

O TEATRZE.

—o—
(Ciąg dalszy).

Agonja odrodzenia to materializm dziewiętnastego wieku. Wiek ten zmaterjalizował myśli i uczucia ludzkie, dramat, jak w ogóle cała sztuka, stał się realistycznym.

Szarota przyczyn i skutków codziennego życia wprowadzanych przez poete na scenę a związanych przez 36 różnych sytuacji dramatycznych doprowadza do zupełnego upadku poezji dramatycznej, wyjątek stanowi Polska, której oderwanie od życia politycznego pozwoliło na głębsze wniknięcie w istotność zdarzeń, jednostkę zaś stawiało po za jej osobowość i nakazało jej zespolić się z narodem Polska stwarza narodowy dramat. Początek daje mu Mickiewicz w „Dziadach”. Pierwsza część „Dziadów” to życie jednostki, jej bóle, zawody, cierpienia. W trzeciej części Gustaw umiera a rodzi się Konrad. Umiera jednostka jako taka, ze swymi myślami, uczuciami i czynami a rodzi się osobowość społeczna, narodowa, jednostka czująca się nie tylko sobą lecz częścią, cierpiącego narodu. Zakres jej czynów obejmuje czyny zbiorowe. Łańcuch przyczyn i skutków przerwany przez inne prawa niż indywidualne to prawa narodowe. Świat zmysłowy zaczyna się osłaniać tajemnicą świata nadzmysłowego, duchowego.

Wyspiański idzie powie dalej w swoich dramatach przebija on się w swoich dramatach przez zaporę czasu łamie ją i zupełnie zmienia pojęcie czasu na scenie.

Bohaterzy jego dramatów żyje nie tylko w wypadkach działywanych za życia, żyją w ich skutkach po śmierci bądź jako cienie weselne, bądź jako przejawy ich myśli w biegu historii—Bolesław Śmiały. A w „Akropoljo” owym najgłębszym z dramatów Wyspiańskiego, w którym swą duszą wznosił się na wysokie szczyble drabiny Jakóbowej — zdarzenia sceniczne nie łączą się z poszczególnymi czynnikami, lecz jak gdyby określeniami, cechami duszy narodowej żyjącej przez figury sceniczne poza sferą zmysłów, po za czasem, po za historją. Wyspiański stworzył nowy dramat o nowej formie scenicznej, który wciąż czeka jeszcze na nowe a istotne zrealizowanie na deskach scenicznych — sztuka jednak dzisiejsza aktorska i sztuka sceniczna u nas tkwiąca jeszcze ciągle w grubym naturalizmie nie umie jej znaleźć, a nawet nie usiłuje robić prób.

To co geniusz naszych poetów romantycznych Wyspiańskiego dokonał w Polsce, to zwolna dokonywa się w Europie. Wiek XX rozpoczął obrachunki z materialistycznymi poglądami wieku XIX. Praktyce życiowej i inżynierji pozostawił praktyczne poglądy na świat — zaś w nauce i sztuce zerwał z materializmem i przeszedł do źródeł po za zmysłowych. Fizyka i matematyka poucza go względności wszystkich zjawisk.

Człowiek dwudziestego wieku wie, że inną jest przyczynowość wrażeń, inną wyobrażeń, a jeszcze inną pojęć intelektualnych. Wie on, że czas jest pojęciem względnym, że absurdem jest twierdzenie o niezniszczalności materji. Zdarzenia w dramacie nie wiążą się sposobem przyczyn i skutków, jak to się dzieje w życiu realnym, lecz przychodzą do do poezji dramatycznej elementy nowe, że świata po za zmysłowego zacierpięte. Wyobrażenia poety rozszerzyła się, uznała za równomierne z metorami życia codziennego przyczynowość i obrazowość zjawisk sennych. Przedziera się ona po za obrazowość materialną, a wdziera do krain, do których nawet Beatrycze nie wprowadzała

Dantego, lecz ustąpiła miejsca „miłości czystej”. Jeden z największych dramaturgów dzisiejszej doby Paweł Candel, wprowadza na scenę cud, a wprowadza go w tak głębokiej i poetyckiej formie, że widz nie tylko wierz, ale w nim samy, w widzu, dokonywa się nowy cud, cud wiary w świat ducha. Dawny zaciekły realista August Strindberg wprowadza w ostatnich dramatach do akcji na scenie postacie ze świata po za zmysłowego na równi z żyjącymi postaciami, a czyni to w tak artystyczny sposób, że widz nie waha się ani na chwilę, że cienie te z po za grobu żyją i działają na równi z realnymi postaciami. Na całej więc linii obecnej doby dokonywa się wśród dramaturgów zwrot ku nowym formom dramatycznym, które stają się artystycznym wykładnikiem przemiany jak dusze ludzkie w ostatnich czasach po wyzbyciu się materialistycznego poglądu na świat przeżyły.

(D. c. n.)

A. Frank.

Rodzaje malarstwa.

—o—

Gdy w naukach ścisłych, każdy poważniejszy wynalazek wywołuje radykalne zmiany teorii, i nowowprowadzone systematy obalają poprzednio uznawane pewniki, o tyle w dziedzinie sztuki świeżo powstałe kierunki nigdy nie wchodzą w życie drogą rewolucyjnych przewrotów, lecz potrzebują czasu, aby się przeobrazić, stracić swe pierwotne cechy nowatorstwa i drogą ewolucyjnej linii postępu właściwe sobie w szeregu następujących po sobie objawów zająć miejsce.

W pierwotnej swej fazie malarstwo przedstawiało się, jako bezpośrednia potrzeba dążeń umysłu ludzkiego ku ideałowi piękna—wywołało je pragnienie ozdabiania najbliższego otoczenia harmonijnym zespołem wpadających w oko barw. W okresach pierwotnej cywilizacji, malarstwo jest wyłącznie zdobniczym i dekoracyjnym. I trwa to przez bardzo długi czas historii starożytnej ludów, wśród których istniało zarzewie sztuki. Stan ten, podlegając wprawdzie kształtowaniu, wkracza w epokę nowożytną dziejów i jeszcze w średnich wiekach panuje niepodzielnie.

Dopiero twórczość artystów epoki odrodzenia wprowadza stopniowo w rozległą już dziedzinę malarstwa, żywioł obrazowy. Obraz pojedynczy staje się dziełem sztuki, pomimo że nie służy on już jako dekoracja ścian i gmachów. „Obraz” wyrabia sobie prawo obywatelstwa i staje się sztuką samodzielną, bo nie podległą żadnym wpływom pobocznym. Od-tąd—poza pierwotną fazą zdobniczą w malarstwie rozróżnić się już daje dwa rodzaje: dekoracyjny i obrazowy, które krocząc obok siebie, manifestują cały szereg genialnych twórców.

Z chwilą, gdy ku końcowi XVII stulecia daje się spostrzedz pewne wyczerpanie sił żywotnych i gdy po wspaniałej plejadzie epoki odrodzenia następuje moment zaniku wielkiej sztuki, do istoty twórczości malarskiej zaczyna wchodzić wątek literacki. Gdy poprzednio malarstwo zależne było od architektury i spełniało przy niej za pomocą dekoracji rolę dopełniającą—i dopiero przez powstanie pojęcia obrazu stanąć mogło na zupełnie samodzielnym gruncie—teraz, z kolei do kierunku obrazowego lgnie literatura i zaczyna coraz silniejsze piętno na niem wyciskać. Malarstwo traci poniekąd swą zasadniczą samodzielność, i aby znaleźć dostęp do umysłów ogółu, posilkuje się pomyśłami, na których wyrażenie brak w plastyce odpowiedniego materiału—stara się w formę obrazu zakuć to, co tylko słowem lub pismem

wypowiedziane być może. Dzięki temu powstała konieczność pisanych komentarzy, aby choć w ten sposób uprzystępnąć treść kompozycji.

Jakby dalszy ciąg zaznaczonego zwrotu, wstępuję z kolei ilustracyjność. Tu już malarstwo podporządkowuje się całkowicie, gdyż biorąc treść pomysłu z gotowego piśmienniczego pomnika, niewolniczo dostosowuje się do niego, ilustrując opisaną chwilę.

Pokrótkie postaram się scharakteryzować każde z tych pojęć.

Sztuka dekoracyjna opiera się na wrodzonej ludzkiej potrzebie otaczania się rzeczami pięknymi, mile wpadającymi w oko. Człowiek potrzebuje spocząć wzrokiem na czemś, co by zabawić, zająć mogło—dało chwilę moralnego odpoczynku. Potrzeba szukania wrażeń estetycznych jest wrodzona ludzkom i służy jako przeciwwaga wrażeń wciąż z natury odbieranych. I kiedy dusze wyjątkowe artystów są w stanie z pierwszego źródła, t. j. z przyrody, wyciągnąć nieskończoną ilość rozkosznych wrażeń — większość ludzi szuka ich w świecie sztucznym, opartym na fantazji i imaginacji. Podstawą dekoracji jej jest koloryt, którego ogólna gama musi być podniesiona: barwy, spotykane w naturze pod wpływem potrzeb estetycznych, potęgują się, przeinaczają, co właśnie stanowi cechę dekoracyjną, ozdobną, stylową, którą jedną wspólną nicią wiąże: mało i idła, dywany, obicia, tkaniny, przedmioty sztuki stosowane i artystycznego przemysłu. To samo da się powiedzieć o rysunku, a nawet o liniach kompozycyjnych i wybieranych pomysłach—najmniejsze wykroczenie przeciw zasadzie, piękna tradycja urobionych wywołuje dyssonans.

Utwór kompozycyjny jest wtedy obrazem gdy stanowi całość skończoną, samą w sobie, gdy na pierwszy rzut oka wyraża to co ma wyrażać, niepotrzebując żadnych komentarzy co do zasadniczej swej treści. Powinien on mieć tak ułożone i ustosunkowane wzajemnie szczegóły i pojedyncze fragmenty, iżby w całości przedstawiał w najprostszej i wyczerpującej formie plastycznej myśl twórcy, urzeczywistniony obraz jego pomysłu. Tak powstałe dzieło będąc wytworem czysto malarskich tendencji, jest przede wszystkim „obrazem”, specyficznym światem zamkniętym w ramę i tą ramą odgradzonym od otoczenia. Zamyka się on w granicach wyłącznie malarskich, nie wkracza w obce mu dziedziny, obcym jest wpływom postronnym.

Trzecim punktem wyjścia w twórczości artystycznej jest ilustracyjność. Spotyka się on w malarstwie częściej niżby to się zdawać mogło. Zasadniczą jego cechą jest rozszerzenie treści wewnętrznej przedmiotu, do granic niedostępnych do wyrażenia środkami malarskimi. Aby zrozumieć obraz, trzeba znać poprzednio treść jego, inaczej stoi się wobec zawilej zagadki, której rozwijanie przedstawia tem większe trudności że leży poza ramami obrazu, w tytule lub w dłuższym omówieniu. Ztąd poszła utarta wśród krytyków nazwa, pomysłów literackich, dawana utworom o zbyt skomplikowanej budowie kompozycyjnej. Często duże olejne płótno, jest niczem innym jak tylko zwykłą ilustracją pomysłu literackiego i na odwrót w skromnym rysunku, odnajdują się cechy prawdziwego obrazu—wobec sztuki bowiem, rodzaj wykonania i użyty materiał są rzeczą drugorzędną.

W tych trzech pojęciach: dekoracji, obrazu i ilustracji mieści się cały podkład ideowy malarstwa. Na tem tle szerokim zarysowują się dopiero, właściwości epok, kierunki, powstają wyjątkowe twórcze organizacje.

H. Piątkowski.

36)

PAMIĘTNIKI EDWARDA GORONA

b. prefekta paryskiej policji śledczej.

(Ciąg dalszy).

Po skończeniu badania w Marsylji, pozostawało mi jeszcze przetransportować Pranziniego do Paryża.

O godzinie dziesiątej wieczorem, wywieziono go z więzienia i umieszczono w fjakrze, między dwoma żandarmami, starym brygadjerem, Souchierem i Pietrinim, młodym energicznym Korsykańczykiem, nie spuszcającym oczu z ręcznych i nożnych kajdanów, w które zakuty był Pranzini.

O jedenastej wieczorem zajęliśmy przedział w wagonie pierwszej klasy, którego numer, jak to dotychczas pamiętam, był 11503; Pranzini siedział między dwoma żandarmami, ja zaś oraz Jaime umieszciliśmy się naprzeciw niego, w dwu przeciwległych kątach przedziału.

Ulokowawszy się w wagonie, Pranzini wyraził niezadowolenie, że oprócz nożnych kajdanów, włożono mu jeszcze nareczniki (*poucettes*) i dostrzegłszy, że jednym z żandarmów był korsykańczyk, zwrócił się don po włosku: (*Le mie mane sono mortificate*) „Ręce mnie bardzo bołą”.

Polecilem zdjąć z niego ręczne kajdany, co zresztą zniewoliło nas do zwracania nań szczególnie bacznej uwagi nocą, ponieważ główną rzeczą, której lękaliśmy się—było nowe usiłowanie samobójstwa.

Uwolniony się od ręcznych kajdanów, Pranzini przybrał dość osobliwą pozycję: z początku trzymał kapelusz w rękach, następnie umieścił go na fotelowej poręczy i oparłszy się łokciem na niej, przytrzymywał kapelusz swój w równowadze. Udawał, że śpi, aczkolwiek była to jeno komedia. Gdyby był zasnął rzeczywiście, to, zapomniawszy, byłby wypuścił kapelusz, który spadłby ostatecznie na ziemię; ale kapelusz wciąż pozostawał w jednej i tej samej pozycji, i po pewnym czasie dostrzegłem, że Pranzini nieznacznie otwiera oczy, chcąc przekonać się, czy wszyscy śpiemy.

Jaime, agent pod każdym względem doskonały, miał jedną słabość: oto nie zawsze mógł przezwyciężyć sen. Niebawem w przedziale rozległo się głośnie jego chrapanie, a za jego przykładem, nie