego talentu, tak samo w sferze jego poznania, jedna władza duchowa stale szła w pomoc innej, czasem pomagając jej, czasem krępując ją. Świat zewnętrzny, poznawalny, wciskał się do duszy Witkiewicza przez furtę uczucia; to go zajmowało, co mógł kochać lub nienawidzić. Myślał trybem emocyjnym. Pociąg do medytacji w nim najchętniej znowu szedł w kierunku tych zagadnień, które wymagają zimnej oceny: najgłębiej odczuwa sprawy, związane z życiem praktycznym; przynosi się myślą w zagadnienia reformatorskie: wychowania, urządzania szkolnictwa, kultury mas etc., — we wszystkich tych reformach, w tysiącnych planach, w nieustannym widzeniu idealnej przyszłości pozostając jednak zawsze na tym biegunie wymagań, które można zrealizować jedynie w bezwzględnym marzeniu. Jest on też w filozofii swej marzycielem na temat praktycznych kwestyi życia.

Z tem zastrzeżeniem należy przystąpić do czytania słów wstępnych do drugiego wydania *Na Przełęczy*.

O czymże mówi ten wstęp?

Przedewszystkiem mówi o tych samych Tatrach, których piękno wypowiedział przed laty, a które teraz pragnie jeszcze raz objąć rozkochanem spojrzeniem. Następnie mówi o „ludziach Tatr“, o Chałubińskim, o księdzu Stolarczyku, o Sabale, o wszystkich, którzy już zeszedli ze świata. I jest jakaś niepochwytna melancholia w tych wspomnieniach. Melancholia człowieka, który pod wieczór swojego żywota przychodzi popatrzeć na miejsca, gdzie szczęście spływała jego młodość.

A potem mówi o górach. Mówi na mocy dwudziestu lat współżycia z ludem górskim i przy tej sposobności, na kilkudziesięciu kartach kreśli swoje stanowisko wobec t. zw. kwestyi ludowej. Te kilkadziesiąt kart są socyologią, polityką i filozofią Witkiewicza. Jak ona wygląda? jakie oblicze Witkiewicza z niej się wynurza?

Punkt wyjścia tych rozważań możnaby, mimo wszystko, nazwać wyłamywaniem otwartych drzwi. Witkiewicz twierdzi, iż wszystkie sposoby ujmowania kwestyi ludowej kuleją dlatego, że politycy i humanitaryści nie rozumieją aksjomatu, iż dusza ludu jest absolutnie taką samą duszą, jak dusza innych warstw, i że takie samo w niej zachodzi różniczkowanie indywidualuów. Oto kapitalny błąd witkiewiczowskiego zapatrywania. Napewno bowiem ani politycy, ani humanitaryści temu aksjomatowi nie przeczą i równie dobrze go sobie uświadamiają. Ale ten *truizm* witkiewiczowski nie zmienia ani trochę wagi jego przekonania. U natur jego typu wartość powiedzenia mierzy się bowiem siłą, z jaką ono jest ujawnione. Swoje otwarte drzwi wybija on z takim impetem, z tak gorącym przekonaniem, że przez to sama rzecz staje się znamienną.

Ustawiwszy swój punkt wyjścia, może teraz z goryczą przejść do krytyki wszelkich działań nad ludem i wypowiedzieć to, co go boli. „Do niedawna ludzie, którzy szczerze nawet współczuwali ludowi, widzieli w jego niedoli głównie zagadnienie dobrobytu materialnego. Zdawało im się, że rozstrzygnięcie kwestyi dochodu równa się podniesieniu poziomu ludzkiego istnienia. Nędzą dusz za mało była brana pod uwagę w rachunku społecz-

zmu osobistego, tak samo powinien stawiać sobie zasadę indywidualizmu rasowego. I tu marzenie Witkiewicza roztwiera sobie szerokie horyzonty. „Czy ludzie dojdą kiedy do tego, że roztoczą opiekę nad rasami ludzkimi, jak roztoczyli nad rasami zwierząt?” „Jak dotąd, rasa ludzka jest poniewierana i niszczone przez wszystkie czynniki, mogące wpływać na jej byt i rozwój”. „Opiekować się wolno tylko starzyzną i strzępami ludzkości; fundować i prowadzić składy zniszczonych istnień ludzkich, strzępów dusz i łachmanów ciała, składy skutków społecznego bezsensu i zbrodni, ale zapobiegać temu nie można, od tego są czynniki miarodajne”. „Gdyby hodowca roślin zmuszał palmy, róże, fiołki i ananasy rósć i rozwijać się w warunkach kultury, potrzebnej dla sybirskiej rzepy, sądzę, że wszyscy uznaliby go za waryata, niemniej hodowla ludzi odbywa się w ten właśnie sposób”.

Wystarczy chwycić wewnętrzny rytm tych wynurzeń, a staje przed nami zrozumienie, że Witkiewicz do swoich systematów dochodził nie drogą zimnych kalkulacji, lecz wrącego uczucia. „Najwznioślejsze zasady, jeśli nie odpowiadają im równie wzniosłe uczucia, są tylko martwemi formułkami”. Tu, jak i wszędzie, Witkiewicz pozostaje wiernym sobie: jest wyznawcą wysokich ciśnień duchowych. I nie trudno już teraz domyślić się, jaką uczuciu jego przedstawiała się idealna ludzkość. Byłby to zbiór ras, zbiór odrębności fizyczno-cywilizacyjnych, konkurujących między sobą na drodze wieczystego pokoju, nie na drogach zdobyczy materialnych, bo te Witkiewicz ma w pogardzie; nie na drogach urządzeń kulturalnych, techniki, wynalazków utilitarnych, bo tym niedowierza, tych się trochę lęka — lecz na drodze wytwarzania coraz piękniejszych, to znaczy coraz gorętszych dusz, serc, coraz lotniejszych umysłów. Nie biedzi się ten spirytualistyczny pragmatyzm Witkiewicza pytaniem, czy odracza jego do kultury materialnej, nienawisć do merkantylnego ujęcia życia, postawiona przezeń jako zasada tej przyszłej ludzkości, nie jest równocześnie daleko despotyczniejszym zakazem, aniżeli wszystkie prawa i instytucje dzisiejsze. Nie biedzi się pytaniem, czy da się tak dusze urządzić, by były płodne w jednym tylko kierunku — upiększania się, jako celu samego w so-

bie. Nie dopuszcza myśli, że i jego ideał jest przecie pewnem ujednostajnieniem hodowli ludzkiej. Ponieważ jego teoria jest czystem marzeniem, schematem noweli, więc największe trudności rozwiązują się łatwo.

Filozofia Witkiewicza od rdzenia zasady, aż po ostateczne konkluzje jest w gruncie rzeczy koncepcją nawskroś artystyczną. Ma ona wszystkie zalety i wszystkie wady postanowień estetycznych. Jest piękna, jest zaprawiona sercem i jest w gruncie rzeczy niekonsekwentna. Chciałaby bowiem wszystko nowe uzyskać, niczego się nie wyrzekając starego, co dogadza zmysłowi piękna. Jej radykalizm podcięty jest nieodłącznym pierwiastkiem artystycznego odczuwania: konserwatyzmem na punkcie piękna. Artysta-antyklerykał będzie piorunował przeciwko papieżowi, ale po swoim trupie przecie pozwoli dopiero występować przeciwko kaplicy sykstyńskiej: ta sama rzecz się dzieje z projektami socyologicznymi Witkiewicza. Chce innej ludzkości, lepszej, wznioślejszej, ale w gruncie rzeczy boi się najważniejszego wykładnika zmiany: postępu. Wynalazki, maszyny, aeroplany, rytm nowożytnego życia może bowiem kiedyś doprowadzić do tego, że góral zrzuci z siebie malownicze portki, cuchę i kapelusze z orłem piórem, że przestanie być tym pięknym obrazem, jakim jest dzisiaj. Można powiedzieć, że w podziemiach instynktu pozostawał zawsze duszą sielską, nieufną wobec wymysłów wielkiego miasta. Poprzez cały bój życia, poprzez wszystkie młodzieńcze formacje, poprzez teorie i programy, którym czynnie służył — przedarła się na wierzch najstarsza, atawistyczna w nim warstwa: zamierzchłego ziemianina. I tą ziemiańskością, ukochaniem ciszy, ukochaniem pejzażu, ukochaniem zwierzęcia — owiany też jest i jego anarchizm. W tej ludzkości, którą sobie marzy, musiałby jednak być ktoś, coby za tę ludzkość pracował, by ona mogła i miała czas wieczyste się uszlachetniać. Kto? Najprawdopodobniej, starą ziemiańską modłą, sam Pan Bóg, ten sam, który z małego ziarna daje duże zboże.

Anarchizm, z poprawką konserwatywnego piękna — oto ostateczna definicya, jaką należy dać ideałom przyszłości Witkiewicza. Poprawka ta miała wielkie znaczenie i decydujące za-

strzeżenie dla utajonych ukochań Witkiewicza. Ona mu pozwalała w snach i wizjach upatrywać — pośród idealnej ludzkości — jeden mały zakątek globu, piękniejszy i droższy, ponad wszystko, zakątek przeanielony w stosunkach życia, a przecie nietknięty w swym majestacie swoistego, zewnętrznego i wewnętrznego piękna, na nowo strojny w delie i korony, na nowo szumiący skrzydły wojowników, na nowo idący przez historię w geście bohaterskiego poloneza po tryumfy i po szczytność ducha. Ten zakątek — i to serce Witkiewicza zarazem — to Polska.

Adam Grzymała-Siedlecki.

WSTĘP DO ANTOLOGII POETÓW BELGIJSKICH.



ewindykująca systematycznie, uporczywie i całkowicie odrębność swoją po 1830 r. Belgia — w literaturze wyraźne i własne stanowisko zajęła dopiero w osiemdziesiątych latach zeszłego stulecia.

Nie mówimy o przeszłości tej literatury, ani nie cofamy się do przepysznego jej rozkwitu we Flandryi za Ruysbroecka, lub za prześwietnych

kronikarzy: Froissard'a i Commines'a.

Okres, bezpośrednio następujący po rewolucyi 1830 r., nie sprzyjał rozkwitowi literatury pięknej. Wyzwolony naród pochłonięty był całkowicie kształtowaniem młodego państwa i wyrabianiem trwałych podwalin ekonomicznych dobrobytu. Fermentu myślowego, niezbędnego do wyzwolenia milczącego słowa, dostarczyła Francya. Artyści francuscy, emigranci i czasowi przybysze w Brukseli, po 1870 r., Victor Hugo, a potem Verlaine, a zwłaszcza Baudelaire, stali się zaczynem intensywnego

życia literackiego w stolicy małego państwa. Trzeba było tylko bodźca i poddania tonu. Ognisko literackie, stworzone przez wolne i oryginalne duchy Francji — rozpało żar wśród miejscowej młodzieży, zapalnej i wojowniczej.

Z pomiędzy Belgów na czoło ruchu literackiego występuje Max Waller, za właściwego kierownika i twórcę tego ruchu uważany. Pismo, którego jest założycielem i redaktorem naczelnym, *La jeune Belgique*, walczy o niezależność i prawdę w sztuce. Dzieje się to mniej więcej w 1881 roku. W tym czasie Emil Verhaeren posyła pierwsze, naprawdę własne, utwory do *Art moderne*, *Société nouvelle* i staje się współredaktorem *Młodej Belgii*.

Lata osiemdziesiąte są okresem młodzieńczego wykwitu, wybuchu, wylotu sił twórczych, które nagromadziły się w odrodzonym kraju, a ujścia jeszcze były nie znalazły. Artyści pióra sprzymierzają się z artystami-plastykami. I jedni i drudzy poszukują nowych form dla wypowiedzenia swych o tem, co widzą, myśli. Pseudoklasycyzm, norma, ustalone kanony, którymi rządziło się malarstwo porewolucyjne, ubóstwo i użytkowość myśli pisanej — stają się dla tych promotorów nie do zniesienia.

Więc, wbrew opinii i przyzwyczajeniom publiczności, wychodzą na świat z pomysłami śmiały, — z hucznym, młodzieńczym protestem, z fantazją iście rewolucyjną, wnosząc z sobą nową koncepcję światła — w malarstwie i rzeczywistości — w literaturze.

Nową, — nie nową, gdyż właściwie, bezwiednie może, artyści ci, zarówno malarze, jak i poeci, zadość czyniąc prawdzie własnego temperamentu — zbliżyli się do najistotniejszych źródeł twórczości — do zrozumienia własnego ducha narodowego i potrafili wydobyć z siebie te cechy nieśmiertelnie jednakie, które stanowią istotną właściwość charakteru tego, na trudnych ziemiach Nizkiego ładu zamieszkałego, narodu. Claus, Toorop, Finch, Khnopf, van Rysselberghe, Montald, Ensor — w malarstwie; Max Waller, Verhaeren, Van Lerberghe, Maeterlinck, Eekhoud, Lemonnier — a jeszcze wcześniej Karol de Coster — oto parę nazwisk z gromady młodych, która umiała przed laty

trzydziestu kilku wnieść w życie duchowe swej ojczyzny entuzjazm, namiętność, młodzieńczą szczerłość — prometejski wiew, pod którego tchnieniem ocknęła się drzemiąca stolica brabancka. Wówczas to zaznajomiła się młoda brać literacka w Brukseli z Wagnerem i pokochała jego muzykę bohaterską; „walkirytność” tej muzyki była pokrewną neokielzaniu artystów z „młodej Belgii” i „Towarzystwa XX”.

Epokę tę o kilka lat poprzedzają genialne improwizacje Rimbaud'a ¹⁾, bardzo luźno zresztą przez Verlaine'a z Brukselą związanego, zazdrośnie i dziko strzegącego swej samotności i praw do błędzenia po własnych drogach.

W 1883 r. ukazał się pierwszy zbiór poematów Em. Verhaerena: „Flamandki”, który wywołał zgorzienie wśród wytwornej publiczności. Poeta odtworzył w nich szczerze i prawdziwie, z realizmem starych mistrzów, piękno, barwę, smutek, miłość flamandzkich zagród i ferm. Z tegoż czasu pochodzą pierwsze utwory G. Eekhouda (Kees Doorik, Kiermasze). Wtedy również występuje na widownię M. Maeterlinck. — Współczesna literatura belgijska zdobywa prawo obywatelstwa, a rzucony hojnie siew entuzjazmu rozwija się w roślinę coraz mocniejszą, o korzeniach coraz głębiej i szerzej rozgałęziających się po kraju.

Lecz, czy dlatego, że „nikt nie jest prorokiem we własnym kraju”, czy że „Młoda Belgia” zbyt była nową i niezrozumiałą dla najbliższego środowiska — stało się, iż przez wiele lat twórcy tego naprawdę ważkiego ruchu artystyczno-literackiego nie mieli posłuchu wśród rodaków. Maeterlincka adoptowała Francya, — Verhaerena więcej może od Francuzów zrozumieli i ocenili Niemcy.

U nas mało się odróżnia literaturę belgijską od francuskiej. Przyczynia się do tego w znacznym stopniu język tej literatury, — *francuski*. Istnieją jednak artyści belgijscy, piszący po flamandzku — a ruch literacki wśród „młodej Flandryi” wzmagają się bardzo w ostatnich latach w związku ze wzmożonym życiem

¹⁾ Artur Rimbaud pochodził z Charleville w Ardenach.

politycznym w prowincjach flandryjskich. Obecnie mówimy tylko o literaturze belgijskiej, lecz „francuskiej”.

I oto stajemy wobec pozornej sprzeczności, sprzeczności, która jednak na ziemi Belgów nikogo nie dziwi, gdyż stanowi jeden z czynników składowych historii tego kraju. Flamandzko-waloński rdzeń jego kształtował się pod wpływem dwóch kultur: niemieckiej i francuskiej — ze wschodu szła ku wesołej Walonii powaga, z zachodu do rubasznej Flandryi płynął wykwint.

Wpływ kultury francuskiej, przeważający za rządów książąt burgundzkich, dla których miasta flamandzkie stały się gościnnymi stolicami, przetrwał poprzez wszystkie perypetye, przez jakie przechodziła Walonia i Flandrya. Pomimo zmiennych ukształtowań państwowych i kolejnej przynależności politycznej do Hiszpanii, Austrii, Francji, Holandji, istota wewnętrzna Belgii, Flamanda czy Walona, zmieniła się mało. W ciężkich bardzo walkach wypracowana odporność na wpływy przyrody i zorganizowanej ludzkiej przemocy wyodrębniła ten naród, swym położeniem geograficznym jakgdyby skazany na pochłonięcie i zasymilowanie przez sąsiadów. Stało się, że bez względu na to, iż znaczna część Flamandów, zwłaszcza elity intelektualnej, używa języka francuskiego, za własny go uważając, duch literatury, stworzony tu przez artystów, mówiących i piszących po francusku, jest odrębny i węzłami najściślejszego pokrewieństwa związany z duszą praojców, malarzy, mistyków, czy bohaterów, van Eycków, Ruysbroecków, czy van Artevelde'ów, do których myślą powraca, jako do prairódła, każdy rzetelny współczesny artysta belgijski.

Hart i tłumiona radość ze zwycięstwa, radość niepewna i ustępująca przed nowym śmiertelnym wysiłkiem — to niegdyś „leitmotiv” życia szczepów, z których wyrosła dzisiejsza Belgia. To treść psychiczna całego niezmiernie trudnego, na walce, zdobywaniu, porażkach, zwycięstwach i przystosowywaniu się opartego życia narodu. Z niej może rodzi się jego niezmierna, zdumiewająca umiejętność radowania się życiem, ocenianie piękna we wszystkim, upojenie walką, pokonywaniem, trudem, — potrzeba pędu, przestrzeni, rozmachu. Dawna Flandrya

daje realizm w malarstwie gotyków i szczerą rozpęd w baroku Rubensa. Tem samym przemawia jej głos w przecudnej, nieprzetłómaczalnej poezji Verhaeren'a, który język francuski nagina do wymagań swej, nie liczącej się z żadnymi względami, plastyki. Stara dusza Flandryi mówi przez Eekhoud'a, „pijącego życie i krew“ (Remy de Gourmont) i nakazującego: „żywcie się wszystkim, w czym jest życie“, — przez cichego poetę Flandryi szczęśliwej, Maxa Elskampa. Wypowiada się przez J. Rodenbacha i M. Maeterlincka.

Lecz oni są jakby wcieleniem drugiego tonu, dźwięczącego w duszy tego kraju. Niepewność przeznaczenia, które czyha i krąży, mglistość wieczoru i szarość błękitnego mroku, tęczowe światło, płynące przez witrażowe okna starych katedr, zło, które jest tu i tam, lęk i cisza, klejnoty i złoto życia wewnętrznego, tęsknota niepoznawalnego i smutek zgasłych, stary jakiś sen przeżywających miast, poezya głęboka, nie rzeczy i nie życia, poezya duszy, jest poezją artystów belgijskich.

I jedno i drugie oblicze poezji belgijskiej jest pełne powagi i męskiej siły — niema w niej sentymentalizmu, ani dziecięcej tkliwości.

Verhaeren współczesną twórczość belgijską charakteryzuje w następujących słowach: „Smak niektórych naszych poematów nie da się z niczem porównać. Nie posiadamy giętkości, ani dystynkcyi francuskiej, ani lirycznej czystości Anglo-Sasów, ani uczuciowej głębi Niemców — lecz mamy purpurową i rozkwitłą moc i słodycz tajemniczą i zrezygnowaną. Wierzący, czy niewierzący — wszyscy nasi poeci są religijni. Przepajamy wiarą najbardziej realistyczne koncepcje nasze; mamy wstręt do sceptycyzmu; jesteśmy jeszcze zbyt młodzi, by nie wierzyć w rozpęd każdego i w wysiłek wszystkich. Potwierdzamy instynktownie — tam, gdzie inni przeczą przez inteligencyę. Rozumieć, analizować, dysekować — to dla nas mniej ważne, niż działać, a ci z pośród nas, którzy pierwsi narzucili literaturę krajowi, niegdyś niechętnemu dla rymu i rytmu — złożyli dowód raczej odwagi praktycznej i rozumnej, niż fantazyi i marzycielstwa. Rozwój nasz materyalny, czy intelektualny zależy zawsze od tego, co mamy przed oczami. Dodam jeszcze, że, dzięki tej trosce o rzeczywi-

stość bezpośrednią, myślimy i działamy uparcie i niezmiennie rozsądnie. Mniejsza z tem, że to określenie zabarwia się może w sposób dla niejednego przykry. Lubię używać go dla scharakteryzowania naszego sposobu odczuwania. Brak nam delikatności i wyrafinowania, lecz dzięki odwiecznemu rozsądkowi, posiadamy, bądź co bądź, rodzaj taktu, który chroni nas przed mizdrzeniem się i krygowaniem i czyni nam nienawistnymi słowa puste".

ANTOLOGIA POETÓW BELGIJSKICH.

Przekłady *ZDZISŁAWA WITMIRA.*

ÉMILE VAN ARENBERGH.

SONET WSCHODNI.

*Śni mi się o śmiertelnych cudach wschód wspaniałą,
Gdzie nawet śmierć, choć straszna, jest wielką rozkoszą;
— Dziwna ziemia, gdzie grzechy piękna też nie płoszą,
Boa miążdzy was miądzzy pół-nagiemi skały.*

*Tam koniszał rozwiewa czerwoną swą grzywę;
Tam, otwierając paszczę, widząc ptaka, żmija,
Jak na łodydze długiej krwawy kwiat, się zwija
I wydają papugi okrzyki chrapliwe.*

*Księżyc, ów biały dziadek, poeto, na niebie
Kręcąc swe z gwiazd wrzeciono, kłania cą się śmiało
I z cienkiego muślinu tka całun dla ciebie.*

*A plugawa hyena rozrywa twe ciało
I kondor, gdy jelity i mózgiem się naje,
Płynie z twem sercem w dziobie gdzieś, w podniebne kraje.*

PAUL BERLIER.

POCIESZYCIELKA.

*Powierzyłem ból, co mnie pożera,
Ziemi. I płynął głos matki-ziemi:
„Wierz w Ciało: Duch — to jest sen, chimera
Lub wyklęty bądź-że słowy temi!”*

*Niosłem Niebu moją beznadzieję.
Rzekło Niebo dźwięki niebieskimi:
„Wierz w Ducha; złem samem ciało zięje
Lub wyklęty bądź-że słowy temi!”*

*Niebo, ziemi! Bezecne, kłamiecie!
Niechaj wstydem twarz wam płonie cała:
Gdym powierzył smutki me kobiecie,
Ona jeno — bez słów — zapłakała...*

GEORGES EEKHOUD.

DLA SZALONEJ.

*Prędzej niż jutro, bo dziś jeszcze, srodze
Chciałbym Szaloną spotkać na mej drodze,
Szaloną, co ma wielkie oczy sarnie,
W spódnicy strzępach aż do kolan, z kosą
Przez wiatr rozwianą i zupełnie bosą,
A jednak piękną, choć ubraną marnie.*

*Dziś wieczór musisz mnie wysłuchać przecie,
Jak i ty sama, jestem lasu dziecią.*

Ja, wciąż sypiając w lesie między mchami,
Łagodny jestem... Więc dlaczegoż oni
Mkną het przede mną, niby wiatr ich goni,
Chowają dziatki i trzaskają drzwiami?

Z Plassis dzierzawca, zwany Piotr Bogaty,
Nie zna litości nad odzianą w łąty
Włóczęgą, choć w jej oczach słońce świta.
„Jeśli chcesz dachu, ogniska i chleba,
Będziesz je miała, lecz zapłacić trzeba:
Tak czyni każda przystojna kobieta...”

Z głębokim smutkiem, lecz dumna i biała,
Nie przestępując progu, spoglądała
Oczyma, które zawsze lśnią przejrzyście,
Na tego, który kusił ją słowami...
Milczała; potem wolnymi krokami
Szła, gdzie janowiec w słońcu złoci liście.

Wtedy Piotr krzyknął: „Do mnie, psy! Zakaty!
Jakto? jam przecie dzierzawca bogaty,
A jędza, której oczy czary kryją,
Tak mną pogardza, nie chce łaski takiej?
Do mnie, ogary! Do mnie, parobczaki!
Przetrząsnąć krzewy! Sprowadzić tu mi ja!”

Słyszałem wszystko. Skronie mi pałały.
Piotr był potężny, ja — nędzny i mały.
Kocham Szaloną, co ma smutne oczy.
„Piotrze, daj pokój, zatrzymaj ogary”.
„Do kogo mówi ten ladaco stary?
Biada zwierzyńie, co z tropu nie zboczy”.

Wnet Burek pastwić chciał się nad mem ciałem...
Więc szybko w myślach Szaloną wezwałem,

*A w chwilę potem posoka już krzepła ...
Później na pana szła kolej ta sama ...
Na białym śniegu czarna lśniła plama,
A z głowy jego lała się krew ciepła ...*

*Oto dlaczego jeszcze dzisiaj, srodze
Chciałbym Szaloną spotkać na mej drodze,
Szaloną, siostrę o spojrzeniu nieba,
Już wtedy drogą ... Zrobić jej wyznanie
Miłości czystej, — to mi pozostanie
Jedynem, czego przed szafotem trzeba.*

MAX ELSKAMP.

DLA UCHA (III).

*Gdy się ku morzu zbliża potem,
co błyszczący, jakby szczerem złotem,*

*gdy, już po domach i po łące,
drzewa ominie się żyjące,*

*u brzegu, imion ich kolejają,
rzek, co się do nich zawsze śmieją,*

*najmilsze w porcie łodzie duże
stoją bok o bok, w jednym chórze.*

*Więc na ich cześć, dla rymów grona,
bądź, Anno-Maryo, pozdrowiona,*

*ty, co białuchne żagle twoje
zdają się dźwigać dziątek roje;*

*i tak się cieszę, jak muzyką,
że znów cię widzę, Angeliko,*

*że choć ci burza maszt złamała,
z Islandyi powróciłaś cała.*

*Jak Gabryela, tak wzniesź głowę
i głośno sław twe żagle nowe,*

*niech ci łza w oku nie zaświeci,
że połów cię kosztował sieci,*

*bo, Magdaleno, to nie wina,
całusów wnet się zapomina,*

*tembardziej wiatrom, aby w szale
radośnie się łączyły fale*

*w koncert, co śpiewa w swym przestworze
na maja cześć, głębokie morze.*

„La Louange de la Vie“.

ANDRÉ FONTAINAS.

GIOCONDA.

*Nad wielkościami, co szły przez wieków koronę
Nadziejami krwawemi, co się dumą złocą,
Ponad żałobą ciężką i zgryzot niemocą,
Płyną, o, Monno Lizo, twe oczy zamglone.*

*I czasami zmysłowych pożądań skra żywa
Twe źrenice myślące leciuchno rozpala*

*I twych pragnień rozkosznych rodząca się fala
Z twego ciała bladego, budząc przestrasz, spływa.*

*Okrutną tajemnicą smutnego uśmieška
Jest twe serce milczące, w którym miłość mieszka
Dla bogatej przyszłości kwietnego kielicha;*

*Mistycznych zwycięstw czysty i prosty żal mroczy
Zielonymi ogniki zagadkowe oczy,
Słodkie i marzycielskie, jak modlitwa cicha.*

GEORGES GARNIR.

CI, KTÓRYCH NIE KOCHANO.

*Pożądanie kobiety zwolna ich strawiło
W błogostawionym ogniu, w białych nadziei szale,
Oni dawali duszę, i mięśnie, i ciało,
Lecz nieczulego sfinksa nie wzruszyli wcale.*

*Przywidzenia, rojenia, przepadłe na wieki
Na gościńcach odludnych, co nie mają końca,
Dusz wspomnienia, co w przestwór umknęły daleki,
Których serc jednak skarga łka cicha, gorąca;*

*Przepełnione radością, wiośniane porywy,
Czyste, święte nadzieje, bez zwierzeń sny one,
Naprawdę wciąż szukały wokół strzechy tkliwej,
By przygarnąć je chciała, pielgrzymy znużone.*

*Wyczerpane ich mary przywarły do ziemi,
Niby w zwiędłym ogrodzie marmurowa bryła;*

*Krew bólu samotności kroplami wielkimi,
Gdzie cierpiały ich serca, swą drogę znaczyła.*

*Oni gardzą szukaniem przyczyny swej doli,
Ich ból jest taki ciemny, jak chmurne niebiosy,
Widok róży lub zboża już ich nie zaboli,
Tym nawet nie zazdroszczą, których pieścą losy.*

*Gdy tylko pogrzebowym błyskiem skrzy się oko,
Ich dusze kryje czarna, żałosna zasłona,
Lecz w ciemnościach swych wznieśli się oni wysoko,
Gdyż została im jednak dusza nieskazona.*

PAUL GÉRARDY.

MOJA PIEŚŃ.

*Pieśń, co się w duszy mojej chowa,
Trwożliwa pieśń, co płacze nieco,
Niemiecką jest i smutną nieco,
Pieśń, co się w duszy mojej chowa.*

*Och, to jest pieśń wciąż jednakowa,
Co łyżę te same ciągle roni,
Co śpiewa kwiat o tejże woni,
Pieśń, co się w duszy mojej chowa.*

*Ta stara pieśń, wciąż jednakowa,
Jest długą, długą i — daremną!
Nigdy się nie rozstanie ze mną
Pieśń, co się w duszy mojej chowa.*

IWAN GILKIN.

HALUCYNACYA.

*Ktoś rozrąbał na poły wierzchołek mej głowy,
Niby zwierz jakiś straszny, lśni mózg mój różowy.*

*Potwór wielki, jakgdyby worek pełny wina,
Miota się, podniecony, lub też drgać zaczyna.*

*Włokąc nerwów czuciowych nici całe zwoje,
Płynie w krąg, rozłaczając żadne macki swoje.*

*Zwycięski i szalony, płynie on zdradziecko
Ku miejscu, kędy czuje kobietę lub dziecko.*

*Jak z ciemnego jedwabiu, żarzące się oczy
Błyszczą wstrętnie, gdy potwór ofiarę swą zoczy.*

*Zamyślonym, marzącym, dumnym czołom biada:
Zwierz, ostrząc swoje szpony, zaraz na nie spada.*

*Wiecznie głodny jest mózgu, gdzie krwawią idee
I lubuje się w głowach, gdzie pustka się śmieje.*

*Wszystko chciwie pożera i w zdobycz zamienia:
Białe cnoty i trwozę, rozkosz i marzenia.*

*A nasyciwszy głód swój, wielki zwierz różowy,
Aby trawić, zasnąwszy, wraca do mej głowy.*

VALÈRE GILLE.

WSPOMNIENIE.

*O, ty, kochane wspomnienie kochania!
Roso, co gaśniesz w słonecznej powodzi!
Wszakżeś jak rosa, co z siebie wylania
Kwiat, który w sukni atlasowej chodzi.*

*To jakby sen, co tylko się nieśmiała
Miało chęć śnić, co rodzi się i gaśnie,
Gaśnie i rodzi się, a to jest właśnie
Zaledwie chwila, kiedy się różę miało.*

ALBERT GIRAUD.

REZYGNACYA.

*Walczyłem sam ze sobą, krzyczałem, cierpiałem,
Samotny, gdy noc kryła duszę krwią ociekłą,
I piekło me opuszczam z życiem, w strzępach całem,
Gdyż na dnię moich myśli odnalazłem piekło.*

*Dziś rozumiem, szaleństwem było me marzenie,
A miłość ma jesienna — to krzywda zdradziecka,
I, jak gwóźdź z serca, z piersi na zawsze wyplenie
Tragiczną moją żądzę: urojenie dziecka.*

*I — mój mieczu! mój krzyżu! — te wiersze ci piszę,
Takie białe, spokojne, jak wieczór Gwiazdkowy,
Kiedy chylą się chwiejnie, patrząc w senną ciszę
Zimnych niebios, drgające wysokich palm głowy.*

*Te wiersze nieznanego, w których zgasła siła,
Te wiersze, gdzie ma boleść w jasność się rozjarza,
Te wiersze, gdzie ma tkliwość długo się krwawiła,
Jak słońce, zachodzące w złocie relikwiarza.*

CHARLES VAN LERBERGHE.

W SPIĄCYM LESIE.

*Trochę miłości, dzienne światło,
I nieco słońca — wprost marzenie,
I czoło jej i lilie za tło, —
Wszystko to kruche nieskończenie.*

*A przecież cierpieć jest tak miło
Wśród kwiatów, palm i wód roztoczy,
Że zbyt jej ciężko umrzeć było,
A więc — zamknęła cicho oczy.*

*I na wezglowiu z serca mego
Zasnęła na swej ręce białej,
A lilie, róże snąc dlatego
Ciche i nieruchome stały.*

GRÉGOIRE LE ROY.

PIEŚŃ.

*Spiący, otwórzcie, na litość Boga!
Myśmy ci, którym daleka droga*

*I których więcej nikt nie zobaczy!
Którym została sakwa uboga
I kij tułaczy.*

*Nie mówcie: tłum niech do jutra czeka!
Przed nami bowiem droga daleka,
Która nie wraca temiż ścieżkami.
Nie opuszczajmy tutaj nikogo,
Ktoby nas kochał i współczuł z nami
I czekał w domu, jak w odwiedzinach.*

*Idziemy! Idziemy! Bez celu i bez przyczyny!
Ale widzimy tych, co zostali,
Tych, co czas znaczą i idą dalej;
Tę, którą trzyma gawęda długa;
Męża, co zrzędzi; dziesięć, co się żali;
Tego od trumny i tego od pług!
Otwórzcie, a zostanie wam po tych wspomnienie,
Czyje stukanie w ciszy was dolata,
Lecz nigdy nie ujrzyście, że nocna poświata
Ręce nam czyni wielkimi przesadnie,
Albo też, kiedy cień na wrota padnie,
Płaszcz jakiegoś z wędrownych nędzarzy,
Że go postacią upiorną obdarzy.*

*Otwórz! Patrz, oto pierwszy kur już pieje!
I gwiazdy na niebie gasną!
Otwórz życiu tułaczy na chwilkę wierzeje!
Potem pójdziem w drogę własną!*

*Nasz popas tutaj — to postój godzinny
I ci, co idą dziś wśród nocnej toni,
Nigdy nie wrócą pod twój dach gościnny:
Wieczność ich goni.*

„La Chanson du Pauvre“.

Sfinks

MAURICE MAETERLINCK.

AMEN.

*Oto czas błogosławić w tej chwili
Sen cierpiących wciąż niewoli męki,
Czekam, aż on swe ręce wychyli,
Strojne w białych, piwnicznych róż pęki.*

*Czekam oto tchnień jego, bo pragnie
Moje serce, co podstęp odtrąca;
Paschalnego baranka na bagnie,
Ran, co na dzień ma woda gorąca.*

*Czekam nocy, co są bez świtania,
Zła, co moc go nie zwalczy niczyja,
Jego cień niech mi ręce osłania,
Jego lice się w wodzie odbija.*

*Czekam, aż mnie noc patrzeć ośmieli,
Jak twarz pragnień zwilżona zostanie,
Widzieć znów o wieczornej kąpieli
Gdzieś w lodowym pałacu konanie.*

„Serres Chaudes“.

PIOSNKA VI.

*Przyszli, powiadali
(Dziecko, strach mnie zdjął),
Przyszli, powiadali,
Że odjechał w dal...*

Z lampą zapaloną
(Dziecko, strach mnie zdjął),
Z lampą zapaloną
Przybliżyłem się...

Przed pierwszemi wroty
(Dziecko, strach mnie zdjął),
Przed pierwszemi wroty
Światło jęło drzeć...

Przed drugiem i wroty
(Dziecko, strach mnie zdjął),
Przed drugiem i wroty
Przemówiło w głos...

Przed trzeciem i wroty
(Dziecko, strach mnie zdjął),
Przed trzeciem i wroty
Zgasł płomień złoty...

„Quinze Chansons“.

GEORGES MARLOW.

PIOSNKA.

Piosenka, co mnie męczy stale,
Wspomnienia trochę chorowite
Głosu, co — drogi — uszedł w dale
I który zdobią sny przeżyte,

Piosenka, co dawne struny trąca,
Przez którą zorza lśni dobroci,

Razem subtelna i marząca,
Jasnością moje oczy złoci...

Piosnka swawolna i kochana,
Którą nuciła siostra mała,
Kiedy w alei liść strącała
Z wonnego dziecięcego rana.

Niestety! Zwiędły moje oczy,
Zwiędły wzruszenia, tłąc zarzewiem...
Uciszyć twój, piosnko, dźwięk uroczy...
Płacę i czemu, sam już nie wiem!

LÉON MONTENAEKEN.

ŚMIECH NOCNY.

— Gdym ją opuszczał: „Masz, weź, miły,
Pierścień mój”... rzekła ze łzą rzewną;
A mnie przeczucia wciąż męczyły,
Że zdradzi mnie napewno.

I w sennej ciszy, co noc ściśle,
Pierścień do serca tuląc szczerze,
Wątpić zaczynam i... i myślę,
I myślę... i lęk mnie bierze.

Lęk? czemuż wątpić? Ona kocha!...
— Lecz skąd głos śmiechu szyderczego?
I mnie do śmiechu rwie chęć płocha...
I nie wiem sam dlaczego.

GEORGES RENCY.

ŹRÓDŁO.

Źródło, w którego wodzie drząc, stopy kąpiemy,
Śpiewa, gdy mgłą zasłonił wieczór lasu lice:
Szmerzący wciąż niewolnik mówi tajemnice,
A myśmy zasłuchani w nie w rozkoszy niemej.

Liście w chwili konania dnia stały się blade;
Coś słodkiego się cicho skarży w atmosferze;
Oczy nasze łzą zaszyły, jak zmartwione szczyrze.
Źródło ścichło, skazane, rzekłbyś, na zagładę.

W przyjaznym cieniu wszystko jest piękne niezbiecie.
Chcesz przed memi oczyma otworzyć twe życie
I rozpostrzeć, by lśniło, jak chorągiew nowa?

Lub nie mów nic: bo cisza jest, jak całun biały
Dla zbyt żywego, z wiatrem ginącego słowa, —
Bez słów mówmy, by gwiazdy w ciszy nas zastały!

„La Vie“.

GEORGES RODENBACH.

SŁODYCZ WIECZORNA.

O, słodyczy wieczora i ciemnej komnaty!
W zmierzchu tyle słodyczy, co w łagodnym zgonie;
Cień wolno wpełza, dymne roztaczając szaty
Pod sufitem. A wkrótce wszystko w śnie utonie.

*Jak gdyby zgon łagodny, tak mrok się uśmiecha
I, zegnając w zwierciadle obraz swój przymglony,
Człowiekowi się zdaje, że się cofa zcicha,
Że idzie, zamierając, gdzieś, w dalekie strony.*

*Na obrazach, którymi zawieszono ściany,
I na tych, które pamięć zmroczona poruszy,
Na krajobrazach ściennych i obrazach duszy,
Rzekłbyś, pada śnieg czarny, ledwo wyczuwany.*

*O, słodczy wieczorna, co pozwalasz w ciszy
Łowić dźwięki gasnące skrzypiec i tłumika!
Kochanki, która zmarła, sny kochanek słyszy,
Na deseni dywana wzrok ich się spotyka.*

*Dzienne światło za chwilę leżeć będzie w grobie;
Słodkie zlanie się z wszystkim w nierozdzielne tonie!
Cicho! W zapach się jeden łączą już dwie wonie:
Mając te same myśli, nie mówić ich sobie!*

„Le Regne du Silence“.

SZKATUŁKA.

*Matka moja na dni, gdy w smutku tonie cała,
Ma w tak tajnej szufladzie, że nikt jej nie zoczy,
Starą skrzynkę żelazną, którą rdza już toczy
I którą mi dwa razy tylko pokazała.*

*Ma coś z smutku szkatułka wspólnego z trumnami
I rodziców jej włosy dawno zmarłych chroni*

*W poólkłych już saszetkach o dość mocnej woni,
Które matka pod wieczór całuje czasami.*

*Gdy zmarły jasnowłose siostry, wtedy czule
Schowano w niej dwa sploty włosów, wraz ze łzami.
Nic z łańcuchów strzaskanych nie zostało z nami,
Jak dwa złote ogniwa w żelaznej szkatule.*

*A że do grobu Twoje ciało kłonią smutki,
O, matko, gdy nadejdzie dzień nieunikniony,
Że do szkatułki złożę i ja ze swej strony
Twe włosy, niechaj kosmyk ich będzie siwiutki.*

„Les Tristesses“.

FERNAND SÉVERIN.

ZNUŻENIE.

*Już wieczór, który budzi w nas zwątpienia świeże,
Ciemniejszy co godzina, drogi zmierzchem prószy;
Waham się... Jam znużony... Gdy mnie lubisz szczerze,
Nie zostawiaj mnie samym z niepewnością w duszy.*

*Lecz strzeż się, przyjacielu, mówić teraz do mnie!
Moje serce życzliwa istota w potrzebie,
Choćby była bezsłowna, pociesza ogromnie,
Bo, nie mogąc jej widzieć, czuję koło siebie...*

*... Albo, raczej, nie! Powiedz mi, żem nie stracony,
Że do chwili niełaski, sercu odważnemu
Przyszłość musi otworem stać na wszystkie strony;
Lub, gdy możesz, zaufać każ sobie samemu!...*

„Poèmes Ingénus“.

HÉLÈNE SWARTH.

POGARDA.

*Tak wysoko wzniosę duszę,
Że nic stąd jej tknąć nie zdoła.
Nie, złorzeczyć się nie skuszę:
Z wzgardą patrzę się dokoła.*

*Męstwa! Chociaż gad się szasta,
W cieniu się niegodnym skryje,
A ja będę, jak niewiasta,
Co stopami depce żmiję.*

*Żmijo! Z błotem zejdz ze świata!
Złość, nienawiść niech nie pała!
Niż gniew, więcej wzgarda zdziała:
Ta nie kasa, lecz przygniata.*

EMILE VERHAEREN.

WYPIEK CHLEBA.

*Tu na niedzielę dziewczki chleb piekły dokoła
Z jaknajlepszego mleka, z ziarna, jak należy,
Zakasały rękawy, namarszczyły czoła,
A pot je zlewał ciurkiem i spływał do dzieży,*

*Wrzały pośpiechem ręce, ciała, aż kurzyło,
Szyje drżały nad torsem grubym, pełnym ciała;
Każda z dziewczek, pięściami ciasto gniołąc z siłą,
Jak pierś, mu półkolistą formę nadawała.*

*Wielkie piekarnie żaru rzucały szkarłaty,
I na blachę olbrzymią chleb miękki łopaty
Wciąż pod kopułę pieca parami rzucały.*

*Płomienie, ukazując swoje paszcze wraże,
Niby hufiec psów rudych wściekły, rozszalały,
Skakały z dzikim rykiem, gryzły ludzkie twarze.*

FOLWARK.

*Gdy widzisz w dali folwark, jak z dachami swemi
Pnie się w górę, z młynami i z wieżycą swoją,
Ze śpichrzami, co głowy mu dachówką stroją,
I z ściętymi po węglach szczytami białemi;*

*Gdy widzisz w dali folwark, jak pnie się, zielony,
Lśniąc się i roztaczając w majowej świetności,
Gdy lato ze swym żarem nad nim się rozgości
I gdy buki go chłodzą swojemi korony;*

*Tak wielkim ci się wyda z kominów rzędami,
Ze stodół i szop masą, z swemi oborami
I z odrzwiami, na których pstre gwoździe się śmieją,*

*Z ogromnym sadem, który trawa wkrąg zasiała, —
Taki pyszny i wielki błyszczący za aleją,
Że rzekłbyś, tam się wioska rozpostarła cała.*

MAX WALLER.

NIEDZIELA.

*Dziś jest niedziela — i w tej chwili
Widzę, jak białe lśnią sukienki,
Rój ptasząt na gałęziach kwili
Na niedzielnego dzwonu dźwięki.*

*Szpak sobie usiadł, jak na grzędzie,
U mego okna mimochodem
I poznać z małych ocz, że będzie
Badał mnie, czym z daleka rodem.*

*I kiedy, na wsi gdzieś dalekiej,
Z pieśnią się chylą kłosów łany
I trawy maska wietrzyk lekki,
W mym kątku siedzę zapomniany*

*I tajne pali mnie pragnienie,
By się modliły też me wargi,
I zgasnąć chcę, gdy zgasną cienie,
Bez słowa żalu ani skargi.*

DYALOGI O SZTUCE.



sztuce suchych sprawozdań pisać nie należy. To nuży czytelnika. Piszący zaś zamienia się jakoby w wahadło. Rytmicznie chyli się na dwie strony. Znajduje utwory doskonałe, lub też zgoła banalne. Czytając podobne krytyki, prawie zawsze spotykamy dwie zasadnicze linie. Doskonałość dzieła i miernotę. Krytyk stara się nie widzieć między tem, co nazywał doskonałością, a tem, co miernotą, żadnego przejścia. Robi to z konieczności nieraz, aby utrzymać swój ton znawstwa, i aby go stanowczym gestem podkreślić, a raczej uwypuklić. Ponieważ mówić nam należy o sztuce plastycznej, nazwijmy ten sposób krytyka sposobem plastycznym, uwypuklającym sens słowa. Cel osiągnięty, albowiem zadość się stało ambicyi krytyka. Czytelnik zaś wynosi dwa wrażenia. Pierwsze: iż malarz lub rzeźbiarz X... pięknie rzeźbi lub maluje, drugie—kilku lub kilkunaśtu Ygreków tworzy dzieła złe, bez sensu, często wprost ohyd-

ne. Sprawiedliwości stało się zadość. Krytyk zadowolony, malarz lub rzeźbiarz też, czytelnik zaś uszczęśliwiony, iż wie wszystko w tej dziedzinie napewno i dobrze. Jeden jedyny Y tylko jest zrozpaczony, lecz cóż poradzi nieszczęśliwy? Jest przecież w mniejszości, więc przepadł beznadziejnie.

Pragnę uniknąć tego. Nie chcę zasłużyć na niechęć. Zrywam z uświęconym zwyczajem i podaję dyalogi mego dziwnego przyjaciela, pozwalającego mi z sobą przebywać i notować ściśle każdą prowadzoną o sztuce rozmowę. Śród notat moich jest wiele ciekawych urywków, lecz na temat ściśle techniczny, obchodzący bardziej artystę, niż szerszy ogół. Zaś dyalogi są prowadzone na temat istotnej twórczości, z osobami o wysokiem ukształceniu duchowem, należącemi do różnych sfer intelektualnych, w formie nierzadko zajmującej i oryginalnej. To skłoniło mnie do podania dwu takich rozmów, albowiem dysputy o sztuce są niezbędną duchową strawą mego dziwnego przyjaciela. Znam go już oddawna, jako artystę czynnego w jednym z rzemiosł sztuki. Znam też jego upodobania i kult dla twórczości ludzkiej — i wiem, iż gotów jest ponieść wielkie trudy, aby choć cząstkę idei swych wprowadzić w życie. Lubię wsłuchiwać się w rozmowę jego, łowią uchem każdy zwrot żywszy i tonę w tych pogwarach, jak w zaczarowanym kole. Lecz przychodzą chwile, iż strach mną władać poczyna, obawiam się, czy nie nadto się naraża. Boć nieraz ostro dotyka ludzi, śród których wielu ma bardzo daleko idące aspiracye artystyczne — uświęcone tradycją wielu lat — narodowe i demokratyczne. On zaś, mimo niebezpieczeństwo, grożące mu zewsząd, niefrasobliwie prowadzi dalej rozmowy, błyskotliwością mami, zachęca, śmiechem kusi, by naraz ukłuć dotkliwie w najbardziej dostojny punkt ambicyi. Drzę, by nie zginął, tyle naraz grozi mu niebezpieczeństw. On dotąd jednak unika srogiego ciosu i chadza po dawnemu po tych nizinach, walcząc wytrwale i głosząc różne prawdy, znane jakoby już starym Grekom, a nawet Aleksandryjskim rozpustnicom.

Nieraz otoczenie, korzystając z jego pobłażliwego spokoju, dopuści się choćby drobnego urągawiska, wtedy zamyka się

i popada w pustą wesołość i tylko kiedy niekiedy zgrzytnie oderwanem zdaniem.

Jak już wspomniałem, naraża się straszliwie. Drzę nawet o jego dalszy byt na ziemi. Rozjątrzone do głębi społeczeństwo snadnie zagłodzić go może i pogrześć w zupełnem milczeniu. Byłaby to niepowetowana strata. Obawiam się. To znowu mam nadzieję, iż zły los minie go i ostanie między nami, by nadal mógł rozpędzać szare chmury codzienności.

Bezprzykładnie ostro kieruje rozmową — bez względu na dostojność i zasługi osób, z którymi obcuje. Lecz ja starać się będę łagodzić zbytnią ostrość.

Dwie mamy rozmowy:

Pierwsza z „Dostojną damą“, druga zaś z Mecenasem sztuki, Członkiem Komisji nieznanego mi Komitetu.

Rozmowa z Dostojną Damą.

Ja wraz z mym przyjacielem zwiedzamy dobroczynny kiermasz, gwoli rozrywki.

Gwar bije z wnętrza i mamy barwami strojów i zapachem kwiatów. Pociąga nas ku sobie, suniemy we wnętrze, by mózż się nacieszyć wykwentem i rozweselić oczy. We framudze okienka stajemy w milczeniu, patrząc z zachwytem. W tej chwili przyjaciel mój składa ukłon, pełen szacunku, dostojnej damie, kroczącej samotnie ku nam. Doprawdy, była to piękność czarująca. Powściągliwa dystynkcya, skromność i siła spojrzenia przemądrych oczu, wyróżniały ją z pośród liczego otoczenia. Rozmowa zawiązana zęcnie, bez sztucznych wysiłków, zdradziła w damie aspiracye wysokie, polot myśli wielki, i uwielbienie dla sztuki. Swoim zwyczajem, uczyniwszy zadość ceremonii powitania, popadłem we właściwe milczenie. Lubię dźwięk kobiecej mowy. Lecz mowa czarującej damy, tłumiona kiermaszowym pogwarem, miała w sobie coś niezwykłego. Podziałała na mnie upajająco. I gdyby nie ciekawość dyalogu, byłbym pogrążon w zachwyty, nie mający granic.

Dostojna dama. „Co robi wśród wesołej zabawy człowiek o ponurem wejrzeniu?“

Mój dziwny przyjaciel, nie zwracając uwagi na ofiarowany mu dyskretny uśmiech, głosem matowym i cichym odrzekł:

„Badam, jak dalece sięgają wpływy dobroczynnego kiermaszu, w różnych kierunkach, a głównie w kierunku sztuki. Czy z tych uśmiechów, woni i tych pogwarów, zostanie choć drobinka w sztuce, która jakoby jest i tworzy się dokoła”.

Dostojna dama. „Zawsze ten sam temat. Czy to jest taka pasya oryginalna, czy też złośliwość wielka?”

Dziwny Przyjaciół. „Zawsze ten temat, tylko forma różna, pani. A form jest tak wiele, że gdybyśmy chcieli je zużyć, życia by nie stało”.

Dostojna dama. „Mówi pan takim poważnym tonem, że trudno powstrzymać uwagę, iż to zapewne służy za tarczę wobec licznych pokus, spiętrzonych dokoła. Lecz mówmy szczerze, jaki jest pogląd pański na obecną wystawę naszych artystów w Salonie?”

Dziwny przyjaciel. „Pogląd doprawdy jeden tylko—wszystko to już było, tylko, niestety, stokroć lepiej podane, pełne gustu, wytworności, kultury. W owych czasach były to wysiłki potężne. Całe epoki waliły się w chwilowe zapomnienie, aby znowu powracać, przesiane przez gęste sito krytyki, odradzane przez nowe zdobycze, wywalczane zbiorowemi siłami poczynających się talentów. Rozkwit sztuki perskiej kilkakrotnie przelewał przez Europę swe fale, kierowane przez dzielnych artystów. Fale te nie zalewały, lecz ożywiały. Były to cudne tchnienia, jakby wiosenne. Wyczerpane ginęły, lecz tylko pozornie, bo powracały nowemi drogami i w innych formach. Tak też się działo we wszystkich epokach. Powraca, lecz w zmienionej formie. Narody żyją w sztuce swej. Wszystko jedno, z którego źródła czerpać będą. Byleby tylko woda była przeczysta i ożywcza.

Dostojna dama. „Czy to, co pan mówi, ma ścisły związek z mojem zapytaniem?”

Dziwny przyjaciel. „Tak, pani, jest to przygrywka do odpowiedzi. Badam grunt. Nim mówić pocznę, niechaj wiem, czy należy odrywać myśli pani?”

Dostojna dama. „Od czegoż oderwać myśli moje można?”

Dziwny przyjaciel. „Po uśmiechu pani widzieć mogę, że błą-

dzą one wśród czaru wdzięcznej zabawy, dalekie od zagadnień sztuki".

Dostojna dama. „Lecz już powracają owe myśli, są tuż, aby w skupieniu wysłuchać zgrzytliwej mowy pańskiej. Lecz proszę dawać objaśnienia ścisłe, wyczerpujące. Niechaj coś skorzystam z tego kiermaszu dobroczynnego”.

Dziwny przyjaciel. „Szczęście to dla mnie wielkie, gość rzadki. Więc poczynam, wątpiąc, czy podołam.

Współczesne salony sztuki odgrywają te same role, co kiermasze i kawiarnie. Bawią. Gromadnie bawić się jest łatwiej. Śród zabawy gubimy się i odnajdujemy znowu. Zwodzimy się, by móżdż z łatwością otrzeźwieć. Sprzedajemy jedną świętość, kupując wzamian inną, tańszą, lecz nieraz większą. Ileż korzyści, a ile niepohamowanej rozkoszy. Na takim podłożu spoczywa sztuka współczesna. Miękkie, wspaniałe łoża! Artyści w kieracie mody chadzają, ciesząc się wielce. W każdym kraju to samo, w każdym mieście to samo. Zdawałoby się, że problem sztuki rozwiązany. Możemy spokojnie korzystać z jej darów. Stała się usłużną pokojówką, zawsze zabiegliwą.

Sztuka stanęła na wysokości zadania, w parze z przemysłem. Fabrykuje się, zmieniając barwę. Używa coraz lichszych sposobów podrabiań, rywalizuje prawie zwycięsko z tapetami mieszkaniowymi. Szaleje barwami w kościołach. Twórcy tych wyrobów ułatwiają sobie pracę znakomicie, czerpiąc pełnemi rękoma z motywów ludowych — *spisują* motywy z pasów słuczych (perskie). Powiększają takowe do potwornych rozmiarów i zamalowywują kościoły, teatry i wszelakie gmachy, posiadające jeszcze wolne ściany. Tę grupę artystów nazwaćby można było grupą, ożywioną ideami społecznymi.

Reprezentowaną jest ona w obecnym „Salonie” dość pokąźnie. Mają świetlicę z meblami: czerwonymi, niebieskimi i zielonymi, mają pułki kolorowe, lustra, ładne szafki, wiele dobrego i twórczego wśród pretensjonalnych nastrojów, wywołanych efektem zmniejszonego okna, firanek i t. d. Lecz wiele tam dobrego. Czasem kilim wzrok uderzy, pięknym ornamentem zaświeci; zabawka, jakby dziecięcemi oczami się śmieje. Oto sztuka praktyczna, codzienna, domowa. Jest to od niedawna zwrot znamien-

ny. Ożywiony obudzoną ambicyą narodowej dumy, aby stworzyć własny przemysł artystyczny. Wielkimi krokami dąży ta grupa społeczna artystów, połączona w jedną całość, mimo rozbieżności tendencji. Jeszcze gdy się wyzwoli z niepowołanych wpływów i różnych sentymentalnych protekcyi, będzie mogła, o ile posiada własne siły, pójść sobie wielkimi drogami.

Lecz by nie popaść w monotonię, przechodzę dalej, do salonów sztuki nieużytecznej prawie, do obrazów różnych wielkości i treści. Więc portrety pięknych pań, panów różnego wieku, krajobrazów, imitujących okna bezpośrednio na rodzime pola (tak dalece artyści potrafią podrabiać naturę), i wiele innych utworów, reprezentujących dwa rodzaje artystów, męski i żeński. Pragnąłbym je rozdzielić na klasy, szkoły, wpływy, sposoby, sposobiki, kompilacye z pierwszej ręki — i z ostatniej. Brak kultury — i skrawki kultury. Można by podzielić na braki małe i wielkie, śmieszne lub smutne i t. d., aż do pojedynczych dzieł tych artystów i oddzielnych wartości, nie opuszczając możliwości najściślejszego określenia. Lecz tu bym już począł przeciągać strunę łaskawej cierpliwości, czego uczynić nigdy bym nie śmiał. Więc składam ukłon i proszę o poślazanie.

Dostojna dama. „To, co słyszałam, sprawia zawrót myśli. Lecz trudno byłoby w tej chwili dać odpowiedź jasną. Powiem tylko, iż po wesołym rozgwarze, dobrze jest wnikać w istotę tworenia”.

Oto rozmowa z damą, pełną szlachetnej dystynkcyi i niepospolitego czaru.

Kiedyś znowu my, nierozłączni towarzysze, spotykamy znajomego mecenasa sztuki, który, wyrwawszy się z nawału pracy, pragnął zażyć duchowej rozkoszy i wszczął rozmowę o sztuce. Była to rozmowa zasadnicza, krytyczna, bezwzględna. Walka na słowa, bez pardonu.

Rozpoczęta na niewinny temat licznych konkursów i szeregu wystaw, zakończyła się zaś tak jaskrawą różnicą poglądów

zasadniczych, iż ogarnęło mnie zdumienie wielkie. *Mecenas* stał na stanowisku obrońcy artystów, którzy zgodnie, jak jeden mąż, już w trzecim pokoleniu służą wiernie anegdocie w sztuce, tworząc na zadane tematy dzieła w malarstwie lub rzeźbie.

Mecenas. „Sztuka jest to modlitwa w formie obrazu lub rzeźby, którą artysta w pokorze składa gdzieś u mitycznego tronu—na ofiarę. Na wielką ofiarę! Czy modlitwa będzie wysłuchana, dowie się nieszczęsny z oficjalnej krytyki, płynącej z mitycznego tronu”.

Dziwny przyjaciel. „Jest to kapitalny temat do noweli lub nawet dramatu. Zgrać się w tym może cała trupa doskonałych aktorów, zbierać oklaski i cieszyć się powodzeniem”.

Mecenas. „Przeczy pan? Więc sztuka nie jest modlitwą — wspólną wszystkim artystycznym kunsztom? Więc czemu jest? Rzemiosłem? Nie, panie! Powtarzam! To modlitwa. Wielka modlitwa!”

Dziwny przyjaciel. „Czyż należy modlić się w pustkę?”

Mecenas. „Do tronu sztuki — nie w pustkę!”

Dziwny przyjaciel. „Więc do tronu wreszcie, lecz myślą tylko! Czyż nieprawda? Myśl sięgnie dalej błagalnie w przedstawienie, niż dzieło dojdzie miejsca przeznaczenia”.

Mecenas. „Nigdy, przenigdy! Na ołtarzu sztuki składać należy wytwór krwawej, mozolnej pracy”.

Dziwny przyjaciel. „Sztuka mieszka we mnie, mówi artysta. Jest to konieczność, tkwiąca w każdym nerwie. Nikt nie zaprzeczy, że tworzyć może ten tylko, kto czuje potrzebę. Od niepamiętnych czasów człowiek tworzyć począł, zmuszony potrzebą. Natura dała mu wszystko, co mogła, on zaś począł dopełniać braki, rosnące wraz z czasem i rozwojem.

Czy pastuszek, lepiący swe figurki, modli się? Nie! On umiła sobie życie, on innym stwarza nowy świat — zaczarowany świat sztuki. Jemu już nie wystarcza sama natura, w której otoczeniu wzrósł. Obcując bezpośrednio z naturą, zapragnął tworzyć sam. Instynkt i wrodzona konieczność kazały mu jąć się takiej pracy. Albowiem, gdyby bogini sztuki pragnęła jakiejś modlitwy, zamiast mozolić się, kopiując jakiś zachód słońca,

należy ofiarować to, czego kopiować nie należy, mówiąc, mniej więcej, w te słowa:

Przedziwna Bogini Sztuki: ja, artysta z Twojej łaski, ofiarę składam. Przyjmij, o dobrotliwa, ten oto zachód słońca, wraz z drzewami, domami, dołami i rozlicznymi kałużami. Tobie to ofiaruję — ja nieszczęsny! Ulituj się, ześlij na mnie łaskę krytyka, co nami rządzi, — niechaj mnie pochwali. O dobrotliwa!

Po takim akcie należy udać się do domu i czekać cierpliwie, w pokorze pojawienia się w krytyce woli Bogini.

Czyż należy tak czynić? Ośmielę się twierdzić, że nie!

Od powstania zbiorowych pracowni rękodziel sztuki, aż do ostatnich czasów twórczości indywidualnej, gdzie sztuka przestała być zdobną koniecznością, a przybrała formy osobistych dociekań, bez praktycznego podłoża, nikt z artystów nie mógł być na usługach mętnych ideek i prowincjonalnych prawd. Ci, którzy to czynili, zasklepieni w ciągłych ofiarach, może wreszcie stawali się osobistościami sławnymi, lecz śmiem twierdzić, iż li tylko w granicach rogatek miasta lub miasteczka".

Mecenas. „Więc czemże jest sztuka, na Boga!”

Dziwny przyjaciel. „Jest to operowanie walorami, formą, rytmem, harmonią barw, wyrazem dzieła. Dzieło samo mówi za siebie. Bo czemże przypomina syrenę obraz p. Jasińskiego? Czy tem tylko, iż ma podpis tak brzmiący? Czy wylukrowana, naga z waty dziewczyna z rozchorzałemi nogami, jest śpiącą syreną? Nie! A tylko dlatego, że tam niema ani źdźbła waloru. Więc „Śpiąca syrena” nie jest tem, za co ją podpis podaje — jest niczem, — pęcherzem, albo li wata!

Do czego doprowadzić może literatura na usługach malarstwa i malarstwo na usługach literatury, widzimy wyraźnie na obrazie p. Austena, zatytułowanym „Nauka i życie”. Prawdziwy uczony śmiać się będzie szczerze i długo, gdy zobaczy, jak jego namalowany kolega przez powiększające szkło zagląda powiewnie różowej pannie w ucho. A fe, cóż za nietakt! Czyż uczony mógł czynić takie rzeczy! Panie mecenasie, nigdy! Obraz po za tytułem nosi jeszcze dopisek na ramie. Przestrożę jakoby, iż nie należy się zasklepiać, lecz do natury zwracać się, albowiem ona i t. d.

W tym sensie możnaby zapisać całe ramy, a obraz będzie wrażenie karty pocztowej za groszy 15, powiększonej do potwornych rozmiarów".

Mecenas. „Pragnie pan zubożyć sztukę, wtlaczając ją w ciasne ramy, formy jakiegoś własnego wyrazu. Do tego, panie, nie dopuści społeczeństwo. Nadto ono kocha sztukę i z nią się żyło”.

Dziwny przyjaciel. „Taka sztuka, jakie społeczeństwo. Czyż ono nie nosi cech kultury? Lecz cechy te wyraźnie trąca konfekcją w różnych gałunkach i gustach.

Zbyt trudno jest już dziś bezinteresownie cieszyć się pięknem. Dokoła wre zawrotne życie.

Architekt, stawiający bloki budowli, wyczarowanej w artystycznej wyobraźni, łamie się pod potwornym żądaniem, aby to było takie, a nie inne, dochodowe, a nie piękne. Wogóle, aby to było wstrętne, lecz praktyczne. Tak jest z budownictwem, tak z malarstwem i rzeźbą.

Przekupień warzyw ma głos, o ile chodzi o budowlę, służącą na skład buraków lub marchwi, lecz ten sam, lecz wzbogacony już przemysłowiec, czyż może mieć decydujący głos, gdy mu artysta chce budować pałac? Między komórką, wypełnioną marchwią, a pałacem, jest wielka przestrzeń duchowych przeżyć. Czyż prawowity i skrzętny obywatel miał czas odbyć długą i znojną pielgrzymkę duchową od komory aż do pałacu? Nie miał czasu. Więc pałac jego może zbudować tylko samodzielnie artysta.

Romuald Witkowski.



KRONIKA.

I. Teatr.

Wystawienie w Teatrze Rozmaitości „Nocy listopadowej” jest dalszym etapem szerzenia kultu dla poezji Wyspiańskiego w Warszawie. Brak dla niej zrozumienia, jaki się widocznie odczuwać daje po każdym wieczorze teatralnym wielkiego poety aż nadto może jest zrozumiały. Nastrożona się tutaj z siłą konieczności porównanie dwu środowisk tak różnie reagujących na twórczość Wyspiańskiego: Krakowa, który go wydał i Warszawy, opornie poddającej się władztwu i czarowi jego poezji. Tkwi ta różnica zasadnicza w kulturze tych dwu miast. Kraków, którego życie zawsze „obrócone było ku polskości”, pyłem wieków pokryty, rozmiłowany w kulturze pamiątek, zapatrzony w dni pełne chwały, obcował zawsze najchętniej z przeszłością, jej rysy nawet biorąc, jako wyraz duchowy swej współczesności. Inaczej Warszawa. Miasto o tętnie wybitnie nowoczesnem, jeśli nie obce, to w każdym razie dalekie od tej „mgły wieków”, jaka pokrywa mogiły, pozbawione nietyle może rozumienia i sentymentu, ile raczej nieustannego współżycia z przeszłością, od źródeł tradycyi narodowej troskliwie odsuwane, niezdolne było wytworzyć u siebie należytego podłoża dla obcowania kon-

templacyjnego z duchem narodu. Poeta, który to obcowanie za hasło dla swej twórczości wybrał, którego życie i czyny są jednym wielkiem rozmyśleniem u trumny Narodu, a poezya — pieśnią jego pozgonną, nie znajduje echa, ni oddźwięku, ani nawet bardziej od nich obojętnego zrozumienia, bo snuje swe pieśni twórcze ze źródeł, o których wiemy, że są, ale z których nigdy mocy dla dusz naszych nie zaczerpnęliśmy.

Dramat wybitnie narodowy, jakim bezsprzecznie jest „Noc listopadowa“, o cechach tak zwłaszcza dla Warszawy aktualnych, spotyka się z pewną rezerwą i oschłością. Jako najbardziej usprawiedliwiony powód, tę rezerwę mający usprawiedliwić, przytacza się zazwyczaj wprowadzenie do akcji realnej, historycznej, znanej, postaci nie-realnych, niehistorycznych i... nieznanych. W. ks. Konstanty, księżna Łowicka, Kuruta, nawet Wysocki, Chłopicki, Goszczyński, może i Nabelak, nie obcy są pojęciom historycznym Warszawy, ale Pallas, Zeusowa córka, ale Ares, bóg wojny, Niki i Kery, Demeter i życiodajna Kora, cały ten odległy świat baśni helleńskiej jest tak od elementów świadomości naszej przeciętnej daleki, tak nic nie mówi i nic nie wyraża, że zużycie cech jego właściwych przez poetę dla uwydatnienia intencji twórczych, brane jest naogół w najlepszym razie za nieporozumienie.

Ze wszystkich metod krytycznych najbardziej niezawodną jest ta, która każe przedewszystkiem zbadać, co autor przez użycie środków pomocniczych dla uplastycznienia swej myśli naczelnej i pomysłów artystycznych, chciał wyrazić. Jeśli więc nie pojmujemy obecności mitologii greckiej w dramacie o nocy 29 listopada — winniśmy sprawdzić, co te postaci wyrażają. Czego upostaciowaniem jest Pallas, Ares, Kora i czy odpowiednik ich odnaleźć potrafimy w psychice rewolucyi listopadowej? Oto jest zagadnienie, które domaga się rozwiązania. Rzeczą wtórną będzie, czy autor nadał wyraz właściwy pojawom ducha pokolenia owoczesnego, przyoblekając je w kształt i w postać odległej wizyi mitycznej. A dalej jeszcze — czy to urealnienie legend helleńskich wiąże się organicznie z nastrojem nocy listopadowej?

Mitologia grecka poucza nas, iż, urodzona z głowy Zeusa, Pallas Atena, jako bogini mądrości, „opiekowała się wszelką należycie urządzoną społecznością; starała się o utrzymanie porządku i karności w miastach i państwach. Ponieważ zaś żadne państwo nie mogłoby istnieć, gdyby siła zbrojna nie broniła jego murów i nie odstraszała hardych napastników, dlatego Atena z szczególnem zamiłowaniem zajmowała się sztuką wojenną. Jest tedy Atena boginią wojny; jednak nie radują jej mordy i pożogi, szerzone z jakiejś lekkomyślnej, lub nieszlachetnej pobudki, tylko wojna sprawiedliwa ma w niej opiekunkę, święta walka w obronie najwyższych dóbr obywateli. W takiej to wojnie Atena poucza wodzów, jak wojsko szykować mają, zażręwa żołnierzy, ażeby dzielnie walczyli“ (Dr. A. Zipper).

Pallas Wyspiańskiego, będąca duchem dobrym poczynającej się walki, kierująca nią na ulicach Warszawy, „zapaliła w narodzie dusze, skąpała męża we krwi i dała im szczęścia błysk przez chwilę“. — Ona to „pobudziła lot orłów, zakłęła je w wojennym gniewie“ i przy Wysockim, zażręwającym do wystąpienia, opowiedziała się siostrzycą. Jest tedy ona, dla której „miecz jest świętością“, myślą rewolucyjną sterującą, gdy woła „kajdany zejmę i pokruszę“. Za jej sprawą porucznik Czechowski zboczy z drogi do Belwederu i oddział swój do Arsenału powiedzie, ona to słowem wyrzutu będzie dla Potockiego, bogini walki o wyzwolenie narodu, chłuszcząca zdradę, czy wierność nie-wczesną. Wystąpi przeciw Aresowi, który do walki bezecnej, bo bratobójczej, wiedzie żołnierza polskiego. Staje im na drodze, wiodącej do Belwederu, z okrzykiem:

*„Stójcie, ja z wami!
Gdzie dążycie?
Tu idzie o wasze życie.
Prowadzą was na zdradę!
A wy gonicie radę“.*

Ostatnie słowa, dosadnie oddają nastrój wojska polskiego, śpieszącego na ratunek wielkiemu księciu w chwili poczynającego się wyjarzmania narodu. Fakt to niezrozumiały

napozór, niestety jednak boleśnie prawdziwy. W dramacie Wyspiańskiego wojsko to prowadzi Ares, bóg wojny. Mówi o nim mitologia: „cieszy się on wprost wojną, jako wojną, bez niej niema dla niego życia... *nie uważa gdzie przyjaciel, a gdzie wróg*, z jednego obozu przerzuca się do drugiego“. Postać Aresa wyraża więc uczucia i czyny, które się działy tej nocy listopadowej tak, jak Pallas z kolei oddaje nastrój tych, którzy rewolucję poczęli. — „Między Ateną i Aresem nigdy niema zgody; bogini należycie obmyślanej bitwy wychodzi zwycięsko w walce z Aressem“. Poeta akcyę swą oparł właśnie na tej walce. „Rozłączasz się z rozumem, szaleństwem oszołomiony!“ — woła Pallas ku Aresowi na ulicach Warszawy.

I dalej mówi Pallada:

*„Ares będzie mym więźniem w domie,
w królewskim pustym pałacu,
gdzie się będzie cieszył niewiastą.
Wtedy pójdę doń i słowem zbudzę“.*

Realizacyi tej zapowiedzi nie odnajdziemy w dramacie. Doszukamy się natomiast jej rozwinięcia w słowach Kory, która jest wyrazicielką nadziei narodu wiecznotrwalej:

*„oto część mej urody
straciłam na jesiennym wicherze
i na jesiennym chłodzie...
...tam pod ziemią śpichlerze,
tam idę...
...wieki i lata, co przyjdą,
żyć będą ziaren tych treścią.
...i zapęd i siłę skryję,
przechowam lata długie
i kiedyś ich — — — użyję!!
...kiedyś przyjdzie znowu ten czas,
gdy Pallas wezwie was...“*

I znowu zaprzeczyć się nie da, że Kora jednakże wyraża

treść tego, co w duszach polskich musiało żyć udręką w chwili pierwszych, czy ostatnich momentów powstania.

Nie są tedy postaci bogów i bogiń tak bardzo obce nastrojom ówczesnym, jakie poeta wysnuł z pod pyłu historyi. Nie są obcym dla akcyi nalotem, lecz owszem postaciują najżywsze i najtajniejsze poruszenia dusz współczesnych. Uzmysławiają nam one ten dramat *wewnętrzny*, jaki przeżywać musiał i jaki istotnie przeżywał naród, co porwał się, aby skruszyć kajdany.

Jako drugie z kolei postaviliśmy sobie zagadnienie, czy ten dramat *wewnętrzny* znalazł wyraz właściwy w kształtach mitologii helleńskiej? Dla Wyspiańskiego, rozmiłowanego w świecie klasycznym, świat legend greckich blizkim był, nieomal żyjącym. Postaci mitologiczne nie tylko dla-ń były znakami pewnych uczuć ludzkich, lecz istotami, mającemi wprawdzie swój świat odrębny, ale żywy, działający. W jednym z listów do Rydla pisze Wyspiański: „rozsadzają te figury mój pokój. Świat mi z niego robią cały, wielki... Jestem z nimi sam, a *one mi gadają*“. Owóż dzięki tej właściwości wżycia się w światy odległe i zdolności personifikacyi twórczej, poeta odnajdywał w zdarzeniach napozór odległych wyraz właściwy dla swych intencyi poetyckich. Skojarzył tedy mit z rzeczywistością nie mechanicznie, lecz odszukał w nim i odnalazł zacyzn zdarzeń, które właściwą akcyę dramatu stanowią. Pokrewieństwo motywu szczęśliwie uwydatnił, tworząc z legendy świat poruszeń wewnętrznych, będących podniętą czynów i działań. I jak nie raża nas symbole osób dramatu w II-gim akcie „Wesela“: Chochoł, czy Widmo, Stańczyk, Rycerz, bądź Wernyhora, tak też i mitologia „Nocy listopadowej“, skoro tylko uznamy jej usprawiedliwienie, jako wyraz istotnie panujących nastrojów owoczesnych, odsłoni nam właściwe swoje znaczenie w dramacie i potęgą swego wyrazu scenicznego przekona. I gdy uprzytomnimy sobie, że istotnie na ulicach Warszawy żar rewolucyjny powstającego z oków niewoli narodu zmierzył się z bezmyślnością poddańczą — pogodzimy się i uznamy obecność uzmysłowienia tej walki bratobójczej pod postacią dosadnie ją oddającego świata legend. A jeśli jeszcze mieć będziemy w pamięci, że „Noc listopadowa“ jest przecież poematem łazienkowskiego czaru, zaklę-

tego w liczne posągi Hellady starożytnej i greckiego teatrum wraz z cudnym pałacykiem „Polski ośtatniego Augusta” — pójdziemy za poetą, który czarem swej wyobraźni ożywił te posągi kamienne, nieme świadki wydarzeń tej nocy „w błyskach straszliwej”.

Wł. Kłyszewski.

II. Z karty żałobnej: Ś. p. Henryk Dębiński.

„Od nagłej i niespodziewanej śmierci...” Uczono nas modlić się temi słowami o czas przejściowy do zakończenia rozrachunków z życiem i kto wie, czy ta myśl modlitewna nie wywarła przeważnego wpływu na zasady dzisiejszej etyki lekarskiej, przedłużającej nawet beznadziejne agonie, o których wiadomo, że cierpienia umierającego i otoczenia jego na dłuższą rozkładają męczarnię — bezcelowo. Dla ludzi, którzy z myślą o śmierci obcowali, szybki epilog jest rozwiązaniem szczęśliwym.

Przeraża — i żal, silniejszy, bo nieoczekiwany, wywołuje u tych, którzy następnie rozmyślać muszą o znikomości rzeczy ludzkich. Dzisiaj szczególnie, kiedy śmierć spustoszenie szerzy na obydwóch krańcach życia męskiego, uczucie żalu przechodzi w poczucie krzywdy, gdy z przerzedzonych szeregów polskich ubędzie nie żołnierz i nie starzec, a rozumny i prawy mąż — w sile „wieku męskiego — wieku klęski” — i płodności myślowej. „There is no room for death” — zdawałoby się, że niema już miejsca na śmierć poza jej zwykłym terenem działania, powiększonym jeszcze tak obficie.

Henryk Dembiński zmarł na aneurizm serca w Warszawie, dokąd na krótki pobyt w sprawach społecznych przyjechał. Na kilka godzin przed śmiercią widziano go w kołach towarzyskich stolicy; ze zwykłą sobie pogodą myśli i trzeźwością sądu do późnego wieczora rozmowy prowadził na niewyczerpane te-

maty aktualne. Kiedy na drugi dzień jeden z dzienników umieścił wywiad z Dembińskim o organizacyi Centr. Kom. w zaborze austryackim, nikt z nas nie przypuszczał, że to już głos z za grobu do nas przemawia.

Działalność Dembińskiego nie zamykała się w jednej, wyłącznej jakiejś dziedzinie życia naszego, lecz obejmowała wszystkie sprawy, które dla rozwoju narodowego miały wagę. Rolnik z zawodu, konserwatysta ze sposobu myślenia, umysł prawy i jasny, potrafił talenty swoje użyć i rozwinąć na korzyść ogółu w pracy na wsi, dla ludu, w Towarzystwie Rolniczem, w Towarzystwie Kredytowem Ziemskim, które w nim wielkie nadzieje pokładało, przewidując w nim przyszłego kierownika tej instytucyi. W ostatnich czasach powołany na prezesa Centr. Kom. Ob. na terenie okupacyjnym austryackim, ożywiony zapalem do otwierającego się nowego pola płodnej pracy, zajęty był całkowicie organizacją pomocy dla ludności w tej części kraju, tak okropnie przez wojnę dotkniętej. Nie łatwo będzie znaleźć dlań zastępcę.

Jako polityk Dembiński należał do stronnictwa polityki realnej, z jego ramienia posłował do II-ej Dumy i nieraz na zebraniach publicznych w Warszawie występował do walki z negatywnymi objawami polityki stronnictw. Przemówienia, silne w treści, a wykwintne w formie, jednały mu uznanie nawet ze strony przeciwników politycznych, którzy uchylali czoła przed uczciwością poglądów i ulegali czarowi dyskusyi, prowadzonej w tonie kurtuazyi pełnym i z zupełnem poszanowaniem przekonania innych. Następnie na stanowisku prezesa stronnictwa „realistów” nie mało przyczynił się do utrzymania przy życiu tego stronnictwa konserwatywnego i, przerastając o głowę większość swoich towarzyszy partyjnych, umiał w razie potrzeby zasady zachowawcze podporządkować wymaganiom postępu i dobra ogólnego. Jak słusznie zauważono, Dembiński „pojmował, że — choć różnemi drogami — wszyscy Polacy do jednego wielkiego celu dążą”.

W pośmiertnej ocenie działalności Dembińskiego, jeden z utalentowanych publicystów naszych zwrócił szczególną uwagę na jego poczucie „rzeczywistości politycznej” oraz na posia-

dany przeze-ń „zmysł chodzenia po ziemi”. Lecz te niezaprze-
czone zalety polityczne harmonizowały się w tym doskonałym
człowieku z umiejętnością odrywania wzroku od spraw przy-
ziemnych, ile razy obniżenie lotu mogło spowodować poniżenie
sprawy, dla której pracował. W dokładnem zrównoważeniu tych
dwóch czynników: trzeźwości sądu i myśli o tem, „że mu trzeba
w duchu wolnych braci” widziećby się nam zdawało najbardziej
wybitny rys charakteru przedwcześnie zgasłego Polaka.

Żył życiem pełnem, więc życie cenił i wart go był.



SPIS RZECZY.

	<i>Str.</i>
ROZMYŚLANIA NA CZASIE — <i>Dr. August Popławski.</i>	5
OTWARCIE TEATRU W WARSZAWIE — <i>Mieczysław Rulikowski.</i>	11
RZEŻBA — <i>Edward Wittig.</i>	35
STANISŁAW WITKIEWICZ — (Dokończenie) <i>Adam Grzymała-Siedlecki.</i>	41
WSTĘP DO ANTOLOGII POETÓW BELGIJSKICH.	63
ANTOLOGIA POETÓW BELGIJSKICH — <i>przekłady Zdzisława Witmira.</i>	69
DYALOGI O SZTUCE — <i>Romuald Witkowski.</i>	91
KRONIKA: I. Teatr — <i>Wł. Kłyszewski.</i> II. Z karty za- łobnej: <i>Ś. p. Henryk Dembiński.</i>	100



Inicjały i okładka ZYGMUNTA KAMIŃSKIEGO.

Kierownik naczelny i wydawca: Dr. AUGUST POPŁAWSKI

Redaktor odpowiedzialny i kierownik literacki: _____

_____ Dr. WŁADYSŁAW KŁYSZEWSKI

W zeszytle styczniowym «Sfinksa» rozpocznie się druk powieści i

Tadeusza Żuk-Skarszewskiego

p. t.

„RUMAK ŚWIATOWIDA“

oraz dramatu

Wojciecha Roztworowskiego

p. t.

„FRYNE“.

BUŁ



20000000415122

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
W ŁODZI

P 18140 / 1915

III

