









Sygietyński A.

Ruch artystyczny.

(Ateneum 1900, tom I)



INSTYTUT  
BADAŃ LITERACKICH PAN  
BIBLIOTEKA  
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72  
Tel. 26-68-63



## RUCH ARTYSTYCZNY.

Obraz Rochegross'a. — Gdzie dramat? — Realizm połowiczny. — Reklama. —  
Sztuka teatralna. — Naturalizm na scenie. — Pegaz szkapą. — „Karykatury“  
p. Kisielewskiego. — Dziennik reportera w akcji. — Język mówiony. — Drobne  
rysy. — Zagadka psychologiczna.

W chwili obecnej nie zbywa publiczności warszawskiej na wrazeniach artystycznych.

„Zabójstwo ceszara Gety“ p. Rochegross'a, głośnego malarza francuskiego, „Bajka“ i studia impresjonistyczno-symbolistyczne p. Okunia w „Salonie“ p. Krywulca, „Cyrk Nerona“ p. Styki w gmachu panoramy, malowidła tak zwanej „Szkoły Krakowskiej“ na wystawie stałej Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych — oto wyraz naszego ruchu artystycznego w zakresie plastyki.

Przedstawienia sceniczne „Karykatur“ p. Kisielewskiego, „Romantycznych“ Rostand'a i „Rothhornówny“ panów: Graybnera i Prażmowskiego w Teatrze Rozmaitości, a „Zazy“ panów: Berton'a i Simon'a w Teatrze Małym — oto znamię życia w zakresie sztuki dramatycznej.

Powodzenie względne trupy włoskiej i koncertów symfonicznych w sali naszej „Opery“, a bezwzględne wirtuozów i śpiewaków w Salach Redutowych — oto charakterystyka naszego ruchu w zakresie muzyki.

Właściwie, należałoby sprawozdanie z „Ruchu artystycznego” rozpocząć od dzieł swojskich, gdyż te tylko świadczą o naszym życiu artystycznym. Z uwagi jednak, iż obraz p. Roehegross’a: „Zabójstwo Cezara Gety” wkrótce zniknie z wystawy, pozwolę sobie jego charakterystykę umieścić na wstępie.

Pan Jerzy Antoni Roehegrosse (ur. w Wersalu 2 sierp. r. 1859) jest niezawodnie malarzem z wielu względów interesującym. Mimo to jego obraz, przedstawiający dramat krwawy w pałacu cesarskim w Rzymie starożytnym, nie wywiera wrażenia silnego. I nie dziw temu. Przedmiot nie pobudza wyobraźni do lotu w krainę fantazyi; wykonanie nie olśniewa oka, a indywidualność twórcy nie przemawia do duszy widza.

Przedmiot w obrazie jest rzeczą drugorzędną. Można, jak Henryk Regnault, namalować portret generała Prima na koniu, można, jak Matejko, umieścić figurę pojedynczą Stańczyka w krześle, a mimo to stworzyć arcydzieło sztuki malarskiej z podkładem psychologii w obrazie. W danym jednak wypadku przedmiot obrazu jest czemś więcej, niż motywem koloru, bryły, czy linii: jest obrazem samym.

„Zabójstwo cesara Gety“.... Kogo to obchodzi? W czyjej wyobraźni pamięć tego wypadku nabiera kształtów żywych? Kto to był Geta?

Po Komodusie, pod koniec II wieku ery chrześcijańskiej, nastąpił cały szereg tak zwanych cesarzów żołnierskich, obieranych i zrzuconych przez pretoryanów. Pod ich rządami okrutnymi, lecz bezsilnymi, państwo rzymskie szybko dążyło do upadku. Jednym z tych cesarzów był Lucyusz Septymiusz Severus (183 — 211), administrator znakomity i żołnierz dzielny, a mąż rozrzutnej żony, Julii Domny, która mu urodziła dwu synów: Getę i Karakalę. Obaj bracia nienawidzili się wzajem. Po śmierci ojca rządili przez rok państwem, jako współregenci: Geta, lubiony dla swej dobroci i uprzejmości, Karakala, nienawidzony z powodu okrucieństwa, rozpusty i wybryków szalonych. Obaj, żywiąc ku sobie nienawiść wzajemną, otaczali się strażą zbrojną. Karakala wielokrotnie godził na życie Gety, lecz matka udaremniała zamachy. Wreszcie, aby uspić podejrzenia Gety, Karakala zaproponował podział państwa i sprawił, iż matka powołała obu do swojej komnaty na naradę. Zaledwie jednak Geta wszedł, centuryonowie, znajdujący się pod rozkazami Karakali, rzucili się na niego i, powalonego u stóp matki, w której objęciach szukał ratunku, zakłuli mieczami (r. 212). Rów-



nocześnie wymordowano z rozkazu Karakali wszystkich stronników i przyjaciół Gety w liczbie 20,000 osób.

Imię Karakali, właściwie Marka Aureliusza Antoniusza Basianusa, przeszło do historii dzięki jego okrucieństwowi i rozrzutności, Rzym zawdzięcza mu budowlę wspaniałą, łaźnie Karakali (*thermae Caracallae*) i modę długiej sukni galijskiej (*caracalla*), skąd też i jego przewisko szydercze.

A Geta?.. Geta, młodzieniec sympatyczny, żyje we wspomnieniach historyków, jako ofiara nieszczęśliwa dzikich instynktów brata.

Zaiste, tytuł do nieśmiertelności marny, a i przedmiot do obrazu błahy. Śmierć Gety nawet na razie nie miała znaczenia wielkiego i niczem też nie wpłynęła na losy ludzkości. To też dziś, po siedemnastu wiekach zapomnienia, widz zdolny jest odczuć w niej zaledwie zwykły dramat rodzinny — i nic więcej. Ale i dramat rodzinny jest interesujący w wyrazie psychologicznym i w objawach zewnętrznych, jeżeli, uplastyczniony na płótnie, działa na wyobraźnię, wzrusza widza napięciem energii wewnętrznej lub wypukłością kształtów.

Obraz p. Rohegrosso'a na pierwszy rzut oka nie wywołuje wrażenia wcale. Przedewszystkiem niewiadomo, z jakiego punktu i na co w nim patrzeć należy. Co tu stanowi przedmiot obrazu? Julia Domna, Geta, Karakala, czy centuryonowie? Całość dekoratywna czy szczegóły malownicze? Doskonałość brył czy też wyraz uczuć? Plastyka czy psychologia? Ani jedno, ani drugie, ani trzecie, lecz potrosze wszystko razem, bo „Zabójstwo Gety“ — to mieszanina konwencyonalności w pomyśle, rutyny akademickiej w kompozycji, a realizmu połowicznego w odtworzeniu szczegółów materialnych.

Obraz przedstawia wnętrze komnaty, oświetlonej górnem światłem z ukosa.

U wejścia, w pełnem świetle, stoi zwrócony, tyłem do widza, centuryon na czatach. Jedną ręką obejmuje kolumnę, drugą trzyma zdała od siebie. Stoi pochyłony naprzód, z nogą, lekko opartą o posadzkę mozaikową — gotów w jednej chwili ostrzedz o niebezpieczeństwie. Ruch jego tłómaczy się jasno; bryła modelowana jest dokładnie. Nie należy jednak sądzić, że to postać główna w dramacie. Bynajmniej. Dramat rozgrywa się z boku, po lewej stronie obrazu, w cieniu, gdzie światło, ukośnie padając z góry, drobne tylko płaszczyzny brył oświetla wyraźnie. Tu tłum zwarty działaczy sceny miota się gwałtownie i ruchami, wzrokiem, myślą

mierzy w jakiś jeden punkt, znajdujący się niejako przed obrazem. Tu linie są tak powikłane, a postacie tak skłębione, iż na pierwszy rzut oka niewiadomo, o co chodzi. Zdaje się, że ci wszyscy ludzie lada chwila wylecą z obrazu, i na płótnie zostanie się tylko postać niewieścia, Julia Domna, z oczami wytrzeszczonemi okropnie, z ustami otwartemi do krzyku namiętnego, z ręką prawą, pomiernie a bez wysiłku wyciągniętą naprzód, oparta mocno głową o ścianę.

Na środku komnaty, a więc i obrazu, znajduje się druga postać, dobrze wyindywidualizowana w kształtach i bryle, żywa w ruchu. To drugi centuryon, opancerzony, w hełmie z pióropuszem, z mieczem krótkim w prawej ręce, z palcami, krogulczo zagiętymi, u lewej, zachodzi spiesznie, lecz chyłkiem od tyłu, by co rychlej dobieść celu i ugodzić jakąś ofiarę.

W obrazie, w ruchach, czuć dramat; lecz gdzie cel, gdzie ofiara? W grupie zwartej z boku widać kilka postaci, pochylonych nisko ku ziemi, prawie klęczących, a nad ich głowami i tułowiami miecze połyskujące, zwrócone ostrzami to w górę, to ku dołowi. Z kierunku rąk, uzbrojonych w narzędzia mordercze, widać, iż ciosy nie są wymierzone przeciw Julii Domnie. Zresztą ta, prócz wyrazu przerażenia w oczach, nie zdradza akcyi żywej w ruchu postawy. Stoi sztywno, prawie bezwładnie, jakgdyby w oczekiwaniu ciosu z przodu wprost w piersi obnażone, w które jednak nikt nie godzi.

Więc może to bydlę z łbem kudłatym, z karkiem byka, oparte czołem o łono Julii Domny, jest celem walki? A może chodzi o jedną z tych postaci atletycznych, pełzających przy ziemi, nad którą stoi centuryon z czaszką, prawie doszczętnie wylusiałą, przechylony bokiem, z prawą ręką, wzniesioną gwałtownie w górę, by tem pewniej wpakować miecz po rękójesć w pierś ofiary?

Nie. Widać to z kierunku wzroku jednego z najmniej czynnych, lecz najbardziej wyrazistych, działaczy dramatu. Znajduje się on w środku grupy. Głowę ma nadmiernie wielką, ciężko osadzoną na krótkim karku, oczy przysłonięte powiekami mięszemi, a usta skrzywione szkaradnie, jak u zwierzęcia złego, jak u tygrysa, z namarszczonemi brwiami, bez blasku w oczach, lecz gotującego się do skoku. Na twarzy maluje się zmysłowość. Zdaje się, że to zwierzę dyszy pomrukiem namiętności, wydobywającej się chrapliwie z pod trzewów. Od barku jego, po tułowiu, spływa w pięknych fałdach szata purpurowa. To Karakala — trzymający w prawicy, wyciągniętej w górę, miecz odchylony

ostrzem za siebie, by tem pewniej, gdy chwila będzie sposobna, ruchem podwójnym się złożyć i zadać cios odrazu.

Lecz gdzie ofiara? Niema co; trzeba, jak w rebusach, przejść wzrokiem wszystkie figury i przedmioty po kolei i następnie drogą rozumowania rozwiązać zagadkę.

Na przodzie obrazu, z prawej strony, znajdują się dwa krzesła drewniane, ze wsporami kobielistemi, z nogami wygiętymi nazewnątrz. Jedno leży przewrócone, drugie stoi, jak stało — poduszka tylko spadła z niego na ziemię. Acha! Tu niezawodnie Karakala rozmawiał przed chwilą z matką o potrzebie rozdziału państwa pomiędzy obu braci. Gdy Geta ukazał się w komnacie, a za nim wtargnęli centuryonowie, oboje rozmówcy porwali się nagle z krzesel i pospieszyli na drugą stronę komnaty. Tak, tak — niezawodnie. Wszakże na środku sceny leży stół okrągły, pięknie rzeźbiony, a przed nim tarzają się po ziemi róże wspaniałe i kawałki rozbitego wazonu kryształowego.

Więc to stanowi dramat? Cierpliwości. Ponieważ w obrazie niema ani punktu zbieżnego linii, ani przedmiotu, uwydatnionego silnie za pomocą tła, ani osoby, opromienionej sztucznie światłem, ześrodkowaniem w jednym miejscu, jak w teatrze, należy zatem rozwickłać uważnie gmatwaninę kolorów i płataninę linii, a wtedy cel dramatu, zwłaszcza po wyłączeniu znamion pobocznych lub drugorzędnych, ukaże się oczom widza sam. Tak. W grupie morderców postać, najdziwaczniej przekręcona i najnamiętniej działająca, to centuryon, pochylony nadmiernie ku ziemi, z ręką gwałtownie wyciągniętą przed siebie, a zachodzącą ruchem półokrągłym za kolana Julii Domny. Ta ręka to drogowskaz dramatu: tędy do celu! Istotnie — oko po chwili zaczyna odnajdywać nowe szczegóły, nowe przedmioty, którym uprzednio nie poświęciło żadnej uwagi. Najpierw widać nogę, wyciągniętą silnie naprzód, obnażoną od kolana po kostkę, a przybraną w obuwiu ze skóry czerwonej, jakie tylko patrycyuszowie nosić mieli prawo. To lewa noga w świetle. Potem z cienia wyłania się nieznacznie kolano nogi prawej, podwiniętej pod siebie, kolano, nie dotykające jednak ziemi, nie opierające się o nic. Dalej widać rękę, palcami uczeptioną górnego skraju stoli purpurowej Julii Domny. Ręka ta nie trzyma się konwulsyjnie szaty. Po jej linii jednak można już z łatwością trafić do ramienia i tułowia postaci, ukrytej w cieniu. Poszukiwanie jest owocne, bo oto po kilku chwilach wyłania się z mroku twarz blada, ziemisto-szara, z okiem szklanem prawie trupa, a następnie tułów zgrabny młodzieńca, odziany obcisłą szatą szkarłatną, przewiązany pasem jedwabnym. Tak — to Geta,

współzawodnik Karakali, raniony śmiertelnie w brzuch. Miecz centuryona z ręką, wygiętą półkregiem około kolana Julii Domny, ugodził go w sam środek pasa i tkwi po rękojeść w ciele.

Zagadka rozwikłana. Obraz staje się nareszcie zrozumiałym—zrozumiałym, lecz nie odczutym, gdyż, mimo wszystko, dramatu w nim niema. Skomponowany nie na wyraz uczuć, nie na plastykę brył, nie na malowniczość dekoratywną barw, lecz na linie, przecinające się lub zbiegające w danem miejscu, jest właśnie chybiony w liniach. Oko widza instynktownie szuka akcyi z prawej strony obrazu — w świetle. Tymczasem dramat rozgrywa się z lewej strony — w mroku. Tu znowu ruchy rąk, niepomiarkowane w rozmachu, tak dalece godzą w jakiś punkt odległy, iż oko instynktownie szuka dramatu przed płótnem.

Jakto? Więc dramat nie może odbywać się w mroku? Owszem, ale malarz powinienby za pomocą zbieżności efektów nie tylko uwypuklić scenę, ale i podkreślić punkt kulminacyjny akcyi. Tymczasem śmierć Gety w obrazie Rochegross'a w przeciwstawieniu do znaczenia innych postaci, a nawet w przeciwstawieniu do wypukłości przedmiotów martwych, jest drobiazgiem, szczególnie błahym — cząstką dekoracyi, której piękność, dekoratywną właśnie, stanowi strona świetlna obrazu, głąb perystylu. Gdyby chodziło o zabójstwo zwykłe, dokonane przez żołnierzy dzisiejszych na człowieku dzisiejszym, a więc bez strojów archeologicznie ciekawych, nikt nie zadałby sobie tyle trudu, by rozwiązać bodaj powierzchownie ten rebus, bądź jak bądź malowniczy. Obraz nie robi wrażenia — i na tem koniec. Lecz z obrazem historycznym czy *quasi-historycznym* rzecz się ma inaczej. Mało kto uważa się za kompetentnego w rzeczy całości. Każdy więc przypatruje się szczegółom materyalnym i, sądząc co raz to z innego punktu widzenia, przyznaje obrazowi wielkie zalety, wyraża jakąś pochwałę odrębną. Naturalnie każda pochwała, czy to krzesła, czy to kwiatów, czy to buta, czy to kolana, czy to ręki, czy to czaszki oprzałej, czy wreszcie sprzączek, napierśników, pancerczów, mieczów — godzi w samo serce artysty-twórcy, który chciał przedstawić walkę wręczną, dramat uczuć, gdy tymczasem widzowie zachwycają się przyborami materyalnymi życia i sztuki malarskiej.

Lecz kto temu winien? Oko niewykształcone widza, szukającego wrażeń silnych—czy też ręka zmanierowana twórcy, indywidualizującego zanadto w stosunku do myśli przewodniej szczegóły materyalne? Odpowiedź łatwa i prosta. Obraz musi najprzód być obrazem całości, a więc <http://www.knigi.com.pl> bądź jakimś krajobrazem, wnętrzem, osoby

portretowanej, konia, wołu, osła, bądź sceny ożywionej, miłości, tańca, pijatyki, bitwy, bądź też jakiegoś wyrazu duszy, uczucia, spokoju, walki—a następnie dopiero obrazem szczegółów, charakteryzujących rzecz, osobę, chwilę. Szczegóły materyjalne, krzesła, sprzączki, pancerze, miecze, buty muszą być podporządkowane celowi głównemu obrazu, jak w tym wypadku: wyrazowi walki — namiętności zwierzęcej napadającego z jednej strony, a oporowi bohaterskiemu lub omdleniu rozpacznemu napadniętego z drugiej. Tego podporządkowania cech drugorzędnych wyrazowi czy nastrojowi chwili w obrazie p. Rochegross'a niema, i dlatego „Zabójstwo Cezara Gety” wrażenia nie robi. To nie obraz chwili, lecz szkatułka z przyborami materyjalnymi życia domowego i żołnierskiego starożytnych Rzymian.

Perspektywa komnaty, *tablinum* wspaniałego, wdzięcznymi malowidłami ściennymi zdobionego, z widokiem w głębi na perystyl świetlny, jest nie tylko doskonale wykreślona, ale nadto i wybornie utrzymana w tonie. Na pierwszy rzut oka widać mistrza, który potrafi na palecie odnaleźć farby jasne światła i przeciwstawić im czerwień głęboką ściany. I powietrza w komnacie też nie brak. Bryły mają w czem się kąpać. Ale brył tych mało. Zaledwie czaszka i lewa ręka centuryona łysego, plecy opancerzone i lewa noga Gety, wreszcie krzesło, poduszka i różę, rozrzucone po posadzce, mają wypukłość dostateczną. Lecz ani postaci żywe, ani przedmioty martwe nie są wytrzymane w światłocieniu. Modelowanie dokładne od strony świetlnej nie wyłącza potrzeby modelowania od strony ciemnej. Tymczasem wszystkie powierzchnie brył w mroku malowane są płasko i przez to giną dla oka zupełnie. A przytem czerwień ściany, żywa i gorąca, użyta zręcznie przez malarza, jako przeciwwaga światła sinawego i zimnego z boku, zabija barwność ludzi i przedmiotów w obrazie. Obraz nie przedstawia się dość kolorowo w szczegółach, ani dość dekoratywnie w całości. Oko widza odbywa wciąż wycieczki nagłe i niespodziane to ku perystylowi świetlnemu, to znów ku ścianie karmazynowej -- i zgoła nie chce zatrzymywać się dłużej na działaczach dramatu. Co najwyżej, niepokoi je postać dziwna Julii Domny.

Kobieta to żywa czy posąg wykolorowany? Co znaczy ta postawa skamieniała w ruchu? Obie ręce, i ta, osłaniająca głowę Gety w dole, i ta, odpierająca tułów Karakali w górze, wyciągnięte spokojnie, nie uzmysławiają zgoła napięcia energii wewnętrznej. Głowa, modelowana ogólnikowo, przypomina jakiś wizerunek gipsowy, z oczami nadmiernie wysadzonymi na wierzch, które jednak nie

lśnią się w świetle, i z ustami nadmiernie rozwartemi do krzyku, przez które jednak krzyk przedostaćby się nie mógł, gdyż wargi nie posiadają sprężystości mięśni żywych. Geta, padając w omdle- niu śmiertelnem na ziemię, zawisł ręką u skraju górnego jej szaty wełnianej. Szata pod naporem tego ruchu, jeżeli nie powinna, to mógłaby się rozerwać. Tymczasem w obrazie p. Rohegrosso'a lekko zaledwie zsunęła się z barku Julii Domny i pięknie układa się w fałdy. Karakala, z mieczem gotowym do ciosu w prawicy swojej, rzuca się naprzód gwałtownie, jak zwierzę, niczem nieposkro- nione, lecz rękę matki, odpierającej jego ruch, trzyma tak łagodnie w dłoni lewicy, jak gdyby chodziło mu o wyznanie uczuć łagodnych.

A przytem obraz nie jest skończony technicznie. Kolumny, obramowujące oścież komnaty z boków, tylko od dołu są kuliste; od połowy ku górze przechodzą w deski płaskie, czerwonawe, obrzeżone listwami światła. Róże malowane są tak barwnie, iż wi- dać je zaraz na wstępie, jak gdyby tu była waga obrazu. Natomiast stolik, choć rzeźbiony misternie, jest tak nikły w kolorze, iż niewia- domo co stanowi jego materiał pierwotny: drzewo, żelazo czy brąz zaśniedziały? Światło, wpadające ukośnie do komnaty, doskonale przepływa po siedzisku krzesła, lecz brązy, sprzączki, zapinki, hełmy, miecze nie lśnią się w świetle. Żadnych blasków na oczach. W całym obrazie zaledwie jedno oko, i to nie żywe, porcelanowe, Julii Domny świeci blaskiem odbitym od białka.

Słowem, obraz quasi-historyczny p. Rohegrosso'a jest całkiem chybyony w pomyśle i niedociągnięty w technice. Zbywa mu na powadze i jasności klasyków, na dekoratywności i wyrazie psycholo- gicznym romantyków, wreszcie na barwności i plastyce w światło- cieniu realistów. A indywidualność artysty? To zdolność ubrania modeli dzisiejszych w odzież rzymską, dokładnie skopiowaną w mu- zeach; sztuka, którą lepiej i piękniej potrafił Gérôme, która też przysporzyła sławy Alma Tademie i Siemiradzkiemu.

Niema w tem nic złego, iż p. Krywult sprowadził obraz Rohe- grosso'a do Warszawy, gdzie z płótnami, nawet tak połowicznie skończonemi, spotkać się trudno. Obraz nie zrobił wrażenia. Nie- powodzenie jednak nie powinno p. Krywulta zrażać. Na przyszłość jednak należy unikać niedorzeczności w reklamach. Entuzjazm bezwzględny, wyrażony w objaśnieniu do obrazu Rohegrosso'a, wy- danem przez p. Krywulta, jest usprawiedliwiony warunkami handlu. Lecz czem usprawiedliwić „zachwyt słynnego powieścio- pisarza francuskiego, Flaubert'a, który, widząc studia staroży- tności egipskich i asyryjskich Rohegrosso'a, powierzył mu ilustro- wanie swej powieści *Saltimbo?*” Kiedy bowiem Rohegrosso'e, jako

dwudziesto-dwuletni młodzieniec, wystawił pierwszy swój obraz: „Witeliusz, włóczony po ulicach Rzymu przez tłum uliczny” w „Salonie paryskim” w r. 1882, Flaubert od trzech lat bez mała (r. 1880) był już w grobie i przez to nie mógł stałować ilustracji do „Sallambo”, zwłaszcza, iż w powieści jego nie o egipskie i asyryjskie starożytności chodzi, lecz o odtworzenie życia Kartagińczyków. Ale u nas tak wszystko. I reklamy pisze się bez zastrzeżeń.

Od dramatu w obrazie do dramatu na scenie krok tylko — i to niewielki. Te same prawa obowiązują malarza, co i dramaturga. Obaj wzorują się na rzeźbie, z tą jedynie różnicą, iż pierwszy zręcznie światłocieniem uwypukla figury na płaszczyźnie, drugi zaś misternie, za pomocą sznurków i nici akcji, wprowadza je w ruch. Obaj w sztuce uzupełniają rzeźbiarza.

Cały świat cywilizowany szczyci się swoją literaturą dramatyczną: Anglicy Shakespear'em, Hiszpani Calderon'em, Niemcy Goethe'm i Schiller'em, Skandynawi Ibsen'em, Słowianie swojemi znakomitościami partykularnemi. Lecz dramat, jako sztuka teatralna, uwarunkowana przestrzenią i czasem, istnieje tylko we Francyi, gdzie poczucie rzeźby ani na jedną chwilę od wieku XVI-go nie przestało rodzić arcydzieł, mimo iż pojęcia, zarówno co do istoty, jak i co do charakteru zewnętrznego sztuki, zmieniały się ustawicznie i przekształcały z gruntu.

Przeprowadzenie porównania pomiędzy sztuką dramatyczną a rzeźbą, jak one się równolegle rozwijały, przekroczyłoby nad miarę zakres sprawozdania z „Ruchu artystycznego”. Na razie jednak należy, choć pokrótce, scharakteryzować budowę architektoniczną sztuki teatralnej w dobie dzisiejszej.

Krytyka dawniejsza rozróżniała trzy typy komedyi: komedję charakterów, komedję obyczajów i komedję intryg. Autor rozwijał charakter danego osobnika w ciągu całego dzieła, a scena była rozwinięciem sytuacji. Scribe na wzór Shakespear'a i romantyków wprowadził intrygę równoległą. Jeżeli pierwsza była ponura, ta druga musiała mieć nastrój wesoły: obie dążyły do swojego celu, do rozwiązania w końcu sztuki, w obrazie ostatnim. Augier i Dumas, ci dwaj, bądź jak bądź, malarze swojej epoki przejęli od Scriba architektonikę utworu scenicznego. I słusznie. Intryga z jednej strony podnieca uwagę publiczności, z drugiej zaś jest podłożem, na którym rozwija się charakter. „Charakterów nie można badać, jak owady, pod mikroskopem” — w odosobnieniu od życia. Aby dramat mógł powstać, charakter dany musi się zetknąć z innymi charakterami i przejść przez ogień wypadków. Dopóki jakaś istota nie walczy

z miłością lub zdradą, dopóki nie obwinia lub nie przebacza, dopóki nie gubi lub nie ocala kogoś, dopóki nie występuje w roli kata lub ofiary, dopóty jej charakter jest tylko białą ćwiartką papieru. Dopiero intryga daje jej możność ujawnienia rysów psychologicznych charakteru. To też zarówno Augier, jak i Dumas, korzystali z niej w pełni, z tem jednak zastrzeżeniem, że co u Scrib'a było dodatkkiem, przyborem sztuki, to u Augier'a i Dumas'a stało się istotą, celem. Scribe płodził z głowy charaktery i obyczaje, aby tworzyć sztuki, Augier i Dumas płodzili sztuki, aby odtwarzać charaktery i obyczaje z życia. Augier przytem bronił miłości małżeńskiej, Dumas uniewinnił kobietę upadłą. Obrona miłości małżeńskiej to morał w ostatnim akcie, uniewinnianie zaś kobiety upadłej to teza na początku, a paradoks na końcu sztuki. I morał i teza wraz z paradoksem w teatrze przejadły się publiczności. Wiktoryn Sardou udoskonalnemi, sztuczkami wirtuozowskiemi, w których przewyższył mistrza swojego, Scrib'a, dobił komedję mieszczańską. Intryga przestała bawić. Wszyscy, idąc do teatru, wiedzieli już z góry, co i jak będzie. Zażądano czegoś nowego, czegoś innego.

Naturalizm, przerobiony z powieści (bracia Goncourt, Zola, Daudet), wprowadził na scenę rzeczywistość. Chodziło o malowanie już nie „pocziwego ludu”, jak u pani Sand, ale o malowanie „ludu prawdziwego”, jak u Zoli. „*Assomoir* — pisze Zola o sobie — to pierwsza książka, którą czuć ludem”. Tak, lecz słuchacze wytworni na przedstawieniu rzeczywistości, przykrojonej do ram teatru a na starą modłę melodramatu, zatykali sobie nosy. Dramaturgowie zawodowi zaczęli wołać ze wszystkich stron: „Realizm w urządzeniu sceny — i owszem! Niech ogień prawdziwy pali się na kominku, a kobierzec strzyżony leży na podłodze! Niech scena będzie umeblowana pięknie, a stół zastawiony butelkami szampana prawdziwego i półmiskami kurcząt pieczonych! Niech stroje kosztowne nadają aktorkom pozór kobiet z wielkiego świata, a nawet dyalog niech przypomina rozmowę z życia!” Lecz rzeczywistość, jako odtworzenie w teatrze temperamentu, dziedziczności, instynktu, otoczenia żywego i przyczyn akcji, to koniec sztuki. Należy się liczyć z konwenansami i pamiętać przytem, iż pesymizm prowadzi zawsze do mistycyzmu, a mistycyzm jest rodzajem obłądu umysłowego.

„Rzeczywistość — według Dumas'a — to materiał surowy dla dramaturga, punkt wyjścia, nie zaś cel. Teatr jest sztuką przygotowania rzeczy i wyjaśnienia przyczyn; tymczasem naturaliści nie nie przygotowują, nie nie wyjaśniają: wszystkie dane psychologiczne



zostają się poza sztuką. Osobistość z dramatu naturalistycznego nie poddaje swej duszy analizie psychologicznej wobec publiczności. Zresztą jakże mogłaby dokonać tego, skoro nie jest świadoma stanu swej duszy? Jest z jednego kłoca: taka sama w pierwszej scenie, jak i w ostatniej: gdzie więc rozwój sztuki, czy charakteru, gdzie niespodzianka, gdzie interes? Sztuka kończy się źle lub nie kończy się wcale. Francuz może być pesymistą u siebie w domu, przy ogniu kominkowym; lecz Francuzi, zebrani razem w liczbie 2000 osób na przedstawieniu teatralnem, są optymistami, którzy dopóty nie zasną spokojnie, dopóki się nie dowiedzą, że miłość i cnota wybrnęły szczęśliwie z kłopotu, lub przynajmniej że ktoś rzucił kwiatek na ich trumnę. Anglicy nazywają to „sprawiedliwością poetycką”: nic ona nie kosztuje, a sprawia przyjemność”.

„Ostatecznie w dramacie naturalistycznym niema budowy i niema celu. Nie jest to ani dzieło sztuki, ani demonstracya moralna. Jeżeli naturalizm wtargnie do teatru, teatr przestanie istnieć.”

I naturalizm, lecz już nie przerobiony z książki, wtargnął do teatru, jako *comédie rosse*.

Wyraz *rosse* pochodzi z niemieckiego i oznacza pogardliwie konia w lichym gatunku, szkapę. Być może, iż Rosynant Don Kiszota przyczynił się też do rozpowszechnienia tej nazwy. Bądź jak bądź, *pegaz*, koń skrzydlaty poetów, stał się we Francyi *szkapą* — najprzód piosnkarzy gminnych, a następnie dramaturgów. Na tej szkapie Henryk Becque ze swoimi „Krukami” i „Paryzanką” wjechał do „Komedyi francuskiej” i Odeonu. Antoine, aktor-reformator, postawił ją na stajni w swoim „Teatrze wyzwolonym” (*Théâtre libre*).

Należałoby w tem miejscu podać charakterystykę teatru ogólnie europejskiego i wykazać ślady wpływu, jaki na dramat francuski, a więc na sztukę czysto teatralną, wywarli pisarze tej miary, co: Ibsen, Björnson, Strindberg, Tołstoj, Turgieniew, Gerhart Hauptmann, i t. d., a zwłaszcza Ibsen ze swoim paradoksem, że scena jest izbą, w której wyjęto ścianę od strony widzów, aby publiczność mogła swobodnie przyglądać się temu, co się w izbie dzieje. Lecz na to będzie czas. Narazie zaznaczyć należy, iż żądaniu publiczności, spieszącej się niewiedomo dokąd i po co, stało się zadość. W teatrze jest, jeżeli nie coś nowego, to przynajmniej coś innego.

Ale co?..

Przedewszystkiem przewrót w tradycyi układu scenicznego i gry aktorskiej. Jeżeli aktorowi wypada z roli przez całą scenę stać tyłem do publiczności, to aktor stoi tyłem do publiczności przez

całą scenę. Dla wielu Paryżan plecy Antoin'a stały się synonimem „Teatru wyzwolonego”. Dalej, zadanie aktora polega już nie na deklamowaniu frazesów, lecz na uwydatnieniu jakiejś cechy znamiennej temperamentu, jakiegoś rysu stałego w objawach charakteru. Precz z indywidualnością aktora. Aktor to tylko narzędzie muzyczne, na którym gra autor.

Następnie ideał „sztuki szkapiej” (*comédie rosse*). Pod tym względem dramat „Kruki” Henryka Becqu'a, który jest już dziś „przywódczą szkoły”, nie pozostawia żadnej wątpliwości.

„Nie znać swojej epoki, obyczajów, jakie w tym czasie panują, języka, jakim się mówi, sztuki, jaką się uprawia i uwielbia, wszystkiego tego, co stanowi prawo i przepis zarówno w społeczeństwie, jak i w literaturze, to też niekiedy wielka siła. Taką siłą właśnie — pisze Augustyn Filon w swojej krytyce dzisiejszego dramatu francuskiego — posiada Henryk Becque”. Zamiast przyswoić sobie od Scrib'a sztukę „budowy” lub nauczyć się od Dumas'a, jak się pisze komedję na zadany temat (też e) a z zakończeniem optymistycznym, Henryk Becque zajrzał do Molièr'a i oddał się obserwacji form zewnętrznych życia. Z tej szkoły wyniósł pewnik, iż „największą zdolność śmieszenia i wzruszania ludzi posiadają istoty, działające nieświadomie, ci, którzy ślepo idą, choćby najdalej, za popędem swojej namiętności lub interesu własnego, ci, którzy bezwiednie, niechcący, malują się w słowach dosadnych”. Żadnych wyjaśnień, żadnej intrygi, pojedynczej czy podwójnej, żadnego kompromisu z etyką czy sztuką, choćby teatralną! Precz z wdrożeniem (*ekspozycją*) dramatu! Precz z rozwinięciem rysów charakteru! Precz z tezą! Precz z morałem na zakończenie! Nie — tylko rzeczywistość, urozmaiconą czy zagmatowaną przypadkowością scen, obrazów, wydarzeń. Osoby wchodzą i wychodzą, kiedy i jak im się podoba. Ani Opatrzność, ani bogowie teatralni nie wdają się w sprawę, a bohaterowie dramatu tak samo, jak w życiu, radzą sobie, jak mogą. Alboż to trudno? Komizm łączy się bezpośrednio z tragizmem. To, co jest początkiem rzeczy, może też być końcem, i naodwrot. Cnota nie obowiązuje i nikt jej nie broni. Tam, gdzie nie ma świadomości czynu, występki nie istnieje. To też zdrożność panuje tu wszechwładnie. Wszystkim osobnikom dramatu brak zmysłu moralnego. Ludzie nurzają się w nieczystościach i nieprawościach, jak ryby w wodzie. Niema zbrodni, któraby była zdolna zamącić spokój dziecięcy tych dusz, przejętych do dna zgnilizną. „W tem społeczeństwie dziesięcioro Bożego przykazania nie przestało być ko-

deksem, lecz ludzie — mówi w innem miejscu Augustyn Filon — rządzą się prawami siedmiu grzechów głównych.“

Tu przychodzi na myśl dowcipna charakterystyka nihilizmu, jaką podał któryś z humorystów rosyjskich. — „Dusza?“ — „Komórka“. — „Bóg?“ — „Niema“. — „Rodzonego ojca w twarz?“ — „Można.“

Język, jakim ci ludzie w teatrze mówią, to herezya. Nic nie obowiązuje: ani styl, ani składnia, ani gramatyka, ani znaczenie wyrazów, ani interpunkcja; trzebaby zdwoić, potroić ilość znaków pisarskich i stworzyć nowy system. Aktorowie mówią na scenie gwarą własną, a sztuka żyje podrygami przypadkowości. Żadnego węzła, żadnej wynikliwości faktów, żadnego rozwiązania! „Po czem poznać, że sztuka się skończyła? — Po tem, że zasłona spadła. — A kiedy zasłona spada? — Gdy autor wycisnął z charakterów wszystko, co one w sobie w danej sytuacji zawierały.“

Oto charakterystyka ogólnikowa dzisiejszej „szkoły szkapiej“ w teatrze francuskim. Jakie owoce ta szkoła wydała w Niemczech, dość będzie przyjrzeć się „Miłostce“ Schnitzler'a, granej z powodzeniem na naszej scenie, a pokrewnej duchem i formą „Karykaturom“ p. Kisielewskiego. Na zakończenie jednak tego wstępu, przydługiego może, drobna uwaga. Pegaz grecki stał się rossynantem hiszpańskim, rossynant rossem niemieckim, ross szkapą francuską, a szkapa hetką-pętelką polską. Polska pętelka to nazwa pogardliwa uprząży ze sznurków na hetkę. To też kto wie, czy naturalizmu, jaki i u nas zaczyna wdzierać się na scenę, nie należałoby przezwać „szkłąką pętelkową?“

„Karykatury“ p. Kisielewskiego, które czytelnicy „Ateneum“ znają już z czytania, to utwór czysto-sceniczny — dramat czy komedia w dzisiejszem rozumieniu sztuki teatralnej. Krytyk literacki nie wiele ma tu do powiedzenia. Czyta się to, jak dziennik reportera, jak kronikę wiadomości drobnych i wydarzeń nieco skandalicznych, jak raptularz obserwatora, odzwierciadlający wiernie każdy rys temperamentu, każde słówko pochwycone mimochodem, nieledwie każdy odcień głosu, każdy ruch, a nawet odruch nerwowy. O jakiejś wynikliwości psychologicznej charakterów, o jakimś zestrojkowaniu rysów znamienych duszy, o jakiejś wypukłości artystycznej cech — mowy tu nawet niema. Ludzie charakteryzują się sami, czynami przygodnymi, słowami powszedniemi, nałogami mowy, okrzykami i drgawkami nerwowemi. Artysta nie poprawia rysunku, nie uwypukla znamion oświetleniem sztucznem, nie nagina kształtów postaci do linii kompozycyi. Jeżeli jakaś postać ginie

w tle — tem ci gorzej dla niej; jeżeli kształtami kanciastymi i wypukłością nadmierną rysów rozrywa obraz czy scenę — tem ci lepiej dla autora: wywołał efekt prawdy, jak w życiu, i to go cieszy, gdyż rys, zaobserwowany wiernie w naturze, powinien być wiernie oddany w sztuce — i nic więcej. Zauważyć jakieś znamię w naturze i pokazać je na scenie w formie pierwotnej, zjawiskowej — to rzecz autora; sądzić i wnioskować — to rzecz widza. Autor prznosi salon, komnatę, pokój, izbę, kawiarnię, szynk do teatru i — „wyjmuje ścianę od strony publiczności”. Publiczność może sobie patrzeć i słuchać, jak jej się podoba; autor nie wdaje się ani w klasyfikowanie uczuć na dodatnie i ujemne, ani w rozwiązywanie zagadek psychologicznych, ani w oświeclanie rysów znamienych charakteru. Po co? Prawda mówi sama za siebie. A czy jakieś uwiedzenie dziewczyny, jakieś porzucenie dziecka, jakieś poświęcenie czyjegoś życia swoim zachciankom jest rzeczą karygodną lub nie — to już sprawa sumienia widzów. Autor nie zaprzęta sobie głowy kodeksem moralności czy konwenansu towarzyskiego i nie chce nawet być przedstawicielem „sprawiedliwości poetyckiej”. Zresztą ten obiektywizm właśnie stanowi podstawę i siłę dzisiejszego dramatu modernistycznego, dzisiejszej sztuki pętłkowej, opartej na siatce drobnych i przygodnych wydarzeń, a bez wyraźnego wątku dramatycznego, któryby fakty grupował, rysy podkreślał, cechy ześrodkowywał. Nie postanowienie autora, lecz przygoda kieruje akcją. Stąd słów siła — wątku mało!

Co za ruch i gwar zaraz na wstępie! Izdebka Relskiego pełna jest studentów. Słowa, frazesy, strzępki myśli i pojęć, paradoksy i ucinki krążą w powietrzu, jak ómy nocne koło lampy: coraz to która zwali się na ziemię lub wpadnie w ogień; lecz to nic. Epitety i aforyzmy mieszają się z imionami własnymi filozofów i twórców; gwara cygańska pracowni artystycznych krzyżuje się z językiem napuszonym auli uniwersyteckich lub rozpraw doktorskich — i jazda dalej! Ba! — ale jaka jazda? Nic pysniejszego nad to objaśnienie, jakie autor w tem miejscu daje reżyserowi: „koliste, lśniące kieliszki szampańskie zapełniają się wrzącym płynem kawowym. Lotne słowa wirują po komnacie w lekkich tunikach z dymu sinego”. Czy to żart, piętnujący szyderstwem styl dzisiejszych pisarzy-dekadentów, czy też obserwacya prawdziwa, wyrażona językiem napuszonym? Mądry, kto odgadnie. Na interwencyę autora liczyć nie można.

„Precz z autorytetami i logiką! Przyszłość należy do kultury kobiecej! Trzeba być osłem, aby nie widzieć, iż u k ł a d żeński jest

piękniejszy, niż u kł a d mężkil! Ibsen, Gladstone, Munch, Kowalewska, Maeterlinck, Nietzsche, Björnson, Tolstoj, Boecklin, Dostojewski, Bebel, Strindberg, posłowie, dyabolicy, redaktorowie, mistycy, piąta kurya, feministki, ośmiogodzinny dzień pracy, dramat parlamentarny, akustyka teatralna, barykada z pulpitów, wotum nieufności, pięć absolutów (jeden dymisyonowany), artysta kapłanem — cognac arcykapłanem, jeżeli to wszystko nie skończy się na kobiecie, to jestem g i p s !”

A to co? To charakterystyka umysłowości ruchliwej studentów, zaznaczona pospiesznie, bezładnie, w skróceniu. Scena ta nie ma najmniejszego związku z przebiegiem akcji, nie jest wcale częścią składową sztuki, która zresztą obywa się bez wdrożenia (ekspozycji) należytego akcji. Studenci weszli, wygadali się, wyszli — i na tem koniec. Zdaje się, że istotnie chodziło im o „szczepienie bakcyła dekadencji na kwestyach społecznych”. Lecz czy to nie jest równocześnie szczepieniem bakcyła dekadencji na literaturze?

Bardzo dobrze — powiadają moderniści i dekadenci krakowscy — ale czy autor jest z nami, czy przeciw nam? Ani tak, ani siak. Pan Kisielewski zauważył pewne rysy w życiu, a raczej w sposobie mówienia młodzieży, i podał je wiernie, nie troszcząc się zgoła o oświetlenie. Scena ta, wyborna sama dla siebie, żywa i barwna, nie jest nawet tłem obrazu, przygotowaniem akcji, podkładem dramatu. Bohater sztuki, Antoś Relski, wchodzi znacznie później — i, choć mówi więcej, niż wszyscy jego koledzy razem, nie zarysowuje się wyraźnie. Nic dziwnego. Drobnymi rysami można szkicować sylwetki. Nie dość jednak konturu, aby zbudować postać litą, posiadającą wszystkie wymiary, miąższość rzeźby. Dlatego to postaci drugorzędne „Karykatur” wrażają się doskonale w pamięć, jak zwykle karykatury, w których rysownik uwidoczniał przesadnie jedną jakąś cechę charakterystyczną danego osobnika, a kontur zaznaczył ogólnikowo, lecz śmiało — od jednego zawodu ołówka. Sam autor oznajmia w informacji reżyserskiej, trącającej znów parodią stylu, że to są, „głośno krzyczące cienie, które słowami skaczą sobie przez ramiona myśli”. Każdy taki „głośno krzyczący cień” ma swój odruch warg, który go charakteryzuje dosadnie. Jesz, prawdopodobnie z Żydów, posługuje się wciąż niemczyzną, i co chwila krasi ją przysłówkiem: wstrętnie! Czuć w tem duszę cierpką. Radowskiemu kłębią się w ustach słowa bezładnie i ratuje się wciąż przysłówkiem: właśnie, wymawianym dziwacznie: właśnie. Czuć w tem umysł tępy i usposobienie dobroduszne. Wchodzi Relski. Powstaje gwar nieznośny. Wszyscy żądają kawy czarnej. „Czarna

w cieniej raz!” Wyborna to parodia czy charakterystyka języka, jakim chłopey w cukierniach i kawiarniach stalują kawę dla gości. Na przód sceny wysuwa się Radowski, zatrącający akcentem litewskim i przemawia do Antosia Relskiego:

„Otóż, prosz’ ja ciebie, dzisiaj na poufnem zebraniu komitetu naszej paczki, na mój wniosek zdecydowano się na decyzją własnje, i ja własnje imieniem radykalnej paczki, jako własnje mnie, z uwagi na osobisty nasz stósunek i żebyś ty jutro stanął, jako kandydat naszej paczki. Na prezesa”.

Co prawda, łatwiej jest mówić i pisać beładnie, niż poprawnie, lecz cała ta przemowa, napisana poprawnie, nie zrobiłaby najmniejszego wrażenia w teatrze. Beład składni ożywia ją, a odruch warg (własnje) nadaje jej wyraz. Zwykle nic w myśli staje się czemś na scenie. Autor wyzyskał tu zręcznie obserwację formy zewnętrznej życia i nie tylko scharakteryzował jakiegoś głuptasa jego własnym językiem, lecz nadto zaznaczył stanowisko Relskiego wśród kolegów, jakąś jego wyższość umysłową czy duchową. Lecz zaznaczyć coś ubocznie to jeszcze nie wszystko w teatrze. I tu, jak w rzeźbie litej, postać nie może żyć jednym rysem, i to zaznaczonym zzewnątrz, niby cień padający od innej bryły, od innej postaci. To też Antoś Relski nie zarysowuje się na wstępie wyraźnie, a i potem nie nabiera kształtów pełnych, nie zyskuje nic na miąższości. Koledzy, przeświadczeni o jego wyższości umysłowej, chcą wmówić weń, iż jego o b o w i ą z k i e m jest stanąć na czele stronnictwa, „paczki” radykalnej. Relski odpowiada: „Obowiązek? A, moi drodzy! Dlatego własnje nie przyjmę. Nie znoszę żadnych kajdan, nie potrafię. Wolność, nadewszystko wolność mi zostawcie!” Ta chęć zachowania „wolności własnje osobistej” to jedyny rys charakteru Relskiego, jedyny wyraz rzetelny jego duszy. Wszystko poza tem jest niejasne, bałamutne, rozwiane w frazeologii... autora. Postać lita, wypełniająca osobą swoją cały dramat, nie może żyć jednym rysem — i rys ten w dodatku nie jest wyzyskany dostatecznie. Żadnej dosadności kształtów, żadnej wynikliwości czynów, żadnego ześrodkowania cech duszy, bo nawet chwiejność charakteru nie jest przeprowadzona ściśle. Na słowa odpowiada on słowami, stosownie do sytuacji, a każda sytuacja go pognębia, bo nie potrafi własnje być sobą, bronić swej wolności osobistej. Jest to postać pozbawiona kręgosłupa, a rys charakterystyczny, chęć korzystania z wolności osobistej, uchybiania jakiemuś obowiązkowi, nie jest zgoła rysem wewnętrznym jego duszy, lecz cechą przylepioną, przyczepioną od

zewnątrz; jest cieniem frazeologicznym, rzuconym przez autora — na bryłę? nie — na szablon jakiejś zagadki psychologicznej, mania-ka chwiejnego.

Relski, wezwany przez Borkowskiego, ziemianina zamożnego, na nauczyciela, pokochał odrazu jego córkę Stefanię i poczuł, że „dziś dopiero zrodził się w nim mężczyzna!” Być może. „Zagrzebany dotąd w bibule, jak mól, żył drukiem. A tu — mówi, wskazując palcem na serce — tu harfa drzemała nieczynna, wielka harfa życia! Dziś ma ją... ma tę złotą!... I wierzy w nią silnie — a ona zahuczy orgią tonów! Jej echem pieśń będzie, pieśń rytmiczna. Hurrah!” To hurrah w ustach Relskiego jest śmieszne, a cały frazes, wzorowany pewnie na jakimś sonecie zmysłowym któregoś z dzisiejszych poetów, nie ma najmniejszego wyrazu. Słowa są puste, niczem nie usprawiedliwione, niczem nie podnaczone, choćby piosnką Kratzera: „Ujrzałem raz i kocham już”. To też słuchacz wnet ich zapomina. A szkoda dla autora, dla jego sztuki, bo one właśnie miały wywołać efekt wysoce dramatyczny, spotkanie się dwu... pociągów na kolei życia. Lecz to są skutki przedmiotowości rzekomej autora, który z zasady nie interweniuje w dramacie. I, jak z powodu charakterystyki młodzieży dzisiejszej, moderniszcini krakowscy mogli pytać, czy autor jest za nami czy przeciw nam, tak krytyk-psycholog musi tu zapytać, czy autor jest za Relskim czy przeciw Relskiemu? Pod jego słowami nic nie śpiewa czule. Ale bo też miłość Relskiego nie powstała w sercu autora. Cały ten frazes, gorący w tonie, jest przyczepiony sztucznie do duszy nikłej bohatera, teatralnego i dlatego chybia celu. Naturalizm, zarówno w książce, jak i na scenie, jeżeli ma wywołać wrażenie odpowiednie, musi być szczery, odczuty głęboko i artystycznie oddany. Inaczej zawiędzie w efekcie i tu też p. Kisielewskiego, w miejscu niezmiernie dla jego sztuki ważnem, zawiódł zupełnie. Gdy, w chwilę potem, Zosia, biedna szwaczka, wpadła niespodzianie do izdebki Relskiego, widzom na myśl nawet nie przychodzi, że Relski kocha inną: zapomnieli o tem, jak o drobnostce, i dramat dla nich rozpoczyna się dopiero w końcu aktu.

Rysy Zosi, dziewczyny prostej i szczerzej, uchwycone są trafnie, a i dusza, z wyjątkiem drobnych odchyień w stronę czułości-konwencyjonalnej, uzmysłowiona jest w pełni.

Matka jej, wdowa, wydała się powtórnie za męża; mąż katuje żonę i pasierbicę. To też ona wyrwała się z domu matczynego i po dwu dniach tułaczki po Krakowie, ścigana przez policję, zziębnięta i zgłodzona, zdecydowała się nagle przyjść do „Antosia”, do

„pana Antosia” i oddać się pod jego opiekę. Pan Antoś stał ongi na stancyi u jej matki i nie domyślał się, nie przeczuwał wcale, że to biedne stworzenie może go kochać. Nawet teraz, lekko zdziwiony temi odwiedzinami niewczesnymi, zaledwie współczuje jej losowi. I nie dziw! Myśl jego przebywa gdzieindziej. Ona nie wie o tem; to mniejsza; lecz publiczność zapomniała całkiem o miłości Relskiego, i dlatego opowiadanie Zosi o sobie, o swoim uczuciu, nie wywołuje wrażenia jakiegoś przeciwieństwa. Obraz malowany na światłocieni, w którym figury, w skutek przeciwstawienia barw, mają nabrać wypukłości złudnej, przedstawia się płasko. A jednak opowiadanie jest niezmiernie charakterystyczne i dosadne. „Pięcioro dzieci i stary wdowiec”. — „K. to” — pyta Relski. — „O... on — odpowiada Zosia. — Co ja się miałam za niego wydać? Ten wächter od złodziejów. I dom ma swój; to myślał, że mnie se kupi? To Antoś nic nie wiedział? A... nie wie Antoś, chacha, jak się to dziwił nieraz, że mu nie braknie tytoniu w tytoniercie. — To ja. Coś się tam zrobiło, a musiało być. Ale potem... pan Antoś od nas poszedł... A ja, to jak do domu od roboty wracałam, to zawsze w okno patrzyłam, czy się u pana Antosia świeci, czy nie. Pan Antoś do nas nigdy nie przychodził... a mnie się działo już nie wiem co! Ja już całkiem jestem waryatka. A dziś, to jak mnie ojczym chciał bić, to mnie tak gnało, aż tu... i jak ślepa leciałam tu, i no tu... Antoś mnie nie wypędzi, prawda, panie Antosiu? Antosiu, prawda? Niech pan Antoś o mnie se myśli, co chce, ale ja nie mogłam. Chciałam se zrobić śmierć, ale jeszcze choć widzieć chciałam Antosia. Nie wypędzi!..?”

Najprzód kilka zastrzeżeń. Że Zosia formułuje swe myśli chaotycznie, to dobrze: składnia nie obowiązuje biednej szwaczki, zwłaszcza w chwili wynurzeń miłosnych. Ale z jakiego powodu mówi ona *ino*, zamiast *tylko*, i *se* zamiast *siebie*? Toż to nie dziewczyna wiejska, lecz mieszczka i to „nie z podłej familii... thakże coś!” I *se* i *ino* to forma gwary ludowej i nie należy jej mieszać z gwarą miejską. Przeoczenie to może i niekonsekwencya drobna; lecz kto na scenę wprowadza naturalizm drobiazgowy, ten powinien i musi pamiętać o wszystkich szczegółach. W takiej sztuce każda rzecz zmyślona, zapożyczona z książki, z drugiej ręki, razi fałszem. A przytem po co ten germanizm: „Chciałam se zrobić śmierć (*Ich wollte mich Tod machen* ?) Jeżeli to szczegół umyślnie dla charakterystyki użyty, to i tak tego p. Kisielewskiemu pochwalić nie można, gdyż język nasz, a jego w szczególności, jest zanieczyszczony nad miarę chwastami przygodnymi. Toć zaraz w scenie pierwszej,



co zdanie, to nieprawidłowość rażąca lub błąd. „Kobieta jest szatana kochanka i dlatego jest wspaniałą w swej moralnej ohydzie“ — mówi Jesz. — „Ależ to jest szczytem kretynizmu literackim łokciem mierzyć każdy rodzaj sztuki“ — mówi Lassota. „Można gardzić logiką,“ jak Witoldyński, ale należy szanować gramatykę, zwłaszcza, jeżeli w celach charakterystyki rzekomej nie zachodzi tego potrzeba konieczna. Pan Kisielewski nie stara się i nie jest owym stylistą świetnym, który barwnością słowa okupuje powszedniość myśli lub brzmieniem frazesu całego uwypukla jakieś znamię duszy. Przeciwnie. Język jego grzeszy brakiem ścisłości, a niekiedy nawet rozwlekłością, graniczącą z gadulstwem bezpożytecznym. Natomiast w języku tym czuć dźwięki słowa mówionego, akcenty żywe temperamentu i namiętności: stąd dosadność w charakterystyce drobnych rysów. Składnia języka Zosi jest okropna, lecz co słowo, to rys jej wychowania zaniedbanego to znamię jej duszy naiwnej, to cecha jej myślenia bezładnego, to wyraz jej uczucia prostego a szerokiego.

Bo też cały talent p. Kisielewskiego polega na umiejętności, obserwowania drobnych szczegółów, najczęściej odruchów nerwowych uczucia, które inni zresztą obserwatorowie odrzucają, i na zdolności odtwarzania życia w sztuce zapomocą luźno związanych, lecz niezmiernie licznych szczegółów. Gdyby przytem p. Kisielewski był mistrzem-cyzelerem języka i potrafił świadomie nadać frazesowi danemu czy też obrazowi całemu wypukłość niezwykłą, efekty dramatyczne nie chybiałyby celu. Dość byłoby zabarwić silnie słowa Relskiego, gdy on przed chwilą przyznawał się sam przed sobą, że teraz dopiero „budzi się w nim mężczyzna,“ bo pokochał Stefanię, aby zakończenie aktu prostotą swoją wywołało wrażenie niezmiernie. Sztuka teatralna musi polegać albo na skończeniu drobiazgowem szczegółów i wynikliwości faktów, albo na przeciwstawności efektów. Zakończenie aktu pierwszego jest wyborne. Relski myśli o tamtej; nie słucha szczebiotu Zosi; w miarę, jednak jak jej słowa zaczynają przenikać do jego duszy, budzi się z odrętwienia i mówi niby od rzeczy: „Płonę... goreję!..” Współczucie ludzkie przemieniło się w uczucie zmysłowe :cognac dopełnił miary. Zosia wypila kieliszek. Cognac ją rozmarzył, pozbawił woli, rzucił w objęcia Relskiego. To też mówi bezładnie, ale jak istota opanowana jedną myślą. Jeszcze chwila, a zacznie szeptać sennie i w końcu powtarzać bezmyślnie, odruchowo, jeden wyraz, jakiś dźwięk zgłoski: „Ale teraz tak ciepło się robi i w głowie tak dziwnie... I tak jest dobrze... tak dobrze... ach! tak dobrze...”

Ten dźwięk pusty „do brze, tak dobrze,“ to jakby nuta charakterystyczna symfonii muzycznej, która, po skończeniu danej części, zostaje się jeszcze w uchu słuchacza i zniewala go do wyczekiwania niecierpliwego części następnego utworu. W „Karykaturach“ p. Kisielewskiego nie działa on tak silnie. Zostaje się w uchu słuchacza i zniewala go do wyczekiwania aktu następnego, to prawda, ale nie przenika do duszy, nie wywołuje wstrząśnienia dramatycznego, gdyż cały akt to szereg obrazów luźnych, a psychologia Relskiego jest zaledwie zaznaczona jednym frazesem, i to zaczerpniętym z retoryki szumnej w doborze słów, pustej wewnątrz, bo nie płynącej z serca czy z silnie podrażnionych zmysłów Relskiego. W życiu, w naturze tak bywa. Lecz, czy dość jest odzwierciedlić prawdę, skopiować naturę wiernie, aby stworzyć dzieło sztuki — to pytanie. Bądźcobądź z ostatnimi słowami Zosi dramat dla słuchaczy się zaczął. Serce nie biło nikomu gwałtownie z niecierpliwości, choć każdy domyślał się a nawet był pewien, iż na początku aktu drugiego usłyszysz ze sceny miłą melodyę kołysanki:

A! a! kotki dwa,  
Szare, bure obydwaj!

Bez życia na wiare, bez wiarołomstwa i bez dzieci nieprawych niema dziś dramatu, nawet w operze — niema teatru.

Akt drugi „Karykatur“ to obraz stosunków nieuregulowanych towarzysko. To też życie gamrackie znajduje się tu w równowadze niestalej. Lada podmuch wiatru, lada pragnienie zniweczy je, wywoła przewrót gwałtowny. Ona wróci z dzieckiem do matki, a może pójdzie na ulicę, na zebranie lub do więzienia — on zostanie doktorem obojga praw, ożeni się z bogatą i wykształconą panną Stefanią, zostanie profesorem akademii, a może prokuratorem.

Jakoż zaraz na początku aktu, gdy Relski poszedł składać egzamin doktorski, zjawia się matka Zosi, wyborny typ mieszczerki, która, owdowiawszy po raz drugi, przebacza błąd córce, przychodzi do niej pierwsza i chce ją wraz z dzieckiem zabrać do siebie. „Bo to widzisz—powiada—chociaż ty mnie nie uczyniłaś jako dobra córka, ale ta zawsze matka matką. Ja ci odpuszczam, bo ta i mój trochę winien. Zawsze to przy matce inaczej, a nie tak na wiare żyć, boska obraza...“ Zosia odmawia wręcz. „Thakże coś!.. Mamo, mamol.. co mama pleciel! Moje prawo przy dziecku i przy Antosiul.. Cz.. czy mama wie, że on dzisiaj egzamina zdaje? Czy mama wie, że on się ze mną

ożeni?.. Pomyśl se mama, że ja profesorową będę—pro, fe, so, ro, wą!.. Scena to niezmiernie żywa i odtwarzająca doskonale w słowach psychologię obu kobiet, matki, która przestała już, i córki, która zaczyna dopiero ludzię się pozorami życia. Do uwypuklenia sceny przyczynia się niepomiernie sąsiadka Zosi, pani Walentowa, choć rysy jej są nazbyt karykaturalne. „Dziecko miałabyś przy sobie — powiada matka — a on niech płaci. A jakby nie chciał to do sądu podać!” Słowa te wybornie trafiają do przekonania pani Walentowej, która też zwraca się do Zośi: „Bo choć pani edukowana, o, jej!.. i śliczna na psa urok, ale żeby tak coś, niby ślub... ha, no!.. wiele się rzeczy...” I tak każda myśl, niewiadomo kiedy się zaczyna, kiedy się kończy, czem zazębia się z następną. Ale na scenie wszystko to uchodzi, bo scena żyje językiem żywym, mówionym, niedomówionym. Matka też nie domówiła, że, niezależnie od uczuć macierzyńskich, ma też i pewien interes. Wynałazła wśród swoich Wojtka Migdała, rzemieślnika, który, byle dostał 500 reńskich posagu, to z Zośią się ożeni. „Znajdzie się tam—powiada matka—w skrzyżni do pięciuset guldenów, to mi na stare lata dacie łóżko i w święconej ziemi pochowanie.”

Ten Wojtek Migdał to arcydzieło charakterystyki. W każdym jego słowie czuć człowieka żywego i umysłowość warstwy społecznej, do jakiej należy. — „Jezdem Migdoł, hohehe — mówi na wstępie. — „Thakże, coś! Hahaha! Jak się pan Wojtuś ma — odpowiada Zosia.” — „Wojtuś Migdał? Alealeé... Będzie szopa, ale — wtrąca pani Walentowa. I przed oczyma zdumionych widzów staje szopa w całej pełni kształtów. „Towarzyszka mama mówiła pannie Zofii?” — Jeszcze nie mówiłam — odpowiada matka. Migdał, „towarzysz” nie traci rezonu i zaczyna: „Ano, to wskoczyłem z przeproszeniem, jak komisarz na paragraf drugi“!... Hrrm! Szanowne zbiegowisko! Towarzystwo Zofio i wy, mama dobrodziko. Wicie, jakim jest krakoskie dziecko, przez urazy, w durch. Żem jest chłopiec i towarzysz, jak się przynależy. Niechno majster nademną sobie psuje gębę, to mu się zrobi ciepło. Ja sie tam nie bede chwalił. Ino rezolucyj tako: nie chcieli, ale musieli, wyzwolili mnie, a tu mama dobrodzika (ukłon) nasuwa się na mnie i mówi o pannie Zofii, niby że my oddawna kamraty... i że jako i mnie chyba czas, a niby wedle opierunku. Ja się zamyślił, jako głosować, a mama dobrodzika prawi deklaracyi, jako, niby, z przeproszeniem, nie wymawiając, (patrzy w stronę kołyski) tee, wedle tego, za honor... (Zosia oburzona)... Z kim.że, z kim.że, panno Zofijo? Z kim.że w tany? Z kim.że wysuwa!?! To ja pannie serce niese

czyrwone, panna nie chcesz gadać?! Z kim.że w dyrdy, z kim.że okoliczność?... A cóż panna Zofija na taki artykuł? — Dwa tygodnie nima, jak zleciała na mnie kamienica po stryjcju, w Psi Wólce, he? — . Ja chamów skieruje na towarzyszy, zgromadzynie po zgromadzyniu, szopa po szopie, aż mię z urny wyciągną. Potem do Widnia wyliwę — bede i towarzysz i burzuj, hohehehe. No, panno Zofijo, jakże będzie, jakże będzie z nami, no — ? — „Panie towarzyszu — odpowiada Zosia — kiedy pan tumiałeś iść, ile razy piłeś siarowe z mocną?” — „Takie sprawozdanie?!... Takaś mi panna za moje ochfiarowanie, takie buty?”...

Jakże to wszystko charakterystyczne, dosadne, trafne! Jakże ten język jest obrazowy. Toż w nim mieści się cały człowiek, dziecko krakowskie, andrus, „towarzysz”-rzemieślnik, cynik, jako narzędzie polityczne, i indyferent w rzeczach konwenansów obyczajowych, byle złapać 500 reńskich i założyć warsztat, a mieć żonę „wedle opierunku!” Dalej chyba w odtwarzaniu rysów prawdy, gwary iść już nie można. Zdaje się, że te wyrazy to nie symbole pojęć, ale materiały żywy kształtów, barw, smaku, woni, uczuć, a nawet myśli. Co prawda, nie o takim języku myślał Słowacki, gdy w „Beniowskim” pisał:

„Chodzi mi o to, aby język giętki  
 Powiedział wszystko, co pomyśli głowa,  
 A czasem był, jak piorun, jasny, prędki.  
 A czasem smutny, jako pieśń stepowa,  
 A czasem, jako skarga Nimfy, miętki,  
 A czasem piękny, jak aniołów mowa.  
 Aby przeleciał wszystko ducha skrzydłem“.

Nie! To nie „aniołów mowa”, ani „ducha skrzydło”—ale śpiż z miedzi, cyny, z przeróżnych metali wytopiony, śpiż, z którego ani posągów bohaterskich, ani nawet armat czy dzwonów odlaćby nie można było, śpiż to jednak, w którego dźwięku, podgłosem gwary, mieni się dusza człowieka żywego, nowoczesnego. Lecz! Słowacki nie myślał o takim języku, gdy się sam pocieszał:

„I gdyby stary ów Jan Czarnoleski  
 Z mogiły powstał, on toby zrozumiał,  
 Myśląc, że jakiś poemat niebieski,  
 Który mu w głowie nad lipami szumiał,  
 Słyszysz ubrany w dawny rym królewski  
 Mową, którą sam przed wiekami umiał,  
 Potemby, cicho mrząc, rozważał w sobie,  
 Że nie zapomniał mowy polskiej— w grobie!“

Nie, wielki wieszczu z Czarnolasu! Odkąd Twój wielbiciel genialny, zstąpił do grobu, lepiej Ci z mogiły nie wstawać! Minęła doba poematów, ubranych mową w dawny rym królewski. Tybyś, mocarzu słowa, tego języka już nie rozumiał, choć nim ludzie żywi, Twoi potomkowie, się porozumiewają, a pieśniarze dzisiejsi, Twoi następcy, pominiki sztuki i literatury tworzą lub przynajmniej usiłują stworzyć!

Niech tam! Wojtek Migdał mówi językiem barbarzyńcy, gwara, ale taką, że z niej ani jednego słowa usunąć, że w niej ani jednego wyrazu zastąpić, że do niej ani jednej zgłoski, ani jednego znaku piersarskiego dodać nie można.

Lecz gwara, tak wyindywidualizowana, tę jednak ma złą stronę że zanadto silnie działa na wyobraźnię słuchaczy. Obcuje w teatrze z takim „towarzyszem”, zapomina się o teatrze, o dramacie na scenie. Postać Migdała kształtami swemi rozrywa obraz. Jego wypukłość nadmierna zagłusza, zabija drobne rysy innych postaci, traktowanych sylwetkowo. Akcja też w tem miejscu staje. I poco ta postać w „karykaturach?” Aby pokazać cnotę, stałość uczuć, „pnię wierność” Zosi? Pewnie — ale publiczność tego nie widzi.

Jeszcze mniej uzasadniona przebiegiem intrygi jest scena następna, gdy banda kolegów Antosia Relskiego, ni stąd ni zowąd, wpada do jego izdebki i, korzystając ze sposobności, urządza „żywy obraz”. Kołyska z dzieckiem stoi na środku sceny. Jeden z kolegów, odziany w płaszcz z peleryną, postaciuje śmierć ze skrzydłami rozpostartymi u wezgiłowia kołyski; drugi, niby ojciec zrozpaczony, kłęczy, z głową utopioną w pościeli dziecka, i lka rozpacznie; Zosia, jako matka, leży pozornie w omdleniu na ziemi, a malarz-symbolista szkicuje kontur. „Taka szopa dla dobra sztuki!” Obraz ten doskonale odzwierciadla cyganeryę rozwydrzoną artystów, prawdziwych czy udanych; lecz, jako przygodnie wpleciony w bieg akcji, zanadto odrywa się od całości. Autorowi chodziło o pokazanie dwu rysów: z jednej strony — naiwności Zosi, z drugiej zaś — zmienności przyjacieli. Zosia podsunęła Relskiemu myśl, aby zaprosił przyjaciela swego, Stachowskiego, na ojca chrzestnego. „A cóż — powiada Relski — gdybym cię prosił — odmówiłbyś. Oczywiście... przyjaciel — ale w podobnych warunkach...” Stachowski wykręcił się sianem. Rys to wybórny, doskonale zaobserwowany, ale tak drobny, iż ledwie go widać w natłoku cech karykaturalnych całej sceny. Zaiste nie warto było zataczać armaty, aby strzelić do wróbla! Ale to już taka dziś moda sztuki teatralnej: przekładanie scen dramatycznych komicznymi i, ponieważ wątku niema, wiązanie obrazów pętelkami!...

Relski, zniechęcony niepowodzeniem, gdyż przepadł przy egzaminie, i oburzony lekkomyślnością kolegów, że wtargnęli do jego mieszkania, wyrzuca wszystkich za drzwi. Jeden z nich, Jesz, rzuca mu w twarz wyzwanie: „*Satansbrut!*... Ty wrócisz do nas!... Na czarną kawę!” Ta „czarna kawa”—to symbol modernizmu, i zdaje się, że pod nim czuć uśmiech ironiczny autora. Inaczej ‘byłoby to zbyt śmieszne. Ale kto wie?..

Tymczasem dramat dobiega punktu kulminacyjnego. Relski wobec kolegów i wobec Zosi wypowiedział się ze swoich uczuć. „Braliście ślub, co? Ależ to byłoby więcej, aniżeli nierozsądne—zagabuje Stachowski. „A tak — odpowiada Relski — nierozsądne, hehehe. Ale było, ale już stało się, i teraz następstwa, miłe, cudowne następstwa! A! a! czekałem tej chwili, czekałem. Pomijałem rozkosz kupną, by stworzyć sobie „symfonię” czystą, chłonąć wszystkie tony, upajać się, szaleć!... Mam teraz, mam to wszystko. Ona i ja, hehehe—„w białych szatach neofitów” zasiedliśmy do „uczty miłości”—„orgia szczęścia”!... Przeżarty brudem duszę się w tej norze, a powietrza zaczerpnąć nie można, bo „dziecko się zaziębi”. Dziecko. Karykatura życia—karykatura miłości”...

Okrzyk ten nie mówi nic—nie tłumaczy tytułu, nie oświetla rzeczy, i ostatecznie nie wiadomo nawet, co to są „Karykatury”? Potwory życia, istniejące w rzeczywistości w swych kształtach, przesadnie pokręconych, czy też portrety, wzięte z natury, lecz przeznaczony z umysłu przez autora, upotwornione w zwierciadle wkleślem lub wypukłem jego wyobraźni? Niewiadomo.

Sam Relski jednak to karykatura charakteru, zagadka psychologiczna. Być może, iż autor zauważył podobnie chwiejną istotę w życiu. Lecz nie dość jest zauważyć coś w życiu lub w naturze, aby mózdz odtworzyć to w sztuce. Trzeba widzieć *wszystko*, gdyż inaczej rzecz, postać nie będzie miała kształtów. Relski niema w sobie ani jednej kropli krwi człowieka żywego. Używa wciąż słów szumnych i frazesów dźwięcznych. Lecz nie czuć w nim energii człowieka, działającego świadomie czy nieświadomie pod wpływem takich lub innych pobudek. Nauka, wiedza, praca, sława? Ależ on kołysze się tylko na fali rozkoszy wymarzonej pomiędzy Zosią a panną Stefanią! Zosia—to nie rozkosz. „Ach,—powiada, gdybym mógł ją wyrzucić! Gdyby nie ufała mi tak ślepo; gdybym wiedział przynajmniej, że ona to z wyrachowania robi, że udaje... Gdyby była kokotką, dziewczyną uliczną—jakże byłbym jej wdzięczny! A tak—litość zdejmuj! Jak pies, przywiązana patrzy mi w oczy, całuje ręce—gdy przed chwilą sztydziłem, wyrazami kopałem. Wszystko robię, by

mnie znienawidziła — a ona nic, tylko miłość i uwielbienie, to bezmyślne, wstretne, głupie uwielbienie! ”

Więc może miłość panny Stefanii będzie przystanią bezpieczną łodzi jego życia, miotanej burzami, poszczerbionej kłami jakiegoś niczem nieusprawiedliwionego pesymizmu, gdyż człowiek ten poza pragnieniem miłości czy rozkoszy zmysłowej, nie dąży do żadnego celu odległego, idealnego—o nie nie walczy. I cóż go trzyma przy Zosi?... Litość?... Ogrom jej uczucia, ogrom przywiązania pognebia go i obezwładnia, ale on nie oszczędza nawet jej miłości własnej. „To nie to, Antoś, nie to! Ja nie wymawiam, bo tobie wolno—uspakaja go Zosia czule.—Tobie wolno mówić. To nie to, że ty mówiłeś mi przy nich „głupia”, ale że ty myślałeś, że myślisz „ona jest głupia”. Ależ ten retor napuszony ani razu nie wyraził się tak subtelnie, jak ta dziewczyna prosta, formułująca myśli bezładnie, lecz posiadająca ład w duszy. Więc dlaczego jej nie porzuci? Byłżeby to jakiś nakaz wewnętrzny na dnie sumienia? Miałażby to być ambicya szczątkowa rycerskości jakiejś? Autor ani jednym rysem nie podkreśla przyczyny. Więc może dziecko trzyma go przy niej?..

W tej chwili pod oknem jego izdebki przechodzi ulicą panna Stefania w towarzystwie jakiegoś adonisa natrętnego.

„Ten kretyn jest przy niej, znowu jest przy niej”—woła Relski oburzony, i w tym okrzyku czuć zazdrość. Zazdrość to odwrotna strona medalu uczucia gwałtownego, i ona z pewnością pchnie go na drogę czynu. Słuchacze domyślają się, przeczuwają, iż na początku aktu trzeciego Relski oświadczy się o rękę panny Stefanii lub przynajmniej wyzna jej swoją miłość.

Zosia, usłyszawszy, że ta panna to uczennica Antosia, podsuwa myśl, iż byłoby dobrze, aby ona dla niej robiła suknie.

„Chachachacha!! To przecież piekielnie wspaniałe! Ssłuchaj, ty chcesz koniecznie robić suknie tej pannie?... To ja, ja, wiesz, z nią się ożenię, a tobie będziemy dawali suknie do roboty, cóż, Zosiu, cóż — !? ”

I teraz zawiązuje się węzeł istotny dramatu. Tu dusza Zosi uwypukla się doskonale, a Relski, jak był, tak jest postacią ulepiłą sztucznie z frazesów i mgły.

— Ciszej, bo śpi—mówi Zosia, pokazując mu kołyskę.

— Co, co, co? Ty — !! myślisz dlatego, że dziecko, to ty mnie już zmusisz?

— An...toś—! Co tobie jest? Ależ ja nic nie myślę. Tylko tak głośno wołałeś, a malutki śpi.

— A, a!... Ty nie myślisz, ty, Zosiu, nie myślisz?

— Ależ nie. W imię Ojca i Syna... co też ty...

— To źle, Zosiu, to bardzo źle, że ty nie myślisz. Zosiu, to jest strasznie źle, że ty mi tak ufasz.

Nagle woła z oburzeniem: „Ten kretyn, bezczelny kretyn” — i wybiega z domu.

I Zosia, nieświadoma zresztą drugiej miłości Antosia, zaczyna na raz śnić na jawie:—Jak on to dziwnie powiedział: — „to bardzo źle” —. Co to za dzień! co to za dzień! (Walentowa, stojąc we drzwiach, dopowiedziała: Dzisiaj jest wtorek). — Aha —, wtorek... Co to za dzień! „To bardzo źle”... Aha, wtorek — wtorek... wtorek... wtorek...

Nic dramatyczniejszego nad to bezmyślne powtarzanie słów. Cała ta scena, szkicowana drobnymi rysami, niby od niechcienia, jest dziwnie żywa. Język z umysłu powszedni, bałamutny w składni, wybornie odzwierciadla prawdę życia codziennego, pod którą nurtuje dramat, a drobne słówko „źle”, „to bardzo źle”, powtarzane bezwiednie, wargami tylko, lecz dźwięcznie, stanowi znów nutę charakterystyczną, zniewalającą słuchaczy do przeczuwania i oczekiwania zmiany nagłej dramatu. Lecz efekt to w części chybiony. — Pan Kisielewski nie buduje sztuki na dawną modłę, gdzie każdy szczegół jest przygotowany. Wszystko u niego, jak w życiu, wiąże się przygodnie, może w myśl zasady, iż porządek powstaje z działania przypadku na chaos.—To też nuta charakterystyczna, jakkolwiek dobrze pomyślana, dobrze umieszczona, nie dźwięczy dość silnie. Jak kwiat piękny, lecz nikły, ginie dla oka w otoczeniu zielska i chwastów, nadmiernie wybujałych, tak i scena ta, przygłuszona kształtami karykaturalnymi postaci i barwami jaskrawymi epizodów poprzednich, nie przenika do duszy słuchaczy. Czują oni, że coś złego się święci, ale w czasie antraktu spokojnie jedzą cukierki i jeszcze spokojniej palą papierosy. Brak umiaru w budowie, w architektonice dramatu zabija ideę.

Akt trzeci to obrazek rodzajowy, przedstawiający salon pana Borkowskiego, byłego ziemianina, obecnie może radcy miejskiego, może członka jakiegoś komitetu, a nawet wielu komitetów. Liczmany konceptów na temat pedagogiki, polityki, emancypacji kobiet, dekadentyzmu, nie zastępują złota obserwacji bystrych. Widać, iż autor posługuje się tu materiałem z drugiej ręki. Ale obrazek ten tak dobrze oddaje banalność salonu mieszczańsko-szlacheckiego, tak wyraźnie charakteryzuje wzajemny stosunek osób, tak zręcznie wysuwa naprzód sylwetkę panny Stefanii, empancypancki sympatycz-



nej, która się udała rodzicom, bo i jest wykształcona i nie zatraciła głównej cechy kobiecości—uczucia szczerego, iż nie można mieć za złe autorowi, że nazbyt rozszerzył jego ramy. Jedna wszelako figura, postać Laury, młodej wdowy, „dekadentki złamanej i zniszczonej”, jako zbyt silnie wyindywidualizowana i karykaturalnie w ryśach przesadzona, wrywa się zanadto z tła. Jest niesmaczna i całkiem niepotrzebna — nietylko w sztuce, ale i w tym obrazku.

Niepotrzebna? Ach, prawda! Sztuka dzisiejsza to rzeczywistość, przeniesiona na scenę. „Gardzę logiką”—powiada Witoldyński. Wynikliwość przyczyn i faktów nie obowiązuje dramaturga-naturalisty. Jego rzeczą jest tylko widzieć i notować. To też, jeżeli gdzie pozwala sobie na oświetlenie subiektywne, to w uwagach reżyserskich. Ignas, brat Stefanii, łobuz i próżniak, nie chce się uczyć. A po czem to poznać? Naturalnie po tem, że „nogą książczynę kopnął, ta w drgawkach i męce kartek uciekła pod kanapę (!!)”. Z pewnością w tem miejscu na rękopisie musi być plama okrągła. To ślad łzy, jaką autor nad duszą zrozpaczoną „księżczy-ny” uronił. A pierwsza to jego łza, więc tem gorętsza pewnie.

Dodać należy, iż w obrazku tym ukazuje się na chwilę adonis panny Stefanii, ów „kretyn, bezczelny kretyn”, który przed chwilą wzbudził zazdrość w sercu Relskiego. Sylwetka to karykaturalna, naszkicowana od jednego zamachu, ale żywa, jak owe postaci studentów. Powtarza wciąż jeden tylko frazes: „Ca...je rączki pańdzice—n do nóg padam pańdziejowi!” I karykatura ta ma swój kształt, i publiczność ją widzi i śmieje się do rozpuku.

W końcu aktu zjawia się Relski, nie, jak zwykle, w charakterze nauczyciela panny Stefanii, lecz jako młodzieniec światowy, który przyszedł pożegnać się z nią, pożegnać na zawsze. Panna Stefania nie rozumie jego aluzji do „ostatniej lekcji” i oświadcza mu się pierwsza. Relski przez chwilę napawa się jej pocałunkiem, lecz, „za d u m n y, by kłamać”, wybiega pędem z domu państwa Borkowskich. Publiczność rozumie doskonale, jakie pobudki skłoniły Relskiego do tej ucieczki naglej, i to w chwili szczęścia zupełnego, gdyż Stefania poszła tylko zawiadomić ojca o tem, co zaszło, a ojciec już poprzednio się był zgodził na wszystko. Lecz ani ojciec, ani córka o stosunku Relskiego z Zosią nie wiedzą—więc nie rozumieją. „Tato pewnie go czemś obraził”—? — „Co obraził!!! Waryat!” Tu następuje rozwiązanie niespodziane. Panna Stefania traci głowę. Chce pisać. „Nie, to napróżno. Przeklęta duma —! Tato niech sam, koniecznie osobiście, mój najdroższy—niech do niego — . Osobiście — tato...

— „Czy ty także, łaskawco, — zmysły postradałaś? Ja żebym prosił takiego chłystka?!

— „Ojciec wie.. że ja tatę bardzo kocham, że ja... że... ale, jeżeli ojciec zaraz nie pójdzie za nim — — to ja pójdę sama, i ten wieczór zostanę u niego — !!!

— ... Byłeś ty tylko tego nie żałowała — odpowiada ojciec dobrodusznie i idzie.

Wzgląda to na operetkę, ale ponieważ w życiu tak zdarzyłoby się mogło, więc autor z całym spokojem naturalisty wstrząsa gmachem konwenansu w posadach i z miną tryumfującą pyta publiczności: A co? — A publiczność nic: czeka końca stosunku Relskiego z Zosią — bo w całym tym dramacie jedynie Zosia jest istotą, dobrze zaobserwowaną i dobrze odtworzoną — i nie słucha nawet jęków panny Stefanii, wyśpiewującej swoją nutę charakterystyczną w finale aktu patetycznie, na wzór bohaterki z dramatów norweskich. „On nie kłamał, mój Boże, nie kłamał —. A jeżeli?... To pójdę przez życie — sama — sama — sa — — — —”. Czytelnik domyśla się, że dusza zrozpaczonej panny Stefanii wyraża się tu przedewszystkiem w onomatopejach i okrzykach, czego dowodem znaki pisarskie najprzeróżnorodniejszej formy i w najdziwniejszym układzie.

W akcie czwartym autor załatwia się z dramatem szybko. Zresztą akcja tu na krótkim toporzysku. Wszystkiego dwie sceny: jedna z Zosią, druga z ojcem panny Stefanii. Najpierw z Zosią: „To tak nie może być: tak dłużej nie może być! Ja nie mogę konać całymi miesiącami — ja oszaleję — — — !

— Jezu, Jezu!

— He! he! Rano kartoflanka, a wieczór nektar. Robi się taka mieszaninka. — Ciągłe pijany, pijany szczęściem. Wściekłość! Zosiu, tyś mi skradła pół mojego życia; tyś mnie pchnęła w bagno nie, w to małe, ohydne bajoro — Błoto cieknie mi uszami, błoto pcha się do ust, lezie do oczu, lepi się po twarzy, ciele — błoto, błoto — !!! Ja oszaleję, ja oszaleję!”

To energiczne, nieprawdaż? Lecz co po tem? Może zerwanie z Zosią? Może powrót do panny Stefanii? Może ukojenie duszy pod skrzydłem pracy, nauki? Gdzież tam! Melodramat, zwykły melodramat mieszczańsko-teatralny — i to w słowach. „Słuchaj: ja, ja jutro idę — dam na zapowiedzi.. (Jezu! — krzyk szczęścia)... i weźmiemy ślub. Ale za kościołem, pod progiem, palnę sobie w łeb!” Albo nie, nie! „Widzisz, Zosiu, ty jesteś młoda i ładna, gdy wrócisz do matki, wyjdiesz potem za męż..

I Zosia, ta istota nawskroś dobra, odpowiada: „Antoś, no to ja... mój Boże, mój Boże... to ja się do mamy wrócę, co? — Ja jutro pójdę. Wiem, że nazawsze”.

Ta dobroć pobija go i znów obezwładnia: „Oszaleć! I ani słowa wymówki — ! Ta okropna dobroć — !

Cała ta scena odbywa się prawie po ciemku, przy blasku ognia, dogasającego na kominku. Naraz do izdebki wchodzi pan Borkowski. Zosia chowa się za piec. Relski nie zapala światła, tłómacząc się, iż w lampie niema nafty. Borkowski, jak zawsze dobroduszny, uprzedza, iż nie będzie „konferował długo. Zresztą, co tu owijać w bawełnę; ja o wszystkim wiem, łaskawco, oddawna, i to nie jest zbrodnią. — Jesteście oboje młodzi, moja córka pana kocha...

— Jezus !!!

To krzyk Zosi. Borkowski sam zapala świecę i wszystko się wydaje. Scena wzrusza dramatycznością faktów, zestawionych razem. Lecz dramat to sytuacji, nie zaś konieczności psychologicznej. Usunąć na chwilę Borkowskiego ze sceny, a nie w życiu tych ludzi się nie zmieni. Lecz i sytuacja wywołuje akcję.

Borkowski mówi: — „A od mojego domu wara!!!... Do mojej córki, żebyś się pan nie zbliżył — — I ja... panu powiadam, że to jest podłość... ja panu...”

Zosia mówi: — „Ty... ty... To taką ty prawdę gadałeś — ?? — Żeby inną mieć — !!! — Dziecko jest moje. Otula je. A centa od pana nie potrzebuję — ! — To wszystko jest panowe — ! — Aby ci tego — Bóg w niebie nie zapomniał — !”

Dotąd wszystko w porządku. W chwili największego napięcia energii ci ludzie na dnie duszy znaleźli słowa, dostatecznie silne, i dramat temi słowy zakończyli doskonale. Słuchacze rozumieją wyraz ich bólu i bólowi ich, nawskroś ludzkiemu, współczują. Lecz nie tu jest koniec dramatu p. Kisielewskiego. Dla niego dramat to zagadka psychologiczna, to dusza Relskiego, ta dusza, skąpana w frazesach, miotająca się w okrzykach i jękach pustych, chwiejna w pragnieniach. I tacy bywają na świecie. Lecz czego chce ten człowiek? Skąd on rodem? I waryat ma jakąś cechę znamiennej duszy, jakieś pragnienie, dokoła którego krąży lub do którego dąży. A czy to przypadkiem nie odbłask zorzy północnej? Ej, czuć w tem promień, naturalnie nie słońca, lecz księżycy teatru norweskiego. Bo i z czemże Relski występuje w końcu dramatu, jako rys charakteru swoistego? Ze świtem nowego podkładu duszy.

.... „Powiedział — podły! — i ja... nie dałem mu... w twarz — ???! —.

Kropki powyższe to rozwiązanie zagadki. Nikt w ciągu czterech aktów nie domyślał się w Relskim „rycerza czasów feudalnych”, człowieka nadmiernie wrażliwego na obelgi, jakkolwiek epitety wymieniane między kolegami mogły wielokrotnie nawet nastęrczyć mu powód do rozprawy honorowej. Tymczasem w końcu, po tylu czynach niecnym, obudził się w nim *rycerz*. Dobrze, lecz ostatni jego frazes nie robi żadnego wrażenia. Może to początek jakiegoś nowego dramatu psychologicznego? Gorzej. To efekt czysto teatralny w nowym stylu, albo raczej parodia efektu. A przytem chybia on zupełnie celu. Nikt po wyjściu z teatru nie interesuje się duszą Relskiego. W umyśle słuchaczów, czy widzów zostaje się tylko obraz ogólny sztuki całej. I nic dziwnego, gdyż cała sztuka oparta jest, nie na rozwiązywaniu zagadek psychologicznych, nie na stopniowaniu efektów, choćby teatralnych czy melodramatycznych, ale na nagromadzeniu drobnych i ścisłych obserwacji życia powszedniego w zamkniętem kole studentów rozwyrzonych teoryjkami krzykliwymi i rzemieślników jaskrawo charakterystycznych. To p. Kisielewski zna dobrze. Jego komedia czy dramat kręci się żywo, acz w podskokach, koło swojej osi, którą jest psia wierność biednej szwaczki, dziewczyny, kochającej szczerze i bezinteresownie. Czuć, iż autor przypatrywał się zblizka istocie tego rodzaju, prostej a czulej. To też charakterystyka jej, mimo drobne usterki w gwarze, zadziwia wyrazem duszy i dosadnością rysów. Lecz świat zagadek psychologicznych to jeszcze dla niego księga zamknięta. Czyta on z cudzych kartek, i dlatego słowa układają mu się, nie w wyraz uczuć i myśli, lecz w frazesy puste. Jego Relski to manekin gutaperkowy z duszą sztucznie rozdmuchaną. „Moc jego — mówiąc językiem Skargi — jest jako wór rzemienny, nadęty wiatrem, który, lada dziurkę uczyniwszy, skłęśnie”.

Po za Zosią, która i jako typ, i jako charakter, żyje życiem pełnem, wszystkimi właściwościami duchowymi, umysłowymi i fizycznymi — swojemi i swojego otoczenia, sztuka p. Kisielewskiego obfituje jedynie w sylwetki charakterystyczne, komiczne, często karykaturalne, ale żywe. Czuć w tem oko obserwatora bystrego i rękę rysownika, może rysownika-humorysty, przesadzającego zazwyczaj cechy duszy i rysy kształtów zewnętrznych, lecz bądź jak-bądź rysownika utalentowanego. To też wszystkie jego postaci, z wyjątkiem bohatera głównego, Antosia Relskiego żyją, jakkolwiek są szkicowane tylko zewnętrznie, nie zaś modelowane po rzeźbiarsku w bryłach litych.

Co do akcyi, to ta wciąż staje, albo raczej niema jej wcale. Wynik to budowy, metody, *sztuki pętelkowej*, która pozbawia dramat ciągłości interesu, rozwoju intrygi, a przez to i charakterów. A przytem zarówno figury pojedyncze, jak i sceny całe, grzeszą brakiem umiaru artystycznego, równowagi czynników, ustosunkowania wypukłości do znaczenia chwili, i to pozbawia sztukę mocy pewnej. Patrzy się na to, jak na zlepek obrazów luźnych, pomysłanych i wykonanych dorywczo, jak na kramik z przeróżnemi figurami gipsowemi, fajansowemi, porcelanowemi czy nawet brązowemi, jak na wystawę scen charakterystycznych za szybą lustrzaną fotografa. Ująć to w jakąś całość? — Można. Lecz cóż z tego, kiedy ta całość niema cechy swoistej twórcy. Ścisnąć ją?... Nie poleje się ani jedna łza poety-liryka. — Przemuchnąć ją?... Nie wyleci w przestworza ani jedna myśl filozofa, doszukującego się w objawach życia przyczyny przyczyn. — Rozbić części pojedyncze na kawałki?... Tu co innego. Tyle krwi ciepłej i czerwonej płynie w żyłach postaci, tyle temperamentu drga w ich słowach, że pod obuchem każda cząstka, choć niekompletna, jęknęłaby głosem ludzkim.

Tak się przedstawia sztuka.

A autor? To nie poeta, wzbijający się wysoko ponad padół życia powszedniego na skrzydłach uczucia. Nie psycholog, wnikający w duszę ludzką do głębi i odnajdujący na jej dnie pobudki nowe i nieznanne czynów. Nie myśliciel, wskazujący drogi nowe i odsłaniający widnokreśli dalekie działania jednostronnego lub społecznego. Bądź jakbądź jednak, jest to obserwator, dopatrujący się rysów charakterystycznych, acz drobnych na ruchliwej i złożonej fizyognomi człowieka dzisiejszego, zwłaszcza w sferze mieszczańsko-rzemieślniczej — i dramaturg urodzony. Talent jego nie jest jeszcze podparty masą obserwacyi z pierwszej ręki, nie jest jeszcze wyindywidualizowany w sposobie odczuwania świata i ludzi; nie jest jeszcze zrównoważony w formie przedstawienia rzeczy; lecz czuć już w nim ową cechę dramaturga prawdziwego, który widzi dusze ludzkie w kształtach, czuje rysy w ruchu na scenie i pisząc słyszy, dźwięki słowa mówionego. Jego „studjum sceniczne”, przelane na papier, nie jest dziełem sztuki: zbywa mu na formie artystycznej, zwartej, wysubtylizowanej w szczegółach języka; przeniesione jednak na scenę, żyje rysami dosadnymi kształtów i mową naturalną, doskonale charakteryzującą dusze, umysłowość, namiętności, wreszcie ułomności osób wprowadzonych w grę. Nie zbywa mu też na dowcipie, zarówno w igraszkach słów, jak i w zestawieniach sytuacji.

Wykonanie na scenie warszawskiej nie odznaczało się starannością szczególną. Panna Tekla Trapszówna, wyborna w scenach komicznych, nie podołała, jako Zosia czuła, zadaniu w chwilach nastroju lirycznego, a tem mniej dramatycznego. Pan Żelazowski, w roli Antosia Relskiego, przez całe cztery akty ani razu nie rozchmurzył czoła i wciąż mówił głosem nienaturalnym, falsetowym, jak lunatyk, rozmawiający z majakami własnej wyobraźni. Pan Wojdałowicz dobrze uzmysłowił dobroduszość pana Borkowskiego, ale w ostatnim akcie nie umiał rzucić dość energicznie obelgi słownej w twarz Relskiemu. Pan Frenkiel znakomicie odwróżył typ rzemieślnika - andrusa, lecz nie mieścił się w ramach obrazka rodzajowego. Pani Borkowska traktowała rolę matki sucho, a pani Micińska zanadto przesadziła rysy karykaturalne Walentowej. Panowie: Sliwicki, Roland, Nowicki, Grubiński, Wolski, Owerło, Prazmowski, Paliński i Tatarkiewicz przedstawiali się żywo w ruchach, lecz nie zawsze pomiarkowanie w tonie. Dodać jednak należy, iż p. Wolski, w roli Stachowskiego, doskonale uzmysłowił chwilę niepokoju wewnętrznego — na wieść, iż ma zostać ojcem chrzestnym dziecka biednej Zosi.

Ta Zosia udała się panu Kisielewskiemu: w istocie, to biedna istota...

*Antoni Sygietyński.*



# RUCH ARTYSTYCZNY.

---

## II.

Nieco o impresyonizmie. — Kamil Corot. — Jego studia. — Jego maniera. — Symfonia barw. — Malarze krajobrazów. — Portrety natury. — Łamigłównki kolorystyczne. — Wybryki impresyonistyczne. — Przewrót w technice malarskiej. — Reakcyja.

*Impresyonizm! Impresyonizm!...* Jakże nazwa ta brzmi u nas dziwnie, a i pojęcie tego wyrazu jakże dla publiczności, przypatrującej się obrazom, słuchającej oper, czytającej powiastki i poematiki dzisiejsze, ma różne znaczenie!

Prawda to rzecz względna. Rzeczywistość istnieje w pełni o tyle tylko, o ile jednostka uświadamia ją sobie w umyśle. Piękno ukazuje się we wszechświecie dopiero wraz z istotą moralną, i to jako jej właściwość. Prawdy poznać, a tem bardziej odtworzyć nie możemy — należy zatem odtwarzać za pomocą sztuki nie przedmioty same, ale wrażenie, jakie te przedmioty spowodowały w naszych zmysłach. Niema rzeczywistości — jest tylko poczucie rzeczywistości! Niema piękna — jest tylko poczucie piękna! Precz z rzeczą samą w sobie — precz z realizmem w sztuce! Nie o drzewo, nie o kamień, nie o wodę, nie o człowieka w obrazie chodzi, ale o wrażenie, jakiego artysta na widok tego człowieka, tej wody, tego kamienia, tego drzewa w danej chwili i w danych warunkach do-

znał. Bryły i kształty trwałe nie są godne uwiecznienia na płótnie. Malarz, szanujący swoją indywidualność i swoją rękę, będzie odtąd utrzymywał w sztuce wrażenia ulotne swej duszy i objawy przelotne wszechistnienia. Jeszcze krok—a pojęcia znikną zupełnie: malarstwo stanie się muzyką barw, muzyka — plastyką dźwięków, a literatura—współzawodniczką jedynie malarstwa i dźwięków, ba! rzeźba nawet sfrunie z podnóża pomnika i na swoich ciężkich skrzydłach podąży w krainę ruchu, *impresyi* chwilowej, bezpośredniości wrażenia.

Dla wielu ludzi *impresyonizm* to szkarada formy, jaskrawość koloru, dziwactwo pomysłu, ubóstwo kompozycji w malarstwie; to strzępia melodyi, rozdźwięczność harmonii i krzykliwość instrumentacji w muzyce; to kojarzenie słów na podstawie pokrewieństwa ich brzmienia, brak znaków pisarskich i nadmiar myślników w literaturze; to chaotyczność płaszczyzn w rzeźbie. Słowem, objaw zбочzenia umysłowego w sztuce, przekleństwo. *Impresyonista* dzisiejszy to neurastenik i nieuk.

Dla innych *impresyonizm* to ostatnie słowo sztuki, materya uduchowiona, duch, wcielony w farby, dźwięki, słowa czy kształty, absolut, ujęty w formę zmysłową, Błogosławieństwo Boże. *Impresyonista* to nad-człowiek.

I wistocie. „Sztuka to człowiek. W utworach sztuki przejawia się i utrzymuje wszystko, co pod formą najmniej znikomą stanowi właściwość człowieka, a więc myśl, życie duchowe, wiedza, uczucie społeczne, cywilizacja, działalność”. „Lecz z drugiej strony sztuka jest pewnego rodzaju równoważnikiem rzeczywistości, którą jednostka usiłuje odtworzyć i pokazać. To też niepodobna określić i przeniknąć jej natury zupełnie, dopóki się nie zaprzeczy tej rozłące podrobionej, która ma jakoby, według mniemania ogólnego, istnieć najpierw między sztuką a życiem ludzkim, następnie zaś między życiem ludzkim a życiem powszechnem. Jeżeli zatem, z jednej strony, sztuka jest człowiekiem samym, to z drugiej, znów należy przypuścić, iż dzieło ludzkie zawiera w sobie coś, co wybiega ponad człowieka i zarazem istnieje bezwzględnie poza człowiekiem. Na tej drodze również będziemy musieli przyznać i sztuce znaczenie metafizyczne, rację bytu we wszechświecie — i pięknu, nieróżniącemu się, w pojęciu najwyższym tego wyrazu, od boskości, rzeczywistość przedmiotową, niezależną, której zawartości poczucie nasze nie jest zdolne wyczerpać”. Tyle Jan Pères w swoim studyum: „Sztuka i Rzeczywistość” (*L'art et le Réel*).



Lecz jakże *impresyonistom* dzisiejszym, utrwalającym na płótnie przelotne efekty świetlne, daleko do tego absolutu piękna, łączącego sztukę z rzeczywistością, utrwalającego najmniej znikome właściwości życia ludzkiego! Przedewszystkiem poza kilku mistrzami szczerymi, którzy po większej części zesli już do grobu, niema dziś symfonisty barw, a są tylko koloryści przesadni, dziwacy z wyrozumowania, na zimno!

Impresyonizm zrodził się we Francyi — prawie równocześnie z romantyzmem — tam się rozplenił i tam wydał owoce, a raczej owoc cierpki sztuki materialnej, dzisiejszego kolorytu, przyrządzonego nie w otoczeniu natury, lecz w pracowni — z trzech barw zasadniczych: żółtej, czerwonej i niebieskiej. Ojcem „impresyonizmu” i sposobu malowania w pełni światła (*plain air*) był Kamil Corot (ur. 1796 † 1875), chluba Francyi, jeden z czterech mistrzów krajobrazów (Corot, Teodor Rousseau, Troyon i Millet), poeta zmierzchu wieczornego, brzasku porannego, nimf, kąpiących się w mgłę, atmosfery przejrzystej, migoczącej srebrnym blaskiem pary. Wyszedł z klasycyzmu, który, jeżeli tolerował krajobrazy, to tylko włoskie, pełne ruin starożytnych, postaci historycznych, bóstw mitologicznych. W oczach pedagogów, wychowanych na estetyce Winckelmann’a i Rafała Mengs’a, a przejętych powagą Ludwika David’a, poza malarstwem historycznym nie było sztuki. Za ledwie Poussin cieszył się niejakimi względami. Klaudyusz Lorrain był „zanadto oddany rodzajowi”; Hobbema jakby nie istniał wcale, a o Ruysdael’u, mistrzu niezrównanym krajobrazu holenderskiego, pisano, iż „pracował dla ludzi, odrętwiałych umysłem i duszą. Ideał był mu całkiem obcy”. Krajobraz, jeżeli nie ma być „zimnym portretem przyrody błahej i nieożywionej”, powinien przemawiać do duszy „akcją uczuciową”. Valenciennes „ustanowił, iż czterem porom dnia odpowiada wybór przedmiotów właściwych” i przytoczył z podręczników wszelkie odmiany bogów, pół-bogów, nimf, dryad, hamadryad, najad, limniad, potamid, oceanid, oread, satyrów, sylenów, mogących „upiększyć krajobraz”. I Corot też należał początkowo do szkoły Valenciennes’a, wprawiał rękę na antykach, kształcił umysł „na poetach, opisujących i opiewających naturę”, jeździł do Włoch. Lecz ukradkiem studyował krajobraz *sub Jove crudo* i czytał Jana Jakóba Rousseau. Bo dziwna rzecz. „Odkrycie natury”, tyle sławione, jako jedna z największych zdobyczy w. XVIII, najpóźniej dało się uczuć w dziedzinie malarstwa. Kiedy Jan Jakób Rousseau zachwycił się „złotem janowców, purpurą krzewów, powagą drzew, różnaitością nadzwyczajną traw i kwiatów”, a Bernardin de

Saint-Pierre, zdziwiony ubóstwem obrazem języka, domagał się „nazw i zwrotów nowych dla nowej sztuki, oddawania natury”, malarze współcześni studyowali odlewy gipsowe figur starożytnych, uprawiali kult linii dokładnej i komponowali „z głowy” krajobrazy historyczne. Dopiero Corot otworzył oczy współczesnych na naturę i, choć sam wahał się długo w wyborze stanowczym drogi, bo zaledwie w pięćdziesiątym roku życia otrząsnął się z wpływów szkoły, pierwszy w XIX wieku wprowadził krajobraz do świątyni sztuki i pierwszy zaczął utrwać na płótnie wrażenie bezpośrednie — *impresję* przedmiotu i rzeczy. Stąd pochop nowej formy sztuki.

Lecz Corot miał poczucie rzeczywistości, poczucie piękna, poczucie harmonii. Był w równym stopniu malarzem, poetą, muzykiem. Świat zewnętrzny istniał dla niego w bryłach i kształtach, rysował się w przestworzu powietrznym i modelował się w świetle słonecznym, a oko malarza, chwytające w lot znamiona wytworne, wdzięk wewnętrzny, słodycz jego wyrazu, dodawało mu czar, oświecało go poezją, wydostawało zeń czy też wprowadzało doń cechy boskości — twory świata nadzmysłowego. Poczucie żywe a subtelne wartości względnej tonów dopełniało reszty: obraz malowniczy stawał się symfonią muzyczną. Tony i półtony, zestawiane harmonijnie, wypływające łagodnie jedno z drugich, dopełniające się wzajem, przełamywane subtelnie zielenią jasną i błękitem fiołkowym, przesiane srebrem wilgoci atmosferycznej, zaczęły w przestworzu powietrza śpiewać na cześć światła hymn piękny, jasny, łagodny, pogodny w nastroju. Corot pierwszy poważił się zbudować obraz nie na liniach, lecz na stosunku wzajemnym barw. Nie należy jednak sądzić, iż przyszło mu to do głowy samo, jako objawienie natury czy sztuki. Jego *impresjonizm* w obrazach to owoc trzydziestoletniej pracy, to wynik jego estetyki swoistej. „Artysta w życiu — powiada on — musi być sumiennym, pewnym siebie i wytrwałym, a nadto posiadać znajomość dwóch rzeczy: rysunku i wartości względnej (*valeur*) tonów”. Corot był rysownikiem z wprawy, z nauki, ze szkoły, a kolorystą z Bożej łaski. Niepodobna wyrazić słowami uczucia, jakiego się doznaje na widok jego obrazów. Jakaś współdzwźwięczność dwu tonów zespolonych w jeden akord, jakies przeciwieństwo dwu barw dopełniających, jakaś dzwonnica ceglasto-różowa, objęta dokoła lazurem płynnym nieba, które mienią się gdzieś gdzie przeblaskami zieleni, napęniają oko taką rozkoszą nieuchwytną, jak gdyby się obcowało ze zjawiskami świata nadzmysłowego. A jednak jest to malarstwo w właściwym tego słowa znaczeniu. Metafizyka nie ma z tem nic do czynienia. Lecz, aby

ocenić należyce jakiś twór malarski, trzeba, jak mawiał Delacroix, „mieć oko”, tak samo, jak przy ocenianiu tworów muzycznych, trzeba „mieć ucho”. Corot był przede wszystkim malarzem, który z daru Opatrzności miał „oko niesłuchanie czułe i trafne”, a studia dokładne dały mu pewność ręki i możność uogólniania efektów świetlnych. Poczucie subtelne powietrza, życia, atmosfery naprowadziło go na myśl utrwalenia w obrazach stosunku przedmiotów do otoczenia. Chodziło mu już nie o przedmioty same, nie o ich budowę wewnętrzną i fizyonomię swoistą, nie o człowieka, nimfę, las, jezioro, kościół, dom, lecz o wartość względną tonu tych przedmiotów w harmonii z barwnością charakterystyczną atmosfery, która przesłania wszystko kolorytem ogólnym, uwarunkowanym cechą jakiegoś danego tonu zasadniczego, jakiegoś danego efektu świetlnego. Z wyjątkiem może Leonarda da Vinci niema chyba malarza, któryby tak pilnie, tak ściśle, tak drobiazgowo, jak on, studyował szczegóły natury. W szkicach jego i notatkach znajduje się wszystko, co malarz dokoła siebie zauważyć może, a więc: ziemia, woda, drzewa, konary, gałęzie, liście, kształty brył, linie ruchów, plany perspektywy powietrznej, stosunek cienia do światła, wreszcie efekty zmienne wschodu i zachodu słońca, które stenografował znakami, przez siebie wynalezionymi, i liczbami, oznaczającymi stopień natężenia światła czy barwy. Malował zawsze z notat, co, jak mawiał, pozwalało mu „schodzić na grunt”. Obserwacja dokładna objawów przelotnych światła, zależnych od tchnienia wiatru, od ilości pary wodnej w powietrzu, od kąta załamania promieni słonecznych, doprowadziła go do tak zwanego „impresjonizmu”. Lecz mógł sobie pozwolić na syntezę wrażeń w obrazie, ponieważ gromadził wszystkie szczegóły analizy w notatach.

Jest to wielki malarz światła, czuły poeta natury, pogodny symfonista barw, ale malarz, poeta, symfonista jednostronny. Każdemu, kto chce sobie uprzytomnić w wyobraźni obrazy Corot'a, przychodzą na myśl „mgły srebrzyste” — błękit nieba, zieleń drzew, opary wód, odzież i ciała nagie figur, przesiane drobnymi punkcikami światła — „placek, obsypany białym maczkiem”, jak mówił złośliwie Delacroix, twórca szkoły romantycznej w malarstwie. Tak czy owak jednak, jest to od czasów Klaudyusza Lorrain'a (1600 † 1682) pierwszy malarz francuski, który potrafił świetlną przejrzystą i płynną tła przeciwstawić miąższości przedmiotów, znajdujących się na bliższym planie obrazu.

W całej jego manierze typowej, od pierwszego arcydzieła — „Dyany w kąpielu”, do ostatniego — takiego lub owego krajobrazu,

przeważa jeden i ten sam motyw. Między dwiema masami zieleni lub między dwiema skałami, opartymi z obu stron obrazu o ramy, znajduje się wielki przestwór nieba i wody z widnokregiem, mknącym wdał; pora dnia jest nieokreślona, brzask lub zmierzch, kiedy to bryły rysują się sylwetkami w powietrzu wilgotnem, linie drżą w konturach, barwy mieniają się przebłyskami złota, srebra, zieleni, fioletu, nieboskłon lśni się światłem, jeszcze jasnym, ale poważnym, uroczystym, skupionem. Figury, wprowadzone do obrazu, to tylko ozdoby przygodne — arabeski linii lub tony draperyi wiotkich, powiewnych, umiejętnie modelowanych, urozmaicających tę dekorację rozkoszną, tę symfonię światła, która obejmuje wszystko swoją powagą, spokojem, czarem, słodyczą. Tylko u góry czuć jakby upojenie lekkie, jakby liryzm promieni słonecznych, wschodzących lub zachodzących z westchnieniem. Niezależnie od treści, od przedmiotu obrazu, aktorami istotnymi są nie figury pojedyncze, lecz chór melodyjny barw, harmonia powietrzna, w której się objawia i ześrodkowuje „akcja uczuciowa krajobrazu”. Każdy utwór Corot’a to większa lub mniejsza „symfonia pastoralna”. Wszystko tu wiąże się z jednym motywem — światłem, dokoła którego lub w którym przybory obrazu żyją, drgają, tańczą, skaczą, śmieją się, radują i śpiewają pieśń wesołą na nutę melodyi sielskiej. Ale bo też Corot przepadał za muzyką; malując, miał wciąż piosnkę na ustach. W końcu improwizował obrazy, malował na obstalunek, powtarzał się w efektach, zacieśniał jeszcze bardziej zakres swej maniery. Niemniej jednak nie znieprawiał sztuki; przeciwnie: z bogactwem językiem malowniczym, „dreszczem nowym wrażenia” (*impresyi*), któremu jednak nie poddawał się niewolniczo aż do szalu zmysłów, aż do paroksyzmu nerwów.

Sztuka jest powiernicą naszych uczuć, naszych smutków, pragnień i radości. To też powinniśmy być wdzięczni każdemu artyście, który tworzy dzieło, technące szczęściem, pogodą, harmonią, światłem. Corot to liryk szczerzy, którego oko zachodziło lżą rozrzewnienia na widok czarów natury, — i idealista, który dokoła siebie widział tylko piękne cechy życia. Świat dla niego był tworem miłości i rozkoszy, nie zaś gniewu i rozpacz.

Inaczej impresyoniści dzisiejsi. Przedewszystkiem, od czasów Corot’a, Teodora Rousseau, Troyon’a, Millet’a, a poniekąd i Courbet’a malarstwo krajobrazów upadło. Teodor Rousseau (1812 † 1867) twierdził, że malarz ma wszędzie pod ręką wszystko co mu potrzeba: niebo, ziemię i widnokrąg, lecz „kompozycya znajduje się w nim, i on ją wprowadza do świata zewnętrznego”. Bez

kompozycyi niema dzieła sztuki, a „kompozycya jest wtedy, gdy przedmioty, odtworzone na płótnie, zawierają pod powłoką naturalną echa wrażeń, wzbudzonych w naszych duszach.” „Obraz powinien najprzód być zrobiony w głowie. Nie rodzi się on bynajmniej na płótnie. Malarz uchyla kolejno zasłony, jakie go pokrywały”. Natury ani naśladować, ani kopiować nie można. Artysta przychodzi do niej z sercem, przepelnionem uczuciami i pragnieniami indywidualnemi, z okiem swoistem, chwytającym jej znamiona inaczej, z innej strony, pod innym kątem widzenia — i na płótnie interpretuje jej charakter po swojemu, transponuje jej motyw na swój ton. Stąd od epoki do epoki, od pokolenia do pokolenia, od człowieka do człowieka coraz to inne portrety natury. Lecz malarze dzisiejsi nie wnoszą nic z siebie do krajobrazu. „Každy — słowa Andrzeja Michel: *Notes sur l'art moderne* — przykuca na ziemi, ustawia stalugi na skraju swego pola czy ogródka, kleci w głębi z kawałków świątyni i kolumn rozbitych pałacyk myśliwski lub fermę i pod pozorem dokumentu czy analizy uwiecznia na płótnie studyum z natury — urywek mniej lub więcej malowniczy, w którym nie czuć ani myśli przewodniej, ani woli artystycznej, ani wzruszenia. Jest w tem dużo zręczności, wirtuozostwa, ale niema pomysłu uprzednio powziętego. Malarz trzyma się niejako wzoru fotograficznego, nie uczestniczy w dziele, traktuje obojętnie sztukę swoją.” A przytem to, co u mistrzów dawnych zwało się „spójnią kompozycyi” i „kondensacją sił obrazu”, nie istnieje. Realści bezduszni dają kopie martwe szczegółów natury, a impresyoniści puszczają ognie sztuczne na płótnach.

Teodor Rousseau studyował dane drzewo w danem otoczeniu, na danym gruncie — i następnie dawał jego portret, niby osoby, posiadającej swój charakter, swoją duszę. Impresyoniści w drzewie widzą tylko masę przenikliwą, o którą potracają się promienie słońca. Bryła nie istnieje; płaszczyzny są tylko refleksami światła, a nawet refleksami refleksów. Aby lepiej uwidocznic ruchliwość plam barwnych i błyskotliwość atmosfery, malarze dzisiejsi rozłożyli ton na jego części składowe i zestawili elementy obocznie na płótnie. Taka mieszanina kolorów zasadniczych wywołuje złudzenie optyczne, wskutek którego powietrze w obrazie wydaje się przejrzystszem, a drganie światła żywszem i bielszem. Zbliżka widać tylko grudki nierównomierne farb surowych, nie przygotowanych na palecie, wyciśniętych na płótno wprost z torebek, jak je fabrykant przyrządził. Zdaje się, że malarz nie używa pędzla. Kolory układają się same, a rysunek powstaje przygodnie z przecięcia

się smug zielonych lub czerwonych z płaszczyznami niebieskimi lub złotymi. Już Rembrandt mówił, że „malowidło czuć nieprzyjemnie zbliżka”, co znaczyło, iż na jego obrazy należy patrzeć z pewnego oddalenia. Obrazom impresjonistów dzisiejszych przypatrywać się niepodobna, co najwyżej, można raz rzucić okiem z odległości od dwudziestu do pięćdziesięciu kroków i... wydawszy okrzyk podziwu lub wzruszywszy ramionami, pójść do domu.

Przedewszystkiem malarze łudzą się, że mogą chwycić efekty świetlne w lot i odtwarzać wrażenie bezpośrednio, poza wszelką umową sztuki. Podobno Klaudyusz Monet, twórca dzisiejszej doktryny impresjonistycznej, rysownik niezdarny i malarz cudaczny, obchodził się całkiem bez pracowni, w której światło jednak jest ujednostajnione w barwie i ześrodkowane w natężeniu. Inna rzecz notować efekty wprost z natury, a inna malować w pełni światła, kiedy nie tylko charakter obrazu, lecz i obraz sam przeinacza się co chwila w kolorze. Przy lada powiewie wiatru, napędzającym czy rozpędzającym już nie chmury, ale obłoki przejrzyste, wszystko się zmienia — i modelacya, i fizyognomia, i wyraz krajobrazu. To też Monet wykonywał kilka naraz obrazów i co chwila przeskakiwał od jednego płótna do drugiego. Akrobatyka to śmieszna i zbędna, gdyż artysta, obdarzony pamięcią wzroku, może dokonać dzieła z lepszym skutkiem pod dachem szklannym pracowni, przy oświetleniu mniej więcej stałym. Zresztą inna jest skala kolorów w naturze, a inna na palecie malarza. Że zaś niepodobna odtworzyć słońca prawdziwego na płótnie, więc też i stosunek tonów w obrazie nie odpowiada zgoła stosunkowi tonów w naturze. Jest to tylko transpozycya efektu rzeczywistego na inny ton w granicach możliwości technicznej, tak samo uwarunkowana środkami, jak transpozycya muzyczna z opery na samą orkiestrę lub z orkiestry na sam fortepian. Tu i tam oddaje się pewien tylko efekt, uwzględnia się pewną tylko cechę, a pomija się mnóstwo szczegółów świadomie, umyślnie, byle zachować jako tako stosunek cienia do światła. Impresyoniści dzisiejsi nie liczą się z środkami technicznymi malarstwa i, wychodząc z założenia fałszywego, z tonu przesadnie jaskrawego, urządzają na płótnie lamigłówki świetlne, sylogizmy kolorystyczne, w których przesłanki doprowadzają wprawdzie do wniosku logicznego, lecz niezgodnego z prawdą.

Wszystko w naturze dąży do równowagi i harmonii; tymczasem w obrazach impresjonistycznych wszystko dąży do wybryku wyobraźni i do efektu szczególnego, niezwykle, chorobliwie, boleśnie wydatnego. Czuć w tem nie zmysły obserwatorów, którzy widzą i uogólniają, lecz logikę maniaków, którzy, zamknąwszy oczy

na całokształt efektów w naturze, odtwarzają jakiś szczegół dzwaczny lub uzewnętrzniają wrażliwość czy drażliwość swoją na jakiś chwilowy rozdźwięk w harmonii wszechświata. Coś podobnego dzieje się też i w muzyce, zarówno skandynawskiej, opartej na tonacji odrębnej i na dysonansach przygodnych, jak i nowo-włoskiej, uzmysławiającej bezpośredniość wrażeń za pomocą harmonizacji jaskrawej i orkiestracyi krzykliwej.

Niemniej jednak impresjonizm ma swoją dobrą stronę. Zatracił wprawdzie w przedmiotach poczucie bryły, formy indywidualnej i wyrazu, lecz zdobył nową skalę światła, pokazał, jak ono rozpięzcha się w przeblaskach gorących po niebie głębokiem, jak zabarwia się odmiennie w różnych porach dnia, jak rozlewa się łagodnie po płaszczyznach gładkich, jak wichrzy się burzliwie w załamach przedmiotów chropowatych, jak iskrzy się na zwierciadłach metalicznych, jak maluje na wodach bieżących. Nie wpływa to na charakter i fizyognomię przedmiotów w obrazie, bo i obrazu samego zbliżka nie widać; lecz dość jest odstąpić od płótna o owe dwadzieścia czy pięćdziesiąt kroków, aby w jakimś zakątku wystawy czy salonu zauważyć nagle wizję światła, kawałek widnokągu oddalonego, nad którym snop promieni słonecznych, odbity od płótna, drga, migoce, mieni się, śmieje, wiruje, rozplywa się wszerek, wybucha wzwyż, gra blaskami srebra żywego i złota płynnego, rozpryskującego się iskrami w powietrzu.

Jest to wynik naturalny przekształcenia się sztuki na podstawie nowych środków, jest to skutek owej pogoni za efektami światła. Zmysł wzroku wysubtylizował się, instrument stał się czulszym, wrażliwszym, doskonalszym, oko malarza, choć nie zajrzało głębiej w duszę człowieka czy w istotę przyrody, to jednak objęło szerszy widnokrąg świata, sztuka stała się bogatszą o jeden szczegół techniczny. W sposobie wyrażania się za pomocą barw nastąpił przewrót. Dawna modła przyciemniania obrazów ustąpiła miejsca nowej — rozświetlania tła. Chwila to w ewolucyi malarstwa wielce znamienita — i maluczko, a ukaże się wielki artysta, oczekiwany od dawna, lecz ten... nie będzie impresjonistą.

Trafnie uzasadnia to przytoczony powyżej Andrzej Michel. „Skonstatowawszy rezultat i dorobek dzisiejszej sztuki modernistycznej, trzeba teraz wskazać zarodki jej rozkładu i śmierci, tkwiące w zasadzie samej, posuniętej przez doktrynerów nowej szkoły do krańca i niedorzeczności. Impresyoniści zapragnęli utrwalić na płótnie najruchliwsze, najprzelotniejsze, najzmienniej-

sze, najnieuchwytniejsze efekty natury i obdarzyli nas kilku malowidłami niesłychanie delikatnemi<sup>7</sup>. Jasność, przejrzystość, powiewność, dreszcz barw to ich siła. „Że jednak zachciało się im obserwować wyłącznie i jakby w oderwaniu to, co w układzie przedmiotów rzeczywistych jest najniebezpieczniejsze i najbardziej znikome, przeto ulegli odurzeniu i chimerze<sup>8</sup>. To ich słaba strona. „Natura — źródło wiekuiste i podłoże naszych dzieł i naszej wyobraźni — to tylko światło i powietrze przezroczyste a lekkie; lecz do niej, mimo że podobno nie istnieje, trzeba będzie ostatecznie powrócić. Teodor Rousseau nie mylił się. Drzewa istnieją, i skały istnieją, i grzbiet potężny gruntu istnieje, i kształty tęgie a trwałe przedmiotów istnieją. I te to właśnie formy naturalne, które zaledwie w ciągu tysięcy wieków lub wskutek przewrotów okropnych mogłyby uleść przemianie, impresyoniizm poświęcił wytwornym, czarującym, lecz zmiennym wrażeniom światła, efektom znikomym, które jedna chwila wywołuje lub rozprasza. Rozsądek naprowadza na myśl, iż malarstwo, ugaśniając się wciąż i wyłącznie za tymi ulotnymi i złudnymi odcieniami światła, szeeźnie w próżni. Potrzeba mu podwaliny mocniejszej i podpory pewniejszej. Ostatecznie formy indywidualne warte są też obserwacji i studyów<sup>9</sup>. „To też młodzi malarze, zresztą już dziś liczni, przyswoiwszy sobie *dorobek* nowej szkoły, polegający na uważnem przypatrywaniu się grze refleksów i harmonii otoczenia, powracają do ścisłej nauki formy i do dawnego sposobu przyciemniania obrazów, który dla oka stanowi niejako wypoczynek po wybrykach impresyoniizmu.... I reakcyja zarysowuje się widocznie...”

Tak we Francyi, gdzie sztuka rozwija się stale i przechodzi z jednej formy w drugą naturalnie. Inaczej u nas, gdzie grunt pod wytwórczość artystyczną jest zaledwie przez jednostki przygotowany, a sztuka żyje od człowieka do człowieka, od osobnika genialnego do naśladowcy bezmyślnego, od porywu samorządnego do mody bieżącej.

Moda impresyoniizmu zaczyna gdzieindziej przechodzić. My ją w tej chwili, a z drugiej ręki, podejmujemy i, niebacznymi na cechy kultury swoistej, do sztuki wprowadzamy. Jakże ona, szczepiona sztucznie na pędach naszego temperamentu, owoce wydała, pozwolę sobie pokazać na przykładach, a tych, dzięki tak zwanej „szkole krakowskiej”, już dziś nie brak.

(d. n.)

Antoni Sygietyński.



---

---

# RUCH ARTYSTYCZNY.



„Widma“ Moniuszki. — Charakterystyka. — Ilustracja muzyczna. — Projekt zmiany na dzieło sceniczne. — „Zamek na Czorsztynie“ Kurpińskiego.

Z uwagi na materiał bieżący charakterystykę „impresjonizmu” w malarstwie naszym muszę odłożyć do numeru następnego. Na teraz pozwolę sobie zająć uwagę czytelników rozbiorem utworów z dziedziny muzyki.

Teatr Wielki wystawił w dniu 21 lutego „Widma” Moniuszki. Jest to ilustracja muzyczna drugiej części „Dziadów” Mickiewicza. Całość nie stanowi symfonii, polegającej na przeprowadzeniu ścisłym tematów i na wynikliwości logicznej efektów, któraby bądź odzwierciedlała charakter ogólny poematu, jak w tym razie nastrój fantastyczny zabobonnych praktyk gminnych, bądź uzmysławiała jego myśl przewodnią, jak w tym razie rezygnację ludu, zdającego się na wolę Bożą, — lecz jest szeregiem utworów luźnych, opartych to na deklamacji mistycznej, to na liryzmie szczerym, to na akcentach dramatycznych, to znów na obrazowości instrumentalnej, a charakteryzujących i podnoszących jedynie znaczenie słowa w danej chwili i w danej sytuacji. Bez słów Mickiewicza „Widma” Moniuszki byłyby dziełem niezrozumiałem. Ustępom pojedyńczym

zbywa na plastyce wyraźnej dźwięków, a kompozycyji całej na spójni organicznej tematów. Muzyka, polegająca tu na charakterystyce obrazów i momentów psychologicznych, jest raczej pomocniczą słowa, niż objawem sztuki odrębnej.

Tylko Beethoven potrafił bez udziału słowa wypowiedzieć całą głębię uczuć, targających serce ludzkie, i ująć wyraz porywów ducha w dźwięki samoistne. Tylko Chopin, nie kusząc się o malarstwo muzyczne, potrafił dźwiękami samymi oddać najsubtelniejsze drgania serca, przepojonego miłością, tęsknotą, pragnieniami, żalem, i oddać za pomocą rytmów charakter obrazów zewnętrznych, wywołanych siłą fantazyi w duszy.

„Widma” Moniuszki to nie oratorium, nie kantata, złożona z deklamacyi muzycznej (*recitativo*) i arii, lecz album, wiązanka utworów odrębnych, poprzedzona krótkim wstępem.

Druga część „Dziadów” w artystycznej budowie całego poematu „ma tylko — jak słusznie powiada Chmielowski w znakomitym swoim zarysie biograficzno-literackim: „Adam Mickiewicz” — znaczenie dekoracyi, i to dekoracyi pięknej częściowo”. Jest to epizod prawie luźny — „uroczystość, obchodzona w wielu powiatach: Litwy, Prus i Kurlandyi na pamiątkę dziadów czyli wogóle zmarłych przodków” — obraz fantastyczny, scharakteryzowany w części tylko słowami na modłę pojęć gminnych, a uscenizowany wzorem dramatów książkowych, „Fausta” Goethe’go. Akcja nie rozwija się wcale, a dramat psychologiczny zarysowuje się dopiero w końcu, i to w wyrazie boleści niemej dwu widm, dwojga kochanków domiemanych, Gustawa — upiora i pasterki — bezimiennej. A jednak w tej dekoracyi fantastycznej, mającej, jak mówi poeta, „uzmysławiać sposobem gminnym pewne dążenia moralne i pewne nauki”, ile siły, ile czaru, ile grozy! „Pospółstwo rozumie, że potrawami, napojem i śpiewami przyniesie ulgę duszom czyścówym”, to też spieszy na cmentarz, dokąd i „starcy swoim zwyczajem chodzą dumać, i młodzież zdobić krzyże kwiatami i majem” — i ten „nie-szczęśny, kto częściami do mogiły wrastał”, i ten szczęśliwy, kto się ludzi, że „jest i musi być kędyś, choć na krańcach świata, ktoś, co do mnie myślami wzajemnemi lata”. Zabobon pogański miesza się tu z głęboką wiarą chrześcijańską, a „śpiewy obrzędowe, gusła i inkantacye, po większej części wiernie, a niekiedy dosłownie z poezyi gminnej wzięte”, stanowią podłoże obrazu. Być może, iż poeta nie osiągnął prostoty pożądanej w całości; sceny jednak pojedyncze odzwierciedlają doskonale duszę naiwną ludu, któremu „pieśń i wiara przewo dniczy”.

W tym poemacie ponurym, odtwarzającym w części rzeczywistość, nie zaś podanie ludowe, niema nic niedopowiedzianego; to też zadanie muzyka polega raczej na ilustracyi charakterystycznej scen i na podniesieniu tonu deklamacyi, niż na pogłębieniu uczucia, i zastąpieniu słów dźwiękami.

Pierwszy akord (sekstowy), cichy, długi, niepokojący, bo nie pełny, rozbrzmiewa w orkiestrze. Gdzieś w dali odzywa się miarowy głos niby dzwoneczka kościelnego, metalicznie dźwięczny, cienki, a przez to tajemniczy. Zdaje się, że to ilustracya słów z pierwszej części „Dziadów”:

Ciemno wszędzie, głucho wszędzie.  
 Z czujnym słuchem, z bacznym okiem,  
 Spieszmy się w tajnym obrzędzie.  
 Z cichem pieniem, wolnym krokiem,  
 Wszak nie nucim po kolędzie!  
 Nucimy piosnkę żałoby:  
 Nie do dworu z Nowym Rokiem,  
 Ze łzami idziem na groby“.

I ten słuch czujny, i to oko baczne, i te pienia ciche, a żałosne, i te łzy na grobach czuć w intradzie, we wstępie orkiestrowym, będącym niejako syntezą poematu. Wstęp ten dzieli się na trzy części, mechanicznie z sobą związane, na trzy widma, posobnie występujące, na trzy momenty nastroju, uzmysławiające bądź rysunkiem łagodnym melodyi, bądź harmonią niespokojną w ruchu i barwie, bądź rytmem, jednostajnie falującym, trzy wyrazy uczucia: liryzm naiwny, szczerzy i pogodny na widok dzieci-aniółków, tragizm duszy, rwącej się krzykiem namiętym, rozpaczny i beznadziejny w zetknięciu z widmem upiора-zbrodniarza, wreszcie rezygnacyę, żalosiwą w tonie, lecz spokojną w formie, na wspomnienie dziewczyny-latawicy, co „żyła na świecie, lecz, ach, nie dla świata!”

Intrada jednak stanowi całość muzyczną, odpowiadającą nastrojem poematu i charakteryzującą obraz uroczystości zabobonnej: zbywa jej tylko na zarysie modlitwy chrześcijańskiej, kojącej duszę, lecz ta niebawem zjawi się w głosach nabożnych chóru, który co raz to widmom, wywołanym przez guślarza, ogłosi wyrok Opatrzności i swojemu też uczuciu — współbolewania czy potępienia — da wyraz właściwy.

Dekoracya przedstawia wzgórek cmentarny na tle rozległym nieba i ziemi, jesienią, pod wieczór. Na mogiłach sterczą krzyże; w przestworzu płyną górą mary, widma, upiory.

Nawiasowo mówiąc, dekoracya ta, dobrze pomyślana w rysunku, grzeszy brakiem harmonii w kolorze. Niebo, w chwili zmierzchu, namalowane jest w tonie zimnym, a cały pagórek, na przodzie obrazu, mieni się przeblaskiem ciepłym światła dziennego, które niewiadomo skąd tu ze swoim odcieniem złotawym się zjawia. A przytem w głębi krajobrazu nie czuć powietrza: ziemia nie ucieka tonami coraz bardziej niebieskimi w dal. Dekoracyę tą należy koniecznie przemalować, gdyż jest ona niejako uzupełnieniem in-trady, a rzeczy pięknych w nastroju nie można uzupełniać malowidłami fałszywemi w tonie.

Na chwilę przed rozpoczęciem obrzędu zasłona, przedstawiająca krajobraz, znika, a natomiast zjawia się obraz kaplicy, wyciosanej z modrzewia, z tłumem spólstwa wiejskiego we wnętrzu, z trumną na przedzie, z oknem w głębi, przez które widać krzyże cmentarne. Obrazowi temu nie pod względem malowniczości zarzucić nie można. Jest on wybornie utrzymany w tonie i odpowiada doskonale wymaganiom sceny. Dzieło to p. Klopfera, dekoratora teatrów warszawskich. Tłum w strojach barwnych, wiernie charakteryzujących cechę etnograficzną ludu litewskiego, malowniczo grupuje się dokoła guślarza i żywo uczestniczy w praktykach religijnych. Zasluga to p. Chodakowskiego, reżysera opery, który nie szczędził tu zachodów i pracy. To też publiczność od pierwszej zaraz chwili przejęta jest wrażeniem głębokiem, jak podczas uroczystości kościelnej, i odczuwa najdelikatniejsze zmiany w obrazach, w nastroju poematu, w ilustracyi muzycznej.

Zaledwie na dany znak guślarza zawieszono na oknach całuny, już dreszcz grozy ścina krew w żyłach słuchaczów i widzów. „Ciemno wszędzie, głucho wszędzie: co to będzie, co to będzie?” Rozpoczynają się praktyki. Guślarz zapala garść kądzieli, a lud lekkim oddechem pędzi płomyk w górę. Muzyka łagodna, wyrażona melodyą płynną i harmonią spokojną, czarująca nastrojem pieśzcotliwym, doskonale odpowiada słowom guślarza, który tu „jasnym znakiem” płomyka wzywa najprzód te duchy lekkie, co „wietrzny błędząc szlakiem, w niebieskie nie wleciały bramy”. Jest to wyborne przygotowanie do widzenia olśniewającego, rozkosznego, wzruszającego formą prześliczną, prawie nadzmysłową. Pod stropem kaplicy ukazuje się nagle jasność — i „oto złocistemi pióry trzepoce się tam dwoje dzieci”.

„Jak listek z listkiem w powiewie,  
 Kręcą się pod cerkwi wierzchołkiem;  
 Jak gołąbek z gołąbkim na drzewie,  
 Tak aniołek igra z aniołkiem“.

Dzieło to maszyneryi teatralnej, za pomocą której dwoje dzieci trzyma się w górze i buja spokojnie w powietrzu. Łza podziwu i wzruszenia ciśnie się do oka. Pieśń natchniona, szczerą, lekką, miłą, choć rzewną, kołysze się równo na fali rytmu jednostajnego, a harmonia jasna, prosta, kiedy niekiedy zabarwiona dysonansami przygodnymi i przejściowymi, podbija wyraz uczucia w sfery podniebne szczęścia serafickiego, gdzie dzieciom lepiej jeszcze, niż u mamy.

Lecz oto naraz tkanina miękka harmonii zaczyna się mienić figuracyami ruchliwymi skrzypiec i fletów, arabeską srebrzystą linią zgrabnych, misternie z sobą powiązanych. Melodya pozostaje ta sama, lecz harmonia, wskutek instrumentacji bardziej urozmaiconej, zabarwia się odcieniem wesołości jakiejś, a ruch przyspieszony i rytm ożywiony dodaje muzyce wyrazu figlarności i swywoili, odzwierciedlającej charakterystycznie uciechę dziecięcą na wspomnienie, że „w raję wszystkiego dostatek, co dzień to inna zabawka“. Lecz rozkosz bez troski nie zapewnia szczęścia w niebie. Muzyka, rozkołysana w rytmie, rozigrana w falach dźwięcznych, urywa się nagle, i oto tam pod stropem, odzywa się nuta żałosna, niepokojąca postępowaniem chromatycznym dźwięków, recitativo aniołków: „Ach, mamę, dla twoich dziećek zamknięta do nieba droga!“

Gdy guślarz obdzielił dzieci ziarnkami gorczycy, o które prosiły, bo „ta usługa, tak marna, stanie za wszystkie odpusty“, wtedy lud koi ich tęsknotę i swój żal pienięm nabożnym, smutnym w nastroju, lecz spokojnym w ruchu głosów i w barwie harmonii. To wyraz rezygnacyi:

„Bo słuchajmy i zważmy u siebie,  
 Że, według Bożego rozkazu,  
 Kto nie doznał gorczycy ni razu,  
 Ten nie dozna słodyczy w niebie“.

„A kysz, a kysz!“ I widmo znika. W sercu słuchaczy pozostaje tylko jakiś ból nieuchwytny, wywołany zaklęciem końcowym guślarza: „A kto prosił nie posłucha: w imię Ojca, Syna, Ducha! Widzicie Pański krzyż?.. A kysz, a kysz!“ — Zaklęcie to, tak po-

miarkowane w tonie, bo oparte na brzmieniu pustem jednodźwięków, w których się zlewają dwa głosy posępne w barwie: guślarzabarytonisty i wiolonczeli rzewnej, i tak proste w rysunku melodyi, uwarunkowanej jedynie tonacją minorową, przenika do głębi duszy. Niepodobna oprzeć się wrażeniu groźby tajemniczej, podtrzymanej doskonale nutą pieśni gminnej, wahającą się tu pomiędzy zawodzeniem żalosnem a formą taneczną — objaw to dość zwykły u ludu, który tą samą melodyą i tym samym rytmem, przy drobnej zmianie harmonii, wyraża zarówno uczucie bólu, jak i wylew radości. Uroczystość „Dziadów” to obrzęd gminny, i Moniuszko, w genialnem poczuciu nastroju, znakomicie zastosował tu charakter muzyki do znaczenia słów. Co więcej: ilustracja muzyczna całej tej sceny, zarówno szczebiotu aniołków, jak i rozhoworu ich w duecie z chórem, przesłaniając nastrój czułościowy poezyi, dodaje słowom wyrazu prawdy. Te „szczegóły życia Józia i Rózi, upływającego na pieśzcotach, swywoli, skokach, śpiewach, zrywaniu kwiatków, strojeniu lalek, jedzeniu łakotek — to wcale nie znamiona, charakteryzujące położenie smutne wieśniaków, o jakim niebawem postyszeć mamy. Obrazek ten — pisze Chmielowski — jest tak wypieszczony i taką nieprawdą realną bijący w oczy, iż musimy go raczej poczytać za odbicie sielankowo-sentymentalnych wzorów ówczesnych, aniżeli za rysunek z rzeczywistości. Jakkolwiek bowiem śpiewy ludu litewskiego odznaczają się istotnie nadzwyczajną delikatnością uczuć i lubują się w wyrazach zdrobniałych, nigdy w nich jednak właściwość ta nie jest posunięta do tego stopnia przesady, jaką sielanka sentymentalna nam przedstawia”. Tę nadmierną czułościowość poezyi właśnie dźwięki muzyki przesłaniają doskonale, a rytm miękki i harmonia pogodna dodają uroku słowom, opromieniają je wdziękiem uczucia szczerego.

Lecz w teatrze, przy plastyce efektów, nie należy przeciągać struny. Ma to być widzenie nadzmysłowe. Dzieci zbyt długo wiszą w powietrzu, przez co wrażenie się zmniejsza, a domniemana matka zbyt wyraziście gestykuje na przedzie sceny, przez co obraz symboliczny staje się melodramatem grubym. Tak czy owak, za aniołka musi śpiewać ktoś inny — sopranistka, umieszczona za sceną. Dość byłoby zatem, aby para aniołków zjawiła się na scenie w chwili, gdy jeden z nich wypowiada, iż „zbytkiem słodczy na ziemi jesteśmy nieszczęśliwemi”. A przytem należy zwrócić je do widza wprost twarzami, nie zaś bokiem; wskutek tego bowiem linie drutów, podtrzymujących je w górze, zleją się w jedną, i przez to maszynerya stanie się mniej widoczną.

I znów „ciemno wszędzie, głucho wszędzie: co to będzie, co to będzie?”. Następuje wywołanie potępieńców „z najcięższym duchem”, tych, „co do tego padło przykuci zbrodni łańcuchem z ciałem i duszą pospołu”. Z piersi guślarza, zaklinającego duchy przez żywioł ich, „przez ognisko” wydostaje się głos napoly rzewny, napoly namiętny. Harmonia jędrna, barwna, przelewająca się w akordach pełnych z dysonansu w dysonans, podparta brzękiem instrumentów miedzianych, uwypukla dosadnie rytm melodyi, ton deklamacji, na teraz jeszcze liryczny. Za sceną słyhać krzyk rozpacz i złości:

„Hej, kruki. sowy, orlice!  
O wy, przekłete żarłoki!  
Puśćcie mnie tu pod kaplicę,  
Puśćcie mnie tu na dwa kroki!”

Tłum, przerażony, zwraca się ku oknu. W orkiestrze porywa się burza. Chór wybucha okrzykiem przerażenia: „Wszelki duch!” W oknie ukazuje się upiór potworny, widmo pana okrutnego, który za życia nie znał litości. W gębie ma dym i błyskawice, oczy mu na głowę wysiadły:

„A jak suchy snop cierniowy,  
Płonąc, miotłę ognia ciska:  
Tak od potępieńca głowy  
Z trzaskiem sypią się iskrzyska“.

Jest to kulminacyjny punkt obrazowości dramatycznej poematu i muzyki. Chór, już nie falą, ale grzmotami tonów suchych, urywanych, dziwnie ruchliwych i splełanych, wyrzuca z piersi straszne słowa wieszca. Orkiestra to podpira melodyę poszarpaną przodownika chóru, to przecina głos jego w ruchu synkopowym akordami dopełniającymi, to uwypukla akcenty zgrzytem instrumentów miedzianych, to dodaje obrazowi grozy poświstem gam i biegników przygodnych pod smyczkami skrzypków. Instrumentacyi zbywa na tej sile brzmienia i charakterystyki dosadnej, z jaką Beethoven, Berlioz, Wagner, Brahms wypowiedali swoje namiętności i porywy niepohamowane ducha. Moniuszko z natury swojej był lirykiem, któremu ogień namiętności w sercu gasiła łaż rzewna melancholii słodkiej: uczucie wyzwalalo się chętniej i łatwiej w aryach płynnych i w pieśniach tkliwych, niż w akcentach dojmujących i przykrych dramatu wewnętrznego. Mimo to czuć tu obraz burzy, rozkiełznanej w ruchu. Przyczynia się do tego jednak więcej cha-

rakterystyka rytmiczna głosów chóralnych, niż koloryt obrazowo-dramatyczny instrumentacyi. Zresztą ustęp ten trwa krótko i stanowi tylko odsadę dekoratywną arii upiöra.

Jest to prawdziwa ariya, jakkolwiek motyw jej główny, powracający miarowo co pewien czas, niby znamię charakterystyczne uczucia, wije się dokoła trzech dźwięków. Z piersi potępieńca porywa się okrzyk: „Dzieci, nie znacież mnie dzieci?...” Okrzyk ten, ten wyraz błagania i zarazem rozpaczy Moniuszko oparł na górnej skali głosu basowego. Trudno wyrazić słowami, jak ten frazes muzyczny, wirujący dokoła jednego tonu dysonującego a mimo to zatoczony szeroko, odrzyna się wyraźnie od całokształtu efektów harmoniczných i instrumentacyjnych i wraża się w duszę słuchacza siłą skupioną dźwięków, wyrazem ześrodkowanym namiętności. On to nadaje charakter całej arii, prowadzonej w wybuchach dramatycznych, w wykrzykniakach gniewnych, w akcentach gwałtownych, którymi pierś potępieńca oddycha. Dusza, przejęta nawskroś bólem, rozpaczą, „męką, której niemasz końca”, nie może śpiewać melodi płynnych. To też ariya upiöra jest naprzemian to zgrzytem rozpaczy, to krzykiem cierpienia, to jękiem błagania. Orkiestra burzy się i huczy, harmonia melodyę, i tak już poszarpaną, wyprowadza z równowagi ruchem synkopowym, akcentującym zamiast mocnych słabe części taktu, a potępieńiec miota się okropnie w walce beznadziejnej z rozpaczą. Zjawia się zgłodniałe a żarłoczne ptactwo.

„Nie znałeś litości, panie!...  
Hej sowy, puhacze, kruki!  
I my nie znajmy litości.

W orkiestrze rozpoczyna się taniec piekielny, dziki, szorstki w brzmieniu, rozwichrzony w rysunku melodyi, postrzępiony w rytmie skocznym, a podrywany na jednej nucie, jednostajny w harmonizacyi, wrzaskliwy w instrumentacyi i tak rozpędzony w tempie, tak rozszalały w ruchu, iż sam, niezależnie od walki okropnej potępieńca z ptactwem żarłocznem, przejmowałby grozą. Czuć tu gorączkę wyobraźni, przed której oczyma przesuwają się widma dawnych poddanych, parszające śmiechem szyderstwa, ziejące nienawiścią, dyszące zemstą, „szarpiące jądło na sztuki krzywymi dzioby”, zapuszczające w ciało potępieńca szpony, dobierające się do wnętrzości! A taniec ten, ta uciecha złośliwa ptaków nocnych, wręczałem gorączkowym w orkiestrze, wtóruje tylko okrzykiem niepoahamowanym chóru za sceną, który tu występuje w roli mściciela.



Groza chwili dramatycznej jest tak świetnie wyrażona szorstkością akcentów, jednostajnością rytmów i wybuchowością gorączkową głosów, iż słuchaczowi tchu brak w piersi z przerażenia. „Niemasz, niemasz męgom końca!”

„Tak musi dręczyć się wiek wiekiem,  
Sprawiedliwe zrządzenia Boże!  
Bo kto nie był ni razu człowiekiem,  
Temu człowiek nie nie pomoże\*.”

I w myśl tej sentencji głębokiej wznosi się pod niebo chór piękny, spokojny w ruchu głosów, choć smutny w nastroju — kadencya, uzupełniająca dzieło: wyraz poddania się wyrokowi niezłaganym Opatrzności. Czuć w tem geniusz muzyka, który w sercu swoim, wrażliwym na dołę i niedołę ludzką, znalazł formę ukojenia duszy, przeciwstawiając harmonię religijnie wzniosłą pokrzykom rozwichrzonym namiętności.

Chór ten, zbudowany podobnie, jak w pierwszej scenie, brzmi jednak nieco inaczej. Lud poddaje się zrządzeniom woli Bożej, lecz jego rezygnacya tchnie odcieniem smutku. Myśl, iż potępienie „dręczyć się będzie wiek wiekiem”, zabarwia wyraz żalobą i podsuwa uczuciu nastroj posępny tonacyi minorowej w podłożu harmonii. To zestawienie szału namiętnego i rozpaczy beznadziejnej z powagą spokojną a smutną wyroku niewzruszonego nadaje całej tej scenie cechę tragedyi okropnej, zwłaszcza że i poeta i muzyk odganiają w końcu widmo tem samem zaklęciem, co i wprzód: „A kto próśby nie posłucha: w imię Ojca, Syna, Ducha! Czy widzisz pański krzyż?... A kysz, a kysz!” I widmo znika, i w sercu słuchaczy pozostaje tylko ból nieuchwytny, wywołany nastrojem tej rezygnacyi przygnębiającej w tonie i tego zaklęcia tajemniczego, wyśpiewanego na nutę pieśni gminnej.

I znów następują praktyki zabobonne. Guślarz bierze święcone ziele na koniec laski, zapala je i przyzywa duchy pośrednie, te, co wprawdzie żyły z ludźmi pospołu, „lecz od ludzkiej wolne skazy, żyły nie nam, nie światu—jako te cząbry i ślasy: ni z nich owocu, ni kwiatu.” I w głębi kaplicy, na tle ściany, zjawia się postać anielska. To Zosia, najpiękniejsza z całego siola dziewczyna z kraśnym wiankiem na głowie, z badyłkiem w ręku — „a przed nią bieży baranek, a nad nią leci motylek”. Umarła, nie znając troski, ani prawdziwego szczęścia.

„Żyłam na świecie, lecz, ach, nie dla świata!  
 Myśl moja, nazbyt skrzydlata,  
 Nigdy na ziemskiej nie spoczęła błoni!  
 Za lekkim zefirkiem goni,  
 Za muszką, za kraśnym wiankiem,  
 Za motylkiem, za barankiem,  
 Ale nigdy za kochankiem.“

Obrazek to na wskroś sielankowy, scena czysto liryczna, rozkoszna w nastroju, lecz wolna od zmyślenia uczucia zmysłowego. Matuszko dał jej wyraz w melodii płynnej i rozlewnej, podpartej harmonią dźwięczną, przejrzystą, spokojną, lekko zabarwioną dysonanami przygodnymi i skromnie instrumentowaną. Czuć tu jednak, iż „po jagodach uśmiech lata, ale w oczach łza niedoli.” Jest to rozhovor naiwny pomiędzy wietrznicą a ludem, duet w rytmie jednostajnym barkaroli, która jednak, mimo wylew swobodny i łagodny uczucia, mieni się odcieniem tęsknoty, łzą jakiejś rzewności serdecznej. W całym tym ustępie przeważa ton minorowy, kiedykolwiek tylko rozjaśniony dźwiękami tonacji majorowej, wyrażającej wesołość, swywołę; lecz „uśmiech, co po jagodach lata”, do serca nie zstępuje. Bądź jak bądź barkarola ta to odpoczynek dla ducha. Jak poeta nie chciał pozostawić czytelników pod przynębiającym wrażeniem ponurego obrazu życia, tak muzyk znów zagrał słuchaczom na strunie liryzmu szczerego. Zresztą jest to wstęp do piosnki Zosi, która „tu niegdyś w wiosny poranki, najpiękniejsza z tego siola, pasając baranki, śpiewała: la, la, la, la!” Flecik w orkiestrze, niby skowronek, wdzięcznie jej do taktu przepioruje, a figuracja skrzypiec w trylach i gamach chromatycznych uzmysławia poświst „wiatru, co nią jak piórkiem pomiata.” Piosnka ta, przypominająca zarówno nastrojem, jak i budową, cudowny liryzm pieśni Mendelsohna, napawa duszę rozkoszą niewysłowioną: jest lekka, swobodna, płynna i, mimo swywoleń pewną rytmu, tak mało zmysłowa, iż dźwięki jej uspasabiają raczej do marzenia, niż do miłości.

Ale bo też i Zosia latawica próżno wzywa młodzieńców, by ją pochwycili za ręce i przyciągnęli do ziemi. Choć po śmierci zapłonęła ogniem, za życia sobie nieznanym, „musi jeszcze sama jedna latać z wiatrem przez dwa roky. Dziś modlitwa nic nie zjedna.”

I znów wyraz rezygnacji, poważny, spokojny, lecz na teraz już łagodny w nastroju, jak w scenie z aniołkami, rozbrzmiewa w głosach chóru, ogłaszającego słowa Bożego wyroku.

„Kto nie dotknął ziemi ni razu,  
Ten nigdy nie może być w niebie.“

Zosia też, jak cichutko zjawiała się w kaplicy, tak cichutko od pływa w przestworza, i w sercu słuchaczy pozostaje tylko ból nieuchwytny, wywołany nastrojem rezygnacyi i tonem żalonym za klęcia tajemniczego na nutę pieśni gminnej: „A kto prośby nie posłucha: w imię Ojca, Syna, Ducha! Czy widzisz pański krzyż?.. A kysz, a kysz!”

„Przeszła północ, kogut pieje, skończona straszna ofiara”; Skończona?... Przebóg! Na scenie zjawia się „pasterka w żałobie” i siada na trumnie. Naprzeciw niej, z pod podłogi, która się nagle zapadła, powstaje widmo blade samobójcy. Ona się do niego uśmiecha—on wzrok dziki i zasępiony „utopił całkiem w jej oku.” Na nie zakłęcia Guślarza! Darmo prosi, darmo gromi! Nie pomaga i kropidło! Jest to obraz symboliczny miłości nieszczęsnej Gustawa-samobójcy i może Maryli-pasterki, noszącej po kimś żałobę, choć „mąż i rodzina zdrowa.” Duch zjawił się na „Dziadach” snąc dla odbycia pokuty, lecz nie uczestniczy w obrzędzie. Guślarz, nie mogąc poradzić sobie z nim inaczej, rozkazuje tłumowi wyprowadzić pasterkę za kaplicę. „Przebóg, widmo kroku rusza!” I chór odpowiada: „Gdzie my z nią, on za nią wszędzie... Co to będzie, co to będzie?”

O ile w poemacie, przy czytaniu, scena ta wzrusza siłą dramatyczną, gdyż wyobraźnia na miejsce samobójcy-upióra i pasterki bezimiennej podsuwa parę poetyczną: Mickiewicza samego i jego Maryli, o tyle w dziele scenicznym traci na znaczeniu: jest zaczątkiem akcji, niczem nie związanej z obrazami poprzednimi i zgoła nierozwiązanej. Poeta wprowadził ją, jako plód swojej wyobraźni, poza tworam i fantazyi ludowej. To też rozum ludu nie znajduje rady na cierpienia tej pary, która jest symbolem miłości w duchu. Co najwyżej, można pasterkę „wziąć pod rękę i wyprowadzić za kaplicę”; lecz widmo, ten najwyższy wyraz uczucia uduchowionego, ani gusłom, ani praktykom religijnym nie ulegnie.

Moniuszko nie dotrzymał tu poecie lotu, nie zdołał wnieść się w sferę marzeń niedościgłych, w sferę fantazyi rozwianej, w kształtach i tajemniczej w wyrazie. Cała ilustracya muzyczna tego ustępu nie przemawia do duszy podniosłością nastroju, nie podnieca wyobraźni rozmachem skrzydeł. Dźwięki trzymają się zanadto niewolniczo słów. Idą prośby i groźby, idą zakłęcia i przekleństwa, a muzyka nie przeinacza się w tonie, nie nabiera plastyki odpo-

wiedniej, nie uwypukła kształtów światłocieniem, nie uzmysławia myśli harmonią szczególną, nie podznacza wyrazu akcentem subtelnym. Jedynie tylko chwila, gdy guślarz święci „straszydło” gromnicą, przejmuje dramatycznością. W orkiestrze brzmi ponuro fagot, a bęben akcentami synkopowymi niepokoi rytm głosu ludzkiego. Poza tem muzyka, a wraz z nią i scena cała dłuży się niejako słuchaczowi. Zbywa jej na efektach przeciwstawnych grozy i czułości, krzyku i uśmiechu. Ruch jest przyspieszony, *molto agitato*; głosy chóru krzyżują się z głosami orkiestry; wszyscy pracują ze zdwojoną energią, a mimo to *final* nie drga życiem. Ale bo też harmonizacji zbywa na różnorodności efektów, na światłocieniu akordów przeciwstawnych, na barwności, charakteryzującej odpowiednio chwilę; rytmika nuży jednostajnością układu, trwającego niezmiennie od okresu do okresu; akcenty, wybijane silnie na mocnych częściach taktu, rażą pospolitością. Dopiero zakończenie samo, będące wariantem kontrapunktycznym pierwszego chóru: „ciemno wszędzie, głucho wszędzie”, wstrząsa nerwami słuchaczy. Chór ten utrzymany w tonie pienia łagodnego, przenika do duszy nie tyle siłą dźwięków, ile nastrojem tajemniczym harmonii, która tu zmiennością tonacji i ruchliwością głosów odzwierciedla niepokój sceny. I ofiara, jak tajemniczo się zaczęła, tak też tajemniczo się kończy: „Co to będzie, co to będzie?”

Niepodobna oddać słowami wrażenia, jakie to dzieło, wyborne uscenizowane i doskonale wyreżyszerowane, na słuchaczach i widzach wywiera. Potęga słowa, i tak już uwypuklona światłocieniem dźwięków, zyskuje nadto chwilami niepomiernie wskutek plastyki kształtów zewnętrznych i dosadności efektów teatralnych. To też publiczność poddaje się wrażeniu i tego arcydzieła dwoistego poezji i muzyki słucha z namaszczeniem, z tchem zapartym w piersi. Lecz zakończenie zawodzi oczekiwanie. I nic dziwnego. Zmysł wzroku zadawała się tu kształtami widomymi aktorów, wcielających w siebie mniej więcej dobrze postaci mar, i przez to oko wyobraźni przestaje szybować w sferę złudzeń fantastycznych i myśli niedościgłych. Muzyka też, zamiast podbijać uczucie w górę harmonią niezwykłą, obniża nastrój chaotycznością dźwięków i brakiem wyrazu odpowiedniego.

Wykonanie samo, zarówno w części instrumentalnej, jak i chóralno-wokalnej — co stanowi zasługę panów: Młynarskiego, jako kapelmistrza, Chodakowskiego, jako reżysera, Maszyńskiego i Zarzewskiego, jako nauczycieli chórów, oraz p. Korolewiczówny

(Zosia), pp. Chodakowskiego (Guślarz) i Didura (Upiór), jako solistów, a nadto panny Bogusławskiej, Waci Brzezińskiej i p. Rolanda, jako deklamatorów, — odznacza się starannością niezwykłą. Dość powiedzieć, iż wszyscy trudne partye swoje wykonywują bez pomocy suflera. Rzecz to na scenie naszej niebywała.

Lecz strona deklamacyjna — z wyjątkiem wierszyków aniołka, wypowiedzianych pod stropem kaplicy doskonale, bo spokojnie przez Wację Brzezińską — traktowana jest powierzchownie. Śpiewacy, przyzwyczajeni do modulowania głosu na strunach napiętych, nie są władni nadać głosom plastyki odpowiedniej w warunkach zwykłych mowy. Przy wykonywaniu „Widm” na estradzie trudność tę usuwano w ten sposób, iż w danych rolach występowali osobno śpiewacy, a osobno deklamatorzy. Na scenie rzecz to niemożliwa.

A przy tem „Widma” w całości, jako dzieło sceniczne trwają zbyt długo. Moniuszko, przez uszanowanie winne geniuszowi Mickiewicza, nie poważył się zmian ani skróceń. Ale bo też pewnie nie marzył on nigdy, aby jego „Widma” przyoblekły się kiedykolwiek w szatę teatralną. Stało się przeciwnie. Lecz inne są wymagania estrady, a inne sceny. To samo, co czaruje słuchaczy w sali koncertowej, może nużyć w teatrze, gdzie słuchacz jest zarazem widzem. Przedstawienie sceniczne bez przesileń dramatu psychologicznego i bez akcji, jest tylko szeregiem żywych obrazów, uzupełnionych słowem, a wylustrowanych dźwiękami, jako takie, i, nie może ciągnąć się długo. „Widma” trwają pięć kwadransów, co nie wpływałoby jeszcze zbyt ujemnie na wrażenie ogólne, gdyby nie to, iż stronie deklamacyjnej zbywa na podniosłości tonu, a zakończenie grzeszy brakiem siły. Zaradzić temu łatwo, nie narazając się nawet na miano świętokażcy.

Przedewszystkiem, co do tekstu samego, który wynosi *sześćset dwadzieścia dwa* wiersze. Wszystkie inkantacje u Mickiewicza powtarzają się nieodmiennie. Każdą myśl guślarza przejmuje chór i wypowiada ją wręcz temi samemi słowy. Jest to efekt czysto muzyczny, całkiem usprawiedliwiony w książce, gdzie chodzi o podznaczenie sztuczne wyrazu, o podniesienie nastroju dźwiękami słów, o zastąpienie muzyki rytmem głosu, powtarzaniem jednej i tej samej miary wiersza. Przy ilustracyi muzycznej efekt ten jest zbędny, gdyż muzyka rzeczywista zastępuje go w zupełności. Dość byłoby zatem, aby chór sam wypowiadał w śpiewie swe zaklęcia tajemnicze, owe słowa Bożego rozkazu, które w ustach guślarza-śpiewaka, nie wdrożonego do deklamacyi głosem naturalnym, nie

mają ani dość siły, ani dość plastyki. Piękność poematu nicby na tem nie straciła, a przez wypuszczenie powtórzeń, wynoszących *sześćdziesiąt cztery* wiersze, „Widma” trwałyby o jedną dziesiątą część część czasu krócej.

Możnaby nadto usunąć z tekstu mówionego niektóre wiersze, stanowiące część informacyjną poematu, która w dziele Mickiewicza jest niejako objaśnieniem zakulisowem rzeczy, wskazówką dla reżysera. Z chwilą, gdy poemat stał się dziełem scenicznem, objaśnienia te niekiedy są również zbędne. Przez usunięcie ich poemat nicby nie stracił na jasności, lecz tym sposobem możnaby doprowadzić do tego, iż przedstawienie trwałoby godzinę, co i tak, jak na wrażliwość nerwów, jest miarą czasu dość długą.

A teraz co do muzyki samej, która, ilustrując znakomicie charakter poematu w trzech czwartych częściach jego budowy, nie spełnia w końcu swego zadania—nie jest wyrazem tej fantazyi szczytnej, którą Mickiewicz, potrącając o strunę liryczną swego serca, roztoczył w scenie z marą nie z tego świata, nie z podań gminnych. Ustęp końcowy „Widm” Moniuszki nie odpowiada fantazyi myślowej poematu, nie podnieca wyobraźni słuchaczy, nie zadawała muzycznie: pod względem charakterystyki i wyrazu jest słabszy od poprzednich; nie wywołuje wrażenia, nie stanowi korony dzieła. Więc usunąć go?... Nie! — „Dziady” Mickiewicza to szereg obrazów w dekoracyi dramatu. „Widma” Moniuszki to szereg ilustracyi w albumie muzycznym. Nic łatwiejszego nad mechaniczne przełożenie kartek i uszeregowanie ich według natężenia barwy lub siły wyrazu. Pasterka w żałobie i widmo samobójcy zjawiają się poza obrzędem „Dziadów” i są nie na rękę guślarzowi, który, nie mogąc sobie poradzić z widmem, każe pasterkę wziąć pod rękę i wyprowadzić ją za kaplicę: „widmo idzie za nią”. To samo może stać się na początku obrzędu, albo lepiej jeszcze, z uwagi na efekt przeciwny cienia posępnego z światłym i jasnym, po scenie z aniołkami. Wprawdzie spaczyłoby to nieco kompozycyę poetycką „Dziadów”. Serce skrwawione samobójcy jest tu wyrazem niemym uczucia, symbolem myśli czy pragnień niedościgłych, na których ranę niema leku ni rady w zakresie środków materyalnych. Słusznie też Mickiewicz, w poczuciu genialnem stopniowania myśli, symbolem tym zakończył uroczystość obrzędu zabobonnego. Lecz przez takie przemieszczenie obrazów, zwłaszcza iż po scenie wyprowadzenia „pasterki w żałobie” za kaplicę, mogłaby nastąpić uroczystość liryczna scena z Zosią-latawicą, „Widma” Moniuszki z albumu muzycznego sta-

łyby się w jednej chwili dziełem scenicznem, dramatem lirycznym, tragedją fantastyczną z zakończeniem pełnem siły i wyrazu. Nicby już nie osłabiałoby wrażenia grozy, będącej kulminacyjnym punktem kompozycji, gdyby w końcu, po szamotaniu rozpaczem potępieńca, skazanego na „pastwę głodów wiecznych”, po wrzawie piekielnej ptaćwa nocnego, zatapiającego z namiętnością dziką szpony w ciało okrutnika, posłowach ludu, urągającego występкови krwawemu, odezwał się już tylko głos rezygnacyi, tak wspaniale, tak genialnie ujętej przez Moniuszkę w formę chóru religijnego z podkładem tonacyi minorowej, harmonizacyi posępnej w nastroju. Oto wyraz niezłomności tragicznej! Niema ratunku ani w tem, ani w przyszłem życiu.

„Tak — musisz dręczyć się wiek wiekiem:  
Sprawiedliwe zrządzenie Boże!  
Bo kto nie był ni razu człowiekiem,  
Temu człowiek nie nie pomoże“.

W tej formie, jak obecnie, „Widma” wywierają wrażenie wielkie; lecz pod koniec pobudliwość nerwowa się zmniejsza: w sali czuć znużenie. I nic dziwnego, po wstrząśnieniach gwałtownych dramatu następują jeszcze dwie sceny: jedna rozrzewniająco-liryczna, druga chaotyczno-tajemnicza. Nie ulega wątpliwości, iż cała Warszawa pociągnięta urokiem dwu geniuszów szczerých: poezyi fantastycznej i muzyki natchnionej, pójdzie na przedstawienie „Widm”, i to dzieło, przeznaczone na estradę koncertową, będzie cieszyło się powodzeniem długim w teatrze. Nie idzie jednak o to, aby Warszawa poszła na „Widma”, lecz aby na nie stale chodziła. Drobne skrócenia w tekście i przemiana mechaniczna w układzie scen przyczynić się do tego mogą znacznie. W tym jednak razie, przez cześć należną obu geniuszom sztuki narodowej, należałoby do programów dodawać tekst w niezmienionej formie i z odpowiedniem objaśnieniem, a co pewien czas nadto wystawiać „Widma” według pierwowzoru, jak to dzieje się zagranicą z arcydziełami Shakespe're'a, Goethe'go, Mozart'a.

Wznowiono też na scenie Teatru Wielkiego „Zamek na Czorsztynie”, krotochwilę hr. Józefa Krasińskiego z muzyką Karola Kurpińskiego.

Jest to utwór tak naiwny w budowie scenicznej, iż niema potrzeby powtarzać jego treści, zresztą zupełnie błażej. Występują

tu: Bojomir, rycerz, powracający z wojny, i Wanda, córka Dobrosława, pana na Czorszynie, która z tęsknoty za oblubieńcem, Bojomirem, dostała pomieszania zmysłów. Służebna Wandy i góral, przewodnik Bojomira, wypełniają dwa akty, zresztą krótkie, trefnowaniem wesołem, nie jednak z akcją nie mającem wspólnego.

Kurpiński w budowie szeroko rozwiniętych arii, w sposobie harmonizacji prostej i instrumentacji skromnej, trzymał się tu wzorów Mozart'a, Cimarosa'y, Rossini'ego. Jest to jakby odbicie humoru naiwnego epoki, lecz z drugiej ręki. Niemniej jednak w nastroju piosnek, w dosadności rytmów tanecznych, w zatoczeniu zamaszystem niektórych frazesów czuć liryka swojskiego, który umie być naprzemian rzewnym i dziarskim i stara się też chwilami muzyce swojej nadać cechę narodową. Wszystkie ustępy, zarówno czułe, a raczej czułościowe, jak i wesołe, tchną szczerością i pogodą duszy. To też i tych kwileń żałosnych, i tych żartów naiwnych i tych wreszcie porywów nie gwałtownych temperamentu słucha się ze łąką błogiego rozrzewnienia w oku, z uśmiechem wesołym na ustach. Jest w tem coś z sielanek czułościowych Franciszka Karpińskiego, coś z „kopersztychów”, zgrabną linią rysowanych a wdzięcznie, na różowo kolorowanych, w jakich ówczesna epoka malarska się lubowała.

„Zamek na Czorszynie” był wystawiony poraz pierwszy na scenie warszawskiej w r. 1819. Niepodobna dziś tą muzyką zachwycać się bezgranicznie. Ma ona tylko wartość, jako dokument historyczny w rozwoju sztuki narodowej i jako próba nieśmiała wyodrębnienia nastroju z pod wpływu muzyki kosmopolitycznej, konwencyonalnej. Niezależnie od wielkiej arii Bojomira, trzymanej w rytmie poloneza buńczucznego, i melodya służebny zatracca krakowiaczkiem, i w zawroźdzeniu żałosciwem górala czuć nutę dumki ukraińskiej, tak pokrewnej pioskom podhalan tatrzańskich. Największe jednak wrażenie wywiera polonez charakterystyczny, zamaszysty w rytmie, płynny w melodyi, uroczysty w nastroju, a wstawiony do opery, jako przygrywka do aktu drugiego, i świetnie przez orkiestrę wykonany. Soliści, panny: Korolewiczówna i Skulska, oraz pp. Grąbczewski, Dyliński i Kawalski, ożywiają całość śpiewem w miarę możliwości i uzdolnień wdzięcznym i charakterystycznym. Ostatecznie i dziś jeszcze, dzięki nastrojowi pogodnemu muzyki, możnaby się bawić wesoło na „Zamku na Czorszynie”. Należałoby jednak w tym celu dorobić jaki taki ...sens do libretta-krotochwili. Rzecz zresztą nietrudna i warta zachodu, gdyż tę próbkę naiwną muzyki narodowej możnaby dawać łącznie z „Weselem w Ojcowie” lub jakim innym baletem charakterystycznie swojskim.



Pomysł łączenia „Zamku na Czorsztynie” z „Widmami” jest niewczesny. Wpływa to ujemnie na sąd o talencie Kurpińskiego i nie przygotowuje publiczności odpowiednio do obcowania z geniuszem Moniuszki. A przytem przeskok od błahostki niedorzecznej w krotchwili do fantazyi potężnej, do poezyi wybijającej w „Dziadach” jest zbyt wielki. To też, jako wstęp do „Widm”, należałoby raczej dawać *Verbum nobile* w doskonałej obsadzie ról, albo lepiej jeszcze wznowić „Flisa”, ten wyraz świetny pogodnego geniuszu Moniuszki, który, niewiadomo czemu, znikł naraz z widowni naszej sztuki.



*Antoni Sygietyński.*











F

8727