

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 przede wszystkim 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, poezji i kontemplacji, 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 kontemplacji, to jest takiego rozważania przedmiotów, w którym jednostka zatracą się w nich zupełnie. W kontemplacji estetycznej są zatem dwa momenty składowe. Po pierwsze: wgłębiamy się w przedmiot, oderwawszy go od związku z innymi przedmiotami, niezależnie od kwestji 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 kontemplacji 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. *Neoprometejski*, 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 komunię z rdzennem jestestwem świata. Rozkosz muzyczna jest dla tego tak przejmująca, wnikliwą, tak dreszczową i tak potężną, że przez nią mówi do nas samo źródło bytu. Muzyka to prze-wcielona wola świata, i naodwrot, świat to ucieleśniona muzyka, w tem samem 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 poezyi. 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 tragedyi 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 poezyi 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 umysłowem jak i zmysłowem.

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 dramat 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 ostatniem 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 wysświetlić. 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 stronic całopalne mu składa ofiary; biczem satyry smaga „małpy filozofii“, które igrają jego kate-goryami. Natrząsa się z Spinozy, za jego Boga, w którym ukrył ży-dowskiego Jehowę, i za jego optymizm (?), za jego pogardę dla zwie-rząt, „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 (oligografa).

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 parodiyować 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 zwycięzcą 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 zbytecznych 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 szcudrobliwie 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 splotem 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 arystycznym 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 sąsiedzkimi 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 zbytecznym. 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 boju o tem o własność co z gróźb jest przeczone, 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 Klytemnestry, 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 skryształowane szerzej i wyraźniej natchnęłoby utwór patosem tragedii 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 słychać 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 pierwszorzędných; 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 dojrzeliśmy 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, przywidzi 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 poezji.

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 chybioną 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 gorzącym 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 stężał, 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 przewyciężyć 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“, przyczytały się w jego powieściach nałogi naturalistyczne, które ufatwiałały 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 starzyzny zalewa wątle 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 zwać 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 widowie, 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 zmagañ się z zasadzką małostkowych i hańbiących podstępów, lub co gorsza wśród zubożenia i przemilczañ 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 wykwiętej kulturze zachodniej i stamtąd przejęli nowoczesne środki muzycznego wyrazu i wszystkie postępowe innowacje techniczne; wszelako zapomniali 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 ogień 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 Berlioza, 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, wydobyl 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 Brahmssem 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 najzawiłsze 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 Brahmssem 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 festiwal 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; festiwal 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 przede wszystkim 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 zamysłu 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 Hanka 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 żalorny.

Przyszli, żeby się pośmiać. Krytyka obiecała im rzeczy wesołe, jakaś sufrażetka krytykująca wykrzykiwała w pewnym piśmie, załamując dłonie: „A więc tutaj, nad samą aleą rozkwiteonego 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 rozpetanego 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 płaszczyzn, 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 rozziew pretensjonalny, niszczą 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 intuicyją, swoich podświadomych majaczeń — czy też co prawdopodobniejsze — bardzo świadomych kalkulacyi. Ratuja 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 rewolucjonistami, 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 wielkowiejskiej, 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 zlepków 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 oprządek linii, które 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 impresyonistycznie — 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 pójdą 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 illuzyi: 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 wiwisekcyje 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 przyznajesz 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 teżca 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 wymysłań i różnych ozdobnych epitetów i uragowisk. 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 towarzystw 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 naga 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 automobilu 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 wyzyskają i zużytkują bandyci. Wkrótce Europa zacznie się zbroić przeciwko wynalazkom; powstaną niszczyciele samochodów, niszczyciele aeroplanów i t. d. na wzór kontr-torpedowców. Nonsens zabije 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, Czynnem 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 gorszy. 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 rewolucyi. 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 brzuchomówców. Ponieważ brzuch polski nigdy chyba nie będzie nasycony (ma wściekły apetyt), ergo o poważnem 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 fantazyą, która nikogo nie zobowiązuje do przyjęcia, do przejścia się! Mówiąc prosto, jest tylko kostuszem, 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 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 Krasieńskim 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. Szczęсны: *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, stałą 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.

Biblioteka Uniwersytetu
M. CURIE-SKŁODOWSKIEJ
w Lublinie

czw. 3667 1912/5

CZASOPISMA

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 WSPÓŁCZE-
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.*

107 w 2 Jellinow

RYDWAN

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY
SPRAWOM TWÓRCZOŚCI
I KULTURY POLSKIEJ



CZERWIEC

1912

TREŚĆ ZESZYTU:

I. IDEE I KONCEPCYE.

- | | |
|---------------------------------------|-----------------|
| 1. DOLA LIRYCZNA TETMAJERA | TADEUSZ ŚWIĄTEK |
| 2. FRYDERYK NIETZSCHE | CEZARY JELLENTA |
| 3. PEJZAŻ POLSKI I WPŁYW
FRANCUSKI | MARCIN SAMLICKI |

II. PRZEGLĄD.

- | | |
|---|-----------------------------------|
| 4. ODBUDOWA MYŚLI POLSKIEJ | KAZIMIERZ BEREŻYŃSKI |
| 5. Z PRZYRODY I DUCHA
POLSZCZYZNY | KAROL KONIŃSKI
JÓZEF WŁ. REISS |
| 6. THAIŚ J. MASSENETA | |
| 7. WYSTAWA ARCHITEKTONI-
CZNA W KRAKOWIE | MARCIN SAMLICKI |
| 8. POCHÓD NA WAWEL | CEZARY JELLENTA |
-

TREŚĆ ZESZYTU PIĄTEGO:

I. IDEE I KONCEPCYE.

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

II. PRZEGLĄD.

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

III. SYGNAŁY.

- | | |
|--------------------|-----------------------|
| 8. WIZYA DZIECIĘCA | J. ALBIN HERBACZEWSKI |
|--------------------|-----------------------|

WSZELKIE PRAWA ZASTRZEŻONE.

Dola liryczna Tetmajera.

Słuchamy tedy znów (Poezye, serya VII) tych zwierzeń poufnych, w których ludzkie, nazbyt ludzkie odsłania się ze szczerością, nie znającą wstydlivosti obyczaju ani sztuki. Tetmajera siła leży w nieosłoniętej afirmacyi, z jaką głosi człowiecze swe małości. Niepodobna oprzeć się urokowi tej spowiedzi, która w epoce, gdy zaklinoano widma wielkości egzorcyzmami kłamnemi, suplikacyami granemi na fujarce, pobrzękiem biżuteryi metaforycznych czy wreszcie syntezami kosmicznemi, rodzonemi zda się w kalamburach słownych — która w tem rozpasaniu liryki pali w samopaleniu twórczem nie hekatombę prometeiczną, lecz przeciwnie stokroć dotkliwszą ofiarę z pozorów bohaterstwa i wielkości, jakimi kłamstwa literackie karmią aż do przesytu, i ratuje wierną sobie prostotą poprzez młodość, wiek męski aż po próg starości.

Patrzyliśmy przez lat dwadzieścia pięć na wyznany do ostatnich, wstydliwych, więc tylekroć zamilczanych tajników wątek przeżyć arcydzieł: ten kult piękna nagiego, niby dumny i helleński, a przecież taki, że „tej kobiecie, co dotknięciem plami, proch-byś zamiatał z poprzed nóg ustami“, a przypadając do stóp i zapierając się godności w skardze żebraczej, szukasz tej innej, „choć cię zawsze zawodzi boleśnie, szukasz jej wszędzie, przeczuwasz ją we śnie“; słyszeliśmy ten hymn do nirwany, intonowany po akcie miłosnym, zaprawdę nie z leopardycznych koncepcyi wszechświatowych, lecz z pomilosego znużenia i przesytu, błagającego „cupio dissolvi“, a pełnego lęku przed śmiercią; owe porywy ku potędze, które z nizin, gdzie plenią się pocie drobniuchne racye jego rozpaczy, pędzą w nagłym zniecierpliwieniu, przedrzeźniającem wolę ku potędze, na spotkanie wizyom Michała Anioła, Napoleona, Zawiszy Czarnego — i Janosika.

Straciwszy w depresyi poczucie wartości, garnie się poeta ku bo-



haterom czy zbójnikom, oczarowany morderczą siłą zbójniczej miłości, zazdrości, honoru, panteistycznej solidarności z przyrodą, spoufalenia z Bogiem i śmiercią. Nie baczy, że wyolbrzymienie to jest natury wyraźnie fizycznej. W rezultacie jego „Michał Anioł przed bryłą, w której wykuł Mojżesza“ czy „przed wykutą przez siebie Nocą“ wydaje mu się tasmą duszą, życiem oplecioną, jak Laokoon w węzowe oploty, a pełną tęsknoty wyzwolenia, która pohukuje w piersi Janosika, kiedy tańczy z cesarżową w murowanej karczmie na Spizu. Kapryśny narcyz, pochylony nad zwierciadlanym odbiciem swych piękności, gdy poczuje głód czynu, to zabawi się już w zburzenie katedry św. Piotra i w wybryku krasopisarskiej inwencji dojrzy „poza Wandalem, Hunnem i Tatarem — Kanta, Mickiewicza, Napoleona“; ogłuszony łoskotem walących się murów wiekowych, wybiegnie wówczas z samotni i w faunicznych płasach pocznie wołać spazmatycznie: „Czyn! czyn! czyn! czyn Orlanda szalonego i Don Kiszota, z twarzą Antychrysta i skrzydłami szatana u ramion, ale czyn!“ Sny o czynie dobywają się tu z „gry fal“, z piany morskiej, niby ten sam wabny czar bogini miłości w „Narodzinach Afrodyty“.

Wreszcie wspomnienie owych pierwszych deklamacji studenckich, wiecznie żywa pokusa socjalna, targająca się daremnie w sprzecznościach między artystycznym, leniwym ukochaniem wytwornych form życia, a zapędem litości, co sączy jad wyrzutu z widoku nędzy i niekształceń żywota, a miłuje Janosika nie tylko za pęd swobody, łamiącej więzy społeczne, ale i za to, że „możnych łupił, a ubogim dawał“; owo serce nieukojne, co przebiega orbitę wszystkich stwierdzeń i niedowiarstw społecznych, w anegdocie o pannie Opolskiej bryzga programom naprawy w oczy jadem szyderstwa i zdiera maski bestyom ludzkim strojnym w hasła socjalne, — a w powieści o królu Andrzeju upaja się potęgą państwa południowo-słowiańskiego, maluje historyozofię ruchu rewolucyjnego z detronizacją, dyktaturą proletariatu, bohaterskimi czynami Polana, tryumfami ołowianych rycerzów nad Niemcami — wszystko w polu widzenia Rdzawicza, który odpalony przez tę czy inną pannę Mery podaje w pogardę tajemnice „wielkiego domu“, wtóruje „hasłom“, piętrzy „barykadę“ i w chwilach powszechnego przypływu energii i ogólnej hypnozy krwi daje własną, nieszkodliwie wzburzoną, z pogłosek wiecowych i plotek gazeciarskich utkaną impresję „rewolucyi“.

Ludzkie, arcyłudzkie! znany, nazbyt dobrze znany powszedni nasz dzień liryczny! Wiersz wtórował tym troskom poety wierną formą, która w dobie rozpasania ekwilibrystyki wersyfikacyjnej i zblazowania

lirycznego żargonu pozostała posłuszną rytmowi wewnętrznemu aż do zaniedbania, żywą jak tętno serca niedbałe o koloryt twarzy ani rysunek ciała, lecz obiegające krwawy okrąg tętnic pod nakazem zgryzoty i wesela, zapędu dobywczego i przerażenia kłęski.

Tak wpisywał Tetmajer wyznania w liryczny pamiętnik pokolenia. Był długie lata ulubieńcem czytających. Popularność ta stała się nakoniec w oczach własnych jego czytelników probierzem bezwartości. Przeszto go szanować i kochać.

Tkwiło w tej przemianie czytelników nieświadomione w pogardzie dla samych siebie rozumowanie: nie może być cennym artysta, który tłumaczy nasze własne uczucia i refleksye, nie brzydzi się niemi, owszem współczuje; „albowiem mówiąc o sobie, o was mówię“ zapewnia V. Hugo. Odszukam sobie — radził snobizm literacki — poetów, z którymi nie mam nic wspólnego i ochrzczę ich znamionami wielkości: albowiem umiem cenić tych, którzy mną pogardzają. W ten sposób nieświadomie rozumując, przeciętny czytelnik polski, a za nim uświadomiony głosiciel jego intencji skrytych, krytyk literacki zerwali długoletnią przyjaźń z Kazimierzem Tetmajerem. Poszukano sobie nowych bogów. Dawnego ulubieńca oskarżono o bezideowość i bezdogmatowość.

Rozpoczął się ten osobliwy osąd liryki sprawdzianami zasad i charakteru, strychulcem potrzeb zbiorowych, które w tem obywatelskiem zrozumieniu przeczą kardynalnym źródłom natchnień lirycznych: płynności indywidualizmu, który w kaprysie i sprzeczności, w wrażliwości i znągła przemiennej postawie wobec życia czuje swoje bogactwo i prawo samostwierdzenia swobody w potykaniu się z przykazami cudzymi. Bo czemuż jest owo natrętne czekanie rewelacji ideowych, jeśli nie dalszym ciągiem zarzuconych podobno poszukiwań w poezyi pobudek, nauki i zachęty?

W warunkach podobnych niepospolitem jest estetyczno-wychowawcze znaczenie liryki Tetmajera. Niegdyś w dobie renesansu młodej poezyi ona była krzykiem zmysłów, którym protestowało odkwitające słowo pokolenia przeciw konwencyonalnym akompaniamentom epigonicznym. Nazwano ją „godziną zmysłów“, która przysłała po długotrwałym celibacie literackim, a określenia te przyjąć trzeba w znaczeniu szerokim, pozaerotycznym. Dziś w zmienionych do tyła warunkach podejmuje ona poraz wtóry tę rolę niemal posłanniczą, broniąc nieprzedawnionej prawdy przeżyć przeciw zalewowi kłamstwa, które niesie się w wibracyi wyszukanych rymów, w paplaninie poe-

tyckiej erudycji przeróżnych arbitrów *elegantiae*, w chimerycznej kafeonii *canzon*, *rond*, *stornelli* i *kantylen*.

Tetmajer nie miał też wstępu w hieratyczne misterya czy mistyfikacje sztuki, jakie odprawiano w języku obrzędowym mitologii estetycznej, wzywając nadaremno orficzne widmo Cypryana Norwida. Poeta utrwalił się wówczas w dławiącym gorczą poczuciu absolutnego osamotnienia; klęska literacka przemijająca była nowym krokiem pielgrzymim w drodze ku głębiom własnym. Oglądamy je w ostatnich zbiorach jego wierszy. Są one przeczysto liryczne, więc irracjonalne. Nie oblekają się nigdy w „syntezy“, któreby schwytały w retortę historyków literatury wydały homunculusa idei w rodzaju tych, które bawią na szczytach rozlicznych izmów, trwają, bywają przewyciężane i tym podobnie. Stąd pochodzi zniecierpliwienie i niehamowana nienawiść poezji, z jaką ludzie tamtego typu, dotknięci w punkt najbardziej osobisty, bo legitymujący jedyną ich rację istnienia: w nałóg schematyzowania, próbują pozbyć się zagadnienia liryki, frazesując ponuro i zgoła wyniosłe o grzmiącym słowie Wyspiańskiego, poety-rycerza i mściciela, co usypiającej myśl i ducha poezji tetmajerowskiej rzucił rękawicę wyzwania a przezwisko „nędzarzu“ bohaterom „*qui amant*“, znajdującym jak ludzie osłabli lub wysoce rozstrojeni odpoczynek w przeglądaniu obrazków: bezideowym malarstwie plastycznym, — składającym wreszcie broń i uciekającym w pustkę ciszy, przestrzeni i światła, gdzie niema niestety dalszego ciągu walki duchów...

Nonsensa te tłómaczą się należyście zwłaszcza teraz, gdy w współczesnym odrodzeniu irracjonalizmu, w posiadaniu nowej oceny, w której wyraźniej niż kiedykolwiek indziej odślania się nie poznawcze ani konstytuujące, lecz regulujące, pragmatyczne znaczenie idei, nabiera nowego blasku i uroku liryka tetmajerowska, która szczerze, jak żadna inna dowodziła tej prawdy zarówno wtedy, gdy w aktach depresji skarżyła się na brak kierowniczego światopoglądu, jak i wówczas, gdy z przyrostem energii tkła tymczasową swoją impresję wiary.

Nadbudowa ta ideowa nie mogła trwać długo, zapadała się też szybko: wszak urosła na rozrzutnie bogatym i zmiennym podłożu uczuciowym artysty, zatem nie zjadacza chleba ani „ideowego“ obywatela, którego miąż uczuciowy tłoczy się czujnie wokół dominanty trwałej, popędu ratowania ubożuchnego, tylekroć zagrożonego osobnika, który w pocie czoła wypracowane pojęciowe narzędzia orientacji, więc obrony przechowuje w śpichlerzu świadomości z skąpstwem i lękiem zazdrośnym. Ani powstała z uczuciowego substratu innych natur, choć bogatszych i zdolnych przeobrażeń, ale takich, których tok uczuciowy w przemia-

nach pędzi nie za podszeptem krwi, ale biegnie przemyślnie po liniach najmniejszego oporu, wężąc „ducha czasu” i wypracowując ideologię, potrzebną feletonistom, retorom bankietowym i wiecowym oraz apostołom neononsensów.

Jakże obcym i samotnym jest tu człowiek, którego pulsacya krwi żywa i hulaszco bogata błyska na powierzchni zeznaniami wiar niespodzianych, zaprzaństw ustawicznych, sprzymierzania zmiennego, niepoprawnego nawracania się. Każda z tych przemian jest nowem skłóceniem z bliźnimi, nowem osamotnieniem i nowym wybuchem niewyczerpanego, zatrutego źródła liryki: bezimiennego żalu. Tetmajer los ten, raniącą do trzewia duszy krzywdę swego przeznaczenia, *dolę liryczną* dźwiga wiernie od początku.

Tak patrząc na zagadnienie liryki, ileż dosłuchamy się obrażających poszczekiwań zadufanego nieuctwa i bezsilnych zapędów nienawiści do poezji wogóle w owych groteskowych inkwizycjach, w których bierze się na tortury poetę z krwi i kości dla uciechy przydrożnie tronującej manierze czy w imię maryonerkowych świętości idolów gminy, jaskini lub rynku.

Dola liryczna Tetmajera bierze dziś dostojne akordy zmierzchove. Polały się łyzy czyste, rześiste na widma młodości, uciekające w oddal. „Nieprawdaż, to był tylko sen, to wszystko się nie stało”. Wśród mar tych daremno szuka jednego imienia kobiecego, jednego ducha, któryby był jego własnością: „cóżem więc czynił?” Oto Tatry, listy Hanusi, las dawno ścięty w Zakopanem, Achilles, bóstwo lat szesnastu, wszystko to patrzy żrenicami szeroko rozwartemi lękami i wyrzutem, wszystko w sceneryi chociażby wiosnianej jątży przymusem tragiczności: albowiem dręczy przypomnieniem światoburczych snów młodości i urąga im redukcją dni zmierzchowych. Z ruin iluzji i fenomenów próbuje się lękliwie dobyć odbudowa z miłości rodzicielskiej, genesis z lęku o losy dziecka: jakże żyć będzie, kosmosowi na łup, rzucone, jeżeli niema Boga? („Memu synkowi”, „Dziecinny okręcik”).

Jest to próba chwilowa. Ale trwale, dotkliwie woła porachunku wieczyście czujna dola liryczna poety. Rozpoczyna się rzecz okrutna, rodzi się w sercu samotnika wstyd za spowiedź życia nazbyt szczerą, pytanie: dla czego nie milczałem? „Dziś kiedy życia mego słońce dąży spadać, jedno li widzę, czego trzeba mi żałować: żem był zmuszony słowo moje wypowiadać, a nie mogłem li sobie w sobie go zachować”. („Straszny żal”). Musem tym nieodpartym był jego los twórczy. Daremna skarga; wstyd ten i żal wyznając w dojmującym ryt-

mie lirycznym, cóż robi innego: snuje dalej pod nieodpartym przymusem twórczego wyzwala się fatalną tkankę swych zeznań, w ciągłych odmianach, nieskończonych. Poeta czuje, że pojmany jest w błędne koło, z którego niema wyjścia. Perspektywę wyzwolenia nazwał kiedyś świętą Trójcą Ciszy, Przestrzeni i Światła; o niej to mówił, że jest niespełnionym głodem jego serca. W niespełnieniu tem bije ciągle żywe źródło jego tworzenia. Tęsknota ta obiera lot niedościgły, bo nie wiedząc, jest po to, by głodzić serce i paść krwią serdeczną słowo spowiednicze.

Jest to splot gordyjski, który rozcinać umie śmierć jedynie. Stąd tak często jest tu o niej mowa. Takim to wyrzutem wstydu i próżną żądzą samozniszczenia kończy się dola liryczna Tetmajera. Koło udręki się zamyka. Nie przelotny to już kaprys ani chwilowa kokieterya zniechęcenia, ale męskie, świadome fatalności uderzenie w piersi, finalne pytanie życia, które brzmi, jak śmiech lemurów nad Faustem-starcem, suszącym bagna, Rubeka żałosne zamyslenie nad dylematem twórczości życia i tworzenia sztuki w epilogu ibsenowym, więc zapóźne budzenie się z umarłych, wreszcie jak współczesna (w „Chwilach”) palinodya Kasprowicza: „z żalu nie zbladłyby mi lice, gdyby ktoś zechciał tak karta za kartą podrzeć na strzępy tę księgę, do której przez całe życie wpisywał ponury przykaz, iż boleść to rozkosz jest złota...”

Tonacya ostatnich wierszy Tetmajera świadomą jest swoich przeznaczeń i szuka, jakby się z niemi pogodzić. Pozostać jednak tu musi i pozostanie do końca niewyrównaną ta sprzeczność, co zapada najgłębiej w istotę natury lirycznej: nieodparty przymus wypowiedzenia się i dumna, samotnicza pogarda słuchającego.

TADEUSZ ŚWIĄTEK.



Fryderyk Nietzsche.

I. OSTATNI UCZEŃ DIONYZOSA. *)

W grzechu, który pokłócił pierwszą parę ludzką z Bogiem, był podstęp, chytryść i skrytość. Ewa była kuszoną i Ewa kusiła; coś nie męskiego i nie bohaterskiego tkwi w tem, co się rozegrało pod konarami drzewa poznania dobrego i złego: podszept, i wstyd, pokuta i kobiecość.

Lecz za to w mycie o Prometeuszu, kradnącym bogom ogień, jest potężna tragiczna determinacya i potężna świadoma idea. Nie miękki żal, że się posiadało tajemnice poznania, lecz dumna, nieugięta buta i rokosz tytaniczny. Tam było pełzanie, tu szczyt Kaukazu i sęp Zeusowy, rozdierający wnętrze. Tam symbolem wielkiej dla rodu ludzkiego zdobyczy — zmysłowe jabłko, tu — ogień, żywioł, dech siły i dobra.

W bystrem uchwyceniu tej różnicy dwu podań, leżących u podstawy dwu całych światów: żydowsko-chrześcijańskiego i greckiego — spoczywa zaród całej nauki Nietzsche. Cały olbrzymi jego romantyzm helleński, cała nieprzejednana nienawiść antychrysta dla chrześcijańskiej „dekadencji“ i całe uwielbienie dla nadczłowieka, już się w owym przeciwstawieniu zarysowały. Jest ono bodaj że kwintesencją całej owej znakomitej lecz zarazem nie dość przystępnie wyłożonej charakterystyki ducha greckiego, która nosi tytuł: Narodziny tragedyi.

A wtedy okaże się, że Nietzsche swoją ideę nadczłowieka wysnuł nie z bujnych i rozrosłych natur odrodzenia włoskiego i dawnej Polski, choć ją czcił i za jej odrośl się uważał, lecz z poezyi i filozofii greckiej. One to były jego mistrzami, one pierwszym już jego pracom klasyka filologa zaszczyliły uwielbienie dla przemożnych i wielmożnych dusz greckich. Więc nie z Zarastury należy brać mate-

*) Dależe ogniwa koncepcyi Neoprometeiści.

ryały dla odbudowania posągu Nietzschego, lecz z niemniej pięknej, choć stylowo inaczej traktowanej Filozofii w tragicznym okresie Grecyi i z Narodzin tragedyi. Zaratustra to forma późniejsza nauki o nadczłowieku, to już ostateczny zakon walki „boskiego człowieka“ z rdzą społeczną, to już zastosowana do dni dzisiejszych księga prorocstwa. Ale pierwszy spiż, z którego Nietzsche odlewa swoich bohaterów, znajdujemy w owych dziełach prawie młodzieńczych jeszcze. Nie ma też potrzeby wciągać w grę Darwina i teorii rozwoju, ażeby mózgi wytłomaczyć sobie przyjście nowej wielkiej rasy nadludzi. Nietzsche wierzy raczej, że z walki o byt zwycięzcami wychodzą nie doskonalsi, lecz słabsi, oni bowiem mają więcej ducha, czyli według niego „cierpliwość, udanie, przebiegłość, siłę panowania nad sobą“. Woli on więc i wierzy raczej w „Anty-Darwina“. Cały plan rozbicia dawnych „tablic wartości“ i przeszacowania wszystkiego, co się dziś uważa za święte (Umwerthung aller Werthe) jest już dojrzały myślowo, tylko nie skryształizowany stylowo — w pracach nad Grecyą. Nietzsche już z sobą na świat przyniósł brązowy swój światopogląd; z konsekwencyą i stałością popędu wrodzonego tłumaczy sobie filozofów i tragików greckich całkiem po swojemu, zawsze mierząc ich skalą radosno-tragicznej rozlewności boga Dionyzosa.

Tę miarę wytrzymuje tylko filozofia przed Sokratesem; i oto już tutaj odwrócone zostały wartości, dotąd bowiem filozofia nim się najwięcej szczyliła i od niego rozpoczęła nową erę. Dla Nietzschego jest to era upadku mocy. Przedtem była ona — była w Thalesie i wszystkich t. zw. hylozoistach greckich, którzy wywodząc świat z żywiołów, sami z siłą żywiołową tworzyli i narzucali swoje prawdy lekką przemocą nadludzi. Nie wykazując się drobnymi wywodami, bez dyalektyki, niby wyroczenie, głosili swą mądrość i naród ich słuchał. Oni też stworzyli pierwszy wielki tragizm, bo gdy tylko objęli jednym pojęciem wszechświat cały — stanęli na kraju bezmiarów, nieskończoności. Zwłaszcza, skoro w osobach Eleatów widzieli we świecie raczej złudzenie, fantom, niż bezsprzeczną rzeczywistość — przeszła przez nich ponura rysa tragizmu. Jego szczytem był Herakleitos, ten, co źródło i istotę rzeczy widział w ogniu, w płomieniu. Dla niego byty rozprysły się w przebiegi, w proces, stawanie się; świat przestał być wielością egzystencji, lecz stał się raczej jednością ciągłego płynienia, ciągłej fantasmagoryi. Rzeczywistość zamieniła się w igraszkę bogów, a człowiek okazał się w tę igraszkę wciągniętym. Chodząc po krawędzi tej przepastnej prawdy, Heraklit miał więc najwyższe poczucie sprzeczności między tem, co się wydaje, a tem co

jest. Ten cud bytu przedstawiał ludziom w rozmyślnie, według Nietzschego, mrocznych zdaniach, ażeby nie podkładali pod nie płytkich swych pojęć, lecz żeby mieli dla nich jakoby strach religijny i mistyczną cześć. Wielki samotnik, nadczłowiek, Heraklit najlepiej ze wszystkich odczuł samotność świata, jego grozę bezmowną, ukryty w nim pożar wiekuisty — i zarazem zachował boską, szczęśliwą pogodę mędrca, bawiącego się grozą.

Tragizmowi w filozofii odpowiada tragizm w dramacie. Póki działał Eschylos i Sofokles, na scenie huczały potężne namiętności i straszliwe losy. Z wysokości fatum akcja spadała jak lawina górską i druzgotała bohaterów. Był to pierwiastek „dionyzyjski“ poezji, prąd idący jakoby ze środka ziemi, wezbranie sił posępnych zarazem i twórczych, których wyrazem były dytyramby śpiewane przez chóry. Ten potężny instykt życiowy był niejako nadmiarem namiętności i mocy, igrał ze śmiercią, bowiem był od niej wyższy, bo się jej nie bał, bo stapał po trupach. Myli się Arystoteles, gdy mniema, że śmierć wielkich bohaterów tragedji jest konieczną ulgą dla spiętrzonego i schłostanego uczucia widza — nie, wedle Nietzschego, jest ta śmierć potrzebą igrającego otchłaniami życia. Jest to orgiazm, „tryumf życia nad śmiercią i zmiennością“. Tam w dole giną powaleni przez fatalność, a na górze stoi wiekuiste, ocalałe, nie truchlejące przed żadnym widokiem życia. Natomiast pierwiastek bardziej plastyczny w poezji, mianowicie sny, wizye, kształty idą z boga Apollina.

Wezbrane w ten sposób uczucie przelewa się w formę tańca i rytmu, a więc muzyki, — i oto pierwiastek dionyzyjski jest zarazem duchem muzyki, utajonem źródłem melodyi i harmonii, i z niego tedy właściwie wziął się dramat. W nim jest ubóstwienie życia, jako dalszy ciąg orgii; orgiazmy przeto nie były bynajmniej dzikimi wybrykami i rozpasaniem, lecz świętem rodzenia i płodzenia. „Symbol płciowy był sam w sobie dla greków symbolem czcigodnym, stanowi najistotniejszą część pobożności starożytnej.“ (Patrz rozprawę: Co z a w d z i ę c z a m s t a r o ż y t n y m).

Jakież tedy dziwny pierścień wiąże się pojęć: ukryte siły przyrody czy nadprzyrody, święte tajnie — szal — namiętność — miłość — upojenie — taniec — muzyka — dramat — tragizm. Wszystkie ogniwa są ściśle, organicznie z sobą związane. A jeśli nas dziwią, to tem, że nikt ich jeszcze w taki ogromny cykl nie łączył.

Samo przez się bije w oczy podobieństwo dwu szeregów pojęć. Dwójca: Dionyzos i Apollo, gwałtownie przypomina dwójcę u Heraklita: wiekuistość ogniowego procesu świata i — zmienność, znikomość tak

zwanych istnień. Tu i tam jawny dualizm: żar istoty, wnętrza, i — chłodniejsza, lustrzana migotliwość powierzchni. Albo: metafizyczna, nadzmysłowa głębia, ziejąca szaleństwem, mocą, pasją, energią rozrodczą — a z drugiej strony — widome, spokojne kształty.

Z tej analogii Nietzsche nie koniecznie zdaje sobie sprawę, ale dla nas jest ona niezmiernie cenną, bo świetnie charakteryzuje zasadniczą skłonność jego umysłu.

Z tej analogii płynie też inna. Podobnie, jak Sokrates zgubił filozofię grecką, wprowadzając poplątaną i złożoną psychikę wahającej się jednostki na miejsce wyroczonej jednolitości, tak i dramat powiódł do upadku Eurypides — przez swój psychologizm i realizm.

Pojęcie „dekadencji“ greckiej, choć tak się dziwnie zestrza z całą istotą Nietzschego, nie jego jest wyłącznie odkryciem. Czynili je już inni, a przede wszystkim sama Grecja przez dzieła Arystofanesa. Wielki satyryk, którego komedye teraz właśnie na nowo zdobywają sobie świat — doskonale czuł, że nauka Sokratesa rozkłada potężną psychę jego ojczyzny, rozmiękcza ją, zanadto duchem obarcza i władczego impetu pozbawia. I zdaje się też, że tragiczna sprawa i zgon wielkiego filozofa były nietylko dziełem intryg ale i rozpaczliwego zderzenia się ramię o ramię dwóch pokoleń, z których jedno wprost bało się nowego, etycznego porządku rzeczy. Zwiastujący je Sokrates, który dla nas jest siłą, siłą moralną przede wszystkim i poniekąd był nią w pojęciu późniejszych greków — dla ludzi formacji Peryklesowej był niebezpieczeństwem narodowym, a dla Nietzschego jest genialnym plebejuszem, geniuszem-zbrodniarzem, wiodącym Helladę na bezdroża, demonem uwodzicielem.

I w filozofii nowoczesnej Nietzsche znalazł potwierdzenie swego tragicznego na świat poglądu.

Artur Schopenhauer oczarował go. „Wola powszechna“, jako zasadniczy instykt wszechstworzenia, wola jako sprężyna bytu czyniła na nim wrażenie czegoś cięższego jeszcze nad Heraklitowy ogień. Wola dogadzała jego naturze twórczej, wiecznie się przemagającej, napiętemu i wytężonemu umysłowi, piewcy życia i żywotności. Można by powiedzieć, że Nietzsche jako wcielenie pięknej i nadczłowieczej woli, którą symbolizuje porównaniem do napiętej cięciwy łuku — był idealnym wytworem ducha Schopenhauerowskiego, tak jak był nim również potężny twórca bogów śpiewających — mocarny Ryszard Wagner. Lecz tę wolę powszechną Nietzsche prędko oczyścił z jej złych zamiarów i właściwości; pesymistyczną teorię o tym najgorszym ze

światów przewartościował w twórczy tragizm, wolę życia i siły, trwałszych nad śmierć, wyższych nad niedolę.

Zresztą prawdziwym sprawcą zwątpienia i nowoczesnego upadku na duchu jest dla Nietzschego raczej Kant, którego wprost nienawidzi za jego cofanie się od śmiałych wniosków ateuszowych, ku „filozofii tylnych drzwi“, za jego „krew teologów“. Na nim, jak i na wielkim niemieckim poecie Kleiście, niewiara Kanta w możność poznania „rzeczy samej w sobie“, czyniła wrażenie ciosu, zapadania się gruntu pod nogami. Zaś Schopenhauer przez swój prężny wszechmotor woli napełniał mu wszystko treścią i dążeniem.

Ponieważ zaś u autora Świata jako woli i przedstawienia świat widomy jest znowuż tylko fantasmagoryą naszych wyobrażeń, bo istotą jest tylko wola — więc znana już nam dwójca pojęć jeszcze raz w Nietzschem i to może tym razem najdonośniej zagrała. Wola absolutna, choć tak mało helleniska, w gruncie rzeczy była dla Nietzschego tem samem pra-źródłem mocy i szału rozrodczego, które kazały grekom tańczyć i grać na wielkich świątach dionizyjskich. Zwłaszcza, że nikt inny nie odczuwał tak jak Schopenhauer nadzmysłowego i absolutnego znaczenia muzyki i nikt inny tak nie rozumiał, że przez nią przemawia nie konkretność zjawisk, lecz ukryta wola wszechbytu.

I. NADCZŁOWIEK A CHRZEŚCIJAŃSTWO.

Tak więc światopogląd swój Nietzsche oparł nie tylko na filozofii i misteryach greckich, lecz i na filozofii najnowszej. Wszystko utwierdziło go w idei tragiczno-dionizyjskiej i nią objął dwa bieguny historii. Zarazem ogarnął nią całą dziedzinę spraw duchowych a przede wszystkim estetycznych. Jestto może jedyny w dziejach myśli przykład, ażeby pisarz w jednym typie, w postulacie tragiczno-dionizyjskim, zawarł całkowity systemat pojęć o pochodzie w przyszłość — świata i życia.

Z tego typu wypływało oczywiście potępienie chrystyanizmu. Dla Nietzschego świat nie powstał z idei ani z ducha, lecz jest raczej, w myśl pierwotnego hylozoizmu greckiego, ideo-twórczą i ducho-rodną substancją bardziej zwierzęcego, cielesnego rodzaju. Wszelka tedy religia, podająca ciało za twór dyabelski, jest zamachem na życie, słońce i człowieka. Zzyna się on na wszelkie ubóstwianie śmierci, choroby, kalectwa, nędzy, niedoli i na wszelką moralność, która pod niebiosa wynosi ból i cierpienie, — zaczęło się to właśnie w chrześcijaństwie.

Dla Nietzschego są dwa morały: Jeden sprzyjający życiu, sile, tworzeniu, zdobywaniu i zwycięstwu, żyźności i szczęściu, drugi, wielbiący

uległość i pokorę, miłosierdzie i równość. Pierwszy jest kanonem ludów mocnych, natur władczych, pańskich — drugi wytworzył się wśród niewolników, a głównie wśród żydów i chrześcijan, jęczących w jarzmie rzymskim. Oni to wielkim, przebiegłym pomysłem, z niedoli w lochach uczynili wniebowzięcie, z ciemnicy katakumb światłość zbawienia, z poniewierki swej złotą glorię świętych i bohaterów. Oni straszliwym tym, przemądrym — wedle Nietzschego — podstępem odwrócili zupełnie wartości dawniejsze, z nędzy uczynili wspaniałość, a z bogactwa, bujności i siły — grzech, zbrodnię, coś godnego potępienia. I odtąd żyjemy — twierdzi — w kajdanach etyki plebejskiej, więziennej, odpychani od wrót mocy i szczęśliwości, — ofiary przeczulonej moralnej wrażliwości, czyli t. zw. *ressentiment*, uginając się pod jukami obowiązku, głosów sumienia, dogmatów itp.

Z tego upadku i zwyrodnienia, który troskliwie pielęgnuje karłów i charłactwo i podtrzymuje dekadencję — dźwignąć by mogło ludzkość tylko ponowne odwrócenie wszelkich wartości.

I oto Nietzsche występuje z olbrzymim arsenałem ironii i dowcipu, polotu i wiedzy, przeciw dzisiejszemu ustrojowi moralnemu. Nie uznając bynajmniej takiej moralności, moralności jeńców, helotów — głosi jawnie niemoralność. Taką odrazą pała dla dzisiejszego systematu moralnych cnót, że woli być poganinem, i pełen gryzącego dowcipu bezlitośnie zdiera larwę z powszechnej obłudy, królującej z Bożej łaski. Nazywa świat zakłamanym i ze szczególną pasją depce dawne tablice; przywraca cześć wyrzutom społecznym, uważając, że zbrodnia nie w nich jest, lecz w społeczeństwie. Jest tu pod wpływem Dostojewskiego i zupełnie godzi się na jego wyolbrzymianie tragicznych kryminalnych osobników do miary wypaczonych nadludzi. Jak może, zohydza deprawującą robotę publicznej moralności. Objasnia też pragmatycznie wiele tworów oderwanych, według naszych pojęć czysto duchowych, i pokazuje, że korzenie ich są — erotyczne, n. p. filozofii sokratycznej. Moralność uważa za wyraz stadowości i ceni tylko te postęпки, które płyną z wolnej, nieprzymuszonej woli, nie zaś z nakazu, obawy, oczekiwania, dresury. Prawdziwa moralność musi być według niego antireligijna, bo inaczej jest tylko uległością, serwilizmem lub tchórzostwem.

Jedyna prawdziwa moralność, to wola mocy (*Wille zur Macht*), wewnętrzny, dynamiczny rozrost człowieka. W takiej mocy są wszelkie rękojmie owocności, potęgi indywidualnej i społecznej. Taką moc będą mieli przyszli ludzie; typ ich to „płowowłosa bestya“ (*Blonde Bestie*), żywy, wielmożny okaz o podłożu zwierzęcem. Takie tęgie

gatunki już były i w czasach chrześcijaństwa, lecz obłąd religijny lub demokratyczny je obniżył, raz w postaci reformacji, która zniszczyła renesans, a drugi raz jako rewolucya francuska, która dionyzyjskość francuską utopiła we krwi.

Wszystkie bożyszczka dzisiejszej oświaty Nietzsche obala. W ich „zmierzchu“ świszcze przez powietrze to znów chichoce jego młot — bowiem nazywa swoje nieustraszone ciosy nagiej prawdy „filozofującym młotem“. Istotnie są to uderzenia szybkie, błyskawiczne, ale niesłychanie tęgie i sprawne. Zda się, że i w nich igraszka i płas dionyzyjski. Czasami udaje uczonego i akademickiego badacza. Np. w Genealogii moralności wykazuje pierwotne znaczenie pojęć: nikczemny, podły, nędzny (czyli źle urodzony) i wyczytuje z nich ślady etyki panów, przerobionej teraz na etykę niewolników.

Lecz rychło odsadza się „po za zło i dobro“ i znowu demaskuje. Trzeba podziwiać bystrość i przenikliwość psychologiczną — mówi o sobie często z pewną ironią skromności: my psychologowie, — z jaką odsłania w wielu ruchach społecznych popędy niskie, zawiść, zemstę, i wogóle jego pyszną, dumną postawę wobec wszelkiej nienawiści głuchej, tajonej, wszelkich uczuć nizinnych — i odwrotnie — jego czarowną promiennosc stylu wobec czynów i uczuć jawnych i jasnych, brutalnych ale wspaniałych, zdobywczych ale mężnych i męskich.

Nietzsche wie, że podjął się zwalczyć świat chrześcijański, więc zamienia młot na ostry miecz. I miecz jest mu za ciężki, więc go przekuwa na klingę damasceńską, lekką, zwinną.

Pod wpływem swej idei płasającego bóstwa, — „lekkie stopy są pierwszą oznaką boga“, — stopniowo wykryształował swój styl, czyni go związłym, prostym i lekkim. Tańczy słowami, wspaniale i z gracyą kunsztmistrza żongluje pojęciami. Wzorem mu są styliści francuscy, jak Montaigne, Pascal, La Rochefoucauld, jak pisarze rzymscy — ale pozostaje oryginalnym. Czuje się w nim wielkie idee muzyczne i wielkie nowe słowa Wagnera, dumną i boską prostotę i kryształowość Beethovena, błękitną krew Byrona i promienisty dowcip Heinego — ale nad wszystkim się unosi dionyzyjski orgiasta, smak najprzedniejszy i bezlitosne tępienie śmieszności lub połowiczności, doktrynerstwa. Wszelkiej ukrytej „obskurności“, którą wielka sława opancerza nietykalnie — parska w twarz, pod kaptur, śmiechem. W dwóch słowach daje wizerunek i karykaturę, święcie prawdziwą.

Nie lubi Renana za jego niemęskość, niestanowczość bądź plebeizmu bądź arystokratyzmu. George Sand to dojna krowa o pięknym stylu. Carlyle — pesymizm jako zgaga złego żołądka. Michelet —

natchnienie, rozbierające się do koszuli. Wiktor Hugo: latarnia na morzu bredni. Schiller: moralny „Trompeter von Säckingen“. Dante: hyena tworząca w grobach. (Jest tu przedziwnie uchwycony drapieżny, gorzki profil Dantego ożywiającego się w piekle, a nudnego w niebie). Kant czyli c a n t myślny (obłuda intelektu). Zola: czyli „co za rozkosz śmierdzieć!“ i t. d.

Dla tego to czytanie Nietzschego, zwłaszcza tych pism prozą, w których na wszystkie strony obala i smaga bożyszczą dzisiejszą — daje samo przez się zwolennikom czy przeciwnikom rozkosz istnego upojenia. We wszystkich słowach i zdaniach krążą soki życia i światła. Wszystko z innego, lepszego, przedświtowego kraju. Ideę przeczacowania wartości tak ma w swej krwi, manii, w naturze niemal fizycznej, że zapala i zachęca łatwością świetnych spostrzeżeń, bezlikiem odkryć, wielkim majestatem dążenia do prawdy, a zarazem ujmującą prostotą rozmowy z czytelnikiem we cztery oczy — do tworzenia, do odwagi, słońca i życia.

Lecz Nietzsche tak sonduje siebie samego i tak rozumie wszystkie najtajniejsze procesy tworzenia i postępów ludzi, tak się umie przewcilać w jednostki i całe kultury, że koniec końców posiadał sam tę zawrotną nadduchowość, to przeduchowanie, które spychał w dół jako dekadencję. Wszystko, co ciekawe, uderzające, genialne, nurtuje go bezustannie; że ceni geniusz, więc nie umie, mimo niechęci moralnej — zmniejszyć tego, co wielkie, podobnie jak nie potrafiłby brać uroczyscie tego, co małe. Skutkiem tego jego antypaty, jego „niemożliwi“ — Sokrates, Kant, Spinoza — wychodzą z pod jego analizy i pomimo szyderstw, ostatecznie jako ogromy. Czasami wydaje się, jakoby wprost z walenrodyczną myślą wtajemniczał się w nich, żył z nimi, czuł z nimi, ażeby potem zburzyć — tak jasnowidząco ich przenika. To samo w stosunku do całych narodów i epok. Żydów i pierwszych chrześcijan stokroć sławi za złowrogi wprawdzie, lecz ponad miarę wielki, globowy pomysł ubóstwienia nędzy. — Jest do ostatniego gruntu wyzbyty z zawiści, małości. Nie zaperza się i nie zakrywa nic tendencyjnie; zawsze to jakiś hetmański, achillesowy ton pół-boga. Lubi kołować, wracać od czasu do czasu do tego samego tematu. Jak rajski ptak, wraca do swoich kwitnących drzew, za każdym razem inaczej potrząśnie lub zakołysze.

Oczywiście nie wytrzymał umysł tego ciągłego myślowego i twórczego naporu i przyptywu. Półbóg oszalał wśród obcości świata, pod strasznym dźwiękiem nowych swych tablic. Rozbił się, jak rozbijał lud tokański w dobie Savonaroli wykopywane posagi faunów, które miał

za dyabły. Toż i on był takim brązowym czy złotym Dionyosem, który się przechował w ziemi ruin, a potem ożył, ażeby być zdruzgotanym. Marzył wечно o wielkiem południu świata — a znalazł wiekiasty mrok obłądu.

I nie wytrzymał też system. Kto się tak wszczepił, wgryzł w nowoczesnego ducha, ten już jednolitym Heraklitem być nie może. Darremne chwalby dla Cezarów Borgia i Napoleonów! Materyalizm i barbarzyńskość odpadały od Nietzschego, jak obce, nie dające się zamalgamować ciało. Nadczłowiek upajał się, ale już duchem więcej niż winem. Winogrodowe wience zamieniały się na cierniowe. Hellenizm krystalizował się w jakiś imponujący proces upodobniania się chrystyanizmowi, w jego wysokim patosie uczuciowym i idealizmie. Nietzsche strąca Boga, ale nie jako Dionyzos, nie jako Antychryst. Postać Chrystusa hypnotyzuje go i fascynuje. Chce jakoby rywalizować z nim, nie chce go zwalczać dla zwalczenia, lecz dla przeciwstawienia mu siebie, swojego apostołstwa. Na gruzach jego świata chce zbudować swój. Usiłuje wyrzeźbić siebie w takie same wielkie, proce line i wryć się w duszę i pamięć ludzkości. Nie wierzy w człowieka Boga, lecz w „boskiego człowieka“ (Gottmensch) — swojego Zaratuszę. Przechodzi też udrękę Golgoty i nazywa siebie — „Ukrzyżowanym“ (w liście do Brandesa).

W ten sposób nosi w łonie swem dwa światy — i nie chcąc wprawia je we współrytm harmonijny. Jest innym dla siebie i innym dla nas, widzów i czytelników. Dla siebie jest „Ostatnim uczniem Dionyzosa,“ dla nas twórcą ewangelii mocy, rasy i wielkości. Stworzył żywy ideał „boskiego człowieka“, i ogromną głębinę, którą wypełnił płynnem, rozkołysanem jako morze tworzywem żywej mądrości i czystej sztuki.

Jako kulturalny fenomen, jako tytaniczny zamach na dzieło dwu tysięcy lat, powinien być podziwianym. Jest duszą przytem tak w gruncie swym metafizycznych poczuć i tęsknot pełną, że nawet przeciwnicy, nie czyniąc ofiary z swych ukochań i świętości — jeśli mają umysł naprawdę wrażliwy na nieskończoność — odczują w nim rzeczy z wiecznością zbratane.

CEZARY JELLENTA.

Pejzaż polski i wpływ francuski.

Przyczyny olbrzymiego rozwoju pejzażu w wieku 19, tak wielkiego, iż nawet inne gałęzie sztuki przygłuszył, należy szukać we wpływie ogromnego rozwoju nauk przyrodniczych na nasze poglądy i usiłowania, w ogólnym zwrocie ku naturze oraz w reakcyi przeciwko rozwielnionemu przemysłowi fabrycznemu. Do 19-go stulecia ludzie żyli wśród najpiękniejszej przyrody. Leśnych puszczy nie tknęła siekierna konieczności produkcyi ni chciwość złota. Rzeki płynęły swobodnie, rozwalając się, ni to olbrzymie cielska węzów, wygrzewających się w promieniach słońca. Fantazyja stawiała miasta, których nie przenikał dreszcz febrzy czynszowej. Ale oto powtórzyła się historia wygnania z raju. Człowiek znalazł się poza ogrojem Piękna, wśród lasu kominów fabrycznych, gwizdu syren i lokomotyw.

Rzeki ujęto w sznurówki, a koszary stały się ideałem mieszkania. Zbudziła się tęsknota i otwarły się oczy na piękno, wygnane w zakątki i pustkowia. Ale nawet i na te sadyby ludzkie, bezlitośnie odarte z aureoli szczęścia, zdołała sztuka rzucić złote promienie słońca, a zbyt raziącą goliznę szkieletu przysłonić welonem mgieł tak, iż ludzie stojąc przed takim obrazem uczą się wobec najrealniejszej doli wynajdywać stanowisko idealnej obserwacyi.

Narodziny krajobrazu nowego dokonały się w Anglii, w końcu 18 wieku. Przyroda, oglądana przez szyby pracowni dotychczasowych mistrzów, musiała w końcu wydać się za ponurą, przypaloną, przewerniksowaną. Nawet obrazy Claudiusza Lorraina, które były punktem wyjścia na przyrodę dla ojców krajobrazu, Johna Constabla i Turnera, chociaż bije od nich silny blask światła, w zestawieniu z jakimś impresjonistą wydają się monochromowemi zdjęciami.

Pojmowaniu pejzażu jako dokumentu przyrody, notowanego wiernie i bezpośrednio dał początek John Constable. Zaznajomienie się z dziełami jego na wystawie w Paryżu w 1824.

wpłynęło decydująco na krajobraz, który z zapałem podjęty przez Francuzów, wybił się na czoło nie tylko ich malarstwa ale i malarstwa całej Europy. Cały szereg świetnych artystów romantycznostrojowej doby, jak Rousseau, Huet, Dupré, Daubigny, Courbet, Millet, Corot, miał być jesiennym zawiązkiem pączków na konarze sztuki, które z wiosną ostatniej ćwierci 19-go stulecia zakwitły rozkosznie.

Potężna ewolucya, nazwana impresjonizmem, objęła wszystkie kierunki malarstwa. Położyła niespożyte zasługi dla strony technicznej, oskrobawszy paletę z brudnych sosów, zapożyczając barw od tęczy, oceniając cień nie jako brak koloru („walor w sosie“) lecz jako barwę. Opanowała powietrze przez różne wyrażenia wibracyjne. Nie uzbrojona w pamięć wiedza, lecz świeżość wrażenia stała się pierwszym przykazaniem malarza. Pojęcia pierwszych impresjonistów, Maneta, Moneta, Renoira, Pissara i Sisleya, wiernych odtwórców zjawisk w nowej tęczowej gamie kolorowej, pogłębiły się już za ich życia pod wpływem sztuki dekoracyjnej, zwłaszcza wschodniej. Życie Cezanne'a mozoliło się w kierunku kompozycji plamy i linii, w czem poszedł dalej wybitny stylizator dekoracyjny Paweł Gauguin.

Przedstawiciele dzisiejszego neoimpresjonizmu: Maurice Denis, Vuillard, Vallotton, Seurat, Signac i t. d. pracując nad ugruntowaniem techniczmem, wnoszą do odziedziczonych haseł dekoracyjnych jasną, wysoką tonację barw oraz dążności kompozycyjne. Harmonizowanie kolorów stanowi dla nich wyższe prawo nad naśladownictwo zjawisk przyrody.

Podobnie jak inne narody, tak i my nie mogliśmy stać długo poza strefą tych wpływów, które aczkolwiek urodziły się we Francji, tworzą z natury swej wartość międzynarodową i przyjść by musiały wcześniej czy później tu lub gdzieindziej, z konieczności. Może wskutek naszego położenia geograficznego, wszelkie ewolucje w sztuce dokonywują się u nas spóźnione conajmniej o lat dwadzieścia kilka. Innowacyom broniła także przystępu potężna szkoła historyczna, której genialny przedstawiciel nie wahał się odsądzać nowych prądów od wszelkiej wartości. Dwadzieścia siedm lat minęło od wystąpienia wyznawców nowej sztuki, kiedy Alexander Gierymski namalował (1893) w nowej manierze Sekwanę pod Louvrem. W czasach gdy upadała szkoła historyczna, gdy Gierymski, Chełmoński, Malczewski, Stanisławski, Witkiewicz, Wyczółkowski, Pankiewicz, Podkowiński i inni walczyli o obywatelstwo nowego kierunku, we Francji przechodził on już pełnię południa.

Lecz nie tylko impresyoniści wywarli wpływ na nowsze nasze malarstwo. Ich poprzednicy, nastrojowi romantycy, zwłaszcza Millet, Troyon i częściowo Corot pociągnęli dwu naszych najwybitniejszych pejzażystów, Chełmońskiego i Stanisławskiego. Szerokie równie mazowieckie, sosny na wydmach piaszczystych, wody o wschodzie słońca pełne budzącego się ptactwa, stare dworki i chaty, ogrody tonące w skwarze słońca, a wśród tego chłop bez wyidealizowania grotgerowskiego, bez karykaturalności Brueghela, jeno taki boży pracownik o poczciwym spojrzeniu, o zeskorupałych dłoniach i stopach, oto wszystko, czego się uczył Chełmoński od pięknego poety wsi francuskiej, Milleta.

Dziesięcioletnie stykanie się (od 1885) w Paryżu z impresyonistami wywarło decydujący wpływ na Stanisławskiego, a później na jego szkołę. Corot uczył go szukania nastroju, Monet obok swych towarzyszy pokazał mu przyrodę jako kalejdoskop barw, „tak z sobą zestawionych w plamach, aby oddziaływały wzajem na siebie, grały”. Warunek ten jest podstawą sztuki dekoracyjnej; do zupełnego pojęcia dekoracji brak w tem jeszcze kompozycji plamy, stylizacji linii i rytmiki. W wypowiedzeniu się środków jest jednakże różnica między nim a Francuzami. Sposobem jego jest plama, ich zaś, zwłaszcza w wibracjach, uderzenie pędzla pszytkowe.

Być może, że wywarł nań wpływ rosyjski malarz Lewitan, którego bardzo wysoko cenił. Zajmując od r. 1897 stanowisko profesora Akademii sztuk pięknych, wykształcił w niezmordowanym trudzie corocznych wycieczek w okolicę Krakowa i Zakopanego „Krakowską szkołę pejzażu”. Pośmiertna wystawa (1907), z prac jego i uczniów złożona, była pięknym epitafrum poświęconem działalności ducha jego.

Ujemną stroną każdej szkoły jest patrzeć przez pryzmat — majstra. Stanisławski i jego uczniowie są wyrazem pewnego rodzaju pozytywizmu w sztuce. Wrażenie — studium — zjawisk przyrody jest dokumentem, którego zmieniać nie wolno. Takie pojmowanie sztuki miało rację bytu na krótki przeciąg czasu, doskonaliło bowiem mechanikę, lecz musiało ustąpić pojęciu kompozycyjnemu, które zaczyna się tam, gdzie się naśladownictwo przyrody kończy. Wzajemne oddziaływanie na siebie młodych, bezkrytycznych artystów o chwytniej wrażliwości polipa, utrwalało częstokroć jedną zaletę mistrza na dziesiątki wad. Charakterystycznym dla całej grupy jest przeeksponowanie jednej części obrazu z ujmą dla reszty, gwoli wywołania efektu światła. Wytwarzało to nieporozumienie między widzem a celem obrazu. Słoneczne południe wskutek takiego założenia pozbawione jest własnego natężenia i wyglądu raczej na „oświetlenie księżycowe”.

W tem tkwi rozbieżność pojęć Stanisławskiego, a impresjonistów. Dla nich wrażenie ogółu stanowi wyższą wartość nad osiągnięcie sukcesu dla jednej plamki. Dlatego nigdy nie szarżują cienia, który u nich zawsze jest przezroczysty — gdy u naszego artysty częstokroć jest tępy i ciężki.

Szkoła Stanisławskiego pod wpływem powiewów nowych przekształca się dziś w dekoratywną i kompozytywną, chociaż epigoni noszą cechy główne swego majstra i od czasu do czasu rodzi się nawet jakiś niewczesny pogrobowiec. Do zmiany tej, obok bezpośredniego zetknięcia się z Paryżem, przyczynił się Władysław Sławiński, który utrzymywał bliższe stosunki z Gauguinem. (Wystawia u nas od r. 1899, a w czasie dłuższego pobytu w Zakopanem (1905) urządził wystawę swoją i ucznia swego Zaboklickiego). Pejzaże Stan. Wyspiańskiego wahają się między nastrojem a dekoracyjnością. Pomimo stylizacji linii pierwsza właściwość przeważa, nad obiema zaś góruje cierpka, szczerą jego i własnych dróg zawsze szukająca indywidualność. Ustawiczne metamorfozy impresjonistów przeżywa Józef Pankiewicz, w którym rysem stałym, łączącym wszystkie jego przemiany jest wysoka kultura i powaga postawy artystycznej. Najwybitniejszym przedstawicielem neoimpresjonizmu, wypowiadającego się w jasnej tonacji barw, jest ostatnio Wojciech Weiss.

Wykazawszy w tym pobieżnym szkicu wpływ francuski na nasz pejzaż, wypada mi zaznaczyć, iż nie polega on bynajmniej na niewolniczym naśladownictwie pierwowzoru.

Inteligencja i intuicja talentów naszych czerpała soki obce, lecz w głębi serc swoich przetapiała je na własne, tak iż wracały one jako rodzinne, rasowe, w palce artystów. Ciągły najazd zagranicy wywołuje u niektórych obawę o naszą sztukę narodową i hasła własnej tradycji. Obawy płonne. Raczej niedość jeszcze wpływów zachodu na naszą sztukę! W dziejach niepodległej Polski zwabialiśmy do swego kraju trzeciorzędne obce talenty, które nie mogły stworzyć wielkiej sztuki. A sami zanadto byliśmy zajęci burzeniem swej egzystencji politycznej, aby mózgi wydać własnych sztuki geniuszów. Przydałby się nam tedy geniusz choćby obcy, jak ongi Anglikom Niemiec Jan Holbein i Holender Antoni Van Dyck. Nie mamy własnej rodzimej tradycji malarskiej, a z tych jej okrucich, które gromadzimy, da się conajwięcej namalować różę na krakowską skrzynkę. Sztuka francuska wpłynęła zbawiennie na naszą w chwili, gdy nam groziło przeżwanie jednostronnego tematu i zasklepienie w technice przeżytej.

PRZEGLĄD.

ODBUDOWA MYŚLI POLSKIEJ.

KSIĄŻKA PROF. STRASZEWSKIEGO.

Praca nad historią polskiej filozofii dopiero się rozpoczyna. Akademia Umiejętności organizuje w tym celu specjalną komisję, Towarzystwa Naukowe dopuszczają do swoich zebrań referaty o polskich filozofach, pojawiają się studia, drobne przyczynki, monografie lub przynajmniej ich zapowiedzi. Dotychczasowe próby ogarnięcia całości mają z konieczności charakter mniej lub więcej monograficzny. Niedawno zmarły Henryk Struwe pomimo wieloletniej pracy przygotowawczej nie zdołał napisać Historii filozofii polskiej, lecz ograniczyć się musiał do „Historii logiki w Polsce”. Przed paru miesiącami wyszło dzieło, które będąc również w pewnej mierze monografią (obejmuje filozofię porzobiorową), w przeciwieństwie do pracy Struwego zawiera obraz wszelkich objawów myśli, które pod jakimkolwiek bądź pozorem do filozofii zaliczyć się dadzą. Dziełem tem są „Dzieje filozoficznej myśli polskiej w okresie porzobiorowym” prof. Maurycego Straszewskiego.

Książka wydana nakładem Koła filozof. U. U. J. świadczy więc poniekąd o kierunku zainteresowań wśród najmłodszych pracowników na polu filozofii. Objaw ten wielce pocieszający w chwili, kiedy wszyscy mówią i piszą o Bergsonie, objaw nawet dziwny, że w społeczeństwie polskim, tak żadnem zawsze zagranicznych „nowinek”, budzić się zaczyna zajęcie dla własnej twórczości filozoficznej. Książka prof. Straszewskiego chce być reakcją przeciw wysługiwaniu się obcym bogom, z krzywdą produkcyi rodzimej. Jej myśl przewodnia streszcza się w przysłowiu:

Cudze chwalicie, swego nie znacie
Sami nie wiecie, co posiadacie.

Gromi więc autor historyków literatury polskiej za to, że dzieła polskich filozofów albo lekceważą, albo ich wcale nie znają, pragnie swoją pracą wypełnić dotychczasową lukę w obrazie dziejów naszego piśmiennictwa. Z ogromnym nakładem trudów, a jeszcze większym zapałem i miłością przedmiotu wydobył z zapomnienia cały szereg pisarzy i dzieł, a to samo już wystarcza do zapewnienia mu wdzięczności przyszłych badaczy, którzy na stworzonej

przez niego podstawie oprzeć się będą mogli i musieli. Nic też dziwnego, że zapał patryotyczny unosi autora czasem może zbyt daleko, że niektóre objawy myśli polskiej woli przecenić, niż niedocenić. Tłómaczy się to i tem, że prof. Straszewskiemu nie brak własnych różnorodnych pomysłów filozoficznych, które chętnie odnajduje u dawnych naszych myślicieli, nie bacząc, że niekiedy wzbogaca ich własnym kosztem. Jeżeli zaś tu i ówdzie przypisze komuś zbyt wielką oryginalność — to jest to bardzo zrozumiałe przeciwstawienie się „teorii wpływów”, do ostatnich granic stosowanej przez detektywów-amatorów, jakimi są przeważnie nasi staro-nowożytni filologowie.

Zresztą wszechstronna znajomość historii filozofii pozwoliła prof. Straszewskiemu uwzględnić wpływy rzeczywiste i oświetlić porównawczo dzieje myśli polskiej od upadku Rzeczypospolitej do roku 1830, tyle bowiem obejmuje wydany obecnie tom pierwszy jego „Dziejów”.

Rozpoczyna autor od pobieżnego rzutu oka na dzieje myśli przed rozbiorami, pewnego rodzaju wstępu, w którym razi nas zignorowanie bogatej i dla filozofa niewątpliwie bardzo ciekawej literatury aryańskiej. Jest to wynikiem zapatrywania na reformację, jako na zgubny dla umysłowości polskiej ruch, zapatrywania, z którym się zgodzić trudno; reformacja była właśnie jednym z czynników rozkwitu polskiej literatury w XVI wieku, była „fermentem religijnym”, uznanym nieraz w innych pismach prof. Straszewskiego za początek rozwoju filozofii w Grecji lub na Wschodzie.

Omówiwszy krótko czasy t. zw. reakcji katolickiej, następnie przenikanie prądów umysłowych zachodnich, odrodzenie myśli w w. XVIII i pracę oświatową Komisji Edukacyjnej, wkracza prof. Straszewski w swój właściwy temat, charakterystyką działalności Towarzystwa przyjaciół nauk w Warszawie i obszernem przedstawieniem kierunków filozoficznych, nazywanych przez niego „polskim pozytywizmem”, do którego zalicza Staszica, Kołłątaja i braci Śniadeckich. Charakterystykę tego kierunku oparł autor na własnych badaniach, których pierwsze wyniki podał już w swej młodzieńczej pracy o Janie Śniadeckim, oraz na monografii Dra Adama Wrzoska, poświęconej autorowi „Teorii jestestw organicznych”. Stronice odnoszące się do Śniadeckich przekonywują zupełnie; poglądy na znaczenie filozoficznych pism Staszica i Kołłątaja muszą wprawdzie stoczyć walkę z utartą opinią, uznającą „Ród ludzki” pierwszego i „Porządek fizyczno-moralny” drugiego za echo krzyżujących się z sobą wpływów obcych, pozbawione własnych wartości. Prof. Straszewski zresztą z istnienia wpływów zdaje sobie sprawę, stara się sprowadzić je do właściwej miary i wydobyć z pośród nich oryginalne myśli naszych „pozytywistów”, to też niewątpliwie posuwa dużo naprzód badania nad umysłowością polską na przełomie dwóch wieków.

W dalszych rozdziałach roztacza autor z szerokim uwzględnieniem stosunków politycznych obraz ruchu umysłowego w pierwszych trzech dziesiętniach w. XIX, rozwijającego się pod wpływem trzech czynników: Rewolucji francuskiej i jej skutków teoretycznych i praktycznych, filozofii Kanta i położenia narodowego. Wyborna charakterystyka Szaniawskiego jest niejako punktem zwrotnym, od którego „Dzieje myśli polskiej” czytelnika coraz więcej zajmują i coraz więcej uczą. Są tu rzeczy bliższe nam od teorii i dążeń noszących znamię „Wieku oświecenia” — a nadto po większej części po raz pierwszy omówione, albo nawet wydobyte z zupełnego za-

pomnienia, poprostu odkryte. Nie ulega też wątpliwości, że zapal autora podczas pisania rósł, że wskutek tego wnikał on coraz głębiej w swój przedmiot, zyskując dzięki temu coraz większą siłę przekonującą dla swoich wywodów,

Wpływ Kanta omawia prof. Straszewski bardzo obszernie i z gruntowną znajomością rzeczy. Jakkolwiek pierwsze ślady filozoficznego krytycyzmu można znaleźć u nauczyciela Szkoły Kadetów, niesłusznie zapomnianego Marcina Nikuty, to jednak właściwy wpływ Kanta rozpoczyna się kilka lat później, a pierwszym prawdziwym kantystą jest Szaniawski, którego prace prof. Straszewski słusznie uważa za wstęp do nowej twórczości filozoficznej u nas. Z Kanta wyszedł największy myśliciel polski, Hoëne Wroński, a równocześnie z jego działalnością na obczyźnie filozofia królewieckiego mędrca zyskuje w ogniskach naszego życia umysłowego coraz liczniejszych zwolenników, a także przeciwników. Jasno i zajmująco opowiada prof. Straszewski o sporach literackich i polemikach naukowych, toczących się z powodu Kanta w Krakowie, Wilnie, Warszawie, charakteryzuje Jarońskiego, Abichta, Dowgirda, przypomina pisarzy zupełnie dziś zapomnianych, jak Sołtykowicz, Słotwiński, Zubelewicz i wielu innych.

Na pierwszy plan wybija się rozdział o Hoëne Wrońskim. Genialny filozof matematyk doczekał się wreszcie należytego opracowania*). Kilka-dziesiąt stronic poświęcił autor przedstawieniu pierwszej fazy twórczości Wrońskiego (jego mesyanizm omówiony będzie w tomie drugim). Wywiódłszy trafnie genezę jego filozofii z Kanta, zbija prof. Straszewski zapatrywanie, jakoby Wroński był filozofującym matematykiem; nie — jest to myśliciel, który najgłębiej pojął Kanta i oparłszy się na nim rozpoczął budowę własnego systemu od genialnie pomyslanej reformy nie tylko matematyki, ale całej wiedzy ludzkiej. Podstawę reformy stanowi teoria absolutu i „prawa tworzenia“ (*loi de création*). Objawiające się w czynnościach myślenia „prawo tworzenia“ prowadzi do „odkrycia“ absolutu, jednoczącego w sobie wiedzę i byt. W aktach poznawczych objawia się absolut i jego dwie strony: „auto-tezya“ i „autogenia“ (czyli różniczkowanie się absolutu jako byt i całkowanie, przywrócenie jedności przez wiedzę). Z powyższego pojęcia absolutu wynika już naturalnie teleologiczny pogląd na rozwój świata i wyznaczenie filozofii roli wszechświatowej, ponieważ jest ona poszukiwaniem absolutnej prawdy, która ma być ostatecznie urzeczywistniona w czynie. Nic też dziwnego, że Wroński pragnie nawet Objawienie religijne, przeczuwające, jego zdaniem, absolut, przeobrazić w bezwzględnie jasną wiedzę rozumową. Jeżeli dodamy do tego przewroty historyczne, które z natury rzeczy kierowały go na drogę historyzofii i które odbiły się na jego własnej ojczyźnie — zrozumiemy, że dalsza twórczość Wrońskiego musiała stać się rozwijaniem olbrzymiej koncepcji historyzoficznej, marzenia o przyszłym panowaniu rozumu, co on nazywał „mesyanizmem“. Jest to już druga faza jego działalności, przypadająca na czasy po powstaniu listopadowym, będzie więc uwzględnioną w drugim tomie „Dziejów myśli polskiej“.

Źródłowa, na bogatym, także rękopiśmiennym materiale oparta chara-

*) Szkoda, że autor nie wspomina wcale o pracy Dicksteina, która jest przestarzała i niedostateczna, ale bądź co bądź pierwszą monografią o Wrońskim.

kterystyka Wrońskiego, powinaby zwrócić uwagę nietylko historyków literatury polskiej, ale także „fachowych“ filozofów. Ponieważ jednak w kołach oficjalnych uczonych panuje nieufność do tego, co jest „wyrobem krajowym“, trudno przypuścić, ażeby ktokolwiek z naszych filozofów spodziewał się znaleźć coś dla siebie w „Dziejach myśli polskiej“. Dlatego ośmieliłbym się doradzić prof. Straszewskiemu, aby rozdział siódmy niniejszej książki wraz z przeznaczonym do następnego tomu dalszym ciągiem charakterystyki Wrońskiego wydał także osobno, a w ten sposób nietylko przysłuży się Wrońskiemu, ale niejednego, być może, przekona do naszej filozoficznej przeszłości i do swej własnej książki, która powinna się znaleźć w ręku każdego filozofującego Polaka.

Ustęp o Gołuchowskim, oparty w części na materiałach po raz pierwszy użytym, należy również do najlepszych w książce. Przejęty wpływem Kanta, a po części Fichtego, dojrzewa Gołuchowski dopiero w osobistym zetknięciu się z Schellingiem, którego wykłady natchnęły go do napisania samodzielnie zresztą pomyślanej i prawdziwie twórczej, sławnej książeczki o stosunku filozofii do życia. Dziełko to prof. Straszewski trafnie nazywa „improvizacją“ i z wielką słusnością kończy charakterystykę Gołuchowskiego następującymi słowami: „...filozofia Gołuchowskiego jest tak pod względem formy jak treści samodzielnym wykwitem ducha polskiego, jest obok pierwszych poezji Mickiewicza zapowiedzią tego, czego można się było spodziewać po pierwszym dojrzewającym po rozbiorach pokoleniu. Różnica między nim a Wrońskim polega na tem, że gdy ten ostatni w rozumie podsłuchał tajemnicze tętno absolutu, to tamten w intuicji i w uczuciu. U Wrońskiego talizmanem wyzwolenia rozum, u Gołuchowskiego wszechmiłość, ale u obu drogą do celu jest czyn, jest działanie ofiarne“. Dodajmy, że jest to myśl przewodnia całej polskiej romantycznej filozofii.

W ostatnim rozdziale omawia autor reakcję klerykałną przeciw liberalnym prądom pozostałym po wieku „oświecenia“, samoobronę liberalizmu w Wilnie i Warszawie, oraz zapowiedzi nowego ruchu umysłowego. Jan Śniadecki w Wilnie zakończył swoją walkę z wpływem Kanta „Filozofią ludzkiego umysłu“, „...śpiewem łabędzim nietylko wielkiego ducha, ale także potężnego prądu umysłowego, który ogarnął Polskę od czasu reform Komisji Edukacyjnej, a wydawszy plony wspaniałe, wyczerpywał się właśnie w chwili, gdy po berło w krainie ducha zgłaszał się już jego następca“. Następcą był romantyzm, a jego pionierami w filozofii Gołuchowski, w poezji Mickiewicz, w polityce Mochnecki, którego rzecz „O literaturze polskiej wieku XIX“ omawia prof. Straszewski na ostatnich stronicach książki.

„Dzieje myśli polskiej“ powstały z wykładów uniwersyteckich i zachowały formę wykładów. Stąd styl ich nieco rozwlekły, który robi wrażenie swobodnej pogawędki, stąd niekiedy powtarzanie tych samych myśli, jakby dla lepszego wbicia w pamięć słuchaczy. To wszystko sprawia, że „Dzieje myśli polskiej“ są książką, która może i powinna zająć jak najszerze koła czytelników. Poza swoją naukową wartością dzieło to jest poniekąd czynem obywatelskim. Najlepszą zaś pochwałą dla pierwszego tomu będzie, jeżeli powiemy, że z niecierpliwością oczekujemy następnych.

KAZIMIERZ BEREŻYŃSKI.

Z PRZYRODY I DUCHA POLSZCZYZNY.

ROMAN ZAWILIŃSKI. Z KRESÓW POLSZCZYZNY, KRAKÓW 1912.

Książka jedna z tych, które mają przypominać, że nie należy cofać się z obszaru narodowego. Nie zastąpi ona gruntownego naukowego studium, bo to tylko ulotne „wrażenia podróżnika“, ale może stać się podniętą do niego; — budzi wiele pytań — odpowiada na niektóre tylko, a i ta odpowiedź, często poza drobnostki się kryje. To jej wady. Jej główną zaletą — może to, że się w ogólności... ukazała. Albowiem godzi się ciągle przypominać, że na pruskiem Mazowszu, na mazurskiem pojezierzu, w Warmii, nad zatoką pucką, w Szwajcaryi kaszubskiej (tytuły rozdziałów), pod niemieckim zalewem i pokostem trwa lud polski, który tu i ówdzie broni się jeszcze, niemczyźnie staje okoniem (czasem dzięki swemu konserwatyzmowi, który błogosławimy w tym wypadku ku zgorszeniu doktrynerów) ale gdzieindziej już — polszczyzny się wstydzi i niestety, zdumiewa się, widząc inteligenta Polaka. Dla kogo Polska bez morza jest smutnem widmem, komu przykro, że dziś hasło „Morza dla Polski“ jest całkiem prawie niesłyszaniem, ten się ucieszy książką p. Zawilińskiego, bo to jeden z tych nielicznych głosów, które przypominają całą ważność sprawy polskiej nad Bałtykiem. — „Morza dla Polski“ — tego hasła książka nie rzuca, ale pośrednio każe nie zapominać o niem. Inne rozdziały mówią o ludzie polskim za przesmykiem jabłonkowskim, koło Babiej góry, na Śpiżu, wszystkie zaś mówią językiem nieposzlakowane, pedantycznie swojskim i czystym, obrazowym i plastycznym.

Wstępem do roboty na kresach jest niewątpliwie nawiedzanie ich przez polskich turystów. Kto chce rozszerzyć treść swych wakacyjnych wędrówek skojarzeniami z wielką sprawą, niech za przykładem p. Zawilińskiego jedzie na kresy, przedewszystkiem nad to morze, które trzeba mieć. Bez niego? — —

Dr. JERZY SMOLEŃSKI. KRAJOBRAZ POLSKI, WARSZAWA 1912.

Są książki, które laikom dają poznać, że nietylko natchnienia artystów proroków, ale i owe, czasem jakby zbędne dla życia, subtelne laboratoryjne badania mogą być płodne dla wewnętrznego życia ludzi.

P. Smoleński traktuje krajobraz polski jako konsekwencyę wiekowych zmian geologicznych. „Znać swój kraj, to znaczy nie tylko wiedzieć, jakim jest, ale również dlaczego jest takim, nie innym“. Maluje więc wieczną walkę morza z lądem na wybrzeżach Bałtyku, prace rzek, wiatrów i lodowców na wielkim niżu polskim, małopolskiej nizinie i wyżynie, wyżynie czarnomorskiej, i w tych górach, gdzie „w cienistym dnie kottów, w zakłęśnięciach skalnych leżą gdzieś białe płyty śniegu, ten świat nagich podartych skał, w najśmielsze postrzępionych formy, świat martwy, groźny i dziki...“ Autor chce nauczyć odczytywania w krajobrazie owych tekstów wpółzartanych, których treścią „wieczna kolej przemian, której wszystko w naturze podlega“.

Swego celu dopina, bo jego styl jędrny budzi wyobrażenia jakichś rzeczy i ogromów, jakichś powolnych ale bezustannych ruchów, a na gruncie tych

wyobrażeń nawet nieprzygotowany czytelnik łatwo zrozumie owe wieczyste drobne przyczyny, których skutki tak wielkie.

Książka naukowa pisana stylem, który każe uwierzyć w to, że ziemia żyje, staje się zjawiskiem ogólnokulturalnym — jeśli kulturą takie patrzenie, aby więcej widzieć, takie widzenie, aby więcej czuć, takie odczuwanie, aby być mniej obcym i osamotnionym w świecie. Liczne ładne zdjęcia zdobią tę książkę, która mówi o całokształcie ziem polskich, nie o „kraju ojczystym” lub „wschodniej części Europy środkowej,” jak szkolne atlasy i podręczniki geograficzne. Więc nietylko w szkolnych bibliotekach niech się znajdzie.

KAROL KONIŃSKI.

THAÏS J. MASSENETA

Z POWODU PRZEDSTAWIENIA W TEATRZE KRAKOWSKIM.

Późno zaznajomił się Kraków z tem dziełem Masseneta, gdyż 18 lat po jego stworzeniu. Zjawiwszy się w okresie, gdy szal weryzmu świecił istne saturnalia, gdy bezkrytycznie i bezwzględnie entuzjazmowano się muzyką Mascagniego i Leoncavalla, co prawda nie pozbawioną dramatycznej inwencji, lecz odpychającą cynizmem brutalnych efektów i brakiem psychologicznych cieniowań, spotkała się Thais we Francji samem prawem reakcyi z łatwo zrozumiałą przychylnością, niosąc tchnienie szlachetniejszej kultury i muzycznego smaku, prostotę melodyjnych pomysłów i wdzięk, może chwilami wymuskany, lecz szczerzy, a przedewszystkiem dając narodowej ambicyi bardzo zresztą wątpliwe poczucie niezależności wobec fascynującego wpływu wagnerowskiej sztuki.

Sam problem, zaczerpnięty ze znanej legendy Anatola France'a budził bezsprzeczne zajęcie; w zestawieniu z tematem poprzednich oper Masseneta: *Manon* lub *Werterem* przedstawia Thais jako koncepcya poetycka może jeszcze wdzięczniejsze pole dla transpozycyi muzycznej. Poetycka osnowa opery, owiana u Anatola France'a urokiem aryostowsko-łzawego uśmiechu, przeobraża się w opracowaniu operowem w urastający do wyżyn tragicznego konfliktu kosmiczny problem walki dwóch wręcz sobie światów uczuciowych. Znając charakter muzyki massenetowskiej przypuścić można, że nie psychologiczny temat, ale raczej ogólny koloryt nastrojowo-liryczny, budzący współdzwęczny ton w duszy kompozytora, nęcił go do nadania mu szaty muzycznej, a zarazem przewidzieć można było, że próba dostrojenia się do wyżyn problemu rozbić się musiała o bezzitę twórczą jego muzyki. Nie ulega wątpliwości, że Massenet ma swój indywidualny ton; wysubtelniony zmysł dekoratywnej kolorystyki, nieuchwytny wdzięk harmonicznej pikanteryi i liryczny sentyment pieśczołliwej miniatury, tak znamiennej dla jego orkiestralnych suit: *Esclarmonde* lub *Scènes pittoresques*, lecz by wyraz massenetowskiej muzyki mógł stać się równoważnikiem rozległej skali uczuciowych kontrastów i nastrojowo-psychicznych odcieni, na to jej brak duchowej głębi i płomiennych wzlotów.

W duszy bohatera ściera się walka miłosnej tęsknoty i religijnej mistyki i rodzi się tragiczny ból, docierający do dna jego psychicznej istoty; ale

z pod zimnej pokrywy ascetycznego oderwania się od ziemi dobywa się demoniczny żar namiętnych pożądań, tryskający potężną łuną zmysłowego uniesienia. Muzyka Masseneta nie dorównywa nigdzie dramatycznej sile poetyckiego wyrazu; dla odtworzenia surowej askezy starczy jej zużyty frazes, ujęty w formę bezbarwnego konwensansu; namiętny krzyk dławionej żądz zastąpić ma potracająca o strunę najpłytszego banalizmu kantylena, pełna słodkawego sentymentu; ta skrzypcowa arya, snująca się jako przewodni motyw miłości, zdoła chyba rozprószyć czar poetyczności, jakim owiane jest dzieło poetyckie.

Na braki wykonania wskazywać nie będę; zaznaczę tylko, że trud, poświęcony wystawieniu opery Masseneta, nie pozostaje w żadnym stosunku do wewnętrznego wartości dzieła, jak również, że ogólny kierunek obecnego repertuaru operowego budzi poważne obawy ze stanowiska artystycznej kultury; zwłaszcza wysuwanie na pierwszy plan oper Pucciniego, goniących za jaskrawem efekciarstwem i odpychających teatralną pozą zaciążyć może klątwą nad naszym życiem muzycznym; w wykonaniu dzieł Wagnera, Ryszarda Straussa, Schillingsa, Pfitznera, będących wykładnikiem współczesnej kultury psychicznej, odsłaniają się dyrekcyi operowej dalekie perspektywy szlachetniejszych zadań.

Dr. JÓZEF WŁ. REISS.

WYSTAWA ARCHITEKTONICZNA W KRAKOWIE.

Wurządzeniu Wystawy architektonicznej, jak i w jej rezultacie zachodzi dziwne podobieństwo z niedawną „Wystawą kościelną”. Aby już z góry zapewnić powodzenie i zamknąć usta krytyce, oddano „Wystawę kościelną” pod protektorat biskupi — uświetniono otwarciem uroczystym nabożeństwem, przemową, odczytem, ściągnięciem wybitnych osobistości — zorganizowaniem prasy oraz zaprowadzeniem elektrycznego oświetlenia na czas wieczorny. Obecnie powtarza się to samo. O protektorat poproszono arcyksięcia Stefana; otwarcie nieistniejącej wystawy nastąpiło po miesięcznym opóźnieniu, przy inauguracyjnym przedstawieniu „Damy ad Maxima” czy „12 żon Jafeta”; sproszone mnóstwo dostojnych gości, afisze i gazety co tydzień donoszą o coraz wspanialszych „sukcesach” w robotach i gromadzeniu materiału wystawowego, (liczyć można, iż za miesiąc dowiemy się pewnie o ich szczęśliwym ukończeniu!), a co niedziela puszczana bywa gwoli większej uciechu widzów wspaniała świetlana fontanna — której basen przedziwnie przypomina chrzcielnicę dra Kunzeka z wystawy kościelnej. Rezultat? Tensam, co i wówczas. Życzenie, aby Polak był mądrym choć po szkodzie!

Przyczyną niedoboru materialnego i artystycznego tak w tym, jak i w podobnych wypadkach, jest dyletancyzm posunięty do rangi sternika.

Lat sto klęsk i niepowodzeń nie otworzyło nam oczu na tę przyrodzoną właściwość, że wobec otwartych ran biedy i nędzy lubimy wyrzucać moc grosza na — zabawki. Albowiem przedmiot, który nie zawiera w sobie cechy konieczności, jest zbyt cenny. Gdybyż choć jeszcze przedstawiał wy-

soką wartość artystyczną! Spełniałby cel muzealno-dekoracyjny. Lecz cel wystaw jest przede wszystkim praktyczny — pouczenia. Zgromadzony na wystawie materiał jest tak szczupły i słaby, iż nie może służyć, ani dla celów dydaktyki, ani być świadectwem i wyrazem naszych sił architektonicznych, artyzmu i przemysłu. Jest on raczej tylko egzaminem szczupłej grupy ludzi.

Nakład pieniędzy, materiału i wysiłku twórczości na przedmioty zbyteczne stoi w rażącej sprzeczności z ubóstwem przedmiotów koniecznych.

Dla kilkudziesięciu małych modeli gipsowych — między którymi są zresztą bardzo piękne — i rysunków zbudowano wielki budynek, gdy tymczasem wystarczyłaby na to jedna sala. Jaki cel kaplicy? Materiał budowlany w pergoli ubóstwem swem przypomina żydowski stragan na Kaźmierzu.

Atrakcyom poświęcono więcej miejsca niż właściwemu celowi. Bo czyż to także wzory do naśladowania: teatr, zresztą miły i ładny, jazda piekielna, miejsce dla orkiestry, budka na kwiaty i dzienniki, restauracja i gospada z piwem okocimskim?

Właściwą i jedynie godną porachowania treść stanowią cztery zabudowania — które po dzień 22 czerwca nie były urządzone i częściowo zamknięte.

Co zatem arcyksiążę otwierał? Słyszeliśmy, iż na uroczystości inauguracyjnej miał rzec: „Nie masz tu nic banalnego“. Wielka racya! Nie ma nic banalnego tam, gdzie nie ma niczego! O wnętrzu ładnego dworku podmiejskiego żadnych informacji — bo zamknięty, nieurządzony. Być może, że domek robotniczy jest rozwiązaniem problemu taniości, (oby tylko nie takim, jak domy tanie urzędników na Salwatorze!), lecz żadną miarą — piękna! A przytem i sama ekonomia! Jeden pokój i kuchnia (dom w połowie urządzony) w cenie 920 koron to za kosztowne nawet dla średniozamożnego robotnika (typ nie istniejący!) i przytem pomimo pięknego wyglądu bardzo niepraktyczne ze względu na biały naturalny kolor drzewa. Dla kogo osiedle wiejskie, gdy chłopci nawet blisko Krakowa mieszkający, nie zwiedzają i zwiedzać nie będą wystawy, która zawiera w sobie więcej pierwiastku etnograficznego niż dydaktycznego? — Chrustowa stodoła — w której boisku i sąsiedkach umieszczono całe bogactwo gospodarskich maszyn w liczbie — kilku, jest typem bardzo starym i rozpowszechnionym. Obora, chlewik, kurnik, gołębnik, studnia, nie przynoszą żadnego nowego objawienia. Dom, którego wielką zaletę stanowią świetlane ubikacje (nieurządzone) odarty z całej pięknej szaty tradycyjnej, przypomina jakąś fermę bezstylową, gdzie zmysł praktyczny liczył się z każdym groszem, zapracowanym w krwawym znoju. Wielkie szczęście, że nie architekci budują zagrody, wiejskie — lecz stawia je tradycja, przechowująca piękno indywidualne całej okolicy. A już zupełnie nie pojmuję celu stolarskiej pracowni; czemu stolarskiej a nie ślusarskiej, kowalskiej, krawieckiej itd.? Cóż to za specjalizacja, monopol przemysłu polskiego, cóż to za chluba naszego imienia? Czyż ma ona zaradzić jakiej piekającej potrzebie społecznej?

Piękny ten drewniany budynek (nieumeblowany) przeznaczony jest dla miasta czy dla wsi?

Pono obecna wystawa jest rekompensatą za nieziszczony Dom polski

na wystawie włoskiej. Jeżelibyśmy we Włoszech osiągnąć mieli podobny rezultat jak w Krakowie, to należy być wdzięcznym okolicznościom, które przeszkodziły nam kompromitować się.

Według dzienników naszych wystawa cieszy się uznaniem zagranicą, a Czesi nawoływać mają do bojkotu wystawy monachijskiej, gwoli zwiedzenia naszego dorobku kulturalnego.

Niechaj zjadą — zobaczą ciężko zdobyty krwawy grosz, wrzucony w wysuszone błoto, które dwiema brunatnemi, cuchnącemi kałużami miłośnicie okala wystawę Polskiej Architektury i wewnątrz!

Difficile est satyram non scribere — a raczej śmieję się, bo smutek szkodzi zdrowiu!

MARCIN SAMLICKI.

POCHÓD NA WAWEL.

Wkręte manowce kłamstw, dyplomacyi, intryg, zabiegów, kompromisów, krzykliwego patriotyzmu, pochlebstw, zamieniających artystyczne życie polskie na duszne podziemia — wkroczył „Pochód na Wawel“ Wacława Szymanowskiego.

Jest to jego nieszczęściem i chlubą, że wywołał szeroką, cały ogół ogarniającą dyskusję, że społeczeństwu poraz pierwszy może uświadomiło się istnienie wielkich zagadnień i doniosłych kanonów w plastyce, nie bardzo wtórujących łatwym estetycznym erekcyom galeryowego widza.

Sprawa staje się bliższą wyjaśnienia, opinie — bliższemi zestrojenia w pewną zgodność. Wielkie amplitudy różnic w pierwotnych hałaśliwych obronach i inwektywach — zaczynają maleć.

Zdanie nasze o „Pochodzie na Wawel“ po wystawieniu projektu dzieła w Towarzystwie przyjaciół sztuk pięknych, nie wiele odlatuje od poglądu, który wypowiedzieliśmy przed pięcioma miesiącami, opierając się na wrażeniu wyniesionem z pracowni artysty.

Pierwotny szkic posiada wysokie zalety malarskie. Widziany w pomniejszeniu z całą swą wielką różnaitością linii i sylwet, z dekoracyjnemi szczegółami: pastorał biskupi, skrzydła husaryi, z bogatą na ogół gamą pów i ruchów, a dostojnością płaszczów i figur, jest bezwarunkowo kompozycją piękną. Patrzymy na nią jako na rodzaj wypukłego fryzu. Fryzem się pewnie urodziła w najpierwszej koncepcyi, którą powziął twórca. W kolorze brązu, z polichromią dyskretną, zwłaszcza przodowych figur, usposabia na razie bardzo dobrze — czyni wrażenie.

Tak mogłoby być: wizya mieszkańców Wawelu — sławnych uosobień Króla Ducha, wydosztonionych i we wzniosłe widma zamienionych przez dekoratywny majestat wielkich halucynatów: Słowackiego i Wyspiańskiego.

Ale gdy się po za tem ogólnem — fryzowem ujęciem, doszukać chcemy wartości rzeźbiarskich, i zajrzeć probujemy w oblicza i dusze królów i w owe umysłowe szczyty i symbole epok, wnet efekt gdzieś się zapodzie wa, okazuje się, żeśmy stracili nagle wszelki grunt pod nogami i zapadamy się w masę braków i niedociągnięć. I to zgoła nie dla tego, że cały pochód wyszedł z gniazda malarskiego, że grupa jest rozerwana i składa

się z kilku grup właściwie, — lecz że samo pojęcie osób, ich charakterystyka i osymbolizowanie nie stoi na wysokości królewskiego ducha ani ciała. I „Chopin” Szymanowskiego jest w świetle poczucia grupy, monumentalności i rzeźby — kompozycją zbudowaną po malarsku — ale techniony weń, w artystę i bratnie z nim drzewo, ostry, gwałtowny akord burzy i tragedji jest tą nadwyżką treści, która może pozwolić zapomnieć o specyficznej naturze rzeźby — i jej dążności do wiązania żywych ciał z żywymi.

Nie istnieje żaden przepis na monumentalność. Co jest trwałe, jest monumentalne. Co zawiera wielką, zrównoważoną, zakończoną epicznie treść, jest monumentalne. Pojęcie pomnikowości znakomity twórca może przesunąć w nieobliczalne i niespodziane rodzaje ekspresji. Ale jednego warunku bezwzględnie dopilnować musi — żeby ta ekspresja była i żeby była nieproporcjonalnie wielką w stosunku do wymowy ciała. Prawdziwy monument wypowiada minimalną ilością ruchów i retoryki — maksymalną ilość rozległej, dostojnej, pełno-psychicznej treści.

Otóż „Pochód” jest treściowo biedny. Pomnikowość zastępują w nim utarte, zbanalizowane odznaki i legitymacje. Bona jest tedy oczywiście dumna i ma długi ogon. Barbara oczywiście omdlewa i słańia się, zwieszona u ramienia Zygmunta, Bolesław Śmiały — srogi rębajło, w którym anibys się domyślił możliwości wielkich idei państwowych i tragicznych losów. Ten Bolesław, który z rapsodów Juliusza wyłania się jak złoty posąg wielkości i wdzięku słowiańskiego, zmałał na zwyczajne zuchwalstwo czy zawadyactwo — rycerza szeregowca. Stanisław Szczepanowski wypełnia zwykłą przeciętną formułkę świętości i komunalem jest brewiarzykowego natchnienia. Lud, co za nim idzie, według objaśnień autora „Pochodu”, z psią wiernością i miłością, wygląda raczej na coś wprost przeciwnego, na zbiorów Bolesława. Podobnego nieporozumienia ofiarą jest Królowa Jadwiga, której wdzięk przechylenia się wstecz i obnażenia piersi znacznie lepiej przystawałby do poetycznej faworyty którego z Burbonów.

Już stosunkowo lepsi są nie-Królowie, albowiem z nich artysta umiał wydobyć coś, do czego nie były mu pomocą historyczne szablony. Więc Skarga ma dużo wyrazu lirycznego, lecz niestety lepiejby nadawał się na zbolałego, zgaszonego w sobie pokutnika. Humanistów grupa i malownicza i ozdobna w układzie, nie wypowiada nic renesansowego, i gdyby nie jej berety, mogłaby zostać dla widza nierozwiązaną zagadką.

W ogólności pochód to ludzi raczej smutnych, biegnących na sąd ostateczny, niż wielkich i wybranych swego narodu. Nie wyobrażam sobie nic naturalniejszego nad to, gdyby na ich czele kroczył np. Charon. Tak wiele między nimi płaszczów, ale wszystkie na przekór poecie i duchowi dziejów polskich — nie świetne świetnościami przodków, lecz raczej wyżebrane. Mocy im nie dodaje przewodnica ich aktualna — Fatum z przepaską na oczach, geniusz niewiadomego charakteru, klamra, która zamiast spajać sumę figur w kompozycję, jest zupełnie zbyteczną. Na to, ażeby zastąpić braki związku zewnętrznego i kategorię arytmetyczną — wielości figur zamienić na kategorię organiczną — syntezy, jest ona zbyt nijaką.

Z tem wszystkim, ustawiony na wzgórzu wawelskiem, nie w miejscu i warunkach chcianych przez artystę, a zawczasu przesądających sprawę wartości w duchu szalenie afirmatywnym — „Pochód” niewątpliwie wyłoni

z siebie z czasem zalety pokrewieństwa z miejscem, dla którego był pomyślany. Wierzę niezachwianie, że gdy dusza artysty piastuje szereg lat nie tylko dzieło ale i związek jego z miejscem przeznaczenia, to z czasem wykwitną rysy i cechy, o powinowactwie tem żywo mówiące. Ale przedtem „Pochód“ musi zostać uszlachetnionym. W tym kształcie, jaki posiada teraz, nawet najlepsze nadzieje późniejszych walorów niweczyć będzie mnogość wad dzisiejszych.

Rozumie się, że i wtedy nie będzie, bo już być nie może, dziełem doskonałym, lecz jedynie imponującym energią zamierzenia hołdem. Autor jego pocieszać się musi — i miasto również — że nie z samych arcydzieł składają się Kapitołe. Łatwiej o ludzi z talentem lub geniuszem, niż o dzieła genialne lub choćby tylko talentem napojone. Na jednym z najpiękniejszych forów miejskich, Piazza della Signoria we Florencji, obok kopii Dawida Buonarottiego zawadza ciężki i tylko ciężki Baccio Bandinelli z swym Herkulesem, zabijającym Cacusą, i Neptun Bartłomieja Ammenato, wielki jedynie masą spotrzebowanego marmuru (sześć metrów wysokości). W czarnym przez swą ludzką, poufną przystępność muzeum swego rodzaju, loggia dei Lanzi widzisz obok najcudniejszej i najokrutniejszej rytmiki Perseusza z głową Meduzy — Celliniego i Judyty Donatella — mierne grupy Gianbologni. I Medycyuszom rzadko tylko udawało się wyławiać arcydzieła — gdzież więc ich szukać po Rygierze, Wiwulskim e tutti quanti?

Wreszcie, czyż tak ważną, że aż pierwszorzędną jest sprawa wprowadzenia „Pochodu“ na zamek wawelski? I czy należy je koniecznie uważać za równoznaczne z wniebowstąpieniem?

Zostawmy te kwestye kustoszom i archeologom, opiekunom miasta i jego zabytków. Gród, w którym najwięcej się deklamuje o stylach i poszanowaniu przeszłości, w którym każdy się uważa za anioła stróża tradycyi architektonicznej, z każdym rokiem niemczy się budowniczo, tandetnieje, zaludnia konstrukcyami dyletanckimi i zuchwale, po lichwiarsku, spekulacyjnymi. Gród bez załążka opinii, któraby miała powagę i zdolność czuwania — gród, który rozwala się przed Wiedniem, jak pijana kurtyzana przed bogatym lejtnantem — niechaj mówi jaknajmniej o harmonizowaniu stylów i charakterów.

W kwestyi „Pochodu“ Szymanowskiego powinno iść o co innego, może ważniejszego, bardziej zasadniczego — o ocenę jego wartości wogóle. Niechaj co do niej nie panoszy się kłamstwo i sofizmat, opiewający, że mniejsza o cenę artystyczną, byleby była jeszcze jedna podnieta patryotyczna i dydaktyczna. Naród, który się uczy miłości dla ojczyzny i jej przeszłości z pomników ulicznych, jest zawsze tylko rycerzem, dosiadającym konia drewnianego. Społeczeństwo, które tak słabe ma pojęcie o swych królach i prawodawcach, że byle nalepkę uważa za ich wizerunek duchowy powinno być oddane do innej szkoły, do szkoły prawdy, uczciwej miary i śmiałej wagi w rzeczach twórczości. Frazesem patryotycznym pokrywamy niedostatki dzieł, które mają na wieki zrość się z ciałem Krakowa, aż wreszcie będzie to ciało tak krostowate i trędowate, że go żadna operacya nie oczyści.

Ważniejszą od kwestyi Wawelu jest, aby nie oszukiwać publiczności, dopuścić ją do udziału w samowiedzy twórczej narodu, nie mydlić jej

oczów toastowym patriotyzmem, wychowywać ją w zasadach prawdziwej górnej sztuki, a nie szowinistycznymi surogatami estetyki.

Stan powszechnego zakłamania i bałamuctwa przybiera potworne rozmiary. Powstają istne mennice dla bicia fałszywej monety, jak np. dwutomowa książka p. Ant. Potockiego, — błyszczące pozłotą efektów i stylu zonglerstwa wielkimi sprawami. Mennice takie wyrastają jak grzyby po deszczu. Ale gdy już tak ma być, dlaczego fałszywe pieniądze mają kursować koniecznie w imię patriotyzmu?

CEZARY JELLENTA.

KSIĄŻKI NADESŁANE DO REDAKCYI. (MIĘDZY INNEMI).

- Stanisław Brzozowski: *Stanisław Wyspiański*. Wydanie pośmiertne. Literatura i Sztuka t. VIII. Monografie. Stanisławów. Maryan Haakler.
- O duszy nauczycielstwa*. Napisał J. Wł. Dawid. Kraków 1912. Skład główny w księgarni Gebethnera i Spółki.
- Marya Rafałowiczówna: *Ze studyów nad Henrykiem Ibsenem dramaturgiem*. Warszawa 1912. Skład główny w księgarni Powszechnej.
- Cypryana Norwida pisma zebrane*. Wydał Zenon Przesmycki. Nakład Jakóba Morkowicza MCMXI. Warszawa-Kraków. Tom A — część pierwsza, tom A — część druga. (Dwie księgi).
- Bogusław Butrymowicz: *Przekład Komedyi Arystofanesa*. — Tom I. *Chmury - Żaby*. Tom II. *Achary*. Kraków — Gebethner i Spółka. Warszawa, Gebethner i Wolff 1908.
- Arystofanes: *Rycerze*. Opracował Bogusław Butrymowicz. Brody. Nakładem i drukiem Feliksa Westa.
- Stefan Żeromski: *Uroda życia*. Powieść w dwóch tomach. Kraków. Spółka nakładowa „Książka”.
- Z. Krasińskiego *Irydyon, dramat w 9-ciu odłonach. Prolog i eksodos*, w duchu reformy teatralnej — oryginalnie pojętej wystawia na scenie Bernard Feller. Kraków 1912. G. Gebethner i Sp.
- Adam Zieleńczyk: *Drogi i bezdroża filozofii*. Warszawa 1912. Nakładem Henryka Lindenfelda. Skład główny u G. Centnerszvera i Ski.



WAŻNIEJSZE OMYŁKI DRUKU DOSTRZEŻONE W TOMIE I:

Str.	wiersz	zamiast:	powinno być:
13	32	objektowny	objektywny
25	35	przestrzeganego	przestrzennego
25	38	drugiej	dużej
27	29	zewnątrznem	wewnątrznm
58	22	„filozofem dobrodusznym“	„filozofem dobroczyнным“
59	10	przywatne	prywatne
136	9	puszczę	paszczę
163	20	liściami	księciami
173	17	Na	na (po przecinku)
180	18	doprowadzone	doprowadzoną
180	20	woczącego	tłoczącego
180	32	domowi	domom

OD REDAKCYI:

Zeszyty *Rydwana* lipcowy i sierpniowy t. j. VII i VIII wyjdą w jednej książce w połowie sierpnia.

Szczegółowy spis rzeczy, zawartych w tomie pierwszym *Rydwana*, dołączony będzie do tomu drugiego.



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

wynajmuje w spoczynku na ten cel urządzonym, stałą opancerzonym skarbca

SCHOWKI (SAFE DEPOSITS)

do dyskretnego i bezpiecznego przechowywania depozytów pod własnym kluczem. Naliczyłość 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 czeki na wszystkie znaczniejsze miejsca kąpielowe krajowe i zagraniczne.

Poleca jako korzystną lokację kapitału 4¹/₂% 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. TEL. 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 młodzież dążąca do poprawienia dykcji, znajdą również pomieszczenie i naukę. — Mogą □□□□□ uczęszczać także do szkół publicznych. □□□□□
KRAKÓW, ULICA RADZIWIŁŁOWSKA L. 8.

ROK JEDENASTY WYDAWNICTWA

PORADNIK JĘZYKOWY

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY POPRAWNOŚCI JĘZYKA POLSKIEGO, WYCHODZI OD ROKU 1901 W KRAKOWIE NA POCZĄTKU KAŻDEGO MIESIĄCA, Z WYJĄTKIEM SIERPNI I WRZEŚNIA.

PRZEDPŁATA ROCZNA WYNOŚI:
W KRAKOWIE KOR. 2 H. 50, Z PRZESYŁKĄ
POCZTOWĄ KOR. 3, W WARSZAWIE 1 RB.
KOP. 50, Z PRZESYŁKĄ POCZTOWĄ RUBLI 1
KOP. 80, — W KRAJACH NALEŻĄCYCH DO
ZWIĄZKU POCZTOWEGO FRANKÓW 4.

PRZEDPŁATĘ PRZYJMUJĄ WSZYSTKIE
KSIĘGARNIE W KRAJU I ZA GRANICĄ.



BIELIZNA DAMSKA, TRYKOTAŻE,
BLUZKI, ----- WYPRAWY.

Gustaw Zmigrodzki

WARSZAWA.

TEL. 93-52.

CZYSTA 2.


PRYWATNE GIMNAZYUM REALNE Z INTERNATEM W ZAKOPANEM


ZAKŁAD NAUKOWO - WYCHOWAWCZY
o rozszerzonym planie galicyjskich gimnazyów. — Z dnem 1-go
września 1912 r. otwarta klasa I i II. — Z zakresu klas wyższych
kursa przygotowawcze. Zgłoszenia przyjmuje i informacyi udziela:
DR B. GOFRON ■ ZAKOPANE ■ WILLA „SZAROTKA“.


TYGODNIK ROLNICZY

ORGAN

C. K. TOWARZYSTWA ROLNICZEGO
KRAKOWSKIEGO POD REDAKCYĄ
DRA STANISŁAWA JASIŃSKIEGO

TYGODNIK jest pismem zawodowem — służy sprawom
ROLNICZY gospodarstwa rolnego i hodowli — informuje
o ruchu rolniczo-społecznym i kooperatywie,
jest najlepszym podręcznikiem rolnika, gdyż porusza sprawy
żywo go dotyczące. 

TYGODNIK informuje nadto o cenach handlowych zboża,
ROLNICZY ziemniaków, bydła, trzody chlewnej, grochu,
kukurydzy, słana, słomy, jaj i t. d. Pomieszcza
stale oryginalne wiadomości handlowe z wielkich rynków —
udziela czytelnikom swoim bezinteresownie wszelkich rad
i wskazówek, dotyczących gospodarstwa i hodowli. 

TYGODNIK jest największem, pięknie ilustrowanem
ROLNICZY pismem tego rodzaju. 

ADRES REDAKCYI: TYGODNIK ROLNICZY
KRAKÓW, PLAC SZCZEPAŃSKI L. 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. CENTNERSZWEBA 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 ČWIERĆ STRONY K. 15., ZA ÓSMĄ CZĘŚĆ STRONY K. 8. ROCZNIE
25%, PÓŁROCZNIE 15% ZNIŻKI.

REDAKTOR I WYDAWCA:
CEZARY JELLENTA (CEZARY HIRSZBAND).

REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY: DR. KAZIMIERZ BEREŻYŃSKI.

chw. 3664 1912/6

DO NABYCIA WE WSZYSTKICH

CZASOPISMA

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 WSPÓŁCZE-
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.