

# TYGODNIK SŁOWA POLSKIEGO

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

HELENA ZAKRZEWSKA.

## SMUTNE OCZY.

W poprzek życia mi przeszło oczu smutnych dwoje,  
 Spokój burząc i biorąc na zawsze odemnie.  
 A w mej przyszłości drogi szukając tajemnie,  
 Iść bez nich nie mam siły, za nimi... się boję...

Jak step, którego zniszczą pożary okrutne  
 Legnie martwy, tak z oczu wionęły otchłanie  
 Śmierci. I odtąd błdzi w mem sercu pytanie,  
 Jaki żywioł spopielił blade oczy smutne?

I odtąd, odtąd z duszy bezdennego mroku,  
 Wychylają się smutnych oczu tragiczne cienie —  
 Napróżno chcę w szal uciech, zagubić się tłumny:

Niezapomnę com w smutnem zobaczyła oku.  
 Więc przeklinam tę marę, choć wiem, że spojrzenie  
 Tych błdych, smutnych oczu, zabiorę do trumny.

DR. JAN KARŁOWICZ.

## Cudowna moc słowa w pojęciach pierwotnych.

(II.) Z opowiadań biblijnych przekonać się można, iż nie tylko podstępem, ale nawet przemocą można było uzyskać błogosławieństwo i to nie tylko ojcowskie. Taż sama księga Mojżeszowa, która mówi o błogosławieństwie, udzielonem Jakubowi przez ojca, tak opisuje inne, stokroć ważniejsze:

Rzecz dzieje się na pustyni, w nocy. „A tylko sam Jakób został. A oto biedził się\*) z nim mąż aż do wejścia zorzy: który, widząc, że go nie mógł przemóc, uderzył Jakóba w staw biodry jego i wytrąciła się z stawu biodra Jakubowa, gdy się z nim mocował. I rzekł: Puść mię, bo już wschodzi zorza. I odpowiedział: Nie puszcze cię, aż mi będziesz błogosławił. Tedy mu rzekł: Co za imię twoje? I odpowiedział: Jakób. I rzekł: Nie będzie nazywane więcej imię twoje Jakób, ale Izrael, boś sobie mężnie poczynił z Bogiem i z ludźmi i przemogłeś. I spytał Jakób, mówiąc: Oznajmij mi, proszę, imię twoje. A on odpowiedział: Czemu się pytasz o imieniu mojem? I tamże mu błogosławił. Tedy nazwał Jakób imię miejsca onego Fanuel, mówiąc: Izem widział Boga twarzą w twarz, a zachowana jest dusza moja“.

\*) „Biedził się“ znaczy tu „mocował się“; dziś jeszcze u ludu „iść w biadki“, „biadkować się“ znaczy borykać się, mocować się.

Błogosławieństwa wypełniają sobą nieraz modlitwy; ale te ostatnie noszą na sobie w danych czasach nieraz charakter zaklęć, albo też umowy z bóstwem, „przymierza“, które póty człowieka obowiązuje, dopóki bóstwo człowiekowi sprzyja. W podaniach indyjskich występuje nieraz przekonanie, że siła formuł modlitewnych jest tak potężna, iż zaklęte niemi bóstwo musi stawić się na wezwanie człowieka i spełnić, czego żąda; za przykład służyć może podanie o Wiswamitrze i o Jowiszu, którego Numa Pompiliusz, przez Pikusa i Fauna, zmusza do stawienia się i układów o piorony. Lapończycy są przekonani, że kto zna imię bóstwa, ten je może zmusić do przybycia i rozmowy. I tu występuje formalistyka przeddziejowa: modlitwa o tyle jest skuteczna, o ile nie wypuszczone z niej ani słowa, a z ceremonii ani jednej manipulacji; ale pojęcie to i dziś jeszcze nie zaginęło: przypomnijmy sobie, jak w jednej powieści Jeza dzieweczynka udziela towarzysze „skutecznej modlitewki“, jako środka czysto mechanicznego.

Moc słowa ujawnia się szczególnie w zamawianiach, żągniach, zaklęciach; skierowywane bywają one głównie przeciwko chorobom ludzi i zwierząt domowych. Folklorysty nasi nie bez trudu zromadziły sporą ilość formuł tego rodzaju, znanych u ludu naszego. Bywają one najeższej w posiadaniu znachorów i znacherek, zwanych „wieszczami“, „wróżkami“, „mądrymi“ itp.; przechodzą z rodziców na dzieci i to z pewnemi zastrzeżeniami: dziecko musi być „pościwe“ tj. jeszcze niewinne; ojciec musi mieć skończonych lat trzydzieści; udzielenie formuły magicznej powinno się odbywać o zachodzie słońca.

Jako przykład typowego zamawiania podaję tu formułę od tak zwanego „postrzału“, zapisaną w okolicy Siewierza:

„Sła nąświęta Panienska z panem Jezusem drogą, napała strzelca-postrzelca. — Kaj ty idzies, strzelcu-postrzelcu? — Dy ja ide do tego człowieka chrzonego, mianowanego Pietrem (Janem itp.) w nogę, będe mu kości łupać, krew ssać. — Nie chodźże ta, strzelcu-postrzelcu, bo juz my ta byli i dobrze sprawili. Idźże, strzelcu-postrzelcu, na carne bory, na lassy, na smugi, kady nie dochodzo radła ani pługi!“

Zaklęć można wszystko w naturze, trzeba tylko znać słowa czarowne. Chłop ruski jedzie saneczkami za wilkiem i ciągle powtarza: „Bat'ku, serce, nie wtkaj!“; wilk stanie, a wtedy łatwo go zastrzelić. Gdy do łaski mówi: „Panno łasiu, panno łasiu!“; to zacznie biegać w kółko i nie trafi do swej nory. Leczące zórawie spląca Białorusin, gdy powie: „Żurawy, żurawy, zakręcioia sia kala majej ławy!“

Wiedzieć należy nie tylko, co mówić, ale i czego nie mówić. Jeżeli do dziecka powie się „żabko“,

„raku“, albo „zajac“, to z pewnością nie urosnie. Nie należy niczego ładnego chwalić, ani dziecka, ani zwierzątka, ani pisklęcia, ani roślinki, bo zmarnieje; a jeżeli coś się wymknie pochwalnego, to trzeba zaraz dodać „na psa urok“. W Chełmskiem wieśniak, chcąc pochwalić coś młodego, spluwa i mówi: „Paskudztwo, maleństwo, mizerne, małe..“

Trzeba też wiedzieć, kiedy i gdzie co mówić. Kiedy „prypadek“ dręczy chorego, nie wołać go po imieniu, bo napad jeszcze się powiększy (Chełmskie). Na Rusi w „święty wieczór“ nie używają wyrazów „hreczka“ i „mak“, bo cały rok pełny byłyby tak wielkie, jak hreczka, a tak liczne, jak mak. Zaszycząc coś na sobie, należy ciągle mówić: „Bez pamięci, bez pamięci“, bo inaczej „zaszyje się“ tj. straci się pamięć. Na Litwie każą, szyjąc na sobie, trzymać cośkolwiek w ustach. Jadąc siac len, gospodarz ukraiński rzuca garść siemienia w burzany, albo do rowu, mówiąc: „Tam, pohane, rozwodyś“, mając na myśli pasorzyt lnu, kaniańkę (cuscuta).

Nierz w baśniach spotyka się wyraz magiczny, którym bohater lub bohaterka bajki toruje sobie wstęp do jaskini, do drzewa itp.; rzecz ciekawa, że znana baśń arabska o „Sezami“ przeniknęła do ludu naszego, a „Sezam“ brzmi u nas rozmaicie: „Siezama“, „Cezanna“, „Salsemo“, „Sadzamin“ itp. W innej znów powieści ktoś mówi po prostu: „Otwórz się, ziemioko!“

Nawet przy tak prostej robocie, jak wykręcanie, czyli „lenienie“ fujarki słowa magiczne pomóc przynoszą. Chłopak kozikiem gęsto w takt uderza po korze prętu wierzbowego (nazywa się to „opukiwaniem“) i mówi albo śpiewa rytmicznie: „Opukajże mi sie, moja pisalcecko, Bo jak mi sie nie opukas, Wyrzuce cie pod płot, Podziubie cie kokot“ (Kieleckie, Poznańskie).

Człowiek praktyczny, obeznany z tradycją ojców, wie, że nierz trzeba naodwrot coś mówić. Wspomnieliśmy już o ganieniu istot młodych, aby ich nie urzec. Dodajmy, że np. na Ukrainie, gdy się pali, nie wolno mówić „gore“, ale trzeba mówić „moknie“, bo inaczej pożar się powiększy. W Pozańskim znają tak zwany „robaczywy pacierz“, w którym mówi się wszystko na wspan. Przy zamawianiu jęczmienia na oku, rachuje się ziarna jęczmienia z dodawaniem przeczenia: „Nie jedno, nie dwa, nie trzy“ itd.

„Nomen omen“ mówili dawni Rzymianie, to też u wszystkich ludów pierwotnych nadanie imienia ludziom i miejscom miało ważne praktyczne znaczenie. Dla młodzieńców wybierano przedewszystkiem imiona, zawierające w sobie groźbę, wróżbę, postrach; nie mówiąc o obcych, wspomnijmy nasze: „Zbigniew, Kazimierz, Niemira, Strachota itp. Miejscowe zmieniano, jeżeli się zdawało, że w brzmieniu ich kryje się jak-ś zła wróżba. Zdaje się, że nasza Bogoryja znalazła się zamiast Czartoryi. Grecy dawną nazwę morza Czarnego: „Pontos axeinós“ (morze niegościnne) zmienili na „pontos euxeinos“ (morze gościnne). Rzymianie woleli miasto Epidamnus nazywać Dyrrachium „ad evitandum malum omen, quia quasi in damnum ituris omen id visum est“ (bo się im zdawało, że w nazwie „Epidamnus“ słyszą wyrazy „in damnum“ t. j. na zgnęb). Dzisiejsze miasto Benevento nazywało się pierwotnie „Maleventum“.

Z tą wiarą w czarodziejską siłę imienia ściśle się wiąże po całym świecie rozpostarte zjawisko ję-

zykowo-psychiczne, tak zwana eufemia, t. j. obawa używania jakiegoś wyrazu i albo unikanie jego, albo zastępowanie innym. Obawa ta polega, mówiąc po prostu, na znanym przepisie „niewywoływania wilka z lasu“. Wiadomo powszechnie, jak lud nasz unika nazywania dyabła po imieniu, zastępują go słowami „Dyachel“, „Zły“, „Tamten“, a w liczbie mnogiej „Drabi“, „Dziadzi“, „Grzesi“ itp. Na Śląsku klną słowami: „Do korona kandego“, zamiast „do pioruna jasnego“—Słysz się też „Bodaj cię krótni!“, „Przy sięgam boru“, „Dalibót“ itp. W pewnym zamawianiu ludowem wilk nazwany jest „chartem borowym“, a wilezyca „leśną suką“. Wiadomo, że żydzi podczas cholery boją się wymawiać nazwę tej zarazy i mówią: „Ta choroba“, albo „Zła choroba“, a imienia Boga od wieków nie wolno im wymawiać, skutkiem czego zaginęła nawet tradycja, jakie samogłoski wstawiać należało pomiędzy graficznie wyrażone spółgłoski.

Jakieś to na początku powiedzieli, mocy słów używał człowiek pierwotny nie tylko na dobre, ale i na złe, na zaklęcia, klątwy, przekleństwa. Człowiek pierwotnego otaczało mnóstwo duchów niewidomych, przeważnie złych i złośliwych, które czyhały na jedno słowo niebaczne, albo nieżyczliwe, aby uczynić, iżby wnet „ciałem się stało“. Lud nasz mówi, że „dyabeł bierze, co do dyabła dano“, a Włoch powiada, że w powietrzu unosi się mnóstwo aniołów, którzy każde słowo człowieka zanoszą do nieba. Ileż to jest u nas podań o zapadłych kościołach, które „poszły skroś ziemi“ skutkiem wymówionego przez kogoś przekleństwa. Klasykami okazami przekleństw są biblijne, a p. Kłątwa Kaina, albo słynny psalm 108 (w niektórych bibliach oznaczany liczbą 109), tak zwany „Judaszowy“, bo niektórym komentatorom zdawało się, że napisany był w przewidywaniu zdrady Judaszowej. Oto kilka z niego wierszy:

„Gdy przed sądem stanie, niech wynijdzie potępionym, a modlitwa jego niech się w grzech obróci. Niech będą dni jego krótkie. Niech dzieci jego będą sierotami, a żona jego wdową...“ itd. itd. Kłątwa też kościelna, czyli anatema podobną do psalmu tego treść zawiera.

Nie dziwimy się, że u ludu co krok spotykamy wymysły i przekleństwa, kiedy sami zbyt często „do dyabła“, „do pioruna“, „do wszystkich dyabłów, czartów“ ciągle bliźnich naszych posyłamy. Czyny to oczywiście bez wiary w skuteczność serdecznych życzeń naszych, ale sam fakt nałogowego używania tych zwrotów mowy świadczy nasamprzód o ich niezmierniej dawności, a powtórę o wierze pierwotnej w skuteczność słów wypowiedzianych.

Sposoby szkolenia słowami magicznymi są bardzo rozmaite. W razie np. jeżeli panna młoda źle życzy rodzicom męża, to wchodząc do ich domu spogląda w piec i mówi: „A czy je w peczy jama? Schowajcie się, tato i mama!“; po takim zaklęciu świek i świekra umrą w ciągu roku; to też różtropni gospodarze szczerbnie zakrywają czelusę piecową przed przybyciem nowożeńców.

Lud polski przekleństwo nazywa, jeżeli jest umyślne, „urzeczeniem“ albo „zarzeczeniem“, „zaklęciem“, a jeżeli przypadkowe „prerzeczeniem się“; pochodzące zaś ze „złego oka“ zwie „urokiem“, albo „uroczeniem“.

Jako przykład „prerzeczenia się“ może służyć

bajka o dręczonej przez macochę dziewczeczce, która w rozpacz wyrzekła, że „wzięłaby nawet takiego, choćby go pięć było“ (choćaby był wielkości pięści); a gdy naprawdę przycepił się do niej karzeł brodaty, tłómaczy się przed ojcem, mówiąc: „Przerzekłam się jakoś i pan Bóg mię nawidził. Jakem wyrzekła, tak się stało“. Bo też w mniemaniu ludu naszego zły jest „lekki na wspomnienie“, zwłaszcza przed nocą i gotów w każdej chwili „wdać się w człowieka“. Ludzie doświadczeni radzą przeto unikać nazywania go po imieniu, mówić raczej „zły“, „nieprzyjaciół“, „ten“, a jeżeli już w pośpiechu wymknie się prawdziwa jego nazwa, to zaraz wspomnieć coś o Bożem narodzeniu: „ten“ — tak się boi tej wzmianki, że nawet nie słyszy imienia swego.

Niebaczne słowo lub postępek można zawsze złagodzić, trzeba tylko wiedzieć, jak. Wspominaliśmy już o dodawaniu słów „na psa urok“; drugi energiczniejszy sposób polega na tak zwanem „odplunieniu uroku“. Przesząpiwszy zaś nieuważnie dziecko, można je zabezpieczyć od złych następstw, robiąc krok w tył i mówiąc trzykroć: „To pomyłka, urośniesz“.

Na Mazurach i na Kaszubach lud nasz nauczył się od Niemców tego, co oni nazywają „todbeten“ i „todsingen“; nazywa się to po polsku „zamodlić“ i „zaśpiewać“, albo „pośpiewać“. Pierwsze polega na odmawianiu pewnych modlitw kościelnych (np. wspomnianego wyżej psalmu „Judaszowego“) ze złą intencją na czyjąś zgubę i śmierć; drugie jest peryodycznem śpiewaniem takichże modlitw z taką intencją. Oba sposoby, w mniemaniu praktykujących je są niechybne i w krótkim czasie sprowadzają zniszczenie i zgon niemilego osobnika.

Bywają zaklęcia warunkowe, czasowe; tak np. w znanej całemu światu baśni o królewnie zaklętej trzeba, aby ktoś ją pocałował dla zniszczenia czaru; śpiącym rycerzom, aby na świat wyszli, trzeba powiedzieć, że „już nadszedł czas“; a tej, która nigdy „kocham“ nie chciała wymówić, wielki nasz wieszak taki wyrok głosi:

Dręcz się w czyścowej zagubie  
Póki mąż jaki z tamecznego świata  
Nie powie na cię choć „lubię“!

i dodaje, że „ballada ta jest tłómaczeniem pieśni wieskiej“.

Zwrócimy jeszcze uwagę na dotyczące tematu naszego fakta językowe, język bowiem zawsze i wszędzie odbija, jak zwierciadło, myśli i ich kojarzenia. Poznaliśmy już kilkanaście, że tak powiem wyrazów technicznych, czy raczej charakterystycznych, jak „urzec“, „zarzec“, „zakląć“, „odplunąć“, „dać dobre słowo“, „pośpiewać“ itd. Przypomnijmy jeszcze parę terminów łacińskich, które się wiążą z rytmicznym „lenieniem“ fujarki i z „pośpiewaniem“ kaszubskiem: „incantatio“ pochodzi od „cantus“ t. j. śpiew, a znaczy zaczarowanie, urok; w ustach domowych Francuzów naszych wyraz ten brzmi w postaci „enchante“ i wymawiany bywa bez świadomości, co w gruncie rzeczy oznacza. Łacińskie „carmen“, skąd francuskie „charme“ znaczy wiersze i czar, a po francusku już tylko urok. Nasz wreszcie „urok“ pochodzi od „urzec“, a „rzec“ znaczy mówić, więc oczywiście „urok“ przedewszystkiem jest czarem słowa, tak, jak „zamawianie“ pochodzi od „mówić“.

Światło nauki rozprasza mgły przesądów i zabobonów; rozwieje się z czasem wiara w cudowną moc słowa ludzkiego. Tymczasem jednak ogromna większość ludzi, u nas przynajmniej, mocno wierzy w przekazane wiekami podania. Ale i warstwy oświecone nieświadomie, instynktowo, tradycyjnie, że tak rzekę odruchowo, mimowolnie ulegają nałogowi wierzeń przeddziejowych. Długie lata upłyną, zanim przestaniemy pozdrawiać się wzajemnie, winszować, życzyć sobie, kłać i złorzeczyć. Nie prędko wyłamiemy się z pod czaru wierzeń, które odziedziczyliśmy razem z krwią i kośćmi przodków.

OSTAP ORTWIN.

## O TEATRZE TRAGICZNYM.

(III). Żadnych kompromisów ze sceną, z tem, co się obecnie scenicznością nazywa. Właściwie niewiadomo nawet dokładnie, jaką treść zamykają w słowie tem, co przez to określenie rozumieją publiczność i recenzenci. Zalety sceniczności przyznaje się zazwyczaj szczerobliwie utworom dramatycznym, pozbawionym jakiegokolwiek innej poważnej wartości. Wtedy sceniczność staje się synonimem płaskiej trywialności, pospolitych komunałów i banalnej rutyny. Tandeta bruku i skandal buduaru składa się na ten wzorowy, budujący, pozazdroszczenia godny przymiot sceniczności. A dzieje się przeważnie tak. Gruba, ordynarna sztuka bez głębi i polotu schlebia prawie z reguły gustom publiczności, tej rzekomo nawet najwytworniejszej, której smak znajduje w takich rzemieślniczych wyrobach dla sceny upodobania i nie natężającą rozrywkę. Aliści w sztuce takiej po jej najskrupulatniejszym nawet przetrząśnięciu ze świecą w rękę nie odszukasz nic takiego, coby było godnem uwagi lub pochwały. Aby usprawiedliwić tedy dodatnie wrażenie, jakie na ogół wywarła, uzasadnić jej powodzenie kasowe i huczne aplauzy łóż i parteru, umysł zarozumiały w sobie, samolubny i samochwalczy, puszcza się na sofistyczny wykręt: sztuka się podoba; sztuka nie ma żadnych widocznych zalet, ani żądźła idei, ani śladu poetyckiego geniuszu. Podoba się jednak; musi więc w niej być coś, co na pochwałę zasługuje! To coś to niechybnie, niewątpliwie, „und da stellt sich zur rechten Zeit das Wort ein“ ów wąż morski, owa mistyczna sceniczność, której nikt nie określił dotąd i nie wytłómaczył.

I stąd stereotypowy wniosek: utwór literackiej wartości, czy poetyckiej, nie ma żadnej; za to jest niesłychanie sceniczny, zbudowany ze zdumiewającą znajomością tajników sceny i wymogów techniki scenicznej. To zaś właśnie niezego nie mówi, niezego nie tłómaczy, żadnej treści w sobie nie zawiera, z ničem rzeczywistem się nie pokrywa.

Scena nie ma żadnych odrębnych od poezji dramatycznej izolowanych tajników i wymogów; technika sceniczna mieści się bez reszty w technice formy dramatycznej. Doskonały, istotnie i właściwościami dramatu ściśle odpowiadający utwór dramatyczny mieści w sobie a priori wszystkie warunki sceniczne już w chwili tworzenia, a tkwią one w nim immanentnie, jak w zalążku, łatwo wyczuwalne i poznawalne dla czytelnika, choćby na deski sceniczne dany utwór nigdy nie miał przystępu. Dla twórczo-

ści dramatycznej więc (a cóż dopiero dla tragika!) znajomość sceny gra tyle wagi, ile przystawanie z budką suflerską, z kurtyną i plotkami zakulisowemi. Scena w tem znaczeniu to abstrakt względny i zmienny, któremu w rzeczywistości nie konkretnego, nie isotnego nie odpowiada. Scena to materiał giętki, podatny i elastyczny, dający się z gruntu i dowolnie przeobrażać, przeistaczać, urabiać, jak wosk przesuwając, zmieniając wyraz swój, charakter, zadanie i środki ich rozwiązań w miarę zmian zachodzących w twórczości dramatycznej, w kolejnym rozwoju form dramatycznych. Scena to na dziś konwenans płytki i ciasny, szeszupły i wązki, pod patronatem Sarecyów na modłę paryskiego teatru Dumasa i Sardou ulepiony, pod którego obrotą cała europejska sztuka dramatyczna przez ówczesny wiek chudła i mizerniała, dogorywając na mieliznach.

Tak zwane warunki sceny, to coś tak prostego, jak fizyczna możliwość weclania i uwypuklania pomysłów dramaturga. Dzięki wydoskonalonej technice maszyneryi i światła, ta fizyczna możliwość przekracza dziś najśmielsze granice, tak, że z tej strony twórczości dramatycznej nie grożą żadne tajemnice odrębnej plastyki, czy optyki scenicznej. O ile zresztą cały skomplikowany aparat maszyneryi scenicznej jest zbyłym pleonazmem, że sztuką nie wspólnego nie mającym i dla niej wprost szkodliwym, o tem później. Tu dość wspomnieć, że usilnie wolelibyśmy, aby wogóle pod tym względem istniały jakie specjalne ograniczające operowa wybujałość dekoracyjnych spektakli „tajniki“ i „wymogi“.

Jakimże to utworom na wskrós i par excellence dramatycznym nie odmówiono już za naszych czasów sceniczności, aby je potem ze wstydem i zdumieniem na deski sceniczne wprowadzać? Cała literatura dramatyczna ostatniej doby, stanowiąca istotny i stały dorobek kultury duchowej współczesnego, scenicznego piśmiennictwa, musiała przejść przez zabobonną cenzurę sceniczności i zastawała, jako niesceniczna, progi teatru zamknięte. Przez tę próbę ogniową przeszedł Ibsen i Maeterlink, przechodził d'Annunzio i Hoffmannsthal. Co tylko nie przypadało do smaku gustom przeciętnej inteligencji i jej postulatów, było niesceniczne. Scena reguluje się miarą umysłowego rymsztunku pana Pawła i Gawła. Na scenie ten swoje placet położy, jest sceniczne. Działo się tak wszędzie, dzieje się tak dotąd i u nas. Na scenach naszych i u publiczności Ibsen dotąd łaskawej gościnności doprosić się nie może, najudowniejsze, gigantyczne „Natechnienie“ Wyspiańskiego czekają napróżno wystawienia. Areydzieło polskiej tragedyi „Legion“, wzorowy przykład teatru tragicznego, znanem jest jako dzieło niesceniczne wśród nielicznych czytelników z lektury. Z protekcyjną wspaniałomyślnością przebaczone niesceniczność jednemu „Weselu“, owemu, jak się prof. Chmielowskiemu zdaje, dziwaetwu, nie przedstawiającemu kreacji obrobionej artystycznie (?), lecz tylko improwizację (?); przebaczone dlatego, że wątek i osnowa dawała wszelkie powierzchowne pozory aktualności, „kwestyi ludowej“, popularnej dla sejmowego wyborcy; przebaczone pomimo, że jest to organicznej struktury utwór o nieskalanej i subtelnie obmyślonej wewnętrznej budowie dramatycznej, łamiącej wszystkie „tajniki i wymogi“ rzekomej sceniczności.

Poetycki dramat współczesny i z jego atmosfery wykluwający się dopiero teatr tragiczny naro-

dził się na uboczu i rozwijał poza obrębem scen i ich repertoarów. Nie go niemal ze sceną nie wiąże, nie też on w przyszłości tej scenie zawdzięczać nie będzie. Najwspanialszy kwiat twórczości dramatycznej ubiegłego stulecia, owe zmartwychwstałe misterye średniowieczne, wskrzeszona, żywa poezya ludów Północy, z ich krwi i kości powstała, sokami ziemi karmiona, żywotnym tłuszczem samorodnego życia sytna, na wskrós dramatyczna i na scenę od zarodku przeznaczona, rozwija się szczeblami zdala od zgiełku i szumu, blichtru i szychu teatralnego: od Fausta Goetego, po przez Byronowskiego Manfreda i Kaina, „Wyzwolonego Prometeusza“ Shelleya, „Dziadów“ Mickiewicza, „Nieboską Komedję“ Krasieńskiego i pośmiertne fragmenty Juliusza, aż do Branda i symbolicznych epilogów Ibsena, aż po zorkiestrowane dramatycznie ballady Maeterlinka i muzyczne mitologie Wagnera.

Żadnych tedy i nadal kompromisów ze sceną, z tem, co się obecnie scenicznością nazywa. Nie ma w tem właściwie nic nowego i stara to, ale jara piosenka, która wypowiada tylko jeszcze raz wyraźnie i niedwuznacznie stale i konsekwentnie odczuwaną, choć nieśmiało i niestanowczo odzywającą się od dawna potrzebę. Tak więc dochodzimy w roztrząsaniach naszych na razie do negatywnego poniekąd tylko wniosku, swoją drogą w skutki i doniosłe dalsze rezultaty płodnego, że najzacieźszym wrogiem postępowej ewolucyi poezyi dramatycznej i wyzwolenia się jej z konwencyonalnej rutyny zakostniałej w wywietrzonych formach sceny jest właściwie sam współczesny teatr, jego stan obecny, jego wykonawcy z nielicznymi wyjątkami, jego publiczność bez wyjątku, cała jego zewnętrzna architektonika i wewnętrzny układ wraz z widownią i piętrami, cała wręcz organizacja i zasadnicze wymagania przez współczesność jej stawiane.

Dlatego to wykladał Mickiewicz (Lekeya XVI z 4. kwietnia 1843) — a z niepohamowaną radością właśnie na Niego tu się powołać możemy — że dramatyczni pisarze słowiańscy, do wyrabiania dramatu przyszłości powołani, powinni, tworząc, zgoła nie myśleć o teatrze i scenie, zrezygnować z przedstawień teatralnych, porzucić przywiązywanie zbyt wielkiej wagi do czterech ścian z pomostem i kulisami, zwanych teatrem narodowym i przejść się głęboko tą prawdą, że „sztuka dramatyczna nie polega ani na teatrze, ani na dekoracjach, ale przeciwieństwie te przymioty powinny wynikać z myśli poetyckiej“.

Rozumiał przez to, że urzeczywistnienie idei teatru tragicznego, liturgicznego, o którym On pierwszy w Europie jasnowidząco marzył, odbyć się musi poza teatrem z organicznego rozwoju motywów poetyckich, niezależnie od doskonalenia środków scenicznych i techniki teatralnej. Powszechnie budowy teatralne, głosił, pozostały daleko w tyle na drodze rozwoju poezyi dramatycznej. Dlatego niema nadziei oglądać rychło przedstawienia dramatu słowiańskiego, a żaden teatr dzisiejszy nie wystarczyłby nawet dla Nieboskiej komedyi, wyższej od wszystkich jakie znamy dramatów europejskich, dotykającej wiele żywiołów narodowych, ale jeszcze nie zupełnej, nie dającej dostatecznego pojęcia, czem ma być kiedyś dramat słowiański. Do odegrania jej zaledwo częściowego należałoby już odstąpić od zwyczajów obowiązujących dziś dramat.

Przytaczam te ustępy z prelekcji Mickiewicza naturalnie nie dla cytatów i nie celem poparcia swych wywodów Jego autorytetem, ale dla wykazania, że, z zasadniczego stanowiska dramatu liturgicznego wychodząc, musiał również i on w konkluzji dojść do całkowitej negacji współczesnego teatru: tak ściśle i nierozdzielnie związaną jest sprawa istotnego radykalnego przeobrażenia się poezji dramatycznej ze zmianą ustroju i układu samejże sceny. W poglądach swych na dramat wyprzedzał On epokę swą o pół przeszło wieku i intuicyjnym rzutem w przyszłość przewidział poczęte zaledwo i dopiero rysujące się główne jego kształty i formy.

Musiał zaś i On szukać w przeszłości związków tragicznego teatru i czerpał stamtąd nadzieje jego rozwoju. Świadomy konieczności powolnego wysnuwania się tegoż z szeregu kolejnych metamorfoz, zdawał On sobie jedyny w swoim czasie sprawę, że Misterye średniowieczne zawierały już istotne tego teatru rudymenty, że dramat hiszpański i Szekspirowski niektóre tylko ułamkowe części jego rozległej osnowy fragmentycznie wydoskonalił i że sztuka dramatyczna francuska, sztuka z czasów Ludwika XVI, stanowi w dziejach dramatu nowoczesnego coś obcego, jakby odezwane się rzymskiego poganizmu w trakcie rozwijania się dramatu chrześcijańskiego, które jako szczepek nienaturalny i sztuczny, mechanicznie narzucony, a pasożytniczo w ciągu wieków rozgałęziony, stanowiło od pnia odejść wypadnie.

Wykładając o dramacie w Kollegium francuskim, był Mickiewicz właśnie na szczytach swojej twórczości w pełni okresu wpływów mesyjanizmu. Jak wogóle mesyjanizm dla metafizycznego wysiłku myśli polskiej i narodowej kontemplacji religijnej oznaczał niebываłe dotąd, najintensywniejsze nateżenie mocy duchowych i najdalsze wybiegnięcie ich w przyszłość, tak i w tej materii szczegółowej był Mickiewicz prognozem, znachorem i wieszczem, nakreślając z góry teorię dramatu, mającego wywoływać z grobów duchy bohaterów i świętych i bogobojnie wprowadzać w akcję dramatyczną świat nadziemski, nadprzyrodzony, świat cudów psychicznych, z życiem realnem, w ścisłym, a bezustannym pozostający związku.

Powtórzyło się zresztą i w tym wypadku tylekrotnie w dziejach kultury stwierdzone prawo filogenetyczne, które i w tej dziedzinie objawia się analogicznie do zjawisk w biologii. Prawo to orzeka, że wszelki twór organiczny przechodzi stopniowo, jako jednostka, wszystkie poprzednie, kolejne fazy ewolucyjnego szeregu, stanowi atoli zarazem i w dalszym ciągu nowe ogniwo i pomost dla następnych, ewolucyjnych jego momentów. Tak Mickiewicz przebywał duchowo etapami głównejsze doby rozwoju form dramatycznych od tragedji w stylu pseudoklasyycznym, poprzez Szekspira i romantykę do mistycznego dramatu III. części Dziadów, w której ciągle jeszcze, na tle słowiańskiego pogańskiego obrzędu, harmonizował świat nadprzyrodzony, w duchu katolickim pojęty, wyobrażeniem poezji gminnej odpowiadający, z pojęciami, do jakich wiek doszedł na wyżynach etyki i metafizyki europejskiej. Całą tę skalę rozwoju ideowego, a zarazem morfologicznego przeobrażania się równocześnie formy, odbywszy, wskazał ponadto Mickiewicz już w teorii tylko, nieomylnie wytyczne punkty i kierunki dla przyszłego rozwoju dramatu liturgicznego i jego formy. Wytkniętą przez niego drogą w miarę sił iść się staramy.

Ale wróćmy do przedmiotu, od którego odbiegliśmy. Cóż znaczą słowa Mickiewicza, że sztuka dramatyczna nie polega na teatrze i jego dekoracjach, ale że przeciwnie wszystkie tego przymioty powinny wynikać z myśli poetyckiej, że zatem zagadnienia realizacyi dramatu nie leżą w środkach scenicznych, ale w natehionych pomysłach poezji dramatycznej?

Znaczy to po prostu, że przy normalnych i naturalnych warunkach rozwoju, poezja ta urabia sobie samodzielnie i samorodnie scenę sobie właściwą a nie na odwrót. W poszukiwaniu jakiegoś punktu zaczepnego dla wysnucia dalszych kulturalnych konkwencji doszła myśl krytyczna do przekonania, że przed ostatecznym upadkiem sztukę dramatyczną uchronić może li tylko *mutatis mutandis* powrotna metamorfoza w treści i formie do dramatu liturgicznego i że ta formuła właśnie stanowi dla teatru tragicznego na razie stacyę, w której poniekąd zbiegają się i krzyżują rozliczne w tyłu promieniach rozchodzące się ścieżki twórców-pedagogów i twórców-poetów. W dalszym, historycznym przeglądzie form naturalnych i organicznych natrafiamy na właściwą, organiczną, naturalną, rodzimą i swojską ludową scenę średniowiecza, pod techniczną nazwą staroangielskiej znaną, której cały charakter, ustrój i układ odpowiada istotnym wymogom i znamionom teatru tragicznego. Tę scenę więc wybieramy sobie za punkt wyjścia. Jak zaś w poprzednim artykule podniesiono, że w średniowiecznych misteryach biblijnych odnalazły się rażąco podobne cechy do podstawowych właściwości dramatu greckiego, tak tu znowu wypada z naciskiem podkreślić wybitne podobieństwa staroangielskiej sceny z atyką, następujące się na pierwszy rzut oka choćby owym paralelizmem orkiestry greckiej i proscenium średniowiecza.

Oboje zarówno wpród ku widowni wysunięte, już w kręgu widzów i słuchaczy umieszczone, stanowiły niejako przewód dla widowiska, i korzenie, któremi dramatyczna wizja ze sceny wzrastała wprost i bezpośrednio fizycznie przez te łączniki właśnie w zbiorową duszę zgromadzonego tłumem ludu.

O tych podobieństwach i różnicach pomówimy.

## WSPÓLCZESNE PRĄDY UMYŚLOWE I POLITYCZNE.\*)

(IV.) Szkice traktujący o egoizmie narodowym jest w pierwszej swej połowie streszczeniem rozprawy p. Z. Balickiego, która się niedawno pod tym tytułem ukazała, streszczeniem, polegającym na szeregu cytatów dosłownych, nie zestawianych sztucznie, a więc wiernych. Nie idzie jednak za tem, aby zasadnicza myśl owej rozprawy była trafnie oddaną, przeciwnie, autor podkreśla, że „nie wie, jakie prawo naturalne jest wypisane w sumieniach wszystkich ludów i czasów,“ nazywa utopią „wytworzenie jednołitej etyki narodowej,“ tymczasem wśród licznych cytatów drugorzędnych znaczenia nie przytoczył tej właśnie, którą p. B. uzasadnia swe pojęcie o etyce bezwzględnej i powszechnej, myśl więc przewodnią krytykowanej książki pozostała dla autora niezrozumianą. Już to p. B. nie ma szczęścia do krytyk. *Czas* w swym artykule rozmyślnie,

\*) Ludwik Kuleżycki „Współczesne prądy umysłowe i polityczne“, Szkice, Kraków, 1903.

dla celów polemicznych nie chce zrozumieć jego pracy i imputuje mu rzeczy wprost sprzeczne z treścią książki; p. W. M. Kozłowski w swym *Poglądzie na Świat* nie jest w stanie nie z niej zrozumieć, wypisuje też niesłychane wprost brednie w tonie niby naukowym; p. Kuleczycki mógłby niewątpliwie zrozumieć wszystko, ale niestety całą jego uwagę pochłaniają nie kwestye zasadnicze, ale partyjno-programowe. Połowę artykułu poświęca krytyce twierdzenia, że solidarność narodowa powinna być silniejsza, niż solidarność międzynarodowa klas lub stronnictw i uzasadnieniu potrzeby wspólnej walki z rewolucjonistami rosyjskimi o konstytucyę w Rosyi. „Egoizm narodowy, czytamy na zakończenie, zwyciężył i zubożył tylko naszą duszę, pozbawiając ją wielu szlachetnych i wielkich wzruszeń, wynikających z poczucia międzynarodowej solidarności ludzi“. Ze brak tego egoizmu rozkłada wprost naszą narodową duszę, że ją czyni „służebnicą cudzą“, to widocznie nie daje autorowi dostatecznego bodźca do „wielkich i szlachetnych wzruszeń“.

Kto wniknął nieco w sposób myślenia politycznego p. K., ten *a priori* odtworzyć sobie może jego pojęcia o demokracji. Podobnie jak patriotyzm w jego oczach jest tylko uczuciową reakcyą przeciw obcemu najazdowi, tak samo demokracja jest umysłową reakcyą przeciw istniejącym formom prawno-państwowym, sprowadza się bowiem do „żądań“ instytucyj i praw demokratycznych. Oczywiście tak pojęty demokracja przeciwstawia się w umyśle autora nacjonalizmowi, wyczerpuje bowiem według niego cały zakres narodowej myśli. Tam, gdzie trudno mówić o żądaniach, jak w zaborze rosyjskim, miejsce ich zajęć powinna walczyć konstytucyę rosyjską. Ostatni ten punkt tak dalece pochłania całą myśl polityczną p. K., że stanowi dla niego jedyny program narodowy. Posłuchajmy: „Demokracja prawdziwa dążyć powinna do osiągnięcia wolności politycznej w Rosyi i autonomii dla Polski“. „Nawet oświata ludowa, pojęta szeroko, nie może się rozlać przy absolutyzmie; obalenie więc tego ostatniego, bezpośrednia z nim walka — oto najbliższe zadanie prawdziwych demokratów-patriotów“; a w innym miejscu: „Kombinacje te (demokratycznych nacjonalistów, dotyczące Gdańska i Malborka) nie prowadzą ich do żadnej akcyi czysto politycznej, do żadnej prawdziwej, w ścisłym znaczeniu tego słowa, walki z rządem rosyjskim“. Czyżby konstytucyę rosyjską miała aż Gdańsk i Malbork objąć?

Wszystko, co nie jest „żądaniem“, „walką z rządem w imię określonych instytucyj“ wydaje się autorowi nietylko nie demokracją, ale z istoty już swojej mglistem, nieuchwytnem, pozbawionem programu. Demokracja obywatelska, samopomoc społeczna na wszystkich polach, uobywatelenie ludu, zaprawianie go do codziennej walki o prawa polityczne w gminie, cały dorobek pracy narodowej czasów ostatnich pozostaje dla autora niezrozumiałym, czemś w rodzaju pracy organicznej, a jak ostatni punkt — walki w gminie — nawet śmiesznym. O ileż realniejszemi politycznie i mniej mglistemi są tak wyraźne żądania jak np. zniesienia armii stałych, oddzielenia Kościoła od państwa lub parlamentarnego ustroju w Rosyi!

Imi bliżej końca książki, tem artykuły przedstawiają mniejszą wartość. Szczególną powierzchownością odznacza się szkic o antysemityzmie, charakte-

ryzujący najfalszywiej przyczyny, które go wywołały, a pozbawiony wszelkiej oryginalności myśli, o ile oryginalnością nie nazwiemy np. obrony żydów litewskich, tych najgorszych rasyfikatorów zabranego kraju, przed niechęcią naszego społeczeństwa, bo „wszak i Polacy tamtejsi odznaczają się mniejszą odpornością pod względem narodowym“!

Jacy jesteście? Autor widzi wielkie trudności w odpowiedzi na to pytanie, zwłaszcza, że charakter lub duchowość narodu są dla niego pojęciami nieokreślonymi i mglistymi, nie kusi się więc o charakterystykę społeczeństwa polskiego, ogranicza się tylko do „kilku uwag, dotyczących naszych cech narodowych w epoce porzobiorowej“. Streszczają się one w następującem zdaniu: „W chwili obecnej jesteśmy niedołężni, bezsilni, bez zapału, wytrwałości, poświęcenia i rozumu politycznego“. Autor używa przytem wielokrotnie i z widocznem upodobaniem wyrażenia „Polaczek“, pogardliwego, jak wiadomo, miana, nadawanego Polakom przez Moskali. Niechęć do wszystkich „szkodliwych“ prądów współczesnych, do całego naszego życia narodowego, czyniącego tak znaczne postępy w czasach obecnych, przebija w każdym zdaniu. Autor żywi jednak nadzieję, że „typ współczesnego polaczka nie będzie się wiecznie kołatać na ziemi naszej“, zniknie on wraz ze wzmożeniem się wpływów socyalistycznych! — To jest bodaj główna i zasadnicza tendencya całej książki, którą p. K. czytelnikowi bez obłonek na deser podaje.

„Polaczkami“ nazywają Moskale tych Polaków, z którymi stykają się na swoim gruncie w życiu towarzyskim, a więc mniej lub więcej zrusyfikowanych. Mógłby autor im pozostawić swój zapał do konstytucyj moskiewskiej, uwielbienie rewolucjonistów rosyjskich i obronę żydów litewskich: w ich ustach „przekonania“ podobne byłyby zupełnie na miejscu.

K. N.

## ZE SZTUKI.

Ich hoffte im Reiche der Lichtbarkeit meinen geistigen Hunger ebenso zu stillen, wie mir das zuweilen im Reiche des begrifflichen Denkens gelungen war.

Lothar v. Kunowski.

Przychodzę na obecną wystawę obrazów. Wystawcy: pp. Piotrowski, Stachiewicz, Strykowski, Malczewski, Gieryski, Tiepolo, Ruszczyk. Nie chodzi mi o krytykę dzieł ich poszczególnych; chodzi mi o coś innego; dlatego wybieram jeden obraz na przykład: Polskę p. Piotrowskiego. Od poprzednich obrazów p. Piotrowskiego znaczy się w nim rozwój, mimo to obraz ten jest jeszcze zawsze słaby, mierny; nie, żeby były usterki — jest on cały wprost zły — bez rysunku, perspektywy, anatomii, prawdy w ruchu, w naśladowaniu własności materyałów, w kolorze — płytko skomponowany. Jest to bowiem niezmiernie łatwy sposób pomyśleć Polskę jako kobietę, trzy części jej jako dzieci, a trzy zaborcze rządy jako potwora, który jest, zdaje się, „idea płaotńska“ krokodyla, polipa i węża. Jest to patos dziecka; trudno też szczerze rozrzewniać się nim komuś, co widział podobne tematy traktowane z patosem bardziej współczesnym, tj. z ironią, szyderstwem, jakie spotykamy np. u politycznych sarkastów *Simplicissimus*.

Patos p. P. jest zbyt dziecienny, a te krokodyły i potwory rozmieszczałyby nawet wówczas, gdyby były dobrze namalowane...

Oto, o co mi chodzi:

1) Żeby dzieło każde artysty mówiło, że żadne pociągnięcie ołówka czy pędzla nie było dowolnym, nie poprzedzonym rozwagą — że była praca nad opaniem rysunku, kolorytu, perspektywy, charakterystyki etc. danego przedmiotu, że tedy, jeśli są błędy, to pochodzą nie z niedbalstwa i bezmyślności, ale z danego stopnia umiejętności.

2) By dzieło każde artysty nie było robione *pour passer le temps*, lecz jako konieczny warunek rozwoju. To jest punkt najważniejszy i on naprowadza na przeciwstawienie: zawodowość i dyletantyzm.

Na polu sztuki, jak literatury, panuje hiperprodukcja. Tylko w części może być mowa o zaspokojeniu popędu twórczego; reszta narodziła się z gonitwy za chlebem. Jak w takich warunkach wygląda geneza obrazu? — Oto człowiek, co siły swe jednostronnie poświęcił zdobyciu rzemiosła malarskiego z zaniedbaniem swego rozwoju w innym kierunku, dochodzi do tego, że maluje z przyzwyczajenia i nadto dlatego, że inaczejby czuł pustkę, nudził się.

Lecz i taka nawet wzniosła dusza *horret vacuum*. Maluje tedy taki malarz dlatego, że to jedno tylko potrafi, i że się przyzwyczaił. Co to jednak oznacza? To oznacza, że daremnie byłoby szukać w tym artyście człowieka — tem daremnie zaś człowieka wyższego pokroju, czyli, że to, co on robi, tj. te obrazy dla rozwoju jego, jako indywiduum, nie mają najmniejszego znaczenia, przeciwnie są zabójcze, przytępiające.

Obrazy te, to kaleki od urodzenia, to dzieci, co umarłe na świat przyszły, dzieła, których nie zapłodniło. Partenogenesis!

Wiadomo, że maszyna a człowiek to są dwie różne rzeczy. Otóż tacy artyści są maszynami do odstawiania obrazów, zaczem nie może już być mowy o ich człowieczeństwie. Wiadomo również, że maszyna na to została wymyślona, żeby zrobić doskonale to, czego człowiek własnymi rękoma wykonać nie może. Powyższe jednak maszyny odstawiają po większej części dzieła marne! Dlaczego? Dlatego, że to są maszyny nie sporządzone przez człowieka, ale ludzie, co się stali maszynami. Jakiż tego skutek? Oto, że malują na podstawie samej wprawy, manieri, że ze zdobytych może niegdyś, lub przyswojonych zasobów pozostaje coraz mniej, że się maluje bezmyślnie — nie zaś rozwiązując zagadnienia.

To jest zawód malarski.

Natomiast istnieją ludzie, którzy malują. Istnieją dyletanci. Ci zajmują się życiem tj. działalnością społeczną, życiem z kobietą, wychowaniem, teorią i rozwojem swego ja. Od czasu do czasu doznają od świata zewnętrznego lub swego wewnętrznego pobudek pomiędzy innymi natury „plastycznej“. Mogą one być natury dwójakiej — albo zawierać jakąś myśl ukrytą, albo być czysto dekoratywnymi. Człowiek taki myśl tę opracowuje w umyśle, lecz nie wykonywa — albo też uzewewnętrznia ją. Powstaje wtedy dzieło. Lecz dzieło to odpowiada wewnętrznej potrzebie. W rozwoju twórcy oznacza krok naprzód. Nie powstało z przyzwyczajenia, lub dla zabicia czasu; a jeśli człowiek taki przystąpi do dzieła dla pobudek czysto

technicznych lub dekoratywnych, to praca jego ma wartość rozwiązywania zagadnienia, nigdy zaś produktu rzemieślniczej wprawy. Jest w tej pracy rzetelność w powstaniu i przeprowadzeniu, gdyż praca ta odpowiada potrzebie wewnętrznej, nie zaś zewnętrznej, tj. zdobycia chleba — lub przyzwyczajenia.

Takie widz odnosi wrażenie, a w konieczności egzystencji artysty nie widzi usprawiedliwienia bezmyślności, niesumienności, a co gorsza bezczelności. Tak tylko bowiem nazwać można wystawianie tego rodzaju płodów.

Jeżeli zbrodnią na własnym człowieczeństwie jest malowanie tego rodzaju rzeczy, to bezczelnością jest ich wystawianie. Ludzie ci nie wiedzą, że tu chodzi o twórczość, o malowanie wtedy, gdy się ma coś do malowania, do powiedzenia, nie zaś wiecznie, bez przerwy zasmarowywanie płótna. Nie wiedzą, że w sztuce nie wolno być zawodowcem, lecz twórczym człowiekiem, który, gdy nie ma nic do powiedzenia, lub też nie do zbadania — nie powinien się ze sztuką cackać, lecz zwrócić się do czego innego — do życia, działalności, teoretycznego myślenia etc. etc. Przecie, nie mając nic do wyrzucenia z siebie, można pozostać ciekawym, niezblazowanym, rzeźkim na umyśle i badać, dochodzić, rozwiązywać techniczne czy psychologiczne zagadnienia, trudem, pracą, żmudnie. Tu tego nie ma. Tu nie stawiano sobie żadnych zagadnień, tu malowano bezmyślnie, odruchowo, mechanicznie. I dlatego widać tu tylko niemoc, słabość wielką i ospałość.

Stają wobec nich ludzie dwójakiego rodzaju: ludzie, co cierpią na ich widok, którym te obrazy nie dają nic, ani nawet przeświadczenia o jakimś szczerem dążeniu twórców — i inni, którym się te „piękne obrazki“ podobają.

Lecz poziom artystycznego wyrobienia i wykształcenia się nie wznosi, może nawet przeciwnie upada, i w tem leży także ich szkodliwość. Taką twórczość i takie dzieła należy potępić.

Możnaby temu pozwolić przejść mimo, gdyby nie było już tego za wiele.

Przystępując bowiem do szczegółowej oceny wystawionych obrazów widzi się w „Polsee“, prócz wymienionej już banalności koncepcji, przedewszystkiem nieumiejętność oddania właściwości materiałów. Język i paszcza potwora to nie żywa tkanka, ale gutaperka; — a te zęby! A przecie mogło to być bliższem prawdy, gdyby p. Piotrowski był się przyjrzał choć jaszczurce (bo niewątpliwie ten potwór — to jakiś saurus), lub bodaj własnej jamie ustnoy. Głowa kobiety jest za mała, tembardziej, że przecie ta głowa właśnie wysunięta jest na plan pierwszy, a ruch, w jakim się całe ciało znajduje, jest najzupełniej nienaturalny. „Potyczka“ wówczas jedynie miałaby prawo do bytu, gdyby była dziełem, w którym autor składał swe obserwacje ruchów koni i ludzi, szybkich, gwałtownych. Widać jednak, że p. Piotrowski nie nie studiował, ale jedynie „ot sobie malował“. Meissonier był niestrudzonym obserwatorem. Quedre jego jednak wykazuje jedynie około dziesięciu zupełnie przestudyowanych ruchów. Ale też pracę tę widać tam w tem, że ruch rzeczywiście jest osiągnięty. Dziś znamy momentalne zdjęcia ruchów — takich tedy z całą naiwną swobodą malowanych obrazków p. P. przynajmniej wystawiać mu

nie wolno. Jeżeli za parę wieków będziemy szukać i cześć polskich prymitywnych w malarstwie — p. Piotrowski może liczyć, że stanie na równi z Paolem Uccellem. Realistyczny, trzeźwy nasz czas go potępią za te ołowiane koniki. Jakże naiwnym, w Quattrocento jeszcze modnym, jest efekt perspektywiczny jeźdźca na pierwszym planie, widzianego tylko w części.

Pozornie tylko zmienia się stanowisko widza wobec ilustracji p. Stachiewicza do „Quo Vadis“. Jak opera w muzyce, tak ilustracja w malarstwie jest mi *genrem* zrozumiałym tylko chyba historycznie. Jak opera (ale nie dramat muzyczny!) wynika jedynie z chęci „muzykowania“ — tak ilustracja z chęci malowania. Żadnych głębszych, ludzkich pobudek ilustrowanie nie ma. Jest to upodobanie w malowniczości pewnych scen, dających właśnie sposobność na temat niesamodzielny zająć się wariacją efektów. Spychając jednak wartość ilustracji wogóle — oceniamy dane ilustracje. Można bowiem w ilustrowaniu pozostać mniej lub więcej samodzielnym, okazać mniej lub więcej inwencji — co najważniejsze: pokazać w ilustracjach, że się jest mniej lub więcej rozwiniętą, zasobną, myślącą osobowością. Oczywiście, kto nią nie jest, ten może pozostać sobą, albo udawać coś więcej, niż jest. P. Stachiewicz jest szczerzy, nie udaje. Tę zaletę ma razem z innymi „starszymi“ w przeciwieństwie do „młodych“.

Jak powiedziałem ilustrator może dać wiele ze siebie — może przetworzyć do pewnego stopnia myśl autora, dać wariację tematu, pogłębić go, pójść dalej w tym kierunku. Jeśli tego nie czyni i jest tylko zwykłym ilustratorem — wówczas na tarczy swej, mającej go bronić przed pociskami wyższych (bez pretensji) osobowości, pisze: wierność. To go robi historykiem. Żebyż p. S. był historykiem! Ale u niego wierność polega na wierności formalnej, zewnętrznej akcesoryów. Wierności zaś charakterystyki nie ma. Dlatego p. S. nie jest nawet historykiem. A gdyby w ilustracjach jego była naprawdę ta „swojskość, naszość“, jakiej się tam dopatruje p. Tomasz Czażka — toby naprawdę było już bardzo źle. Tak jednak na szczęście nie jest. Są to rzeczy formalnie wierne epoce — duchem nie, bo go nie mają. Można fantazować, a przekonywać jako artysta, — można być „najwierniejszym“ historycznie — a nikogo nie przekonać. Stachiewicz nie przekonuje. A nadto: życia w nim nie ma i psychologii. Ludzie jego — to manekiny po największej części. Że nie ma u niego psychologii, tego nie można składać na karb tego, że i u Sienkiewicza psychologia jest nie wybitną. Inną jest psychologia pisarza — inną malarza; u tego jest coś, coby nazwał psychomimiką. A nadto nieodpowiednim jest wybór scen. Bo już sam wybór uniemożliwił scharakteryzować dostatecznie, czy to Petroniusza, czy Winnicyusza, czy Ligię; a świat starożytny scharakteryzowany jest błado niezmiernie — on, namiętny i epikurejski jest alma-tademowskim.

Każdy z obrazów nastręcza parę uwag. Najfatalniejszy jednak jest obraz XX; przedstawia oc Piotra z Nazaryuszem i wizję Piotra. To tedy, on widzi w głębi własnej duszy Piotr — to widzimy i my, a Nazaryusz, patrząc się na to, nie ma tego widzieć? Zbyt to grube! Nie dla malarza to moment. Malarz powinien jako myślący człowiek wiedzieć, że malarstwo jest sztuką niedoskonałą i ma

tylko pewne granice, których przejść nie może. Malarz może malować swoje wizje, może malować symbole — może nawet, jeśli głęboko wierzy lub dla głęboko wierzących maluje — przedstawiać takie objawienia. Ale trzeba być konsekwentnym. Pan S. tylko ilustrował, a Sienkiewicz wyraźnie mówi: „Piotr: Jakowaś postać idzie kn nam w blasku słonecznym. Nazaryusz widział tylko, że w dali drzą drzewa, jakby je ktoś potrząsał, a blask rozlewa się coraz na równinie. I począł patrzeć ze zdziwieniem na apostoła. — Rabbi! co ci jest? — zawołał z niepokojem.“ Przedstawiać wizję pojętą jako rzeczywistość, co gorsza, przedstawiać człowieka, który ją ma — ale nadto jeszcze i towarzysza, który jej nie widzi, choć w tych warunkach widziećby koniecznie winien — to koncepcja naprawdę zbyt malarska a w danym wypadku wybór momentu zbyt niefortunny.

Tak tedy, choć cykl jest malowany umiejętnie, choć może w rozwoju p. Stachiewicza jest dorobkiem — dla sztuki dorobkiem nie jest, to zaś jest także kryterium.

MARYAN OLSZEWSKI.

## PISMA.

(pl.) „Revue historique“, wrzesień-październik, rozpoczęła druk większej pracy Pawła Mattera p. t. „La Prusse an temps de Bismarck“. Omawiając czasy rewolucyjnych zająć 1847 i 1848 roku szeroko, uwzględnia autor sprawę udziału w nich rewolucjonistów Polaków, czyni to jednak w sposób wymagający pewnych sprostowań i uzupełnień, szczególnie ustępy odnoszące się do procesu i uwolnienia Mierosławskiego.

(i. s.) Dziennik włoski „Progresso Italo-American“ wychodzący w Nowym Jorku zamieszcza w swym dodatku obszerny interwiew p. Rygier, córki znanego rzeźbiarza i, dodajemy, współpracownicy włoskiej „Nuova Antologia“ o Sienkiewiczu. Młodzianka „signorina polacca“ miała sposobność zetknąć się z naszym powieściopisarzem w Zakopanem, opisuje więc swemu interlokutorowi, p. Simboli, swoją wizytę, opowiadając przytem o licznych szczegółach, dotyczących autora „Trylogii“ — nam tu w kraju zresztą dostatecznie znanych, jak o jego namiętności upodobania do podróży, o sposobie pracy i przepędzania dnia, o nadużyciach, jakie względem niego popełniają tłómacze, o nowo poczynającej się powieści „Na polu chwały“ z czasów Jana III, do której materiały Sienkiewicz zbiera żarliwie, o jego sympaty dla Włoch i literatury włoskiej, którą znu dość dodrze, a szczególniejszym podziwem otacza Fogazzara i d'Annunzia. Ostatni ten szczegół obudził pewne wątpliwości we włoskim dziennikarzu, nasuwając mu uwagę nawiasową, że owa sympatya polskiego pisarza dla d'Annunzia, ze względu na poprzedni znany list Sienkiewicza o Zoli, tak ostro skierowany przeciw naturalizmowi, jest co najmniej niepojętą i da się tylko wytłómaczyć tem, że w nim krytyk nie dorasta powieściopisarza. Dla nas, którzy znamy przedział, jaki istnieje między Zolą-empirykiem, pozytywistą, a autorem cyków róży, lilii i granatu, który wychodzi z *a priori* utworzonych prawie metafizycznych koncepcji życia, owa różnica sądu i upodobania nie zawiera w sobie niczego niepojętego ani nielogicznego.