



ZDRÓJ

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY SZTUCE I KULTURZE UMYSŁOWEJ

Nakładem Spółki Wydawniczej „OSTOJA” w Poznaniu. — Pod kierownictwem JERZEGO HULEWICZA.

ADRES REDAKCYI I ADMINISTRACYI: „Zdrój” Poznań — Plac Wilhelmowski 17.

Prenumerata roczna (na pocztę) — 40 marek, **półroczna** — 20 marek, **kwartalna** — 10 marek.
Przesyłka pod opaską 15 fen. za zeszyt.

OGŁOSZENIA: Cała strona — 150 mk., pół strony — 80 mk., ćwierć strony — 45 mk., jedna ósma strony — 25 mk.

ADMINISTRACJA otwarta codziennie od godziny 11-tej do 1-szej i od godziny 3-ej do 7-ej.

OD REDAKCYI: Rękopisy zwraca się po nadesłaniu kosztów przesyłki. — **Odpowiedzi na listy** za nadesłaniem marki pocztowej. — **Rękopisy bez nazwiska autora** i wyraźnego adresu niszczy się bez czytania. — — —

Redakcja nie wdaje się w dyskusye na temat nieprzyjętych rękopisów ani nie podejmuje się żadnych ocen tychże.

Specyalny skład bielizny męskiej

B. ADAMCZEWSKI — POZNAŃ

w hotelu Francuskim przy Alejach, ul. Wilhelmowska 13. — Telefon 5242.

Kapelusze — Krawaty — Rękawiczki.

„Westa“

Bank Wzajemnych Zabezpieczeń na życie

Rok założenia
1879

w Poznaniu

Rok założenia
1879

Zawiera wszelkiego rodzaju ubezpieczenia
na dożycie, na wypadek śmierci, na
posag z rewizją lekarską i bez rewizji

W razie przedwczesnej niemocy zwolnienie
— od spłaty składek i płatność renty —

Nizkie składki

wzrastające dywidendy

dogodne warunki

Ubezpieczenia ryzyka wojennego przyjmuje się
i w czasie wojny

Siedziba dyrekcji w Poznaniu
w własnym gmachu św. Marcina 61

Oddział w Warszawie: Aleje Jerozolimskie 31
Agencye specyalne w każdym większym mieście.

Magazyn

eleganckich kapeluszy

damskich

A. Kempieńska

Poznań

Fabryka kapeluszy

Fabryka czapek futrzanych

ZDRÓJ



TOM I. PAŹDZIERNIK — GRUDZIEŃ 1917.

ZDRÓJ

ROK 1 1917
PAŹDZIERNIK. ZESZYT 1.

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY SZTUCE I KULTURZE UMYŚLOWEJ :: :: ::

ADRES ADMINISTRACJI: OSTOJA — POZNAŃ. PLAC WILHELMOWSKI 17.

TREŚĆ: Od Redakcyi i nakładców. Z przemówień Adama Mickiewicza. Pochwała życia — Władysław Orkan. Opowieść rybalt (powieść) — Wacław Berent. „Zamknąłeś myśl...” — Nowina. Księżyc przybierający — Rabindranath Tagore (spolszczył Jan Kasprzowicz). U poetów (Zdrój leż — Artur William Edgar O'Shaughnessy) — Miriam. Impresyonści — Jerzy Hulewicz. U źródeł muzyki polskiej — Ludomir Różycki. „Ku gasnącym zorom” — Stefan Stasiak. Sztuka aktora — Juliusz Tenner. Miscellanea.

RYCINY: Krajobraz (plansza) — Alfred Sisley. Okładkę, inicjały i winiety wykonał Jerzy Hulewicz.



iesłychany zamęt, jaki panuje w pojęciach o Sztuce w Polsce, zmusza nas już na samym wstępie do ścisłego określenia, co przez „Sztukę” rozumiemy. Oczywiście, że jest to rzeczą niemożliwą dać naszemu wyznaniu wiary, dotyczącemu najgłębszych zagadnień ludzkości, w tych przedwstępnych słowach¹⁾ wszechstronną podstawę; nie możemy tu dawać obszernych wywodów, wymagających ścisłych uzasadnień. Sprostać w pełnej mierze temu wielkiemu i ważnemu zadaniu postara się pismo nasze w ciągu swego istnienia; ale, mamy nadzieję, już i z tych ogólnych zarysów wyłoni się jasno cel i kierunek pisma:

Sfera, w której człowiek żyje, jest dla mózgu ludzkiego nieobjęta. Ciasny lej tylko obręb wystarcza dla zwykłego życia: sfera namacalnego, doświadczalnego empiryzmu. Ale poza nią rozciąga się w nieskończoność metafizyczna sfera, również doświadczalna, ale nie zmysłami, tylko UCZUCIEM. A czem jest uczucie, Polakowi od czasów Improwizacji Mickiewicza chyba tłumaczyć nie potrzeba.

Przejście od jednej sfery do drugiej jest tak nieuchwytne, granice tak zatarte, że obiedwie sfery, które są właściwie jedną jedyną, wydają się nam być od siebie rozdzielone. Stąd jedną nazywamy niższą, drugą wyższą: życiową w przeciwstawieniu do pozaświatowej — empiryczną w rozróżnieniu od metafizycznej. Wszystkie te pojęcia wyrażają tylko rzekomą dwoistość w naturze ludzkiej: z jednej strony szeroko rozgałęziony układ interesów życiowych — z drugiej Pozaświat w człowieku, do którego przy całym skrepowaniu i omotaniu „realnem” życiem wyrzyna się w bezustannej tęsknocie i do którego prze go nieprzezwyciężalnie niezem niepoohamowany niepokój i głucha świadomość, że w tym nadempirycznym świecie znajdzie rozwiązanie powikłanych zagadek, które dręczą go w sferze niższej t. j. życiowej empiryi, że w niej odszuka istotne znaczenie swego ziemskiego bytowania, odnajdzie to przeczuwalne Coś, co życiem empirycznym posługuje się jako środkiem, by je wznieść do wyższej wartości.

Życie, które jest samo dla siebie celem, starczy zwierzęciu — nie starczy człowiekowi. Dla niego życie nie jest celem, ale środkiem i dla tego stara się wkroczyć w tę sferę, niedostępną dla zmysłów, by duszą, wyzwoloną z uwięzi życiowej, empirycznej rzeczywistości, objąć istotną treść i nadwartość życia. I jak dla najwyższej etycznie rozwiniętej jednostki jest życie li tylko środkiem, by osiągnąć nadwartość życiową w heroicznym bohaterstwie, w ofiarnym poświęcaniu

¹⁾ Wstępne to słowo daliśmy już przed pół rokiem w formie prospektu. Powtarzamy go tu w głównych zarysach, ponieważ prospekt nasz był istotnie „słowem wstępem”, „wyznaniem wiary”, a z natury rzeczy tylko małej części naszych prenumeratorów może być znany.

się, tak dla twórcy-artysty jest ono również tylko środkiem, z pomocą którego wywołuje najintensywniejszą i istotną „zjawę” życia, obleka ciałem „uczucie”, wciela w formę widoczną pozaświatowy „ideal”, czyli nadwartość życiową i stąd głęboka definicja Sztuki, sformułowana przez Saint-Martin'a: „Sztuka jest niczem innym, tylko widzeniem”.

„Sztuka nie jest i nie może być czem innym, jak tylko widzeniem”, dopełnia Mickiewicz — „to, co nazywamy talentem, nie jest niczem innym jak tylko spójnią, łączącą ducha artysty ze światem niewidomym, a Sztuka sama — jednym z węzłów łączących człowieka z tymże światem.” Tak pojmował Sztukę najpotężniejszy geniusz, jakiego Polska wydała i tak my ją pojmujemy i tej Sztuce oddajemy pismo nasze na usługi.

Długo czas, kiedyśmy wzięli rozbrat z świętą tradycją tak zwanego Romantyzmu, uważaliśmy za sztukę odtworzenie tego, co się w sferze życiowej, a więc tej niższej, odbywało: sztuka spełniała swe zadanie, o ile była rozrywką, rozkoszną zabawą, wypełnieniem wlokącego się nudnie czasu, „umileniem” przykrych chwil, narkotykiem na beśsenność, lub „pokrzepieniem” serc — dzieło sztuki musiało być dla najszerzych mas dostępnem, pod względem „moralnym” bezwzględnie nieskazitelne, musiało podnosić na duchu, krzepić ogół, wytwarzać w narodzie wszelkiego rodzaju tężyznę i bronić społeczeństwo od zarazy „chorobliwego” erotyzmu, etycznej zgnilizny, obezwładniającego i zdrowemu trawieniu szkodliwego pesymizmu.

I w tej to niższej sferze ukształtowało się pojęcie Sztuki jako wiedzy o Pięknie, ale to „Piękno”, pominąwszy już to, że tak zwana „piękność” nie ma nic, albo bardzo mało z estetycznemi wartościami wspólnego, objawiało się tylko w prostym, zmysłowym hedonizmie, trywialnej idylli, słodkawo-wstrętnym sentymencie, lub niezdolnej popsyłitości.

„Społeczeństwo opuściło, według słów Mickiewicza, drogę Krzyża, drogę Bólu, z którego wszelka rodzi się siła, drogę, na której w krwawym pocie Prawdę się zdobywa”, ona istotną nadwartość życiową, — wykłóło romantyzm, to znaczy pragnienie tworzenia nadwartości, jako aberracji umysłowej, szkalowano go i wyśmiewano: „społeczeństwo nie chciało cierpieć, starało się unikać choćby najmniejszej przykrości, okłamywało siebie i pozwalało się okłamywać, a tem większym ich ulubieńcem ten, który dawał mu haszysz i odurzające opium, mieniąc to pokrzepieniem ducha, a proste narkotyzowanie nazywając podnoszeniem i uszlachetnieniem”. Czyż możnaby trafniej, dosadniej, boleśniej określić dzisiejsze społeczeństwo, jego sztukę i jego ulubieńców, jak to uczynił nieśmiertelny wieszcz przed blisko 80-ciu laty?

Może się mylił Mickiewicz, gdy twierdził, że Prawda dla tego człowieka powinna być „dogodną, łatwą zalotnicą”, inaczej jej nie przyjmie? Niestety nie mylił się. Istotnie była Prawda w Sztuce tego „starego” społeczeństwa aż zbyt „dogodną i łatwą zalotnicą”.

Człowiek, któregośmy w tej sztuce znali, był nędznym wykresem człowieka, życie jakim się rozkoszowano, marnym wykresem najordynarniejszej rzeczywistości, specjalnie przyprowadzonej, ocukrowanej, rozkosznie zabarwionej dla pożytku i zabawy starczego, gnuśnego, bólu i cierpienia jak dżumy lekającego się społeczeństwa: Wszystko tonęło w morzu błogości, rozszloneczniały się wszystkie horyzonty, a biada temu, kto by był śmiały przerwać niezrównaną błogość i rozkosz trawienia! To też nawrót — podkreślamy to z naciskiem — Na wrót do źródeł duszy polskiej, które nam Mickiewicz, Słowacki, Norwid otworzyli, wywołały niebyswały popłoch, srogi gniew, oburzenie, a w końcu zajądła nienawiść. Zapomniano zupełnie o tem, a raczej nie chciano nic o tem wiedzieć, że te hasła, w imię których „Młoda Polska” tak rozpaczliwie walczyła, głosił już Mickiewicz w swej „Literaturze Słowiańskiej”, wyznawał je dumnie i hardo Słowacki w najdojrzałszej epoce swej twórczości, wykladał ich znaczenie i pogłębiał — Norwid...

A nie znalazłoby się dosyć ostrych słów, któremi możnaby napietnować działalność tak zwanej „krytyki” podczas tych heroicznych zapasów duszy polskiej, wywodzącej swój rodowód wprost od Mickiewicza i Słowackiego.

Krytyka obalamuła doszczętnie opinię społeczeństwa dziecinny, nieskończenie głupimi straszakami modernizmu, dekadentyzmu, satanizmu, secesyi; nie było tak nieuczciwej — ba! nawet

niechlujnej broni, któreby się nie była czepiła krytyka, pānosząca się na łamach pism codziennych i peryodycznych, by ten nawskroś polski, od samego dna polski odruch Nawrotu do najistotniejszych źródeł duszy polskiej ośmieszyć, obniżyć, lub znaczenie jego całkiem wypaczyć.

Więc, aby uniknąć wszelkich nieporozumień, składamy — w przewidywaniu możliwych napaści na „Zdrój“ — nasze szczere i skromne wyznanie wiary.

Pismo nasze nie służy kierunkowi tak zwanemu modernistycznemu:

„Modernizm“ jest tylko trywialną nazwą odwiecznego przejawu w duszy ludzkiej, a zwłaszcza duszy polskiej: naszego najprostszego „Buntu“, naszego „Liberum veto“ i niczem więcej. Wyobraża je d e n tylko z tysiąca innych popędów duszy ludzkiej, jest mniej lub więcej słusznem „à rebours“, przewartościowywaniem starych wartości, niszczeniem starych tablic, według Nietzschego — łamaniem prawa, które rządzi na szczelbł niższym, by się dostać na szczelbł wyższy“, według Słowackiego.

Pismo nasze nie jest oddane na usługi tak zwanego dekadentyzmu. „Dekadentyzm“, jakies snobiczne „pour épater le bourgeois“, wyraża specjalne zamięłowanie w starych, zmorszałych już kulturach, w ich chorobliwie pięknym, skłaniającym się ku śmierci rozkwicie, wyraża pewną duchową skłonność do rzeczy „na wymarcu“, ciekawość, tę specyficzną „curiosité“ melomanów, która szuka rzadkich wrażeń, napawa się wonią pleśni, zbutwiałym złotogłowiem, chorem bogactwem barw późnej jesieni, anemiczną wytwornością przeżytych i gasnących rodów. Owóż ten „dekadentyzm“, pociągający bez wątpienia swoim tajemniczym urokiem, jest również objawem estetycznym — bo i w rozzdźwięku i dysharmonii tkwi ukryta i bardzo nęcająca forma „piękności“ — ale ten osławiony dekadentyzm jest tylko jedną formą z tysiąca innych, w których się Sztuka przejawia, a pozbawiony istotnej, „buntowniczej“ energii duszy polskiej, ma w jej bujnym sadzie prawo bytu chyba jako rzadki kwiat cieplarniany.

O innych „izmach“ nie warto wspominać. To są „prądy“ i „kierunki“ wylęte w mózgach naszych rodzimych krytyków, by wszelką samodzielną, wolnościową, niepodległą myśl twórczą w zarodku już zdusić ośmieszaniem i rozmyślnem bałamuceniem bezkrytycznego tłumu.

Pozostaje jeszcze „Symbolizm“.

Gdyby krytyka była znała znaczenie tego słowa, nie byłaby go używała, bo wyraża ono istotę wszelkiej rzeczywistej Sztuki.

„Sztuka wielka, pisze Przesmycki, sztuka istotna, sztuka nieśmiertelna była i jest z a w s z e symboliczną: ukrywa za zmysłowemi analogiami pierwiastki nieskończoności, odsłania bezgraniczne, bezzmysłowe horyzonty“.

Przecież symbolizm jest odwieczną formą możliwości objawienia się człowieka na zewnątrz. Symbol jest kwintesencją rzeczy, a według Gustawa Kahna, przywraca człowiekowi, choremu na zupełny brak ciekawości dla boskich tajemnic, utracony zmysł tajemnicy w tej przeolbrzymiej sferze Niwiadomego, Pozaświatowego, która nas otacza.

Sztuką zatem jest dla nas to jedno niepodzielne, co nas nierozzerwalnym węzłem wiąże z światem niewidomym, co jest łącznikiem sfery niższej, empirycznej, z sferą pozaświatową, „zjawą“ i „widzeniem“ wszelakiej nadwartości życiowej, w której życie dopiero istotnej treści nabiera, a człowiek w całej swej nierozdzielnej sferze, w jakiej żyje, w wszystkich swych wymiarach sam sobie się objawia.

I tej to sztuce jest oddane i poświęcone nasze pismo bez wszystkich zastrzeżeń:

SZTUCE, która nie daje cząsteczek życia, ale jej olbrzymią pełnię, nie rozczłonkowie go, ale jest jego syntezą — sztuce, która nie szuka objawów duszy ludzkiej li tylko w jej stosunku do empirycznej rzeczywistości, ale wybiega szlakiem jej tęsknot, porywów i pragnień w świat nad-empirycznej rzeczywistości, nierównie rzeczywistszej od tej zmysłami namacalnej — w ten pozaświat życia duszy ludzkiej poza granicami dobra i zła, piękna i brzydoty, zbrodni lub cnoty, w ogóle poza wszelkimi kategoriami, jakeimi dusza jest w sferze niższej omotana i skrepowana: życia duszy w całej jej sferze, nierozzerwanej na empię i metafizykę —

jednem słowem:

SZTUCE, w której objawia się człowiek i życie jego w całej pełni, w całym, żadnymi granicami niekrępowanym ogromie, Sztuce-Prawdzie, która nie jest „łatwą, dogodną zalotnicą,” ale którą zdobywa się w „krajnie wichrów,” jak podróżnik francuski, Vautrin, Polskę nazywa, na niwach, gdzie nasz ród ma siedlisko, w pocie czoła, w bólu i cierpieniu, w najwyższym skupieniu i natężeniu Ducha.

Tylko taki naród istnieć może, który w krwawym znoju szuka nadwartości życiowych i je wytwarza.

Olbrzymią nadwartością etyczną, poświęceniem, zaprzaniem się siebie, ofiarą bez granic, całą tą podniosłą, nieziemską sferą czynów, „gdzie można ginąć, lecz się nie umiera,” zdołał się ocalić naród polski z straszego potopu — tworzeniem nadwartości życiowych w Sztuce postawił się na tej wyżynie, o jakiej marzył Mickiewicz, gdy chciał Polską całą świat zadziwić!

Z najczystszych zatem źródeł duszy polskiej zaczerpnęliśmy nasze pojęcie o Sztuce, a zadaniem naszego pisma nie będzie tworzenie „rewolucyi,” ale zadziernięcie (przez obce duszy polskiej wpływy: racjonalizm, pozytywizm, najordynarniejszy życiowy utylitaryzm, zanik pragnienia wytwarzania nadwartości życiowych poszarpanych) nici z oną dostojną, królewską przeszłością w Romanizmie, w której się po raz pierwszy świadomie istota Sztuki objawiła.

I w tej myśli daliśmy naszemu pismu nazwę symboliczną: „ZDRÓJ”. Ma ono być istotnie Zdrojem, który otworzyli nam potonimym Mickiewicz, Słowacki, Norwid czarodziejską różdżką genialnej intuicji i proroczego jasnowidzenia, a Zdrojem tym to właśnie Sztuka, jako łącznik świata widomego z niewidomym — Sztuka: samoobjawienie człowieka w całej jego nieobjętej sferze bytowania — życia człowieka, w całej jego ogromnej pełni.

I prawem najznamienniejszego czynnika w ustroju duszy polskiej, jakim jest poczucie Wolności, żądamy dla Sztuki tej złotej wolności, t. j. najzupełniejszej, która jej pozostawia bezwzględną swobodę, złotej, bo i może tkwić głębokie symboliczne znaczenie w tak zwanym „przesądzie” alchemików, którzy uważali złoto za zgęszczone światło, dające życie i zdrowie wieczne.

Słowacki twierdzi, że nikt nie ma obowiązku poddawać się pod „martwą ołowianą kartę” prawa; przenosi zatem punkt ciężkości świata we wnętrze człowieka, bo tylko w jego głowie leży „wszelkie prawo nowe, prawo, co wolność ducha zabezpiecza,” i uchylenie się od tego obowiązku przysługuje w pierwszym rzędzie — Twórcy: Tylko „wolny,” żadnymi względami, ani politycznymi ani społecznymi nie krępowany, z jarzma ciężkiej pańszczyzny, jaką musiał dotychczas w interesie układu społecznego odrabiać, wyzwolony twórca zdoła nam dać całego człowieka i całą pełnię życia. Twórca musi mieć bezwzględną swobodę tworzenia. U nas było jej brak — „tego powietrza, bez którego istotna twórczość bytować nie może”, jak słusznie twierdzi Żeromski — nietylko brak — ale ją twórcy gwałtem wydzierano, wpychając go w ciasną klatkę tysięcy praw społecznych, nie z Sztuką nie mających wspólnego.

Uznanie i uszanowanie tego zasadniczego prawa artysty i jego tworu, pozostawienie Sztuce swobody i zupełnej „złotej” wolności wkracza w dziedzinę kultury poszczególnego narodu, której przedstawicielem winna być poza filozofią — krytyka.

Pozostawiając obszernie miejsce dla myśli filozoficznej, będzie pozatem jednym z najważniejszych zadań naszego pisma udzielenie jak najhojniejszej gościny dla istotnej, twórczej krytyki. Zapowiedzieliśmy ją już z góry, poświęcając pismo nasze Sztuce i — kulturze umysłowej.

To nie lokalny patryotyzm, który wpłynął na to postanowienie, by pismo wydawać w Poznaniu. Tego rodzaju pismo, poświęcone wyłącznie Sztuce i kulturze umysłowej, ma w Poznaniu całkiem inne, nierównie głębsze i ważniejsze znaczenie, aniżeli w Warszawie, Krakowie, lub Lwowie.

Pół wieku minęło, odkąd ta po 1831 roku bogata, gorącymi prądami pieniąca się Warta życia umysłowego w Wielkopolsce z wolna tracić ją swój hulaszczy niemal rozmach, toczyła się coraz wolniej, aż wreszcie stała się podobną onej stojącej rzece, o której Cezar pisze, że niewiadomo,

w którą stronę płynie. Zwolna zatraciła się wielka tradycja onego lat dziesiątka, kiedy to Poznań był magnacką ostoją dla wszystkich rozproszonych i rozbitych sił umysłowości polskiej, jej ośrodkiem i metropolą.

Otóż ważnem zadaniem naszego pisma to właśnie to, by wskrzesić do nowego życia chlubną tradycję Poznańskiego między 1830 a 50 r. i w tej nieszczęsnej dzielnicy Polski, która bez porównania najwięcej i najpoważniej kulturalnie — (mówimy o kulturze duszy polskiej —) jest zagrożoną, rozbudzić gorące życie umysłowe, zadać kłam niechętnym i zrażonym rodakom z innych dzielnic, którzy już oddawna twierdzą, że Wielkopolska nie bierze żadnego udziału w życiu umysłowym Polski, a najtęższą swą inteligencję, swoje „*Ver sacrum*“ ma na eksport — wzniecić zapal i miłość do Sztuki, która w obecnych warunkach jest jedynym, gromkim i płomiennym protestem w obec odmawiania nam praw narodowych i uroczystem potwierdzeniem naszej niespożytej siły narodowej — zadzierzgnąć wreszcie silne węzły duchowe, dotąd niestety zbyt luźne, z Królestwem i Galicyą.

Powołując to pismo do życia, wydawcy jego nie czynili tego z małostkowej ambicji, nie mieli, ani z natury rzeczy mieć nie mogli na widoku jakichkolwiek osobistych korzyści; (bo/zbyt są świadomi trudności, zapór i tysiącznych przeszkód na jakie niewątpliwie co krok napotykać będą) stworzyli to pismo li tylko z bezgranicznej miłości dla Sztuki i kultury polskiej, głębokiej czci dla jej twórców. Powodowała nimi ta święta „*chuć*“, o której wielki syn Wielkopolski, Marcinkowski, powiedział, że nie dała mu spokoju, póki „*żarliwości*“ swej duszy nie dogodził, „*jak również gorące pragnienie, by w miarę sił wziąć udział w tej wielkiej i zaszczytnej pracy naokoło wzmożenia i spotęgowania Twórczości polskiej.*“

Pismo to oddajemy twórcom polskim, by mogli wypowiedzieć się w niem z bezwzględną swobodą i złożyć w niem — bez ubocznego oglądania się na cokolwiek — skarby swych uczuć i myśli. Niech będzie ono dla niezawisłej, śmiałej i odważnej twórczości polskiej ostoją i silną warownią, o którą rozbijają się reakcyjne rozpędy sobkostwa, partykularyzmu, kołtuństwa, naginające sztukę do swej wygody i swego pożytku — i pismo to uważamy za własność wszystkich twórców polskich.

Zapraszając cały szereg najwybitniejszych pisarzy-polskich, do których w obecnym czasie mogliśmy dotrzeć, nie chodziło nam o zwykłe, przygodne współpracownictwo, którem wypełnia się łamy pisma — nam chodziło w głównej mierze o jak najgorętszy współudział tychże twórców w podjętej pracy, ich ożywcza, moralną pomoc, ich duchowy sojusz z naszym pismem, chodziło nam o uzyskanie przeświadczenia, że sprawa „*Zdroju*“ jest sprawą każdego twórcy, chodziło nam o całokształt twórczej duszy polskiej, a tym całokształtem są właśnie twórcy, których dla „*Zdroju*“ pozyskać zdołaliśmy, a każdy z nich rekojmią, że pojęcia istotnej Sztuki żaden uboczny, wsteczny, Sztuce wrogi prąd nie spaczy. Każdy z nich stanowi odrębną indywidualność, ale wszyscy razem do jednego celu zdążają. Mnie, niżej podpisanemu przypadł zatem li tylko zaszczytny obowiązek nadzoru i pieczy nad skarbami uczuć i myśli naszych twórców, które pismu naszemu powierzone zostaną, a będę go pełnić z najgłębszą miłością i z wszystkich sił, na jakie mnie stać.

I z dumną radością stwierdzić możemy, że takie właśnie współpracownictwo, które będzie zarazem dostojnym manifestem wspólnoty z usiłowaniami „*Zdroju*“, racyli nam przyrzec z gorącami słowy zachęty i serdecznego uznania doniosłości podjętej przez nas pracy:

WACŁAW BERENT, ADOLF CHYBIŃSKI, ZDZISŁAW DĘBICKI, ALEKSANDER GUTTRY, WŁADYSŁAW JABŁONOWSKI, JAN KASPROWICZ, JAN LORENTOWICZ, JAN LEMAŃSKI, IGNACY MATUSZEWSKI, ARTUR OPPMAN, WŁADYSŁAW ORKAN, EDWARD POREBOWICZ, ZENON PRZESMYCKI, STANISŁAW PRZBYŚZEWSKI, WŁADYSŁAW REYMONT, LUDOMIR RÓŻYCKI, MICHAŁ SOBESKI, KAZIMIERZ PRZERWA-TETMAJER, STEFAN ŻEROMSKI.

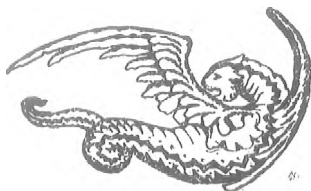
Jest to tylko tymczasowa lista naszych współpracowników, a mamy niepłonną nadzieję, której ziszczenie będzie dla nas najżywszą radością, że w szczęśliwych warunkach zastęp ten twórców i ludzi o najwyższej kulturze umysłowej podwoi się i potroi.

Jedno jeszcze tylko:

Pragniemy, aby ten odłam społeczeństwa, do którego się zwracamy, wziął sam jak najgorętszy wewnętrzny udział w usiłowaniach naszej pracy i naszego przedsięwzięcia, by się czuł wewnętrznie związany z naszym pismem. I w tej myśli zdawało się nam ważnem tem słowem wstępem wykreślić jasne granice naszej przyszłej działalności, przysposobić duszę naszego czytelnika do przyjęcia odwiecznie starych, a może dla niego „nowych“ prawd, przygotować drogę, na której osiągnie wolność od wszelkich uprzedzeń, bo wtedy tylko zdobędzie tę istotnie estetyczną swobodę, niezbędną dla rzeczywistego ukochania Sztuki.

Za Redakcyę i Wydawnictwo

Jerzy Hulewicz.



Z PRZEMÓWIEŃ ADAMA MICKIEWICZA

„Dosyć zamykać się w przeszłości, stawiać twierdze w piersiach swoich; nadeszły inne czasy; trzeba wszystko zdjąć z siebie, rozkryć, NAGĄ pokazać DUSZĘ i w niej wszystko znaleźć.

„Rozprawialiśmy wiele o historii, niekiedy mieliśmy przecucie. Nie nazywajcie mnie krytykiem, ale wieszczem; przyznaję się do tego charakteru, gdyż dzisiaj byłoby dla mnie zaniechaniem obowiązków, byłoby zbrodnią odrzucić go przez jaką skromność, przez jakiegokolwiek względy...

Do wieszczów należy przodkować braciom, wskazywać narodów drogę; ale dziś nie dość na tem, trzeba przecucie w czyn zamieniać, tak wyrobić swego ducha, aby jego natchnienie było czynem. Odtąd ujrzycie mnie zawsze tam, gdzie was prowadzić będę, pierś własną nadstawiając. Przyszedł czas, że natchnienie musi być czynem, a czyn natchnieniem...”

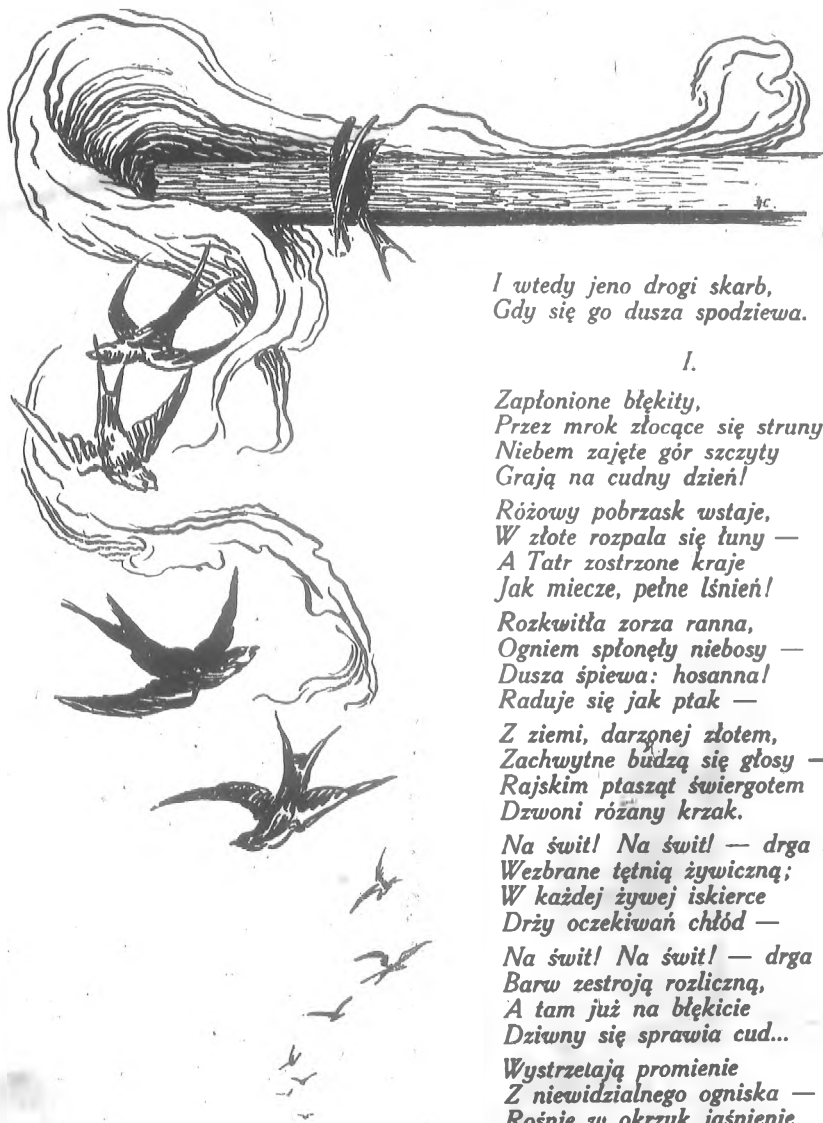
Z przemówień Adama Mickiewicza na Posiedzeniu
Towarzystwa Historyczno-Literackiego w dniu 3-go Maja 1842.

STARZY I MŁODZI.

„Nie wedle lat emigrantów braci na starych i młodych rozdzielamy. Oni sami rozdzielają się i rozdziela. Cechą starości jest nieufność, jest pycha... jest oglądanie się na zewnątrz, jest dążenie do spoczynku, do próżniactwa, do próżnej mowy, do durzenia się nadziejami, które odwodzą od czynu. Do tych wad zwyczajnych starości wszelkiej dołożyć wadę starej Polski: ufnosć w obcych, pochlebstwo obcym, a względem swoich uczucie, o którym pisać nie mamy potrzeby. Nakoniec i to dziwne urojenie, że, robiąc coś dla ojczyzny, robimy komuś łaskę?

Wedle tego, szanowni, osądźcie, kto do starej, kto do nowej emigracji należy”.

Z odezwy „Do Rodaków“, Medjolan, 10 maja 1848 r.



POCHWAŁA ŻYCIA.

Wstałem dziś bardzo rano,
Gdy ptaki gwarzą o świetle,
Aby, nim mgły nizinne wstaną,
Pochwalić życie...

To bowiem szczęściem darzy,
Co nam o szczęściu śpiewa —

I wtedy jeno drogi skarb,
Gdy się go dusza spodziewa.

I.

Zapłonione błękity,
Przez mrok złocące się struny,
Niebem zajęte gór szczyty
Grają na cudny dzień!

Różowy pobrzask wstaje,
W złote rozpala się łuny —
A Tatę zostrzone kraje
Jak miecze, pełne łśnień!

Rozkwitła zorza ranna,
Ogniem spłonęły niebosy —
Dusza śpiewa: hosanna!
Raduje się jak ptak —

Z ziemi, darzonej złotem,
Zachwytne budzą się głosy —
Rajskim ptasząt światłem
Dzwoni różany krzak.

Na świt! Na świt! — drga serce,
Wezbrane tętnią żywiczną;
W każdej żywej iskieierce
Drży oczekiwań chłód —

Na świt! Na świt! — drga życie
Barw zestroją rozliczną,
A tam już na błękitie
Dziwny się sprawia cud...

Wystrzelają promienie
Z niewidzialnego ogniska —
Rośnie w okrzyk jaśnienie
Rozbiegłych w okrąg zórz —

Raz po raz dłoń niewidna
Groty żarzące wyciska,
Które z powały niebios
Sypią złocisty kurz —

Blask coraz bielszy wschodzi
Na zorze, złotem sięjące —
Aż na łśniącej, płomienistej łodzi
Wyptywa Słońce...

II.

Niechaj będzie pochwalona przedziwna krasa ziemi,
Cudownie wyjawiana dary słonecznemi.

Niechaj będzie pozdrowiona przezczysta ranna rosa,
Która przemienia łąki w kwieciste niebiosa.

Witajcie bratki moje! o wdzięczne motyle!
Jak przygaste w pamięci miłowane chwile.

Stokrotki zrumienione, jaskry złotolice!
Skryste w zielen, nietajne oczom tajemnice.

Najlichsze trawki polne! i wy nieostatnie —
Wszystko duszy radosnej siostrzane i bratnie.

Wszystko pojednoczone w uśmiechu urody,
Jednym rytmem pojęte w rajskie korowody...

III.

Niosą się maje puszyste w zwiewne wieńczone korony; chwieją się dzwonki czyste
we wszystkie rozdzwonione strony.

O liljowych czołach pyszną się ząbry okolne; niepokalaną bielą lśnią chryzantemy polne.
Bodziszkii o różnym przystroju: czarny, niebieski, różowy, z nad trawy — to tu, to
tam — przemienne ukazują głowy.

Suną te kwietne drużyny, te świetne, barwne orszaki, krajem przez łąny zbóż, przez
miedze, łączki i młaki...

Jakoby wszystko rozkwitłe na gody dążyło weselne —: tryskają co moment uśmiechy,
wznoszą się wonie kadzielne.

Jako lichtarze nocy dymią się wonne storczyki — zgasiło bowiem już słońce ich
zzieleniałe ogniki.

Z przyczyny szarości kwiatu w tłum pospolity zepchnięta, aby okazać swą moc: nad
inne wonieje mięta.

Bezcennie unosi się z miedz przedziwna woń macierzanki — jak słodkie jakieś wspo-
mnienie, jak myśl o włosach kochanki.

A oto staw wonności, dar tej porannej godziny —: różowe w bezmiar pole kwitnącej
koniczyny...

IV.

Wdzięcznym jest ogród ziemi, słońcu otworzony,
Ujęty morzem nieba między sine skłony.

Jeśli dusza z miłością w jego ścieżki wchodzi,
Wtórnie się pośród kwiecica na szczęśliwość rodzi.

Raj to jest, gdzie Myśl Boża śni o swoim celu,
W bławacie utajona i w najlichszym zielu.

Cudnie śpiewają kwiaty, dziwnie mówią wrzosa —
Szczęśliwy, kto uczuciem pojmie one głosy.

Słodcy jest darem niebios. Słodka koniczyna,
Razem oto kwitniemy, za jedną przyczyną.

Światło jest w nas i życie — we wszystkim tak samo.
Wieczność jest dniem stawania, a noc śmierci bramą.

V.

Niknie mgieł polnych gaza, unosząca się nad ziemią, jak śnienie; chłód ranny, strwożony słońcem, pod leśne uchodzi cienie.

Gasną brylanty rosy — blask je po drodze wypija, gdy, pozdrawiana światłem, chwila się z chwilą wymija.

Dzień się szerzy na ziemi, powietrze żarność przenika; aliści nad krasą pól przedziwna wstaje muzyka...

Jak gdyby podmuch swawolny dzwonił owłóśnie promieni: rój muszek naobszerz gra, jako udoła najcieniej.

Wtórują mszyce znikome temu orkiestry wzniesieniu i dźwięczną brzęczki złote swój ton o szklanem brzmieniu.

Organnie przenoszą się pszczoły, basują wąsate trzmiele — cała orkiestra zleciała na złote kwiatów wesele.

Rozswawolnił się obszar: wszystko, co kwitnie i rośnie, w tan się muzyce podaje, słońcu, weselu, wiosnie...

Oto wysmukła centorja różowe kreśli zakola, obok niej mieczyk, jak chłopiec, dwornie jej służy przez pola.

Wyczki za ręce się wzięły i w płasach gromadnych się mienia, ostróżki zasię z osobna weselnym radują się brzmieniom.

Różnostrojne orliki jak družby we wstęgach się niosą — lśniaco-gwiazdziste rumianki uśmiech oddają niebiosom.

Trzęsą się białe kądziolki jak babki powyczepiane — skrzyp skrzypi, szelążnik szuści, burzany chwieją się pijane.

Całą kwiecistość przestrzeni pojęła radość grająca — wszystko w tanecznej rozbawie płynie naprzeciw Słońca...

VI.

Wesel się, duszo moja, płasaj wraz ze wszystkim,
Bądź porówni z muszkami, z promieniem i listkiem.

Zespół się światłem oczu z ogniem spadłej rosy,
A uczujesz rosnące w swem wnętrzu niebiosy.

I wysłuchasz z ocz kwiatów, płonących szczęśliwie,
I że radością świat jest i wszystko, co żywie.

Myśl Boża się raduje w uśmiechu pogody,
Gdy żywoistne tańczy swoje życia gody.

Jakaż radość promienna, że nam oto dano
Czuć bóstwa uśmiech w sobie w to słoneczne rano.

Wesel się, duszo — niebo upadło w twą studnię —
Pij zachwyt, zanim przyjdzie znużone południe.

WACŁAW BERENT.

OPOWIEŚĆ RYBAŁTA.



a schodach świątyni sprawowało się nabożeństwo wtóre w ciszy i słońcu. Pod żebraków litanie i śpiewne turkanie gołębi przykłękiwało tu chłopstwo na korne ucałowanie kościelnego podmurza. Lizały ich wargi mnogie kształty w kamieniu tam zdziałane, całując w zachwyliwej porcorze i mądrych i głupich panien wyobrażenia, i Hioba, na barłogu, i centaury, który pogąństwo oznacza, i gołębicę zwalczającą smoka. Żebractwo zamadlało te całunki bogomolne, a rozslonecznienie ranka kładło pozłocisty płaszcz miłosierdzia na te łby kołtuniaste, na parciane giezła, na nogi czarne jak ziemia. Zaś ptactwo kościelne gwarzyło ochotnie z serc onych prostotą.

Tak się sprawowało pod kościołem odświeżne koleadowanie najbardziej uznajonych.

A gdy onym Bóg się rodził w każdego święta rozradowaniu, opodał zalegali taborem ludzie inni, którym Bóg zda się w piersiach umarł.

Wystawiało to z pod łachmanów słońcu swe robactwo na piersiach. Snują się między nimi gołębie zamilkłe i skaczą po nich lekkimi nóżki. A gnuśność miejskich nędzarzy, muchom nawet nieobronna, poziera tępo na ptasze zwinności w słońcu.

I pątnik tu się znalazł — niegdyś do Ziemi Świętej wędrownik, dziś próżny łącząca go kościołach grodu, — z posochem w dłoni i liściem palmowym na grzbiecie zalegający schody domów bożych. Aż dziwnie, że się palma tu znalazła! Bo prawdziwie jakowaś spiekota siłom serdecznym, rzekniesz duch Wschodu ział na tych ludzi. Stercza wśród nich sztywnymi kośćmi i starce w szopie włosów i brody, niczem pnie zmurzałe w grzybiej pakości: żebraki najgnuśniej, które i pacierza za dusze ku zbożnemu jałmużnictwu nie umieją, a tylko urokiem straszą. Przywałęsał się tu i mnich jakiś z klasztoru za ospałość wygnany, i klerk, który ducha przepił, a książki wraz z szatą oświeconego już dawno w kości przegrał.

I z murarzy wolnych niejeden zalegał tu bezrobotnie. Niegdyś bywało strzępił dłuć te ciosy

kościola, głazom samym lekkości nadając. A gdy ty się ręk wypiętrzyły się one na skończony ogrom tumu, gdy wypadło dluć, kierowane biciem serc ty się, owisły i ramiona w beczynie. Dusza, w zespole zapalów dzielna, nie ostała się w opieszłości powszechnej. I sama od nieociosanego głazu cięższa, leżała oto kamieniem u dokonanego społecznie dzieła. Ta się jeno skarga dobywała podczas z warg onych robotników: „O królu, królu nasz, wezwij naród swój do nowego czynu!”

I junaków wataha cała zalegała tu niemrawie, do wojny tęskniąc w opieszłości dni swoich. „Ona'ć, mówili, odmieni czasu.”

Przytrafiały się tu wreszcie ludzie dziwni: po pas nadzy, z różgą przy sobie. Duchem to niegdyś hardzi, heterodoksyą zarażeni, jawiący się z wyroku, by każdego święta otrzymać przed ołtarzem przepisana chłostę. Pod długim dociskiem hańby starły się te czoła; już ich zbiry ściągać tu nie potrzebowali; zwlekali się sami z różgą na się w garści. I z tem już tylko pocuciem dla innych: „nie przeciw się mocy, bo silna”.

Zgoła, wszystkie te mieszczańskie, zubożałe w siły ziemskiego dotrwania, zwlekaly się oto marami życia pod kościół.

W onym zaś tłumie ręki upraszającej nikt nie podejmował: w zniechęceniu ku własnej doli zasklepiły się te serca goryczną nienawiścią ku ludziom. Wiele nie potrzebowało nawet jałmużny, mając w schówkach szat swoich jakieś tam nieliczne grosze. Bywało wszelako, że czyjeś zęby żują odruchem głodu chleb niewidziany i tem zbydłęcieniem w gnuśności roztkliwią tępe miłosierdzie sytych: — padnie mu pod nogi kęs jaki. On połknie go rychło, wraz w tył się ślania i z wypogodzonem na chwilę obliczem powiada za podziękę całą:

„Święty chlebuś pod kościoła murem najsmaczniejszy!”

A szerzyła się ta bizancka zaraza wszędy, osobliwie po miastach, nosząc otepienie w mamroty mniszych i księżych paciery i szerząc wśród ludzi świeckich gnuśną nieufność w zbawienie duszy. Opuśczały po grodach kościoły i warsztaty zarazem; objęło tłumy wielkie zubożenie zarówno dla spraw

duszy jak i ciała. Że zaś łoża snem już tylko nęciły, więc zaniedbywane kobiety taką cierpkością i swarem wypełniły miasto, że mierzo przez nie wszystkim i życie nawet samo. W oczach młodzieży nie dojrzyś ciepłych płomyków otuchy, jeno błyski zimnego szydu nad sobą, nad ludźmi i życiem; opróżniły im się piersi z tęsknot i nadziei. W popiołach życia dogasały ostatnie żuźle zapalu.

Ten trąd na dusze: grzech nierządny smutku imieniem Acedii przez kościół potępiony, ział omartwicą na życie świeckie i duchowne.

Powiadali — że Pan Jezus ukrzyżowan nie zmartwychwstał, a krzyżuje się wciąż w każdej chybionej doli człeczey: w wygasłej piersi młodziańskiej, w męskiej sile starganej daremnie, w zagoryczeniu niewieścim, w kwiecie zmrózonem i nadłamanej trzcinie. Każdy włókł nietylko krzyż swej doli na grzbiecie, ale i krzyż Bożej Męki w piersiach; a chybieniem swego życia — żywego Boga w sobie zdradzał: nowy Judasz na nowe męki go wydawał. Świat stał się Golgotą sumień, rojną u stoków od czarnej szarańczy Judaszów — aż po nieboskłon krwawe.

Pod chmury wypiętrzone ogromy tumów runąć chyba miały, bo niskie smutki człeczce toczyć już jęły kościoła fundamenty — rzekniesz, nawet opokę Piotrową samą skruszyćby zdołały!

Daremnie kościół, w obronie siebie samego, wzywał za świętym Pawłem, aby ludzie pilnem przykładaniem rąk do spraw świątecznych warowali się smutkom, które śmierć wyzywają. Daremnie biskupi głosem Pawła wołali po kościołach: „Weselcie się w Panu! — I powtóre powiadam wam: weselcie się w Panu!... Zawsze się weselcie!” — Daremnie chłopstwo onemi głosy ruszone zajmowało po grodach kościoły na święta prostaczej radości, na gburów weselisko, na przedwiny pospólstwa z powagi i władzy każdej, — bo choć się ona cizbą roztańczyły kościoły, na duszne zmnożenie ludzi po grodach osiadłych nie było skutecznego słowa, tańca i leku.

W smutku rzesz sumieniem rozboliałych weseliły się matoly, a gburstwo uciészne najbliższe się stało ołtarzów.

Więc zatrzasnęli biskupi dzwierre kościelne uweleseleniu onym.

A smutek pozostawał.

Tedy każdego nazajutrz po odpustach narodowych i świątkach choragwianych, troska sumień i bezjutrze doli zalegały ulice i przyrynki dobrego miasta. Wlekli ludzie swe braki jak te muchy po kleju, żuli cierpliwie święty chlebuś ubóstwa między murami kościołów i wałuchiwali się, żali nie pluskają konie jakowych przybyszów po odwiecznej kałuży u wrót miasta sennego.

Bo w opieszłości nadziei ostatnich i ta majaczyła się ludziom pod pierzynami: że jak miasto w potrze-

bie obronią pewnie błędni rycerze, tak życie powszechne uwarują najskuteczniej od smutków błędne rybałty.

Zasię dzień odpustowy ściągnie ich tu niechybnie z za murów, z wszelakich oddali.

Oto wielki bęben na wózku ogłasza gromko ich przybycie.

A ów zgłęk i gwar wielojęzyczny, jakim wypełnili wraz ulice, zdał się niejednym uszom dziwosłuchem wróżbnym, niczem blekot żorawi, słyszany niegdyś nad miastem. „I prawdziwie — zamyślili się ludzie na widok tego ciągu wędrownych, — czemuż wolność człeczka gorsza Bogu od ptaszej? Siejemy, bo i zbieramy troski nasze na jednej wciąż grudzie. Zwędrowali oni tą porą świąty: napatrzili się, nasłuchali, namądrzyli, — hej!”

Tak to w smęty miejskiej ciasnoty, między życia smutniki spadały nagle z szerokiego świata życia igrze.

W pstrym tłumie wagantów ledwie odróżnisz linochoda w blaszkowym stroju rycerza i z tyczką grochową w garści. Obok stapa niedźwiednik z bestią srogą. I ognia pożeracz. I siłacz okrutnie gruby, który konia barami podźwignie. Zaś ku zaciekawieniu najbardziej opieszalnych wkracza oto w miasto i skoczka piękna, wystawiając dumnie pierś całkiem gołą. Przy niej to chłopię w igrze jeno: menestrel gęśle strojący pod uchem.

Oklaski powitają pieśniarza. I nie milkną w tłumie.

Póki z gromady nie wyskoczy fabulator z gębą gołą i sprośną, barwami szat obcisłych, rzekłbyś, przepołowion na żółtą i krasną połać człeka. „Hej! — witają ludzie gadkarza, — idzie różga na mnichów i kropidło na nich szatańskie! Z pyszna mieć się będą księża i pany! I skapce na worach! I godności dufne!” — Ciesz się gadkarz onem powitaniem, zaciera łapy, a ruchliwą gębą zębata pocznie parskać, strzydz nią i otrząsać: właśnie jak ta wydra, gdy rybę chwyci. „Wydroż ty, wydro ze świata uciészna, najdziesz dosyć karmi w stawisku naszym!”

Gdy ścichły nawet w pamięci ludzi starych rapso-dów kobza i głos u studni wieszczący gesta rycerskie, ten ci z wędrownych stał się ludziom najmilszy: fabulator in nobilium, mieszczan jurmik i pomściciel w śmiechu, — sam dla nich niezem rycerz błędny, gród wyzwalający.

Krwi ludzkiej w żyłach ruszenie niosą swem pojawieniem ludzie wędrowni. Bo w rumorze i zgłęku ogromnym bije od tych gromad ochoczego ducha żywotność zaraźliwsza nad smutki.

„Joculatores! — huka po ulicach niezbożne „hozanna” dla wagantów sprośnych. „Igrce

w gród wała! — rozbiega się nowina po mieście całem.

Za bławemi szybami w ołowiu, w domach co zacniejszych, prześwitują jasne główki pań z barwną taśmą nici u szyi, a pracowite paluszki jeszcze u szyb zda się wzorzą krosien obrazy.

Wypatrują oczy w ulice:

„Któryż to między wami żongler będzie: romansów opowiadać? Niech zajdzie w piekarnię. Nakarmię, wykapię, odzież w szaty nowe, wszystkie lampy wiecznika rozjarzę, dzban wina wystawię i czarki piękne, druchny i służebne zwołam, — i będziesz nam prawil, będziesz opowiadał!... A potem, w długie miesiace i lata, gdy płocze już dawno zapomną, snuć mi się będzie opowieść twoja, i prząść i motać w niciach, i wzorzyć w przejasne obrazy krosien na błękitu pościeli. A rycerzy twoich czynami i kochaniem karmić będę płody męzowe w żywocie moim!”

„Hej, który to igrzec od powieści, — żongler, — między wami wędrowni?”

„Tum ci jest!” — czterech się ozwało. Każdy inną obiecuje powieść i pod inny kościół prosi.

Mężowie tymczasem stroskanem czołem nie ich to wypatrują przez szyby: w klerka czarnej szacie, w naramiennym kołnierzu i wisiorach kaptura, szedł w tłumie herszt onej bandy, goliardus sam: wagan t miastu groźny, który i biskupa się waży, i króla płaszczem zatarga, gdy ludzi wierszami zasmuca i podjudza wraz. Wyjdiesz bywało na rynek posłuchać poety: — krew ci wraz wszystka do głowy uderzy, — owo słyszysz i contra papam carmina rebellis!...

„Joculatores! — grzmi tymczasem miasto już całe.

Do sunącego przez ulicę taboru i z datkiem w garści nie docisniesz się teraz. Ledwie się doń dotoczył wysłannik biskupa, temi pytaniami swego pana zadyszany, są li nowe pieśń na świecie i zali mają wagan ty między sobą jakiego gęślarza przedniego i głos ku śpiewaniu świeży? Jawił się wraz i drugi biegacz, jeszcze pilniejszy: ucztę wydają dziś benedyktyni: hucznie się zjadą księża i pany. Dopusci opat przed stoły skoczka, wesółki i fabulatora — na kugle i uciechy. Zasię po wieczrzy zawezwie się może z przed furty menestrela i żonglerów. Goliard niech progu przestępować się nie waży.

Odpowie mu skoczka, ni to królowa cygaństwa onego.

„Albo wszyscy spolem w refektarz przed sute stoły, albo niech się opat z gośćmi obje na smutno.”

Zawre śród wagan tów.

„Nie masz tu pośledniejszych! Wszyscy my tu jedną goliardową familią. Wszyscy równo potrzebni

ucieszeniom człeczego serca: i kuglce, i gędźce, i piszczki!”

Pociągną dalej ku rynkowi taborom zgiełkliwym: i niedźwiednik z bestią, i linochód o kroku bociana, i siłacz okrutnie gruby, i pstry fabulator z gębą sprośną, i wesółki płaśne, i żaki ze szkół świata zbiegłe: i skoczka z goliardem, i żonglery z rybaltkami: zgola tota joculatorum turba!

Ten jeden radował jeszcze oczekiwania poważne — symfonista. Pośpiesza oto w tyle z symfonią wielostrunną na grzbiecie, a datki, muzyków obyczajem, zawczas w czapę zbiera. Nie żalują ludzie, nad czarodziejstwem sztuki gędzibnej wraz zamyśleni.

Instrumentum to człeczego czucia najprzedniejsze: między ciszą a gromem mowa duszy śpiewna, którą Dawid z Bogiem rozmawiał, Cecylia z anioły. Przy mierza to arka między smutkiem doli a wszechradością życia, myślom żagiel, dążeniom skrzydło sokole, — mowa w słońce odziana, muzyka błogosławiona!

Oto goliard wmieszał się między ludzi o gędźbie gwarzące i powiada, jako ta sztuka nad króla Dawida starsza, gdyż od Apollona bożyca idzie, który usłonecznianiem człowieczego serca sięga tronu Boga żywego — z paniami swemi.



eszczy organów basy dudnią głucho z otwartych wrót fary, gdy na rynku biją już piszczkowie w bębny i świszczą cienko na fletniach. Taki tłum odpustowego ludu wysypał się rychło z kościoła, że omal nie starczyło miejsca na boisko uciechy.

Skokiem, wyrwanem chynie tanceniczka na dywan rozestany. I spręży ramię, targnie bębenek, a tak na nim rozdygota dzwonki, że choć sama murem stoi, drgają wszystkie jej żył tętnem. Bardzo twarde piersi ma rybaltka piękna! A łyski i strzelistość przy czajonych oczu wagan tki wyzywają ludzi osiadłych, chichoczą w twarz smutkom wszelkim.

Aż się zerwie w podrywach szereg wesółków, ramion zczepieniem na przedzie zwity w rej rozkołebany: tak miękko i płaśnie suną zwinne chłopcy, wyrzucając w takt swe ciżmy długodziobiaste i dzwoniąc sarniemi uszami wesółkowych kapturów.

Skoczka przodem krzeczy, — wraz przybladła na twarzy, jakby wartością krwi ruszonej aż bolesna.

„Bacche!” — wrześnie ktoś tam w tłumie, jakby zdjąwszy ten okrzyk z niemych warg dziewczyny.

Podążają to żaki. I oto po rynku rozhuła się wołanie dziwnie uroczyście:

„Bacche benevenies!..

Wesołków wieniec rozmotał się tymczasem. Dopadają teraz do się, para w parę, bodą się kulkami, a klaskają w doskokach. Porwał się ku nim tłum, nazbyt już dziś niecierpliwy. Raz wraz któryś z widzów kładnie w ręce, huknie dziewczę najbliższej nad uchem: „Bacche!“, a tak wystraszoną za ręce ze ścisku ludzkiego wyciąga i *radowę* z nią po rynku tańcując. Urwał się spektakl w natarczywości widzów; wszystko splątało się w jedno kłębowisko tanczej uciechy.

Oto i baba z przed kościoła, sama w tem zaroeniu się ludzisk ostawszy, podejmie swe szmaty aż po biodra i przytupuje sobie. A to zawołanie, — że wzbronione, — tem bardziej ją gwałci: jakby ten krzyk djabeł sam wyciskał jej z ochryplego gardła:

Bacchel... Bacchel...

Już i pomosty, ni to kramy wysokie, zdążyli wystawić waganty na rynku. Kto się tańcem nacieszył, siedł przed nie głowę zadzierać i szczytać dziewczki w tłumie. A choć kuglowano już po innych deskach, choć śmigały tam w powietrzu butle, kule i noże, choć ówdzie skakano przez ogniowe obręcze, gdzie-indziej psy mądre wykonywały swe harce, — przed pomost fabulatora garnęło się ludu najwięcej.

W obcisłych szmatach czerwono-żółtych kroczy oto sobie górą i, pogwizdując, zamyśla, jakaby dziś gadkę opowiedzieć ludziom. I zawczas uśmiecha się gębą gołą i sprośną.

Cieszył ten widok ludzi ogromnie.

Oto stąpa po deskach leciutko i skocznie, wywania się minami na wszystkie strony i „Tra-la-la-la!“ podśpiewuje sobie dla konceptu. Nagle strzyma się pośrodku i tak prawi ludziom w śpiewnych podrywach:

„Te dziś słuchy krążą miasty: chodzić nie chcą już niewiasty! — fruwać każda chce podwika, dziewczki tęsknią na wyżyny: „szczęsne“, myśla, „szczęsne wrony!“ — Trafiał żaczek się uczony, co roztropnym duchem wnika w racje, kauzy i terminy!... „Nim latawcem sfruniesz w nieba, zważ panienko rozmarzona, ku lataniu czego trzeba? — dzioba, skrzydeł i ogona!...“ Filozofja jest rzecz pusta! panna słuchać jej nie życzy, bo — nie wiedzieć, czynić rada. Rybałt sprawy nie odwlecze, ku fizyce się przykład: zaczał dziewczę usta. „Co mi robisz?! — panna krzyczy. „Dziób“, — odrzecz.“

Zaszumiał śmiechem lud u pomostu. I scichnął wraz, by słuchać uważnie, jak żak dalej pannę do lotu sposobił. A potem już nie śmiechem wtórzył gadce, lecz nagle wyparskiwaniem stada, wśród

chichotów babich i basowych nad wszystkim rozśmieszonych gburnego gdzieś w tłumie chłopca. Z piskiem uciekały precz dziewczęta co sromliwsze. Swawola szła na ludzi.

Pięją otroki śmiechem jak te koguty za starym kurem. Kokoszą się dziewczęta zalotnem oburzeniem wstydu, krokiem szlestatnym i pióreczkiem na głowie, by im który „Bacche!“ nad uszami wrzasnął, a ramiona mocne pociągnęły gwałtem, choć zawstydzoną i gniewną, — w tan, w *radowę*.

A żaki kołem rozklaskane zawodzą chór swój o tem, jak to Bacche koi curas et dolores, —

confert iocum, gaudia
rius et amores.

Oto i maskary wyskakują z któregoś zaułka: skoczki bachowe za kozodoje w kudły capów obzayte. I zagonili za niewiastami. Niczem koza, nabeczy się, którą w kosmate łapy chwycą.

U wylotu ulicy widać poważne kłocę mieszczan w czapach sobolich z bursztynowemi różanicami w upierścienionych łapach. Srogo spozierają rajce na to rozpętanie ludu, osobliwie zaś na te maskary satyrów, co w zalotach dzikich wygniatą im na rynku żonki i córki. — Alić z igrcami i król i kościół nie poradzi.

Zgoła, ingresus tartari w miasto spojone! —

Na tyłach fary, w zaciszu kanonii, zatrzymał się było u studni menestrel bosy w giele jeno ciemnem i rzemieniu za pas cały. W poważnem otoczeniu domostw duchownych czekał cierpliwie na słuchaczów swoich. Tymczasem stroi gęśle i układa w myślach pieśń, jaką dziś ludziom zaśpiewa. Czapę opodal na ławie położył, by sama żebrała. A gdy ludzie zabłąkiwać się tu jeli i coś nie coś padało w czapę, on, nie odejmując gęśli od ucha i nie pozierając nawet, kłaniał się jeno w tamtą stronę. Nie chybił uchem brzęknięcia szkodrobliszego datku; wówczas dorzucał do ukłonu:

„Niech wam stokrotnie wynagrodzi święty Julian, patron ludzi wędrownych!“

Dopiero gdy gwar większej już gromady rozbrzęczał się koło niego, wejrzał na słuchaczy swoich. Jedno mu się tylko nie spodobało bardzo; iż baby co starsze wypchały się, jak zazwyczaj, na przodek, a zaś młódki owo jak daleko ustawiły się skromnie. Więc aż westchnął mimowoli, tuląc rękę do gęśli. Gdy w teje chwile usłyszał śnać jakąś przymówkę do się w gwarze publiki, bo nagle odwarknie się na boki:



„A wy, pani złośliwa, (nie piękna: wcale!), sięgnęlibyście raczej skąpą ręką do mieszka, niżli sztydzić, że rybalt, długą tęskliwość gościńców w miasto wniósłszy, rozbiegał się oczami po urodach młodszych niż wasza... Bez nich i pieśni pono nie byłoby na świecie wcale. Komuż bo śpiewać? — groszom w czapie?”

Potoczy się ku niemu grosik od strony dziewcząt; zwinną stopą przypluśnie go i nie podejmując tymczasem, ustawi się na nim przezornie. „Zaspiewam wam, Echo, — jak się ułożyło”, tłómaczy dziewczętom. Rzekniesz pierś, mu grać miała, tak się cały w jedno z głęśią zwierzał, tak znieobecniało na licu chłopię smyczkowe.

I wydało się niebawem słuchaczom, jak gdyby hen, za murami, pod dalekie cwały i tętenty, rozegrał się pobudki łowieckiej hejnał; zaś wszystkie ulice i zamki grodu odkrzyknęły mu się tu w okół nawrotnymi akordami zaśpiewu:

Pani Diana w róg uderzy,
Echo jej odpowie:
„Jest tu, — jest tu — Diana druga,
niech ją jeno złowię!”

Pani Diana groty ciaska,
Echo odpowiada:
„Tu, — u źródła — nimfa twoja
martwą lanią pada!”...

Porwie Panek nimfy ciało:
bogom skargę niesie.
W cwał tuż za nim pędzi Echo
i dudni po lesie:

„Eheul — eheul — eheul”...

Opowiadała pieśń historię oną, jak to, gdy pani Diana, postarawszy się, wszystkie nimfy zazdrośnie wybiła, zmilkły na zawsze fletnie Panowe. Zczęła nawet pamięć o nich po grodach, a żyje jeszcze tylko po jarach pól, kędy je czasami przypomina Echo. — Za wartką nutą rogu słyszeć się dały z strun głęśli i piersi śpiewaka rozchwiejne tony dzwonu:

Lirę — wieków — gdy — zdaleki
trąci dzwon kościoła...
w zaszum niski z jaru głuszy
Echo się obwoła:

„Pomnę — pomnę — nie te dzwony,
nie te smęty wszędzie”:
— w fletnie Pana organkowe
dudarz wieków gdzie —

„jak tu drzewiej bujnie było,
a jak smutno ninie,
drze—wiej!... czasu winobrania,
w Bachowej kontynie!”

Eheul — eheul — eheul”

Jeszcze słuchacze oklasku nie dali, jeszcze dziewczęta łez roztkliwienia utrzczeć nie zdolały, gdy —

„Satis!... satis, szelmy synu, wagancie!” — huknie nagle głos gruby nad głową śpiewaka.

Ku! przerażeniu ludzi wychylał się z maleńkiego okna kanonik sam. Do pasa widny, na pod usze lokciami wsparty, zdał się wrosły w te mury, niczem te półpostaci z kamienia, dźwigające święte pańskie u kościoła.

„Wagancie! — huka, — rybaltcie omierzył! Kościół dzwony tak bluźnierczem echem przedrzeźniać mi tu będziesz pod oknami! A wiesz ty, co dzwon kościoła oznacza? czem najplugawsze to bluźnierstwo twoje?... I dziewcząt durne głowy będziesz mi tu czmucił, aby je sobie pieśnią ku amorom sposobić!... Będziesz ty mi gadł! wygędziesz mi wszystko na sądzie biskupim: zkąd jesteś, gdzieś bywał. Bo szyję dam, że przed biskupi mi sąd należysz!... Toż widzę: choć kudły jak u barana, przecie ślad tonsury wciąż jeszcze innym wicherkiem na czubie się znaczy. Bo i skąd, pytam, ta łacina: to o Dianach i Panach uczone wiedzenie?... Wykarmiaż bo kościół słodkim mlekiem nauki i zmięska takie! — Owoż i kościelnego dzwonu pogańskie echo: ty i bractwo twoje: żonglery i murarze, goliardy i lekarze: cały ten wasz ordo vagorum!... Jam w prawie kazać ci tu łeb do trzeciej skóry zgolić, by i ten wicherkowy ślad tonsury z czuba zdjąć. A potem idź mi na swe drogi piekielne! Jak strąconym aniołom w niebo, tak wam w chóry społeczności człeczaj już nie wrócić!”

Na zających skokach śmigał w ulice śpiewak, ledwie głęśle ze smyczkiem, a i ten grosik z pod stopy unosząc. Czape z groszem uzbieranym na ławie zostawił: milsze mu snąć były własne kudły na głowie nieosromionej, niżli futro czapy. Słyszało z daleka czujne ucho muzyka, jak jego grosze sypią się w skarbonkę kościelną. I żegnał się rybalt w myślach z nadzieją dumniejszego stroju nad to giezło dziergane i postronek za pas cały.

Długo grzmiał jeszcze kanonik na ludzi za grzech wspierania wagantów. A dziewczęta, słuchając duchownej nauki, zerkwały wciąż, jak tam w dali pod zwiewnem giezłem śmigają w pędzie włochate łydy igra; rzekłbyś: on sam, Panek spłoszony pluska kopytem po kałużach ulicy.

Pod murami tymczasem pomykały się panie z domów co zacieńszych, ledwie rańtuszkami jakim przyslanając strój jeszcze nie odświeżony.

Prędkie bo wieści między niewiastami w grodzie: już wszystkie wiedziały, która ugaszczą w tej chwili żonglera, by w jej piekarni, innym kobietom ku zazdrości, opowiedział romans nowy. Zwykle o godności

swe niezmiernie dbałe, dziś niczyjemi ukłoniemi nie sproszone, tłoczyły się gwarnie w cudze progi. A która z nich bardziej niepohamowanej ciekawości była, zajrzała głębiej w domostwo. I w wannie nawet żongler spokoju nie zaznał od ich rozpytywań: jako że opowiadacze romansów wiedzą i o rozmaitych prawdziwych zdarzeniach: co się gdzie z kobiecych spraw dziwnych przytrafiło, osobiwie po zamkach niedalekich.

Lecz oto przystrojon w szatę darowaną, z włosem tłusto namaszczoneym a twarzą lśniącą od świeżej kąpieli, zasiadł wreszcie żongler u pieca na ławie. Długo gardło zwilża, zanim opowiadać pocznie, raz po raz czarkę podstawi pod dżban szczodrej pani. A gdy mu wreszcie gęśliki na kolana złoży, powstanie żongler z miejsca i wzniesioną dłonią ucisza gwaru niewieście:

„Urodzone i szlachetne! Posłuchajcie opowieści wagabonda o rzeczach dalekich. Gdy kamraci włóczęgi na pomostach wśród rynku cieszą mężów waszych oczy i uszy, wy po staremu sercem życia ciekawsze, zbiegłyście tu, do piekarni najzaczniejszego domu, gdzie dawniej zachodzili rapsody, dziś rybałt z gęślą w opowieści zasobny.

Użycie tedy serca ciekawości słowom moim! Prawie potrafię o Ronsewalu i Aliscamp, oraz o wszystkich czynach Rolandowego miecza. O pana Eckharda niedoli opowiadać umiem, o Krymhidy zdradzie, o pana Zygfryda śmierci, o królu Popielu romans... Lecz gdy te wielkie gesty rycerskie już pono nie ku słuchaniu wam (jak to z warg odętych widzę), — mam dla niewiast przedziwnie piękne opowieści o Iwanie przez ptaki kochanym, lub o księżniczce indyjskiej w niewoli u Zórawioludów.

Nie chcecie i tego?.. Zawsze wam tylko w trubadurskie tony! zawsze wam tylko o błędnych rycerzach!.. A no! musi być pono jak każecie — Sięgnij-

cież więc tem zwawiej ku swym jałmużnikom jedwabnym, które na długich taśmach u stóp wam się kolebia. I siadajcież, powładam!

Lecz oto panów gromadki jawią się nawet: śnać na pomostach rynku skończyły się popisy. Po dwóch i po trzech wstępują tu panowie niedbale. To ich lekceważenie ku wam i ku mnie przerzucać się zamierza. Jakaż to mężczyzn garstka, za kobiet ciekawością nieufnie przybłąkana, a przynosząca nie serca lecz wątroby ciekawość, staje nam dziś za słuchaczy jedynych wśród panów rycerskiego i kupieckiego stanu. Na to prawdziwie nam dziś przyszło, że słuchają nas już tylko żaki i niewiasty, no i owa garstka przybłądów za kobietami: wszystko, co wśród panów wiekiem dojrzałych, jest z rozwałęsanego po rynkach ducha i zwiedłej już dawno, nieserdecznej ciekawości.

Tedy słowa „p a n o w i e!” na początek powieści, jak to inni czynią, poniechałem ją zupełnie. Prawdzie jeno świadczę, wręcz do was się zwracając: — gędźby, pieśni, wierszy i powieści słuchaczki a dobrodziejki dziś bodaj jedyne!

Wyświadczyć więc i tę łaskę, urodzone i szlachetne: poniechajcież wreszcie waszych plotek i ciekawości rozćwierkania! Wszak przyszlysie tu, aby mnie, nie siebie, słuchać... I nie wstydzcie to takim paniom szeptać sobie na ucho jakoweś sprośne plotki o rybałtach?... Co takiego?! — toż na miły Bóg! jam ledwie w bramy tego miasta wstąpił!... Takie to wy słuchaczki i dobrodziejki nasze... Druhu symfonisto, rozdźwoń się gędźbą nad te puste gawędy kobiet, rozsiej mi ciszę ku zasłuchaniu.

Przeście gwarzyć, przeście, miłe! Bączcie nóżkami na muzyki kolebiące tony.

Ciszy tam, w piekarni całej! — Posłuchu dla ludzi wędrownych!

(C. D. N.)



ZAMKNAŁEŚ MYŚL...

*Zamknąłeś myśl i ducha Swego cień
W nędzniuchną klatkę mrówczej piersi cztęka —
On trudem kreta ziemię ryje w dzień,
A nocą śpi i na zbawienie czeka —*

*W zacieklej pracy wgrzyziony bibule
Gromadzi skrzętnie wiedzy cne kryształę,
W młodzieńczem sercu pieści ideały...
Na starość wdzięwa włosienną koszulę —*

*O Gromowładny! Zeslij Twoje ognie,
I sroższe jeszcze niech smagają biczę,
By te zakłęte w piersi naszej znicze
Się rozluniły jak wielkie pochodnie*

*I z krecich mózgów niech tytan wyrasta,
A z mrówczych piersi niech natchnienie bucha,
Niechaj się skończy straszliwa posucha,
Byśmy posiedli Twego Ducha — Własta.*

NOWINA.



KSIĘŻYC PRZYBIERAJĄCY.

RABINDRANATH TAGORE.
Z ANGIELSKIEGO PRZEKLADU AUTORA SPOLSZCZYŁ
JAN KASPROWICZ.

CHATA.



zedłem samotny drogą wśród pól w chwili, gdy zachód ukrywał ostatnie swe złoto, jak skąpiec.

Światło dzienne coraz to głębiej zapadało w półmrok, a pusty kraj, którego zbiory sprzątnięto, spoczywał w milczeniu.

Nagle zerwał się ku niebu przenikliwy głos chłopca. Mknął nie widziany, pomrokiem, pozostawiając ślady swej pieśni ponad ciszą wieczoru.

Chata jego leżała na końcu puszczy, po za łańcem trzciny cukrowej, ukryta w cieniu bananów i smukłych palm *areka*¹⁾, kokosowego orzecha i ciemnozielonych drzew chlebowych.

Zatrzymałem się chwilę w swej drodze samotnej, wśród gwiazd świecących, i widzę, jak rościelająca się przedemną ziemia mroczna obejmuje ramionami niezliczone sadyby, pełne kołyszek i łóżek, serc macierzyńskich i lamp wieczornych i młodych żywotów, radujących się radością, nie wiedzącą bynajmniej, jaką ma wartość dla świata.

ŹRÓDŁO.²⁾

Sen, przemykający po oczach dziecięcia — czy wie też ktokolwiek, skąd on się zjawia? Tak, jest tutaj wieść, że przebywa on gdzieś, w zaczarowanej jakiejs wiosce. Śród lasu, migocącego blaskiem świętojańskich robaczków, wiszą dwa nieśmiałe, zaczarowane pąkowie. Stąd to zjawia się on, aby całować oczy dziecięcia.

* * *

Uśmiech, co igra na wargach śpiącego dziecięcia — czy wie ktokolwiek, gdzie on się zrodził? Tak, jest tutaj wieść, że młody, błądy promień przybierającego księżyca musnął kraniec jesiennego rozplywającego się obłoku i tam urodził się ten uśmiech po raz pierwszy w śnie oblanego rosą poranku — uśmiech, co igra na wargach śpiącego dziecięcia.

Słodka, łagodna świeżość, kwitnąca na członkach dziecięcia — czy wie też ktokolwiek, gdzie tak długo ukrywała się ona? Tak, gdy

¹⁾ Areca catechu, po sankrycku panasa, drzewo, dające wielkie owoce, które się je na surowo lub pieczone.

²⁾ Ustęp ten znajduje się w angielskim przekładzie autora, także w cyklu „Gitanjali”.



matka młoda była dziewczyną, świeżość ta, przeniknąwszy jej serce, spoczywała w czulej a cichej tajemnicy miłości — ta, słodka, łagodna świeżość, kwitnąca na członkach dziecięcia.

DROGA DZIECKA.

Gdyby dziecko tylko chciało, mogłoby tej chwili ulecieć do nieba.
Nie dla niczego opuszcza nas ono.
Lubi kłaść główkę na łonie matczynym i nigdy nie może znieść
braku jej widoku.

Dziecko zna wszelakie słowa mądrości, jakkolwiek mało jest ludzi
na ziemi, umiających pojąć ich znaczenie.

Nie dla niczego nie chce ono mówić.

Jedną ma tylko chęć: nauczyć się słów matki z ust matki. Dla tego
tak spogląda niewinnie.

Dziecko miało kupę złota i pereł, a przecież, jak żebrak, przyszło
na tę ziemię.

Nie dla niczego zjawilo się ono w takim przebraniu.

Ten luby, mały, nagi żebraczek udaje takie ubóstwo, aby módz
prosić o skarb matczynej miłości.

Dziecko było tak wolne od wszelkich więzów w kraju małego,
przybierającego księżycą.

Nie dla niczego porzuciło ono swą wolność.

Wie ono, że jest tutaj miejsce dla bezgranicznej rozkoszy w kąciku
serca i że od wszelkiej swobody miłazy jest uścisk drogich jej ramion.

Dziecko nigdy nie znało krzyku. Przebywało w krainie bezgranicznej
szczęśliwości.

Nie dla niczego wybrało sobie płacz.

Jakkolwiek uśmiechem swej drogiej towarzyszki przyciąga ku sobie
stęsknione serce matczyne, to przecież małe jego krzyki z powodu drob-
nych dolegań podwójny splatają węzeł współczucia i miłości.

PRZEDSTAWIENIE BEZ WIDZÓW.

A! Któż ci tak upstrzył tę sukienczynę, me dziecię, któż lube
członeczki twoje naodział tym krasym płaszczykiem?

Wybiegłeś o poranku, by się pobawić w dziedzińcu, kołysząc się
i drepac, pędzacy.

Lecz któż ci tak upstrzył tę sukienczynę, me dziecię?

Dla czego tak się śmiesz, ty pakóweczko życia?
Matka uśmiecha się k'tobie, stojąc w progu.
Klaszcze w dłonie i brzęczą jej naramienniki, a ty tańczysz z bambusowym kijkiem w rękę, jak lichy, mały pastuszek.
Ale dla czego tak się śmiesz, ty pakóweczko życia?

O ty żebraczkę, o co tak żebrzesz, szyję matki obiema objąwszy rękami?

O serce łakome, mamże ja świat zerwać, jak owoc z niebiosów i złożyć go w twojej piątce różowej?

O ty żebraczkę, o co tak żebrzesz?

Wiatr unosi radośnie pobrzęk dzwonek twoich nagolenic.
Słońce śmieje się i przygląda się twemu strojowi.
Niebo czuwa nad tobą, gdy śpisz w objęciach matki, poranek skrada się na palcach do twojego łóżeczka i całuje twe oczy.
Wiatr unosi radośnie pobrzęk dzwonek twoich nagolenic.

Czarodziejska pani snów jawi się ku tobie, przylatując od zmierzchających się niebios.

Macierz światów zajmuje miejsce przy tobie w sercu twojej macierzy.
Ten, co gwiazdom wygrywa swe melodie, stoi u twojego okna z swą fletnią.

A czarodziejska pani snów jawi się ku tobie, przylatując od zmierzchających się niebios.

ZŁODZIEJKA SNU.

Któż ukradł sen z oczu dziecięcia? Muszę to wiedzieć.
Z konwii u biodra poszła matka po wodę ku pobliskiej wioszczynie.
Było południe. Minął czas zabaw dziecięcych, uciszyły się kaczki na stawie.

Pastuszek spał w cieniu świętego drzewa figi¹⁾.

Zóraw stał poważnie i milcząc wśród moczaru przy gaju mangowym²⁾.

Tymczasem zjawiała się złodziejka snu i porwała sen z oczu dziecięcia.

Matka, wróciwszy, ujrzała dziecko, czołgające się po ziemi na czworakach.

Któż ukradł sen z oczu naszego dziecka?

Muszę ją znaleźć i przywiązać ją tutaj.

Muszę zajrzeć do ciemnej tej jaskini, gdzie wśród zwiru i posępnych kamieni wąły sączy się strumyk.

Muszę szukać w sennej cieni gaju bakulowego³⁾, gdzie gołębie gruchają w swych uchronach i rusalki pobrzękują nagolenicami w zadumie nocy gwiazdzistych.

¹⁾ Ficus indica, daleki cudownemu rozmażeniu się poprzez lat tysiące symbol nieśmiertelności.

²⁾ Mango magnifera indica, drzewo żółto kwitnące, z żółtym wielkim owocem.

³⁾ Mimosa oleosa, drzewo z wonnym liściem i kwiatem, dającym wonny olejek. Owoce słodkie, jadalne.

Wieczorem zagłdnę do szeleszczącej ciszy bambusowego lasu, gdzie robaczki świecące trwonią swe światło, i wszelkiego zapytam stworzenia, jakie tylko napotkam: „Czy może mi które powiedzieć, gdzie przebywa złodziejka snu?”

Któż ukradł sen z oczu dziecięcia? Muszę to wiedzieć. Dobrą dałbym jej nauczkę, gdybym ją tylko pochwycił.

Zburzyłbym jej gniazdo, by ujrzeć, gdzie też gromadzi te wszystkie sny ukradzione.

Spłądowałbym je całe i sny te zabrał ze sobą.

Związałbym mocno oba jej skrzydła, usadowiłbym ją na brzegu rzeki i niech się bawi w rybaczkę pośród sitowia i lilij wodnych.

Gdy minie targ wieczorem i dzieci spoczną na łonie matek, ptactwo nocne będzie przekornie krzyczało jej do uszu:

„Komuże teraz ukradniesz sen?”

POCZĄTEK.

„Skąd ja się tu wzięło, gdzieś mnie znalazła?” pytało się dziecko matki.

Odpowiedziała pół z płaczem, pół z śmiechem i tuliła dziecinę do piersi:

„Ukryte byłeś w mem sercu, jako jego tęsknica, mój skarbie.

Byłeś w lalkach mych zabaw dziecięcych, a kiedy z gliny lepiłam obraz mego Boga co rano, wówczas lepiłam i mięczyłam ciebie.

Zamknięte byłeś w naszym bóstwie domowem, modląc się do niego, modliłam się do ciebie.

We wszystkich nadziejach mych i kochaniach, w mem życiu i życiu mej matki ty żyłeś.

Na łonie nieśmiertelnego Ducha, co naszym władnie domem, chowane byłeś od wieków.

Gdy w mem dziewictwie serce moje rozwierało swe kwiecie, tyś było tchnieniem jego zapachu.

Delikatność i subtelność twa kwitła w młodocianych mych członkach, jak blask obłoków przed wschodem słońca.

Ty ulubieńcze niebiosów, bliźniaku porannej światłości, płynęłoś rzeką doczesnego żywota, by w końcu zawinąć do portu mojego serca.

Patrzę w twoje oblicze, i oto przygniata mnie tajemnica; ty, coś należało do wszystkich, stałoś się mojem.

Z obawy, by cię nie stracić, przyciskam cię mocno do piersi: jakaż to moc czarodziejska uwikłała ten oto skarb świata w te słabe moje ramiona!”



U POETÓW.

ARTUR WILLIAM EDGAR O'SHAUGHNESSY.

Z D R Ó J Ł E Z.

Gdy iść będziesz, przez góry i puszcze,
 W kraj Smutku, za świata bezkońce,
 Dzisiaj, i jutro, i dni, i miesiące,
 I może po lat swych aż kres, —
 Przyjdiesz z sercem, co prawie już pęka,
 Tak znój zmógł je, i lęk, i udreka,
 Przyjdiesz wreszcie, gdzie słodko zdrojpluszcze
 Nieznany ci dotąd — Zdrój Łez.

Ciszy, miru to miejsce — a iście
 Dla westchnień boleści łkającej,
 Dla tych, co tu, żywi czy mrący,
 Przychodzą z nadzieją lub bez;
 Cyprysowych to cieniów ustronie
 I posągów, co kryją twarz w dłonie,
 A z mroku wytryska srebrzyście
 Ten święty i piękny Zdrój Łez.

A tryska i błyska sperlony
 Tak słodko i tak beznamiętnie,
 I szemrze swą pieśń tak ponętnie
 Dla tego, co cierpiat a wskrzesz —
 Że, słowa nie mówiąc, uklęknieś,
 Nad sercem złamanem zajękniesz
 I poddasz się długo tłumionej
 Łkań chęci przy Zdroju tym Łez.

Bo on rośnie i mąci się w piany,
 Im bardziej myśl w człeku się kłębi;
 Spiew jego przejmując do głębi,
 Kres wszego w nim słyszysz — i wskrzesz:
 Ach, tak błogi ten źródło, dobroczynny,
 Po życia wędrówce pustynnej,
 Że padniesz na twarz rozsłochany
 I lica ci zwilgną od łez.

Lecz, niestety! gdyś legł tak w pokorze,
 Śród szłochu i jakby konania,
 Gdy mrok ci ląd szczęścia przysłania,
 Któryś widział, a który ci zczuł, —

O, świat przyjdzie i przejdzie nad tobą,
 Nikt się twoją nie wzruszy żałobą,
 Nie zdziwi, dla czego wydroże
 Twe cięższe niż ich — aż do łez!

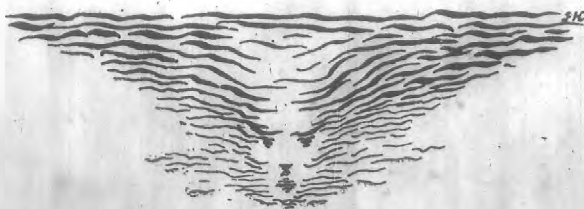
Ale może, gdy leżysz tak, z twarzą
 W mokrych liściach ukrytą dywanie,
 Niepatrząc przez włosów splątanie
 Na świata zimnego czczy giez, —
 Może same te cisze naokół,
 Wszystko tutaj, gdzie smutek cię okuła,
 Aż do chmur, co nad tobą się wazą,
 Ukojeniem ci będzie śród łez.

Gdy liść spadły omusnie ci czoło,
 Niechaj ci się to zda pocałunkiem,
 Lub czymś o ciebie frasunkiem,
 Żeś — bliski tak ongi — dziś zczuł;
 A pieśń ptaka urwana w połowie
 Niech jak tkliwe ci słowo coś powie;
 Dość to, jeśli ci ulży — gdy w koło
 Życiu grozić zaczyna prąd łez.

Bo łez powódź rość będzie dokoła,
 Zerwie brzegi, zapory pozwała,
 I mętne zbałwani się fala
 Po smutków i lat dawnych kres,
 Aż wszystko wkrąg zniknie w głębinie,
 Ślad wczora i jutra zaginie!
 Bo któż opanować podoła
 I wstrzymać ten wielki Zdrój Łez?

I prąd już potężniej się znurca,
 Fal poszum urasta do grzmotu:
 O, gdzież smutek całego lat miotu
 Znajduje swe ujście i kres?
 Zda się, Wieczność jedynie się liczy
 Z wielkim płaczem człowieczej goryczy:
 Śnadź Bóg więc, ten Ojciec i Stwórca —
 Śnadź on znajdzie dość miejsca dla łez!

MIRIAM.



JERZY HULEWICZ.

IMPRESYONIŚCI

Odczyt wygłoszony w Tow. Przyj. Nauk
w Poznaniu w 1917 r.

Człowiekowi dziś, siejszemu, — który pragnie zaznajomić się z zagadnieniami Sztuki, starczy chwycić jeden z niezliczonych podręczników, dany tomen-cyklopedy albo wydawnictwo ilustrowane, aby zaspokoić swą żądzę „wiedzy” i — „nauczyć się czegoś” o Sztuce.

Niektóre z tych książek mogą giętkiemu umysłowi i czującej duszy dopomóc w szukaniu światła i ciepła; ale również mogą zagrozić raz na zawsze drogę zbłąkanemu w labiryncie Sztuki; w żadnym jednak razie nie zdołają go poprowadzić tam, gdzie bogowie łaskawie przyjmują ofiary swoich wybrańców.

Nielatwe jest zadanie mówić lub pisać o Sztuce, ponieważ potrzeba ku temu głębokiej wiedzy, która znów staje na przeszkodzie w tych badaniach, potrzeba trzeźwego sądu, w którego karby Sztuka ująć się nie da. Dla tego widzimy dzieła na oko i najpoważniejsze, które jednak nie potrafią nawet dotknąć zagadnień Sztuki, bo nie zdołają usunąć wiedzy i trzeźwości sądu, gdy wkraczają w dziedzinę niczem niezależnionej fantazji, nieskrępowanego kaprysu i niezgłębionego uczucia.

O ile wiedza i trzeźwy sąd wzmocniły i pogłębiły uczucie człowieka, dumającego o Sztuce — a pozostają za drzwiami przybytku Sztuki, a człowiek ów jeno pełen uczucia zbliża się do Sztuki, wtedy nie stanie łatwo w sprzeczności z tematem, który omawia lub o którym pisze.

Wszelkie rozważania historyków, filozofów, konserwatorów, profesorów i recenzentów, acz może nieraz wartościowe z pobocznych przyczyn — pozostawić musimy na uboczu i odrzucić je, jeżeli mówić mamy o Sztuce i o jej przejawach jako takich.

Założenie to podkreślić należy tem silniej, że główna przyczyna nieporozumień między t. zw. ludźmi „fachowymi” oraz szeroką publicznością z jednej, a między artystami z drugiej strony, tkwi w tem, że tamci przystępują do Sztuki uzbrojeni w puklerze i tarcze, na których widnieją godła nauki, historii, moralności lub jakiegokolwiek pożytku, gdy ci drudzy stają w obliczu Sztuki z „nagą” swoją duszą.

Nie pedagogia, nie historia ani t. zw. recenzja wprowadza człowieka „trudniącego się sztuką” na drogę Sztuki; ale wyłącznie i jedynie przeżywanie wewnętrzne tej Sztuki.

Tylko człowiek przeżywający Sztukę, a raczej może lepiej: człowiek przeżywający

siebie w Sztuce — może się czuć jej adeptem, biejącym po właściwej drodze.

Dusza niezdolna do przeżywania się w Sztuce, chcąc w ogóle zbliżyć się do niej, przeżywać musi duszę bliżnią; dusza taka potrzebuje między sobą a Sztuką pośrednika i Sztukę tylko o tyle wchłania w siebie, o ile ją podał ktoś trzeci, ktoś, co zdołał być siebie przeżywać w Sztuce.

Tym trzecim, tym pośrednikiem jest twórca, t. j. człowiek, który siebie w Sztuce, albo inaczej — Sztukę w sobie przeżywa — i to bez względu, czy go obdarzono mianem artysty czy krytyka, albo czy go w ogóle policzono w poczet tych co „uprawiają rzemiosło sztuki”.

Natomiast historyk lub filozof sztuki, pedagog estetyki czy recenzent — słowem ci wszyscy, którzy na tle Sztuki prowadzą swój proceder, jako tacy, jako t. zw. „fachowcy” ze Sztuką nie mają zgola nic wspólnego.

Z powodu nieodróżniania tych pojęć powstaje chaos i często brak zrozumienia i odczucia przejawów Sztuki; z tegoż powodu spotykamy się często z odwoływaniem się na rzekome „autorytety” gdy w rzeczywistości w dziedzinie Sztuki autorytetów w ogóle być nie może, ponieważ jedynym jej sprawdzianem jest tylko subiektywne jej odczucie; z tegoż powodu widzimy często bezkarne podszywanie się pod miano oblubieńców Sztuki indywidua, któreby ze swego przybytku ta dostojna pani wyprosiła za drzwi, gdyby miała ludzkie ręce i mowę zwykłego śmiertelnika.

Tak więc chaos panuje powszechny i uniemożliwia wszelkie porozumienie.

Ponieważ jednak umysł ludzki nie znosi długo chaosu, przeto dąży do uporządkowania wszelkich przejawów i pojęć niezwiązanych dotąd wzajemnie i zamiast znaleźć wspólne źródło tych przejawów, konstruuje sobie formułę, którą według swego logicznego bezsensu nagina dowolnie.

Ustalona zaś formuła niebawem staje się dogmatem, obowiązującym wszystkich zdrowych na duszy i umyśle i wywiera nawet swój wpływ na wychowanie młodszych pokoleń.

Formuły każdej można nauczyć; stąd wniosek, logiczny znów w swym bezsensie, że i Sztuki można, a nawet trzeba uczyć.

Zaczęto więc tworzyć uczelnie i akademie, aby byli ludzie umiejący trzymać węgiel lub dłuto w ręce; zaczęto tworzyć konserwatoria, aby uczyć przebiegania palcami po strunach, zaczęto tworzyć szkoły dramatyczne celem formacji fizyognomii według potrzeby. I szkoły te nazwano szkołami Sztuki, zapominając, że tam naucza się rzemiosła na tle Sztuki nie zaś Sztuki samej.

Przez tworzenie szkół, akademii, konserwatoriów i t. d. i t. d., tworzy się dogmata, prawidła, które to właściwości są żywym zaprzeczeniem Sztuki.

Forma wypowiedzenia się w Sztuce raz powtórzona już przestaje być wytworem Sztuki, o ile nie zawiera w sobie pierwiastków nowych lub udoskonalonych.

Dla tego każdy dogmat skazany jest z chwilą swego pojawienia się na śmierć; a im prędzej ginie, tem krótszy jest okres zastoju w rozwoju Sztuki.

Poszczególne okresy rozwoju Sztuki świadczą wymownie, że skoro twórczość danyh generacji osta-

tecnie się wypowiedziała, potrzebny był zawsze pewien czas do nowego wypowiedzenia się geniusza ludzkiego. Im potężniejszym głosem przemówiła twórczość danej epoki, tem dłuższe następowało milczenie, tem wyraźniejsze nastawało skostnienie. Zdawałoby się mogło, że ludzki geniusz wyczerpał się chwilowo i potrzebował pewnego spoczynku, aby nabrać sił do nowej twórczości. Tak sobie tłumaczmy objaw wzmoczonej i na przemian osłabłej twórczości, ponieważ skłonni jesteśmy ducha ogarniać zmysłami i w wyobraźni go ucieleśniać.

Przyczynę wzmaganą się i upadania ducha twórczego szukajmy gdzieindziej: przyczyną tą jest raczej ów dogmat, owa utarta formuła, z której nowy geniusz musi świat wyzwolić, aby wbrew niej i jej naprzekór nowe tworzyć dzieła. Długie lata nieraz trwa walka nowego twórcy, nim zdoła stary dogmat obalić i wyjść zwycięsko.

Walka ta powtarza się stale, doktryna stale powraca i stale bywa pokonana; ludzie wszakże wciąż powracają do tego samego, zajmując w obec nowych objawów w Sztuce stanowisko jednako nieufne, odpychające, nawet pogardliwe. Dopiero bojownicy nowego kierunku łamią upór wychowawców starego dogmatu.

Z dotychczasowych przewrotów w Sztuce, a przede wszystkim w malarstwie, o którym to mówić mamy, bodaj najdobitniej i najgwałtowniej zaznaczył się ruch grupy artystów francuskich, zwanych później „impresyonistami“.

Kierunek ten tak wybitny i decydujący wywarł wpływ na malarstwo nowoczesne całego świata, że, chcąc mieć zrozumienie i umiłowanie malarstwa dzisiejszego, trzeba wnikać w istotę twórczości impresyonistów.

Kto jednak nie ma zrozumienia dla artystycznego założenia, jakie zarysowałem ogólnikowo powyżej, ten — sądząc, nie zdoła odróżnić się od tej gromady widzów pierwszych wystaw impresyonistów, która dla tego ruchu znalazła tylko pogardę, sarkazm, ba — nawet obrzydzenie.

Stanowisko ówczesnej publiczności paryskiej znajduje pewne uniewinnienie w tem, że ruch, naonczas nowy a tak radykalny, spadł nagle, jak przeraźliwy piorun z pogodnego nieba akademickiej doktryny, pod której skrzydłami generacja ówczesna wychowywała swego ducha; dzisiejszy zaś człowiek, stojący na platformie paryżanina z roku 1874., zdradza pewną ignorancję i ciasność widnokregu artystycznego, dowodzi tem samem, że przespał swoje życie, że był nieobecny w czasie wielkiej ewolucji artystycznych pojęć.

— Czy pan uznajesz impresyonistów, kubistów czy futurystów? — słyszy się nieraz zapytania — i to tak intonowane, że przesadzają z góry odpowiedź i wymagają co najmniej swiętego oburzenia szanującego się estety.

Tymczasem zdaje mi się, że odpowiedź może być tylko jedna: — Uznaję każdy istniejący kierunek w malarstwie; każdy może być dobry i każdy zły, zależnie od koncepcji i wartości wykonania.

Jeżeli pyta mnie kto, czy uznaję impresyonistów, odpowiadam: nie można ich nie uznawać, skoro istnieją, a cóż dopiero, skoro stworzyli dzieła, należące do największych, jakie świat posiada. Uznaję i cenię wszystkich twórców dzieł bez względu na ich

kierunek, odróżniam jedynie stopień mojego zapalu i uwielbienia, zależnie od siły z jaką do mnie przemawiają ich dzieła.

Ponieważ właśnie impresyonisci w wielkiej swej liczbie potężnie wywierają na mnie wrażenie, uwielbiam ich za to, czując głęboką wdzięczność za tę artystyczną rozkosz, której dostarczają.

Jednak nie z tej przyczyny pragnę o nich właśnie mówić; nie dla tego, że osobiście kierunek ten stawiam tak wysoko, ale przedewszystkiem dla tego, że impresjonizm jest kluczem do malarstwa nowoczesnego; u szerokiej naszej publiczności jako i u t. zw. „fachowców“ tak mało zrozumianego i odczutego.

Może wnikięcie w istotę impresjonizmu, przeniesienie się na chwilę w ów rok jego narodzin, w lata jego młodzieńczej, heroicznej walki, w erę jego dojrzewania i pełnego rozkwitu — rzuci promień poznania i odczucia widza naszego, który staje w obliczu dzieła nowoczesnego.

To też przeniesię się w te zaułki paryskie, gdzie wówczas w duszy wprzód jednego, potem w duszach kilku rewolucjonistów kiełkowało ziarno przedniego kwiecia.

Malarze, których później nazwano impresjonistami. już w pierwszej młodości mieli naturę nawskroś niezależną; dziwnie krystalizując się idee artystyczne zamianowały tych młodych adeptów Sztuki już w zaraniu ich artystycznego życia.

Bunt przeciwko sakramentalnym dogmatom artystycznym był im bodźcem do nierównej walki, w której znaleźli pewną podporę w ówczesnych mistrzach, malujących bezpośrednio z życia i przyrody: Corot i Courbet.

Obadwaj ci malarze, każdy na swój sposób, nie stykając się z sobą, pierwsi zerwali z tradycyjnym modelem; a ich obrazy nie były odtworzeniem modelu ani skomponowaniem grupy modeli w całość anegdotyczną, ale szczerym wyrazem artystycznej prawdziwości.

Pissaro i M^{le} Morisot w swych początkach wpatrzeni byli w twórczość Corot'a; Renoir i Cézanne malowali początkowo pod silnym wpływem Courbet'a. Wszystkie pierwsze prace późniejszych impresyonistów, mimo wyraźnego indywidualizmu, wykazują też samą skalę kolorystyczną, którą wprowadzili do malarstwa Corot i Courbet.

W tym czasie występuje na widownię Edward Manet.

Słusznie, czy niesłusznie nazywamy dziś Manet'a ojcem impresyonistów. W każdym razie podkreślić należy, że choć był ojcem impresyonistów, to jednak impresjonistą nie był, nawet z kierunkiem tym nie chciał mieć nic wspólnego.

Manet był w każdym razie głównym rewolucjonistą w ówczesnym malarstwie i głównym sprawcą artystycznej anarchii, gdyż pierwszy obalił istniejący i uświęcony tradycją porządek rzeczy.

Dzisiaj, skoro raz uznano Manet'a pierwszym mistrzem sztuki malarskiej, trudno sobie wyobrazić przerażenie i gniew powszechny, wywołany pierwszym jego obrazem. Podówczas jednak, kiedy to stęchły w swej prawomocyści dogmat przenikał świat kulturalny, obrazy Manet'a musiały działać jak rozpalone żelazo, zanurzone w bagno zastygłe.

Członkowie „Instytutu”, mistrze szkoły sztuk pięknych, literaci, wreszcie i publiczność, słowem wszyscy, którzy mogli i chcieli interesować się Sztuką — hoładowali tradycji, wszyscy bili czołem przed t. zw. wielką Sztuką malarstwa historycznego i religijnego, oraz przed klasycyzmem. Ciało ludzkie w malarstwie przemawiało do nich, o ile stworzone było według recepty włoskiego renesansu.

W szkołach i w pracowniach wpajano w uczniów ściśle określone metody malowania, prawidła, od których odstępować nie było wolno. Uczono dokładnego rozmieszczania światła i cienia w obrazie, przyczem nie widziano światła bez obowiązującego cienia. Siła światła w stosunku do cienia, jako też poćnienie, określano z matematyczną ścisłością. Stąd malarstwo ówczesne gubiło się w mrokach i w ciężkiej kolorystyce, jednostajności krępowała wszelki pojawiający się polot artystyczny.

Krytyka, która była i jest odbiciem konserwatyizmu publiczności, jako też publiczność sama, przyzwyczajona była do owej ciężkiej szarzyzny malarskiej; niczego innego nie widziała, to też szarzyznę tę uważała za jedynie słuszną i piękną.

Aż oto w r. 1863 wystawił Manet w „Salon des Refusés” swój odrzucony w Salonie wielkim obraz „Śniadanie na murawie”¹⁾ i następnie w wielkim Salonie „Olympię”.

Obrazy te (dzisiaj umieszczone w Luwrze) wywołały powszechną grozę i oburzenie; wszystko w nich burzyło doszczętnie prawidła i obowiązujące przepisy.

Oczom oniemiałego widza przedstawił się obraz wiernie odtworzonego, nie idealizowanego ciała ludzkiego; światłu nie towarzyszył tradycyjny cień, gdyż Manet malował w pełni światła i powietrza, posługując się tylko jasnymi tonami, śmiało poumieszczając w obrazie, co uważano za pospolite „pacanie” farbami. Poza tem zestawienie nagiego ciała ludzkiego z przedmiotami z życia codziennego ówczesnego człowieka, w otoczeniu, na które człowiek ów codziennie spoglądał, wydawało się cynizmem i nieprzyzwoitością.

Okrzyzczano go buntownikiem i zwodzicielem, szkodnikiem, dla którego podwoje Salonu być winne na zawsze zamknięte.

Mimo to artystyczna młodzież o duszach niezależnych widziała w Manecie swego zbawcę i wodza.

Manet wywarł potężny wpływ na szereg śmiałych malarzy, którzy odtąd porzucili metody Corot’a i Courbet’a, a skupili się około sztandaru twórcy „Olympii”.

Wkrótce kilku później wybitnych malarzy tworzyło grono przyjaciół pod przewodnictwem Manet’a.

Dzisiaj jeszcze odnaleźć można w Paryżu na Montmartre skromną kawiarenkę: „Cafe Guerbois”, która do wybuchu wojny 1870 r. była ośrodkiem wspólnych artystycznych aspiracji młodych zapaleńców; tu schodzili się co wieczora Claude Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Morisot, Cézanne, Guillaumin, a także Zola, utwierdzając się wzajemnie w swoich idealach, a szukając oparcia w Manecie.

W mrocznej, zadymionej kawiarni zaułku paryskiego rodziły się świetlane i przestronne idee, które wkrótce z taką siłą uderzyły w osłupiały tłum francuski, druzgocząc niewzruszone artystyczne wierzenia.

Bieg wypadków zrzucił, że grono przyjaciół z „Cafe Guerbois” rozproszyło się po świecie.

Zrządzenie to bynajmniej nie wpłynęło ujemnie na rozwój niezwykłych tych talentów, raczej przeciwnie. Zdaje się, że gdyby wojna nie była rozprzyszyła przyjaciół, stałoby się to samo siłą rzeczy, gdyż pojedyncze indywidualności tych malarzy były tak samodzielne, że mimo wspólności jednej idei przewrotowej, każdy z nich poszedł swoją własną drogą.

Manet, dotychczasowy przywódca młodych rewolucjonistów, nie poszedł dalej ich prądem; wydawało mu się, że Pissarro, Monet, Morisot i ich duchowi bracia posunęli się zbyt daleko w swoich artystycznych dążeniach — ponieważ wtedy cofnął się, a zdobywszy sobie przemocą stały wstęp do Salonu, odsunął się od dotychczasowych artystycznych przyjaciół.

Tymczasem tamtych czekała ciężka walka, której sprostać mogli jedynie z pomocą swej nieugiętej woli i — rzec można, dzięki swemu fanatyzmowi artystycznemu.

Zaczął się dla nich długi okres głodu i chłodu; gdyż sztuka ich przewrotna zgoliła nie dawała im środków do życia; postanowili wszakże przetrwać, ufni w swe siły.

Nie znajdując gościny dla dzieł swoich w Salonie, spotykając się tylko z obelżewi drwinami w „Salon des Refusés”, postanowili systematycznie oswajać oko publiczności z swemi dziełami i stale zwracać na nie uwagę powszechną.

Tak tedy Pissarro, Monet, Berthe Morisot, Renoir, Sisley, Cézanne i Guillaumin urządzili wspólnie własną wystawę w r. 1874. Przedsięwzięcie to było śmiałe i ryzykowne; kosztą były znaczne, sukces niepewny, a raczej z góry przesadzony.

Celem zwrócenia uwagi szerszej publiczności i prasy uprosili do współudziału w wystawie kilku takich artystów, którzy cieszyli się już pewnym znaczeniem, zachowując jednak swą indywidualność i pewne nieskrepowanie artystycznego smaku; tak więc złączyli się z artystami jak: Degas, Braquemont, Boudin, Collin, Latouche, Lepine i innymi, tak że trzydziestu artystów wystąpiło pod nazwą „Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs”.

Trudności o odpowiednie sale wystawowe pokonano w ten sposób, że wynajęto od pewnego fotografa jego ubikację przy Boulevard des Capucines 35, w miejscu najruchliwшем Paryża. Plakaty wywieszone u wejścia poczęły ściągać ciekawych przechodniów.

Wystawę otwarto 25go kwietnia.

Publiczność napływała licznie; z wstępnego mogli artyści pokryć kosztą a z rozgłosu i sławy winni być również zadowoleni.

Sława ich jednak nosiła smutne znamię: publiczność miała ich za wariatów, nieuków, którzy pragną ją „wziąć na kawał”.

Jednak nadszpedzowane imię dała im ta wystawa, a to było pierwszym krokiem do późniejszego triumfu.

¹⁾ Na widok tego obrazu cesarzowa Eugenia odwróciła się ostantacyjnie.

Z pośród owych trzydziestu artystów, biorących udział w wystawie przy „Boulevard des Capucines”, główną wesołość wzbudził młodzi rewolucyoniści swoim śmiałym *plain-air'em*.

Claude Monet zwłaszcza wystawił nad wyraz charakterystyczne dzieła, z których jedno przyczyniło się do nadania nowemu kierunkowi malarstwa ostatecznej nazwy. Z pośród pięciu obrazów jeden był zatytułowany: „*Impression: Soleil levant*”.

Obraz ten mieścił w sobie wszystkie znamiona nowego kierunku, to też rozbawiona publiczność zaopatrzyła wkrótce młodych tych malarzy w miano impresjonistów.

Nazwa ta była przez długi czas używana jako sarkazm i pośmiewisko, nabrała dopiero powagi, gdy artyści ci później jedną z swych wystaw sami nazwali wystawą impresjonistów i kiedy wreszcie poczęli zdobywać sobie poważne znaczenie.

Ilustrując tu dla charakterystyki pierwszy okres walk impresjonistów, nie chciałbym pominąć typowych odezwań ówczesnej krytyki. Przy tej sposobności warto porównać ton krytyków ówczesnych z tonem dzisiejszych, gdy stają wobec dzieł samorządnych, nieskrępowanych szablonem chwilowych upodobań; przekonani są od razu, że krytyka niewiele postąpiła od tego czasu i że grzeszy zawsze temi samymi błędami, których szczytem jest stawianie się na piedestale jakowegoś sędziego, rokującego o wartości dzieł sztuki.

Posłuchajmy co pisał o wystawie impresjonistów z r. 1875 jeden z wybitnych krytyków francuskich (Albert Wolff w *Figarze*): „*Ulica le Peletier jest ulicą nieszczęście. Bezpośrednio po pożarze w Operze nastąpiło nieszczęście nowe. Dopiero co otwarto u Durand-Ruel'a wystawę, która rzekomo zawiera obrazy. Wstępuję, a oczom moim ujawnia się straszny widok. Pięciu czy sześciu waryatów, wśród nich jedna kobieta, połączyło się tutaj i wystawiło swoje dzieła.*”

Widziałem ludzi, pokładających się ze śmiechu przed ich obrazami. Tak zwani artyści zwać się rewolucyonistami, impresyonistami; malarstwo ich zaś polega na tem, że biorą oni kawał płótna, farbę i pendzel, rzucają na chybił - trafił kilka barwnych kleksów i podpisują pod to swoje nazwisko. Jest to podobny obłęd, jakoby waryaci w Ville-Evrar zbierali na drodze kamienie w przekonaniu, że znalazli diamenty.”

Krytykę tę pisał największy z ówczesnych krytyków paryskich w najpoważniejszym wtedy piśmie francuskim. Trudno o więcej sarkazmu, niż w tem odezwanii się o impresjonistach; a jednak cóż się stało?

Oto wysmiane przezeń i przez publiczność obrazy dziś — jako bezcenne arcydzieła sztuki są chlubą najprzedniejszych muzeów w Europie i Ameryce; „mądre” zaś krytyki Alberta Wolffa poszły w zapomnienie jako bezwartościowe gazeciarskie paszkwile.

Niechaj to będzie memento dla krytyków dzisiejszych w myśl przysłowia: *verba volant, scripta manent* — gdyż łatwo ośmieszysz chwilowo w oczach

bezkrytycznego tłumu i najcenniejszy twór, ale stokrót łatwiej i smotniej ośmieszysz się samego w oczach potomności.

Albert Wolff ośmieszył chwilowo impresjonistów, dogodziwszy tem ulicznemu tłumowi, ale równocześnie ośmieszył ponownie krytyków, co dzieje się ustawicznie niemal przy każdym pojawieniu się krytyki będącej na usługach tłumu.

Tak więc wysmiani i wzgardzeni ongiś impresjoniści roztoczyli wpływ swój na świat cały kulturalny i dzisiaj śmiało rzecz można, że zdobyły artystyczne impresjonistów dały podstawę do tak obfitego rozkwitu malarstwa nowoczesnego.

Mimo nędzy, którą przejść musieli, mimo walki z przemożnym przeciwnikiem, bo z światem urzędowym, tym światem, który ustanawia prawidła obyczajowe i wyznacza cyrklem stopnie dobra i zła, piękna i brzydoty — mimo walki z całą spaczoną opinią ówczesnego pokolenia. wyszli zwycięsko w stosunkowo krótkim czasie, bo jeszcze za swego życia.

Impresjoniści zaznali szczęścia przeżywania swego tryumfu i dokonują swego wielkiego żywota w promieniach sławy, na jaką zasłużyli.

Nie myślę zatrzymywać się dłużej przy historii impresjonizmu, ponieważ nie o historię tutaj nam idzie.

Jeżeli chwilę poświęcę historii powstania impresjonizmu, to dla tego, aby uwypuklić doniosłość momentu przełomowego i znaczenie tego ruchu dla dalszego rozwoju malarstwa, aby zarysować podwaliny, na jakich opiera się malarstwo dzisiejsze, które (nawiasem mówiąc) poszło dalej, nie dążąc do stworzenia nowej doktryny, nowego jakiegoś dogmatu impresjonistycznego.

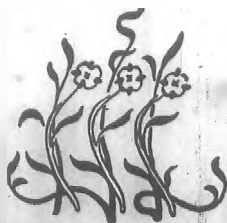
Poznajmy więc istotę impresjonizmu, o ile ona została już poznana i zgłębiona.

Sądzę, że tak zasadniczy przewrót w malarstwie, jaki dokonał się w impresjonizmie, zarysuje się w całej potęgę i jasności dopiero w przyszłych generacjach, gdyż ludzkość potrzebuje dłuższego zawsze czasu na przetrawienie niepowszednich pokarmów.

Jednakże już dzisiaj możemy odszukać tak wielki zasób artystycznych klejnotów w skarbnicy impresjonistów, że nie wolno obojętnie przejść mimo, skoro podążyć mamy za przewodnią twórców dzisiejszych gwiazdą.

Poznajmy — mówię, istotę impresjonizmu, o ile ona została już poznana i zgłębiona. Istota impresjonizmu nie jest dotąd zgłębiona, a w jej przedziwnych nurtach ostać mogli się jeno ci, którzy uczuciem jej się dotknęli. — Wszelkie próby rozumowań akademickich prowadziły zawsze na bezdroża.

Ciąg dalszy nastąpi.



¹⁾ „*Les Impressionistes*” Theodore Duret.



LUDOMIR RÓŻYCKI.

U ŹRÓDEŁ MUZYKI POLSKIEJ.

Moniuszko i Chopin — oto dwa źródła, z których wypływa pieśń duszy polskiej.

Moniuszko. —

Jego muzyka koi, kołysze, pełna zapachu pól i tęsknicy rozelkanej fujarki pastuszej. Moniuszko, to daleka wizja Polski, kiedy dusza narodu jako dziecię budziła się z uśpienia, pełna nieświadomych tęsknic, a tak bliska łona, które ją wydało. Moniuszko, to echo przeszłości, do której tęsknimy, jak do wspomnień wczesnych lat dziecięcych i do której zmęczona dusza nasza lubi powracać, aby odpocząć od szarpającej ją rzeczywistości.

Muzyka Moniuszki, to pierwsze kroki stawiane na drodze do wypowiedzenia tonami tych znamiennych uczuć, które drzemały na dnie duszy polskiej. Moniuszko, choć twórca żyjący w tym samym czasie co Chopin, jest w porównaniu do Chopina pełnym pogody i zapatrzenia się w przeszłość. Męka budzącego się na zgłiszczach dawnej Polski życia nie zaćmiła sielskości jego pieśni.

Liryzm Moniuszki, podjęty przez cały szereg następców, dał podwaliny do współczesnej muzyki polskiej.

Muzyka polska ze źródła Moniuszki jest muzyką nawskroś liryczną, ludową, nie sięgającą przepastnych głębin duszy i tragedii narodowej, nie poddając się żadnym obcym wpływom, zapatrzoną w przeszłość. To też, do niedawna jeszcze, muzyka polska wypowiadała się przeważnie w pieśniach, operze lirycznej i lżejszej muzyce fortepianowej.

Muzyka jak i każda sztuka musi iść drogą ewolucji, jeżeli nie rowolucji, tymczasem muzyka polska w stosunku do naszego malarstwa i poezji znajdowała się do niedawna w pierwszym stopniu rozwoju i bodaj wcale nie posuwała się naprzód. Złożyły się na to różne okoliczności. Przedewszystkiem poziom twórców polskich, czerpiących przeważnie z jednego i tego samego źródła liryzmu ludowego Moniuszki, którzy nie czuli potrzeby tworzenia linii dalszego rozwoju muzyki polskiej, stosując się niewolniczo do smaku i upodobań publiczności. Publiczność polska umie i chce słuchać tylko muzyki liryczno ludowej, a nie jest przygotowaną do słuchania muzyki głębszej, będącej odbiciem prądów współczesnych. Wprawdzie nie brak było usiłowań, aby przy pomocy propagandy muzyki obcej wszczepić zamilowanie dla

muzyki głębszej, jednakże usiłowania te były bezowocne. Nie można sztucznie rozwoju stworzyć i potrzeb głębszych obudzić. Słuchanie twórców obcych może umuzykalnić tylko do pewnego stopnia. Rozwój sztuki danego narodu tworzą tylko jego twórcy, ci, którzy bezpośrednio doń przemawiają językiem i pieśnią tętniącą rytmem ich krwi.

Dzisiejsza muzyka polska znajduje się w stadium przełomowym. Wyrosła z kolebki ludowego liryzmu wyciąga swe ramiona ku szerszym horyzontom i dąży ku niemierzonym wyżynom i głębinom, jakie wskazuje drugi wielki twórca polski — Chopin —!

Muzyka Chopina to nie liryzm ludowy, to jak mówi Norwid, „podnoszenie ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej ludzkość całą, — podnoszenie ludowego do ludzkości, nie przez stosowanie zewnętrzne i koncesje formalne, ale przez wewnętrzny rozwój dojrzałości.“

Muzyka Chopina to nie rozśpiewane, nie świadome dziecię, to człowiek ogarniający ludzkość w całej jej przebogatej skali uczuć i przeżyć, to twórca wskazujący drogę ku wszechprawdzie i wszechpięknie. Muzyka polska współczesna, czerpiąc z nieprzebranych źródeł Chopina, staje na wysokości poziomu muzycznego, będącego ostatnim wyrazem kultury muzycznej świata. Publiczność polska, nie przeszedłszy normalnego rozwoju, znajduje się w obec tych krańcowych kierunków jak człowiek na rozstajnych drogach. Przyzwyczajona do łatwo uchwytnej ludowości, z trudnością wznosi się do muzyki będącej odbiciem „ludzkości“ — muzyki ze źródła Chopina. Warunki naszych stosunków muzycznych nie ułatwiają porozumienia. Tak zwany ruch muzyczny, skoro nie służy możliwości wypowiedzenia się twórcom narodowym, nie pogłębi muzykalności, bo rozwój sztuki tworzą tylko twórcy danego narodu, a zadaniem instytucji i uczelni muzycznych jest dać pole i ułatwić porozumienie twórcom narodowym. — „Każdy naród przychodzi inną drogą do uczestnictwa w sztuce; ile razy przychodzi też samą co i drugie, to nie on do sztuki, ale sztuka doń przychodzi, jest rośliną egzotyczną i niema tam miejsca dla artystów“¹⁾.

¹⁾ Norwid.





*Ku gasnącym zorzom
na tarczach mię niosą —
hen — ku tym gasnącym
stosom
spekanych słońc mię nio-
si tam mię złożą [są —
w purpurę strojnego
[i złoto
z czarną, ku niebiosom
zastygłą twarzą —
złożą*

*w krwawy dym.
Obręcze skronie mi parzą —
piersi mi łańcuchy gniołą —
ku tym gasnącym stosom,
gdzie słońc skorupy się żarzą —
tam oto
na marach mię niosą.*

*Przez rozległą, zwęgloną pustynię
idziemy,
potykając się ciągle o gwiazdy,
rozsypane po niej i ledwie się żglące.*

Jak cicho grają mi —

*Nad głową mi ciężkie chorągwie łopoczą,
przodem heroldowie z pochodniami kroczą,
o żglące się, puste potykając gwiazdy.*

Jak cicho grają —

*Pozrywane z kagańców płomienie,
jak drapieżne ptactwo, krwawą zgrają,
ku zawartym drą się moim oczom —
i po twarzy mię każdy bije swemi skrzydły
i piekącymi szpony pod zbroję się wwierca
w cuchnący gad obrzydły
mojego serca.*

*Nad mą czarną twarzą
śmiercią jeno bladą —
wysoko
chmur-sepów wielkie unosi się stado,
a łuna słońc tych, co się w zgłiszczach żarzą,
ciemne ich kłęby siną zalewa posoką.*

*Ku tym gasnącym zorzom
na tarczach mię niosą —
któż na tak dziwną nutę
grać kazał gęźbie i śpiewać tym głosem?
Całe żywoty, oszczepami skłute,
ak g dy się wszystkie rany im otworzą,
jęczą w niej człeczce —
ja coś w niej drga, jak serc dymiących rząd,*

*nadziany na miecze —
a coś w niej grzmi, jak nad duszami sąd,
co się przez wieki wleczce — —
oczy mi stęchły z krwi zaciekły rosą —
hen — ku gasnącym zorzom
na tarczach tak mię niosą.*

*Nad nami
chmur-sepów coraz większe gromadzą się stada,
i coraz niżej
zwiesza się niebo i spada
nad nasze głowy coraz niżej.*

*Czy nikt na ciemnej niebios nie widzi połowie
rozpiętej Jaśni olbrzymiego krzyża?
— ktoś zawołał: biada! —
Czy nikt nie widzi, jak się ku mej głowie
to wielkie ramię jego wciąż przybliża?!*

*Gasną one zorze —
Przecz więcej mi nie grają?
słuchaj: serca się krają —
coś je kraje, rozkładać nie może —
O zakłęte gęśle-samograje!*

*Zgasły doszczętu zorze
i chmur ciężki wał
tak się na głowy opuszcł nam nisko,
że go chorągwi drzewce każde porze,
lub się przedzierać z trudem pod nim musi.
Świąta nie widać z poza krwawej mgły —
Tysiąc z chmur wyciągniętych rąk do gardeł sięga!
Nie stawać! — Pod niebem z kiru dywan z krwi?!
Na przetaj!! Niech się każdy może
tarczą w tarcz ze swym losem!
W przymarły k' piersiom węzeł rąk
topór mi kładźcie duchem,
w schylone, bezgwiazdne czoło
ciąć muszę swoją klątwę-noc!
Czy to wam piersi pękają pod stalą,
czy tak po żywych gwiazd depczecie stosach?
kołem mi łamieszpiersi? — ktoś pada — ach gorzel
Całe się chmur kadłuby na nas wałą —*

*we włosach
palce czuję boże!!!*

*Ciemności zwichrzone morze
szumi nade mną i gra —
strzaskani wszyscy niezłomni
jak czarna płyną kra —
zapomnij, serce, zapomnij —
nierówna z losem gra.*

STEFAN STASIAK.



JULIUSZ TENNER.

O SZTUCE AKTORA.

I.

Ażeby poznać istotę sztuki aktora, poznać jej granice i środki, trzeba się przede wszystkim zastanowić nad materiałem, jakim sztuka ta rozporządza.

Jeżeli materiałem malarza jest światło i barwa, rzeźbiarza śpiż lub marmur, poety myśli, uczucia i wyobrażenia, to materiałem aktora jest on sam, cała ludzka jego osobowość, człowiek, w całym zakresie swej indywidualności, jako organ do objęcia postaci scenicznych.

Człowiek jednak, jak go nam daje natura i wychowanie, to surowy materiał, który trzeba odpowiednio ukształcić i wyszkolić, ażeby mózgi nim swobodnie rozporządzać w służbie sztuki scenicznej. To jest zadaniem *techniki* sztuki aktorskiej.

Jeżeli każda sztuka ma swoje rzemiosło, to sztuka aktora ze wszystkich sztuk najbardziej jest rzemiosłem. Mimo to w żadnej sztuce rzemiosło to nie jest tak zaniedbane jak w sztuce aktora. Grać na scenie można — świadczą o tem przedstawienia amatorskie — od razu, bez najmniejszego wyszkolenia poprzedniego. Przyczyna tego zjawiska tkwi w osobliwym ustroju sztuki aktora. Żaden laik nie podejmie się np. uszycia pary butów, bo na tem trzeba się znać, trzeba być — „szewcem”, a więc rzemieślnikiem. Niemniej nikt nie będzie publicznie grał na akordeonie lub na fortepianie, który tej sztuki nigdy jeszcze „nie próbował”, bo i muzyka ma swoje rzemiosło, wymagające długoletniej nauki i przygotowania. Ale grać na scenie? — dla czegożby nie? Skoro materiałem aktora jest sam człowiek, człowiek co chodzi, gieszykuluje i mówi, cóżby temu mogło stać na przeszkodzie? Nikt się zatem nie urodził szewcem, ale każdy się urodził aktorem i oto dla czego żadnej sztuce nie jest możliwe ukazywać się w formie tak pozbawionej wszelkiego fachowego wykształcenia i wszelkiej kultury artystycznej, jak sztuce aktorskiej. Nie trzeba chyba dowodzić, że możliwość ta w szczególności u nas w Polsce stała się przerażającą wprost rzeczywistością, nad którą najgłębiej ubolewać muszą ci, co znaczenie i posłannictwo sztuki aktorskiej najwyżej stawiają. W tym kierunku w ostatnich kilkunastu latach nie tylko nie widać żadnego postępu, ale przeciwnie, cofnęliśmy się raczej wstecz. Dawniej młody adept sztuki teatralnej wstępował do jednej z włóczących się po kraju trup prowincjonalnych i tam odbierał nie tylko chrzest ognia scenicznego, ale uczył się także rzemiosła swojej sztuki. Iluż to najlepszych w swoim czasie i najwybitniejszych aktorów polskich wykształcił stary DERVING, ilu ich wyszło z szeregów trupy STENGLA lub WOŹNIAKOWSKIEGO! — Teraz i to ubyło. Teatry wędrownie zniknęły, a z nimi młodzi naszej aktorskiej byłby jedyni czysciec, przez który przedostawała się do teatralnego piekła.

Nie mam jednak zamiaru mówić dziś o braku wyszkolenia w sztuce aktorskiej u nas, ale o niej samej jako takiej. Wracam więc do właściwego mego tematu, do rozpatrzenia kwestyi: *czem jest i na czem polega sztuka aktora?*

Wedle ogólnie utartych pojęć żądamy od dobrego aktora:

- 1) Ażeby umiał dobrze pojąć i zrozumieć swoją rolę, a więc: *inteligencyi*.
- 2) Ażeby przeobrażeniem swej własnej postaci, maską i kostyumem, a zatem zewnętrznym swym wyglądem, dał zmyłowe złudzenie postaci zrodzonej z fantazyi poety, a więc: *metamorfozy*.

- 3) Ażeby z pewnością siebie, lekko i swobodnie poruszał się na scenie, a więc: *rutyny*.
- 4) Ażeby zarówno dźwiękiem żywego słowa, jak mimiką i gestem odtworzył całe życie wewnętrzne danej treści poetyckiej, a więc: *dykcji*.

Mamy zatem cztery główne czynniki, wchodzące wedle powszechnego mniemania w skład sztuki aktora: *inteligencya, metamorfoza, rutyna i dykcya*.

Zachodzi teraz pytanie, jaki jest udział i stosunek wzajemny tych czynników w całości kształcie dobrej gry aktorskiej? Który z nich jest *konstytutywnym* t. j. istotnym jej pierwiastkiem, takim, bez którego aktor-artysta obejść się nie może, a które zaliczyć należy do *akcesoryjów*, t. j. do podrzędnych czynników.

Przejdźmy je po kolei.

II.

Zaczynam od *inteligencyi*.

Przypatrzmy się aktorowi przy studyum np. HAMLETA. Co za niesłychanie trudną pracę intelektu ma tu aktor do pokonania, zanim przystąpić może do wykonania roli na scenie. Sam „instykt”, sama „intuicyja” tu nie wystarczą, na to potrzeba bez kwestyi — *inteligencyi*, nawet wielkiej *inteligencyi*.

Ani słowa.

Ala przypatrzmy się teraz tej kwestyi z innej strony. Zastanówmy się nad tem, czy nie możnaby aktorowi tej tak bezwzględnie koniecznej *inteligencyi* dostarczyć z drugiej ręki? czy nie mógłby go wyręczyć w tej mierze dyrektor teatru, dramaturg lub reżyser? Jeśli tak, to i wielki nawet talent aktorski mógłby się w ostatecznym razie obejść bez *inteligencyi*?

Zadne teoretyczne roztrząsania nie prowadzą tu do celu. Pytanie jest proste i jasne: Co mówi na to historia teatru? Czy zna takie wypadki? tak czy nie?

Otóż bezwzględnie tak.

Przytoczę tu z wielu znanych faktów jeden tylko, bo on starczy za wszystkie.

Słynną tragicznie francuską RACHEL (ur. w r. 1821) uważano w połowie ubiegłego stulecia w całym świecie cywilizowanym za ostatni wyraz sztuki aktorskiej. We Francyi miała przydomek „Muzy tragedyi”, a każdy jej występ doprowadzał publiczność do entuzjazmu.

Krytyka współczesna, składając swoje berło w obec geniuszu panny Rachel, była jednym dla niej wyrazem najwyższego holdu i uwielbienia. Podziwiano znaczenie i potęgę znakomitej szkoły, której artystka zawdzięczała skończoną swą dykcję. Podziwiano nieograniczone wprost panowanie jej nad głosem, który podczas wybuchu najgorętszych nawet namiętności nie okazywał najmniejszych śladów wysiłku lub zmęczenia. Ale podziwiano też zarazem nieocenione uduchowanie wyrazu mimicznego i dźwiękowego, obok bajecznej oszczędności w użyciu środków, które artystka jak wielki wódz, umiała chować aż do chwili rozstrzygającej. Podziwiano nareszcie harmoniję żywego słowa z ruchami ciała i z wyrazem twarzy, mistrzostwo, z jakim artystka nie tylko uzupełniała poetę, ale przecięgała go nieraz twórczą potęgą swojej gry, odsłaniając słuchaczom najgłębsze tajnice życia psychicznego, powstawanie uczuć i namiętności, poszczególne fazy rozwojowe, cały żywy proces charakteru.

Panna Rachel była uczennicą *Samsona*, znakomitego artysty komedii francuskiej i profesora dykcji. Zaczęła uczyć się u niego od pierwszych początków, gdy miała lat szesnaście, a uczyła się dalej jeszcze, gdy była już dawno u szczytu światowej sławy. Na czem polegały te lekcye? Objasni nas o tem wspólny przyjaciel obojga artystów, Ernest LEGOUVÉ, przytaczając do słownictwa, co mu pewnego razu (miała wtedy lat 26), poróżniwszy się z swoim mistrzem, sama artystka opowiadała. Legouvé zastał ją we łzach tonącą. Trzęsąc się cała z wzruszenia, jęła mu

opowiadać swoje nieszczerści. Był to jeden okrzyk podziwu i wdzięczności dla mistrza... „Straciłam wszystko — mówiła — tracąc Samsona! Tę moją śmierć! Opuścić teatr!... Nie potrafię nie bez niego!... — Jaktło! nie bez niego!.. odparł żywo Legouvé!... a geniusz Panil!... — Mój geniusz! mój geniusz!.. A jakże!... Od kolebki mi już gądzono, że zajdę bardzo wysoko!... Ale nie umiem się wzniesić sama!... Potrafię znaleźć odosobnione jakieś efekty, słowa namiętne, akcenty prawdy, ale przeraża mnie całokształt roli! Samson jaśnym swoim wzniosłym rozumem prowadził mnie, a jednak nie krepował! On mnie napiełniał myślami, które inni mnie przypisywali. Nawet zdala od niego, pracowałam jeszcze z nim!... Powtarzałam sobie bezustannie wszystko co mi mówił, a wieczorem, na scenie, przywoziłam sobie na pamięć jego intonacje i reprodukowałam je, jakby w natchnieniu, swoim sposobem...”

Cudowna ta artystka — konkluduje LEGOUVÉ, — nie była jednak bynajmniej echem swego mistrza! Tylko człowiek ślepy i niewdzięczny mógłby tak sądzić. Samson wielu aktorom poddawał swoje akcenty i swoje poglądy, ale jedną tylko RACHEL mógł się poszczycić. Nikomu tyle nie dał co jej, nikt mu tyle nie oddał co ona. A przecież Samson nie stworzył Racheli, on ją obudził tylko!... Nie skrzydeł swych zawdzięcza mu Rachel, ale wlotu na sceny!

Rachel wcale nie jest jedynym wyjątkiem. Słynna tragiczka wiedeńskiego Burgteatru Charlotte Wolter (ur. r. 1834) miała także swojego Samsona, a był nim mąż jej hr. O. Sullivan. On to wprowadził ją w ducha wszystkich postaci klasycznych, które tak genialną przedstawielić znalazły w niej na scenie. Równie znakomity jak nieublagany krytyk teatralny Ludwik Speidel pisał o niej, gdy była u szczytu swej kariery: „P. Wolter mało się uczyła ale umie, czego się nie można nauczyć. Nie umie mówić, ale umie grzmieć; nie umie nakazywać, ale umie grozić; nie umie chodzić, ale umie kroczyć.” A w nekrologu jej poświęconym nie waha się zawyrokujeć: „Nie grzeszyła duchem (Geist war ihre Sache nicht), ale miała instynkt i krew i nerwy”.

Cóż z tego wynika? Sztuka aktorska jest przedewszystkiem sztuką uczucia, bardziej niż każda inna sztuka, bardziej nawet niż muzyka. Czyż konieczność potrzeba inteligencji, ażeby odtworzyć uczucie? Gdy wzruszenie ogarnia naszą duszę i nasze ciało, dotyczy ono najmniej naszego mózgu. Faktem jest stwierdzonym, że w chwilach najgorętszej ekstazy aktor może równocześnie myśleć o innych rzeczach. Wszak istota twórczości aktorskiej polega na znanym z psychologii zjawisku „rozdwojenia osobowości”. Aktor na scenie jest grajkiem zarazem i instrumentem. Władze umysłowe grajki panować zawsze muszą nad instrumentem.

Poznanie tej istoty sztuki aktorskiej doprowadziło swojego czasu do krańcowych i przesadnych wniosków. Często i dziś spotkać się można z sądem, że zbytnia inteligencja szkodzi aktorowi. Mówiono raz o jakimś aktorze, że „jest zbyt inteligentny, ażeby mógł zrobić karierę w teatrze”, a jeśli mówimy o „myślącym” aktorze, to epitetu tego aż nazbyt często niekoniecznie w dodatkiem znaczeniu używamy; prawdziwie wielki aktor gotów „się nim” nawet obrazić.

W rzeczy samej nie stoi na przeszkodzie, ażeby człowiek mało inteligentny nie był doskonałym aktorem. Ludzie tacy, powiada Tristan BERNARD, zwykle nie zbyt mądrze mówią i nie mają taktu. Na scenie jednak mówią tylko to, co im autor napisał i ani słowa pozbaw, a okazać brak taktu wcale nie mają sposobności. I SARCEY, najznakomitszy krytyk teatralny swego czasu, uważał, że aktor „nie powinien być inteligentnym”. Trzeba jednak należeć zrozumieć dowcipny ten paradoks, będący reakcją i protestem przeciw aktorom, co tylko myśla, ale nie mają talentu. Aforyzm ten pochodzi z tego samego źródła, co znany

paradoks FLAUBERTA, który piękny wiersz bez sensu wyżej cenił, niż mądry wiersz o wadliwej formie. W każdej sztuce tylko o formę chodzi. Aktor, nie umiejący dźwiękiem i gestem wyrazić tego co myśli, w gruncie rzeczy tak samo nie robi wrażenia, jak inny, co wcale nie myśli.

Nie chciałbym być fałszywie zrozumianym. Nie ulega wątpliwości, że jeśli z wielkim talentem łączy się w jednej osobie duża inteligencja, że wówczas sztuka aktora do najwyższych dochodzi szczytów. Doświadczenie jednak uczy, że najgenialniejsi nawet aktorowie przeważnie bardzo średnią mogli się poszczycić inteligencją ogólną. Zjawisko to można obserwować nie tylko w sztuce aktora, ale niemniej często w dziedzinie sztuk plastycznych. Głęboka analiza rozumowa, „profesorskość” że tak powiem, w aktorstwie, podkopuje anać intuicję artystyczną. Dwa te elementy, refleksyjny i intuicyjny nie zawsze się wpo- magają, mogą się także zwalczać. Bogumił Dawison (1818-1872, grywał w młodości swej na scenach polskich w Warszawie i we Lwowie, by później zbierać laury na scenach niemieckich w Europie i Ameryce) łączył z niepołącznym geniuszem aktorskim bystrą inteligencją. I właśnie dla tego poważna krytyka teatralna niejednokrotnie mu zarzucała, że zbyt drobniogłowo analizuje swoje role, że gra „komentarz do nich”. Podobnie sławny artysta wiedeńskiego burgteatru Adolf Sonnenthal (ur. w r. 1832) który jako Hamlet posunął się był pewnego razu tak daleko, że w monologu „być albo nie być” w intonacji umieścił komentarz do tekstu. Wypowiedział mianowicie wiersze:

„Gdyby obawa czegoś po za grobem,
„Obawa tego obcego nam kraju.
„Zkąd... nikt... nie wraca?”

w ten sposób, że zawałał się przy ostatnich wyrazach i jakby przypominając sobie zjawisko ducha, zaprzeczył chciał od siebie myślom Hamleta. Refleksja, nie bez słuszności, bo każdy człowiek może mówić o krainie pozagrobowej, z której nikt nie wraca, tylko nie Hamlet.

Krytyk teatralny Speidel natychmiast jednak zaprotestował żywo przeciwko takiemu przekroczeniu granic sztuki aktorskiej. I słusznie. Pierwszym obowiązkiem aktora jest uszanowanie tekstu poety. Aktor ma zawsze powiedzieć tylko to, co napisał poeta, nie mniej i nie więcej, tak samo niewolno mu intonacją zmieniać zamiarów poety. Nie wolno mu pod osłoną nieśmiertelności nazwiska poety podawać słuchaczom plody z własnego mózgu wyległe. I jest to wprost rzeczą uczciwości aktora, ażeby nie usiłował rozumem i dowcipem przewyższyć poetę. Aktor nie jest „referentem” Hamleta, nie ma komentować, ale ma przedstawić Hamleta, przetłumaczyć go z mowy pisanej na język zmysłów — nie więcej. Bardziej więc o to chodzi, żeby rola z niego myślała, aniżeli o to, żeby on nad rolę myślał. Aktor stoi zawsze pod nieodpornym przymusem poety i to nie tylko w interesie utworu ale także w dobrze zrozumianym interesie własnym. Poeta sam jest twórcą całej duchowej i wewnętrznej zawartości swego dzieła, rzeczą aktora jest dać jej pełny i doskonały wyraz słuchowy i wzrokowy, napieścić ten wyraz uczuciem swem i namiotnością.

Widzimy więc, jak inteligencja, nie trzymana w karchach, szkodzić nawet może sztuce aktora. Należy tu jednak odróżnić inteligencję ogólną od inteligencji specjalnej, tak jak odróżniamy wykształcenie ogólne od wykształcenia fachowego. Nie ulega wątpliwości, że Rachel i Wolter posiadały w bardzo wysokim stopniu ową specyficzną aktorską inteligencję, niezbędną dla aktora, choć pozbaw, nie grzeszyły zbyt wielkim rozwinięciem władz umysłowych. Nie należy niedoceniać tej zdolności. Jej to zawdzięcza aktor władzę nad tłumami. Niemala to rzecz wzruszyć do łez i wstrząsnąć do głębi tysiące ludzi. Ale zdolność to w każdym razie *toto genere* inna, aniżeli wzechstronne

i krytyczne zrozumienie arcydzieł poezji. Genialny krytyk literacki, autor uczonego komentarza do Hamleta, z pewnością spartaczyłby tę rolę z kretesem, gdyby mu ją kazano zagrać na scenie.

III.

Przechodzę do metamorfozy.

Nikt nie zaprzeczy, że sprawność w przeobrażeniu zewnętrznej aparycji, dobra maska i odpowiedni strój, są bardzo ważnym, a o ile się to odnosi do toalety damskiej, często zbyt nawet niestety ważnym czynnikiem sztuki aktora. Tylko nie dbały i nieświadomy aktor może lekceważyć sobie te czynniki! Lecz gdzie jest racja, dla której aktor musiałby zajmować się niemi obojętnie, dla której się nie miał powierzyć zabiegom doświadczanego perukarza i krawca teatralnego? Talent i oryginalność aktora nie muszą brać w pracy tej przygotowawczej bezpośredniego udziału.

Aktor, dający tylko zewnętrzną sylwetkę Hamleta, stylowo piękny, świetnie skrojony kostium, postać i maskę odpowiadającą najściślej utartej tradycji o królewicu duńskim, nie odsłaniający jednak pod tą zewnętrzną powłoką wewnętrzną głębi charakteru Hamleta; aktor, nie panujący nad żywym słowem, zaciemniający myśl i nie odtwarzający uczucia poety, jest zawsze lichym aktorem. Publiczność w pierwszej chwili ulegnie wprawdzie wrażeniom wrozkowym. Ale nic nie mija prędzej, jak to czysto zewnętrzne wrażenie. Podnieta, choćby najmiłsza, powtarzana nieustannie, atepia wrażliwość słuchaczy. Jeśli aktor nie zdoła jej podtrzymać dykcją, wyrazem charakteru, jeśli nie potrafi odtworzyć stylu postaci, pierwszy efekt się zużyje i publiczność zapomina o nim. Chce ona w gruncie rzeczy być przedewszystkiem wzruszoną i przenosi zawsze wrażenie duchowe nad impresję fizyczną. Jak bardzo więc góruje nad tym powierzchownym aktorem, dającym nam tylko portret Hamleta, ten, który — (choćby w aparycji swojej jak najbardziej odbiegał od tradycyjnego jego wyglądu) stworzy — Hamleta żywego, co chodzi, rusza się, gestykuluje, słucha, milczy, myśli, a nadewszystko *mówi*! — głosem Hamleta. Głosem i dykcją aktor dać nam może profil charakteru postaci. Zmiana timbru (zasadniczej barwy dźwiękowej), zmiana gamy muzycznej, na której melodia języka się opiera, zawsze oznacza zmianę charakteru. Poznajemy ją po „kluczu” muzycznym, jakim się aktor posługuje, który innym np. będzie dla Gustawa w „Ślubach Paniackich” jak dla Gustawa w „Dziadach”, w interpretacji tego samego aktora.

Pamiętam z młodych lat wieczór, gdy po raz pierwszy widziałem wielkiego mistrza włoskiego SALVINIEGO. Było to w roli Hamleta. Olbrzymich kształtów mężczyzna z zawieszistym wąsem, któregoby się Sobieski nie powstydział, ukazał się na scenie. Byłem tak oburzony tym wazelkim tradycyjem urągającym wyglądem, tem świętokradztwem, jak mi się zdawało, artystycznem że chciałem wyjść z teatru. Ale po godzinie nie widziałem już ani kształtów olbrzymich, ani wąsów, bo stałem pod nieprzeartym urokiem mistrzowskiej gry Salviniego, pod potężnym wrażeniem, jakiego nie często w życiu doznałem w teatrze. Widziałem wówczas po raz pierwszy przedstawiciela nowej włoskiej szkoły aktorskiej, której założycielem był aktor i dyrektor Luigi BELOTTI-BON. Główną zasadą tej szkoły był warunek, że aktor nigdy nie powinien stać pod przymusem roli, ale starać się zawsze o to, ażeby indywidualne swoje właściwości, które cechują go w życiu codziennym, pełny znalazły wyraz także na scenie. Aktor ma tak samo chodzić, mówić, śmiać i płakać, cieszyć się i gniewać na scenie, jak to zwykł czynić w życiu. Aktor, „grający” tylko Hamleta, świadom jest zawsze tego, że „przedstawia” innego człowieka, nie może więc być naturalnym. Droga, którą aktorom swoim wskazywał Belotti-Bon jest wręcz przeciwna. „Wstaw się w nastrój — mówił — w którym jesteś okrutna niepoważnia się grzeją, a wówczas zacznij mówić słowami Hamleta. Myśl jego myślami, czuj jego duszą, bo to

były własne twe myśli i własne twe uczucia, a potem idź i graj.”

Ta włoska szkoła, która wydała szereg znakomitych aktorów, jak SALVINI i ROSSI, NOVELLI i ZACCONI, LEIGHB i GARZES, REINACH i PASTA, Teresina MARIANI, Virginia MARINI i TINA di LORENZO, a nadewszystko boską ELEONORĘ DUŠE, wywołała na deskach teatralnych małą rewolucję. Bo żądała, żeby nie człowiek nagiął się do roli, ale przeciwnie, żeby rola rozplynęła się w człowieku, żądała matempsychozy, zamiast metamorfozy.

Dla tego artyści ci pogardzali z reguły sztuczną maską i okazywali własną twarz, pogardzali nawet szminką, ażeby nie zacierać wymownego wyrazu uczuć, jakie odzwierciedlała subtelna gra mięśni oblicza ludzkiego w najdelikatniejszych swoich drganiach. Prawda, że na to wszystko nie każdy aktor może sobie pozwolić. Potrzeba mu przedewszystkiem wybitnej indywidualności, a z taką niezbyt często się spotykamy, tak w życiu, jak w teatrze. Jeżeli GOETHE powiedział: „Das höchste Glück der Erdenkinder ist die Persönlichkeit”, to tego najwyższego szczęścia osobowości wymagamy przedewszystkiem od wielkiego aktora. A wtedy mu nie trzeba sztucznej maski. Nie posługiwał się nią także największy aktor polski ŻÓŁKOWSKI, który nie jeszcze o włoskiej szkole aktorskiej nie wiedział, a jednak każdą rolę w własnej gral masce, w żadnej nie przestawał być sobą samym. Dziwne podobieństwo zasadniczych pierwiastków twórczości aktorskiej u ŻÓŁKOWSKIEGO i DUŠY wykazywałem obszerniej już na innem miejscu.¹⁾

Zatem i wygląd zewnętrzny nie stanowi istotnego elementu sztuki aktora, nie decyduje o dobrej jego grze scenicznej.

IV.

Z kolei: rutyna.

Co należy rozumieć przez wyraz: aktor-rutynista?

Każdy aktor, choć bez szkoły i bez talentu, jeżeli dłuższy czas pobiędzie na scenie i w niezliczonych występach sił swoich próbował w najrozmaitszych rolach, musi prędzej czy później nabyć takiej biegłości, że potrafi nie nauczyci się roli, grać, bez próby nawet, za suflerem, umie ukazać się w każdej masce, (choć żadnej ożywić nie potrafi) i w każdym kostymie, w tożsącej w kontuazie, w komedii czy tragedii, zawsze z niezawodną pewnością siebie. Taka sprawność, nabyta długoletnim ćwiczeniem, nazywa się rutyną.

Rutyna więc, to przymiot negatywny, przymiot tych, którzy nie posiadają żadnych innych. O rutyniście mówi dyrektor, obsadzając nową sztukę, że to aktor, który nie zepsuje żadnej roli. Można jednak śmiało dodać, że także nie wypełni żadnej.

Rutyna, to martwy mechanizm, co wprowadza wprawdzie każdy występ aktorski w ruch, nie używa mu jednak iskierki ducha kształtującego. Rutyna, to stereotypowa maniera teatralna, wystarczająca od biedy dla postawienia na nogi martwego szablonu teatralnego w lichych sztukach, ale stojąca bezradnie w obec najtrudniejszych zadań, postawionych jej przez prawdziwą twórczość poetycką. Niemoc ta rutyny to niemoc martwego aparatu, mechanicznej stancy, która potrafi dać formę, ale nie zdoła jej wypełnić treścią.

Aktor-rutynista jest zawsze niewrażliwy na twórczość poetycką — w obec każdej roli jest zimny, obojętny, nieporuszony stępiony, każda ma jest — Helkuba. Wielka rutyna, powiada reżyser komedii francuskiej DUPONT-VERNON, ma dla mnie zawsze coś podobnego do akrobatyki. Bardzo rutynowany aktor przypomina mi nieraz kłowna cyrkowego, przesakującego przez papierową obręcz.

Jeżeli aktor inteligentny nazywa się „myślącym”, to aktor rutynowany zwie się „pozytecznym”. Dla kogo pozytecznym? — dla sztuki? — Nie, dla dyrektora. W teatrach, w których kierownictwo (tak zwane „artystyczne”) opiera się głównie na

¹⁾ „O twórczości aktorskiej” — Lwów, H. Allenberg, str. 23/24.

rutynie aktorów, w takich teatrach nie dba się o prawdziwe walory artystyczne i nie chce się o nich nawet wiedzieć. Przeciwnie, walory te są tam w najzupełniejszej pogardzie i poniewierce.

Nie trzeba więc chyba dowodu, że rutyna sama dla siebie także nie należy do istotnych pierwiastków sztuki aktora.

Skoro więc ani inteligencja, ani maska i kostium, ani rutyna nie są niczem więcej, jak tylko akcesoryami dobrej gry scenicznej, nie należą do niezbędnych jej warunków, pozostaje zatem tylko czwarty z przytoczonych na wstępie pierwiastków, t. j. dykcja, jako element konstytutywny sztuki aktora.

Tylko trzeba bliżej uzasadnić to twierdzenie.

V.

Sztuka wymowy, w której naród nasz za czasów niepodległej Polski celował, była sztuką na wskroś narodową, bo nigdzie w całej kulturalnej Europie nie doprowadzono jej do tej doskonałości co w dawnej Polsce. Z utratą niepodległości sztuka ta poszła w zapomnienie i poczęła coraz bardziej zanikać. Już za czasów Królestwa kongresowego nawoływał Jędrzej ŚNIADECKI do naprawy złego. „Najlepszym dowodem oświaty narodu” — pisał on w pracy „O fizycznym wychowaniu dzieci” — jest wydoskonalenie, czystość i dokładność jego mowy, bo w niej jest skład wszystkich jego myśli i całej jego nauki”. Jeżeli zaś każdy człowiek powinien już w szkole uczyć się dykcji, to jest poprawnego i pięknego mówienia i czytania na głos, to nauka dla mówcy i każdego aktora jest wręcz niezbędna, bo stanowi abecadło jego sztuki, najgłówniejszą podstawę przyszłego rozwoju, ale zarazem i najwyższy szczebel jego sztuki. Im bardziej zaś szkoła nasza po dziś dzień jeszcze zaniedbuje swoje w tym względzie obowiązki, tem uciążliwiej aktor musi się starać o wypełnienie tych braków.

Tymczasem i dziś jeszcze aż nazbyt często (nawet w kołach teatralnych) można słyszeć zdanie, że dykcja nie wymaga kształcenia, bo to dar Boży, a trzeba mówić na scenie tak, jak się mówi w życiu, — w tem cała sztuka!

Tak jest, w tem cała sztuka! Ale ci, co tak mówią, nie wiedzą nader wcale, że właśnie tej sztuki trzeba się uczyć, bo mówić w życiu czyli *rozmawiać*, a „mówić do wielu” do tysiąca osób, jak tego wymaga scena lub kazalnica, to całkiem coś innego.

Nie można na scenie *rozmawiać* tak jak w salonie — trzeba mówić. Francuzi rozróżniają bardzo dokładnie te dwa pojęcia, z których pierwsze dotyczy mowy jako środka komunikacyjnego („rozmawiać”, „*parler*”) a drugie mowy, jako materiału sztuki („mówić”, „*dire*”). „*Il ne faut pas parler, comme on parle, il faut dire*” — powiada Coquelin.

A mówić znaczy przede wszystkim ostro i poprawnie artykułować, czego się nienależy systematycznie uczyć, ale i długie lata ćwiczyć potrzeba. Aktor, który nie artykułuje, tego publiczność nie rozumie, a wszakże to pierwszy i nieodzowny warunek istnienia jego sztuki. Ale artykułacja jest nienależytością podstawą, jest ona poniekąd zarazem i koroną sztuki aktora. Frazes artykułowany przez Damsona porównywała współczesna krytyka francuska z rysowanym piórkim portretem, bo dawał on tak wyrazisty i charakterystyczny profil postaci scenicznej, że można było zamknąć oczy a jednak słysząc głos aktora, „widzieć” jego postać sceniczną wymodelowaną plastycznie w zgłoskach żywej mowy.

Możnaby zarzucić, że zbytnia przesada w wyrzeźbieniu szczegółów niszczy naturalność mowy. Oczywiście, poczucie miary artystycznej w każdej sztuce obowiązuje, wszelka przesada i tu zatem będzie szkodliwa. Ale większe niebezpieczeństwo grozi tu z przeciwnej strony, niebezpieczeństwo *przesady naturalności*,

a więc naturalności za każdą cenę, afektującej niedbałość mowy potocznej. Jest to naturalność tych aktorów, którzy nie umieją artykułować, mówią na scenie jak w życiu codziennym, urywają każde zdanie, poprawiają i powtarzają się, oddając swobodę i tempo gwary potocznej na koszt zrozumiałości. Albo tych, co wprowadzają naturalność do Szekspira i Słowackiego, tłómacząc akcenty tragizmu na pospolity ton naturalny, odtwarzają Mekbety w salonie, albo Kordyana w kawiarni, najwznioślejsze rzeczy wypowiadając w tonie obojętnym, trywialnym, nie znaczącym, mówią: „Młodości! podaj mi skrzydła!” tak, jak się mówi: „Maryniu, podaj mi półmisek!” To ma być nowe, oryginalne i — naturalne. Poeci tracą wszystkie swoje prawa, a zwłaszcza to najwybitniejsze, ażeby styl ich utworu był zarazem stylem gry scenicznej, ażeby Słowackiego nie grano jak Korzeniowskiego, Fredry jak Zapolską, Przybyszewskiego jak Bałuckiego. Co powiedzieć o aktorach gwałcących w tak bezwzględny sposób najwewnętrzniejszą istotę poetów?

Falszywie to dążenie do naturalności najgorsze wyprawia orgie, kiedy chodzi o wiersz. Pod pozorem mówienia naturalnego aktorów macą płynne dźwięki żywego słowa, których tętno przylgnąć powinno do najsukleńszych drgnień uczucia do najdelikatniejszych zwrotów rozumu, zacierają rytm, zjadają rymy, dodawają zgłoski, powtarzają słowa, rozdzierają miarę metryczną na strzępy, ranią bezkarnie uszy słuchaczy. Takim aktorom — a jest ich niestety na naszych scenach aż nazbyt wielu — udział w t. zw. wielkim repertuarze powinien bezwarunkowo być wzbroniony.

Z tego wszystkiego jednak bynajmniej nie wynika, że aktor nie ma być naturalny. Nie ma sztuki po za naturą. Na scenie jednak nie ma natury — bez sztuki. Samo powtórzenie prostej rzeczywistości jest rzeczą niemożliwą w teatrze. Rampa sceniczna wszystko zmienia i przekształca, правило czasu zarówno jak przestrzeni. W obrębie kilku metrów kwadratowych odtwarza rozległe pola walki, godziny przebywa w minutach. Prawda w sztuce i prawda w życiu, to zgola odmienne dwie wartości. Wybornie to ilustruje Konstanty Coquelin w zgrabnej anegdotce z własnego życia.¹⁾ Artysta występował pewnego razu gościnnie na prowincji w roli Don Annibala w nieznannej u nas komedii Augiera *L'Avanturiers*. W drugim akcie towarzysze spijają Annibala, ażeby mu rozwiązać język. Pijany Annibal usypia i śpi na scenie do końca aktu. Artysta, który przejechał w wagonie całą noc, przedpołudniem odbył długą i natężającą próbę, był tak zmęczony, że usnął w tej sytuacji na prawdę i na dobiek poczęł głośno i bezwstydnie chrapać! Publiczność sądziła, że to należy do roli, jedni się śmiali, inni zaś byli zdania, że efekt ten nie dowodzi dobrego smaku. Koledzy z trudem po spuszczeniu kurtyny dobudzili się śpiącego artystę, a krytyka nazajutrz orzekła, że chrapanie było grubo przesadzone, nienaturalne i bez wdzięku! Prawda wydała się tu więc nieprawdopodobną i... źle zagraną. Coquelin przypomina przy tej sposobności starą francuską facecię o kuglarzu, którego tłum jarmarczny frenetycznie oklaskiwał za znakomite naśladownictwo przesieda. Ten sam tłum wygwizdał jednak wieśniaka, który, ukrywając prawdziwego prosiaka pod sukmaną, usiłował iść w zawody z kuglarzem. A jednak żywe prosię kwiczało bez wątplenia lepiej — tylko że kwiczało bez sztuki.

Pod znakiem tego przeobrażenia rampy scenicznej stoi także i *dykcja*. Gdyby aktor na scenie mówił zupełnie tak naturalnie jak w życiu, nie zrozumianoby go przedewszystkiem, a to jest najgorsza ostateczność, która mu się wydarzyć może. Aktor więc musi mówić tak, żeby publiczność odebrała wrażenie, iż mówi z całą swobodą i naturalnością życia codziennego. Ażeby osiągnąć to wrażenie, musi więc zupełnie mówić inaczej niż

¹⁾ „L'Art du Comédien”, Paris, 1894.

w życiu. Analogiczne zadanie ma do spełnienia malarz, kiedy na jednowymiarowej płaszczyźnie daje złudzenie trójwymiarowej rzeczywistości. Następnie godzi się pamiętać o innym jeszcze osobliwym zjawisku, jaki nam przedstawia dyalog sceniczny. Aktor rozmawia z partnerem swoim na scenie, lecz rozmowa ta musi być w całej pełni przede wszystkim zrozumianą przez publiczność. Aktor nie rozmawia więc, ale gra rozmowę i kroczy wówczas po wąskiej kładce pomiędzy dwiema przepaściami: może rozmawiać z partnerem nie dbając o publiczność, wówczas nikt go nie rozumie; albo może nie oglądać się na partnera i mówić wprost do publiczności, wówczas zniszczy wszelkie złudzenie. Mało jest aktorów, którzy przez niebezpieczną tę kładkę bez zawrotu głowy przejść potrafią.

Otóż sztuki wyrażania myśli i uczuć postaci scenicznych z równą naturalnością i swobodą, jak wyrażamy nasze własne w życiu — uczy właśnie dykcja sceniczna. Ci co dają wyraz własnym swym w chwili mówienia rodzącym się myślom i uczuciom, stoją pod zupełnie inną jurysdykcją, jak ci, co czytają na głos lub wygłaszają z pamięci, wyrażają myśli i uczucia osób trzecich. Że tej naturalności w wyrażaniu myśli obcych trzeba się uczyć, że się trzeba uczyć być sobą samym, jeśli się wyraża myśli i uczucia.

W monografii swej o Samsonie opowiada Ernest LEGOUVE z właściwym sobie wdziękiem mały epizod z własnego doświadczenia, który wymownie świadczy o prawdziwości tych wywodów.

Wystawiano nową sztukę Legouvégo: „Louise de Lignerolles”, w której rolę młodej dziewczynki autor powierzył dziesięcioletniej panience, pełnej wdzięku i inteligencji. Na próbie generalnej — opowiada Legouvé — mała moja aktoreczka była wprost czarująca, tak, że jeden z widzów, stojący koło mnie w orkiestrze, krzyknął klaszcząc zachwycony w dłonie: „Co za prawda! co za naśladowo! Jak to zaraz poznać, że nikt jej tego nie uczył!” Tymczasem od miesiąca nie właśnie innego nie robiłem, cały mój czas poświęcałem małej aktorce, poddawałem jej słowo za słowem, ton za tonem. Sądziacie może Państwo, że rola ta była nieodpowiednią dla jej wieku? Bynajmniej. Wpisałem jej nawet parę własnych jej oryginalnych zwrotów, takich, jakie dzieci instynktownie czasem tworzą. Cóż się jednak okazało? Z chwilą kiedy własne jej słowa weszły do roli i gdy zaczęła je powtarzać, znikła cała naturalność. To co z cudowną swobodą szebiotała, mówiąc na rachunek własny, wyrażała zimno, z sensem dziwnie wypaczonym, gdy mówiła imieniem osoby trzeciej. Musiałem poświęcić dużo czasu i trudu, ażeby ją zawrócić znowu tam, gdzie była dawniej, ażeby jej wyuczyć napowrót tego, czego sam się od niej, nauczyłem.

Każdy, kto żywym słowem przed większym gromem ludzi szermuje, powinien więc uczyć się dykcji, najbardziej zaś aktor, którego cała sztuka wywodzi się z dykcji. To też aktor często za późno przychodzi do przekonania, jak bardzo mu wykształcenie w dykcji jest potrzebne. Ze względu higienicznych, estetycznych i artystycznych. O ile w rozmowie codziennej, gdzie mowa jest środkiem porozumienia, narzędzia naszej mowy wykonują swoją pracę bezwiednie, wedle zasady najmniejszego wysiłku, o tyle wymagają one u ludzi, stosujących żywe słowo jako środek artystyczny, osobnego i systematycznego wyszkolenia. Oddychanie, ruchy więzadeł głosowych, nagłośni, twardego i miękkiego podniebienia, języka i warg są bezwiedne. Narzędzia naszej mowy przywykły do owego najmniejszego i automatycznego wysiłku, którego żądamy od nich w zwykłej rozmowie na bliską metę. Z chwilą jednak, gdy niewyszkolony w dykcji człowiek pocnie mówić do wielu, potęgą mimowoli swój wysiłek, pragnąc ażeby go wszyscy słuchacze zrozumieli. Temu zwiększonemu nacięciu nie mogą sprostać niewyszkolone odpowiednio organa

mowy. Im bardziej wysiłek wzrasta, tem mniej mówiący staje się zrozumiałym dla słuchaczy.

A przecież pierwszym obowiązkiem aktora jest mówić tak, ażeby go wszyscy słuchacze w teatrze, ci w łóżach i ci z paradyżu, słyszeli i rozumieli. Ale i to nie wystarczy. Aktor musi mówić tak, ażeby go wszyscy słuchacze bez najmniejszego wysiłku z swej strony rozumieli i żeby go chętnie, z przyjemnością słuchali.

To zadanie wcale nietławe, w każdym razie o wiele trudniejsze, aniżeli to sobie powszechnie wyobrażają nietylko laicy, ale i młodzi aktorowie. Do spełnienia tego zadania przysposabia fachowe wykształcenie w sztuce mówienia na scenie.

Dokończenie nastąpi.

MISCELLANEA.

NOWY HYMN MIŁOŚCI.)

O niewysłowiona, nieodgadła, niewyczerpana nigdy głęboko dusz ludzkich, wytryskująca skarbnicami natchnienia pramacierzy twórczości, bogactwa życia i barwy i szczyścia i ruchu i odzucia wszystkiego, co wieczne, niezniszczalne i wielkie w synu człowieczym na ziemi — Miłości!

Jedyna Ty z wszystkich władz, węzeł dzierżąca z przeszłością, z obumarłymi marami stuleci, z ech i pogłosów, gajami świętymi, gdzie królowała ongi, gdzie dziś w blaskach stajesz słonecznych, by nieśmiertelna, nieumniejszona i coraz bardziej królowa, jak czara błogosławieństw na przyszłe spłynąć plemiona!

Nad zmysłami wszystkimi, nad przyziemnymi zjawiskami w milionowych odpryskach Jaźni i Jedni, wirującami w wszechświecie, w obrębie bytu podtrzymująca przestwory unoszą się niepokonana i przemocna, spajająca rozpięchłość w koloisko, odruchy w rytm stały i przerażenie drżące nicości mieniąca w rozśpiewaną pewność rozkośzy.

Święte wody Gangesu rozkwitłe ogrody, Indro złociostrozy, na ucztę Somy spłyn! Przy pełnych śpiewamy czarach — okaż nam łaskę swą! Bohaterski zawita! nam Ramo, serdeczno-oka jego małżonko Sito: cudowna, najwierniejsza w miłości.

Imię jest moje miłością — imię jest moje prawdą, nie zawiódł się, kto uwierzył w prawdę i miłość, o drogi mężu mój, o mój jedyny kochanku na wieki!

Jeden tylko jest kwiat w ogrodzie wiosny: Sita przedziwna pani miłości, na obłubieńca Ramę żrenicą patrzącą lotosu, żywotodajne źródło radości: Sita najczystsza.

Proźno w obłokach toczy się bój, proźno w szczęściu człowieka złe poruszyły się Moce, proźno rakaszay, duchy mroku, zniszczeń i trwogi o tarczę uderzył duchów jasność, proźno Kikehi miecz i tarczę! Ramie wydarła: w leśnej pustelni szczęśliw się czuje, bo z nim jest Sita, pięknooka i wierna małżonka, której serce nad skarby i mądrość ksiąg, nad pieśń jest cenniejsze. Władcy ci on nie szukał, lecz dłońią pukał lekliwą do onych miłości bram i oto, nawet w ubóstwie miłością jej jest bogaty!

Sita najwierniejsza, najczystsza małżonka! Ani Lakaszmana, brat Ramy, ani rakaszay, też duchy, ani złych duchów wódz, król Lanki Rawana nie zwiódł jej!

Nie zwiódł jej żądz, nie zwiódł podstęp nie zdrada: wypróbowana jest jako złoto i jasna jak Agni, bóg ognia. Rawana padnie, padnie Kikehi, Rama zwycięży, zyska koronę i tron, a Sita w ostatecznym złączeniu śpiewać mu będzie: Imię jest moje miłością, imię jest moje prawdą, nie zawiódł się, kto uwierzył w prawdę i miłość, o drogi mężu mój, o mój jedyny kochanku, na wieki!

St. Skorupka.

) Jan Kasprowski: Sita, ludzki hymn miłości. Poznań, nakładem Qstoli Spółki Wydawniczej, 1917.

Od Stanisława Przybyszewskiego otrzymujemy następujące wyjaśnienie:

Uporczywie krążące pogłoski i w pismach i w ustnych relacjach, rozchodzących się po Księstwie, jakoby stał na czele „Zdroju” i przemożny wpływ na niego wywierał, zmuszając mnie do wyraźnego i stanowczego oświadczenia, że cały mój duchowy udział w szczytnej i podniosłej pracy kulturalnej, jakiej się i „Ostoja” i „Zdrój” podjęły, ogranicza się li jedynie do mej książki, którą własnym nakładem wydałem: „Poznań ostoja myśli polskiej”.

Na redakcję „Zdroju” nie mam najmniejszego wpływu, ani go mieć nie chcę, bo wiem, że nazwisko moje mogłoby tylko rozwojowi pisma stać na przeszkodzie. Wiem pozbaw, że pismo, wydawane w Poznaniu, z natury rzeczy w całkiem innych warunkach rozwijać się może, aniżeli w Galicji lub w Królestwie, lub gdziekolwiek indziej, a w tych warunkach ja osobiście nawet pracować bym nie umiał.

Więc usilnie proszę szanownych panów krytyków i sprawozdawców, by na przyszłość zechcieli łaskawie pominąć me nazwisko, gdy będą omawiali działalność „Ostoi” lub „Zdroju”.

Sądzę, że to jak najwięcej stanowcze wyjaśnienie wystarczy, by raz na zawsze położył tamę mniej lub więcej złośliwym insynuacjom i zakusom przeciwników „Zdroju”, by pismo widmem mego współudziału i kierownictwa, w oczach tego odłamu społeczeństwa, dla którego byłem, jestem i pozostanę „czerwoną chustą”, zdyskredytować.

Stanisław Przybyszewski.

W rubryce „U poetów”, której kierownictwo raczył objąć tak wytworny w Polsce znawca literatur europejskich, jakim jest Miriam, będziemy stale pomieszczać najwspanialsze utwory literatury wszechświatowej w tej doskonałości i piękności odtworzenia i tłumaczenia na język polski, jaką „Zdrój Łez” w obecnym numerze pochlubić się może. Tym sposobem pragniemy zapoznać w szeregu przekładów czytelników naszych z najcenniejszymi utworami poezji świata, i w stałej łączności z nią pozostać. Autora „Zdroju Łez” O'Shaughnessy (wymawiaj: O-Szaonessy) ur. 1846 zaliczyć można do najzręczniejszych wyznawców istotnego, a tajemniczego Piękna w Anglii, a w nielicznych swoich utworach osiągnął wyżyny najszczytniejszej poezji.

O ZNACZENIE SYMBOLU.

Moc, właściwa jedynie twórcom, którzy za jej przyczyną odczuwają łączność swej duszy z nieskończonością, widząc tajemne związki, jakie zachodzą między Widzialnym, a Przeczuwalnym, światem zjawisk, a Nieznanem — stanowią istotę symbolicznego patrzenia na świat.

„Symbol jest zakończeniem całego szeregu czynów intelektualnych, które rozpoczynają się przy danym wyrazie, idą przez obraz i metamorfozę, zawierają w sobie emblemat i alegorię. Symbol jest najdoskonalszym i najzupełniej ujętym upostaciowaniem Idei” (Henri de R gnier).

Symbolizm dąży do przydziania idei w formę — symbol jest znakiem, ustalającym w przestrzeni i czasie, i to ustalającym bez zerwania nici łącznej z tajemnicą.

Symbol przeinacza kształt, usuwa zeń zacierające istotę rzeczy szczegóły, bijące zbyt w oczy kontrasty, wyraża rzecz samą w ogólnych liniach, stylizuje niejako widzialność, banalną płytkość suchej rzeczywistości — symbol uprzystępnia nam wielką, nieskończoną całość.

Symbol służy człowiekowi do wyrażenia Niewyraźnego, do uzmysłowienia tajemnic Niezanego, oliniewających zaledwie w krótkich przebiegach na chwilę mózgu ludzki — symbol daje

klucz do odgadnięcia drugiego człowieka. Tylko z symbolu pomocą zdolamy udzielić drugiemu człowiekowi własnych uczuć, wrażeń i wzruszeń. Symbolem jest każde nasze słowo, za pomocą którego objawiamy wewnętrzny stan duszy, jaki odczuwamy już to na widok zewnętrznych zjawisk, już to przy walchowaniu się w przedziwne tajemnice, dokonujące się na jej dnie, już to przy niespokojnym wnikaniu w przyczyny niejasnych  sk tno , przeczuć, pragnień, niepokojów i głuchych dążeń.

W miarę rozpoznawania sfer duszy, które pierwotkowo były również utajone, a z czasem coraz jaśniej wyłaniały się z oceanu zjawisk i wewnętrznych przeżyć, zatraciła się tajemniczo , której symbolem było słowo.

Słowo, w naiwnym rozpatrzeniu zdawało się już wyrażać istotną rzeczywisto  i stało się zdawkową monet , która zatraciła wszelką warto  w rzuszeniow . Niemniej jednak było słowo pierwotnie li tylko symbolem, wyrażajacym ca  zespół w wn trznie przeżywanym wzruszeń.

Z chwil , gdy cz łowiek wyodr bni  swoje Ja z całego wszechbytu, zrozumiał, że istnieje Coś poza jego istotę, musiał szuka  możności porozumienia się z wsp łludzi ; znalazł ją w swej mowie. Utajone w duszy cz łowieka uczucia, wszystkie w str żania, które mu się u wiadomi , zmateryalizowa y się w szeregu dźwięków — z tych zaś wy lono si  odrębną słowo.

A zatem, słowo jest wcieleniem si  duchowych przeżyć cz łowieka w konkretną form , to znaczy: słowo jest symbolem i istoty tego, co się w duszy odbywa.

Zarówno mowa nasza, jak pismo, jest niczem innym, jak idealną algebr , szeregiem symbolów.

Fatalne to nieporozumienie co do znaczenia symbolu, naiwne identyfikowanie słowa z istotę rzeczy, wywoła  na łamach pewnego odłamu prasy poznańskiej grzmiący krzyk oburzenia.

„Bóg jest symbolem, jak symbolem jest cz łowiek” — pisa my w naszym prospiekie.

A więc: Bóg jest tylko symbolem! — była konkluzja. Z powiedzenia „cz łowiek jest symbolem” wynika dostatecznie, że chodziło tu o słowo, które jest symbolem, że branie istoty Boga za symbol, byłoby bezsensowne, bo musiałby kaza  domyślać się, jakiegoś Nad-Boga, którego ten Bóg byłby symbolem. Ale  nie! wygodnie jemu podsun c nam myśl, jakobyśmy zaprzeczali istnieniu Boga.

W jakim si  roz wi ku z chrześcijańską prawd , że Bóg objawi  cz łowiekowi  eligi , stoi zdanie prospieku, że to objawienie mogło udzielić si  ludzkości li tylko za pomocą Sztuki, która jest w pełnem znaczeniu symbolem życia, zarówno tego doświadczalnego, jak tego, które się wyraża sanskrytym: — „Tadwanam —  eknot  ku Niemu?!”

Czyż owa „ eknot ” nie jest wla nie tym czynnikiem, który umożliwia przyjecie Objawienia? A czyżby to Objawienie, przypadłe w udziale tylko wybrancom, mogło zlać si  swą  ask  na ludzi, gdyby nie zasadnicza i jedyna podstawa Sztuki — możności symbolizowania? Za pomocą mowy zdolamy udzielać bli nim własnych myśli, za pomocą sztuki wzbudzamy w nich te same uczucia i wrażenia, które nami w str saj . Cz łowiek, dostąpiwszy łaski objawienia, by  tw rc , bo zdol  z pomocą niesleychanej potegi symbolów objawić wol  Boga, który przemawia  przez niego. Stąd pochodzi, że wszelkie objawienie jest zarazem najwyższym szczytem, na jaki Sztuka dotychczas wspiąć się zdołał.

Czyta cie książki proroków! a i Mojżesz pos ugiwa  si  musiał Aaronem, bo ten miał poteg  słowa w swej mocy.

Droga do najszczytniejszych prawd, do najroz leglejszych celów, do ogarnięcia Posa wiata wiedzy przez Sztuk  i t  drog  pos ugiwa  się sam Bóg. Jezus Chrystus, w niezr wnychnych, w swej boskiej piękności nieogarni tych przypowieściach.

Tak zatem wygląda „panteistyczno-symboliczna mglisto ” naszego prospieku i jego rzekoma akatolicka tendencja, skierowana przeciw „objawionemu” Bogu i objawionej jego religii.

A jeżeli co kolwiek wykazało bezw glne racj  bytu naszego pisma, to wla nie tego rodzaju zarzuty, w których ujawnia się takie zagmatwanie najelementarniejszych pojęć, że w końcu wszelkie wzajemne porozumienie staje się niemożliwe.

Redakcja.

Redaktor naczelny i odpowiedzialny: Jerzy Hulewicz, Kościanki. — Nakładem Spółki Wydawniczej „Ostoja” w Poznaniu.

Wszystkie prawa autorskie, przekładu oraz reprodukcji zastr żone. Copyright by „Ostoja” Pozna  — Posen.

C cionkami Drukarni „Pracy” w Poznaniu.

ATELIER REMBRANDT

właśc. S. Dobska

Zakład fotografii artystycznej

Tel. 5430

Poznań, ulica Berlińska 4

Tel. 5430

Stefanja Różycka

— udziela

lekcji śpiewu, przygo-
:-: towuje do sceny :-:
i estrady koncertowej

— poleca

do agencji teatralnych
:-: i koncertowych :-:

Berlin - Halensee, Ringbahnstr. 10.
Tel. Uhl. 1434.

Zapisy od 20-tego Października.
Przyjmuje między 3—4.

STARE WINA WĘGIERSKIE

z roku 1880, 1883, 1890 itd. szlachetne
krescencye magnackie w $\frac{1}{2}$ gąsiorkach

również

słodkie wina czerwone i żółte,
wytrawne węgierskie, samorodne,
czerwone francuskie, czerwone hiszpańskie,
burgundzkie, mozelskie, reńskie, heskie

Hurtownia win
B. Kasproicz w Gnieźnie.

Fortepiany, pianina i harmonia.

Jak wiadomo, tylko fabrykaty pierwszorzędne,
także Bechsteina, Berdusa, Stelnwaga, Schiedmayera, Hinkla, Horügla, Burgera itd.

Karol Ecke w Poznaniu, ul. Wiktoriji 19
założ. 1843

Berlin-Drezno. Najwięk. i najstarszy magazyn. Katalogi bezpłatnie.



„Ostoja“ Spółka Wydawnicza

w Poznaniu, plac Wilhelmowski 17

poleca swe wydawnictwa:

J. Kasprowicz:

Sita, Indyjski hymn miłości

5²⁰



Teodor Tyc:

Facecje z dawnej Polski

3⁰⁰

St. Przybyszewski:

Szlakiem duszy polskiej

6⁵⁰

Ks. Szydelski:

Kult ogniska domowego i przodków

1⁰⁰

A. Nowaczyński:

Pułaski w Ameryce

6⁵⁰

Bernard Chrzanowski:

Z wybrzeża i o wybrzeżu

2⁰⁰

Wiktor Gomulicki:

Pamiętki Kościuszkowskie 4.80 mk.

☛ **Dzieła powyższe nabyć można w wszystkich księgarniach** ☛

Skład główny na Król. Polskie w Warszawie **Gebethner & Wolff.** — Skład główny na Galicyę w Krakowie **Gebethner i Spółka.**

DRUKARNIA „PRACY”

Sp. z ogr. por.

Piekary 21 w Poznaniu Piekary 21

poleca się do wykonywania

wszelkich prac drukarskich

gustownie, szybko i tanio.

Telefon 3097.

Telefon 3097.



Wykwintną brylantową biżuterię, znakomite zegarki

poleca

W. SCHULZ W POZNANIU

— Nowa ul. 8., w Bazarze. — Tel. 1494. — Rok założ. 1873. —

