328

Konkursy «Sztuki»

W pierwszym numerze «Sztuki» ogłosiliśmy pierwszy nasz konkurs w następującym brzmieniu :

Pierwszy konkurs «Sztuki».

Uznając najwyższą doniosłość rysunku *w zakresie ilustracji książkowej, i pragnąc od pierwszej chwili istnienia pisma pobudzić w tym kierunku pracę naszych artystów, ogłaszamy niniejszym pierwszy nasz* konkurs na kompozycję rysunkową.

Temat tej kompozycji ma być dowolnie zaczerpnięty z dzieł Fryderyka Chopina. *Pozostawiamy zupełną swobodę w wyborze* formatu i materjalnej techniki *rysunku (ołówek, kredka, pióro i. t. d.) — żądając li tylko, by się nadawał do* jednobarwnej reprodukcji w druku.

Prace, nadesłane na konkurs, będą reprodukowane w specjalnym, poświęconym Chopinowi, numerze «Sztuki». *Termin nadsyłania prac oznaczamy* na 15go sierpnia r. b. — *Rysunki mają być nadesłane w rekomendowanych przesyłkach pocztowych z dołączeniem* nazwiska współubiegającego się w zamkniętej *kopercie. Na kopercie i na rysunku ma być czytelnie wyrażone* godło *stającego do konkursu. Trzy najlepsze rysunki otrzymają trzy nagrody :* pierwszą — *w wysokości* 750 franków, drugą — 500 franków i trzecią — 250 franków.

Po opublikowaniu tych warunków w «Sztuce» oraz w ważniejszych pismach krajowych zamknęliśmy konkurs w d. 15 sierpnia, a w dniu 25 sierpnia sąd konkursowy, złożony z p. p. Olgi Boznańskiej, Józefa Pankiewicza i Ant. Sygietyńskiego zebrał się w lokalu redakcyjnym celem przyznania nagród. Oto wyrok sądu podług spisanego na zebraniu protokułu :

«Niżej podpisani członkowie sądu konkursowego im. Chopina zebrani w redakcji «Sztuki» w dniu 25 sierpnia 1904, po rozpatrzeniu siedmiu *nadesłanych na konkurs prac — z godłami :* Bemol; Gołąb; Jeden szloch, co szczerze płacze pogrzebowy dzwon; Oko w trójkącie; Sztuka, Trójkąt w trójkącie; Zbyszko, *uznali za godne nagród prace następujące :*

Za godną drugiej nagrody *pracę pod godłem «Sztuka» i za godną* trzeciej nagrody *pracę pod godłem «Bemol».*

Po otwarciu kopert okazało się, że autorem pierwszej pracy *jest p.* G. Gwozdecki, *autorem zaś* drugiej *p.* E. Nadelman. *Do reprodukcji prócz dwuch nagrodzonych niżej podpisani zalecają prace z godłami «Zbyszko» i «Gołąb».*

25 sierpnia 1904 roku.

Olga Boznańska, Józef Pankiewicz, Antoni Sygietyński.

Stosując się do wyroku sądu konkursowego, Redakcja «Sztuki» wypłaciła nagrody drugą i trzecią, prace zaś konkursowe, polecone do reprodukcji podaje w numerze niniejszym.

Pozostałą wreszcie z konkursu sumę 750 franków Redakcja przeznacza na nowy, drugi z kolei konkurs «Sztuki», zwracając się tym razem do literatów.

328
Narodowy Instytut Fryderyka Chopina
sygn. 328
akc. bm 1848
Narodowy Instytut Fryderyka Chopina Biblioteka
Instytut Fryderyka Chopina
328

Drugi konkurs «Sztuki».

W roku przyszłym 1905 «Sztuka» zamierza wydać jeden lub dwa zeszyty, specjalnie poświęcone krajobrazowi polskiemu. *W tym celu zwróciła się redakcja «Sztuki» do znakomitego pejzażysty Jana Stanisławskiego, oddając jego kompetencji wybór i układ reprodukcji krajobrazu polskiego. W ten sposób w paru zeszytach «Sztuki» odtworzymy dzieje krajobrazowego malarstwa u nas i zarazem oddamy charakter tej ziemi, widzianej oczyma polskich artystów.*

Otóż redakcja «Sztuki» równorzędnie z malarskiemi interpretacjami krajobrazu pragnęłaby podać czytelnikom jego interpretacje literackie bądź wierszem, *bądź* prozą. *Pragnęlibyśmy, w niczym nie krępując twórczości, na chwilę zwrócić uwagę piszących na* zasadnicze, charakterystyczne rysy pejzażu, *który codziennie mają przed oczyma, okolicy, która utkwiła im w pamięci ze szczególną siłą, jako najdoskonalszy wyraz tego, co nazywają polskim krajobrazem.*

I chociaż najpiękniejsze karty literatury powstały już pod wpływem tych tchnień ziemi, jako opis, lub jako wizja, jako ścisła proza, lub jako improwizacja poetycka, to sądzimy jednak, że i świadome skupienie uwagi na cechach charakterystycznych ziemi rodzimej dać może rezultat piękny, bogaty w spostrzeżenie, syntezę, wmyślenie się i wczucie artystyczne.

Nie mamy bynajmniej pretensji konkursem tym narzucić jakichś nowych dróg twórczości. Owszem, pewni, że temat to niemal stale obecny w duszach piszących, chcemy tylko przyśpieszyć, gdzie można, jego skrystalizowanie w formie utworu wierszem lub prozą, a utworami temi wzbogacić chcemy numer «Sztuki», poświęcony krajobrazowi polskiemu w malarstwie i literaturze.

Tylko tyle. Jak najbardziej również chcemy uniknąć tej sztywności konkursowej, którą konkursy zwykle wytwarzają nadmiarem punktów i warunków. Dlatego też po tych kilku słowach niezbędnego porozumienia wolimy rzecz streścić jak najkrócej :

Ogłaszamy konkurs na prace literackie wierszem lub prozą, obierające sobie za temat krajobraz polski w *formie wizji lub opisu, szczegółowego wrażenia lub syntezy, okolicy charakterystycznej kraju, czy też ujęcia jego wszystkich cech naraz pojęty. Utwór każdy nie ma przenosić 8 stron «Sztuki»; termin nadsyłania oznaczamy na 1 maja 1905 roku. Pierwsza nagroda wyniesie 500 franków, druga 250 franków. Zastrzegamy również sobie prawo druku innych odznaczonych prac konkursu. Pisma krajowe upraszamy o łaskawe powtórzenie warunków niniejszych.*

Redakcja.

N. B. *Pragnąc myśl przewodnią naszego konkursu wyjaśnić bliżej i lepiej, niż to czynią najściślej określone warunki, podajemy kilka przekładów analogicznych utworów, zaczerpniętych w młodym piśmie francuskim «l'Occident». Pismo to, grupujące świetne siły jak Maurycy Barrès, Emil Verhaeren, Franciszek Viélé-Griffin, Karol Morice, Wincenty d'Indy, Maurycy Denis, Emil Bernard i wielu innych, na czele ruchu literackiego i artystycznego w Francji dzisiejszej stojących, od początku niemal stworzyło na szpaltach swych rubrykę p. t.* La Terre occidentale.

W rubryce tej po kolei głos zabierają Barrès o Lotaryngji, Mithouard o Île-de-France, Verhaeren o Flandrji, Mockel o Walonji, Binou o borach Ardeńskich — i w ten sposób powstaje przepiękna, natchniona, skupiona w sobie wizja owej Ziemi Zachodniej.

To byśmy pragnęli uczynić dla ziemi własnej. Do jakiej zaś skali wznieść się może autor w pracy tego rodzaju, niech świadczy Flandrja *Verhaerena w przepięknym przekładzie p.* J. R.

Antoni Potocki. — *O konkursie.*

Może pamięć dawnych wspaniałych turniejów petyckich, może owe laury, któremi papieże wieńczyli skroń natchnionych zwycięzców, a może po prostu pewna właściwa nam we wszystkim przesada sprawiła, że każdy konkurs u nas budzi więcej niesmaku i niezadowolenia, niż uciechy. Stąd zapewne i owe kolubryny najcięższego kalibru, wytaczane na dowód, że konkursy są niepotrzebne, bo jeszcze «żaden konkurs nie stworzył talentu» i. t. p. Tragikomiczny lament zawiedzionych nadziei! — ale pocóż żywić nadzieje... nieziszczalne? I skąd ta impertynencka pewność, że lada konkurs, rzecz ludzka i ułomna ma «tworzyć» talent — rzecz boską? Wszelkie dzieło tworzenia pozostawić należy — twórcom; instytucje zaś najlepsze nawet mogą tylko lepiej lub gorzej *zbierać ich plony, szerzyć ich wpływy i wspierać ich pracę*. Te trzy zadania każden konkurs spełnić może, a gdy jedno z nich nawet spełnił — to już dobrze.

Gdyby żale nad konkursami zawodzili jedynie ci, co do nich nigdy nie stają — byłoby pół biedy. Gorzej, że nieraz dziennikarskie wyrzekania odstręczają ludzi pracy. Cóż dziwnego, że potym konkursy nie najświetniej się udają?

Ażeby zrozumieć, jak szkodliwe jest takie stanowisko, *a priori* konkursowi wrogie — dość okiem rzucić po zwyczajach zagranicznych. Tu literalnie tysiące konkursów przynosi każden rok, setki każden miesiąc. Państwo, szkoły, instytucje, towarzystwa, pisma, przedsiębiorcy prywatni — wszystko to organizuje konkursy, gdzie nagrody od setki tysięcy franków do skromnego dyplomu czekają zwycięzców. Tu nikt nie rozprawia czy konkursy są potrzebne, czy nie, bo sprawa to oddawna rozstrzygnięta. Rozstrzygnęła zaś ją praktyka.

Konkursy artystyczne jak przemysłowe, lub naukowe opierają się zawsze na tej samej zasadzie, oto na zasadzie *rozszerzenia zakresu współpracownictwa*. Czy się buduje kościół, czy układa okładkę książki — zasada ta pozostaje słuszną. Temu, kto chce postawić kościół lub wydać książkę zależeć musi, by jak najszersze koło fachowców rzeczą tą zainteresować, bo, *cæteris paribus,* to mu daje większą gwarancję. Konkurs pozwala w ten sposób w każdym wypadku wyjść poza koło t. z. współpracowników stałych, mniej lub więcej po pewnym czasie zrutynizowanych, zużytych, zmanjerowanych i sztywnych. Konkurs pozwala najzapadlejszym kątom świata korzystać bezpośrednio z doświadczenia i rozwoju stolic, daje możność najbiedniejszej firmie korzystać ze wzorów oryginalnych, artystycznych, których opłacić sama nie byłaby w stanie. Konkurs jest także znakomitym, celowym ujściem dla wszelkiego rodzaju zamiarów i dobrych chęci, które w braku takiego nawet urzeczywistnenia rychło wyradzają się w projektomanję. — Pieniądze, stosunki, środki wogóle, które konkursy rozrzucają wśród rzeszy pracujących artystów — również nie są rzeczą obojętną. Jasne to dla każdego, kto o rzeczach prostych mówić potrafi z prostotą.

Jedynym czynnikiem, regulującym wartość konkursów jest ich — obfitość. Im więcej konkursów, tym większa rękojmia, że w ogólnej sumie pracy nic się nie zmarnuje. Kompetencja sędziów i sprawność pracujących wyrabia się i wspiera wzajemnie. Publiczność uczy się korzystać z pomocy fachowców.

Wszystkie te dodatnie skutki praktyki konkursowej mają znaczenie dla rozwoju kultury ogółu, i ogół ma coraz więcej sposobności egzercytowania swego wyboru, wyrabiania sądu i nawet — nawet popierania tych, których praca mu się podobała.

Upodobania publiczności, pieniężne nagrody, interes przemysłowców — ale cóż to ma wspólnego ze sztuką? — słyszę głos bolejących jej obrońców. Odpowiedź prosta — *nic*. Tak, to wszystko nie ma *nic* wspólnego ze sztuką t. j. z *tworzeniem*. Prawy twórca nie stanie do konkursu dla innych względów, jak tylko dlatego, że *temat* podziałał nań jako *bodziec twórczy*. Będzie więc czynił to, co sam upodobał — będzie tworzył. Jeśli dopnie tego, co zamierzył — zwycięży, choćby nawet nie przyznano mu nagrody, a wtedy konkurs był po prostu ostatnim bodźcem w szeregu czysto wewnętrznych pobudek dzieła — i sztuce krzywda się nie stała, bo *sztuce* konkurs krzywdy wyrządzić nie jest w stanie.

W ten sposób psychologja konkursu sprowadza się do dwuch założeń. Jedno

z nich tyczy się ogółu — drugie — artysty :

Ogół nie powinien się łudzić, że za kilkaset rubli można «stworzyć» talent; artysta nie powinien przystępować do konkursu, jak tylko czując twórczo jego temat. I wówczas stanie się, że konkurs da ogółowi widok samych właśnie... *talentów,* artysta zaś otrzyma zawsze *słusznie* — swoją nagrodę.

«Sztuka», organizując konkurs Chopinowski, zdawała sobie bardzo wyraźnie sprawę z tego, o co jej chodzi. Oto chodziło nam o zdobycie interesującego materjału do numeru, któryśmy zamierzali Chopinowi poświęcić.

«Tylko tyle!» zawoła amator górnolotnych frazesów. — Tylko tyle, bo skoro raz uznaliśmy to pismo za cel godny pracy i zabiegów, to dlaczegóżby to nam nie miało wystarczyć? — Rzecz prosta, że w samym wyborze tematu przebija myśl możliwie najszerszego zainteresowania ogółu i artystów — ale i to również wypływa ze świadomości, że to dla «Sztuki» (pisma) będzie pożyteczne. Prawda, że w rozumieniu naszym «Sztuka» (pismo) służy — Sztuce. Cel nasz po części został osiągnięty : do przepięknych, a mało u nas znanych utworów z chopinowskiego natchnienia płynących, jak Delacroix, ów portret — elegja, pełen śmiertelnego czaru, jak Beardsleya ballada, uchylająca rąbek tajemnic duszy rasowo nam obcej, dalej — do prób Biegasa, Pilichowskiego — dołączyć mogliśmy kilka ładnych kart konkursu. — Cel po części osiągnięty : kilka ładnych kart, kilka z duszy płynących wizji pogrzebowego marszu, romantyzmu, marzycielstwa. — Istotnie pragnęlibyśmy tłumniejszego turnieju młodych zarówno dla pisma, jak dla samych że młodych... Przyszłość powetuje nam ten zawód, tymczasem zaś cieszymy się szczerze z tego, co konkurs dał.

A dał prócz wyżej nazwanej wizji cząstkowej Chopina, ciekawą sposobność zajrzenia bliżej w twórczość dwuch artystów : Gustawa Gwozdeckiego i E. Nadelmana.

Gustaw Gwozdecki.

Wizja Gwozdeckiego — Ballada F^{dur} — to część tryptyku, nad którym malarz obecnie pracuje. Nikt obojętnie obok tej czarnej karty nie przejdzie. Najmniej intuicyjny człowiek powie : «Co to jest? — ja tego nie rozumiem» — Ale jednak go rzecz ta zastanowi i każe chcieć «zrozumieć». Kazać chcieć — to już dużo.

Kto, zatrzymawszy się przed tą kompozycją, potrafi wniknąć głębiej, tego uderzy najsamprzód skromna bajka, treść tak nieskomplikowana rzeczy : ktoś na

mogile wiejskiej bolejący — pielgrzym jakiś; jakiś pancerny na obłokach; — obłoki. — I nic więcej — jednak całość bolesna — bolesna wyrazem. — Kto wreszcie jeszcze głębiej czuje kompozycję plastyczną, temu *czarny* obraz zagra *bogactwem koloru*. *Kiry* na pierwszym planie, *ciemność widmowa,* dalej *martwa bladość* lic pielgrzyma, sylwetowy *cień* krzyża i wreszcie tło obłoków, nasiąkniętych miękko *jasnością i cieniem na przemiany*. Cała potężna harmonja czarnych i białych tonów — harmonja żałoby. I w tej potężnie wyrażonej wartości kolorystycznej tkwi jedna z kardynalnych cech młodego artysty. On rzeczywiście kocha się w barwach : wielbi kadm, szaleje za kobaltem, tarza się w karminach. Gdyby mógł, obrazy swe malowałby po prostu promieniami czystych barw tęczy, choć nęci go i sam szlachetny materjał farby (tej właśnie najdroższej!).

Wizja — pierwszy niemal wyraz, cisnący się na usta przed tym obrazem — jest także drugą cechą zasadniczą jego twórczości. W pracowni Gwozdeckiego jest się trochę w zaczarowanym świecie. Już nie mało wrażenia robią te źródła kadm i karminu, całe sadzawki kobaltowe na olbrzymich płótnach. — Ale oto znowu jakieś anioły o skrzydłach olbrzymich jak świat, jakieś maski nazbyt pełne życia, jakieś głowy nazbyt upiorowe. We wszystkim silny, młody, czasem niecierpliwy rozmach, bogactwo czucia i zuchwalstwo środków. Nigdzie nie znajdzie jednego tonu umiarkowanego, jednego kompromisu. Jakiś szturm — z aniołami i przeciw aniołom, ale zawsze podniebny, rozhukany. Ówdzie znów zniecierpliwiony malarz rzuca płótna i chwyta za glinę. Powstają próby plastyki pierwotnie-naiwnej, monolitej, z zacięciem na monumentalność. Coś się spiętrza ustawicznie w tej duszy.

Przyznam się, że tego wszystkiego nie znalazłem w notatkach o p. Gwozdeckim, rozsianych po prasie. Z klepań reporterskich wziąłbyś go za jednego z tych artystów, którzy pracują głównie . . . w kawiarniach; z artykułów znów pompatycznie-ogólnikowych — za siedmdziesięcioletniego, a niebezpiecznego współzawodnika Michała Anioła, czy Rembrandta.

A to jest piękny, szlachetny, gorączkowo kipiący młody talent, który po prostu szuka ujścia dla wszystkich naraz pragnień bogatej duszy. Im bogatsza dusza — tym dojrzałość późniejsza, tym trudniej o arcydzieło, gdzieby środki dorównały zamiarom. Ale jaki rozmach, jaka gorąca wizja *swojego* świata, jakie wołanie!

E. Nadelman.

Drugie nazwisko, które konkurs odsłonił, było zupełną niespodzianką dla wszystkich. Rysunek, świetny

zresztą, zapowiadał rzeźbiarza w niezwykle silnym traktowaniu bryłowatości, w doskonałym powiązaniu figur. Rzeźbiarza w tym rysunku przeczuwano. Niestety, niepodobna tu było zwiedzić odrazu pracowni p. E. Nadelmana, gdyż mieszka w Monachjum. — Powetowały to w pewnym stopniu fotografje, które artysta nadesłał wkrótce do Redakcji.

Dwie z tych grup rzeźbiarskich czytelnik znajdzie obok, inne podamy przy sposobności.

Nie wiemy nic o dotychczasowym przebiegu studjów p. Nadelmana — widzimy jedynie, że mamy do czynienia z urodzonym rzeźbiarzem, który zdołał już przełamać wiele trudności fachu i opanował bryłę. — Pewna może mglistość tematu, pewne gubienie kształtów w całości — stanowią zarazem urok i niepokoją trochę w tych grupach. Ale grupy powiązane znakomicie, ruch przestudjowany głęboko, masy nie rozrywają się, nie żonglują, lecz dźwigają się do góry potężnie i wszelka krytyka musi przyznać w tych utworach zapowiedź pięknego dzieła rzeźbiarskiego.

A oto rysunek konkursowy, wymowny ogólno-ludzkim bólem, może nadto uproszczony w wyrazie, stąd mógłby również ujść za symbol jakiejś klęski elementarnej — ale śmiało, wyraźnie i harmonijnie zbudowany i z punktu widzenia wyłącznie rysunkowego poprawniejszy niewątpliwie od Gwozdeckiego.

Tak więc dwa nazwiska — Gustaw Gwozdecki i E. Nadelman — niewątpliwie od chwili tego konkursu wrażą się mocniej w naszą pamięć. Wrażą się zaś nie, jako przyjacielsko reklamowane przez pismo sławy, lecz jak te oto karty rysunków, z których czytelnik sam wyczyta ich niezwykłą wartość : i rozmach młodzieńczy jednego, tak pełen muzykalnego niemal poczucia harmonji, i piękną, rozważną i okiełznaną pracę drugiego.

Jestże to wszystko, co o konkursie — przynajmmiej obecnym — dałoby się powiedzieć? — Bezwątpienia nie wszystko.

Ma dużo wdzięku ilustracja do preludjum Nr. 4, podpisana godłem «Gołąb». — Ma pewną grozę i dobry kredkowy rysunek kompozycja podpisana « Zbyszko ». — Prócz tego możnaby mówić o konkursie i z powodu konkursu, i z artystami i o artystach, do pism polskich i o polskich pismach, z publicznością i o publiczności. — Ale na to wszystko będziemy mieli nieraz jeszcze sposobniejszą porę.

Obecnie zwrócimy się tylko do tych

wszystkich, którzyby mogli wziąć udział w naszym przyszłym konkursie. Zwracamy się do nich z prośbą, by z nadsyłaniem prac się nie ociągali, by nam ich nie skąpili. Bo celem naszym jest wydać piękny numer pisma poświęcony — tym razem — krajobrazowi polskiemu. Tylko tyle. — Ale z tego *numeru «Sztuki»* zrobić *dzieło* sztuki — od nich to zależy.



Gustaw Gwozdecki (II[a] *nagroda*). *Ballada F-dur.*

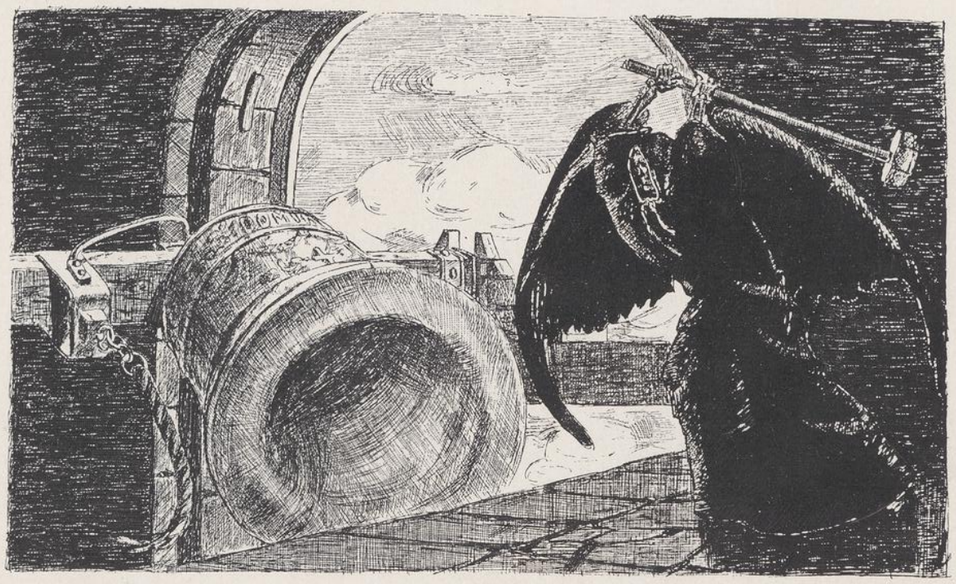


E. Nadelman (III[a] nagroda). *Chopin.*



Godło «Gołąb». *Chopin.*

BIBLIOTEKA CHOPINA-NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA



Godło «Zbyszko». *Marsz żałobny.*

Eugenjusz Delacroix. — *O Chopinie.*

(Z Dziennika.)

1847

28 stycznia. Jak rzadkie jest uzdolnienie muzykalne wśród Francuzów!

Pracowałem nad obrazem *Valentin* i nad kopją niewielkiego portretu mego siostrzeńca.

— Błyskawice, piorun i rzęsisty grad około godziny czwartej.

— Obiad u pani Marliani [1]; ma ona bawić miesiąc na Południu. Spotkałem u niej jeszcze raz Poirela, który mi się wcale podobał. Był tam Chopin; opowiadał mi o nowym sposobie leczenia zapomocą masażu; byłby pożądany pomyślny skutek tego.

21 lutego. Znudzony zbytniemi odwiedzinami gości, zamknąłem dziś drzwi od swej pracowni.

Z powodu koncertu Franchomme'a, na który pójść miałem o drugiej, zacząłem wcześniej pracować nad obrazem *Comédiens arabes,* do którego powróciłem. Idąc na koncert, spotkałem panią Sand, z którą też odbyłem resztę drogi w jej powozie. Spotkanie się z nią sprawiło mi prawdziwą przyjemność. Muzyka wyborna. Grali kwartet Haydna; jeden z ostatnich, przez niego napisanych. Chopin mi mówił, że to doświadczenie nadało tym utworom tę doskonałość, którą w nich tak podziwiamy. Mozart, dodał on, nie potrzebował doświadczenia; wiedza jego była zawsze na poziomie natchnienia.

12 marca. Byłem na obiedzie u pani Sand. Spadł straszny śnieg. Brodząc, dostałem się na ulicę Saint-Lazare.

Kochany Chopin [2] uraczył nas muzyką. Co za czarujący gienjusz! Był tam obecny p. Clésinger, rzeźbiarz; sprawia on na mnie wrażenie niekorzystne. Po odejściu, d'Arpantigny rozpoczął jego apologję, zgadzającą się z moim wrażeniem.

1 kwietnia. O godzinie 11 byłem z panią Sand i z Chopinem w Luksemburgu. Oglądaliśmy razem galerję, obejrzawszy przedtym kopułę.

[1] Delacroix poznał *hrabinę Marliani* u George Sand. Mąż jej hrabia Marliani — kompozytor i nauczyciel śpiewu — wystawiał w teatrze włoskim wiele oper, między innemi *Bravo.*

[2] Delacroix miał dla gienjuszu Chopina entuzjastyczny podziw. Ilekroć wspomina nazwisko muzyka w swym Dzienniku, czyni to zawsze z najbardziej chwalebnemi epitetami. Odwiedzał go gorliwie, a jedną z największych przyjemności jego było słuchać Chopina, jak odtwarzał dzieła swoje, lub Beethovena. W książce wybornej i niezwykle ciekawej, którą poświecił pamięci sławnego artysty, po opisie towarzystwa, do którego należeli Heine, Meyerbeer, Ad. Nourrit, Hiller, Niemcewicz, G. Sand, Liszt tak się wyraża o Delacroix: «Eugienjusz Delacroix siedział w milczeniu, wzruszony objawieniami, wypełniającemi powietrze, a których szmer zdawaliśmy się słyszeć. Może się zastanawiał, jakiej palety, jakiego pędzla, jakiego płótna ma użyć, by powołać je do życia zapomocą swojej sztuki? Może marzył o płótnie, utkanym przez Arachnę, o pędzlu z rzęs wróżki, o palecie zasobnej w lotne barwy tęczowe, by móc to oddać. Przedwczesna śmierć Chopina głęboko zasmuciła Delacroix, a ślady tego smutku są zarówno w jego Korespondencji jak i w Dzienniku.

Odwieźli mnie do domu, dokąd wróciłem około trzeciej. Wieczorem byłem u nich na obiedzie.

9 maja. Wieczorem byłem u pani Marliani. Dowiedziałem się od niej o chorobie Chopina. Biedne dziecko chore już od ośmiu dni, i to bardzo ciężko. Obecnie nieco mu lepiej.

10 maja. Z rana byłem u Chopina, ale nie wpuszczono mnie.

11 maja. Byłem u Chopina około jedenastej. Obiad jadłem w towarzystwie I... Około godziny dziewiątej odprowadziła mnie do Chopina; siedziałem długo po północy; była tam panna de R... i jej przyjaciel Herbaut.

26 maja. Dzisiaj był u mnie Chopin; wraca w piątek do Ville-d'Avray.

1 lipca. Z rana byłem w Izbie. — O godzinie trzeciej wizyta u Chopina. Był boski. Wykonano przed nim jego trio, poczym on sam je wykonał i to mistrzowską ręką.

— Grzymała zaprosił nas na obiad w towarzystwie pewnej swojej znajomej, która wyjeżdża do Eaux-Bonnes.

26 września. Przyszła panna de Rosier. Potym Chopin.

1849

29 stycznia. Wieczorem poszedłem do Chopina; byłem u niego do godziny 10 ej. Zacny to człowiek! Rozmawialiśmy o pani Sand, o jej dziwnych kolejach losu, o tej mieszaninie zalet i wad. Było to z powodu jej Pamiętników. Powiedział mi, że on nie mógłby ich napisać. Ona o tym wszystkim zapomniała; miewa ona błyskawice wrażliwości, ale prędko zapomina. Zapłakała nad swym starym przyjacielem Pierretem i już o nim nie myśli. Mówiłem mu, że przewiduję, iż jej starość będzie nieszczęśliwa. On tak nie sądzi. Sumienie nie czyni jej tych wyrzutów, które robią jej przyjaciele. Ma ona zdrowie mocne i wytrwałe; jednoby ją tylko dotknęło głęboko, a mianowicie strata Maurycego, lub gdyby on wszedł na złą drogę.

Co do Chopina, to cierpienia nie pozwalają mu niczym się zajmować, a tym mniej pracą. Mówiłem mu, że wiek i kłopoty codzienne nie omieszkają i mnie ostudzić. Na to mi on, że widzi we mnie siłę odporną. «Pan korzysta ze swego talentu z pewnego rodzaju bezpieczeństwem, co jest rzadkim przywilejem i co warte nie mniej, niż gorączkowe uganianie się za sławą.»

Piątek 2 marca. Wieczorem wyszedłem, żeby się zobaczyć z Chopinem i spotkałem Chenavarda.

Poniedziałek 5 marca. Poznałem Prudenta[1]; naśladuje on bardzo Chopina. Byłem dumny z tego przez przyjaźń dla wielkiego człowieka; który umiera.

Czwartek 8 marca. Wieczorem byłem u Chopina. Widziałem u niego oryginała, który przybył z Quimper, by go podziwiać i leczyć; jest on bowiem, czy też był lekarzem i ma wielką pogardę dla homeopatów wszelkich odcieni. Jest to namiętny amator muzyki; ale podziwia tylko Beethovena i Chopina. Mozart nie wydaje mu się na wyżynie tych imion; Cimarosa to stara peruka, etc.

Piątek 30 marca. Widziałem wieczorem u Chopina czarującą panią Potocką. Słyszałem ją dwa razy, nie spotykałem jeszcze nic doskonalszego. Widziałem panią Kalerji... Grała, ale niezbyt sympatycznie; za to jest prawdziwie piękna, kiedy podnosi oczy, grając jak Magdaleny Guida lub Rubensa.

Sobota 7 kwietnia. Stamtąd poszedłem do Chopina. Był tam Alkan[2].

Około godziny w pół do czwartej towarzyszyłem Chopinowi w dorożce na przechadzce. Chociaż zmęczony, byłem szczęśliwy, że mogłem mu się na coś przydać... Pola Elizejskie, Łuk Tryumfalny, butelka wina przy szynkwasie, przystanek przy rogatce, etc.

Tego dnia mówił mi o muzyce, i to go ożywiło. Pytałem się go, co stanowi logikę w muzyce. Objaśniał mi, co jest harmonja i kontrapunkt; że niejako fuga jest czystą logiką w muzyce i że posiadać wiedzę fugi znaczy to samo, co znać pierwiastek wszelkiej logiki i konsekwencji w muzyce.

Myślałem, jakbym był szczęśliwy, gdybym nauczył się tego wszystkiego, co w rozpacz wprowadza muzyków pospolitych. Uczucie to dało mi wyobrażenie o zadowoleniu, które znajdują w nauce uczeni, godni tej nazwy. Bo prawdziwa nauka nie jest tym, co zwyczajnie rozumieją pod tą nazwą, dziedziną poznania ludzkiego, odrębną od sztuki, nie! Nauka tak pojęta, przedstawiona przez takiego człowieka, jak Chopin, jest sztuką samą w sobie, a sztuka nie jest już wtedy tym, za co ją gmin uważa t. j. czymś w rodzaju natchnienia, które zjawia się nie wiadomo skąd, wiedzione przez przypadek i nie wyobraża nic prócz zewnętrznej strony malowniczej. Sztuka twórcza jest rozumem samym, ozdobionym przez gienjusz, ale dążącym, za wolą praw wyższych drogą konieczności. To mnie naprowadza na różnicę, która zachodzi między Mozartem a Beethovenem.

«Tam», mówił mi, «gdzie ten ostatni jest ciemny i zdaje się nie zachowywać jedności, przyczyną nie jest rzekoma oryginalność, nieco dzika, jaką się mu zaszczytnie przypisuje, ale to, że zbacza od odwiecznych prawideł; Mozart nie czyni tego nigdy. Każda z części ma swój rytm, który w zespole z innemi tworzy śpiew i łączy jedną z drugą w zupełną harmonję. Oto to jest kontrapunkt, *punto contrapunto.*»

Mówił mi o zwyczaju uczenia akordów przed kontrapunktem, to jest ciągłości nut, która wiedzie do akordów... Berlioz pokrywa akordy i wypełnia, jak może, interwale.

Ci ludzie, przejęci przedewszystkim stylem, wolą raczej być głupi, niż mieć *minę poważną.*

Zastosować to do Ingresa i do jego szkoły.

Środa 11 kwietnia. Zdaje mi się, że to tego wieczora widziałem znowu panią Potocką u Chopina. Ten sam efekt cudowny głosu. Śpiewała fragmenty, nokturny i muzykę na fortepjan Chopina, a między innemi *Młyn w Nohant,* który zastosowała do *O salutaris*. Wypadło to cudownie. Powiedziałem jej, co o tym szczerze myślę: że w muzyce, jak bez wątpienia w wszystkich innych sztukach, jak tylko styl, charakter, jednym słowem, powaga zjawia się, wszystko inne znika. Wolę ją daleko bardziej, kiedy śpiewa *Salice,* niż wszystkie jej czarujące melodje neapolitańskie. Próbowała śpiewać *Jezioro* Lamartine'a na melodję tak znaną i pretensjonalną Niedermeyera. Ten przeklęty motyw męczył mnie przez dwa dni.

Sobota 14 kwietnia. Wieczór spędziłem u Chopina; zastałem go bardzo osłabionego, bez tchu. Obecność moja po niejakim czasie ożywiła go. Mówił mi, że nuda jest najokrutniejszą jego męczarnią. Zapytałem, czy nie znał przedtym tej pustki nie do wytrzymania, której i ja doznaję czasami. Odpowiedział mi, że zawsze umiał czymś się zająć; zajęcie najmniejszej wagi wypełnia chwile i odpędza te opary. Inaczej ze zgryzotami.

Niedziela 22 kwietnia. Po obiedzie u Chopina; jeszcze jeden człowiek wytworny w uczuciu, a nie potrzebuję dodawać, że także umysłowo. Opowiadał mi o tych osobach, które poznałem przez niego, o pani Kalerji, etc. Powlókł się na premjerę *Proroka;* jego przerażenie wobec tej rapsodji.

Czwartek 17 maja (Wniebowstąpienie). Wychodząc z kościoła, wstąpiłem do Chopina; miewa

[1] *Racine Gaultier,* inaczej Prudent, pjanista i kompozytor francuski.
[2] *Alkan,* muzyk i kompozytor, urodzony w Paryżu w 1813. Ogłosił wiele utworów.

się rzeczywiście lepiej. Przybyła tam pani Kalerji.

Sobota 20 października. Po sniadaniu dowiedziałem się o śmierci biednego Chopina. Dziwna rzecz, z rana, zanim jeszcze wstał, byłem uderzony tą myślą. Oto już kilka razy przytrafiają mi się przeczuciat ego rodzaju.

Jakaż strata! Nikczemne miernoty zajmą miejsce po zgaśnięciu tej szlachetnej duszy.

Bez daty. Clésinger, którego spotkałem na ulicy, przysłał mi swoją żonę, żebym poszedł z nią zobaczyć grobowiec Chopina. Wbrew oczekiwaniom mym, byłem zupełnie zadowolony. Zdawało mi się, żebym w ten sposób i ja zrobił. Zato biust jest nieudany.

1850

13 lutego. Koło godziny trzeciej widziałem księżniczkę Marcellini; uderzyły mnie utwory Chopina, grane przez nią. Nic banalnego, kompozycja doskonała. Czy można znaleźć coś doskonalszego? Bardziej on podobny do Mozarta, niż ktokolwiek. Jak tamten, ma on dar tych samorodnych motywów, które, zdawałoby się, każdy może odnaleźć.

Bruksela niedziela 7 lipca. Podczas gdy oglądałem witraże w kaplicy Panny Marji, posłyszałem pośród innych utworów, odegranych bardzo dobrze, ulubiony psalm Chopina, *Juda Zwycięzca:* głosy dziecinne przy wtórze organów. Przez chwilę byłem w zachwyceniu.

1851

28 lutego.

Liszt o Chopinie.

«Jakkolwiekbądź żałowany przez wszystkich artystów i tych, którzy go znali, pozwalamy sobie wątpić, czy chwila już nadeszła, by oceniony sprawiedliwie ten, którego stratę odczuwamy w szczególny sposób, zajął już to wysokie miejsce, które mu przyszłość zapewne gotuje!»

Jakakolwiekby była popularność pewnej części twórczości tego, kogo cierpienia na długo przed śmiercią już były złamały, można mimoto przewidywać, że potomność mieć będzie cześć poważniejszą, mniej lekkomyślną od tej, którą im dzisiaj oddaje. Ci, co się kiedyś będą zajmowali historją muzyki, ocenią należycie jego udział w tej dziedzinie, a ten okaże się wielki, jak przystoi tak rzadkiemu gienjuszowi melodyjnemu, który umiał szczęśliwie rozszerzyć wątek harmonijny. Z pewnością zdobycze jego słusznie będą bardziej cenione, niż niejedno z dzieł o zakresie pozornie obszerniejszym, odgrywane przez wielką ilość instrumentów, wciąż śpiewane przez prymadonny bez liku.

Nie wychodząc poza obręb fortepjanu, Chopin, naszym zdaniem, złożył dowód jednej z najistotniejszych zalet autora, a mianowicie świadomości formy, w której danym mu było celować; a przecież fakt ten, który my poczytujemy mu za poważną zasługę, szkodzi powadze jego reputacji.

Z trudem zapewne kto inny, posiadając tak wybitne uzdolnienia melodyjne i harmonijne, oparłby się pokusom, które nastręczają pienia skrzypiec, tęskne tony fleta, lub donośne głosy trąby, które my uparcie uważamy jeszcze za jedynych wysłanników tej starej bogini, od której wyłudzamy łaski natychmiastowe. Jak silne mieć musiał przekonanie, by się zamknąć w kole ciaśniejszym na pozór i wydobyć zeń zapomocą swego gienjuszu to, co nie zdawało się kwitnąć na tym terenie? Jakąż to przenikliwość intuicyjną objawia ten wybór wyłączny, który, wydzierając przeróżne efekta instrumentów z ich zwyczajnej dziedziny, gdzie cały pieniący się wrzask załamywał się im u stóp, przenosi je w sferę bardziej ograniczoną, ale idealniejszą?

Co za wiara i przeczucie potęgi przyszłej swego

instrumentu musiały nim kierować, że się zrzekł dobrowolnie empiryzmu tak rozpowszechnionego, i coby każdy uważał prawdopodobnie za nonsens, pozbawił myśli tak wielkie właściwego im sposobu interpretowania! Jakże winniśmy szczerze podziwiać tę jedyną myśl o pięknie dla piękna, która z jednej strony odwiodła talent jego od pospolitego rozdziału każdego źdźbła melodji pomiędzy setkę pulpitów, a z drugiej przyczyniła się do wzbogacenia jego sztuki, pobudzając go do skoncentrowania się w jak najmniejszej przestrzeni.

Chopin, któremu obce były ambicje hałaśliwej orkiestry, zadawalał się widokiem swej myśli całkowicie oddanej na klawiszach fortepjanu. Dochodził on zawsze do swego celu, t. j. do tego, że koncepcja muzyczna nic nie traciła na energji; ale nie rościł sobie żadnych pretensji do efektów zespolonych i do pędzla dekoratora. Nie zastanawiano się dotąd nigdy poważnie nad wartością rysunku tego subtelnego pędzla, bo przywykło się dziś uznawać, jako kompozytorów godnych wielkiej sławy tylko tych, którzy pozostawili co najmniej pół tuzina oper, tyleż oratorjów i kilka symfonji, jakby można było żądać od każdego muzyka, by robił wszystko, a nawet więcej, niż wszystko.

Słuszność tego pojęcia, jakkolwiek ogólnie rozpowszechnionego, jest jednak bardzo problematyczna. Dalecyśmy od zaprzeczania pieśniarzom epicznym sławy trudniejszej do zdobycia, którzy rozwijają szeroko swą wspaniałą twórczość; ale pragnęlibyśmy, by tę samą miarę przykładano do muzyki, jaką się stosuje do proporcji materjalnych w innych sztukach, a która, w malarstwie na przykład, wyżej podnosi z pośród arcydzieł płótno o dwudziestu calach kwadratowych, np. *Widzenie Ezechjela* Rafaela lub *Cmentarz* Ruysdaela, niż kolosalne płótno jakieś, choćby ono było Rubensa czy Tintoreta. Czyż w literaturze Beranger jest mniejszym poetą dlatego, że zamknął swą myśl w ciasnych granicach piosenki? Czyż Petrarka nie zawdzięcza swego tryumfu sonetom i czy wielu jest z pośród tych, którzy najwięcej powtarzali czarodziejskie rymy tych sonetów, co wiedzą o istnieniu jego poematu o Afryce? Trudno tedy, podejmując się inteligientnej analizy utworów Chopina, nie znaleźć w nich piękności pierwszorzędnych o ekspresji zupełnie nowej i budowie harmonji zarówno oryginalnej jak skończonej. W jego dziełach śmiałość zawsze jest usprawiedliwiona, bogactwo, przesada nawet nie wyklucza jasności, osobliwość nie wyradza się w barokową dziwaczność, egzaltacja nie jest chaotyczna, a zbytek w ornamentacjach nie psuje elegancji linji zasadniczych. Najlepsze dzieła obfitują w kombinacje, o których można powiedzieć, że tworzą epokę w tworzeniu stylu muzycznego. Śmiałe, skrzące się, pociągające kryją one swą głębię pod wdziękiem tak niewymownym, a technikę pod urokiem tak niewysłowionym, że trzeba pewnego wysiłku, żeby się uwolnić z pod ich czaru pociągającego i móc je sądzić na zimno z punktu widzenia ich wartości teoretycznej; wartość tę odczuło się już, ale pozna się z czasem jeszcze lepiej, kiedy badać się będzie ściśle zasługi, oddane sztuce w epoce, w której żył Chopin.

Jemu to zawdzięczamy tę rozległość akordów czyto pokrytych, czy w arpedżjach, czy w baterjach, tę falistość chromatyczną i współharmonijną, której przykłady tak uderzające nastręczają jego etiudy; te małe gronka tonów przydanych, które niejako przyprószają rysunek melodji, by ją rozłączyć jak rosa, a których wzór znamy jedynie z fiorytur dawnej wielkiej szkoły śpiewu włoskiego. Rozszerzając zakres, którego nikt przed nim nie przekroczył, dał on temu rodzajowi zdobnictwa charakter nieprzewidziany i urozmaicenie, których nie było w głosie ludzkim, niewolniczo naśladowanym przez fortepjan w ozdóbkach stereotypowych i monotonnych.

Wynalazł on te cudowne progresje w har-

monji, które charakter poważny nadają nawet tym utworom, których temat jest lekki, a znaczenie zdaje się być mniejsze. Ale cóż znaczy temat? Czyż nie myśl z nich tryska, czyż nie wibruje w nich emocja, która go podnosi, uszlachetnia i wzmacnia? Ileż to melancholji, subtelności, wiary a przedewszystkim sztuki w tych arcydziełach Fontaine'a, których tematy są tak znane, a tytuły tak skromne? Tytuł *etiudy* i *preludja* też jest taki; ale utwory Chopina, które je noszą, pozostaną mimoto prawzorami doskonałości w tym rodzaju, jaki stworzył, a który pochodzi, jak inne jego dzieła, z charakteru jego talentu poetyckiego.

Pisane prawie za pierwszym popędem, noszą one piętno werwy młodzieńczej, które się zaciera w niektórych jego dziełach późniejszych bardziej wypracowanych, więcej skończonych, umiejętniejszych, a ginie zupełnie w ostatnich jego utworach o wrażliwości napiętej, która, powiedziećby można, jest pożądaniem wyczerpania.

Gdybyśmy mieli tu omawiać terminologją szkolną rozwój muzyki fortepjanowej, zdysekowalibyśmy te cudowne utwory, które nastręczają tak bogate żniwo obserwacji; zgłębilibyśmy te *nokturny, ballady, impromptа, scherza,* które są wszystkie pełne wyrafinowania harmonijnego zarówno niespodziewanego, jak i niesłyszanego dotychczas; szukalibyśmy tego także w jego *polonezach, mazurkach, walcach, bolerach*... Ale ani chwila po temu, ani tu miejsce na pracę podobną, która może zaciekawić tylko specjalistów.

Wszystkie jego dzieła dzięki temu *uczuciu,* które je przepełnia, rozpowszechniły się i spopularyzowały; *uczucie wybitnie romantyczne, osobiste, właściwe autorowi,* a nie mniej przezto *sympatyczne* nie tylko dla kraju, który mu zawdzięcza o jedną sławę więcej, ale także i dla tych, co kiedykolwiek zaznali losów wygnańca i uczucia miłości.

Nie zadawalając się zawsze ramami, w których miał wolność rysowania konturów tak szczęśliwie dobieranych, Chopin chciał także myśl swoją wyrazić w klasycznej formie. Napisał piękne *koncerty* i *sonaty;* w każdym razie nie trudno spostrzec, że w utworach tych jest więcej wysiłku, niż natchnienia. Temperament jego był gwałtowny, fantastyczny, idący za popędem. Warunek zupełnej swobody był dlań niezbędny i, zdaje się nam, że zawsze gwałcił on swój gienjusz, ilekroć chciał go poddać regułom, klasyfikacjom, układowi, które nie mogły iść w parze z wymaganiami jego ducha, jednego z tych, które dary swe rozsypują, kiedy się czują bezbrzeżnie wolne.

Mógł obudzić w nim tę żądzę podwójnego powodzenia tylko przykład jego przyjaciela Mickiewicza, który, napisawszy z powodzeniem poemat fantastyczny, jaki mu jest właściwy, z nie mniejszym powodzeniem do pewnego stopnia próbuje swych sił w formie klasycznej. Chopin nie doznał tak samo zupełnego sukcesu, naszym zdaniem; nie mógł on zachować w kwadracie naczynia kanciastego i sztywnego tego lotnego i nieokreślonego konturu, który stanowi czar jego myśli; nie mógł w nim zamknąć tej zamglonej i przyćmionej niepewności, która, niszcząc cały zarys formy, przyodziewa ją niby w fałdy draperji, w płatki mgły.

Te próby lśnią jednak rzadką dystynkcją stylu i zawierają fragmenty zadziwiającej wielkości.

Wspomnimy o *adagio* drugiego *koncertu,* dla którego miał wyraźną predylekcję i z upodobaniem je sobie powtarzał. Rysunki dopełniające tego *koncertu* należą do najpiękniejszej manjery autora... Cały ten utwór pełen jest istotnej doskonałości, uczucie w nim wciąż promienieje i pełne jest rzewności. Uprzytamnia jakiś krajobraz, zalany swiatłem, jakąś bogatą kotlinę *Tempe,* którą utrwalono jako miejsce dramatu smutnego, jakiejś sceny rozrzewniającej, możnaby powiedzieć, że to żal wieczny serca ludzkiego na łonie nieporównanej wspaniałości przyrody. Kontrast, otrzymany zlaniem się tonów, niezrównane stopniowanie

plam sprawia, że nic szorstkiego lub gwałtownego nie zjawia się, by dysonansem zakłócić to wzruszające wrażenie, jakie budzi, a które równocześnie melancholją napełnia radość, a pogodą ból.

1852

Poniedziałek 2 lutego. Pani Sand przybyła około godziny czwartej. Wyrzucałem sobie, że odkąd tutaj bawi, nie widziałem się z nią jeszcze. Cierpi bardzo nie tylko na chorobę wątroby, ale także na coś w rodzaju astmy podobnej do tej, którą miał biedny Chopin.

Środa 20 kwietnia. ...Nie wahałem się z pójściem do księżnej Marcellini.

Przyszedłem jeszcze na czas, by posłuchać muzyki. Była tam pani Potocka i wyglądała bardzo pięknie. Wracając z Grzymałą, rozmawialiśmy o Chopinie. Opowiadał mi, że jego improwizacje były daleko śmielsze, niż jego kompozycje skończone : było to z tym tak, bez wątpienia, jak ze szkicem do obrazu w porównaniu z obrazem skończonym.

Środa 29 czerwca. Muzyka cudowna u uprzejmej księżny Marcellini.

Powstawałem przeciw ich przyjacielowi R..., który nie lubi Cimarosy, który go nie czuje, jak się wyraża z pewną samodzielną satysfakcją. O ileż Chopin był innym człowiekiem! Patrzcie, mówiłem im, jak on jest człowiekiem swego czasu, jak się posługuje postępem, który inni wnieśli do jego sztuki. Jak on ubóstwia Mozarta, a jak mało on do niego podobny. Jego przyjaciel Kwiatkowski, wyrzucał mu często niektóre reminescencje włoskie, które pomimo jego woli trącą niektóremi produkcjami nowoczesnemi Bellirniego... Mnie się to również trochę nie podobało. Ale co za czar! Jaka nowość zresztą!

Środa 6 lipca. Poszedłem wieczorem do księżny Marcellini; rzecz nadzwyczajna, znalazłem ją samą... syn jej nieco słaby. Była tyle łaskawa na mnie, że grała mi tylko Chopina i wszystko cudownie. Zaprasza mnie na obiad w przyszłą środę.

1854

7 kwietnia. Koncert księżny.

Rozkoszowano się przynajmniej w całości i bez zmęczenia tą piękną symfonją *ut mineur* Mozarta; mój biedny Chopin[1] ma słabe strony w porównaniu z nim.

Dobra księżna stale grywa jego duże utwory; zachęcają ją do tego jej muzycy, którzy się wcale na tym nie znają, choć są artystami z rzemiosła. Brak nieco tchu tym utworom.

9 kwietnia. Wstrętny koncert w kościele Św. Cecylji.

Biedna księżna dała nam też rzeczy nudne w tym samym rodzaju; kazała śpiewać *Mario,* arję z Chopina, a przedewszystkim *Pieśń majową,* której nie należy identyfikować z pieśnią z r. 1815... pretensjonalną i niewyraźną fantazją Meyerbeera.

1855

6 lutego. Byłem na obiedzie u księżny. Po obiedzie zabawiłem chwilę u Foulda i wróciłem, by ją usłyszeć z Franchommem; ale rozkoszą tego wieczoru były dwa, czy trzy utwory Chopina, które mi odegrała przed pójściem do ministra.

[1] Jest to, zdaje się nam, jedyne miejsce w Dzienniku, w którym znajduje się pewne zastrzeżenie co do gienjuszu Chopina. W r. 1842 autor pisał do Pierreta : «Spędzam sam na sam z Chopinem, którego kocham bardzo, długie godziny. Jest to człowiek niezwykłej dystynkcji : *jest to najprawdziwszy artysta, któregom spotykał.* Jest on z tych nielicznych, których można podziwiać i szanować» (*Corresp.,* t. I, p. 262-263).

5 marca. Koncert uprzejmej księżny. *Concerto* Chopina sprawiło na mnie silne wrażenie. Upierają się przytym, by je grać zamiast jego uroczych drobnych utworów. Biedna księżna i fortepjan jej znikają w tym teatrze. Kiedy Viardot preludjowała, by śpiewać mazurki Chopina, zastosowane do śpiewu, czuło się artystę, co mi też powiedział Delaroche, który był blizko mnie na tym miejscu, na które mnie zepchnięto, kiedym ustąpił swego paniom Vaufreland.

13 marca. Obiad u księżny, chociaż się wzbraniałem od tego.... Odmawiałem tak często, że idę z obowiązku. Dobry utwór Mozarta, grany przez nią z akompanjamentem basu, skrzypiec i wiolonczeli, poprzedzony utworem Mendelsohna, granym przez księżnę Chimay nudnie pod każdym względem.

Uciekam po utworze Mozartowskim i unikam *poloneza* Chopina, którym byliśmy zagrożeni.

20 czerwca. Poszedłem na moje biedne groby, które zastałem w dobrym stanie; ale gnany szaloną myślą, że mogłem się wydostać, by wrócić tego samego dnia i wczesną porą do mego spokojnego ustronia, nie miałem już czasu, by zobaczyć grób mojej dobrej ciotki i mojego drogiego Chopina.

13 października. Idę koło czwartej zobaczyć Guerina. Rozmawiamy długo; opowiada mi dużo o Chopinie, którego znał.

1856

Piątek 23 stycznia. Próba słownika sztuk pieknych. *Opera*.

Mówię także o dźwięczności, której Chopin nie uznawał za prawe źródło sensacji.

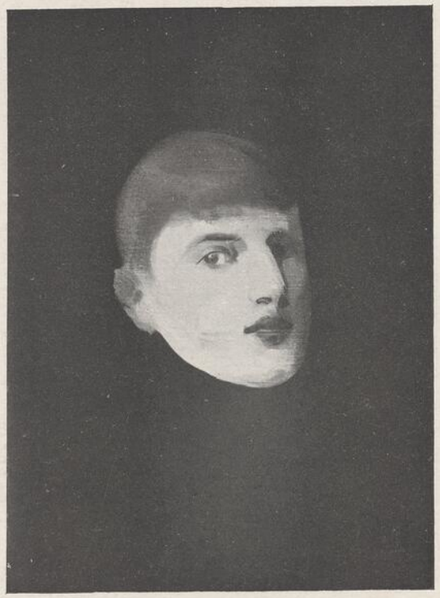
15 maja. Mój drogi Chopin powstawał bardzo przeciwko szkole, która wywodzi po części czar muzyki z dźwięczności. Mówił, jak pjanista.

1859

Champrosay 9 stycznia. O szkicu i *o dziele skończonym*. Improwizacje Chopina śmielsze niż utwory wypracowane : wykończając dzieło, nie psuje się go, jeśli się jest wielkim artystą.

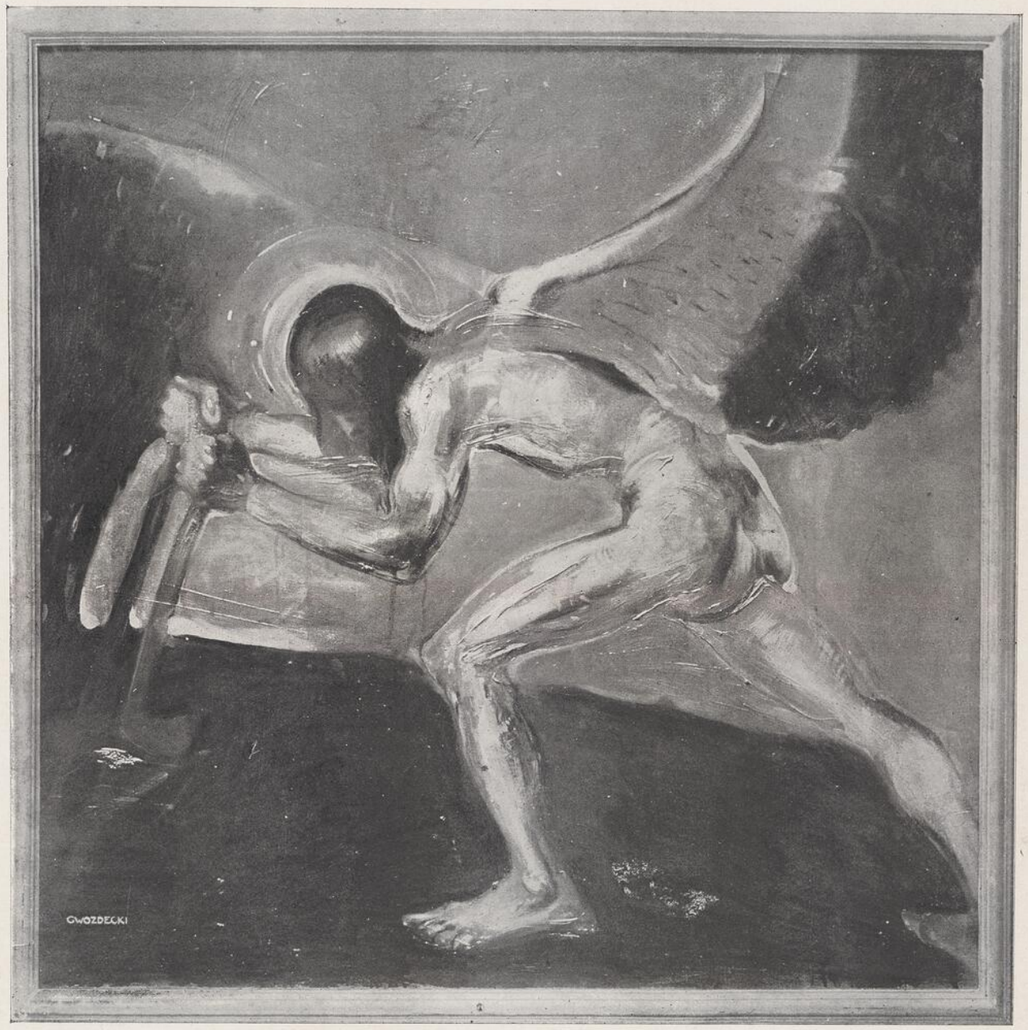
13 kwietnia. Mój drogi Chopin powstawał bardzo przeciwko szkole, która przywiązuje do dźwięczności osobliwej instrumentów poważną część efektu muzycznego. Nie można zaprzeczyć, że pewni ludzie, Berlioz między innemi, należą do tych : a myślę, że Chopin, który go nienawidził, nienawidził tyleż jego muzyki, która jest czymś tylko przy udziale trombonów, kontrastujących z fletem i z obojem w zespole.







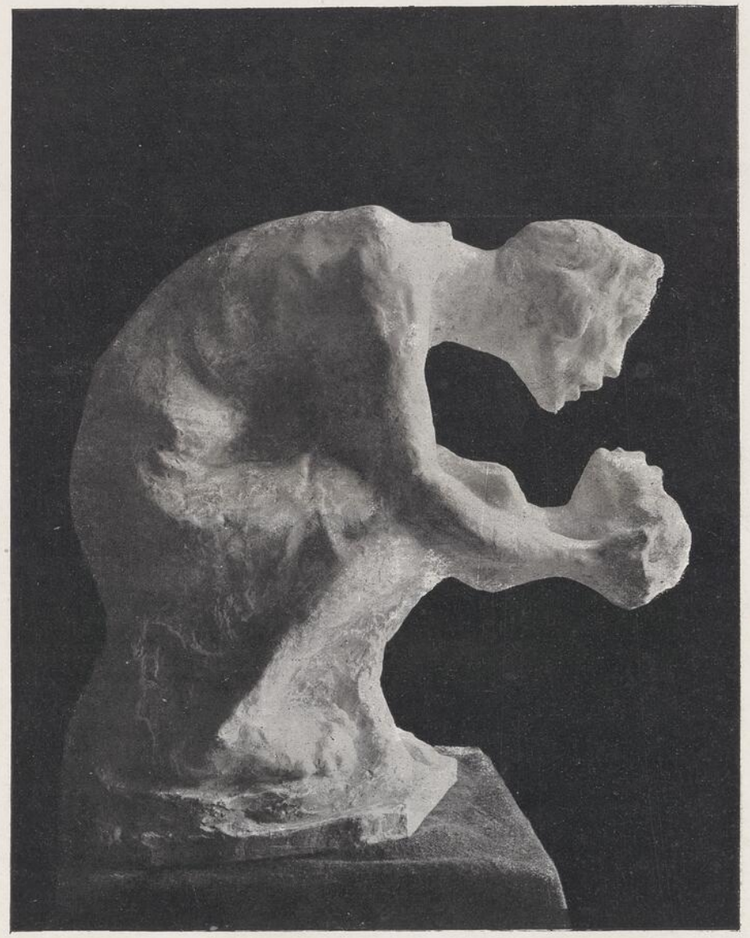
Gustaw Gwozdecki. — *Maski i głowy.*



G. Gwozdecki. *Anioł-Oracz.*



E. Nadelman.



E. Nadelman.

Chopin na Majorce.

«Energiczna indywidualność i płomienny gienjusz pani George Sand natchnęły delikatną i wątłą naturę Chopina uwielbieniem, które wyniszczało jego organizm podobnie, jak zbyt mocne wino przetrawia kruche ścianki naczynia.»

Temi słowami określił Liszt wzajemny stosunek dwuch istot, w którym mężczyzna przedstawiał element miękkiej czułości i słodyczy, a kobieta nienasyconą niczym ciekawość zmysłów, nie mającą żadnych cech wspólnych z namiętnością, a tłumaczoną dziś przez patologję.

Kruche ścianki naczynia nadwyrężyły się w tak prędkim czasie, że w rok zaledwie po poznaniu macierzyńskiego wampira, który tak miał zaciążyć nad całym jego życiem, — Chopin dochodzi do zupełnego wyczerpania fizycznego i nerwowego. Nadwątlone siły wymagają dłuższego wypoczynku i ciepłego klimatu. Zdecydowany jest wyjazd na Majorkę, dokąd udaje się artysta wraz z p. Sand, jej córką i synem w jesieni 1838 roku.

Wiemy, czym był ten czteromiesięczny pobyt na najpiękniejszej z wysp Balearskich, z której natura i zabytki przyszłości uczyniły czarowny zakątek ziemi. Ukryte w zieleni palm i kaktusów cysterny arabskie, pomarańcze, cytryny i granaty, rozkwitające w całym przepychu w miesiącu listopadzie, fantastyczne gaje oliwne, stare rzeźbione krzyże, sięgające XV wieku, rozrzucone malowniczo klasztory i kościoły, wysmukłe marmurowe kolumnady pałaców, góry i morze — wszystko to tworzy krajobraz niesłychanie barwny i bogaty, w którym dusza i ciało powinny jednako zaznać wypoczynku. Ale zarówno dla Chopina, jak dla jego towarzyszki, zima na Majorce jest okresem męki i udręczenia. Składają się na to przedewszystkim zewnętrzne okoliczności, lecz w pewnej mierze i rozkład, który po paru miesiącach miłosnych uniesień poczyna już dzielić te istoty, pozbawione wszelkiego duchowego powinowactwa, wszelkich cech łączności.

Życie na Majorce uorganizowane było w owej epoce w sposób całkowicie pierwotny; domy pozbawione były najniezbędniejszych przedmiotów codziennego użytku, bez których trudno się obejść zahartowanemu nawet na niewygody synowi cywilizacji, a tym więcej wątłemu i choremu Chopinowi. Otacza też przybyszów atmosfera ogólnej niechęci; czują się bezgranicznie odosobnieni i sami. Indyferentyzm religijny p. Sand usposabia źle względem niej pobożną aż do fanatyzmu i dewocji ludność wyspy; chroniczne zapalenie gardła Chopina, ogłoszone za suchoty, budzi przesądny strach w wieśniakach, obawiających się zarazy. Bogaty fermer, który wynajął był im swą willę, nawiasem mówiąc zimną i wilgotną, żąda po kilku tygodniach by ją opuścili, a to z powodu, że osoba «*trzymająca* chorobę zakaźną, grozi zarazą ognisku jego i całej jego rodzinie».

Przenoszą się wówczas do opuszczonej kartuzji w Valdemosa. Pomieszczenie jest dość obszerne, widok roztacza się na wsze strony potężny i wspaniały, materjalne warunki życia ułożyły się względnie znośnie, przybyło z Francji pjanino Pleyela, od którego komora żąda bezczelnie 700 franków opłaty, by przystać wreszcie na 400 po długich pertraktacjach. Lecz nadszedł grudzień, a z nim deszcze ulewne, nieustanne, które trwać będą dwa niemal miesiące. Słychać szum gwałtowny wezbranych potoków górskich i krzyki morskiego ptactwa; sępy i orły krążą tuż pod oknami, wicher wyje wzdłuż pustych korytarzy i wciska się do celi; dobijanie się do drzwi, błąkającego się po klasztorze starego pijaka, za-

kłóca niejednokrotnie krótkie godziny snu chorego. Napływają myśli ponure, znużenie i niechęć przygniatają duszę, smutek nęka ją, jak zła zmora. Długie godziny tęsknych medytacji nad fortepjanem wydały *preludja*, z których przemawia wymownie cały niepokój, cały żal bezsilny, przepełniający duszę. Preludjum xv ma odtwarzać nieskończoną monotonję deszczu, bijącego o szyby i pogrążającego w jakiś nastrój beznadziejny.

George Sand pozostawiła opis tych dni spleenu, melancholji i nudy w «Zimie na Majorce i w x tomie «Historji mego żywota». W jednej i drugiej pracy wiele jest napuszonej frazeologji, wiele deklamacji, mającej uwydatniać poświęcenie i oddanie, w które autorka Lelji przyoblekała się tak chętnie, i z takim brakiem smaku wobec ofiar swych eksperymentów miłosnych. Jednak występuje w nich prawdziwie i wyraźnie ogólny stan umysłów, a szczególniej stan duszy Chopina, zdenerwowanego, znękanego, zmęczonego. W «Zimie na Majorce» towarzyszka jego ubolewa nad nim z przejęciem i współczuciem; w «Historji mego żywota» czuć, że ten chory o organizacji wprost nadwątlonej, jest jej nieraz ciężarem i drażni jej twardą naturę.

«Biedny wielki artysta» — mówi G. Sand [1] — był nieznośnym chorym. Stało się to, czego się obawiałam, choć nie dość na nieszczęście. Chopin uległ całkowicie przygnębieniu. Znosząc dość odważnie cierpienia fizyczne, nie umiał przezwyciężyć rozstroju, w którym pogrążyła go chorobliwa wyobraźnia. Klasztor pełnym był dlań widm i strachów, nawet gdy czuł się lepiej na zdrowiu. Nie przyznawał się do tego, lecz nie trudno się było prawdy domyśleć. Gdy wracałam z dziećmi z naszych nocnych wędrówek po ruinach, zastawaliśmy go przy fortepjanie; był blady, włosy miał najeżone i błędne oczy. Poznawał nas dopiero po upływie chwil kilku.

Potym dopiero, czyniąc nad sobą wysiłek, poczynał śmiać się i grał nam rzeczy natchnione; wypowiadał w nich te myśli rozdzierające i straszne, którym pozwalał opanowywać swą duszę w godzinach samotności, smutku i przerażenia.

Wtedy to skomponował najpiękniejsze z tych kartek, które nazwał skromnie *preludjami*. Jedne z pomiędzy nich budzą w umyśle wizje zmarłych mnichów, i inne przypominają jakieś śpiewy grobowe, inne jeszcze, słodkie i melancholijne, powstały w godzinach słonecznych, gdy był zdrowszy i gdy usposabiały go pogodnie śmiech dzieci za oknem, dalekie dźwięki gitary, śpiew ptactwa w gałęziach lub blade różyczki, wyłaniające się z pod śniegu.»

Nic dziwnego, że wobec takich warunków istnienia Chopin pożądał całym sercem chwili powrotu do Paryża. I gdy tylko po skończonej zimie, steamer począł krążyć nanowo pomiędzy Majorką i Barceloną, wolał wyjechać natychmiast, pomimo niepokojącego upadku sił fizycznych, niż pozostać tydzień dłużej na pamiętnej dlań wyspie.

[1] G. Sand, *Un hiver à Majorque.*

Adolf Bazler.

Aubrey Beardsley.

Aubrey Beardsley, który już w dwudziestym roku życia rozchwytywany był przez wydawców książek i pism zbytkownie ilustrowanych, czar swej tajemniczej sztuki zawdzięczał zarówno rozbudzonemu przez prerafaelitów angielskich idealizmowi, jak dziwnym uzdolnieniom malarskim, muzycznym i literackim razem, których syntezą był jego niezwykły talent rysunkowy. W dziecinnym wieku słynął już jako gienjalny muzyk, a w gimnazjum jako wyśmienity filolog, rozkochany w autorach łacińskich z czasów Upadku. Gienjusz jego był, jak gienjusz Mozarta, samorodny, bezpośredni, który bez wysiłku tworzył, wyraz znajdował dla najosobliwszej sensacji. Chorobliwie wrażliwy, reagował na wszystkie wpływy epoki. Dar ten, właściwy gieneracji całej, przenikania retrospektywnego kultury dziejowej posiadał w najwyższym stopniu. Ciekawość miał nienasyconą do wszystkiego, co wiedzieć i widzieć można było. Toczony jednak chorobą śmiertelną, całą swą limfatyczną naturę angielską streszczał w ironji, prawie że jedynej w swoim rodzaju, niezwykle subtelnej i bolesnej zarazem, napotykanej dotąd może tylko u pokrewnego mu Laforgue'a.

I znowu na usta cisną się te dwa sławne nazwiska w sztuce : Watteau i Lautrec, którzy ułomność w życiu okupili doskonałością w sztuce. Dziwne to zjawisko istot, wydziedziczonych przez naturę, które, szukając doskonałości naokoło siebie, nie gubią się w abstrakcjach, ale bądź to na żaglach swej wyobraźni niezwykłej płyną do Cytery, bądź też brną w czeluści piekieł, gdzie się gubi świadomość złego i dobrego, a erotyzm mistyczny krwią im usta zalewa, jadem dusze zatruwa. W wyobraźni tych artystów niewiasta staje jako symbol Piękna nie z pjany morskiej, ale z łaski Szatana i tchnie swym pocałunkiem jad śmiertelny w dzieło sztuki, która odtąd jako przedsmak Raju i Piekła unosi się, zaklęta czarem wiecznym, pomiędzy Ziemią a Niebem.

Twórczość Beardsley'a streszcza się prawie w pojętej tak ze zgrozą mistyka kobiecie, jako sile kosmicznej...

Wzorem prerafaelitów czerpał Beardsley z wczesnego Odrodzenia, zwłaszcza szkoły florenckiej. On, z usposobienia muzyk, wrażliwy był przedewszystkim na rytmiczność linji.

To upojenie muzyczne napotykał zbyt często w dziełach prymitywów, jak w kompozycjach Lucca della Robii, w owianych wdziękiem mistycznym, obrazach Fra Angelica, które jak śpiewy seraficzne unoszą się pod sklepieniami świątyń gotyckich, w *Primavera* Botticellego, w tympowiewie wiosny przebudzonej, w tej eurytmji form eterycznych...

Pomysły malarskie Beardsley'a bezkrwiste, które już żadnej miąższości nie miały, były jakby nagą ideą, kwintesencją wszelkich form. Kolor im był niepotrzebny, rytmiczność linji była dla nich ostatecznym wyrazem. Wykształcił się on w tak osobliwie pojętym rysunku nie mało także pod wpływem *Outamara*, którego smukłe, stylizowane figury czar swój nie mniej zawdzięczają owym harmonjom linji. U mistrza japońskiego

tak samo urosła niewiasta z drobnej istotki z Yoschivara przez swój charakter urojony, przez poezję sztuki do rozmiarów typu idealnego.

Z prądem czasu idąc, talent Beardsley'a nieodzownie wzorować się musiał na estampach japońskich. Ale jak oryginalnie czerpał on i stamtąd! Genjalny dar posiadał asymilowania wszelkich wpływów. Co obce, odrazu stawało się u niego indywidualnym. Prawdziwie to był syntetyczny talent, który co najprostsze i najosobliwsze umiał na własną modłę Nie mniej przestylizować. subtelnie przenikał jakąś hinduską formę piękna, niż wdzięk Tanagry. Nic, słowem, nie było mu obce, co miało piękny charakter linji. Z niezwykłą łatwością obracał się w świecie sztuki. Przestylizował całą botanikę, wzory nawet modom współczesnych toalet damskich podawał.

Żeby duszę tego stylu odczuć, uprzytomnić sobie tylko należy tę epokę, w której on powstał. Kto w ostatnim dziesięcioleciu ubiegłego stulecia bawił w Paryżu, uczęszczał na koncerty do Lamoureux, tego miejsca pielgrzymki entuzjastycznych Wagnerzystów, kto bywał w Teatrze Wolnym, gdzie à la Botticelli stylizowane snobinetki obok bladych estetów upajały się symbolizmem poetów francuskich, kto nie omijał owych sławnych «*rendez-vous*» japonizującej «arystokracji ducha» u Binga, a jako szanujący się «*intellectuel*» uprawiał okultyzm, i żywił nabożeństwo do wszystkiego, co tajemnicze, co nowe, wyszukane budzi sensacje, — ten się zorjentuje w twórczości Beardsley'a. Przesiąknięta jest ona nastrojem epoki. — Był to istny neo-romantyzm. Powrotna jakaś fala zdawała się unosić ducha ludzkiego w krainę, gdzie dotąd tylko muzyka panowała niepodzielnie, z padołu ziemskiego w zaświaty metafizyki. Wszystkie formy życia były już wyrażone w sztuce. Pozostawało je tylko idealizować, jak to mogła chorobliwa wrażliwość bezkrwistych epigonów, lub piekielną ohydę rozkładu malować, jak to czynił Toulouse Lautrec. Beardsley zaś, dogorywający suchotnik, z ironją patrzył na ten snobizm, na tę sztuczność dokoła siebie. Życie w tej sztucznej atmosferze zdawało mu się snem dziecka gdzieś w bezkresie czasu i przestrzeni i czymś w rodzaju, scenki, na której teatr marjonetek się porusza.

Z tych dziwnie sprzecznych wpływów powstał styl Beardsley'a. Stąd też cechuje jego utwory jakiś charakter mistyczny i marjonetkowy zarazem. Cała dusza jego jest w takiej, np., kompozycji *A Comedy of marionets,* gdzie na scenie wymuskany biały Pierrot, Kolumbina, jak wystylizowana hetera i Faun krzywonogi w pantoflach i koronkach, a orkiestrę tworzy grono małych markiziąt w strojach rokoko. Wytworne to jak galanterja libertyna francuskiego z XVIII wieku, a naiwne, jak romanza wykwintnego pazia. Perwersją znowu tchnie jego *Messalina,* traktowana oryginalną manjerą punktowania sylwety. Messalina o twarzy wampira z chorobliwie wydętemi wargami odpina sobie gorset, by obnażyć swe piersi w towarzystwie jakiejś istoty bez płci, w kapturze ciemnym z stylizowanemi bukiecikami. — Stworzył on też prawdziwą kokotę w stylu roku trzydziestego w swojej *Damie Kameljowej.*

Rysunki Beardsley'a z wyjątkiem może ilustracji do *La Mort du roi Arthur* są najwierniejszym odbiciem jego duszy, przetrawionej ironją, mistycznie zmysłowej. Prawie wszystkie mają ten charakter opętania szatańskiego, który najwyraźniej się przebija w jego *Litanji Marji Magdaleny,* gdzie z modlącej się za swe grzechy pokutnicy szydzą, parskając śmiechem, potworne, groteskowo narysowane postaci, a garbaty karzełek pokazuje język Magdalenie.

Wogóle każdy utwór Beardsley'a przesiąknięty jest tym jadem ironji. Kompozycje bowiem jego przerastają poziom zwyczajnych ilustracji, są one raczej interpretacją najswobodniejszą zarówno utworów literackich, jak muzycznych. Pod tym względem wzorował się on tylko na starych mi-

strzach florenckich, którzy jak Botticelli, co ilustrował Boską Komedję, z największą swobodą uplastyczniali wizje poety.

Kompozycją malarską raczej niż rysunkową jest jego «Dama z różą». Układem przypomina Whistlera, ekspresją Goyę, ale w pomyśle jest na wskroś Beardsley'owska. Na tle buduaru dama w białej sukni, w trójkątnym kapeluszu na głowie, z różą w ręku, z spojrzeniem niezwykle drażniącym i temi wargami wydętemi... Spojrzenie demoniczne, wargi wprost potworne. A z tyłu za nią wychyla się z poza stolika nocnego ciało zwiędłego amorka. — Daleko łagodniejsza w wyrazie jest jego *Volpona,* a i amorek wdzięczniejszy, ciała pełne, jakby z obrazów Boucher, lub miedziorytów Eisena, na tle architektury dziwacznej kolumn, których kapitelami są główki dziewczęce, a podstawami wielopiersne tułowia kobiece.

W kompozycjach mniej symbolistycznych, jak w ilustracjach jego do *Madame Bovary, La Femme de trente ans, Mademoiselle Maupin* ten sam charakter się spotyka, mieszaninę stylów przeróżnych, z upodobaniem do rokoka i modernizmu. W tym moderniźmie tkwi też to ubóstwo krwi, jak i perwersja idealisty. Wszystko, co stworzył Beardsley, porywa zmysły. Najdrobniejszy nawet portret, jak profil Rejane, sangwiną robiony, przypominający anemiczne twarze Burne Jones'a działa nie mniej fascynująco niż kompozycja taka, jak ilustracja do Trystana i Isoldy, którą przezwał «The Wagnerit», gdzie z tła ciemnego wychylają się obnażone biusty niewiast, wsłuchanych lubieżnie w muzykę.

Transcendentalna siła jest w twórczości Beardsley'a, która sprawia ten sam czar, co symfonje Beethovena lub muzyka Chopina, że *wsłuchani — widzimy* te kształty, które się unoszą w dźwiękach muzyki. Beardsley harmonją linji rytmicznych, czarowną tonacją tuszu, przenosi nas tak bezpośrednio z plastyki w świat dźwięku. Tylko w halucynacji powstać może dzieło tak wyczute — i halucynacyjnie też z siłą zmory lub zjawienia narzuca się wyobraźni naszej, rozkołysanej w rytm woli łwórcy.

Aubrey Beardsley zmarł w 26 roku życia na suchoty w Mentonie jesienią 1897 roku.

Jako ilustrator czynny był Beardsley w czasopismach *Yellow Book* i w *Savoy*. Rysunki jego zebrane są w dość rzadkich już dzisiaj albumach : *A Book of fifty drawings; A Second Book of fifty drawings; Early Work* i w *Later Work.* Z książek ilustrował on *Mort d'Arthur; The Rape of the Lock; The Pierrot of the minute; Bons Mots; Salomé; Mademoiselle Maupin; Volpone;* a fragmentami *La Femme de trente ans; Madame Bovary.*

Z literatury o Beardsley'u wymienić możemy książeczkę *Rudolfa Kleina,* która wyszła nakładem *Die Kunst* Ryszarda Muthera i nekrolog w *Studio* z r. 1898, t. XIII. str. 252 wraz z reprodukcjami.

Reprodukowany był w *Studio :* 1893, N. I, N. II, a u nas w *Chimerze.*

Beardsley napisał również nowelę w stylu «rococo» *Under the hill.*

Kamil Mauclair.

Cezar Franck[1].

Rola, jaką odegrał Cezar Franck, podwójne mu daje prawo do sławy. Był to muzyk wzniosły: zawdzięczamy mu najszlachetniejszy wyraz miłości mistycznej, jaki, od czasów Bacha może, dała nam muzyka. Lecz był to również wychowawca o niezwykłym autorytecie moralnym i o tym wypada mi najsampierw pomówić dlatego, że dziś dopiero znajdujemy się od niego w niezbędnym oddaleniu, aby móc go z tej strony sądzić.

Potworna siła, z jaką wtargnął Wagner do sztuki muzycznej, wytworzyła zamęt jeden z najsilniejszych i najniebezpieczniejszych. Ów mąż z Bayreuth jednocześnie metafizyk, dekorator dramatyczny, poeta, symfonista zapragnął zlać w jedno wszystkie sztuki, aby urzeczywistnić coś nadzwyczajnego i niedającego się naśladować. Wagner nie chciał być wielkim muzykiem, chciał być Wagnerem, t. j. zjednoczyć czynniki poznania i estetyki we wszystkich ich postaciach dla dźwignięcia jakiegoś gmachu babilońskiego, kolosalnego, pysznego i jedynego. Również jak Hugo mało dbał on o przedłużanie rasy typowych gienjuszów i otwieranie dróg innym artystom, ale silnie zmierzał zburzyć wszystko, zaćmić swych poprzedników i nakazać milczenie młodszej braci. Hugo i Wagner są to owe postaci meteoryczne i straszliwe, które nie kochają sztuki

[1] Odsłonięcie pomnika Cezara Francka, wzniesionego obok kościoła św. Klotyldy w Paryżu, przypomina nam dziś tego wielkiego artystę. Jednym ze spóźnionych hołdów jest i podany wyżej artykuł. Pozwolimy sobie uzupełnić go kilkoma datami z życia tego artysty. Urodzony w Liège w 1822 r., Cezar August Franck w dziewiątym roku życia rozpoczyna nauki swe w miejscowym Konserwatorjum, które kończy po pięciu latach, otrzymując pierwszą wielką nagrodę za grę fortepjanową. Nie bawem też jako dwunastoletnie dziecko koncertuje w Paryżu z nie bywałym powodzeniem. W roku 1837 wstępuje do Konserwatorjum paryskiego. Po roku pobytu otrzymuje za wykonanie koncertu *honorową* nagrodę, odznaczenie wyjątkowe i jedyne w dziejach tej instytucji; w dwa lata później przyznają mu pierwszą nagrodę za kontrapunkt i fugę, w 1841 roku zaś drugą nagrodę za grę organową. I wtedy właśnie, w chwili, kiedy jednogłośnie i z góry zostaje przeznaczona dla niego pierwsza z kolei Prix de Rome, a z nią zapewnienie przyszłości i powodzenia materjalnego, nagle opuszcza konserwatorjum i powraca do Liège na żądanie ojca, który pragnął jak najprędzej skorzystać z wirtuozowskich jego zdolności i skłonić go da obrania karjery koncertanta. Franck jednak, pomimo serji koncertów danych w Belgji, pozostaje wiernym wielkiemu swemu przeznaczeniu i w roku 1844 z całą rodziną powraca i osiedla się w Paryżu. Odtąd rozpoczyna się ciężki okres jego życia, rozpaczliwej walki o byt. Lekcjami harmonji i fortepjanu, na których trawi dziennie od dziesięciu do dwunastu godzin, z trudem wyżywia rodziców, żonę i dzieci. W r. 1858 otrzymuje miejsce organisty przy kościele św. Klotyldy i na stanowisku tym pozostaje przez lat trzydzieści dwa, aż do końca życia. Po przyjęciu obywatelstwa francuskiego zostaje mianowany w r. 1872 profesorem Konserwatorjum w klasie organów i fugi. Mało to jednak wpłynęło na materjalne warunki jego egzystencji, a do jakiego stopnia były one skromne a nawet nędzne może świadczyć fakt, że do końca życia nie mógł zdobyć się na urzeczywistnienie wypieszczonego swego marzenia, t. j. na podróż do Bayreuth i na usłyszenie we właściwych ramach dzieł Wagnera, które były naówczas w życiu muzycznym palącą kwestją dnia. Zmarł w r. 1890. Takim było życie człowieka, o którym dziś cały Paryż mówi i który światu całemu na wieki nie jedną chwilę ukojenia i zapomnienia zapewnił. RED.

żadnej, prócz własną sztuki i śród dróg ducha ludzkiego, piętrzą barykady kamienne, ciskają bolidami swego egoistycznego gienjuszu, marząc, że poza niemi nic nie jest w stanie egzystować. Wiktorowi Hugo wydawało się, że «napisał wszystkie wiersze» a Wagnerowi, że wypowiedział w muzyce ostatnie słowo, wobec czego nowym przybyszom pozostawało albo ślepe naśladownictwo albo korny powrót do formuł poprzednich. Przeciwnie twórcy tacy, jak Bach lub Beethoven są niemniej wielcy przez dzieło, które potomności jako naukę pozostawili jak przez to, które nazwiskiem swym podpisali, dzięki czemu wiele zyskują na wartości moralnej. Nakazują tym wdzięczność i miłość; Hugo i Wagner wzbudzają jedynie podziw pełen przerażenia.

A jednak istnieje coś wyższego, coś silniejszego od tytanów. Jest tym idea, sztuka, której nic nie jest w stanie wyczerpać. I co staje się, gdy takie skały, gdy takie Peljony, wwalone na podobne Ossy, legną napoprzek drogi? Życie chce iść w dalszym ciągu, chce być wypowiedziane, stworzy ono nowe głosy w nowych formach ciała i wtedy, po chwili nabożnego i trwożliwego milczenia, strumienie życia okrążą owe zapory złączą się nieco dalej i minąwszy te wszystkie wyspy znów popłyną swą wieczystą rzeką.

Gdy Hugo umarł, sądzono, że wszystko się dla poezji skończyło. I wtedy, gdy grzmoty ucichły, odzywa się śpiew czarownej i boleśnie nastrojonej fletni Verlaine'a i zrozumiano, że sztuka, jakkolwiek uważa sobie za obowiązek przywdziewać żałobę po swych księciach, lecz gdy ta minie pragnie żyć i rozkwitać ponad ich grobami. Gdy skonał Wagner, przerażenie nastąpiło jeszcze silniejsze. Zapanowała w świecie prawdziwa konsternacja. Dokąd pójść, co czynić, po tym czarodziejskim panteiźmie, po tym chorobliwym magnetyźmie, po tych niesłychanych wylewach ducha, po tych dwuch wielkich krzykach Trystana i Parsifala, ślących w niebiosa hymn dla Nirwany i dla Krzyża? Zdawało się, że nie pozostaje muzyce nic innego, jak zaprzepaścić się w dramacie lirycznym za przykładem straszliwego boga z Bayreuth — a jednak nie znalazł się ani jeden artysta, zdolny wznieść się ponad nieśmiałe kopjowanie jego dzieła.

I wtedy to właśnie śród rozprzężenia ogólnego i niepokoju zjawia się Cezar Franck, jak dobry pasterz, przywracający po nawałnicy ład i zaufanie w przerażonym stadzie. Cezar Franck, nieznany lub zapoznawany, potrafił pomimo tego powstrzymać na niebezpiecznej pochyłości młodych ludzi, którym dane było w lat kilka później utworzyć jedną ściśle spojoną grupę szkoły francuskiej. Podczas gdy muzycy teatralni, po minięciu przesilenia nanowo rozpoczęli komponować opery, obliczone na sukces, pozostawiając na boku odkrycia symfoniczne Wagnera, Franck przypomniał swym przyjaciołom, że muzykę należy kochać dla niej samej i to bardziej nad tego odważnego męża, który potrafił giąć ją podług swojej woli. Wykazał im niebezpieczeństwo, na które naraża zapuszczanie się jego śladami w dramaturgję, dobrą dla niego jedynie. Wytłumaczył im wyjątkowy charakter wagneryzmu jak i to, że Wagner był gienjuszem, ale nie przedstawia kataklizmu, zdolnego pochłonąć w sobie pragnienia muzyczne całego świata przyszłości. Dowiódł im Franck wyraźnie, że jedynym środkiem ratowania się od ślepego naśladownictwa, lub od niemocy jest powrót do form zasadniczych i czystych, do sonaty, do kwartetu, do symfonji, pieśni, do tego wszystkiego, co Wagner uchwycił i zmiażdżył, aby rzucić w swój tygiel czarnoksięski. Franck przypomniał im Glucka, Rameau, Bacha, Beethovena, i przekonywające te nauki uratowały muzykę dzisiejszą.

Franck, jednocząc nanowo całą gienerację w kulcie dla piękna klasycznego odwrócił wzrok jej od oślepiającego widowiska tego teatru w Bay-

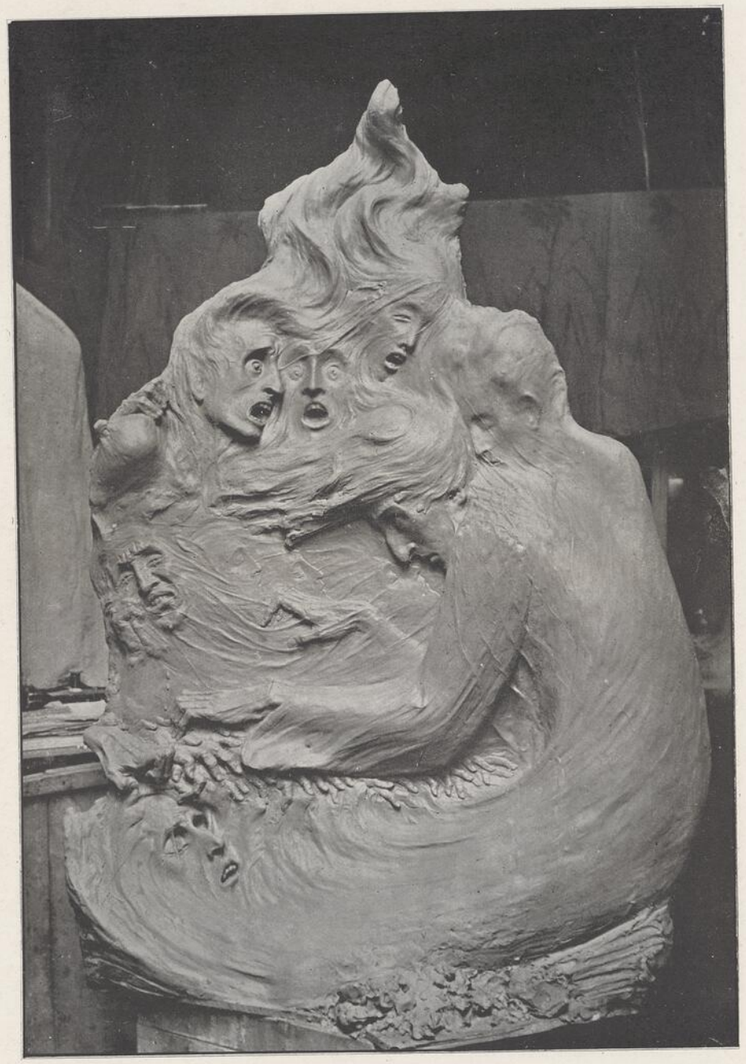
reuth, gdzie tylko jeden Wagner mógł się czuć u siebie. Jako symfonista jest Wagner gienjuszem po innych gienjuszach i na równi z niemi jest chlubą tradycji sztuki muzycznej.

Jako zaś dramaturg i estetyk, Wagner jest wyjątkiem, obwarowanym ścisłemi granicami swej indywidualności, godnym podziwu i odosobnionym, jest zjawiskiem historycznym, ale nie jest on zwiastunem, zbawiennym dla sztuki. Trudno o coś bardziej niebezpiecznego : niemoc czyha na tego, kto go poważy się naśladować. Należy go ominąć i tworzyć coś innego. Zawdzięczać należy Franckowi, że stało się to możliwym, gdy nikt prócz niego nie mógł w owej chwili przemówić z powagą. Każden inny doradzałby reakcję przeciwwagnerowską. Otóż rozwiązanie kwestji leżało nie w tworzeniu przeciw zasadom Wagnera, poto tylko, by go nie naśladować, lecz w odszukaniu po tym przewrocie naturalnych łączników muzyki z tym wszystkim, co dusza ludzka wiecznie będzie pragnęła wypowiadać.

Do koła Cezara Francka skupili się więc symfoniści. Łączyło ich podwójne uwielbienie : jedno dla muzyki czystej, drugie dla mistrza, który ich nauczył ją kochać. Wincenty d'Indy, Aleksy de Castillon, Wilhelm Lekeu, Paweł Dukas, Ernest Chausson, Klaudjusz Debussy, Piotr de Bréville, Alfred Bruneau, Henryk Dyparc, Wit Ropartz, Gabryjel Fauré, Karol Bordes i inni jeszcze oto jedna ściśle spojona grupa, jedno ognisko woli, jakiego przykład od lat trzydziestu daje muzyka francuska. Można lubić, lub nie lubić tych ludzi o nierównej wartości, lecz poza niemi istnieją tutaj jedynie zręczni fabrykanci zgrabnych oper, muzycy lękliwi, lub pozbawieni indywidualności, poza dwoma lub trzema godnemi szacunku wyjątkami, a w każdym razie niema najmmiejszego skupienia się dążeń. Jeśli muzyka francuska zajmuje dziś pierwsze miejsce w Europie, zawdzięcza to ona rozbudzeniu się swemu w symfonicznym kierunku a nie znałaby tego, gdyby nie Cezar Franck.

Pedagogiczny wpływ Francka ze strony technicznej ustępował być może wpływowi moralnemu jego nauczania. Była to dusza święta, cała promieniejąca pięknem i cnotami. Przenigdy nie będzie egzystował artysta więcej szlachetny. Jego skandaliczny brak powodzenia był niezrównanym przykładem dla jego przyjaciół : któżby ośmielił się skarżyć, gdy on sam się uśmiechał, on ubogi, zmuszony do biegania po lekcjach, często spotykający się z odmową lub wygwizdywany, gdy przypadkiem go grano ? Uczniowie nauczyli się od niego cierpliwości, zachowania nieskazitelności, pogardy dla złych pokus, które rozwijają się w miarę tego, jak po zawodach pełnej zapału młodości, następuje wiek dojrzały i ginie wszelka nadzieja stworzenia sobie stanowiska. Należy cofnąć się aż do stowarzyszeń przyjacielskich wieków, śred nich do pracowni Odrodzenia dla odnalezienia podobnego obrazu koleżeńskości prawej i dumnej, tej dostojnej solidarności wobec obojętności ogółu. Ani przyjaciele Maneta, ani otoczenie Mallarmégo nie dali przykładu takiej niezachwianej wierności, tego zespolenia się w dążeniu do ideału. Każden z tamtych ciągnął w swoją stronę, zaś punktem honoru «franckistów» było pozostać wiernym cichym naukom o pięknie, jakie zawdzięczali wielkiej duszy, która była ich natchnieniem.

Uratowanie muzyki francuskiej od bezdroży, na które mógł ją popchnąć Wagner, zarzucenie teatru na czas pewien, niezbędne do przytłumienia echa Bayreuthu, a następnie odrodzenie na scenie francuskiej przejawów czysto francuskich («Cudzoziemiec», «Peleas», «Luiza»), przywrócenie symfonji i sonacie należnego stanowiska, odszukanie właściwych źródeł muzyki, transformacja krytyki muzycznej, wolne nauczanie *Schola Cantorum,* tej bezpośredniej emanacji ducha Francka, oto następstwa interwencji cichej poważ-



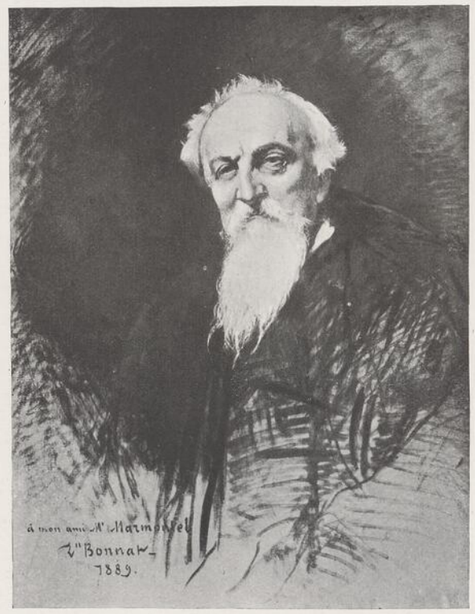
B. Biegas. *Chopin (rzeźba).*

Chopin (z Salonu jesiennego).

Pilichowski.



Wł. Granzow. *Dom Chopina na Majorce.*



L. Bonnat. *A. Marmontel.*

nej, pełnej miłości tego skromnego starca, który żył jak święty, a jednak bez pruderji. Obecnie możemy pomówić o jego dziele samym.

Wiem dobrze, że może namiętna miłość dla muzyki nie da mi do tego dość odpowiedniego upoważnienia, a jednak nie mogę wdać się tutaj w wykład techniczny i suchy tego stylu symfonicznego i głęboko osobistego. Lecz w końcu zdanie jedynie stałego gościa koncertowego wystarczy, by orzec, że *Psyche Symfonia, Kwintet, Sonata,* na fortepjan i skrzypce, *Zachwycenia* niektóre części *Odkupienia* i *Huldy, Choraly na organy, Preludjum* (arja i finał), *Preludjum choralne* i fuga na fortepjan są arcydziełami, których nic nie przyćmi i z któremi w dziedzinie czystej harmonji nic nie da się porównać po Bachu i Beethovenie. Schumann jest więcej nerwowy, Liszt i Berlioz wiecej kolorystyczni, Borodine dziwaczniejszy, Brahms być może więcej skombinowany. Ale żaden z tych mistrzów orkiestry nie jest tak ujmująco muzykalny, żaden nie jest tak pogodnie spowinowacony z Bachem. Nikt nie posiada zdolności wydobywania takiej słodyczy mistycznej i rozkosznej, tego wdzięku jedynego, chwilami przypominającego to Fra Angelico lub Corregio, tej pełności jasnej w żarliwej modlitwie, tej czystości śpiewu, który się unosi nad wszystkim, tej zwłaszcza władzy wyrażania radości, radości wylania się religijnego, tej promiennej białości harmonji ekstatycznej i naiwnej. Niemasz ani cienia surowości w tym ewangielicznym mistycyźmie. Bez wątpienia chorały na organy, utwory na fortepjan posiadają konstrukcję potężną, wspaniałą prawidłowość, która w prostej linji wypływa z Bacha, lecz Bach jest przerażający, grzmi on, tchnie ascetyzmem wiary wieków, średnich rytm jego płynie olbrzymi, a falą, i nawet wesele jego napełnia strachem, jak śmiech tytana. Franck pogrążył się cały w słodyczy pocieszania, i muzyka jego wypełnia duszę strugami harmonji, podobna przypływom morza, skąpanego w blaskach księżyca. Jest to istota sama czułości, czułość boża, przybierająca pokorny ludzki uśmiech.

A jednak apostoł ten miewał również i swe namiętności. Poemat symfoniczny *Przeklęty strzelec* pod tym względem może świadczyć o nerwowym romantyźmie, który zrazu nawiedził jego duszę i odnajdujemy w nim szał opisowy Berlioza, w stylu jednak o wiele ściślejszym. A znowu wzniosła sonata na fortepjan i skrzypce, kończąca się w wybuchu radości, roztacza przed nami istny pejzaż szalonej namiętności i wstrząsającej egzaltacji ducha i zmysłów. Częstym jest przykład w dziełach Cezara Francka tego płomiennego temperamentu i lirycznego rozmachu. Lecz nad wszystkim panuje czystość, która pozostanie rysem zasadniczym jego natchnienia i jego gienjuszu, czystość w której niema nic prerafaelitycznego, ani suchości ani surowości, czystość uśmiechnięta, rozkochana i słodka, prawdziwie coś jakby Corregio na tle dekoracyjnym Puvisa de Chavannes. Kontur jego harmonji posiada niepokalaność piękna klasycznego, tonacje bezprzestannie posiadają pełnię wyśmienitą, wilgotną, puszystą a jednak silną, która przypomina sposób, w jaki Racine wyśpiewywał słowa w groźnym opancerzeniu wierszy swych tragedji.

Jest w tej muzyce pewna kobiecość niewysłowiona. Przed nią silniej, niż przed jakąśkolwiek inną można sobie przypomnieć słowa Fichtego, spoglądającego na muzykę, jak na prawdziwy język metafizyczny przyszłości. Mówi nam o tym wiele symfonja Francka. Ona niczego nie opisuje, nie wzbudza najlżejszego wspomnienia zewnętrznego świata. Jest to głos nieskończoności, który rozbrzmiewa w naszej świadomości, jest to mowa boska, i jeśli *Sonata* jest dziełem namiętnym i ludzkim, jednym z najpiękniejszych krzyków, jakie istnieją, jeśli *Psyche* jest niezrównanym poematem miłości metafizycznej, to jeśli słuchamy *Chorałów* na organy lub zwłaszcza

tego czwartego *Zachwycenia,* gdzie głos Jezusa wznosi się na tle jednego z najczarowniejszych wzlotów orkiestralnych, jakie stworzył kiedykolwiek ból i harmonja, wtedy dopiero widzimy wyraźnie, na jakim poziomie sztuki i marzenia może muzyka naprawdę stać się «głosem wszechświata» w całej sile i powadze tego potężnego słowa.

Należy się siebie zapytać, czy uczniowie Francka, którzy tak wyjątkowo godnie odziedziczyli moralną pedagogiczną jego puściznę, potrafili z równą dokładnością zrozumieć wartość technicznych jego nauk. Zajęło ich krańcowe troszczenie się o formę klasyczną do tego stopnia, że wyprzedziło ono w nich uczucie i natchnienie. Artyści ci wyborni i staranni, purytanie, oddani prawidłowości symfonicznej i tematycznej, obdarzeni umiejętnością o wiele poważniejszą od umiejętności naśladowania klasyków w Konserwatorjum, wystrzegali się wszelkich niewyrachowanych odruchów, i zbliżają się pod tym względem do parnasistów w poezji. Doszukując się wciąż (zwłaszcza w ostatnich czasach) natchnienia francuskiego, i odczuwając niebezpieczeństwo, jakim grozi muzyka zbyt dobrze zrobiona, niebezpieczeństwo «wypracowania bez błędów», tego, co nazywamy muzyką kapelmajstrów, starając się wszelkiemi siłami uniknąć rygoryzmu współczesnej niemieckiej formy, w który ją zapycha dążenie do klasycyzmu betowenowskiego, chroniąc się od owej przesadnej poprawności, która zbytnią szarością okryła poważne i wartościowe dzieła Brahmsa, uczniowie Francka byli cokolwiek nadto profesorami, trochę zanadto wymuszeni, zanadto skłonni, wskutek wstrętu do romantyzmu i powierzchownej faktury, do matematyzowania swego dzieła i zagłuszania mimowolnego porywu twórczego. Castillon i Lekeu, zmarli w młodym wieku, oddawna już uniknęli tych więzów. Debussy posiada w sobie dziwny gienjusz, który poprowadził go ku muzyce zupełnie odrębnej, pozostaje Ernest Chausson, który najbardziej ze wszystkich i najczulej przypominał wylewy mistyczne twórczości swego mistrza, którego posiadał w zupełności charakter i duszę. Lecz większość pozostałych pilniejszą uwagę zwróciła na technikę, niż na czułość Francka, byli mniej prości, mniej od niego ludzcy, a przecież on to ich właśnie prowadził ku szczytom człowieczeństwa.

Cezar Franck był wielkim przedewszystkim dzięki uczuciu. Uczucie nie zmieniało właściwego mu mistrzowskiego stylu, lecz często rozsadzało rysunek techniczny kompozycji. Nie zdarza się to nigdy Brahmsowi, najpoważniejszemu po nim symfoniście od czasów Wagnera : lecz pomimo tego i być może dzięki temu, o ile jest on silniej wzruszający, o ile wyższy ! Można powiedzieć, można nawet wykazać, że kompozycją symfonji, bardzo zresztą piękną w prawidłowości, w ścisłości matematycznej, był prześcignięty przez orkiestratorów, obdarzonych daleko mniejszą dozą mierniejszego natchnienia. Istnieje muzyka o wiele lepiej robiona. Ale niema piękniejszej pod względem uniesienia, porywu duszy, cudownej pełni uczucia, które zastępuje zręczność, niespodziewane efekty, pomysły instrumentacyjne, zawiłe kombinacje tematyczne to, co inni posiadają w większym od niego stopniu. Jak Angelico, Franck zadawala się często harmonjami kontrastowymi bez doszukiwania się łagodnych przejść, odwracaniami melodji zbyt symetrycznemi, które wytwarzają powtarzanie się i monotonję. Lecz nagle rozbrzmiewa śpiew tak słodki, tak wzniosły ! I czyż wtedy, gdy świat cały tyranizował rygoryzm stylu muzycznego, o Beethowenie, o jego tematach, o jego efektach powtarzanych, nie wypowiadano krytyk, graniczących z zuchwalstwem? Dzieło Francka jest zanadto ludzkie, aby mogło uniknąć krytyk i chyba dzieło Bacha jest jedyne, którego granit urąga wszelkim ciosom. Ale pomyślmy o gmachu potężnym Wagnera, przyjrzyjmy się, ile już dziś najsprawiedliwsza i najpoważniejsza krytyka bez uchybienia może uczynić mu zarzutów i następnie porównajmy z nim dzieło Francka pod tym względem, a przekonamy się, o ile stosunkowo braki jego są mniejsze. Należy uważać Francka za jednego z najoryginalniejszych i największych symfonistów, jakich znała historja muzyki, a wychodząc z tego założenia przedwstępnego i niezaprzeczonego, można przystąpić do studjowania, wyróżnienia lub niezgodzenia się z tą lub ową częścią jego dzieła, z tym lub owym przejawem jego gienjuszu.

Co do charakteru stanowi on chlubę ludzkości. A co do roli, jaką odegrał ten wielki człowiek, należy podkreślić, że prowadził on całą współczesną szkołę francuską po drodze logicznej i żywotnej, pośród wyjątkowego przesilenia muzycznego.

Cezar Franck jest ogniwem naturalnym między klasycyzmem, a polifonją przyszłości. Rozwijanie się muzyki zostało wstrząśnięte romantyzmem opisowym Liszta, Berlioza, i wreszcie Wagnera, kusicieli czarownych, ale niebezpiecznych dla przeznaczeń muzyki. Interwencja Francka jednocześnie wierna tradycji, a nowatorska przywróciła całej epoce zdolność orjentowania się z poczuciem słuszności, a unikając niebezpieczeństwa reakcji.

Oto co uczyniło tego wizjonera złotej doby muzyki, tego mistyka, nie tylko ostatnim z mistrzów XIX wieku, lecz również zdolnym zapewnić swobodny rozwój muzyce przyszłości, tej muzyce samej w sobie, która nie powinna być ani opisowa, ani teatralna, ani malownicza, lecz jedynie duchowa, wzruszająca duszę i otwierająca przed nią nieskończoność samą pieśnią swej liry.

Ziemia Zachodnia.

Emil Verhaeren. — Flandrja.

I

Te wspomnienia krwi mojej rozpalają męty
I trawią kości moich szpik.

Oto wspominam wieś, gdzie Skalda płynie, —
Skąd widać wielkie łodzie, że mkną po głębinie,
Ni to sen, wichrem objęty
I rozżaglony czarownie w przestwory!
Tak sunie łódź za łodzią w gwiaździste wieczory...

Oto wspominam ów czas: lato skwarne
I chat przedproża, rozmowami gwarne,
I ogród, od świateł skrawy,
Gdzie z blizka — kwiaty, a z daleka — stawy.

Te, co najwyższe, — wspominam topole,
Gołębnik i winnicę wśród szpalernych cieni,
I ptaki, — niby strzępy słonecznych płomieni.

Wspominam hutę w mym siole:
Gromy i meteory szybko zgonne
W kłąb się toczą, skrami broczą
Z wyżyn w niziny, — wskroś mury oddzwonne!

I zgiełk wspominam, który się stokrotni
W wybuchach pary, rozgrzanej do bieli,
Co wyszarpnięta na wiatr — w dzień sobotni,
Węższy spoczynek jutrzejszej niedzieli.

I wspominam szmer kroków po chodniku — wzdłuż,
Gdy jesień, a wieczór, a mgławica...
Z poza zwartych okiennic słychać, jak ulica
Zamiera już...
W lampie ledwo dojrzewa płomienia żarnica,
I zmierzch się szerzy. Godzina pacierzy
I modlitw, które własnych nie znają rubieży.

Wspominam teraz nierozłączną parę:
Starca-konia i zblakłą staruchę-landarę, —
Młode dziewczę i gacha, co za pokutę
Zna mą pięść, że poskramia przechwałki i butę!
Wspominam nosiwodę i mularza,
I dzwon, którego dźwięków pamięć nie roztrwoni, —
Dotąd go słyszę, jak dzwoni!
Wspominam głąb cmentarza...

Mój dziad, ojciec i matka — druchy me serdeczne!
O! gryzłbym i pożerał skrycie
Chwast na ich mogile!
Im krótsze, tymci droższe były owe chwile!
Młode, piękne było życie,
I wyczekiwań pełne i takie słoneczne!

W tedym poznał, jak dumna, niegdyś Flandrja była,
I kto znamię przeznaczeń wzniósł ponad jej czołem,
W dni owe, gdy się ziemia od stosów jarzyła,
I popiół, wichrem gnany, był zmarłych popiołem!

Poznałem męczenników spiżowe imiona!
I nieraz szałem pjany, i olśniony cudem,
Całowałem ich wargę, co milczy, znaczona
Na lichych bohomazach — czerwienią i brudem...
Chciałbym mąk ich skosztować, gniew mój, co się stula
Od niemocy, — w krzyk zmienić i kazać tym krzykom
Biec ku nim — jasnym, świętym przypadków sternikom,
Ku nim — wydziercom gromów z rąk Filipa-Króla!

Lub jeszcze : były wonczas promienne od sławy
Hufy gminne i boje we wnętrzach Gandawy, —
Był huragan, poczęty w samym szczęku broni!
Były gromady tkaczy i młynarzy,
Co, niby psy szalone, kąsały mocarzy,
Ryjąc ślady swych zębów na królewskiej dłoni!

Życie wirów spienionych i gromów orężnych,
Zdolne wyssać ze słońca ciszę dla swych szumów!
Dzwony dzwoniły radość i święto dla mężnych
I wyzwolonych tłumów!
To wszystko było niegdyś : krew — złoto, szał — płomień!
Biały taniec tryumfów, taniec oszołomień,
Co, wśród zgiełku przerażeń, grzmiąc zwycięstw hejnały,
Od krańca, aż do krańca — świat przebiegał cały!

II

I odtąd mrok się ponad Flandrją szerzy.
Lecz sen mój trwa i nie chce ustąpić z tej wieży,
Gdzie go tryumf przyszłości wzniósł za dni pogody.
Stąd patrzę w nasze zadumane grody,
Słyszę, jak głuchnie ich milczenie —
Widzę, że się rozwiera na wieczorne cienie
Złota chramów absyda, jak wachlarz z dzirytów :
Gędźba dzwonów, kadzielnic zawiew, a u szczytów —
Wyżej — aniołów zjawy . . .
I miasto w sen się grąży, i w sen, pełen sławy!

Postawionemu na tych wieżyc szczycie —
Jawią się burgi i niwy w rozkwicie
I wsi dalekie i zielenie łąk,
Sadybom ludzkim przydane w krąg.

Krzepkich jabłoni sędziwa gromada,
Gdy w niej kwiecień na nowo rozpali żywicę,

Zda się, jak ptaków białośnieżnych stada,
Co, mdlejąc, przesuwają swych skrzydeł mietlice
Poprzez gęstwy ogrodów, od słońca zaklęte.
Wiatr — przejrzysty, powietrze — purpurą przetchnięte.
Miłość dziewek i gachów płonem się weseli
Na kształt kwiecia — i z zielonej zwleka się pościeli
Jurna i zapłodniona.
W ich swawoli i uśmiechu, który, dzwoniąc, kona
Nad wydm pustkowiem i mokradeł pleśnią,
Baśń — prostaczą ożywa się pieśnią.

Wnet pradawne wspominki, czujne na tęsknoty,
Wsnuwają swój zaplot złoty
W sieć zakrzepłych zwyczajów, w słów dzisiejszych wątki.
Tam jeszcze wierzą w czary i w zabyte świątki,
Raczej wierząc — nie wierzą : taka w duszy sprzeczność!
Bo i dzicy i tęskni, jak borów odwieczność,
I pochmurni, jak morze, gdy swój gniew rozpęta!

Oceanie! znam twoje srebrnopienne święta,
Co zimą grzmiąc o brzegi, w nieskończoność pluszczą!
Hej, urzekły mię wichry, wyśpiewane puszczą!
Hej, urzekły mię barek tragicznych przygody,
Które w mitach podwodnych pławią się wśród wody,
Gdzie bogowie Północy jawią się w swej mocy!
Kochałem portów gwary i zatok ochłody,
Przystań, którą wiatr zbielił, pijąc barw jej męty,
Wytrawnych marynarzy spokój nieugięty,
Podszczerbionych pilotów pustotne przelewki,
I chłopców jasnowłosych i powabne dziewki!

Tak! miłość moja dla nich nad moc moją sięga!
Bo miłuję ten naród aż do jego grzechów,
Aż do jego występków i zbrodniczych śmiechów,
I zawszem śnił go — dumnym, cierpkim, jak przysięga,
Bom ja kość z jego kości! Smutek, co go mroczy,
Był i dla mnie ciemnością! Nieraz jego oczy
Wpijały się w mych myśli i żądz moich zmory,

Kiedym przy lampie, w długie wieczory
Czytał o jego chwale z ksiąg, gdzie czas się toczy!
I dzisiaj pieśń mu daję, płomienną swym lotem,
Co wzniosłość i upadek głosząc na przemiany,
Wznosi się i spada, jak Flandrja w mórz pjany,
Strojna diun swych girlandą i swych piasków złotem!

Tłumaczył J. R.

Maurycy Barrès. W wędrówce ku memu cmentarzowi. (Lipiec 1902.)

Jak usłyszeć głos tych, którzy mną kierują, bogów mych? (przodków mych naprzykład).

Umiem wyzyskać samotność. «Gdybym była wpośród mych borów, usłyszałabym z pewnością moje głosy [1].»

Zarzucą mi wraz z Thoasem:

«Przemawia do cię nie bóstwo, a twe własne serce.»

Lecz ja odrzeknę z Ifigienją:

«Bogowie przemawiają do nas li tylko głosem naszego serca.»

Nikt nie wspomina mych zmarłych, bo i któżby wreszcie mógł ich wspominać? Wiedzą o nich i ten, i ów, i tamten, rozproszeni po wszech zakątkach Francji; tak, jest kilku ludzi, mogących kochać i sławić mych zmarłych, gdyż sławią w nich coś, z czym byli zespoleni. Lecz gdy znikną ze świata te nie znane nikomu jednostki, gdy ja sam zejdę również do grobu, umarli moi umrą ostatecznie.

Nie powiększyli oni niczym ogólnego dobytku ludzkości, jednakże przekładam ich nad innych. Gdyż jakkolwiek własny mój żywot rozgrywa się na placu publicznym, to jednak w tajnych świątyniach duszy kryję wstręt do ludzi, których unieśmiertelniamy, wznosząc im pomniki. Ci, co leżą w grobach poważnie i cicho, więcej mają dostojności, niż owi znani, wystawieni tłumom na pokaz.

Nie chcę dla przodków, których pamięć czcią otaczam, tego snu niespokojnego, z odkrytym obliczem. Poco wiecznie mieszać zmarłych do naszych zatargów! Być może atoli, że dla ludzkości interesującemi są jedynie jej dobroczyńcy, typy wyższe. Wzgardzi w takim razie memi zmarłemi. Antygona bierze te rzeczy z innego stanowiska i nie dobroczyńców ogółu darzy pietyzmem.

[1] Słowa Joanny d'Arc.

Charmes. — Nie zachwycam się tym zakątkiem, użyłbym nawet niedokładnego określenia, mówiąc, że go kocham. Lecz jest on jakby mną samym. Czuję się tu w karbach naturalnego porządku. Akt skruchy.

Zbliżając się do Lotaryngji, mijam Brienne; tu myśl poczęła się rodzić w duszy Bonapartego. Objawiło się w nim coś, co w dziesięć lat później objawiło się światu. Ale w niezaprzeczone me dominjum wkraczam dopiero w wiosce Ceffords, na ulicy Jacques d'Arc. Nie mogę łudzić się, że zrozumiem Bonapartego w jego pierwiastkach; trucizna, którą mię napoił, wytwarza jedyną między nami łączność. Z bohaterami Lotaryngji jednoczą mię natomiast dalekie wspólne źródła; to też głębokie, zasadnicze cechy mej istoty wystąpić mogą jedynie, gdy, pozostawiając na stronie me nabytki romantyczne (napoleońskie, dziadka i przypadek, który uczynił ze mnie żołnierza wielkiej armji) — szukać będę wcześniejszych czasów sięgającego powinowactwa, mych dawnych przodków, wraz z któremi walczyłem pod sztandarem Joanny. Potomkowie jej pędzą w Ceffords życie, do którego byłem stworzony, choć traf zrządził, że wyruszyłem w pochód krzyżowy na przygody niezwykłe, do Paryża («c'est tout un») tak, jak traf tylko uczynił Jana de Brienne królem Jerozolimy.

Zewnętrzna fizjonomja Ceffondy nie mogła była właściwie ulec żadnej zmianie. To te same zagłębienia gruntu, ten sam klimat, te same cienie i to samo słońce. A oto ptactwo mego pogranicza. «Takie samo, jak wszędzie» — być to może — ja wszakże uznaję za jedynie prawdziwe owe piegże z czarną główką, które, mając lat sześć, widywałem tu na topolach. Wchodzę do kościoła, by zanotować rozkoszne wrażenia, przepełniające mi duszę. Tu przychodził w młodych latach Jan d'Arc, ojciec Joanny. Nie było wówczas jeszcze obecnych witraży, ale wznosiła się już stara dzwonnica romańska i był cmentarz, a na nim tyle imion rdzennie francuskich, cmentarz, porośnięty makami i wybujałą wysoko trawą, pełen niewielkich nagrobków, pomiędzy któremi gnieżdżą się te moje ptaszyny, takie dziś rozswawolone. Wystraszyłem je w ten żarny dzień lipcowy.

Odwieczny jak dzwonnica, wspaniały kasztan wyrasta na gruncie kościoła i na ziemi zmarłych. To praprzodek, to dzieło, to sama treść tej wioski. Lecz dała ona więcej jeszcze.

Ze szczepu Jana d'Arc, wyrasta przeczysta dziewica, duma nasza, kwiat, któremu na imię Joanna.

Przybywam do Joinville, miasta Guise'ów. — Udaję się do szpitala w celu obejrzenia kilku portretów, ocalonych prawdopodobnie z zamku. Pokazująca mi je siostra zakonna opowiada jednocześnie o biednych, wątłych, upośledzonych istotach, które ma w swej pieczy. Dobrze uczynili założyciele tego przytułku, księżna wdowa Antonina de Bourbon i brat jej kardynał Lotaryński, powierzając prowadzenie jego siostrom: własne ich wizerunki świadczą wymownie, że nie nadawali się bynajmniej do pełnienia obowiązków, wymagających miękkości i słodyczy. Mają długie twarze Guise'ów, dumne i niespokojne, w kątach ust rysuje się

pogardliwa fałda, portrety stylizowane są według wzorów hiszpańskich.

Idę na cmentarz. Na miejscu, gdzie złożono śmiertelne szczątki Guise'ów, panów na Joinville, leży płyta z czarnego marmuru i wznosi się kolumna; na niej tarcza herbowa i dewiza : «Omnia tuta time». «Nie ufaj szczęściu.» Kilka rozsypujących się wieńców, śmieci nikczemnych gnije na kamieniu grobowym. Przywołuję jakiegoś robotnika i żal swój przed nim wynurzam : «Jakto, ojcobójco! czyż godzi się zmieniać na gnojowisko marmur, kryjący zwłoki naszych książąt!»

Zwiedzam wreszcie piękny park i stojący w nim śliczny pawilon renesansowy. To istna miara trybu życia i potrzeb kulturalnych owych Guise'ów, w których żyłach pulsowała krew włoska. Ci przewódcy ludu żywią dlań pewną odrazę. Do środków zdobywania popularności należało między innemi przyjmowanie przez nich w tym parku stowarzyszeń łuczników. Przypomina mi to Mores'a i jego rzeźników z la Villette, z któremi co niedziela pił i mocował się w swym ogrodzie na bulwarze Suchet.

Przed chwilą przejeżdżałem przez Vassy (Vassy, znajdujące się na drodze do Paryża, o 23 kilometry od Joinville Guise'ów). Widziałem stodołę, gdzie obradowali protestanci i poblizki kościół. Rzeź przedstawia się jako zatarg, wybuchły przy wyjściu z zebrania publicznego dwuch wrogich partji.

Po przespanej nocy przyglądam się wsi o świcie. W godzinach wielkiej samotnej zadumy, nastrajającej do marzeń o rozkoszy, próbowałem niejednokrotnie wyobrazić sobie piękno, nieskalane żadnym nadużyciem, wychodzące z objęć naszych w dziewiczej świeżości. Błądziłem! Każdą istotę napiętnowały stygmaty życia i wszystkich jego przejawów : zabawy, pracy, uciechy, nieszczęścia. Tylko przestrzeń ściele się przed oczami niezmiennie prosta i czysta. Ziemia jest boska.

Biegnę ku wsi, by szukać w niej rytmu. Wieś wzrusza me serce, czerpiące w niej instynktowo poczucie kadencji. Dzisiejszego ranka doznałem znowu tych wielkich zachwytów ducha, które budzą wprost potrzebę śmierci, pożądanie końca, rozpacz. Ręce wciąż wyciągnięte i zawsze próżne, oto wrażenie, które odczuwamy, zdaniem mym, wobec doskonałości. A jednak głos piękna, mówiący nam o miłości, gromadzi kamienie dla cudownego ponad wszystkie gmachu.

Zawrócę najpierw do Syjonu. Joanna miała swą «kaplicę dobrej rady»; ja zaś tu przychodzę szukać skupienia. Oto ziemia, ani jej mieszkańcy nie podlegli działaniu żadnych miejscowych wstrząśnień. Energja, tkwiąca w samej rasie, i wielkie przewroty dziejowe dokonały tu całkowicie dzieła ewolucji. Syjon jest wyłącznie spadkobiercą samego siebie. Wszystko odbyło się w nim prawidłowo.

Jaka myśl przewodnia góruje nad życiem Syjonu? Armja. Prace rolne, prowadzone z ojca na syna. Cały mój światopogląd wyrósł z grobów.

Umarli mają prawo do naszych modlitw, do naszych rozpamiętywań. Czar na nas rzucają, gdy ich zaniedbujemy, lecz kierują nami, gdy ich czcimy. Hołdujemy więc ich

cnotom, bo stawiać nam będą zawady, jeśli wyprzemy się ich w naszych czynach. W duszy naszej żyje coś wiecznego, nie naszego osobistego, a danego nam tylko do użytkowania : to dziedzictwo, przekazane nam przez przodków.

Nie wiedziałem dokładnie, jaką pełnię misję, gdy pod imieniem Jana-Baptysty-Augusta-Barrèsa byłem żołnierzem wielkiej armji i przeżywałem moment niewątpliwie wyższy od tego, który stanowi obecną egzystencję. Dziś wiem to, a świadomość tę wyniosłem z Syjonu, który wskazuje mię na strażnika bastjonów Wschodu. Roztwieram lub zamykam, gdy zachodzi potrzeba, podwoje wąwozów Giermańskich. Przypatrując się burzy z wałów St. Malo, Lamennais powiedział : «Wszyscy patrzą na to, na co ja patrzę, lecz nikt nie widzi tego, co ja widzę.»

W żadnej z mych tutejszych samotni nie uświadamiam sobie, równie jak tu wyraźnie, co stanowi dźwignię mego życia i uzbraja mię w odporność na wszelkie ciosy.

Ta ziemia oczekuje na człowieka, któryby tchnął w nią moc ożywczą i głosem ją obdarzył. Wszak te równie i te grzbiety górskie nie wyśpiewały jeszcze swych hymnów od pierwszych dni stworzenia. Nie brak było wprawdzie Lotaryńczyków, kochających ojczyznę, lecz każdy z nich znał ją na swój własny, nieokreślony sposób. Rozważmy, jakaby była doniosłość *Bastjonów Wschodu,* gdybym pojmował tę książkę, jako wypełnienie obowiązku. Utrwaliłaby ona wiarę wpośród ogólnej rozterki umysłów. Jeśli nie zawiodą mię siły, stanę się dla wielu ludzi najlepszą cząstką ich istoty.

Od Sionu patrzę na te przestrzenie, podobne dla mnie do pokreślonych hjeroglifami zwitków grafofonu. Dajcie mi je, a stanę się tym grafofonem : ludzie głos mój usłyszą.

. . . . . Porządek duchowy, przewodniczący życiu Lotaryngji, jest tym porządkiem, ku któremu dąży twe jestestwo. Nieustanny wiatr, wycieńczający roślinność tej ziemi, ugiął wszystkie twe siły. Dzieło twe mieni się gamą subtelnych odcieni, w które bogata twa ojczyzna; wznoszą się w nim jej uroczyste topole i dyszy zeń gorączka samotnych jej stawów, okolonych wieńcem dębów.

Kto nie pojmuje stanu niemocy, opanowującego pewne jednostki wobec konieczności akcji, pókąd owe jednostki nie ugruntowały swej działalności na jakimś początku, jakiejś zasadzie, ten nie zrozumie z pewnością głębokiego mego zadowolenia, gdy z wyżyny tego wału gallo-rzymskiego zjednaczam się z wiekami i z prostym duchem. Z władz mego umysłu i z unoszących się w powietrzu przesądów urabiam trwałe podstawy.

A jednak choć trzymam się ich pilnie, pełen wesela na myśl, że znalazłem właściwą mi pracę, ogarnia mnie zarazem smutek, gdy widzę, że oto już zakreśliłem sobie granice. Wogóle, nie umiem powiedzieć, czy nie przywiązanie do odwiecznych mych przeznaczeń daje mi więcej goryczy czy szczęścia. Dziennik *L'Éclair* przypisał mi przed kilku dniami zdanie, które zeń wynotowałem, zastanawiając się, gdzie mogłem je był napisać. «Niech intensywna potęga naszej

istoty pozwoli nam zapomnieć, że istota ta ma granice.» Lubię te słowa, jakkolwiek ich nie poznaję. Dziś pojmuję dokładnie ich znaczenie. Mogę budować tylko na mogiłach, lecz niech z gmachu mego wykwitnie szczyt, który sięgnie nieba.

Zgadzam się żyć w karbach dyscypliny, z której powstałem w ciągu wieków. Ujarzmia mię ona, ujmuje poniekąd w pęta, lecz pozwala zarazem odczuć lepiej mą siłę. Krzepnę w niej, jak myśl w poemacie o ustalonej formie.

A potym takie życie jest odpowiedzią na wciąż powtarzane : «Poco ? Naco ?» Wszystko właściwie pozbawione jest znaczenia, to też nie staram się nic sobie przyswoić, a pozwalam tylko działać swobodnie mym siłom.

Nie szperam w niczym ciekawie; jestem tylko wyraźnym przedstawicielem pewnego gatunku.

Dlaczego miałbym być nienasycony ? Odchodzę ku mym grobom. Czy są piękne ? Nie wiem... Są moje i ja jeden mogę powiedzieć i mówię, co myślą, myśleli i myśleć będą ci zmarli, w których istnieniu przedstawiam jeden moment. Dlatego wstępuję z radością w wioski Lotaryngji i przypatruję się rzeczom, zbudowanym przez tych, którzy we mnie żyją, rzeczom, na których oni — ich posiedziciele — chętnie wzrok zatrzymywali.

Miałem przesyt w duszy.

I postanowiłem zdobyć mą ojczyznę, grób sobie zapewnić, posiąść na wieczyste czasy prawo do słowa Lotaryngja, w które chcę wcielić słowo Barrès. Nie należy uważać tego wyniku mych rozmyślań za przejaw zacieśnienia horyzontu. Skupiam się w tym, co stanowi treść mej istoty.

Bronię mego cmentarza. Porzuciłem wszystkie inne posterunki. Pobojowiska, dymiące się po tylu przegranych bataljach, zamraczają zewsząd horyzont. Szukam ucieczki u mych zmarłych, w mych szeregach rodowych. Stanowię ich definicję i występuję, jako ich obrońca. Są mym wierzeniem i mym obowiązkiem. Nie miałem nad sobą żadnego przewodnictwa. A jednak czułem potrzebę porządku i jedności. Dlatego wsłuchuję się dziś we wskazówki, których udzielają mi zmarli. Potrzebna mi reguła życia. Lecz mogłem wszak jej zażądać od mej wyobraźni ? Ci, co tak twierdzą, czynią mi zarzut dziecinny. Dla obalenia go użyję obrazowej, żywej hypotezy. Śpiew i taniec wymagają, nie prawdaż, nieodzownie rytmu i kadencji ? Dość ruchów niepewnych i wahających ! Od wieków wyznaczone było me miejsce w walce. Więc idę ku mym grobom, by stanąć do boju.

H. Mithouard. — *Île-de-France.*

Upojony równiną, bez zmysłów prawie wędruję po Mantois, bo w Île-de-France nie można stąpać po ziemi bez wzruszenia. Pytam o drogę jakiegoś poczciwca, bo chociaż gościniec, którym idę, skręca w istocie, ale boczna droga, odcinająca się od niego prowadzi dalej w prostym kierunku. — «Prosto przed siebie», odpowiada mi wieśniak, a giestem wskazuje na duży gościniec, króry skręca. Prosto przed siebie, znaczy więc w tych stronach : skręć na prawo; znaczy to : pozostań na drodze ważnej, na drodze, którą idą wszyscy, na *Wielkiej Drodze*. Rodzaj tu poprzedza osobliwość szczegółu, idea — fakt. Pojęcia ogólne zaprzątają tu nawet umysł prostaczka : jestem w Île-de-France.

Prawdziwie, kraina to trudna do opisania. Nic tu nie uderza, nic nie razi. We wszystkiem dostatek, miara i uśmiech. Kraj dobrowolnie się oddaje, oczarowuje, nie budząc zdziwienia, bo nieomal przedsmak mamy jego rozkoszy. Wrażliwość, którą potęguje — powściąga zarazem, chce tylko szczerze twą myśl poruszyć. Krajobraz tu jest zgodnym towarzyszem podróży. Skiba ziemi cię słucha i wtóruje twym myślom, bo jest ludzka. Lasy tu raczej żywe, niż tragiczne, a wody mają powab niewieści. Rozległe równie rozszerzają pierś swobodą szerokiego tchu; z braskiem zorzy na ich krańcach majaczeją jakby zwiewne, czarodziejskie, wzrok pieszczące, freski, fantasmagorje w oparach, gubiące się w nieskończenie subtelnych horyzontach. Luzują je niespodziewane doliny, otulone żywopłoty : snać, że woda za równiną. Prawie każda wioska ma swój kościołek jasny i wdzięczny : niema takiej, którejby nazwa nie brzmiała mile. Imiona rzek dźwięczą, jak srebro : l'Aubetin, l'Isieux, l'Aubette, l'Yères, l'Authonne, la Juine, la Nonette, l'École...

Sekwana przepływa w swym biegu środkowym przez ten kraj, niby poświęcając mu swe najpiękniejsze lata. W Melun, kędy płynie wpośród topól drżących, wody jej ciemnozielone, skupione w sobie jak młodość mistyczna, w marzenie wprawiają o poważnym otroku, co ma serce płomienne, a nieme, raczej hartowne w dojrzałości. Już pod Charenton rozszerza się jej koryto. W Paryżu staje się czynna i wrząca; roztwiera swe ramiona, by uścisnąć Stolicę; całe miasto utrzymuje pod swemi rozkazami. I oto, znowu swobodna, zrzucając z siebie brzemię miasta-świata, płynie w meandrach od jednej krainy do drugiej, płynie i cofa się razem, jakby mierzyć chciała ziemię. Poczym w Melun, podobna mężowi, co doszedł pełni wieku, ściele sobie wieczne łoże szerokie, a spokojne. Tak więc w Île-de-France spędza rzeka narodowa swą młodość i wiek dojrzały.

Klimat w tych stronach jest umiarkowany, ale stanowczo północny. Skąd ta tak świetnie obmyślana spadzistość naszych starych dachów, forma przemożna w historji naszej sztuki, gdyż od niej się wywodzi ostrołuk sklepienia. Stąd też ludzie tutaj mają skłonność do rozmyślań, stąd i życie nie toczy się nazbyt gładko, jak w krajach pod wiecznym słońcem. W mgliste dnie zimowe więcej tu inicjatywy i energji, wyładowującej się w żmudnych trudach, tworzącej wszędzie życie poważne, rozumne i bezpieczne i w samej że pracy czerpiące siłę. Z nastaniem pięknej pory roku wyłania się z poza mgły poszarpanej ziemia, usiana pomnikami, przemysłem, zbiorami : świetlane zjawisko krainy doskonałej. Île-de-France ukazuje się wówczas uśmiechnięta i ludzi przez chwilę, że jest Prowansalją.

Jest to i zawsze była — wyspa. Kresy jej stanowiły Beuvronne, Marna, Sekwana, Oise, Theve — rzeki, wody przezroczyste, wody słodkie, wody czynne. Tu w zaraniu dziejów zamknął się jej gienjusz czysty wśród płynnych granic. P. Longnon opowiada, że chłopi z Maisons nazywają «wiatrem z Francji» ten, który wieje od St. Denis, a w Trilport na lewym brzegu Marny mówią, przeprawiając się przez rzekę : «Idę do Francji». Wśród tych to więc łożysk rzecznych powstała pierwsza «Francja», pierworodna, oryginalna, najczystsza, najserdeczniejsza wyspa uprzejmości, której nazwa sama oznacza myśl rodzącą się i nie dalej jak tam się kończy ona, skąd słychać po okolicach ciężki dzwon « Marja » z Notre-Dame, kiedy wiatr wieje od południa.

Jest ona tedy otoczona krajami, z których każdy ma pewne z nią podobieństwo, a tylko oddzielnie zdradza, czym się różni od niej. Tak od samych początków obdarzona była ona tą władzą szczególną, by w jedno zlać wszystko, czego się tylko dotknie. Niedługo, dzięki tylu sprzyjającym okolicznościom, ale głównie dzięki swemu gienjuszowi miary zasymiluje ze sobą bez wysiłku Vexin francuski, Beauvaisis, Valois, Noyonnais, Laonnais, Soissonnais, Brie, Hurepoix, Mantois, Gâtinais francuski; a umysłowość, ta, której konsekwencją i komentarzem są wypadki polityczne, okaże się z czasem i to na zawsze tak widoczna, logiczna i konieczna, że Île-de-France stanie się powoli całą Francją, by pozostać nią na wieki.

W ten to sposób Île-de-France, która jest przecież prowincją najwyraźniej określoną, obejść się może bez granic ziemskich, wykreślając je jedynie promieniem swego ducha. Jest ona mniej lub więcej rozległa; zależnie od jej zrozumienia. Nie jest to jakaś miejscowość, ale środowisko, nie termin gieograficzny, lecz szczęśliwie dokonany plan człowieka zachodniego; nie okolica to określona, nie pewna przestrzeń lub prowincja, ale serce kraju, jest to wreszcie ta ojczyzna nieobjęta, której definicją jedynie ścisłą — jest własne jej ognisko.

Z pośród wszystkich wpływów, które się zlały z sobą, by stworzyć tę najistotniejszą w swej treści prowincję, w której według pięknego określenia *Courajoda* sławić miano «Nowy Testament Sztuki» dwa warunki dominują : ziemia bogata i lud niezawisły, rozważny a skory.

Île-de-France ma taką samą rozmaitość

bogactw naturalnych, jak i widoków. Nic się tu nie podnosi do przesady, nic się nie wyróżnia nad miarę. Wulkanów i gór nie widzi się w tych stronach, jeno pagórki czarujące. Lasy nie zaćmiewają tu równi. Owoce dojrzewają i dojrzewa pszenica. Znachodzi się tu glinę, piasek, kredę, gips, kamień, drzewo. Ale owych okrutnych płodów ziemi, które absorbują i szpecą ją, jak np. węgiel, nie zna ten kraj. Wyjątek stanowią tylko kamienie budulcowe, których najszacowniejsze gatunki posiada, jak kamień zupełnie biały, który sam się prosi, by go użył człowiek do architektury i służy mu jako czynnik rodzącej się cywilizacji i ułatwia jej królewskie narodziny. Nie zdolna jest Île-de-France smucić jak Bretanja, lub stępić człowieka jak Normandja; przeciwnie, dodaje mu bodźca i pobudek do czynu.

Po zaszłym już fakcie i spełnieniu się wszystkiego nie trudno było nareszcie i gieografom uczynić «przepowiednię» że logicznie powinien był powstać gród wielki pomiędzy ujściem Marny i Oise, które były kresami pierwotnej prowincji. Tu bowiem zmierzają wszystkie drogi naturalne, tu krzyżują się gościńce, idące z Akwitanji i od morza Śródziemnego, tu się skupiają wielkie doliny Yonne, Marny, Oise i Sekwany.

Podobne warunki były zupełnie obce — Beocji. Naród, który był tak uposażony, tak wygodne miał warunki bytu, mógł się szybko obeznać z nowościami świata, mógł przyjmować je i udzielać innym do woli, bo miał wszystkie środki pod ręką i, mieszkając na krzyżowaniu się wiekowych wysiłków, przeznaczony już był na to, by w ciągu swej wiekowej działalności, analizując, roztrząsając, przebierać ustawicznie we wszystkich formach bytu ludzkiego. Stąd pochodzi ta jego żywość osobliwa i ta wybredność w wyborze, która się nazywa smakiem, stąd także skorość i subtelność ducha, potrzeba miary, sceptycyzm i odwaga, które są tylko przyćmionym poczuciem doskonałości, wreszcie ta światłość rozumu, która jaśnieje na posągach w Notre-Dame, mądrość, która jest w ich uśmiechu, zgoła rodowy nasz atycyzm.

Oko ludzkie nie jest dość przenikliwe, by mogło rozeznać, czy starczą podobne warunki bytu, by usposobić naród tak krytycznie i buntowniczo wobec wszystkiego, co się z jego rozumem nie zgadza. Może mu poza tym zalety jego rasy nadały tę bezwzględną oryginalność, że nie umiał sobie nic przyswoić, coby nie było logicznie narodowe. Jest li to dobrodziejstwem ziemi, czy krwi ? W każdym bądź razie lud z Île-de-France mimo tylu śladów panowania rzymskiego w Paryżu, najmniej ochoty okazał do zakonserwowania sztuki gallo-romańskiej. On to stawiał zawsze największy opór plemienny propagandzie sztuki zagranicznej. Groby epoki Merowingów, nie owe groby zlatynizowanych mieszczan, ale biednych ludzi, których obchody pogrzebowe upiększano jedynie rzewnym hołdem prostaczków, świadczą, że lud w Parisis zazdrosny był o skarb swych instynktów narodowych. On pierwszy się ocknął i w nim najpierwej się odezwała krew galicka. Szkoła w Île-de-France pierwsza okazuje na początku XII wieku odrazę do wszystkiego, co przypomina sztukę rzymską. Pierwsza zezwala na barbarzyństwo szczere, oryginalne, natu-

ralne, jak świadczy o tym rzeźba na kapitelach w Morienwal. Ale przedewszystkim pierwsza czyni próbę wiązań w Poissy, Saint-Maclou, w Pontoise, w Saint-Martin, w Paryżu i rychło powstaje Saint-Denis. A wówczas spełniają się czasy; piorunuje blask wykwitu; wielka, wspaniała, potężna a tajemnicza moc świeżością ducha krzepi, wznosi budowania z głazów i przyśpiesza gwałtowny rozwój sztuki. W czasie niezbędnym do ich wzniesienia wybujałe w tym samym duchu dźwigają się wszystkie naraz wielkie katedry, gromadząc się w kolisko na tej ziemi jedności, która im moc i młodość daje, by świadczyły tak dziś jak i po wieki, że wiara tam była wielką, tę jedyną w swoim rodzaju żywotność ziemi Île-de-France, która nie straciła swych przymiotów w ciągu historji naszych namiętności, naszych utrudzeń i sztuk pięknych. Ostatnim ich cudem było gwałtowne a pewne przyjście tego impresjonizmu, który wszystko zawdzięcza ziemi paryskiej. Tak oto od pierwszej chwili ze skorej a zespolonej myśli rodzi się sztuka narodowa Zachodu, by wybujać z grutnu tej Île-de-France, która jest świętą ziemią poczynań. Już to samo, że styl, zwany «ostrołukowym», który jest tylko poezją logiki, pochodzi z Île-de-France, ma wielkie znaczenie; stąd ta jednolitość ducha zachodniego. Kiedy bowiem sztuka rzymska rozpada się na rozmaite grupy, jedność gotyku nie przestaje się wybijać ponad wszytkie szkoły.

Właściwą więc zasługą Île-de-France było ustalić najwyższą formę sztuki i doprowadzić ją do doskonałości samej. Notre-Dame w Paryżu, pierwsza zbudowana na rozległej przestrzeni, wyróżnia się swoją dokładnością z pośród wszystkich swych siostrzyc — katedr. Zaletę tychże w ekspresji zawarła w swej wielkiej harmonji. Warto, zaprawdę, rozprawiać nad rysunkiem jej sylwety i rozmyślać nad planem jej budowy! Wystarczy uprzytomnić sobie ten okazały portal Madonny, niezwykły *Magnificat*, gdzie Ziemia i Morze, Pory roku, Stworzenie Świata, Historja Święta, Eden Ziemski i Raj Niebieski w swym ścisłym zespole śpiewają jakby hymn magnificencji i doskonałości. Kompozycja to uwielbienia godna, o nieskończenie wytwornych, najszczęśliwiej wydanych akordach linji, gdzie w braterskim uścisku łączą się figury ze sobą, a motywy aż do złudzenia uzupełniają się wzajemnie tak, że znika nieomal cała różnica skali, gdy się ogląda jeden po drugim te posągi, ciosane w twardym i lśniącym jak marmur kamieniu budulcowym, którym się chlubi wzgórze Św. Jacka — uderzeni będziemy ich majestatem, czystością wyrazu, spokojem pozy, pięknem fałdzistych szat, których szlachetność dyskretna nie ustępuje wcale sztuce ateńskiej. W tych to kompozycjach znalazła swój wyraz i syntezę dramatyczna rzeźba średniowieczna. Wszędzie tu faktura trzeźwa, szeroka, prosta, a nieuchwytna. Nie znajdzie tam niepotrzebnych epizodów, ani szczegółów zbytecznych, ale niebywałą zwięzłość w modelacji ciał. Na prawdę są pełne czaru głowy w przysionkach Notre-Dame w Paryżu, apostołowie w Sainte-Chapelle, figury na sarkofagach w Saint-Denis. Na prawdę aniołowie w Paryżu mają proporcje nagich ciał ateńskich. Na prawdę rzeźbę paryską wypełnia inteligiencja. Tryumfuje ona swym pewnym uśmiechem.

Badając oto oddzielnie jeden z tych posągów, n. p. pewną głowę królewską, w zgięciu sklepienia, studjowaną już przez Viollet-le-Duc'a, trudno nie przyznać tych zalet moralnych, króre zdradza ta figura czystością rysów, pogodą typu bynajmniej nie indywidualnego, ale ogólnoludzkiego, tą podniesioną i streszczoną istotą człowieczeństwa. Tak więc rzeźbiarz paryski dzięki swemu smakowi niezawodnemu i właściwej mu wybredności szukał w dziesiątce, setce indywiduów szczegółów dla jednej twarzy, by dojść tą drogą do wzoru Patrońskiego. Dlatego miałem prawo mówić o heleniźmie Paryżan! W Notre-Dame w Paryżu, jak w dwudziestu innych kościołach z okolic, uwydatnia się ta tendencja piękna pogodnego, idealnego, abstrakcyjnego, która, dominując nad wyrazem indywidualnym człowieka, daje treść duszy ogólnoludzkiej, inteligiencję zbiorową społeczeństwa. Czyż nie pomyślnie się złożyło, że ci artyści, wzbogacając nowemi danemi architekturę, chcieli jeszcze bardziej, niż Grecy uczłowieczyć formę, a odrzucając niezmienne proporcje schematów starożytnych wznosili rozległe a pełne wdzięku budowle — jedynie podług skali człowieczeństwa!

Nie dziwmy się tedy tej miłości niezmiernej, jaką żywi później Racine dla poetów greckich. Urodził się w Ferté-Milon; to także dziecko Île-de-France; z urodzenia ma już coś helleńskiego; a czystość językowa, którą z natury posiada, nie różni się w jego pismach od tej mowy, którąby się posługiwali aniołowie w Notre-Dame, gdyby ich milczenie nie wydawało się piękniejsze. Twórczość literacka z XVI wieku, rozpatrywana w tej całości, z kolei jest takim samym poematem logiki i rozumu jak i dzieło XIII wieku. Ta sama to rasa doskonali nowe utwory zapomocą wyłącznej djalektyki. Wielu z pośród naszych wielkich pisarzy z epoki Ludwika XIV urodziło się w Paryżu; większość tu spędziła żywot. «Zawsze, mówi Chateaubriand, «setka ludzi z okolic Paryża staje się czołem narodu». Tak, zawsze to z sąsiedztwa katedr przychodzą zwiastuny. Ale tymczasem pomyślność Île-de-France urosła, światłość jej rozumu wszerz się rozlała, jej gienjusz stał się narodowym, atycyzm doskonali w dodatku sztukę pisania, a ta pierwotna towarzyskość ludzi w Parisis stała się synonimem godności ludzkiej. Umysłowość francuska nie wyrzeka się dziś tego starego ducha, od którego zrazu instynktownie się oddaliła, gdyż uczuła się na siłach, by zasymilować z sobą cywilizację pierwotniejszą i uczłowieczyła się do tego stopnia, że odtąd ze wszystkim poufalić się może, co wydał rozum starożytny. Cudowna to i nieodzowna konsekwencja pojęć XIII wieku, na zawsze utrwalających potężną jedność Zachodu.

II

Opisałem wyżej, jak strumień bardzo nieregularnie przebiegał swą drogę. Jego dwa główne kierunki, jak o tym mówiłem, biegły: najprzód ze wschodu na zachód, potym z północy na południe. Na zakręcie nurt wody, rzucając się wstecz, tworzył rodzaj prawie okrągłej *pętlicy* i formował w ten sposób półwysep, *bardzo* zbliżony do wyspy, zajmujący koło szesnastej części akra. Na tym to półwyspie stał dom mieszkalny — a jeżeli mówię, że dom ten, jak taras piekielny, widziany u Vatheka, *«était d'une architecture inconnue dans les annales de la terre»*, chcę tylko powiedzieć, że *tout ensemble* uderzył mnie najsubtelniejszym poczuciem połączonej świeżości i przystosowania — jednym słowem, poezji — (gdyż, używając właściwych wyrazów, zaledwiebym mógł podać abstrakcyjne określenie poezji więcej ścisłe) — i że *nie* mogę powiedzieć, żeby pod jakimkolwiek względem można było spostrzec *przesadę*.

Istotnie, nic nie mogło być prostszego, mniej bezpretensjonalnego, niż ta willa. Jej efekt cudowny polegał wyłącznie na układzie, podobnym do kompozycji obrazu. Patrząc na nią, łatwo było ulec złudzeniu, że wyszła z pod pędzla jakiegoś znakomitego pejzażysty. Miejsce, z którego ujrzałem poraz pierwszy dolinę, nie było bezwzględnie, chociaż było blizkie tego, najlepszym miejscem do patrzenia na dom. Opiszę go więc tak, jak mi się przedstawił później, z wysokości muru, znajdującego się w południowym krańcu amfiteatru. Główny korpus budynku miał koło dwudziestu czterech stóp długości i szesnaście szerokości — napewno nie więcej. Całkowita wysokość od ziemi do szczytu dachu nie przenosiła stop ośmnastu. Do zachodniego skrzydła tego budynku należał inny, o trzecią część mniejszy we wszystkich swoich wymiarach; fasada jego była cofnięta wstecz o dwa jardy przynajmniej od frontu głównego korpusu, i szczyt dachu, rzecz prosta, był znacznie niższy. Pod kątem prostym do tych budynków poza głównym — lecz nie w samym środku — wznosiła się trzecia budowla bardzo mała, o trzecią część znowu mniejsza od skrzydła zachodniego. Dachy dwuch większych budynków były bardzo szpiczaste; poczynając od kalenicy, opisywały krzywą wklęsłą i występowały przynajmniej o cztery stopy nad fasadą, tworząc w ten sposób dachy dwuch portyków. Te dachy, oczywiście, nie potrzebowały żadnych podpór, lecz ponieważ *zdawało się*, że ich potrzebują, wspierały się na bardzo lekkich, doskonale polerowanych kolumnach, ustawionych tylko po rogach. Dach północnego skrzydła był poprostu przedłużeniem części pokrycia budynku głównego. Między głównym budynkiem i skrzydłem wschodnim wznosił się bardzo wysoki i bardzo wysmukły czworograniasty komin z wypalanej cegły holenderskiej, naprzemian czarnej i czerwonej, uwieńczony lekkim gzymsem z takiegoż materjału. Nad przyczółkami dachy tworzyły również znaczne występy: w głównym budynku na cztery stopy ze strony wschodniej i dwie ze strony zachodniej. Wejście główne nie znajdowało się symetrycznie pośrodku głównego budynku, lecz cokolwiek ku zachodowi, podczas gdy dwa okna były umieszczone w stronie wschodniej. Te nie sięgały do samej podłogi, lecz były wyższe i węższe, niż zazwyczaj, opatrzone zwyczajnemi okiennicami, podobnemi do drzwi, z szybami w kształcie skośnych, bardzo wydłużonych czworoboków. Drzwi

od połowy były również oszklone w ten sam sposób, co okna, i zabezpieczone ruchomą okiennicą na noc. Wejście do skrzydła zachodniego znajdowało się pod przyczółkiem, a jedyne okno, zupełnie zwyczajne, ze strony południowej. W skrzydle północnym nie było drzwi zewnętrznych wcale, i w nim także tylko jedno okno ze strony zachodniej.

Wpoprzek ściany, podtrzymującej przyczółek południowy biegły po przekątnej wschody (z poręczą), na które wejście było ze strony południowej. Pod przykryciem dachu, znacznie występującego, wschody te prowadziły do drzwi na piętro, albo raczej na strych, gdyż ta część oświetlona jednym tylko oknem, wychodzącym na północ zdawała się być przeznaczona na skład zapasów.

Portyki budynku głównego i skrzydła zachodniego były bez podłogi; lecz przed drzwiami i każdym oknem leżały szerokie granitowe płyty, płaskie, lecz formy nieregularnej; zapuszczone w zachwycający trawnik, stanowiły wygodny chodnik na każdą porę roku. Doskonałe trotuary z tego samego materjału, nie dopasowanego *zbyt skrupulatnie*, lecz zostawiającego między kamieniami odstępy, przez które przezierała aksamitna zieleń naturalnego dywanu, prowadziły od domu tam i siam, to do kryształowego źródła, znajdującego się o pięć kroków, to do drogi, to do jednego lub dwu pawilonów, położonych na północ z drugiej strony strumienia, i zupełnie ukrytych pośród akacji i katalpy. O sześć kroków co najwięcej od wejścia głównego do willi wznosił się uschły pień fantastycznej gruszy, tak zazdrośnie odziany od korzeni do wierzchołka wspaniałemi kwiatami begonji, iż trudno było odgadnąć, co za szczególną i piękną rzecz ma się przed sobą. Na gałęziach tego drzewa wisiały rozmaite klatki dla ptaków. W jednej z nich, rodzaju obszernego cylindra trzcinowego z kółkiem u góry trzepotał się ptak-śmieszek, w innej — wilga, w trzeciej — bezwstydny wróbel, a z trzech czy czterech innych więzień więcej eleganckich dochodził śpiew kanarków.

Z kolumn pod portykiem zwieszały się równianki z jaśminu i powojów, z kąta zaś między budynkiem głównym i skrzydłem wschodnim wyrastał krzew winny bezprzykładnej bujności. Ten, gardząc wszelkim przymusem, wspiął się najpierw do dachu niższego, stąd przerzucił na wyższy, a czepiając się i posuwając wzdłuż kalenicy, rozrzucał na lewo i prawo swe wąsy, dopóki nie dosięgnął przyczółka zachodniego, skąd już spuszczał się ku dołowi i rozciełał na wschodach.

Cały dom wraz ze skrzydłami był zbudowany według dawnego zwyczaju holenderskiego z gontów szerokich i nie zaokrąglonych na końcach. Właściwością tego materjału jest to, że budynkowi nadaje pozór większej szerokości u podstawy, niż u szczytu, co przypomina architekturę egipską; w danym wypadku to wrażenie nadzwyczaj malownicze potęgowały liczne wazony ze wspaniałemi kwiatami, które prawie zupełnie opasywały budynki.

Gonty były pociągnięte na kolor ciemno szary, każdy więc artysta natychmiast zrozumie, jak ta barwa obojętna szczęśliwie się rozpuszczała w mocnej zieleni liści tulipanowych, które w części osłaniały willę.

Miejsce w blizkości muru, jak wspomniałem, było najkorzystniejsze do oceny budynków: ponieważ strona południowo-zachodnia wysuwała się naprzód, oko mogło jednocześnie objąć całość dwu fasad wraz z malowniczym przyczółkiem zachodnim, z częścią skrzydła północnego i pięknego dachu cieplarni, jak również prawie połowę lekkiego mostu, przerzuconego przez strumień tuż przy budynkach głównych.

Nie pozostawałem bardzo długo na szczycie wzgórza, lecz zawsze dosyć długo, żeby kompletnie wystudjować krajobraz, rozpościerający się u mych nóg. Było widoczne, że odbiłem się od drogi, prowadzącej do wsi, i miałem doskonałą wymówkę podróżnika do uchylenia drzwi, które się znajdowały przede mną i zapytania o drogę na wszelkiw ypadek; tak też, dłużej się nie namyślając, zrobiłem.

Za furtką droga biegła w dalszym ciągu łagodnie pochyłym brzeżkiem skał północno-zachod-

nich. W ten sposób zaprowadziła mnie do stóp przepaści, znajdującej się w stronie północnej, a stąd przez most wkoło przyczółku zachodniego do drzwi frontowych. Idąc, zauważyłem, że z tej drogi nie było widać oficyn.

Kiedy zakręciłem koło rogu domu, ponury i milczący dog rzucił się ku mnie z miną i oczami tygrysa. Ja przecież wyciągnąłem do niego rękę na znak przyjaźni, a nie widziałem nigdy psa, któryby wytrzymał próbę podobnego odwołania się do swojej uprzejmości. Ten nie tylko zamknął swą paszczę i zamerdał ogonem, lecz bez wahania ofiarował mi swą łapę, przenosząc następnie swą grzeczność na mego Ponto.

Ponieważ nie było widać dzwonka, zasztukałem więc swoją laską o drzwi wpół otwarte. Niezwłocznie podeszła do progu postać niewieścia — młoda kobieta lat koło dwudziestu ośmiu — wysmukła, lub raczej lekka i wzrostu cokolwiek więcej, niż średniego. Podczas gdy postać ta zbliżała się ku mnie krokiem *skromnym* a *pewnym*, niedającym się zresztą opisać, powiedziałem sobie w duszy: «Z całą pewnością oto znalazłem doskonałość *wdzięku* naturalnego w przeciwstawieniu do sztucznego.» Drugie wrażenie, które ta postać wywarła na mnie, silniejsze, niż pierwsze było wrażenie *entuzjazmu*. Nigdy przedtym tak intensywny wyraz *romantyczności*, albo, jeżeli można tak powiedzieć, nieziemskości, podobny do wyrazu jej głęboko osadzonych oczu nie przeniknął, jak ten, do głębi mego serca. Nie wiem, czym się to dzieje, lecz ten szczególny wyraz oczu, który wypisuje się nieraz w układzie ust, jest najpotężniejszym czarem, jeżeli nie *jedynym*, który przykuwa moją uwagę do kobiety. «Romantyczność», ale niechże moi czytelnicy zechcą zrozumieć zupełnie, co chcę zawrzeć w tym warazie: «romantyczność» i «kobiecość» wydają mi sie terminami wzajemnie zastępującemi, a wreszcie, to, co mężczyzna istotnie *kocha* w kobiecie, to jej *kobiecość*. Oczy *Annie* (słyszałem jak ktoś z wnętrza domu wołał na nią «droga *Annie!*») były koloru «niebiańskoszarego», włosy jasno szatynowe; to wszystko, co mogłem przez tę chwilę zauważyć.

Na jej bardzo uprzejme zaproszenie wszedłem, wstępując najpierw do dosyć obszernego przedpokoju. Przyszedszy głównie dla *oglądania*, zanotowałem w pamięci, że na prawo od wejścia znajdowało się okno takie samo, jak od frontu; po lewej — drzwi, prowadzące do głównego pokoju, nawprost mnie — otwarte drzwi, pozwalające widzieć mały pokój tych samych wymiarów, co westybul, urządzony jak gabinet do pracy z szerokim oknem *weneckim*, wychodzącym na północ.

Wszedszy do gabinetu, znalazłem się wobec Mr. Landor, takie było bowiem imię właściciela posiadłości, o czym dowiedziałem się potym. Miał on obejście uprzejme, nawet serdeczne; lecz w tej chwili daleko więcej zajmowało mnie urządzenie domu, który mnie tyle interesował, niż sama osoba właściciela.

Skrzydło północne, przekonałem się o tym teraz, zajmowało sypialnia, z której drzwi prowadziły do gabinetu. Na wschód od drzwi znajdowało się okno z widokiem na strumień. W rogu wschodnim gabinetu znajdował się kominek, dalej jeszcze drzwi, prowadzące do skrzydła wschodniego, które zapewne zajmowała kuchnia.

Nic nie mogło być surowiej prostszego, niż umeblowanie gabinetu. Podłogę zaścielał dywan z bielonej wełny, wyrobu doskonałego, w drobny rysunek zielony na białym tle. Firanki u okien z muślinu śnieżnej białości dosyć szerokie, spadając w drobne zakładkie równoległe, ściśle symetryczne, sięgały *akurat* do podłogi. Ściany były wyklejone francuskim papierem nadzwyczaj delikatnym o srebrzystym tle w desenń arabeskowy koloru bladozielonego. Za całą ozdobę murów wisiały trzy doskonałe litografje *aux trois crayons* Juliena, przyczepione do ścian, lecz bez ram. Jeden z tych rysunków przedstawiał widok wschodniego przepychu, lub raczej rozkoszy zmysłowej; inny — «scenę karnawałową», oddaną z nieporównaną werwą; trzeci — grecką głowę kobiecą; nigdy oblicze tak bosko piękne, nigdy wyraz tak wyzywająco nieokreślony nie przykuwał dotychczas mojej uwagi.

Część więcej materjalna umeblowania składała się z okrągłego stołu, kilku krzeseł (między któremi fotel na biegunach) i sofy lub raczej kanapy

z gładkiego drzewa klonowego, pociągniętego na kolor kremowy z wązkiemi obwódkami zielonemi i z wyplatanym siedzeniem. Krzesła i stół były dobrane do całości, lecz *forma* ich była widocznie wynaleziona przez ten sam umysł, który nakreślił plan ogrodów; niepodobna było wymarzyć coś więcej wdzięcznego.

Na stole kilka książek, kryształowy duży czworograniasty flakon z jakiemiś nowemi perfumami, zwykła lampa astralna i obszerny wazon z przepysznemi rozwiniętemi kwiatami. Istotnie, kwiaty o barwach wspaniałych i delikatnej woni stanowiły wyłącznie prawdziwą *dekorację* pokoju. Otwór kominka zasłaniał prawie zupełnie wazon wspaniałego gieranjum. Na stolikach trójkątnych, ustawionych po rogach pokoju, stały wazony podobne, różniące się między sobą jedynie swą piękną zawartością. Jeden czy dwa bukiety podobne upiększały murek nad kominkiem, a fijołki świeżo zerwane leżały na ramach otwartych okien.

Tu się zatrzymuję, ponieważ jedynym celm mej pracy było odmalowanie szczegółowe rezydencji Mr. Landor, *tak, jak ja ją zastałem*.

A. Marmontel o Chopinie[1].

(*Urywek.*)

. . . Od tego imienia należy rozpocząć niniejszą galerję, imienia, które nasuwa tyle słodkich i wzruszających wspomnień, tyle wielkich i szlachetnych natchnień, które po przez lata zachowało podwójną aureolę poezji i cierpienia. Fizjonomja, opromieniona swiatłem bożym, a jednak tak głęboko ludzka, natura wyższa, rozkochana w ideale, nosząca piętno gienjuszu, a którą próby życiowe, blizkie zetknięcie się ze strapieniami i smutkiem, przykuwającemi ją do ziemi, uczyniły jeszcze silniej ujmującą i sympatyczniejszą.

Od najwcześniejszych zresztą lat subtelność, czułość tej wytwornej chorobliwości stanowiły rdzeń sam natury Chopina.

W roku 1832 Chopin powtórnie przyjeżdża do Paryża i produkuje się w świecie artystycznym. Data pamiętna dla mnie z wielu powodów, a między innemi i tego, że miałem zaszczyt zostać przedstawionym Chopinowi i Lisztowi jednocześnie na jednym wieczorze muzycznym, grać przed temi dwoma wielkiemi artystami z całą śmiałością młodzieńczego wieku i z kolei ocenić osobiście po raz pierwszy ich cudowny talent. Pod palcami Chopina ruchliwemi i nerwowemi szczegóły najtrudniejsze, najsubtelniejsze, kontury najdrobniejsze były cieniowane, modulowane z odurzającą delikatnością. Pod ręką jego, drgającą wzruszeniem a jednocześnie wyszkoloną, frazesy melodji wykwintne lub pełne wyrazu uwydatniały się jasno i barwnie; słuchając go, pozostawało się pod urokiem udzielającej się emocji, której źródłem była czuła organizacja, chorobliwy i łatwo ulegający wrażeniom temperament artysty: prawdziwe *medjum* muzyczne, które Auber określił jednym słowem, mówiąc, «że umierał całe życie».

Jak widocznym było z równości wyrobienia palców, subtelności dotknięcia, zupełnej niezależności obydwu rąk, Chopin nauki swe opierał na szkole Clementiego, mistrza, którego wyborne etiudy zawsze polecał i wysoko cenił. Lecz jeśli Chopin był zupełnie indywidualny, to przedewszystkim w cudownej sztuce prowadzenia i modelowania dźwięku, w sposobie jego cieniowania, pełnym wyrazu i melancholji. Chopin posiadał zupełnie osobisty sposób atako-

[1] *Les Pianistes célèbres*, Paris, 1888.

wania klawjatury, dotknięcie giętkie i miękkie, efekty dźwiękowe o mglistej płynności, których tajemnica jemu jedynie była wiadoma.

Żaden przed nim pjanista nie używał pedałów kolejno lub połączonych z takim poczuciem miary i umiejętności. Zasadniczą wadą większości wirtuozów jest madmierne i bezprzestanne używanie ich, powodujące nadmiar dźwięczności, nieznośny i nerwujący dla wydelikaconego słuchu. Chopin przeciwnie, posługując się stale pedałem, otrzymywał przecudne harmonje, szmery melodyjne, które wprawiały w podziw i zachwyt. Czarodziejski poeta fortepjanu posiadał sposób rozumienia, odczuwania i wyrażania swej myśli taki, że ilekroć usiłowano imitować go, zawsze, z małemi wyjątkami, osiągano jedynie niezgrabne naśladownictwo.

Gdybyśmy szukali punktu porównania między efektami dźwiękowemi Chopina i pewnemi sposobami malarskiemi, powiedzielibyśmy, że ten wielki wirtuoz modulował dźwięk, jak dośwladczeni malarze traktują światło i, otaczające przedmioty, powietrze. Ująć okresy melodji, zręczne arabeski szczegółów w pewien półcień, znajdujący się na pograniczu między marzeniem i rzeczywistością, oto szczyt sztuki i oto sztuka Chopina.

Romantyczna i wrażliwa aż do przesady wyobraźnia Chopina lubiła nawiedzać świat duchów, wywoływać blade widma, przeraźliwe chimery. Poeta-muzyk z upodobaniem improwizował w półzmroku, którego nieokreślone światła dodawały pewnego przejmującego elementu do jego rozmarzonych myśli, elegijnych skarg, do zawodzeń wiatru i ponurych strachów nocy.

Przypominam sobie, że podczas długiego okresu ostatnich lat (1845-1848), gdy cierpienia Chopina stały się więcej dolegliwe, ów nieopisany entuzjazm, wywołany jego ostatniemi koncertami w sali Pleyela. Podniecony obecnością swych blizkich, tym otoczeniem wybranym, które tworzyło czarodziejskie koło, jakieś bajeczne zjawienie, gdzie powab, wdzięk i piękno zdawały się jednoczyć dla uczczenia powrotu do życia wielkiego artysty, Chopin doszedł w grze do szczytu uczuciowości, namiętności i czułości.

Wskazówki i lekcje Chopina były bardzo poszukiwane śród wysokiej arystokracji paryskiej, której ten niezrównany wirtuoz był bożyszczem. Jego wytworne zachowanie się, wyrafinowana grzeczność i pewne wyszukanie we wszystkim czyniły Chopina wzorem profesora dla wykwintnej szlachty. Znajdował tam objawy najserdeczniejszej przyjaźni, wyrażane z bezgranicznym entuzjazmem.

Pomimo tendencji bardzo wybitnych w kierunku romantycznym, ku któremu pociągała go marzycielska melancholijna indywidualność, pomimo charakteru gry swojej, zapatrzonego w lazury, tak przeciwnego zimnej i wymierzonej manjerze sztuki scholastycznej, Chopin namiętnie kochał wielkich mistrzów klasycyzmu : Mozart był jego bogiem, Seb. Bach — jednym z najulubieńszych mistrzów, zalecanych uczniom.

Pomiędzy pjanistami kompozytorami, którzy mogli się chlubić pobieraniem lekcji od Chopina i wtajemniczeniem się w styl jego, możemy wymienić Guttmanna, Lysberga i naszego drogiego kolegę G. Mathias'a. Księżna Chimay, Czartoryska, hrabina Esterhazy, Branicka, Potocka de Kalergi, d'Este, panny Müller i de Noailles były jego uprzywilejowanemi uczennicami. Pani Dubois, z domu O'Meara, jest również jedną z najwięcej wyróżnianych uczennic, i liczy się między temi, których talent najlepiej zachował charakterystyczne tradycje, manjerę mistrza.

Uczniowie Chopina żywili dla niego więcej, niż uwielbienie : prawdziwy kult raczej. W ostatnich latach jego życia tak doświadczonego przez cierpienie, panie z największych rodzin polskich uważały sobie za dumę pielęgnowanie tego chorego i z zadziwiającym poświęceniem zazdrośnie wyrywały sobie wzajemnie ciężkie, lecz tak godne szacunku zadanie sióstr miłosierdzia. Należy więc uważać za niezgodny z prawdą surowy sąd Fetisa o Chopinie i jego charakterze, o człowieku, który ukrywał się poza artystą? Jak przypuścić, że natura zdolna natchnąć innych do podobnych poświęceń, mogłaby być fałszywa, egoistyczna,

skryta? Chopin posiadał duszę swego talentu, serce, wzniosłe i subtelne uczucia wielkiego artysty i lubujemy się widokiem tej poetycznej postaci, która błyszczy, jak piękny medal z drogiego metalu, wolnego od wszelkiej domieszki.

Co należy potwierdzić, to nierówność charakteru Chopina, a przedewszystkim jego nieukrytą pogardę dla światka artystycznego, który nie miał nic wspólnego z jego światem. Ale od takiego arystokratyzmu uczuć daleko jeszcze do oceny i domyślników Fetisa. Przedstawia on nam Chopina, jako wdzięczącego się aż do udawania, noszącego przez całe życie maskę hipokryzji, upartego, absolutnego, tyranicznego względem swych najlepszych przyjaciół.

Byłoby daleko prostszym i o wiele sprawiedliwszym powiedzieć, że Chopin, nerwowy, wrażliwy, chorowity, unoszący się, zbyt łatwo poddawał się niezwykłym kaprysom dziecka, zepsutego dogadzaniami tak rozmiłowanego otoczenia. Stąd fantazje często bezlitosne, nie jedna szczera i głęboka przyjaźń zraniona w serdecznych swych tajniach, nie jedna usprawiedliwiona wrażliwość do żywego urażona. Poszukawszy skrzętnie śród swych wspomnień, mógłbym znaleźć dwie, lub trzy urazy tego rodzaju, lecz takie przykre odruchy czarnego humoru nie wychodziły ze szlachetnego serca Chopina i znajdują naturalne wytłumaczenie w chronicznym stanie jego dotkliwego cierpienia.

Zawsześmy mieli głębokie uwielbienie dla talentu Chopina i powiedzmy również żywą sympatję dla jego osoby. Żaden artysta, nie wyłączając jego najbliższych uczniów, nie studjował jego kompozycji pilniej i nie zalecał innym do grania więcej od nas; a jednak nasze stosunki z wielkim muzykiem były bardzo rzadkie i przelotne. Chopin był otoczony, psuły pochlebstwami, strzeżony przez zamknięte grono swych rozentuzjazmowanych przyjaciół, którzy bronili go przed natrętnemi wizytami lub drugorzędnemi objawami uwielbienia. Dostęp do niego był bardzo utrudniony i trzeba było, jak się sam wyraził do innego wielkiego artysty, któremu na imię Stefan Heller, «próbować» niejednokrotnie, zanim się udawało dotrzeć do jego osoby. Ponieważ takie «próby» nie uśmiechały się ani mnie, ani Stefanowi Hellerowi, nie mogłem przeto należeć do tej kapliczki wiernych, których kult graniczył z fanatyzmem.

Znałem jednak Chopina dostatecznie, aby móc nakreślić jego fizjonomję; nadto mam przed oczyma jego nadzwyczajny portret pędzla Delacroix; jest to Chopin z lat ostatnich, cierpiący, złamany boleścią : oblicze, noszące już piętno innego świata. Wzrok rozmarzony, melancholijny, unoszący się między niebem i ziemią, na krawędzi marzenia i agonji. Rysy wydłużone, wpadnięte, silnie zaznaczone, a plastyka głowy występuje z ram i wyraźnie się tłumaczy; lecz linje twarzy pozostają piękne, jej owal, nos orli i harmonijne jego zgarbienie nadają tej chorowitej fizjonomji znamię poetycznej dystynkcji, tak właściwej Chopinowi.

Dochodzi nas wiadomość o smierci Karola Brzozowskiego.
Na mogile Patryarchy korny hołd składa.

Redakcja «Sztuki».

DRUKARNIA NARODOWA. — Październik 1904.

328
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

Konkursy «Sztuki»

W pierwszym numerze «Sztuki» ogłosiliśmy pierwszy nasz konkurs w następującym brzmieniu:

Pierwszy konkurs «Sztuki».

Uznając najwyższą doniosłość rysunku *w zakresie ilustracji książkowej, i pragnąc od pierwszej chwili istnienia pisma pobudzić w tym kierunku pracę naszych artystów, ogłaszamy niniejszym pierwszy nasz* konkurs na kompozycję rysunkową.

Temat tej kompozycji ma być dowolnie zaczerpnięty z dzieł Fryderyka Chopina. *Pozostawiamy zupełną swobodę w wyborze* formatu i materjalnej techniki *rysunku (ołówek, kredka, pióro i. t. d.) — żądając li tylko, by się nadawał do* jednobarwnej reprodukcji w druku.

Prace, nadesłane na konkurs, będą reprodukowane w specjalnym, poświęconym Chopinowi, numerze «Sztuki». *Termin nadsyłania prac oznaczamy* na 15^go^ sierpnia r. b. — *Rysunki mają być nadesłane w rekomendowanych przesyłkach pocztowych z dołączeniem* nazwiska współubiegającego się w zamkniętej *kopercie. Na kopercie i na rysunku ma być czytelnie wyrażone* godło *stającego do konkursu. Trzy najlepsze rysunki otrzymają trzy nagrody:* pierwszą — *w wysokości* 750 franków, drugą — 500 franków i trzecią — 250 franków.

Po opublikowaniu tych warunków w «Sztuce» oraz w ważniejszych pismach krajowych zamknęliśmy konkurs w d. 15 sierpnia, a w dniu 25 sierpnia sąd konkursowy, złożony z p. p. Olgi Boznańskiej, Józefa Pankiewicza i Ant. Sygietyńskiego zebrał się w lokalu redakcyjnym celem przyznania nagród. Oto wyrok sądu podług spisanego na zebraniu protokułu:

«Niżej podpisani członkowie sądu konkursowego im. Chopina zebrani w redakcji «Sztuki» w dniu 25 sierpnia 1904, po rozpatrzeniu siedmiu *nadesłanych na konkurs prac — z godłami:* Bemol; Gołąb; Jeden szloch, co szczerze płacze pogrzebowy dzwon; Oko w trójkącie; Sztuka, Trój[illegible]
uznali za godne nagród prace następujące:

Za godną drugiej nagrody *pracę pod godłem «Sztuka» i za godną* trzeciej nag[illegible]

Po otwarciu kopert okazało się, że autorem pierwszej pracy *jest p.* G. Gw[illegible]
p. E. Nadelman. *Do reprodukcji prócz dwuch nagrodzonych niżej podpisani zalec[illegible]*
i «Gołąb».

25 sierpnia 1904 roku.

Olga Boznańska, Józef Pankiewicz, [illegible]

Stosując się do wyroku sądu konkursowego, Redakcja «Sztuki» wypłaciła nag[illegible]
konkursowe, polecone do reprodukcji podaje w numerze niniejszym.

Pozostałą wreszcie z konkursu sumę 750 franków Redakcja przeznacza na [illegible]
«Sztuki», zwracając się tym razem do literatów.

328
Narodowy Instytut Fryderyka Chopina