

RYDWAN

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY
SPRAWOM TWÓRCZOŚCI
I KULTURY POLSKIEJ



M A J

1 9 1 2

TREŚĆ ZESZYTU:

I. IDEE I KONCEPCYE.

1. NAD GROBEM BOLESŁAWA PRUSA
2. PRZODOWNIK-PROMETEJCZYK CEZARY JELLENTA

II. PRZEGLĄD.

3. TEATR. „LILIE“. PRZYBYSZEW-
SKI. „TOPIEL“. WZNOWIENIA TADEUSZ ŚWIĄTEK
4. Z WSPÓŁCZESNEJ MUZYKI
POLSKIEJ JÓZEF WŁ. REISS
5. WIERSZEM I PROZĄ TADEUSZ SZANTROCH
6. FUTURYŚCI-DYWIZYONIŚCI.
MANIFEST MALARSKI CEZARY JELLENTA
7. ZOSTAWMY OKNA OTWARTE! MARCIN SAMLICKI

III. SYGNAŁY.

8. WIZYA DZIECIĘCA J. ALBIN HERBACZEWSKI
-

TREŚĆ ZESZYTU CZWARTEGO:

I. IDEE I KONCEPCYE.

1. W MYŚL WSKAZAŃ HUGONA KOŁŁATAJA WŁODZIMIERZ TETMAJER
2. NEOPROMETEIŚCI CEZARY JELLENTA

II. PRZEGLĄD.

3. TEATR. „DEMOSTENES“ TADEUSZ ŚWIĄTEK
4. POEZJA I DOKOŁA POEZYI TADEUSZ SZANTROCH
5. XVI WYSTAWA „SZTUKI“ CEZARY JELLENTA
6. III WYSTAWA „ZWIĄZKU ARTYSTÓW POLSKICH“ CEZARY JELLENTA
7. DOŚWIADCZALNA SALA SZTUKI JAN ZARYCZ

III. SYGNAŁY.

8. LITERATURA A ŻYCIE J. ALBIN HERBACZEWSKI

WSZELKIE PRAWA ZASTRZEŻONE.

Nad grobem Bolesława Prusa.

(Aleksandra Głowackiego).

Zgon pisarza, który przez lat sześćdziesiąt pięć swojego życia nie uchybił bodaj ani razu przykazaniu prostoty i szczerości, najgodniej jest uczcić kilkoma prostymi i szczerymi myślami.

Żegnano Prusa jako jednego z pokolenia pozytywistów. Ale nikt dotąd jeszcze nie określił, co przez ten przydomek rozumie. I nikt w ogóle z tych, co się tym wyrazem posługują, ani słowem jeszcze nie dowiódł, że rozumie ten swój symbol klasyfikacyjny.

Nie ulega już dziś wątpliwości, że pewne wyrachowanie samolubne innych grup umysłowych nadało „pozytywizmowi“ przydźwięk ujemny, że one uroiły sobie lub dokłamały pewne rzeczy złe w plejadzie, złożonej z Orzeszkowej, Konopnickiej, Świętochowskiego, Prusa, Chmielowskiego. Jedynym bowiem ich grzechem istotnym było to, że się nie wzniesli do wysokości sztuki dla sztuki — jednej z najbardziej nadużywanych dla celów drapieżnych — świętości.

Wszelkie inne grzechy — są zmyślone. Nasi pozytywiści, to ostatni romantycy, bezpośredni ciąg dalszy ideowości Mickiewicza i Słowackiego. Pozytywizm to przetłomaczona na prozę powieściową i publicystyczną poezya wielkiej plejady. To samo apostołstwo i dydaktyzm — ta sama pasya mistrzowania narodowi, może jedynie zamieniona na pasyę nauczania, więc na coś bardziej praktycznego. Pozatem zostali tymi samymi idealistami, co tamci, wiernymi bojownikami ducha i odrodzenia, a przede wszystkim twórcami opinii, która teraz, w miarę jak umierają — kładzie się sama do grobu. W rok po śmierci Wacława Nałkowskiego — śmierć Prusa, to zbyt wielki smutek i to przedewszystkiem coraz szerzej otwierające się pole — zachłanności i materjalizmowi.

Albowiem nowe grupy literackie, to przeważnie — przetłoma-



czenie istotnego pozytywizmu, pozytywizmu płaskich dążeń i jednodniowych celów na język wykwintnego wiersza.

Sumienie społeczeństwa ukryte, samorzutne, to co najbardziej gorzkie, najbardziej prawdziwe, nie dziennikarskie łzy wylewa na pogrzebach warszawskich „pozytywistów“, to sumienie, które pomimo wrzeczkiej przyziemności Bolesława Prusa, pociągnęło za jego żałobnym wozem tłumem złożonym z setek tysięcy — ono kiedyś po przejściu rynkowych płacht — udających sztandary, po przemianieniu sprytnie lokajskich historii literatury — inaczej sprawować będzie sądy nad strażnikami uczuć i idei.

Żałoba po Prusie jest żałobą po jednej z polskich gwiazd dobroliwości i prawości. Literaturę pojmował on jako służbę, nie jako pole do roztaczania pawich piór. Było to może nieco staroświeckie — ale było konsekwentne i niewzruszone. Zgasł w nim cały świat uśmiechniętego uczucia, — wielki, żyzny zagon, na którym wyrosły dzieła najcudniejszej swojszczyzny, *Anielka*, *Placówka*, *Lalka* i wielka kompozycja wszechludzka *Faraon*. Ten kwestarz i obserwator drobnej niedoli wznosił się niespostrzeżenie do wyżyn, skąd poezja zatacza kręgi globowe i kosmiczne.

Natura jego czysta i szlachetna była mu drogowskazem dziwnie jasnym i wyraźnym, i zjednywać musiała mu przebaczenie za grzechy, całkiem tak wielkie jak grzechy, z których się spowiadała jego seraficzna *Anielka*, całkiem tak straszne, jak te, które popełniał jego bliźniak-romantyk tytaniczny *Wokulski*.

Prus to rozwiązanie jednego z najtrudniejszych problemów psychicznych: jak być zawsze sobą. Pomimo wszystkie swoje błędy i zaciemnienia publicystyczne, zejścia z drogi miłości obywatelskiej chwilowe, był zawsze sobą, to jest myślącym, całą cierpiącą ludzkość obejmującym sercem, i czującym, docierającym do ostatecznych zagadnień sfinksa — umysłem. Na grobie jego można by wyrycić te same słowa, które wieńczą grób Shelleya: *Cor cordium*.



Przodownik - prometejczyk.

Jeśli istnieje na świecie najwyższe dobro, i jeśli jest niem słońce sztuki, poezyi i kontemplacyi, to owo dobro Schopenhauer nie tylko że uznał i potwierdził, lecz ukazał w oślepiającym blasku *).

Dobro to zajmuje u niego miejsce najpocześniejsze, przodujące. Każdego zastanowić musi, że zaraz w trzeciej księdze części pierwszej, t. j. Świata jako przedstawienia, niemal w najbliższem sąsiedztwie z teorią poznania, już znajdujemy rozdział, dający nam zapowiedź wywodów stokroć żywszych. Odbija on od wstępu i całego tła abstrakcyjnego i nosi tytuł: „Idea platońska i przedmiot sztuki“.

Sztuka więc odrazu, bez długich introdukcji, posadzoną została na królewskim tronie.

Sztuka jest uwieńczeniem kontemplacyi, to jest takiego rozważania przedmiotów, w którym jednostka zatracą się w nich zupełnie. W kontemplacyi estetycznej są zatem dwa momenty składowe. Po pierwsze: wgłębiamy się w przedmiot, oderwawszy go od związku z innymi przedmiotami, niezależnie od kwestyi przyczyny; „pograżamy się w nim całą mocą ujmowania“, oddajemy się mu całą głębią świadomości, bierzemy go, jako wiekuistą formę, jako idee, a nie jako jej przejaw przypadkowy, wprowadzony w otoczenie i grę pewnych indywidualnych warunków. Powtóre jednocześnie i sami przestajemy być indywidualami, zatłumiamy w sobie wolę życia, żądzę i namiętności; stajemy się czystym zwierciadłem danego przedmiotu, a więc czystym podmiotem poznania.

W kontemplacyi więc chwytamy to, co jest we wszelkich zjawiskach świata trwałe, istotne, co stanowi najbliższą i najdoskonalszą obiektywację woli. Takie bowiem idee, bardzo podobne do idei Platon-

*) Szkic niniejszy jest w związku z studjum p. t. *Neoprometeiści*, zamieszczonem w zeszycie kwietniowym *Rydwana*.

skich choć nie jednoznaczne z niemi, to owe istotne, nie przypadkowe kształty i modele, w które odlaną zostaje jawa świata, jego strona wyobraźalna.

Inne natomiast jest rozważanie naukowe. Nauka bada, szuka bezustannie związków, stosunków i przyczyn. Kiedy wiedza nigdy spocząć nie może i od każdego osiągniętego celu wyjaśnień i wytłomaczeń „niezmordowanie mknie dalej i również zadowolenia znaleźć nie może, jak nie można biegnąc dotrzeć do punktu stykania się chmur z widnokrzem, to naodwrot sztuka, jako na kontemplacyi oparta, zawsze jest jak u celu“. („Die Platonische Idee“). Sztuka jest sama sobie celem.

Istnieje tedy rozważanie naukowe i rozważanie genialne, — geniusz bowiem jest do takiego kontemplacyjnego ujmowania idei szczególnie uzdolnionym. Pierwsze, według Schopenhauera jest właściwe Arystotelesowi, drugie Platonowi. „Pierwsze jest jak burza, która pędzi niepowstrzymanie, wszystko zgina i za sobą porywa, drugie, jako promień słoneczny, który drogę nawałnicy przecina, przez nią samą nie tknięty“.

Skarbiec nieoszacowanych uwag, które rozacza Schopenhauer przy rozpatrywaniu sztuk poszczególnych, jego niezawodzące nigdy bystre poczucie prawdy, szczerości, wyrazu, musimy zostawić na uboczu. Dni naszych estetyk znajdzie tam refleksyę, płynące z olbrzymiego doświadczenia, i wskazówki, otchnione wiekuistą wiosną i wiekuistą prawdą.

Ponieważ chodzi nam o główne zasadnicze obrysy tych afirmatywnych wartości Schopenhauera, wyróżnić wypada jego pogląd na muzykę.

Jeśli wywody jego o sztuce miały w sobie coś z wspaniałego gmachu, muzyka ma dla siebie świątynię. Jej rola jest nieco odmienna, niż innych rodzajów twórstwa. Ona nie jest już odtworzeniem jakiejś idei, czyli jednego z kształtów istotnych obiektywacyi Woli, lecz bezpośredniem tej woli odbiciem. W kontemplacyi muzycznej człowiek wchodzi w komunję z rdzennem jestestwem świata. Rozkosz muzyczna jest dla tego tak przejmującą, wnikliwą, tak dreszczową i tak potężną, że przez nią mówi do nas samo źródło bytu. Muzyka to przezwielona wola świata, i naodwrot, świat to ucieleśniona muzyka, w tem samym znaczeniu jak ucieleśniona Wola („Die Platon. Idee“). Pod jej wpływem przyskają w nas kajdany bytu, znikają granice jednostkowej izolacyi, wracamy swą świadomością do pierwotnego źródła istnienia, stapiamy się w jedno z otchłanią, z którejśmy powstałi.

Z muzyką schodzi na nas jakoby przecucie rzewne a wewnętrzne „dalekiego wiecznie raję”, albowiem oddaje ona najwewnętrzniejsze poruszenia naszego jestestwa, całkiem bez domieszki rzeczywistości i jej cierpień. Jest ona zarazem uosobioną powagą i nie powinna być łączona ze śmiesznością, albowiem jej „objektem bezpośrednim jest Wola, a ta jest czemś wszechnajpoważniejszem”.

Leibnitz, który w tym względzie może być uważanym za wyraz swojej epoki, widział w muzyce tylko stronę zewnętrzną, stosunki liczbowe, tkwiące w naturze melodyi i harmonii. W pojęciu zaś Schopenhauera, muzyka do tego, co fizyczne, dodaje coś metafizycznego, do wszelkiego zjawiska — rzecz samą w sobie. Rozchyła ona najtajniejszą treść rzeczy, działania, wydarzenia lub otoczenia, gdy jest doń dobrze dostosowaną, a temu, co się cały zasłuchiwał w symfonię, wydaje się, jakoby widział wszystkie wypadki swego życia i całego świata, przesuujące się przed nim.

Wszelka „Muzyka przyszłości” jest nie tylko w znacznej części owych wywodów znakomitem potwierdzeniem, lecz w pewnym stopniu i produktem.

Nie mniej na fundamencie świata stawia Schopenhauer tragedję, tę według niego najwyższą formę poezji. W niej widzi on odbicie spraw równie wielkich, bezkresnego i niczem nie zawinonego cierpienia ludzkości. Tragedya jest zawsze pesymistyczną, zawsze ginie w niej bohater niesprawiedliwie, zwalczony przez potężne swe namiętności, albo przez zawistnych i mściwych bogów, albo przez sam stosunek do siebie osób działających. Ponieważ jest odbiciem złej woli, przeto kończy się tryumfem złośliwego przypadku, albo niegodziwości, a zawsze bolem bezmiernym, i tą czy ową drogą zawsze się w niej spełnia zasadniczy wyrok przekleństwa bytu, kara za grzech dziedziczny.

I przeto płaskością jest i tępotą, gdy ktokolwiek domaga się w tragedji uzasadnienia strasznych cierpień i usprawiedliwienia śmierci, lub zapytuje, co zawiniły Ofelie, co zawiniły Desdemony, Kordelie?

Wszędzie więc filozof nasz wyciska swój stygmat intensywności i sztukę wypełnia tworzywem gwałtownem. Nie chce cieniów i abstrakcyi, żąda od poezji w ogólności, aby malowała ludzkość i człowieka, więcej jeszcze człowieka niż ludzkość. Poeta ma być wyższy od dziejopisa, ten bowiem bierze i opiewa stronę powierzchowną wypadków, a pomija doskonałych ludzi i najdonioślejsze same przez siebie czyny, jeśli one nie miały szczęścia wyrzucić wpływu na bieg historii, na „skład rupieci zdarzeń państwowych”.

Schopenhauer wielbi jednostkę ludzką, jej prawdę i wartość wewnętrzną, z zapałem humanisty. I z takimże zapałem estety podnosi gracyę jako główną ideę rzeźby, albo czysto artystyczne, kolorystyczne harmonie w malowidle i żąda pięknej ogólnej tonacji. Ilekroć zdawać się nam może, że obarczy sztukę patosem górnych etycznych posłańców i nadzwyczajnych tendencji, on trafia właśnie w sedno najcięższego życia i człowieczych uczuć i szuka dla sztuki wzorów w pięknie osobnika ludzkiego, jako ciała i jako indywidualności, w pięknie zarówno umysłowym jak i zmysłowym.

Humanizm ten nie wiele miał drogi do przebycia, ażeby się stać zupełnym i nawet renesansowym lub zgoła helleńsko-pogańskim. Stał się nim też niebawem w Kuźnicy „filozofującego młotem”, Fryderyka Nietzschego i przybrał na się postać, już jawnymi urokami jaśniejąca, stanu dionizyjskiego.

Ale u Schopenhauera na tem się jednak nie skończył.

Do postawienia człowieka w zenicie stworzenia, jako dzieła natury, przybył człowieczy nawskroś, humanistyczny sposób *a.* wcielenia ideału mędrca, *b.* traktowania formy mądrości; *c.* i pojmovania prawdy.

Na te trzy obręby podzieliwszy twórcze, pisarskie dzieło Schopenhauera, pomożemy sobie ogarnąć je szybszymi rzutami oka.

Wypowiedział on wojnę całemu cechowi filozofów. Wystąpił z ligi szerzycieli tumanu, narzucił swoją metodę rozumowania i pokazał wewnątrz nieznaną dotąd i niebywałego przepychu zbrojowni i pracowni mistrza. W niej prócz broni zawodowej filozofii i ścisłej nauki, nie mniej zaszczytne miejsce źródła mądrości czysto spekulatywnej, czy doświadczalnej, zajmuje literatura i sztuka narodów. Po raz to pierwszy może od wielkiego odrodzenia włoskiego ziściła się taka harmonia, taka synteza i uniwersalność. Jest tylko w najwyższym stopniu dziwnem, że ta wszechstronność środków nie doczekała się dotąd tej chwały, jaka się jej elementarnie-sprawiedliwie należy. Snadź fachowość, jako warunek zbawienia, właściwie ciasnota i pośledniość materiału dowodowego, nie straciły jeszcze swego podejrzanego zapachu świętości. Schopenhauer jest znawcą twórstwa wszechludzkiego, całkiem niepodobnym do owych autorów systematów, co to na umór teoretyzują na temat fantazyi lub wirtuozowstwa, a nie mają o nich pojęcia i są na nie najcięższej głusi i drętwi.

On rzeczywiście sercem patrzy w serce poetów i artystów, nie dyktuje nikomu praw, mało poucza, jeszcze mniej wierzy w swoją nieomylność, ale za to analizuje z subtelnnością najwrażliwszego artysty, który tylko dla idei rubasznej przekory kładzie na siebie skórę grubą.

A co najważniejsza, umie zawsze rozciąć każdy problem i wypadek psychologiczny jak mieczem na poły i sokami jego zasilić, wzmocnić swoją argumentację. Czy będą to księgi poezji wschodniej, czy dramaty grecki, czy komedia rzymska, tragedia hiszpańska lub francuska, malarstwo włoskie, wszelka znana muzyka, wszelka znana rzeźba, architektura, pieśń, myt, obrzęd religijny lub czarnoksiężskie zaklęcie, baśń lub epopea, symfonia lub historia, w Schopenhauerze budzą one owo echo głębokiego i dojrzałego zespolenia się z przedmiotem, jakiego u żadnego z filozofów nowoczesnych nie spotykamy. Jego uniwersytem jest cała ludzkość a przede wszystkim cała rodzina geniuszów i bohaterów, zwykła zaś wszechnica niemiecka pręcej jeszcze niż jakakolwiek inna, tylko przytuliskiem dla ludzi, żyjących z filozofii zamiast dla filozofii.

Dla tego Schopenhauer jeden z pierwszych lub bodaj pierwszy uczynił filozofię częścią kultury i kwiatem jej. Całą kulturę zwołuje na turniej zdobywania prawdy, bo wie że prawda jest ogromem, dla dźwignięcia którego na ramiona potrzeba pomocy ludzkości całej. Jego własna oszałamiająca uczoność nie demoralizuje go i nie czyni pysznym wobec czytelnika. Całkiem przeciwnie, dla filozofów jest dumnym i grubiańskim, jak satyr z olbrzymimi liśćmi winogron w rękę, urąga ich łagwiom napełnionym wodą lub smołą, ale czytelnikowi pozwala żądać od filozofa, ażeby nie był nudnym. Uważa on, że nudność obwołano w ostatnim półwieczu za istotę filozofii. Nie ma pretensyi, żeby jego światopogląd wypływał z jednej tylko zasady, takie właśnie są nudne biedne i chude, „moja zaś filozofia jest bogatą i ma rozłożyste korzenie w gruncie dostępnej zmysłom rzeczywistości, z której wszelka karm' prawd oderwanych właśnie wytryska“. („Ueber das metaphysische Beduerfniss des Menschen“).

Jego stosunek do prawdy ma w sobie ten głęboki spokój sumienia człowieka, który wie doskonale, iż nie zaniedbał niczego, żeby ją wyświecić. Nie czyni jej swoim monopolem, nie kładzie się u bram jej brytanem, samozwańcem, żeby obszcze kiwać każdego, kto śmie próbować dotrzeć do niej, ale zarazem wie, że trzeba życia całego i to życia zwielokrotnionego bezmiarami pracy i wytrwałości, ażeby ją przeniknąć. Jest to wiecznie legitymująca się przed czytelnikiem rzetelność i uczciwość badacza. Jako motto do rozprawy „O wolności woli“ podaje: „La liberté est un mystère“, jako motto zaś do „Podstaw etyki“ — dwa wielkiej prawości zdania: „Prawić moralność z kazalnicy łatwo, ale moralność uzasadnić trudno“.

Filozofia Schopenhauera, całkiem wbrew utartym sądom o niej,

przyciąga i rozbija. Jej przepych i otwartość utracają ostrze niewie-rze i szyderstwu.

Nie krępując i nie żądając upokorzenia, pociąga ona pięknnością, wchodzimy z nią w stosunek wzniosłej miłości, z pewnością najponętniejszy i najwłaściwszy wobec każdego wogóle systematu — i nie gwałci naszego umysłu, lecz go urzeka nieprzepartym powabem i siłą sugestyi.

Dla niego prawda nie jest istotą, z którą się poufalić można, trzeba mieć dla niej podziw. Jest to podziw zresztą, którego rozkosz jest zwarzona. „Filozofia zaczyna się, jak uwertura z Don Juana, akordem moll“.

Dla prawdy ma kult boski, ale tem różniący się od religijnego, że ją stawia daleko wyżej od bogów.

Kocha ją i uwielbia, jako najtęszą kotwicę zagrożonego rozbiciem życia. Bogów odsuwa łagodnie ręką, żeby stali poodal i mówi: Metafizyka zostawia bogów w spokoju, oczekuje więc po nich, że i ją w spokoju zostawią.

Metafizyka bowiem nie ma żadnych zobowiązań prócz jednego: być prawdziwą. Nie wolno jej narzucać spirytualizmu, monoteizmu, nawet moralizmu. („Met. Bedürfniss“).

Dzięki owej busoli głębokiej prawdy, postępowanie jego z tymi, których za twórców filozoficznych uważa i nie usuwa za nawias jako szarlatanów metafizyki, jest nadzwyczaj szczere, uczciwe, nie cechowe. Gdy trzeba ich zganić lub wyśmiać, nie zakrępuje się ani na chwilę; gdy trzeba hołd złożyć, nie zawaha się ani na sekundę.

Ci sami więc przewijają się na kartach księgi Schopenhauera, uwieńczeni wawrzynem za jedno, z przylepioną łatką na drugie. Oddaje sprawiedliwość wszystkim, bo czerpie miód swój lub piołun swój, gdzie tylko słodycz lub gorycz napotka. Nie podaruje Kantowi, że był małoduszny na starość i psuł swoje własne wiekopomne dzieło, żeby nie gorszyć ludzi, ale co kilka stroniec całopalne mu składa ofiary; biczem satyry smaga „małpy filozofii“, które igrają jego kategoryami. Natrząsa się z Spinozy, za jego Boga, w którym ukrył żydowskiego Jehowę, i za jego optymizm (?), za jego pogardę dla zwierząt, „ale, dodaje, z tem wszystkim Spinoza zostaje bardzo wielkim człowiekiem“ („Epiphilosophie“).

Myli się Nietzsche, który ten sam podniosły sposób traktowania przeciwników wielkich po Schopenhauerze oddziedzyczył, gdy mówi, że on pisze dla siebie samego. („Schop. als Erzieher“). Równa się to przeoczeniu, że on przedewszystkiem walczył i oświecał; bez fa-

natyzmu pioniera wężkiej idejki, lecz z pietyzmem dla prawdy. Prostu Schopenhauer rozumiał, że prawda jest światłocieniem, i za Wolterem wyznawał, że „geniusze, tworzący epokę, mają prawo bezkarnie błędzić“.

Mało kto takim szermierzem był w boju z gadzinami decydującej opinii, jak Schopenhauer. On pierwszy właściwie w upadającej się już wówczas umysłowości niemieckiej i rosnącym jezuityzmie rządu i duchowieństwa miał walkę do stoczenia. Z setnych powrotów do tego jątżącego faktu, widać, jak go szkolarze starali się zdusić, milczeniem zabić, zbagatelizować, ilu sposobów chwytła się ta nietylko w Niemczech pleniąca się stugłowa hydra zawiści lub nietolerancji, żeby dzieło jego z powierzchni świata na ostatnie dno zapomnienia zepchnąć. Jemu jednak zawsze Dajmon Sokratesowy mówił, że prawda zwyciężyć musi i zwycięży. Dzisiaj świat cały z Henrykiem Bergsonem na czele, czerpie pełnemi dłońmi ze skarbnicy Schopenhauera. Wiele jednak wody upłynie, nim zapanuje w stosunku do niego uczciwość. Szeroki ogół filozoficznych snobów nawet się nie domyśla, jak często, jak prawie na każdym kroku czyta Schopenhauera szczelnie zakrytego imionami jego uczniów.

Broniąc od zagłady siebie i nie chcąc bynajmniej zostać zdeptanym, zadziwiająco mało jest człowiekiem pogrzebu, a zadziwiająco dużo człowiekiem dbałym o jutro. Troszczy się o swoją sławę i o przyszłość swoich pism i baczy, żeby w czystości dla potomnych się przechowały; ktoby w nim chciał się dopatrzeć desperacyi albo nihilizmu albo apatyi, musiałby wprzód odwrócić sens każdego jego zdania. Niema tam ani tchnienia owej „Karawaniarskiej perfumy“, którą mu w *E c c e h o m o* zarzuca Nietzsche, i szyderstwo to byłoby wprost zagadką, gdyby nas Nietzsche nie przyzwyczaił do gwałtownych gzygzaków i przeskoków z jednego krańca na drugi. We wspomnianej rozprawie albowiem, „Schopenhauer jako wychowawca“, szczyci się tem, że może zostać jego synem i wychowawcem i przyznaje, że tylko na półmędrków i półartystów dzieło prawdziwego myśliciela lub prawdziwego artysty działać może dręcząco i przygnębiająco, całkowici zaś znajdują w nim otuchę, wesele i spotęgowane życie; „Schopenhauer jak prawdziwy zwycięzca wesoły jest i krzepki, choć cierpki, rycerski i mężny, pewny i prosty“.

Swoją prośbę, dbałość wielkiego artysty o formę, Schopenhauer wypowiada tonem grzmiącego rozkazu. Wobec zepsucia i zachwaszczenia mowy niemieckiej przez tysiące pismaków, zastrzega się przeciw jakimkolwiek zmianom w jego stylizacji a nawet pisowni, i zawczasu

rzuca przekleństwo, uroczyste jak ostatnia wola, na tych, co by się ośmielili zmienić w pismach jego choćby przecinek jeden. Nie chciałby, ażeby zaśmiecano jego styl kryształowo jasny i nie po niemiecku obrazowy, skrzący się dowcipem i humorem, jak karbunkułami wysadzana głownia szablicy. Zdobywszy sztukę przedziwnych porównań, przesyconych mirrą i ambrawą wielkiej poezji i wielkich kultów, pragnie uchronić je przed łapami profanów i szkodników i przed trzeźwością i jałowizną nieproszonych cenzorów. Zresztą tak niewiele napisał! Z taką dumą zakarbowywa sobie w roku 1860, jako wielką zasługę, że owocem siedmudziesięcioletniego pracowitego żywota jest zaledwo kilka tomów, i że ma przeto prawo do miana niewielopisa (oligo-grafa).

Przez Schopenhauera jak przez tryumfalną bramę wchodzi do literatury wielkie szczepy ludzi, uczuć i idei. Między olbrzymami uwijają się karły, jak pieski lub jak trefnisie na dworach królewskich. Nie ma on dla nich litości, jeśli wtrącają swoje trzy grosze do spraw wszechludzkich. A poetów wierszokletów, nie mających nic do powiedzenia prócz bajeczek, zaleca tępić rozpalonem żelazem satyry. Apollo Marsyasza łupił ze skóry, czegoż więc oni są warci?

Natomiast wielkim i szczytnym buduje stopnie do apoteozy i pozwała im cieszyć się i promienieć swą wielkością i mieć zupełną jej samowiedzę i otwarte czoło boskiego namaszczenia. „Tylko gałganstwo jest skromne“, powtarza za Goethem i z upodobaniem przytacza słowa króla Stanisława Leszczyńskiego:

„La modestie devroit être la vertu de ceux à qui les autres manquent. (Str. 1196).*

CEZARY JELLENTA.

*) Posługiwałem się wydaniem „Arcyksięcia Ernsta“ (Inselverlag).

PRZEGLĄD.

TEATR. „LILIE“. PRZYBYSZEWSKI. „TOPIEL“.
WZNOWIENIA.

Dobiegający końca sezon wykazuje w repertuarze znaczną przewagę nazwisk polskich nad twórczością obcą. Wśród autorów swojskich jest kilku takich, którzy zdobywali scenę poraz pierwszy. Nie przeceniamy wartości tego zjawiska ani przypisywać go skłonni jesteśmy osobliwej trosce kierownictwa około uprawy twórczości rodzimej. Raz dlatego, że umiemy rozróżniać między sceną, na której władają bezwzględne wartości artystyczne, a sceną eksperymentalną, gdzie w pedagogicznym zamiśle zetknięcia debiutanta z perspektywą sceniczną wszystkie niedobory estetyczne okupuje nadzieja zysków, osiągniętych tą drogą w dalszym rozwoju talentu prawdziwego; rozróżnienie to jest zwłaszcza konieczne w teatrze, który jest w mieście jedyny. Powtórnie nie chcemy pochwalać bezprzykładnego zaniedbania twórczości obcej dawnej i współczesnej, nie pochodzącego bynajmniej z rzetelnego współczucia dla dramatu własnego, a będącego jedynie smutną koniecznością, narzuconą poważnymi brakami zespołu, zwłaszcza w personalu kobiecym: z siłami takimi nie podobna imać się repertuaru wielkiego, ale można bezkarnie parodiować pierwociny twórcze. Wreszcie praca odkrywczą talentów nieznanych obiecuje tylko wówczas rezultaty istotne, podobne tym, jakich świadkami byliśmy w ostatnich latach dyrekcji T. Pawlikowskiego, jeżeli teatr ma własne sumienie artystyczne, a teatr nasz w tej chwili go nie posiada. Nie mając wewnętrznych imperatywów nieomylnych, trzeba wlec się żółtym śladem drogowszaków cudzych, więc polskich konkursów dramatycznych; te zaś, jak wiadomo, wierne tradycji pilnują zazdrośnie swojej dobrze zasłużonej opinii estetycznej niepoczytalności. Plonom to dwu ostatnich konkursów warszawskich zawdzięczamy oglądanych w tym sezonie „Dzisiejszych“ S. Kiedrzyńskiego i „Sąd“ Cz. Halicza; wtórują im dzielnie „W trzęsawisku“ A. Dembińskiej i „Rok 1912“ M. Wileńczyka. Z szeregu tych imion polskich zwyciężcą pozostał znowu jedyny rasowy talent sceniczny G. Zapolskiej („Nerwowa awantura“); bo i „To samo“ Staffa jest jej własnością.

Po tylu pomyłkach powitano z radością sukces artystyczny i teatralny „Lilii“ L. H. Morstina. Przywiozła je z sobą p. Siemaszkowa i odejdą razem z nią, bo zespół kobiecy nie ma dziś siły, któraby próbować się mogła w trudnej kreacji Pani. Morstin udramatyzował balladę o wiarołomnej żonie, która zabiła pana. Pomysł był bardzo szczęśliwy; żywioł dramatyczny tej opowieści już w pieśni gminnej spontanicznie oblekał się miejscami w formę dyalogowaną (tak zapisana u Wacława z Oleska i Wójcickiego) i dopraszał się kształtu dramatycznego; posłuchał tego głosu Słowacki. Pomysł tedy ma już swoją przeszłość literacką, w której kolejną przekształceń i wcielenń oczyszczał powoli z rudy czynników zbyt ciężkich i przypadkowych drogocenny, sędziwy metal czystej tragiczności. Morstin podej-

mując legendę od nowa, zgarnął wraz z tematem długi, a szczęśliwy dorobek ewolucji, pełne uroku wspomnienia poetów i poezyi, które są oddawna własnością serca. Uboga piosenka ludowa nie zna tła historycznego, czasów Bolesława Śmiałego, powrotu rycerzy z pod Kijowa i srogich kar nad żonami, co w czas nieobecności kochały się z niewolnikami; bez tajemniczej cudowności maluje ona śmierć zbrodniczej żony, jako akt zemsty rodowej przez ręce braci panowych, co przybywając, pana w domu nie znaleźli. Prosta ta opowieść zapada korzeniami głęboko w grunt mytu aryjskiego, skąd rodzi się cykl Pelopidów, w nim „Agamemnon” Aischylosa. W balladzie Mickiewicza wzbogacił się szczodrobliwie wątek pierwotny, osadziwszy się za przykładem greckim na tle historycznym i motywie rycerza wracającego z wojny, zapachniał cudowną, tajemniczą wonią lilii, kwiatu niewinności, co posiany na grobie zamordowanego, by kryć zbrodnię, stał się mistycznym narzędziem kary: kobieta, osłoniwszy się misterną tajemnicą, przywołuje potem sama mściciela, wzywając w ślub tego, czyje są lilie we wiencu. Dostojnej prostoty pełna ta idea, która mówi, że karę płód zbrodnia sama nosi w łonie, napełniła uszy Pani poszeptem upiora, nakreśliła w jej wyobraźni widziadło natrętne, spłoszyła ją przez łąki i gaje do chaty pustelnika. Ten motyw ostatni łączy się z spletem innych, które stroją balladę w kwitnące, pełne żywej świeżości barwy słowiańskiego prastarego kolorytu. Koncepcja Mickiewicza wyczerpała w sposób arcydzielny możliwości tego pomysłu; takim on już pozostać musi, sprzężony z czterema motywami i takim wraca w „Balladynie” Słowackiego, choć zmodyfikowany silnie przyplływem innego balladowego (z Al. Chodźki) motywu malin, wzorem szekspirowskim i osobliwym arystocycznym uśmiechem ironii dramatycznej. Dziś legła na epoce Bolesława, a na konstrukcyi dramatu archaicznego wogóle pamięć czynu Wyspiańskiego; on to w dramacie o Bolesławie Śmiałym stworzył niewidziany rodzaj dramatu historycznego, poniekawszy rysunku dziejowego, a dobywając z legendy wieczyście proste i silne motory konfliktu, stylizując ornament ludowy i przeciwstawiając żywiołowi tutejszemu, pogańskiemu najezdnicze, lecz z trudem podbijające siły nowych idei.

Wchodząc odrazu w sedno zagadnienia, pytamy, jaką zajął Morstin postawę wobec koncepcyi cudzych, względnie czy zdobył kształt własny. „Lilie” są rzadkim okazem twórczości, która w trudzie spotkania się z dziełami sąsiedzkiemi walczy wysiłkiem szczerym i ujmującym, ale najczęściej daremnym o własne granice, o samouświadomienie twórcze, o odbudowę własnego, jedynego wyrazu. Walce tej przyglądać się można z współczuciem i zainteresowaniem tylko wtedy, gdy się wierzy, że chodzi tu istotnie o prawo do życia treści rzetelnej, której szukany wyraz własny się należy. Wierzę, że walka Morstina nie jest wyzywaniem niebezpieczeństw zbyt czynnem. To, co zdobył dotychczas, jest pracą oczyszczania się i przeciwstawiania, wyzwaniem się, dokonywanem z pełną godnością i poczuciem artystycznej odpowiedzialności, jakie podszeptuje czujne sumienie artysty i duża kultura literata. Ta ostatnia jest winna, że Morstin-poeta nie idzie prostą drogą twórców, instynktem jasnowidzącym i koniecznym, lecz osobliwym szlakiem okólnym, gdzie błędząc po dzierzawach cudzych, trafia niebezpieczeń-

stwa reminiscencji, upada, to omija zwycięsko, by dążyć boleśnie do wnętrza własnego i odszukać własny los twórczy.

Analizie krytycznej nasuwa się w obliczu utworu tak poczętego jako problem najpilniejszy wykazanie, ile w jego pomysle i wykonaniu jest sił spontanicznych, pierwotnie swoich, a ile zdobytych w walce o posiadanie siebie w niebezpieczeństwie naśladownictwa; prócz tego w bojowaniu tem o własność co z gróźb jest przeczute, co literacko uświadomione. Rozdział tych czynników dałby wyraźne zestawienie tego, co jest z talentu i tego, co winien autor uprawie literackiej. Pracuje ona tu w sposób wytworny; wychodząc z utworu cudzego, windykuje sobie prawo wolnego przetwarzania, a spotykając się z pokusą powtórzenia, nie idzie na lep pokrewieństwa, lecz odbijając się od niego, zużywa go do pełniejszego samouświadomienia. Niemniej w całym procesie literatura czujną tu jest w założeniach i toku pracy twórczej.

Porządkując treść, uczynił autor Brata kochankiem Pani już w czasie nieobecności Pana; on to jest rycerzem, pozyskującym serce polskiej Klytemnestrzy, której mąż walczy z królem Bolkiem pod Kijowem. Uproszczeniem tem wyłączył autor odrazu powieściowe żywioły ballady, zacieśnił i umocnił w sposób niezmiernie płodny konflikt dramatyczny. Budują się z niego powoli, a wynikiwie i koniecznie silne dwa akty pierwsze. Widzimy od początku w miłości szwagrowstwa czająca się myśl zbrodni; poczyną ona linię dramatyczną już w ekspozycji, podnosi ją zrazu nieśmiało, potem nagle i gwałtownie z końcem aktu pierwszego, gdy Pan kładąc kres rachubom miłośnym, zjawia się w kasztelu, wreszcie podkreśla ją mocno i szarpie nią dotkliwie u szczytu akcji, w akcie drugim, najlepszym, narzucającym się widzowi konstrukcją prostą i logiczną, w której cios zadany przez kobietę rycerzowi przez plecy, z tyłu, jest zdawna oczekiwanym zamachem nizin i podłości na sokolą duszę bohatera.

Albowiem w idei i tle historycznym poczynił autor próbę czy zarys przekształcenia tak pięknego, że skryształizowane szerzej i wyraźniej natchnęłoby utwór patosem tragedji wyniosłej i oddechem nieskończoności. Nie myślimy tu o związaniu dramatu rodzinnego z zawieruchą dziejową, bo węzły tego paralelizmu nie są dość zacieśnione: w scenie poczęstunku niedzielnego w buncie gromady przeciw księdzu słyhać echa zatargu Króla z biskupem; potem przynosi Brat wieści z Krakowa, że Król męczy i łamie kołem żony, co się zmazały niewiernością, stąd nalegania, by brać ślub, bo „przed cerkwi prawem królewscy cofną się zbóje“; wreszcie na końcu moment pełen dziwu balladowego i grozy: orszak weselny przeraża wieść, że przed kościół przyjechał rycerz we zbroi z królewskiego orszaku z wiadomością, że Król zabił biskupa i poszedł na wygnanie — a rycerzem jest upiór Pana.

Nie uważamy też za przemyślany do końca i konsekwentnie skonstruowany konflikt żywiołu pogańskiego, rodnej radości miłosnej z wrogiem sumieniem i groźbą kary boga cerkwanego. Starcie to mogło wybuchnąć źródłem piękności pierwszorzędnych; autor odczuwa je całym żywym współczuciem artysty, więc duszy, w której daremnie usiłują się ułożyć w równowadze wiecznie chwiejnej weselne poszepty krwi z kategoriycznym wyrzutem sumienia. Linie tego zatargu rysowane są tedy ręką niepewną: wydaje

się czasem, że serce poety biedz pragnie w bakchiczny hymn życia i podsuwa mu akcenty, które za chwilę ściera lęk i wzgląd może pozaartystyczny, zostawiając wrażenie czegoś zahamowanego, więc niekonsekwentnego. Świadczą postaci Dziada-wróza i Księdza; spodziewamy się w nich wyraźnego kontrastu idei, trafiamy tymczasem na zmaczenie tak dezoryentujące, że nie wystarczy przypisać je niedość szczęśliwie w tym punkcie przewyciężonym wpływom literackim (Dziad jest chybioną transkrypcją Rapsoda z „Bolesława Śmiałego“), lecz przyczyn istotniejszych szukać trzeba w braku odwagi poety, by kolizję ciągle żywą i niemal osobistą przeżyć szczerze do końca i wyniki z sympatją nietajoną wyznać otwarcie.

Dziad-lirnik, ostatni niedobitek pogańskiego kapłaństwa, wróży wielki konflikt władzy królewskiej z kościołem, biada nad tryumfem cerkwi, która mściwa „wszystko zniszczy i zdepcę“, ale równocześnie wstrząsa sumienie Pani opowieścią o liliach, rosnących na mogile świeżej: próbuje więc być zarazem orędownikiem życia i głosicielem prawa moralnego. Właściwy zaś przedstawiciel sumienia i boga cerkwanego, Ksiądz antycypuje lekkomyślnie parodje duchownego z dyalogów dyssydenckich, kiedy spełnia kielichy do nieprzytomności i ujęty darami w obfitej dziesięcinie gotów uświęcić sakramentem miłosną zbrodnię Pani. Za chwilę zobaczymy, że sam bóg cerkiewny, wkraczając poraz pierwszy czynnie w życie tych ludzi, okaże się sprzymierzeńcem zbrodni, gotującej mord pary miłosnej, i podłości, nikczemnej zgrai czeladnej, co nie chce uznać panem powracającego rycerza; bo oto bóg ten zapali gromem stogi i dobytek rycerza bez trwogi i zmazy, pięknej duszy, co ginie w walce z zalewem zła i nikczemności, a boży kapłan rozpędzi ratujących, głosząc, że widno Opatrzność karze zbrodnie, popełnione przez Pana w Kijowie. Ułomne splątanie motywów w tej idei odebrało dramatowi wiele z jasności i uroku, skrzywiło nawet konstrukcję akcji, mianowicie w akcie III i IV, kiedy sprawa dotąd żywa musiała zesłabnąć i waryując jeden temat pogwałconego sumienia, rozprzegła się na motywy dzwonów, dziada-wróza i lilii: te zaś tkwiąc wszystkie w podłożu wyżej wskazanem, więc nie opanowane ani wyklarowane, rozbiegają się bez ratunku i macą dotychczasową prostotę linii dramatycznej.

Nie tu zatem dojrzelismy możliwości idei, które dobyte płodniej stałyby się mocną i pełną dostojenstwa osią tragedyi. Tkwią one w charakterze i doli Pana. Milczy o nim ballada; otoczył go miłością poeta. W mogile na skraju lasu, gdzie przebity zdradliwą ręką kobiety ciosem przez plecy trup jego obsiany liliami leży tak głęboko, jak kwiat rośnie wysoko — tamto zakochany wzrok poety dojrzał już ukojoną, ale wśród żywych wieczystą tragedye wielkości, nieśmiertelnie odnawiającą się tragedye idealizmu. Pan, chrobry w mieczu i sławy szukający, pociągnął za Królem. Samica, lubieżnie grzejąca się w słońcu bohaterstwa, miecz zdjawszy ze ściany, prosiła wówczas, by „wsławił ród i sławę przyniósł swej niewieście“. Na wojnie sprawiał, się jak sam Król, Książ Udały, „nie jedną chatę w pieczę wziął, a całe plemię“; a gdy rycerze z ust i piersi krasawic kijowskich spijali trofea zwycięskie, on jeden chował wierność żonie. I oto wróciwszy do dworca, zbiera nagrodę — w nieszczęściu i śmierci haniebnej. Zona przyjmuje go nienawiścią i szyderstwem, brat zelży kazirodztwem, podmówiona czeladź nie uzna panem, a ów bóg cerkwaniany, o którym mu powiadali, że

sam cierpiał, cierpieniu się lituje i ponad dola człowieczą sieje ziarno wyższej sprawiedliwości — ów bóg pójdzie przeciw niemu w przymierzu z podłością i zapali gromem jego dobytek. Wówczas to przed zgonem usłyszy tryumfującą przez usta kobiece konfessyę małości: „Nie trzeba człowiekowi równać się do ptaka, przywidi sobie, że sokół, a może ino szpak!” Rycerz kłoni głowę: bóg ów z cerkwi „wiem, że chce, bym odkupił Wielkość wielką nędzą, wasze zdrady widać jego wolą —“.

Grają tu echa inwokacyi Wyspiańskiego: „dola, los, wieczna krzywda człowieka”, odwiecznego konfliktu między Duchem czystym, a życiem, wyroczone słowa o Wielkości, co tylko w śmierci spełnić się może (z „Legionu”), rozmowy biskupa ze Śmiercią (w „Skałce”), że przeciw absolutnej Prawdzie ducha życie ma innej „prawdy bieg: że niemasz życia krom przez grzech”. Idea ta, przeżyta przez p. Morstina szczerze, choć w „Liliach” zarysowana zaledwo, wychyla się z pięknem nieodpartem i mówi o drodze rozstajnej, na której los od wieków stawia duszę człowieczą, by wybierała między Wielkością a szczęściem. Bo „kto w słońce mierzy i grodów gryzie wały, ten pierwszym jest z rycerzy — lecz kto po gwiazdy sięga, utraci własną ziemię” głosi Prolog. Stygmatem takim krwawią się tylko dzieła, rodzone naprawdę z poezyi.

Panią rysowała mocnymi konturami p. Siemaszkowa, choć chwiejąc się między tonem balladowym a realistycznym, grała naogół akcentami Młynarki z „Zaczarowanego Koła”. Artystka ta rozporządza w rolach ludowych i kostyumowych dziś jeszcze niezwałoną skalą dawnych walorów (Warszawianka, Jewdocha). Gdzieindziej jednak zmienione jej warunki zewnętrzne sprawiają, że zawodzi mimika, gesty, głos, a intuicya duszoznawcza przeocza odcienie drobne, a decydujące. Stąd niedociągnięta jest jej Rebeka West z „Rosmersholmu”, a zgoła chybiona Eugenia Drzewicka w „Topieli” Przybyszewskiego. Fatalna obsada tej sztuki zatraciła resztę siły dramatu, który obroniłby się mógł tylko wyraźną interpretacją sceniczną; tymczasem oddano p. Weychertowi rolę „demonicznego” hochstaplera, nie leżącą w zakresie jego talentu, a decydującą o wrażeniu całości postać dziewczęcia, ciągnionego fatalizmem miłości na dno topieli, grała p. Renardówna, artystka o środkach ubogich i nieopanowanych. W takim odtworzeniu losy sztuki były już przesądzone.

„Topiel” jest przykrą niespodzianką tym wszystkim, którzy czekają przemian Przybyszewskiego. Wracamy z nią w taneczny krąg miłości i śmierci, skąd w dramatach ostatnich poety zdawały się wyłaniać formacje nowe, obiecujące przeobrażenie. W „Śniegu”, który jest w jego teatrze tem, czem wśród poematów „Nad morzem”: symfonią przeczystą, przemieniającą uczucie bez reszty w wartość metafizyczną, ukazała się miłość kosmiczną tęsknotą za Bezmiennem, któremu płeć jest jeno fenomenem jednym z tak przelicznych, jak niezliczone są atrybuty w substancji Spinozy. W „Ślubach” — zdawało się — milkną do reszty spazmatyczne bełkoty duszy, schwytej w pułapkę między przeznaczenie a sumienie, i w płynnej, ciepłej orkiestracyi lirycznej, w rozlewnym dyalogu dusz, tkających zwiewne nici ślubnych tajemnych, urastał powoli zwiastun niespodziewany: nad miłością-torturą, nad miłością-tęsknotą tryumfująca miłość wyzwalająca, co słabego tylko śle po śmierć na „szatańską perc” zaguby, skoro już spło-

nał bez ratunku w gorjącym morzu włosów „czerwonej Krystyny“, a sama potarga wrogie szczęściu tkanki ślubów nienazwanych i woła nieustraszoną, łamiącą przeszkody, zdobędzie radość miłości, nie żarliwą upiorzycę dni dawnych, lecz potęgę efebicznie młodą, mnożącą energię i płaszącą nie ze śmiercią, lecz z życiem wiosniany taniec wyzwolenia. Gwiazda ta zaranna, z mgławicy przedświtów wyłaniająca się trwożliwie, płonęła blaskiem bladym i nieśmiałym wobec oszałamiającej purpury dawnych negacyi erotycznych. Była zwrotem młodym i pełnym nadziei, ale dalekim od zwartej śmiałości pomysłów dawnych. W „Odwiecznej baśni“ ton ten stęzał, zaafirmował się w sposób baśniowy, więc osłonięty, ale dojrzały już, by oblec się w nową metafizykę miłości. Z nietajoną radością witaliśmy tę powódź światła, co przez witraże pełne wizyi archanielskich i arkadyjskiego odkwitania wdarty się w duszny od kadzideł, makabryczny chram poety; patrzyliśmy ze zdumieniem weselnym, jak w błogosławionem ciepłe słonecznym rosna niewidziane u Przybyszewskiego symbole i związki: odwieczna baśń o walce Dobra z kłamstwem nieśmiertelnym, o przymierzu Dobra z Miłością, w którym rośnie wola i oczyszcza się dusza królewska, pokropiona cudotwórczym hyzopem z przeczystych rąk Sonki, o tępej nienawiści Kanclerza i tłumy, o jedynym zwycięstwie, które świat dać może, zwycięstwie gwałtu, które Król odniósłszy nad Kanclerzem, poczuł, że zbrukał swą sprawę i zwycięzca, stał się zwyciężonym Kanclerza. Kiedy wreszcie Król, zrozumiałwszy, że królestwo jego nie jest z tego świata, ratując skarb wewnętrzny, rzucił tłumowi pod nogi koronę, a sam z Sofią-kochanką odchodził szukać swego boga, brzmiało uroczyste orędzie błazna: „Uderzcie w wielki dzwon, tron do objęcia — tron!“ , niby abdykacya maga i prestidigitatora satanizmu, który wzgardziwszy nareszcie kosztownym tronem z jaspisu i kości słońcовой, znudziwszy się w alejach cyprysowych, gdzie białe pawie mącą przezróżnym krzykiem metasłowa ciszę zmierzchową, chce pielgrzymować w kraje inne, odkrywać nowe światy piękna.

Zapowiedzi te nie spełniają się. Już w „Godach Życia“, przy świetnej miejscami analizie rozprzegającej się duszy kobiecej, trafionej zabójczo w ognisko uczuciowej więzi i moralnej, w macierzyństwo — widzieliśmy w próbie ratunku przed monotonią własnych motywów, ogranych na „monochordzie“ seksualnym, przykrą pogoń za osobliwymi modyfikacyami fabularnymi, które w budowie dramatu i pojęciu rodzajowości sprowadziły twórczość poety na bezdroża „sztuki“ mieszczańskiej i sudermanicznych konfliktów. Dział wyrażniejszym mi się staje, niż kiedyindziej, że Przybyszewski nie próbował nigdy naprawdę ani zdołał przezwyciężyć w sobie formacyi raz nabytych. Z wiary jego dziecięcej, zebranej „z gleby kujawskiej“ wylęły się z czasem msze sataniczne i kult absolutu; z młodzieńczej działalności społecznej, z przeżyć lat wędrowki, z zupełnej wreszcie bezradności wobec wzruszeń ze świata otaczającego układał się na dnie jego nagiej duszy ten osobliwy osad potocznej moralności społecznej, w której poeta dojrzał naraz w dramatach swoich fatalistyczną maskę sumienia. Wreszcie nie troszcząc się o estetykę „nowej“ sztuki i teorię „metasłowa“, przyczaiły się w jego powieściach nałogi naturalistyczne, które ułatwiały w dramatach symbolicznych budowę w konstrukcyi realistycznej, ta zaś napełniana treścią

„nową“, wyglądała jak osobiwe, więc także niby nowe ujawnienie niewspółmiernych konieczności wewnętrznych.

W „Topieli“ powrotna, ociężała fala starzyny zalewa wąż zagajniki młodych pędów i ruń młodą bez ratunku. Wszystko tam jest powtórzone, zużyte i zbyteczne: ów cyniczny donżuan i łowca posagowy, z pozorami emisariusza piekieł, który uwiódł żonę pogrążonemu w książkach filozofowi; owa żona, która podtrzymuje rodzące się w sercu męża uczucie ku siostrzenicy, jako okoliczność, ubezpieczającą trójkąt małżeński; ów symbol zycia-topieli, którego manifestacją przerażającą ma być w akcie trzecim szampan, kankan i dwie kokoty; ów przemądry i arcyuczciwy rezoner, tabetyczny markiz z głową Belzebuba, który wykląda naiwnej dziewczynce, Ludmile, głęboką diatrybę o trzech kategoriach ludzi z nad topieli, poczem oddala się oświadczając: „teraz już tu jestem niepotrzebny, nic tu nie mam do czynienia“, o czym widz co wrażliwszy wiedział od początku. Kotzebue, Sardou, Sudermann! Wśród takich to ruin błakają się echa dawnej ideologii Przybyszewskiego. Prozaiczna, niepospolicie chaotyczna parabaza poety („*Ad aeternam rei memoriam*“). Na marginesie „Topieli“ zdradza z przedziwną naiwnością najwstydlwsze zakamarki tego warsztatu twórczego, którego opis szczegółowy doprowadziłby do rezultatów szczerze trywialnych. Usprawiedliwiając przetworzenie „zdarzenia prawdziwego“ w duchu sensacji kryminalistycznej, składa poeta zdumiewające wyznanie: „Zwykły stosunek macochy do pasierbicy, a więc całkiem obcych sobie istot nie jest żadnym dramatem; przeniosłem zatem ten stosunek na inny teren: powinowactwo ciotki i siostrzenicy, a zarazem wychowanicy, sieroty po ukochanej siostrze. To już jest daleko tragiczniejsze“. Słowa te sąsiadują sobie bez troski z zapewnieniem: „jak wiadomo fabuła jest mi rzeczą najzupełniej obojętną“. Przypominam słowa z rozprawy „O dramacie i scenie“ (r. 1905): „U mnie niema zazwyczaj żadnej akcji, gdyż opisuję jedynie życie duszy“. Podziwialiśmy kiedyś, w „Dla szczęścia“ i „Złotem runie“ wierną tej zasadzie prostotę i jasność sprawy, zamkniętej w surowym ogóle. Wierzyliśmy już zdawna, że rywalizacja miłosna między dwiema osobami, najbardziej sobie obcymi, jest zaczynem niewyczerpanej walki życia. Przemozna większość koncepcji dramatycznych poezji świata tkwi w przekonaniu, że miłość jest arcydzielnym, adekwatnym symbolem woli życia, że postawa mężczyzny (z jakąkolwiek barwą czy dynamiką uczucia) wobec kobiety jest skrótem postawy człowieka wobec bytu. Uczył tak kiedyś podobno i Przybyszewski. Dziś natężenie stosunku miłosnego w walce pasierbicy i macochy wydaje mu się błędem; opowiada tedy nazbyt szczerze o dwukrotnej gradacyi tego napięcia i tym podobnych tematycznych komplikacjach, jakich nad fabułą dokonywał. Jakże znać tę genezę inaczej, jeśli nie topielą popolitości? Z tem wszystkim poeta ma złudzenie, że „odszykował niesłyszany dotąd krzyk duszy“, odkrył „nowe, nieznanne związki uczuciowe“. Któryś z poławiaczy „najnowszości“ komentuje: mowa tu o miłości Władysława Drzewickiego, który straciwszy serce żony, kochał ją dalej w osobie jej siostrzenicy; psychoanalityczna ta dyagnoza wychowała się w szkole Freuda. Sensacyjne owo odkrycie wygląda mi już na (mimowolne) oszczerstwo.....

Zegnała Kraków Siemaszkowa tryumfalną kreacją z przed laty trzy-

nastu, Szaloną Julką Kisielewskiego. Rój wspomnień, pełnych czaru i załości zaludnił tę widownię, gdzie nieokiełzanym pędem rozkwitu, wezbranem pragnieniem swobody stwarzał się kiedyś ów symbol pokolenia, sprzymierzona własność porównu twórcy i aktorki. Dlatego to dzisiaj, kiedy od poety daremno już czekać dalszego ciągu pieśni przerwanej, która była cała gotowaniem się, zapowiedzią i żądzą zapłodnienia, a wielka odtwórczyni minęła dawno południe swej sztuki — odżywa w nas to wspomnienie, niby osobisty, zabójczy czar młodości, obietnicy skłamanej.

Rozpoczął występy gościnne M. Frenkiel w komedyi Fredry, Rittnera, Nowaczyńskiego.

TADEUSZ ŚWIĄTEK.

Z WSPÓŁCZESNEJ MUZYKI POLSKIEJ.

Z POWODU „FESTIVALU“ W STARYM TEATRZE.

Narodzinom nowej sztuki towarzyszą — jako nieodłączne zwiastuny — szydercze głosy bezsilnej opozycji, niezdolnej do zrozumienia i odczucia jej twórczych lotów i w paroksyzmie własnej niemocy, miotającej pociski oszczerczych i zohydających zarzutów. W poczuciu swej płomiennej siły, a jednak nieznanzi, trawieni rdzą samotnego smutku i bólem beznadziejnych tęsknot, idą nowi twórcy wśród borykań i zmagają się z zasadzką małostkowych i hańbiących podstępów, lub co gorsza wśród zubożenia i przemilczania współczesności. Rozłam między zaślepieniem dogmatycznej przeszłości a rewolucyjnym rozpędem młodych pragnień i dążeń wgłębia się coraz silniej i jaskrawiej w świadomość pokolenia. Pamiętamy ową zapalczywą i namiętą kampanię, prowadzoną przed kilku laty przy pomocy wszystkich możliwych środków niskiego wyrafinowania, złośliwej ignorancji i zółci przeciwko obozowi kompozytorów, którzy zerwali gniotące ich pęta tradycyjnego szablonu i wyposażeni w gruntowną wiedzę wystąpili, by w łączności z muzyczną kulturą Zachodu odrodzić muzykę rodzimą i wskazać jej nowe linie rozwoju.

Gdy ci artyści, wykształceni na najlepszych wzorach, poczęli stawiać pierwsze kroki na polu twórczości, obrzucono ich gradem zarzutów, że w bezkrytycznym podziwieniu obcych ulegają im zbyt łatwo i naśladowają ze szkodą własnej indywidualności i zaturą narodowej nuty: widziano w nich tylko epigonów Wagnera, Czajkowskiego i Straussa, odmawiano odrębnej fizyognomii twórczej. Bezwątpienia, że wpływ obcych był bardzo silny i wycisnął niezaprzeczone piętno na twórczości „młodych“, lecz w tem tkwi głównie ich zasługa, że zerwawszy z zaściankową tradycją i kultem tępej wygody, szukali oparcia właśnie na zagranicy, kształcili swój smak na wykwiśniętej kulturze zachodniej i stamtąd przejęli nowoczesne środki muzycznego wyrazu i wszystkie postępowe innowacje techniczne; wszelako zapomniała opozycja o tem, że ponad wzorami obcymi — zresztą czysto formalnymi — górował wpływ inny, rodzimy: wpływ chopinowskiej muzyki, której nieuchwytna mowa, pełna eterycznej powiewności i przesubtelnych odcieni stała się artystycznym ideałem „młodych“. Podczas gdy zagranica z Wagnerem na czele wysnuła już dawno konsekwencye z reformatorskiej pracy

Chopina, to u nas przez długi czas nie uwzględniano zupełnie postępowych pierwiastków jego muzyki (harmonia, rytmika, polifonia głosów wewnętrznych), lecz z ciasnym uporem kontynuowano tradycje moniuszkowskie; dopiero rewolucyjny czyn „Młodej Polski” nawiązał bezpośrednio do Chopina i z otchłannych światów jego muzyki wskrzesił nową sztukę, strojną w przepych i blaski olśniewających światła.

W dziełach Mieczysława Karłowicza, Ludomira Różyckiego i Karola Szymanowskiego, stanowiących trzy najbardziej zdecydowane indywidualności, streszcza się synteza nowej twórczości; dowiódł tego urządzony niedawno w Krakowie festiwal muzyki polskiej pod kierunkiem Grzegorza Fitelberga, odsłaniając potężne torso ich sztuki i stwierdzając fakt, że po latach bezsilnej walki stępiało ostrze opozycji, gdyż przeciwnicy musieli umilknąć i ugiąć się przed majestatem twórczej „dojrzałości”. Najdłużej i z złośliwą uporczywością podtrzymuje się zarzut epigonizmu wobec Karłowicza; zarzut ten, szerzony lekkomyślnie, bez należytego i rzeczowego uzasadnienia, zaś przez ogół przejmowany bez krytycznego sądu i ścisłości kontroli, przyczynia się jedynie do wytworzenia zupełnie błędnego poglądu na sztukę Karłowicza i krzywdzi tem dotkliwiej pamięć tragicznie zmarłego artysty, że na polu twórczości symfonicznej niema dzisiaj kompozytora, któryby nie musiał uwzględnić innowacji wagnerowskich, przetopić ich w ogniu swej indywidualności i wzbogacić kapitałem własnych zdobyczy.

Kompozytorska twórczość Karłowicza, Różyckiego i Szymanowskiego wniosła ożywczy ferment w apatyę i bezwładność naszej kultury muzycznej i sprzęgła nas silnym węzłem z twórczością Zachodu. Doprowadzona do ideału doskonałości forma symfoniczna rozszczepiła się w epoce pobeethovenowskiej na dwa rozbieżne strumienie: prąd programowy, którym potoczyła się twórczość Berliozy, Liszta i Ryszarda Straussa i kontrastujący z nim prąd reakcyjny, obracający się wyłącznie w sferze czysto-muzycznej bez oparcia się o konkretną ideę poetycką z Schumannem, Brahmem i Regerem na czele. Twórczość naszych kompozytorów jest dalszem ogniwem kierunków zagranicznych i świadomie nawiązuje do ich tendencji. Z muzyki programowej przejął Karłowicz techniczne środki wyrazu, lecz w duchowym nastroju swej muzyki uderzył w tak indywidualny ton, wydobył z niej taką bezpośredniość uczucia i plastykę wymowy, że stała się wiernym i jedynym komentarzem jego wrażliwej duszy, posiadającej dźwięk najczystszy złota. Wykonany na festiwalu krakowskim poemat symfoniczny „Stanisław i Anna Oświęcimowie”, drgający rozpaczliwą nutą melancholii i smutku, jest najtragiczniejszym obrazem smutnego serca, na dnie którego gore płomieniem utajona namiętność, zaś jako dzieło sztuki ma doskonałą strukturę formalną, siłę nastrojowej kolorystyki i wichrowy pęd uczucia, buchającego z żywiołową potęgą.

Największą różnorodnością uczuciowych tonów i barw instrumentalnych rozporządza Różycki; podziwiać u niego ten niepowstrzymany strumień melodyjnej inwencji, olśniewającej bogactwem nastroju, plastyką wyrazu i bezpośredniością siły uczuciowej, a nadto ową artystyczną miarę w użyciu najbardziej wyrafinowanych środków muzycznych, niezawodnych i posłużnych na każde skinięcie twórczej woli. Trudno o większe kontrasty formalne i nastrojowe, jak zestawione na programie festiwalu, poematy orkiestralne:

„Bolesław Śmiały“ i „Monna Liza“; tu i tam uderza wprawdzie jednakowe mistrzostwo kolorystyki i plastyka psychologicznego wyrazu, lecz jakie różne są środki techniczne, którymi posługuje się kompozytor dla odtworzenia tych dwóch krańcowo odrębnych światów: dramatycznego patosu ponurego średniowiecza i słonecznej pogody bujnego renesansu.

Nowe perspektywy odsłoniła muzyce polskiej twórczość Karola Szymanowskiego. Sprzęgła się ona z prądem, reprezentowanym przez Brahmsa i Maxa Regera i będącym wyrazem reakcji przeciwko zbyt jednostronnie i radykalnie pojmowanej muzyce programowej, która czerpie twórcze pobudki ze sfery pozamuzycznej. Szymanowski nie ulega jednak zbyt dogmatycznie kierunkowi „szkoły“, lecz stara się organicznie pojednać biegunowe tendencje obydwóch prądów, łącząc tradycyjną formę cyklicznej sonaty i symfonii z muzyczną treścią, pozbawioną wprawdzie konkretnego podłoża, a opartą o tajemny „program“ psychicznych wzruszeń i osobistych przeżyć. Estetycznym ideałem Szymanowskiego są monumentalne formy, stworzone przez Beethovena w ostatniej epoce jego twórczości; przekonywujących argumentów dostarcza na to druga sonata fortepianowa (odegrana w Krakowie przez A. Rubinsteina), a zwłaszcza druga symfonia, której wykonanie stanowiło kulminacyjny punkt festiwalu. W obydwóch kompozycjach potężną rolę odgrywa forma waryacji — i to zewnątrz względ, wiążący twórczość Szymanowskiego z Brahmem i Regerem —; osobno wydane wariacje fortepianowe uchodzić mogą za świetną zapowiedź technicznego mistrzostwa, z jakim Szymanowski traktuje tę formę: obok nadzwyczajnej przejrzystości wyszukanej polifonii, obok jędrnej i zwartej budowy zastanawia tu posunięte do ostatecznych granic wyzyskanie jednej myśli muzycznej czy raczej motywicznego okrucu, zjawiającego się w coraz to nowych przemianach, zawsze logicznie i organicznie wyrastających z pierwotnego pomysłu. Stopniując umiejętnie dynamikę nastroju, unika kompozytor nużącej monotonii i mimo gigantycznych wymiarów, w jakich zakrojone jest jego dzieło, utrzymuje do ostatniej chwili w napięciu uwagę słuchacza. Olśniewający koloryt dyssonansowy, zapierająca oddech brawura techniczna, z jaką Szymanowski rozwiązuje najzawiśle problemy kontrapunkcyjne, nie wysuwając ich zupełnie na pierwszy plan, a przede wszystkim wyolbrzymione kształty architektonicznej faktury, stawiają II. symfonię w rzędzie najdoskonalszych dzieł współczesnych i czynią z niej syntezę twórczości Szymanowskiego. Gdy po wybuchu zgiełkliwych i namiętnością wyrazu dyszących uczuć, tryskających z najgłębszych pokładów duszy, następuje pełne prostoty i majestatycznej powagi Adagio, posiadające doskonałą linię rysunkową, zaś w jego bezpośrednim sąsiedztwie znajdują się ustępy, szarpane jękiem gwałtownej skargi i namiętnych pożądań, to tkwi w tem przebogata różnorodność uczuciowych i nastrojowych pierwiastków, napozór bezładnych i zwichrzonych, lecz naprawdę przytłaczających nas jakąś pierwotną siłą bezpośrednich natchnień.

Pod względem czysto technicznym oznacza druga symfonia w porównaniu z „koncertową uwerturą“ op. 12. olbrzymi krok naprzód i wzbicie się ku coraz śmielszym lotom. Zwróciwszy się do twórczości symfonicznej po całym szeregu kompozycji fortepianowych (i tu znowu analogia z Brahmem i Regerem!) zadziwia Szymanowski jako symfonik nadzwyczaj subtelnym

wniknięciem w sferę kolorytu dźwiękowego, plastyką instrumentalnej perspektywy i przejrzystością architektonicznej konstrukcji.

Jesteśmy na krawędzi nowych światów twórczych!

Trudno rozstrzygać, czy w świadomości ogółu budzi się poczucie tego faktu. Nie ulega wątpliwości, że urządzony staraniem Dyrekcji koncertów krakowskich festival muzyki polskiej wywarł decydujący wpływ na ukształtowanie się naszego stosunku do nowych kierunków twórczych, świtających w naszej muzyce i przyczynił się do złagodzenia jaskrawych przeciwieństw między stęchłą tradycją a tchnieniem nowego i gorącego życia; festival stał się temsamem przełomową i pełną historycznej doniosłości datą w rozwoju współczesnej muzyki polskiej; niepodobna zamilczeć, że z tym faktem związało się nierozzerwalnie nazwisko p. Teofila Trzcńskiego, którego zaszczytna inicjatywa spotkała się z objawami najgłębszej wdzięczności i powszechnego uznania. Idealna interpretacja sprowadzonej na ten cel symfonicznej orkiestry wiedeńskiej wzbudziła nie tylko jeden zgodny hymn entuzjazmu dla współczesnej twórczości polskiej, ale przejęła w pierwszej linii podziwem dla odtwórczej sztuki niezrównanego dyrygenta, p. Grzegorza Fitelberga; władając z suggestywną mocą skomplikowanym aparatem orkiestralnym potrafi p. Fitelberg rzeźbiarską dłonią wycisnąć jaknajplastyczniej każdy dobry szczegół z zachowaniem monumentalnych konturów całości, a przedewszystkiem zbiorowe czucie orkiestralnego zespołu przeniknąć tętnem własnej indywidualności i nagiąć posłusznie do każdego odruchu swej fascynującej woli. Jako ofiarny szermierz postępu spełnia p. Fitelberg doniosłą i zaszczytną rolę.

DR. JÓZEF WŁADYSŁAW REISS.

WIERSZEM I PROZĄ.

ZDZISŁAW DĘBICKI: OGLĄDAM SIĘ ZA SIEBIE, POEZYE. WARSZAWA 1911 R.

Pięknym i pogodnym jest świat wrażeń, wzruszeń i marzeń, zamknięty w ostatnim tomiku poezji Zdzisława Dębickiego. Nie fascynuje on co prawda urokiem głębi otchłannych, ujmuje jednak wdziękiem swej nie wymuszonej i jakoby mimowolnej stylizacji. Mieliśmy zresztą już czas poznać go z dawniejszych zbiorów wierszy tego autora. W ostatnim więcej może tej melancholii, z jaką ogląda się za siebie człowiek, którego „dusza zbyła się złudzeń a serce radości“.

Uprawia Dębicki kult formy, niezbyt zresztą bogatej i rozmaitej, tracącej już trochę patronem i deseniem, w ramach swych jednak poprawnej zawsze, nie rozsądzonej nigdy od rozmachu treści lub gorętszego uczucia, nie chłodnej przecież cyzelatury, a owianej pewnym łagodnym sentymentem. Zna on dobrze swój zakres, swoją skalę, poza którą starannie nie wychodzi, i w pomysłeniu jakiejś orkiestralności współczesnej poezji polskiej jest doskonalszym wykonawcą swej dyskretnej roli frazowania jej dźwięczniejszych melodyj.

A. SZCZĘSNY: TO CO SIĘ STAŁO, POEZYE. WARSZAWA 1912 R.

Treść nie banalną zamyśleń o prawdzie i bycie, to znów niezwykłych kątów widzenia (Wojna) wyraża Szczęsny w formie, która w wierszowanych

utworach staje się czasem wprost niemożliwą do odcyfrowania, nie przysparzając poezji polskiej żadnych nowych wartości, odstręczając natomiast swą rebusowością. Niezawodnie, trudniej powiedzieć rzecz trudną — ale też autor nie znalazł jeszcze dla swej treści właściwego kształtu, wahając się także między prozą poetycką a formą wiersza. Wchodzą też w skład wyobrażeń Szczęsnego takie n. p. obce nam, które sam autor przejąć mógł z lektury jakichś Flamandczyków — a stosowaniem ich in crudo w swych utworach nasuwa naturalne wątpliwości o prawdzie ich przeżycia. Cykl wierszy „Wojna“ (oglądana przez Szczęsnego z punktu widzenia jej śmieszności z jakimś Goyosko-Ropsowem wejrzaniem), kilka innych wierszy i wiele z jego poezji prozą dają już wrażenie większej wzajemności treści i jej wyrazu artystycznego. Do niezrozumiałości niektórych wierszy Szczęsnego przyczyniają się dziwactwa składni i błędy językowe.

KAZIMIERZ ZDZIECHOWSKI: *OPOKA, POWIEŚĆ*. KRAKÓW 1912 R.

Na czterystu prawie stronach dużego formatu książki rozwiązuje Zdziechowski ze stanowiska etyki chrześcijańskiej problem walki socjalnej na tle i z racji rewolucji 1905 r. W fabule doprowadził autor wszystko do końca. Z bohaterów jedni połączyli się w stadła małżeńskie t. j. Numa znalazła swego Pompiliusza, drudzy o ile nie zginęli, zrobili już przynajmniej testament. Tym testamentem, w którym szlachetny hrabia Tobiasz, nie zdoławszy założyć swej „Opoki“, Towarzystwa dla odrodzenia społeczeństwa w duchu nieskażonych zasad Chrystusa, zapisuje jako niewiadomy ofiarodawca „olbrzymie sumy na szkoły, ochronki, szpitale i kościoły, na cele naukowe i artystyczne i znaczną sumę na rzecz ofiar rewolucji“ — problem definitywnie został rozwiązany a czytelnik donudzony. Z powieści takich słynęła Anglia, odkąd jednak ze starych panien zrekrutowały się sufrażystki, zmniejszyła się tam również ilość moralnych powieściopisarek. Schemat powieści w odniesieniu do fabuły przedstawia się następująco: Rozlew krwi w walce socjalnej jest winą, za którą czeka nieodwołalna kara. (Bohaterzy rewolucji u Zdziechowskiego „zajmują się“ nią naturalnie „mechanicznie“). Ponieważ w powieści Śniatowski (rewolucjonista) popełnił krwawy zamach już zaraz na początku opowiadania i wina jego dla fabuły stała się z czasem zbyt odległą, każe mu autor przyjąć na siebie, w formie jakiegoś wyznania w depresji wobec hr. Tobiasza, zabójstwo ordynata Obrońskiego, którego on ani faktycznym ani moralnym sprawcą nie był. To kłamstwo Śniatowskiego nie jest usprawiedliwione ani wogóle wyjaśnione i jest błędem fabuły. Przekonania autora rozdwojone są między Pawła i Tobiasza. Paweł robi, co może i co każe duch Boży w miarę sił, Tobiasz jest utopistą, marzy o przemienieniu społeczeństwa, o czystych ideach Chrystusa stosowanych w życiu. Górę bierze jak widzieliśmy z racji zapisu Paweł. I słusznie: więcej jest przecież w życiu Pawłów, którzy chcą mieć spokojne sumienie bez zbyt, zwłaszcza osobistych ofiar na jego rzecz, a i sam hrabia Tobiasz ma w sobie dużo z Pawła, więcej niż autor chciał nawet pokazać. Artystycznych walorów niewiele w powieści można się doszukać. Nuży monotonna technika o środkach i efektach powtarzających się w tak obszernej powieści zbyt widocznie. Najlepsze są może obrazy życia rodzinnego tak u brata

Obrońskiego, jak u starych Śniatowskich, w domu Hanki i hr. Tobiasza, kreślone z dającym się odczuć ciepłem serdecznym — oraz piękne pejzaże wiejskie.

Pozatem wynosi się przekonanie o dobrej woli autora, która sama — jak zwykle — nie wystarczyła.

TADEUSZ SZANTROCH.

FUTURYŚCI — DYWIZYONIŚCI. MANIFEST MALARSKI.

Sparaliżowany śmiech publiczności, oglądającej dziwadła futurystów, jest tem, co prędzej jeszcze wpada w oko, niż same obrazy. W ogólności widok panów, i pań z ulicy, przypatrujących się obrazom-zagadkom, jest zawsze pocieszny, w tym jednak razie — prawie żaloszny.

Przyszli, żeby się pośmiać. Krytyka obiecała im rzeczy wesołe, jakaś sufrażetka krytykująca wykrzykiwała w pewnym piśmie, załamując dłonie: „A więc tutaj, nad samą aleą rozkwiteconego wiosennie Thiergartenu — rozsiadło się zwyrodnienie, dekadencya!”

A tymczasem śmiać się nie mogą. Najpierw dla tego, że już w ogóle nic a nic, absolutnie nic nie rozumieją, powtórę boją się, czy z nich przypadkiem nie zadrwiono, czy więc nie należałoby właściwie żądać zwrotu pieniędzy za wstęp. Po trzecie, pomimo najszczerzej niechęci czucia, nie mogą nie czuć, że w tych płótnach coś się dzieje niezwykłego, niezwykłego już chociażby przez osobliwość układu plam kolorystycznych, przez wysoką tonację barw i przez gmatwaninę linii, pokrywających wszystko jak gdyby sieciami.

Najbezpieczniej sieci te uważać za zwyczajną matnię, na widza zastawioną, za „truc” sprytnych znawców filisterstwa; nic to jednak nie pomoże — wciągną cię one. Dobry żart tyńfa wart.

Zamiast opisu, który byłby chyba próbą ujęcia najbardziej rozpętanego chaosu w geometryczne trójkąty lub kwadraty słowa, oto kilka objaśnień, wziętych z katalogu.

Severini: „Taniec Pan-Pan w Monico”. Wrażenie wrzawy, czynionej przez muzykę, tłum pijany szampanem, perwersyjny taniec artystki, śmiech i bogactwo kolorów w słynnej tancbudzie na Monmartrze.

Tenże: Modystka. Arabeska, wywołana przez najrozmaitsze barwy, linie kołnierzy i wszelakiej konfekcyi, wyłożonych na stół w magazynie strojów damskich. Światło elektryczne dzieli sceneryę na ściśle odgraniczone strefy.

Carra: „Pogrzeb anarchisty Galliego”. Dramatyczne odtworzenie walki kawalerji z proletaryatem rewolucyjnym.

Tenże: „Portret poety Marinettiego” (założyciela grupy). Synteza wrażeń, które wywołał przywódzca ruchu futurystycznego.

Boccioni: „Pożegnanie”. W pośród zamętu rozstania wyraźnie występują na czoło, w potężnych liniach, w rytmie, w harmonii muzycznej konkretne i abstrakcyjne wrażenia, zwłaszcza dzięki liniom falistym, które na podobieństwo akordów wiążą figury z przedmiotami. Wysunięte na plan pierwszy przedmioty, jak numer lokomotywy, której widok czołowy podany

jest w górnej części obrazu — rozdarte przez wichry ich przody w środkowej części obrazu, będące symbolem pożegnania, oto rys zasadniczy sceny, która niezapomniane ślady żłobi w mózgu.

Tenże: „Życie ulicy wciska się w dom“. Dominujące wrażenie obrazu: kiedy się otworzy okno, to nagle cały zgłęb ulicy, ruchy i rzeczy wpadają do pokoju. Malarz nie poprzestaje na tem, żeby jak fotograf odtworzyć to, co może widzieć z małego czworokątnego wycięcia swego okna. Przenosi na obraz wszystko, co z otwartego balkonu ze wszystkich stron ogarnąć można.

Dodajmy: Jest to płótno jakoby kluczem do wielu innych. Szereg domów wali się w różnych załamaniach, z biodra kobiety pochylonej nad balustradą balkonu wyrasta czerwony pędzący koń, rzucony przez traf uliczny zdaleka na pole naszego widzenia, i skutkiem tego zupełnie zdrobniały, mnóstwo innych przedmiotów biegnie, krzyżuje się, ściele, wpada na siebie ze wszystkich stron. Kto chce być złośliwym, powie, że to trzęsienie ziemi, otaczające spokojną kobietę na balkonie. Ale — doprawdy, tu jest pewien sens i kolosalne, na gorącym uczynku swego bezładu przychwycone życie.

I powiedzieć by można: wszystkie te obrazy, które są doprowadzone do ostatnich konsekwencji i chociażby do absurdu impresją szybkiego i gwałtownego ruchu, woczącego się na siebie życia, przyprowadzającego o zawrót głowy zgłębku — wypadły w ten sposób, że się w nich coś w końcu ze skrawków zszywa, splata, w umyśle widza łączy. Wszystkie natomiast inne, będące ostatecznie konsekwencją symbolizmu stanów psychicznych, mają w sobie zagwarantowany na zawsze — bezsens — i nieszczerłość. Taka „Trzęsąca się doróżka“ Carry, kłęb kubów i płaszczyn, świateł i cieniów z ledwie pochwytne zarysami konia i czegoś w rodzaju kół — w żaden sposób nie zestroi się we wrażenie. Nie uda się to także „Rewolucyi“ Russola: hufiec pędzących przed siebie ciemnych figur z pieruika, zwartych w kształt trójkąta czy klina, uderza w szereg kamienic w ten sposób, że one leżą powywracane a jednak w całości swej nietknięte, jak klocki, któremi się bawią dzieci. Symboliczność i oryginalność ma tutaj polegać na tem, że przez całą szerokość płótna od figur ku domowi czerni się kilka grubych linii, idących równolegle i załamanych w kształt kątów geometrycznych, z początku ostrych a potem więcej rozwartych. Jest to naiwna, gruba i brzydka symbolizacja wdzierania się klinem, pretensjonalnie nazwana prymitywną, jak w ogólności futuryści swój *ch a u f f e u r o w s k i* zapęd w kierunku ostatecznej komplikacji i sztuczności lubią nazywać „prymitywizmem“, oczywiście zezując w stronę rozprymitywizowanej sztuki dzisiejszej.

Podobniez naciągana jest i już nazbyt urojona symbolika „Budzącego się miasta“ Boccioniego, pojętego jako wielkie gigantyczne rumaki, z olbrzymimi grzywami; i to by ująć mogło jako tchnienie wielkości i grozy, ale grzywy końskie rozwiewają się na widza kaskadami włóknistych plam, martwych, czczych, nic nie mówiących. Nieszczerłość, niewiedza, co czynić z tymi końmi, jakiś wielki rozziw pretensjonalny, niszcza zupełnie wartości kolorystyczne i dekoracyjne, których jest tutaj nie mało.

Pomimo najszczerzej chęci niepodobna też dojść sensu w „Śmiechu“ Umberta Boccioniego. Leży kobieta dziecięco rozmiana, z tłustemi policzkami i podbródkiem; o kilka staj od głowy — łydka, która najprawdopo-

dobniej należy do niej — jako snadź jej dalszy ciąg. Środek zajmuje kupa kształtów, podobnych do owoców, rozkrajanych jabłek, kielichów, szklanek, zamęt kubów i cylindrów dużych i małych. Moznaby to tłumaczyć sobie jako elementy hulaszczey biesiady, jako obficie zastawioną kolacyę, ale czy ona jest na stole, czy stanowi wnątrzną brzusznią wizyę leżącej kobiety — zajmuje bowiem środek jej postaci — nie udało się ani mnie ani — sądzę — nikomu wybadać. Fakt, że są tutaj przedmioty z różnych płaszczyzn pomieszane w jedno. Katalog objaśnia, że tu jest towarzystwo i że przedmioty widać jakby prześwielone promieniami Roentgena.

Zdaje się, że idea takiego prześwielenia szczególnie uderzyła do głowy niektórym futurystom. Nazywają oni to chętnie „pokazywaniem figur ze wszystkich stron jednocześnie”. Albo też: syntezą patrzenia na obraz z zewnątrz i tego, co się w samym obrazie dzieje. Gdy więc patrzymy na wielkie podochocenie, to jednocześnie wielkie podochocenie patrzy na nas i pokazuje nam swoje wnątrze. Gdy patrzymy na odjeżdżający automobil lub lokomotywę, to jednocześnie one same zamienione zostają w wartości psychiczne, w istoty doznające wrażenia, czujące swój ruch, biorące udział w naszym uczuciu — i to połączenie podmiotowości wrażenia z przedmiotowością czegoś powinno stwarzać syntezę stanu duchowego danego momentu.

Nieraz futurysty, nie mogą oczywiście pochwyć nie tylko słowem, ale nawet najmglistą intuicyą, swoich podświadomych majaczeń — czy też co prawdopodobniejsze — bardzo świadomych kalkulacyi. Ratują się wtedy — i to ich poniekąd rehabilituje — doskonałym poczuciem koloru i wybornie utrzymaną subtelną tonacyą całości. „Niezměczona tanecznicą“ Severiniego, która ukazuje mu się w postaci dwóch głów, z różnych epok życia, tej samej kobiety — głów pociętych i okaleczonych płatami światła elektrycznego (prawdopodobnie), jest również daleką od wrażenia tańca jak i niestrudzenia, ale stanowi w sumie swych skrawków przyjemną mozaikę barwną. To samo powiedzieć można i o „Modystce“, w końcowym wyniku dającej również piękną mozaikę, rodzaj dywanu zszytego z kawałków szlachetniejszych, nie jaskrawych materyi. Nastęrcza się tylko wtedy pytanie, czy tego samego efektu nie udałoby się osiągnąć prościej i taniej, bez pomocy figur ludzkich i misternego tematu, który ostatecznie zostaje tylko i wyłącznie w dopiskach do obrazu.

Jak każda grupa skonstruowana sztucznie a z energią, drużyna futurystów jest mieszaniną ziarna i plew. Wszyscy coś umieją, wszyscy są zacięci, mają temperament i spryt dżokejów-artystów, potrafią krzycheć i nawet wrzeszczeć, jak ich tryumfalne telegramy z pola utęsknionej bitwy w Trypolisie. Szalony spryt ich wodza Marinettiego udzielił się im i zasuggestywnował pewność, że są rewolucyonistami, że wszystko co było, to szablon, a oni są tego szablonu wymiataczami. Z tej świadomości, która nieraz drapuje się w głębię przekonania ideowego, nie będąc nią wcale, płynie jednak pewna nowość, zuchwalstwo plamy barwnej, zdeterminowanie pochwyć pewnych właściwości dzisiejszego rytmu życia i gorączki wielkomejskiej, pewien napór i gwałt ognistej młodości.

Ujęli oni ten fakt: że we wrzawie Paryża czy Medyolanu, na placach, przy skrzyżowaniu wielkich bulwarów, w ogromnych knajpach, rzeczy się wzajem przecinają, zabiegają sobie drogę, łączą się w najdziwniejsze przy-

gody i kombinacje wrażeniowe. Ujmują i to, że wściekłemu zgiełkowi towarzyszy i wrzask dla ucha i oślepienie dla oka. Tę ohydę nowoczesnego życia biorą jako coś pięknego — wyzyskać chcą jako nowy temat, przewartościowują w malarskie problemata. Jeśli za takie zagadnienie uważać analizę dla syntezy, dywizjonizm dla komplementaryzmu — posługują się terminami futurystów — słowem, spolenie się strzępów w całość wrażeniową, to niewątpliwie futurysty czegoś bardzo trudnego dokazali. „Taniec Pan-Pan“ jest w tym względzie doskonałym okazem wyłaniania się ze zlepku skrawków kolorowych papieru: znakomitych figur muzykantów, sylwet i twarzy gości nocnych, ruchów i kształtów baletnicy, wielkiego obszaru i tumultu gestów i światła, ogromnego labiryntu demonicznych istic po parysku momentów pół-sennej, pół-pijanej, perwersyjnej, w łunach blasku elektrycznego, zabawy.

Oczywiście futurysty grubo się mylą, cyganią i kabotynią, gdy starają się wmówić w nas, że ów oprząd linii, któremi oplatają obrazy, ma coś wspólnego z rytmem i muzyką. Linie te, jeśli grają, to pustką, beztreścią, błagą i dysonansem. Już prędzej słuszność mają, gdy dawszy część głowy lub twarzy zamiast całości, gdy trepanując czaszki i amputując członki, gdy przecinając w pół figury, cięciem podłużnym lub poprzecznym — twierdzą, że jest to takie samo rozpoczynanie i niekończenie motywów jak w nowoczesnej muzyce. Zgoda — ale w bardzo kiepsko przedrzeźniającej Ryszarda Straussa.

Malarstwo futurystów — żeby wysławić się impresjonistycznie — to sztuka szoferów, brutalnych w walce o byt i jednocześnie wysubtelnionych na obcowaniu z Paryżem. Narzucają oni z impetem fakt niewątpliwy — że życie podlega innej, nowej, spotęgowanej dynamice, ale nie zdołają zamaskować jaskrawszego jeszcze faktu, że obraz jako utrwalenie opętanego i zgnatwanego przypadku jest możliwy tylko wtedy, gdy w tym przypadku jest wielki charakter i większe pokłady treści na dłuższą metę. We „Wspomnieniu nocy“ Russola czyta się szczery liryzm, dziwny wzrok kobiety i dziwne niesamowite cienie reminiscencyi sennych — niech mi wolno będzie powiedzieć: linie Hofera; w walce konnicy z proletaryatem zastanawia wysokie uproszczenie i zsyntetyzowanie burzy ulicznej zapomocą niewielu linii wichru i najogólniejszych sylwet broniącego się tłumu.

I tutaj więc są talenty i natury głębsze, które nigdy w bezsens nie zapadną i coś nowego i twórczego powiedzą nawet dla dobra sztuki, i są młodsi kandydaci na przyszłych szoferów i pilotów którzy w końcu pójda na utrzymanie do starych owdowiałych rentierek paryzkich.

Większość dzieł futurystycznych to złowieszczą afirmacją nowego tętna cywilizacji ostatnich kilku lat, która po amerykańsku jeździ i tratuje. Taka sztuka, choćbyśmy ją przeklinali, przebije się i niejednego zarazi. Już zaraziła.

Sugestia jest tak wielka, że manifest malarski futurystów warto poznać. Podaję go poniżej.

Stąd, że tak wiele poświęcam uwagi futurystom, nie trudno wywnioskować, że ich nie lekceważę. I pomimo wszelkie ukłucia moje, czy cudze, nie doradzam tego lekceważenia. Już to samo, że założenie teoretyczne jest nowe i słuszne, że potrafili w niem pochwycić nowy puls życia, energicznie i bezwzględnie, powinno przysposobić raczej grunt zaciekawienia dla nich,

niż lekceważenia. Dziko czy waryacko, młodocianie czy „zarozumiale“, kabotyńsko czy szczerze — mogą oni bardzo łatwo przyczynić się do rozszerzenia skali: i tematu i wyrazu w sztuce.

CEZARY JELLENTA

Oświadczamy:

1. Wszelkie formy oparte na przedrzeźnianiu należy odrzucić, wszelkie zaś pierwotne formy — zachwalać.
2. Należy burzyć się przeciw tyranii słów „harmonia“ i „dobry smak“, przeciwko tym nadto już rozciągliwym pojęciom, któremi łatwo unicestwić by można dzieła Rembrandta, Goyi i Rodina.
3. Krytyki artystyczne są zgoła bezpożyteczne i szkodliwe.
4. Wszelkie zużytkowane już tematy należy wymieść precz, aby dać wyraz Nowemu, kłębiącemu się życiu ze stali, dumy, gorączki i szybkości.
5. Należy mieć sobie za zaszczyt przezwisko „waryat“ niem bowiem usiłuje się zakneblować usta odnowicielom.
6. Wrodzony komplementaryzm oznacza absolutną konieczność dla malarstwa, podobnie jak wolny wiersz dla poezji a polifonia dla muzyki.
7. Powszechny dynamizm powinien być oddany w malarstwie jako dynamiczne odczuwanie.
8. W sztuce odtwarzania natury na czele iść musi szczerłość i czystość.
9. Ruch i światło burzą materjalność przedmiotów.

Walczymy:

1. Przeciw tonacyi ziemistej, którą się usiłuje osiągnąć patynę wiekową na obrazach nowoczesnych.
2. Przeciw powierzchownemu, elementarnemu, na płaskich tonacyach opierającemu się archaizmowi, który przez naśladowanie liniowej struktury egipcyan sprowadza malarstwo do bezmocnej, dziecinnej, cudackiej syntezy.
3. Przeciw fałszywej muzyce przyszłości secesjonistów i niezawistych, którzy wprowadzili nowe a także same szablonowe i nałogowe akademie, jak ich poprzednicy.
4. Przeciwko nagości w malarstwie, również wstrętnej i nieznośnej jak trójkąt małżeński w literaturze.

Wyjaśnijmy ostatni punkt. Nie ma w oczach naszych nic „niemoralnego“, zwalczamy jedynie monotonię nagości. Powiadają nam, że temat jest niczem, natomiast sposób ujęcia go wszystkim. Zgoda. Niechaj będzie tak. Ale ta przed pięćdziesięciu laty niezbita prawda nie jest nią już — o ile chodzi o nagość — w czasie, kiedy nasi malarze opętani żądzą rozkładania przed nami ciał swoich kochanek, przemienili swoje salony w tyleż rynków psujących się szynek.

Domagamy się absolutnego usunięcia nagości w malarstwie na przeciąg lat dziesięciu.

*Umberto Boccioni. Carlo D. Carra. Luigi Russolo.
Giacomo Balla. Gino Severini.*

ZOSTAWMY OKNA OTWARTE!

„Zamknąć okna przed nawałą obcej kultury w obronie własnej!“ Tak zawołał Ibrahim Tarcza Effendi Baj alias Jan Tarczałowicz*), w „Sztuce“ lwowskiej (za styczeń). I możeby nastąpił jaki skutek realny, zwłaszcza we Lwowie, który chętnie nadstawia ucha hasłom narodowym — gdyby nie należały całkiem do świata iluzji: i ów najazd na naszą sztukę z Zachodu Niemców i Francuzów, z północy „Waregorusów“ i zaprzanie się ojców przez własne syny i archanielska dłoń Effendiego dzierżąca zaprawne wityrolejem pióro nad imieniem skazańców.

A jeśli chce oklasku — usłyszysz je, bo zawsze znajdzie się tłum, co lubi wiwisekcyjne idei i ludzi, i szuka w trzewiach „ducha“, choć potem, zawiódłszy się, przychodzi do przekonania, iż go tam nigdy nie było. Romantyczni rycerze (Hiszpania stworzyła typ!) wychowani na lekturze przeszłości, idącej na przekór teraźniejszemu duchowi, nie widzicie na drodze swej — wiatraków!?) Ejże, Panie Ibrahimie Tarczo Effendi baju, roniący w zamkach piastowskich łzy z burgrabią, starym mazgajem, przed — Carlo Dolcim czy Morattą, czyś zajął w duszę tym słowem: Kultura rodzima artystyczna Kazimierzów, Jagiellonów, Stwoszków, Matejków, a choćby odkrytych przez Ciebie „ślawetnych majstrów Gucwy z Tarnowa i Jankowskiego z Bochni?“

Nawołując do rodzimej sztuki, zapomnienia tego, co nam obcy dali, szowinistycznie doradzając lekceważenie i nienawiść, musiałbyś sięgnąć do jaskiń Ojcowa, mikorzyńskich kamyków, prywlickich bałwanków, do pomorskich kurhanów — odarłbyś Polskę z całego splendoru, jaki przez wieki skarbiła sobie wespół z inemi europejskimi kulturami.

Wszakże sam przynajez Effendi baju, że gotyki przeszczepili do nas Francuzi, że Berrecci, Padovano, Fontana, Bacciarelli, Wawel, Św. Piotr, św. Anna to Włochy; ta dzielna a tylekroć wzywana średniowieczna szkoła malarska krakowska przedstawia typ łączny z zagranicą, Wit Stwosz mimo polskiego pochodzenia wychował się na obcej kulturze i wespół z nią występuje, a nawet ten Matejko, przytaczany jako ekstrakt polskości — czerpie swe soki z sąsiadów i tradycyi, której nawet współczesny jego purytanizm nie mógł oczyścić z cudzych naleciałości. Wkońcu i Michał Anioł z Bochni — Jankowski nie umiał się oprzeć filuternej kokieteryi rokoka — kazał swym świętym tańczyć menueta na wzór paryskich kuzynów. Niestety, zamało jeszcze czerpaliliśmy u samych źródeł a pragnienie gasiliśmy wodą ze strugi. Artyści obcy w Polsce wszyscy bez wyjątku to talenta nie-pierwszorządne, a arcydzieła nabyte były kroplą wśród ogromnej powodzi przeciętności na potrzeby ogółu. Wpływów greckich nie obawiała się Italia, włoskich — ani Francuzi ani Hiszpanie, Flamandzko-Holenderskich — Anglicy. Bo sztuka wielka jak słońce śle promienie ciepłe na ziemię — gdzie padnie na ziarno, tam wskrzesza życie. Bo sztuka narodu jest jak drzewo, które korzeniami czerpie zewsząd soki, aby z wiosną pąkami zakwitło, a w jesieni owoc wydało. Co roku zrzuca liście z siebie, by użyźnić podłoże pod nowe pędy. I nie wielością wchłoniętych przez sztukę idei trwo-

*) We wspomnianym artykule występuje Ibrahim Tarcza Effendi.

żyć się winniśmy — lecz naodwrot, by w niej nie nastąpił paraliż wrażliwości i nie zwapniały żyły, rozprowadzające soki. Przykład wielkich majstrów uczy nas, jak wiele zawdzięczali wpływom drugich.

Oh, Effendi, figlarzu, chyba sam nie wierzysz, aby wpływom wielkich geniuszów Włoch, Francji, Hollandyi i Anglii można było przeciwstawić „zarodki sztuki rodzimej“ w „Kilimie“ i w tych kilku niezręcznie reklamowanych imionach, których, dla oszczędzenia im przykrości, za tobą nie powtórzę, — gdy świętem oburzeniem przejmuję Cię Witkiewicz ze swym stylem zakopiańskim, który uważasz za czcze urojenie, Jasiński z japońszczyzną, Dunikowski „potwornością kolosalnych figur“, a reszta polskich artystów wstręt w Tobie budzi niedołęstwem i postugiwaniem się obcemi formami.

Kiedys, ach lat temu tysiące, gdy naród każdy tworzył wyspę obłąną dokoła oceanem dzikiej przyrody, podobnej macecznikowi, — gdy wymiany kulturalnych wpływów były tylko sporadyczne wypadki — można było mówić o czarach rodzimej sztuki, lecz nie dziś, gdy lądem, morzem i powietrzem, nie w setkach lat, lecz w kilku godzinach płyną prądy kultury. Zapominasz Pan o skutkach tęcza w sztuce — o czym dobrze pamiętają nawet te przez Ciebie wykpiwane słuchaczki z Baraneum.

Piejesz tren na cześć „Jeruzolimy sztuki zburzonej“ przez Witkiewicza, Jasińskiego i młodych, wylewając na nich kaskady wymyślań i różnych ozdobnych epitetów i urągowsk. Ah, jakże ślepotą może rozbudzić fantazyę: „Jeremiasz, ruiny, bezrozumny motłoch artystyczny“. Typowy Polak — Tarcza Effendi Baj ledwie głowę zapruszy przywidzeniem, a już zjawa śle go na okopy św. Trójcy piersią własną bronić zagrożonej tradycji.

I możnaby zbyć milczeniem te fantasmagorye — utrzymane w tonie niedopuszczalnych wyrażań, gdyby im gościnności nie użyczyło ośm towarzyszt kulturalno-artystycznych, które w całości składają się na „Sztukę“ lwowską. Wszak ze stanowiskiem takiej grupy liczyć się należy, i to jedynie zmusza piszącego do otworzenia ust: By w imię wielkiego pragnienia narodowej Sztuki, w imię naprawienia krzywd wymierzonych jednym nie lżono, nie krzywdzono drugich — nie uważano siebie za drogowskaz na rozstaju dróg — szanowano godność własną.

Ah Ibrahimie Tarczo Effendi baj, pozwól, że okna zostaną otwarte!

MARCIN SAMLIKI.

SYGNAŁY.

WIZYA DZIECIĘCA.

(NA MARGINESIE KSIĄŻKI PROF. M. ZDZIECHOWSKIEGO
p. t. „WIZYA KRASIŃSKIEGO“)

„Nierealizacja jest to grzech epoki dzisiejszej“
(*Mickiewicz*).

I.

Miast „mężnieć“ (piękne słowo!), dziecinniej! Jakież to wstyd w oczach tak „dojrzałego“, tak „mężnego“ (jak dzisiejszy doczesny) świata! I jeszcze miewać „chore“ wizye dziecięce — widzieć nagą grozę tego, na co nawet najwybitniejsi pisarze — rycerze pióra — nie mają odwagi patrzeć!... Mieć śmiałość twierdzić, że ma nia szybkości i nowości, jaka ogarnęła świat dzisiejszy, prowadzi do nieuniknionej katastrofy, że mania potwornego hałasu i wrzasku już rodzi pragnienie ciszy cementarnej, klasztornej... Zaprawdę trzeba z dziecinnieć, aby zrozumieć ten straszny błąd matematyczny, który uniemożliwił logiczne rozwiązanie wielkiego zadania życia!... Trzeba mieć jasne, czyste spojrzenie, aby dojrzec tę przepaść, którą zasłaniają tumany kurzu przed okiem modnych szoferów samochodu żywota dzisiejszego... Z przekonaniem twierdzić, że świat postępowo dąży do rajy ziemskiego, do tryumfu nad naturą, a jednak bezmyślnie prowadzić „ukochaną ludzkość“ do nieuniknionej katastrofy: oto wielki nonsens świata dzisiejszego! Apoteozować życie i — prowokować śmierć! Gdzie logika? Rozumiem pesymizm Leopardiego, lecz dzisiejszego „optymizmu“ bandyckiego zrozumieć nie mogę. Prawdopodobnie jestem za mało „mądry“ (co znaczy dziś: za mało perfidny).

Ku zgorszeniu „mężnych mędrców“, będących pod wygodnym pantoflem opinii-kurtyzany, co raz dziecinniej, coraz naiwniej spoglądam na ten „arcymądry, arcymężny“ świat dzisiejszy, którego obywatele czują się bezpiecznymi tylko pod osłoną modnej dziś pikelhauby. Dziecinniejąc rozumiem, że doczesny mędrzec niemiecki bez opieki pikelhaubisty, a zwłaszcza fantastycznej liczby bagnetów byłby niczem, zerem. Zaiste hańbiąca ironia!... Ostatnią konsekwencją „idealizmu“ niemieckiego jest militarny bandytyzm. Od Hegla do Bismarcka, od Bismarcka do policyanta, który się stał jedynym filozofem XX wieku! Perspektywa straszna... Dziecinniejąc rozumiem, że nie tylko jednostki, lecz także i państwa ulegają chorobie obłądki i furji. Bajka o rycerzu, który tak się uzbroił, że chodzić nie mógł, jasno tłumaczy nam ten militarny obłąd państw dnia dzisiejszego. Jesteśmy w przededniu tej furji niszczycielskiej, którą się wyładuje obłąd militarny. Jeżeli Pan Bóg nie zamknie Europy w domu waryatów (w *sui generis* czyścicu), źle będzie z tym całym światem... Dziecinniejąc zaczynam rozumieć, że narzędziem obłądki militarnej państw stała się nawet oficjalna nauka (nie mówiąc już o literaturze i sztuce). W pikelhaubie nie można zamknąć ducha Europy; jakoż tego nie rozumieją „mężni mędracy“, którzy na Kafrach i Hotentotach chcą się dorobić ma-

jątku, by wygodnie podleć pod pierzyną?!... Militarny bandytyzm Europy, w stosunku do Azji zwłaszcza wywoła wszechświatowy bandytyzm... Niech giną, marniej Azya i Afryka, aby tylko Europa miała pełny brzuch złota! Niech zginie Francya, niech zmarnieje Anglia, aby każdy Prusak miał po 20 bomb piwa, 4 funty kielbasy, 1 funt słoniny dziennie, mieszkanie i olbrzymią pierzynę darmo! Któż głosi tego rodzaju waryackie idee? Oto oficjalni „filozofowie“ niemieckiego „narodu wybranego“!... „Naukowa“ teoria bandytyzmu militarne prowadzi do barbarzyństwa — do tego punktu rozwoju, który dziś stygmatyzują, symbolizują ruiny Egiptu, Assyrii, Babilonu, Rzymu... Wynalazek browninga stworzył raj dla bandytów. Dziecinniejaczynam naiwnie się obawiać, że wynalazek aeroplanu najlepiej, najgenialniej wysyskają i zużytkują bandyci. Wkrótce Europa zacznie się zbroić przeciwko wynalazkom; powstaną niszczyciele samochodów, niszczyciele aeroplanów i t. d. na wzór kontr-torpedowców. Nonsens zabija mądrą Europę, która o modnych kalesonach więcej myśli, niżli o postępie moralnym.

*

Marginesy licznych książek licznych autorów poważnych zapisałem temi myślami, które się dziś wygodnie przemilcza. O czym się dziś najmniej mówi? O potrzebie realizacji Słowa! Pókiż Słowo pleśnieć będzie w bibliotekach — jako ciekawy okaz — miast rosnąć i kwitnąć na glebie duszy, w życiu narodu? Słowo nie jest ozdobą, jeno obowiązującym nakazem realizacji. Tylko papuga bezmyślnie powtarza słowa człowieka. Nie sądzę, żeby geniusz był tylko papugą Boga. Słowo jest ziarnem, Czynem rodzącym. Głoszenie Słowa, jest zobowiązaniem do Czynu, pragnieniem wcielenia się! Napisać mądrą książkę o życiu jeszcze nie znaczy być człowiekiem czynu. Trzeba własnym życiem dowieść, że ta książka prawdą jest. Sprawdzianem Słowa jest życie Słowa! O tem się dziś zapomina.

Wiek XX ostatecznie pogłębił fatalny rozdział między Słowem a życiem Słowa. Słowo twórcze stało się bajką. W teorii można być prorokiem, a w praktyce łotrem! Dziś już prawie nikogo ten fenomen nie gorczy. Więc nie dziw, że zapanowała epoka prostytucji słownej. Nikt nie pyta, czy życie sprawdza wartość Słowa. W teorii nawet policjant jest „aniołem pokoju“. A w praktyce? W teorii świat jest chrześcijański, a w praktyce — podły, nikczemny, plugawy! W teorii miłość bliźniego, a w praktyce nienawiść — „sprzysiężenie łotrów przeciwko ludziom uczciwym“!... I cóż pomogą „biblioteki mądrości“, jeżeli człowiek tą mądrością nie będzie chciał żyć?...

I oto rodzi się straszne pytanie: dla kogo świat pisze księgi mądrości? kogo chce uszczęśliwić mądrością? czy siebie, czy... papugę? Już dosyć tego nikczemnego oszustwa! Po co się pisze dzieła, których idee nikogo (zwłaszcza samego autora) do niczego nie zobowiązują (oprócz pyskowania)? Boć przecie w praktyce psy i koty mają humanitarniejszą opiekę, niżli ludzie, o których tyle przemądrych rzeczy powiedziano! „Kanonenfuterem“ jest człowiek XX wieku...

Mędrzec, filozof, który swoim własnym życiem nie odpowiada za prawdę teorii, przez się głoszonej, wyrafinowanym speku-

lantem jest. Nauka i wiedza, istniejące li tylko jako parasole, są przedmiotem kabaretowej satyry. W tym względzie arcywymowną jest reakcja, zainicjowana przez Jamesa i Bergsona. „Chiny filozofii” są w przededniu rewolucji. Biada mandarynom nauki, którzy w imię idealizmu uprawiają wstrętny kult hakatyzmu. Nie można być filozofem w teorii, łotrem w praktyce. Tej legendy koniec ostateczny. Mądrość istnieje po to, aby uszlachetniała świat, a zwłaszcza „kapłanów mądrości”. Największym filozofem Niemiec będzie ten człowiek, który przekona Niemców, że mistyczny kult pikelhauby i opancerzonej pięści hańbą jest!...

*

U nas, w Polsce, brzuchem się ocenia wartość Słowa narodowego. „Najpierw nakarmić brzuch, a później myśleć o idei” — oto ideologia jednego z rzeszy brzuchołowców. Ponieważ brzuch polski nigdy chyba nie będzie nasycony (ma wściekły apetyt), ergo o poważnym traktowaniu idei narodowej nawet mowy być nie może... Wniosek przerażający!

Ongi w Polsce Słowo królewskie, Słowo wieszczce, Słowo święte było „czynu testamentem” (Norwid). A dziś? Dzisiaj to słowo wieszczce jest bajką, której się słuca brzuchem. Jest piękną fantazją, która nikogo nie zobowiązuje do przyjęcia, do przejścia się! Mówiąc prosto, jest tylko kostiumem, który się wdziewa na pokaz, albo frakiem...

Ach, ta nieszczęsna kwestya brzucha polskiego! Wstyd mnie ogarnia na samą już myśl, że w tej chwili przemawiam tylko do egoizmu brzucha i jutro usłyszę, miast odpowiedzi, czkawkę przesytu!... Zagadnienie bytu narodowego sprowadzić li tylko do kwestyi brzucha — jakaż to straszna rzecz. Wszystkie brzuchy polskie milionerami być pragną! Skąd wziąć złota tyle? jak uszczęśliwić wszystkie brzuchy? Wszak znana jest rzeczą, że brzuch nienawidzi idei wstrzemięźliwości, idei ograniczenia potrzeb swoich! Brzuch zawsze tęskni nie tylko do cudzej pieczeni wieprzowej, lecz także i do cudzej żony. Jak zaspokoić wszystkie wygórowane petycje brzucha polskiego? Przecież nawet Marx i jego ewangeliści o tem milczą!...

Dla czcicieli brzucha polskiego wszystko jest bajką, co nie pochodzi z brzucha i do celu brzuszego nie dąży. Bajką są żywoty, czyny i dzieła takich mężów, jak Kościuszko, Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid, Cieszkowski! Bajką jest idea odrodzenia Polski, która nie daje żadnego dochodu, oprócz t. zw. „socyjalnego” deficytu! Wogóle dla czcicieli brzucha polskiego bajką jest wszystko, co nie jest wekslem z podpisem znakomitych, wielkich mężów Polski. „Realizować idee” dziś znaczy: „eskontować weksel”...

Biedny Geniuszu narodu polskiego! Miast *ex nihilo* „uczciwie” się dorabiać milionów, spokojnie — pod ochroną policyanta — wylegiwać się pod pierzyną i chwalić „pozytywnie mądry” ustrój społeczny, — miast troszczyć się o skarby tylko brzucha swego, „chorobliwie marzyłeś” (och!) o posłannictwie narodowym, o postępie moralnym, o prometeizmie sztuki polskiej, o przemianie zjadaczy chleba w aniołów i t. d. Miast fabryk papieru, atramentu, farb, piór, oleodruków i t. d., zbudowałeś same tylko świątynie, które nie dają żadnego dochodu! Lepiejbyś zrobił, gdybyś Polskę czynszowymi domami zabudował: brzuch polski miałby tańsze mieszka-

nie!... Biedny Geniuszu narodu polskiego! Twoja idea dziś nie jest ani kabaretem, ani domem gry, ani hotelem, ani fabryką „cudownych dzieci“... Brzuch polski nie ma z Ciebie żadnego dochodu, choć Twoje utrzymanie „Radę brzucha“ drogo kosztuje... Jesteś tylko piękną bajką, biedny Geniuszu narodu polskiego!

Któż dziś naprawdę, na seryo przejmuję się Słowem Twojem, biedny Geniuszu narodu polskiego? Zaiste tylko dzieci, które się wyrzekły swoich własnych rodziców, — dzieci wyklęte!...

„Chimera“ potrzebowała „nowej“ bajki, więc „odkryła“ (o ironio!) Norwida, który wśród „najlepszych przyjaciół — snobów milionerów“ (akurat tak samo, jak dziś umierają uczciwi ludzie) w przytułku umarł z nędzy. Lecz o dziwo! Ci sami „chimerzyści“, którzy teoretycznie się zachwycają Norwidową ideą prometejskiej sztuki polskiej, praktycznie same tylko pornografie pisał! I niema w tem nic dziwnego. Snoby — „przyjaciele“, wśród których Geniusz polski umiera z głodu, pragną się zabawić w Norwidomanię i — porządnie zarobić... Słowo o Norwida do niczego ich nie zobowiązuje. Przecież musi nareszcie ktoś bezwzględnie powiedzieć, że idea Norwida — to straszny sąd nad całą doczesną literaturą polską, a zwłaszcza nad Młodą Polską! Kto się entuzjazymuje Norwidem, powinien być w porządku z „historycznym sumieniem Polski“... Tak, zaprawdę.

W r. 1912 doczesny hr. Henryk *) „odkrył“ bajkę o Krasińskim po to, aby gawiedz polska się zabawiła, a on — hr. Henryk — i nadal był skrzepłym egoistą, sknerą — „mile widzianym gościem“ w szulerniach i tinglach Europy!...

Jeszcze wcześniej „odkryto“ bajkę o Słowackim, aby w dowód „wielkiej czci“ dla Słowackiego powstały takie „arcydzieła“, jak „Dzieje Grzechu“, „Gra Fal“, „Mistyka Słowackiego“ „Książ Patiomkin“ i t. d.

O Mickiewiczu najwcześniej powiedziano, że jest „harpia narodu“...

Jesteś tylko piękną bajką, biedny Geniuszu narodu polskiego! Ja, oświście, dziecinnieję, więc twoją bajkę w czyn pragnę wcielić... Nie choruję na manię zapominania, więc nie mam żadnej potrzeby „uroczystego“ (ach!) przypomnienia sobie i ludziom, że Ty jeszcze jakoś żyjesz, wegetujesz dzięki historykom literatury polskiej... Tylko złośliwi twierdzą, że brzuch księgarski na Tobie, biedny Geniuszu polski, majątku się dorobił. Uczciwi (docześnie) ludzie twierdzą, że wszyscy zbankrutowali, którzy Twoją ideę weksłowo eskontowali... Jesteś harpią brzucha polskiego, biedny Geniuszu biednej Polonii!...

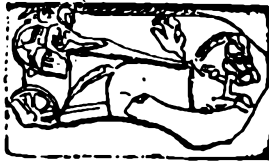
J. ALBIN HERBACZEWSKI.

NB. Nie mam na myśli najzłotniejszych (niestety, zaledwie kilku) przedstawicieli arystokracji polskiej, o których naród wspomina i wspominać będzie z wdzięcznością; piętnuje absolutną większość arystokratów polskich, którzy kompromitują, a nie „reprezentują“ naród polski!



KSIĄŻKI NADEŚLANE DO REDAKCYI. (MIĘDZY INNEMI).

- Straszewski Maurycy Dr. Prof.: *Dzieje filozoficznej myśli polskiej w okresie porozbiorowym*. Kraków 1912. Nakładem Koła filozoficznego Uczniów Uniw. Jagiel.
- M. Zdziechowski: *Wizya Krasńskiego*. Ze studyów nad literaturą i filozofią polską. Kraków 1912. Księgarnia S. A. Krzyżanowskiego. Warszawa, G. Centnerszwer i Ska.
- Potocki Antoni: *Polska literatura współczesna*. Część I. Kult zbiorowości 1860—1890. Część II. Kult jednostki 1890—1910. Warszawa-Kraków, 1912. Nakład Gebethnera i Wolffa.
- Krajobraz polski* napisał Dr. Jerzy Smoleński. Warszawa, 1912. Nakład J. Mortkowicza.
- Dr. Ludwik Jekels: *Szkic psychoanalizy Freuda*. Lwów 1912. Polskie Towarzystwo Nakładowe.
- Zdzisław Dębicki: *Oglądam się za siebie*. Wydawnictwo „Pod znakiem poetów”. Warszawa MCMXII. J. Mortkowicz.
- A. Szczepny: *To co się stało*. Wydawnictwo „Pod znakiem poetów”. Warszawa MCMXII. J. Mortkowicz.
- Anatol France: *Bogowie łakną krwi*. Przekład Jana Stena. Warszawa MCMXII. Kraków. Wydawnictwo J. Mortkowicza.
- Marceli Sachs: *Ostatni dzień Lucjana Millera*. Kraków, G. Gebethner i Spółka.
- A. Strindberg: *Miłość a ceny na zboże*. Nowele satyryczne. Tłóm. J. M. Kraków 1912. Księgarnia Literacka.



BANK GALICYJSKI DLA HANDLU I PRZEMYSŁU W KRAKOWIE - RYNEK GŁ. 25 (GMACH WŁASNY)

wynajmuje w specjalnie na ten cel urządzonym, stalą opancerzonym skarbcu

SCHOWKI (SAFE DEPOSITS)

do dyskretnego i bezpiecznego przechowywania depozytów pod własnym kluczem. Należytość za najem schowka zależy od jego wielkości i wynosi rocznie: K 30, K 50 lub K 75 -- półrocznie K 18, K 30 lub K 45

Wydaje akredytywy i чеки na wszystkie znaczniejsze miejsca kąpielowe krajowe i zagraniczne.

Poleca jako korzystną lokację kapitału 4 $\frac{1}{2}$ % Listy zastawne Banku galicyjskiego dla handlu i przemysłu wolne od podatku.

Listy te, jako mające pupilarne bezpieczeństwo, nadają się do lokowania funduszów sierocych w depozytach sądowych, oraz mogą być użyte na wady, kaucyje małżeńskie.

Dr. M. WOŁKOWICZ

SOSNOWICE

Targowa 4 - Telefon 140

**GABINET MECHANO-
ELEKTRO-TERMO-
TERAPEUTYCZNY**

SPECYALNOŚĆ:

Leczenie następce uszkodzeń
po nieszczęśliwych wypadkach.

SZKOŁA I PENSYONAT

Anny i Leona Stępowskich

: dla źle mówiących i niemych :

Dzieci, chcące mieć czystą
i dobrą wymowę, oraz młó-
dzież dążąca do poprawienia
dykcji znajdują również po-
mieszczenie i naukę. Mogą
uczęszczać także do szkół
□ □ □ publicznych. □ □ □

Kraków, ulica Radziwiłłowska 8.

ZAKŁAD KRAWIECKI
JÓZEFA NOWORYTY

W KRAKOWIE, ULICA ŚW. TOMASZA 18

POLECA BOGATO ZAOPATRZONY
MAGAZYN TOWARÓW ORYGINAL-
NYCH ANGIELSKICH. ♣ PRZYJMUJE
ZAMÓWIENIA TAKŻE NA RATY
WEDŁUG UMOWY. KRÓJ ANGIELSKI

WYKONANIE BARDZO STARANNE

*PENSYONAT
ALEKSANDRY
BOROŃSKIEJ*

*∴ W KRAKOWIE ∴
UL. KARMELICKA L. 22*

ADMINISTRACJA, EKSPEDYCJA I PRZYJMOWANIE
OGŁOSZEŃ W KSIĘGARNI S. A. KRZYŻANOWSKIEGO
W KRAKOWIE, RYNEK GŁÓWNY LINIA A-B. TAM TEŻ
ADRESOWAĆ NALEŻY LISTY I PRZESYŁKI DO REDA-
KCJI. PRENUMERATĘ PRZYJMUJĄ NADTO WSZYSTKIE
WIĘKSZE KSIĘGARNIE POLSKIE.

SKŁAD GŁÓWNY NA KRÓLESTWO I ROSYĘ: WARSZAWA
KSIĘGARNIA G. CENTNERSZWERERA I SKI - Marszałkowska 143.

RYDWAN UKAZUJE SIĘ CO 15. KAŻDEGO MIESIĄCA
W OBJĘTOŚCI NINIEJSZEGO ZESZYTU.

PRENUMERATA WYNOŚI:

ROCZNIE K. 12.—, PÓŁROCZ. K. 6.—, KWARTALNIE K. 3.—
W W. KSIĘSTWIE POZNAŃSKIM:
ROCZNIE MK. 10·50, PÓŁROCZ. MK. 5·50, KWART. MK. 2·75
W KRÓLESTWIE POLSKIM:
ROCZNIE RB. 5.—, PÓŁROCZ. RB. 2·75, KWART. RB. 1·50

ZESZYT ODDZIELNY K. 1·20.

OGŁOSZENIA: ZA CAŁĄ STRONĘ JEDNORAZOWO 50 K., ZA PÓŁ STRONY
K. 30, ZA ĆWIERĆ STRONY K. 15. ROCZNIE 25%, PÓŁROCZNIE 15% ZNIŻKI.

REDAKTOR I WYDAWCA:
CEZARY JELLENTA (CEZARY HIRSZBAND).

REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY: DR KAZIMIERZ BEREŻYŃSKI.

DO NABYCIA WE WSZYSTKICH

J. WŁ. DAWID: *INTELLIGENCYA, WOLA
I ZDOLNOŚĆ DO PRACY. Z RYSUNKAMI.*
1911, STR. XVI + 691. CENA K. 9 (RB. 3'50).
TENŻE: *O INTUICYI W FILOZOFII BERG-
SONA. ODBITKA Z „KRYTYKI“.* 1912.
CENA HAL. 60 (KOP. 30).

JÓZEF ALBIN HERBACZEWSKI:
*I NIE WWÓDŹ NAS W POKUSZENIE (SZKI-
COWANE WIZERUNKI DUSZ WSPÓLCZE-
ŚNIE WYBITNYCH NA TLE MYŚLI DZIE-
JOWEJ).* KRAKÓW 1911. CENA KOR. 3.
*GŁOS BÓLU (SPRAWA ODRODZENIA NARO-
DOWEGO LITWY W ZWIĄZKU ZE SPRAWĄ
WYZWOLENIA NARODOWEGO POLSKI).*
KRAKÓW 1912. CENA KOR. 3.

KAZIMIERZ BEREŻYŃSKI: *FILOZOFIA
CYPRYANA NORWIDA. (ODBITKA ZE
„SFINKSA“).* WARSZAWA 1911.

WYSZŁY Z DRUKU KSIĄŻKI CEZAREGO JELLENTY:

*DRUID JULIUSZ SŁOWACKI. NAKŁADEM FELIKSA
WESTA. BRODY-LWÓW. 1911. STR. 225. CENA K. 3'50.*

*GRAJĄCY SZCZYT. STUDYA SYNTETYCZNO-KRYTYCZNE.
(„NIE PIEŚŃ SEN, LECZ PIEŚŃ MOCARZA“. KONCEPCYE
POLSKI. PROROCTWO MICKIEWICZA. DZWONY CHO-
PINA. DONATELLO SZTUKI POLSKIEJ. RZEŻBY DUNI-
KOWSKIEGO. JACEK MAŁCZEWSKI. BYZANTYNIZM
A KRYTYKA. MODERNIZM. MIŁOŚĆ A GINĄCY ŚWIAT.
DWIE HISTORYE KUPIECKIE. GRAJĄCY SZCZYT).
NAKŁADEM S. A. KRZYŻANOWSKIEGO. KRAKÓW
1912. STR. 230. KOR. 4'50.*