

RYDWAN

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY SPRAWOM
TWÓRCZOŚCI I KULTURY POLSKIEJ



LISTOPAD-1913

I. IDEE I KONCEPCYE.

- | | |
|---|---------------------|
| 1. ZAĆMIENIE LOGIKI | JAN ZARYCZ |
| 2. RODOWÓD I ZNACZENIE WYRAZU SZTUKA | ANTONI LANGE. |
| 3. JAK UMARŁ PEWIEN BARDZO STARY KRÓL | FELIKS JABŁCZYŃSKI. |
| 4. WOLA MOCY I PIERŚCIEŃ PIERŚCIENI | CEZARY JELLENTA. |

II. PRZEGLĄD.

- | | |
|---|--------------------|
| 5. NIEBEZPIECZEŃSTWA BERGSONIZMU | BRON. BIEGELEISEN. |
| 6. MUZYKA I DRAMAT: BETHOVEN I SAINT SAËNS
W FILHARMONII. WAGNER W TEATRZE WIELKIM | FLORESTAN. |
| 7. KONCERT RACHMANINOWA | STAŃ. ZMIGRYDER. |
| 8. TEATR KRAKOWSKI | C. J. |

WINIETA NA STR. 62, 78, 90 - PODŁUG RYSUNKU GUSTAWA GWOZDECKIEGO.
WINIETA NA STR. 51, 66 - PODŁUG RYSUNKU LUDWIKA MACHALSKIEGO.

ROK ZAŁOŻENIA 1908.

PRZEZ KRAJ I MIASTO SUBWENCYONOWANY KRAKOWSKI
INSTYTUT MUZYCZNY

ULICA ŚW. ANNY L. 2. ☉ TELEFON NR. 2236.

ZAKŁAD URZĄDZA PORANKI I WIECZORKI MUZYCZNE DLA UCZNIÓW
BEZPŁATNIE. ☉ UCZNIOWIE INSTYTUTU MUZ. KORZYSTAĆ MOGĄ,
W GODZINACH WOLNYCH OD NAUKI, BEZPŁATNIE Z INSTRUMENTÓW
ZAKŁADU I STAŁE Z BIBLIOTEKI SZKOLNEJ. ☉ PRZY ZAKUPNIE NUT
OTRZYMUJĄ UCZNIOWIE INSTYTUTU PEWIEN PROCENT ZNIŻKI. ☉
ZAMIEJSCOWI UCZNIOWIE MAJĄ PRAWO, NA PODSTAWIE UZY-
SKANEGO PRZEZ INSTYTUT MUZYCZNY ROZPORZĄDZENIA KRA-
KOWSKIEJ DYREKCYI KOLEJOWEJ, DO ZNIŻKI KOLEJOWEJ.

NAUCZYCIELE ZAKŁADU:

Dr. Bylcki Franciszek (hist. muz.)
Czerbak Adam (gimnast. rytm.)
Dleth Antoni (fortep.)
Gablenc Jerzy (flet)
Giebułtowski Stan. (skrzypce)
Heumanówna Stan.

Horakówna Stan.
Łada Janina (fort.)
Kaufmanówna Olga (fort.)
Kopystyński Bolesław (wiol.)
Pichor Stanisław
Raczyńska Stanisława

Raczyński Bolesł. (skrzypce, teoria)
Warmuth Ignacy (śpiew solowy)
Moscheni Carlo (język włoski)
Nebelska Alicya
Czop-Umlaufowa Klara (fort.)
2. Asystentki. — 1. Asystent.

SZKOŁA DRAMATYCZNA ☉ KAZIMIERZA ☉
GABRYELSKIEGO
☉☉☉☉☉ W LOKALU INSTYTUTU MUZYCZNEGO. ☉☉☉☉☉

K 2711/61/1

WYJĄTEK Z PROSPEKTU RYDWANU

Treścią RYDWANU jest rozpatrywanie najważniejszych zasadniczych spraw i wypadków polskiego życia twórczego i ogólnie kulturalnego.

Stanowiskiem RYDWANU jest pogląd na sztukę i literaturę, niezawisły od szablonów i utartych sądów, bezwzględnie wzniesiony ponad partyjność polityczną i wszelką inną.

Zadaniem RYDWANU jest pilnowanie w krytyce wysokiej miary, wskazanej przez wielkie tradycje poetyckie narodu, odnawianie i zasilanie energii twórczej i zapału, przeciwstawianie się produkcji, schlebiającej popędom niższym i goniącej za tanim poklaskiem.

RYDWAN drukowany jest pismem zwartem, i dlatego, chociaż nie przekracza 2¹/₂ — 3 arkuszy, łączyć może bogactwo treści i wykwint formy zewnętrznej z wielką przystępnością ceny prenumeracyjnej.

Każdy zeszyt stanowi mniej więcej zamkniętą w sobie całość.

RYDWAN zasilali dotychczas pracami swojemi pp. Dr. Kazimierz Bereżyński, Dr. Adolf Chybiński, J. Wł. Dawid, J. Albin Herbaczewski, Vlastimil Hofman, Ed. Hoszowski, Feliks Jabłczyński, Karol Koniński, Antoni Lange, Jan Lorentowicz, Wacław Orłowski, Dr. J. Wł. Reiss, Lucyan Rydel, Marcin Samlicki, Dr. Tadeusz Świątek, Tadeusz Szantroch, Włodz. Tetmajer, Jan Zarycz.

W roku 1912 RYDWAN zamieścił między innymi:

W dziale myśli filozoficznej: większe rozprawy o Schopenhauerze, o Fryderyku Nietzschem, Przypomnienia o sztuce.

W dziale pomysłów krytycznych: Wyjaśnienie koncepcji „Legionu” Wyspiańskiego, ideowej niezawisłości Krasińskiego w „Irydionie” i „Nieboskiej”, analiza arcyzmu Cypryana Norwida, dróg liryki Tetmajera, podłoża ideowego „Płomieni” Brzozowskiego, charakterystyka i znaczenie Jarosława Vrchlickiego, Neomistycyzm.

W dziale rozpraw ze sztuki: o Futuryzmie i Kubistach, o Rousseau jako kompozytorze, o Secesy berlińskiej, o „Pochodzie na Wawel” W. Szymanowskiego, o rewindykacji Wita Stwosza, o krytyce malarskiej, o Wystawie sztuki religijnej, o Wystawie architektury, „Pejzaż polski i wpływ francuski” i t. d.

W dziale szerszych ocen omówione były: „Ozimina” Berenta, „Uroda Życia” Żeromskiego, „Polska literatura współczesna” Potockiego, „Dzieje myśli filozoficznej” prof. Straszeńskiego, „Wizje Krasińskiego” prof. Zdziechowskiego, Poezje Jedlicza i t. d.

W dziale krytyki teatralnej syntetyczne omówienie dramaturgii Wyspiańskiego, Przybyszewskiego, Ibsena, Bernarda Shawa, ocena ważniejszych sztuk, wystawianych w teatrze krakowskim, i działalności samego teatru.

W dziale polityczno-ideowym rozprawy programowe: Stulecie Napoleona, w myśl wskazań Hugona Kołłątaja, Literatura i Życie, „Wojna”.

W dziale Przeglądu bieżącego liczne krytyki i sprawozdania ze wszystkich działów twórczości, z szerokim uwzględnieniem nowoczesnej muzyki polskiej.

Fejleton satyryczny p. t. Fama krakowska, lwowska i t. d. zawierający przegląd charakterystycznych wydarzeń z życia i literatury danej chwili.

Zacmienie logiki.

ROK DRUGI WYDAWNICTWA ROZPOCZĘLIŚMY W PAŹDZIERNIKU 1913 ROKU, A SKOŃCZYMY W PAŹDZIERNIKU 1914 ROKU. W PODOBNYŻ SPOSÓB, T. J. ZAWSZE OD PAŹDZIERNIKA DO PAŹDZIERNIKA, LICZYĆ SIĘ BĘDĄ I NASTĘPNE ROCZNIKI RYDWANU.

ODPOWIEDNIO DO TEGO PRZEDPŁATĘ ROCZNĄ KSIĘGARNIE LICZYĆ BĘDĄ OD PAŹDZIERNIKA DO PAŹDZIERNIKA, PÓŁROCZNĄ ZAŚ OD PAŹDZIERNIKA DO KWIETNIA I OD KWIETNIA DO PAŹDZIERNIKA.

cz. 3667/1913
14/227

Zaćmienie logiki.

Kto okiem, nawykłem do patrzenia na rzeczy artystyczne, spojrzy na wizerunek, symbolizujący nasze pismo, dostrzeże z łatwością prócz wielu innych znaczeń jeszcze jedno: logikę. W tej grupie, ściśle i mądrze związanej, wozu, ludzi i koni, nie masz ani jednej linii zbytecznej lub nie ekspresyjnej. Z uderzającą lakonicznością rysunku klasyczny mistrz wypowiedział wszystko, co powiedzieć chciał. Niezrównana zwięzłość i prostota „markowania“ zastąpiła śmiało, jak tylko śmiałym być umiał plastyk grecki lub egipski, wykończenie, drobiazgowość i swadę. Jedna para przednich nóg końskich doskonale czyni wrażenie dwóch, dzięki temu, że nad nią prychają dwa łby; ułamek jednego tylko koła świetnie mówi za całe dwa. Cała pełnia kształtów weszła w linie niecałkowite, w kontury uproszczone do matematycznej niejako konieczności.

Oto inna grupa: Święty Antoni—Flauberta. Przykuty do swej pieczary na Tebaidzie kontemplacją Boga, modłami i biczowaniem, odpięra szaleńcze porywy bolesnej, rozhukanej, głodnej szczęścia wyobraźni. Łście pijany okręt, który się lada chwila urwie z kotwicy i pomknie w piekło żądzy i nasycenia. Jakże słania się wieczyście w męce przywidzeń, kuszących zmysły i rozum! I jaka w tym obłądzie logika! Choć znikły wymiary, zapadła się przestrzeń, uleciał czas, rzeczy i ludzie łamią prawa fizyczne, — wszystko taką potężną, bezsensną czujnością, ukrytą na dnie duszy, trzymane jest w ramach halucynacyi, że na tę zdumiewającą przytomność w udawaniu nieprzytomności patrzy czytelnik z religijnym niemal podziwem. Wszystko bowiem ciągnie się i rozwija wzdłuż myśli przewodniej, toczy się po spadzistości naturalnie, w ów dół, w którym jest już tylko pragnienie posępnego anachorety, żeby nie mieć duszy i tylko stać się podobnym onym potworom Katoblepasom, co tak są samą materią, że nie czują nawet, jak fałdy ich własnego sadła krwawią się o wyboje.

Takiego rozumu i logiki gdybyż promień rzucić było można na naszą dzisiejszą twórczość!

Niechaj sobie będzie gorętsza albo jeszcze szybszym mknie galopem, niech będzie więcej lub mniej fantastyczna albo znów monumentalna, niechaj będzie jaką chce i przybiera wszelkie proteuszowe formy, ale niechaj będzie w zgodzie z logiką, niech ją wskrzesi ciepłem rzeczywistego słońca życia.

Albowiem powiedzieć sobie możemy, żeśmy logikę, jak zaklętą księżniczkę, złożyli w szklano-złotej trumnie i tak odsunęli od światła dziennego, żeśmy wkońcu zupełnie zapomnieli, iż ona kiedyś pośród nas żywą była.

Była chwila, kiedy się zdawać mogło, że już zmartwychpowstała, mianowicie gdy świeże otrzeźwienia z odurzeń rewolucyjnych złożyły się na okrutne mementowe tło, na którym wszelki literacki nonsens wydać się musiałby tem, czem jest — bezsenssem. A tymczasem tło nie pomogło. Wzrok nasz cechuje jakaś nieudolność porównawczego patrzenia, niemożność koordynowania wypadków i pojęć. Znamy raczej koordynację na wywrót. Literaturze i sztuce śni się, że ponieważ życiem rządzi logika, przeto im wypada budować się na niedorzeczności.

Wołamy w niebogłosość o realizm, o prawdę, o sens, wrzaskliwie nawołujemy do opamiętania i rozważań, a w literaturze tolerujemy spieszczonych, zepsutych jedyneków, wszelakie mozolnie wysiedziane mistycyzmy, bajki i baśnie, feerye czarodziejskie, szkolne wycieczki dramatyczne wstecz, sięgające czasów Chama i Jafeta, wrzekomo za przewodnictwem Stanisława Wyspiańskiego.

W teorii odbywa się niby ostateczna likwidacja romantyzmu, a w rzeczywistości panuje ciągle specyficznie polski aksyomat: $2 \times 2 = 5$.

Określić, czem jest logika w tworzeniu, niełatwo. Można tylko wymienić kilka jej praktycznych cech.

Logika — to nie znoszenie tyranii faworytów.

— To wymaganie pewnego minimum konsekwentnej treści.

— To uznanie najbardziej chociażby dzikich i bujnych zapędów fantazyi, perwersyi uczucia i zuchwalstwa myśli, z warunkiem, żeby były szczerze.

Zasada Hipolita Taine'a, że łatwiej wygrać bitwę, niż napisać dobry sonet — jest bardzo słuszna jako postulat bezwzględnej doskonałości wiersza; doskonałość bowiem już każe domniemywać w sobie przedewszystkiem — logikę.

Inna zasada francuskiej krytyki: lepszy zły wiersz bez treści, niż

liczy z treścią, jest maksymą, trzeba o tem pamiętać, zrodzoną we Francyi, to jest tam, gdzie głęboko we krwi leży inny aksyomat: $2 \times 2 = 4$, i gdzie nikomu nie przejdzie przez myśl, że bez treści to znaczy: bez sensu, bez logiki. Fuga słów muzycznych lub kantylena zdań świetnie zbudowanych może stać pod progiem wyrazistej treści, a mimo to posiadać urok harfy eolskiej.

Daremnie jednak szukać sensu w wierszach, które przytacza (z Molliera) wielki estetyk i niemały poeta, Guyau, dla sparodyowania „bogatej“ echolalii nowoczesnej:

Marababa sahem, yoc salamalequi
Carbulath onchalla, croc, catamalequi.

Logika — trzeba to zastrzedz dobitnie — nie znaczy: trzeźwość. Najpotężniejsze twory ludzkiej poezyi są pijane, jak ów okręt Rimbaud'a lub pieśń przedkońcowa Zaratustry. Właśnie sztuka — to logiczna gra szaleń i upojeniem.

Literatura — proza czy poezya — nic a nic obawiać się nie powinna entuzjazmu, ekstazy, egzaltacyi, byleby one były dalszym ciągiem rozkwitu i rozrostu życia, jego wylewem lub wybuchem, posiadającym sens. Dziś, kiedy nareszcie odpływa z brzegów twórczości namuł sztuki sztucznej, podobnej w najlepszym razie do malowideł na porcelanie, a wraca fala sztuki naturalnej, mistrzowie myśli już może znajdą posłuch dla swych zapewnień, że poezya i sztuka są właśnie życiem wzmożonym, spotęgowanem.

Tak je rozumie tenże Guyau, tak je określa i namiętnie opiewa Nietzsche, tak o nich myśli Séailles, tak powtarza co krok Bergson, — jeśli komu, choremu na brak intuicyi własnej, potrzeba świadectwa filozofów bardzo nowoczesnych, a zarazem estetyków uznanej sławy.

Jeśli dzisiaj, pomimo bezustanne trąbienie do odwrotu, z niewygasłą miłością patrzymy w stronę romantyków lub ich pogrobowców, jak Norwid lub Wyspiański, i chętnie czerpiemy ze źródeł ich mądrości poetyckiej, to dlatego, że romantycy pomimo wszystko są wielkimi, jasnymi gwiazdami, gdy twórców dzisiejszych świecą tylko mgławice. Romantycy, których oskarżamy o brak życiowej prawdy, z samego życia się zrodzili i ogarniali znakomicie jego całokształt i powiązanie.

Możnaby z daleko większą trafnością powiedzieć: lepszy romantyk z wielkim sensem, niż neo-pozytywista bez sensu.

Krytyczni, czujni, sceptyczni, romantycy byli zawsze surowymi sędziami kłamstwa i nieszczerości. My dzisiaj jesteśmy nienawistnymi sędziami — logiki i życia, bujności i płodności myślowej.

Słowacki, który sobie i innym pozwala na wszelkie wybujałości marzenia i prorokowania, byleby tchnęły szczerością i uczciwie były, nie miał dość potępienia i satyry dla Andrzeja Towiańskiego, gdy jego praktyki podejrzanemi się stały.

Ażeby logika romantyków mogła się stać nielogiką, potrzeba było upływu przeszło połowy lub trzech ćwierci wieku i dziesiątków przewrotów politycznych i społecznych.

Ażeby zaś logika Żeromskiego, Tetmajera, Berenta lub Micińskiego odsłoniła swą nielogiczność — wystarczyło lat kilku, a czasem, dla niektórych jaśniejszych oczu, i kilku miesięcy. Już mądry i przejrysty Sienkiewicz natłukł — jak ktoś obliczył — więcej Szwedów, niż ich wszystkich, żołnierzy i „cywilów“ było kiedykolwiek na świecie. Żeromski szczerzy jest, jako Judym, Olbromski lub Cedro, ale jego puszkarze — wiemy jakich cudów logiki dokazują. Berent ogradza swoje znakomite skądinąd „Oziminy“ kolczastym drutem języka tak sztucznego, że czytelnik rezygnuje z treści, byleby nie połamać sobie zębów i nie skaleczyć języka o formę. U śpiewaka z bożego natchnienia, Tetmajera, góral daje w powietrzu szczupaka przez długość celi więziennej i ciemieniem łamie kratę u okna, której Herkulesów ręce zgiąć nie mogły. („Janosik Nędza - Litmanowski“). Miciński, rozsypujący nieraz najczystsze perły poezyi, grzebie je bezlitośnie w nieuleczalnym „nietotyzmie“. Zaiste nie ten, nie ta, nie to, ale, co wreszcie? I kto?

Co? — powtórzmy: „Chłopi“. Kto? — Reymont. On jeden może nie zapomniał w pałacu swoim wybudować schodów. Za to spotyka go słuszną nagrodą. Gdy dzieła innych zaczynają mierzchnąć i musi je ratować od zapomnienia spóźniony, martwy i niemniej skłonny do zapomnień sędzia — historia literatury, Chłopi żyją mocno i coraz mocniej i pełniej życiem własnym, przyrodzonym. Obiecują one przetrwać wiele dzieł niemniejszego może talentu, które jednak organiczna wada, brak logiki — skazała na niewytrzymałość. Pokrywają się one skazami i rysami wobec nieubłaganego sprawdzianu rozumu, przychodzącego już nazajutrz, po upojeniu pierwszą sławą, ze swemi roszczeniami.

Wielką logikę, bo wielki i wyraźny kierunek duszy posiadał Stanisław Wyspiański i stworzył arcydzieło: „Wesele“, ale i on nieraz tę samą logikę z wielką szkodą dla utworu obraża, gdy np. między

krwawe, przyspieszone tętna Nocy listopadowej wkłada rozmowy bogiń greckich...

Oczywiście i ta oto próba przywrócenia pełniejszego światła logice zwraca się do słuchaczy głuchych na oba uszy i przeto jest nielogiczna, albowiem:

Nie-logika jest tem, co nad naszą twórczością ciąży fatalistycznie,

A logika to to, czego — my nie posiadamy.

JAN ZARYCZ.



Rodowód i znaczenie wyrazu SZTUKA.

Wyrząd cudzoziemski jest prawie zawsze świadectwem, że dane pojęcie nie istniało poprzednio w narodzie i dopiero przez naśladownictwo zostało wprowadzone. Z biegiem czasu jednakże albo wyraz obcy tak się asymiluje, że staje się swojskim — albo też ustępuje miejsca wyrazowi swojskiemu*). Czasami wyraz cudzoziemski przybiera znaczenie bardzo określone i ograniczone (n. p. *Technika*), czasami przeciwnie rozszerza się i zwielokrotnia, nawet zmienia w stosunku do swego znaczenia pierwotnego (n. p. *Sztuka*).

Choć niektórzy starali się dowieść, że *Sztuka* jest wyrazem czysto polskim, jednakże twierdzenie takie żadną miarą nie da się przeprowadzić. Jest to niewątpliwie jeden z aż nazbyt wielu wyrazów niemieckich, które może byłby wielki czas z polszczyzny usunąć.

Dodać trzeba, że jest to jeden z najmniej szczęśliwych nabytków germańskich w języku naszym. Jeżeli porównamy wieloznaczność, trywialność, przykrą elastyczność wyrazu polskiego *Sztuka* z łacińskim *Art*, z niemieckim *Kunst*, z rosyjskim nawet *Iskusstwo* — to rodzi się wielkie pragnienie, aby zrozumieć istotę, znaczenie pochodzenie i pokrewieństwa wyrazu polskiego *Sztuka*, i tą drogą może odkryć w nim coś szlachetniejszego, niż się na pozór wydaje.

Z drugiej strony należy postawić pytanie, czy istotnie wyrazy *Kunst*, *Iskusstwo*, *Art* — w zarodku swoim są równie szlachetne, jak to widzimy w ich stanowisku dzisiejszem. Co do *Art*, to wyprowadzają ten wyraz dwojako: 1) od pierwiastku *AR* — orać, tak, że *Art* pierwotnie znaczyłoby tyleż, co *or-ka*, *praca rolna*; później dopiero znaczenie to się zwięzło do pewnego specjalnego typu roboty; że zaś to znaczenie

*) Bywają też wypadki, że wyraz obcy usuwa swojski, jak np. w rzemiośle u nas wiele wyrazów polskich znikło na korzyść niemieckich.

„roboty“ wogóle długie czasy przechowało się w *Art*, w łacinie nawet średniowiecznej, o tem świadczą wyrazy francuskie *artisan* — rzemieślnik i *artiste* — artysta. I niemieckie *Art*, które znaczy dziś raczej „gatunek, rodzaj, *species*“, wyprowadzają z tegoż źródła (*AR*), przyczem w *alt-hochdeutsch Art* znaczy właśnie „oranie“, a w starogermańskim „mieszkanie, dom“; *art-bar* — orna (ziemia). Dzisiaj mówi się: *Art und Weise* — sposób i maniera; *Bau-art* — struktura; *Mund-art* narzeczce, odmiana języka; *er hat keine Art in der Hand* — on niema żadnego środka, żadnej umiejętności w ręku; *Art des Lebens* — sposób życia. *Artig* — umiejący w życiu, grzeczny. Nadto *Art* znaczy po niemiecku rod, rodzaj; *aus der Art schlagen* — wyrodzić się; *Entartung* — zwyrodnienie. Niektórzy zestawiają niemieckie *Art* ze słow. *rod* (jak *Arb-eit* = *rab-ota*; *Gart-en* = *grod*, ogród; *Bart* = *brod-a* etc.). Być może, że w niemieckim *Art* połączyły się dwa wyrazy różnego pochodzenia. Częściowo *Art* niem. odpowiada łacińskiemu, częściowo odpowiada słow. *rod*. — I łacińskie *art* znaczy właściwie orka, robota, sposób, *manière*. 2) Inni wyprowadzają łac. *Art* z pierwiastku *KR*, który w sanskrycie oznacza „działać, robić, tworzyć, ποιειν“. Wiadomo, że łacina lubi opuszczać na początku wyrazu dźwięk *k* (*c*) np. *ama-re*, sanskr. *ka ma*; *ardor-calor*, *aridus-calidus*, *uti-quoti*, *ubi-*quobi*, *uter-*quoter*¹⁾.

Z pierwiastku *KR* idzie łacińskie *creo* — tworzę, *kar-aya-mi*; *creator-kartri*, *creatus-kartá*; *krt* jest to łacińskie *fex*, np. *pathi-krt* = *pontifex*; *krt* używa się w liczebnikach mnożnych *sa-krt* = jeden raz, jeden krok.

Łacińska forma *art* odpowiada sanskr. *kart*, co znaczy tworzenie, działanie, robota. Tu należy starosłowiańskie *KРЪСЪИ* — Baumeister, budowniczy, cieśla.

Niemieckie *Kunst* pochodzi od *können* — nosco (gnosco), umieć, znać; *Kunst* — to umiejętność. W starym języku *Kunst* schodzi się z *List* — chytróść, i w dawnych bibliach czytamy *Gottes List* — sztuka boska. W wyrazie *Kunst* pamięć rodowodu zatarła się do szczytu i prowadzi on życie zupełnie samoistne.

Narody słowiańskie po większej części przełożyły niemieckie *Kunst* i to nie instynktowo, lecz świadomie, uczenie; wzięły mianowicie pierwiastek *um*, *umieć* — i z niego urobiły wyrazy na oznaczenie sztuki. Czesi zarzuciwszy stare swoje słowo *sztuka*, mówią dziś *umieni* (sztuka), *umielec* (artysta), *umielecky* (artystyczny); serbowie mówią *umietan*,

¹⁾ Greckie *χότερος* (*πότερος*), sanskr. *katara*, słow. *Kъторъ-ji*. — Gwiazdki przed wyrazem * oznaczają formę pierwotną, hypotetyczną.

umiećnik, a także *wiesztań*; sztuka jest u nich *umietnost, ołkretnost*, u kroatów mówi się też *zanat', tvorba*.¹⁾

Polacy mówią poprostu *łunst, łunstowny*.

Na wzór czeski Józef Kremer stworzył i u nas wyrazy, jak *umnik, umnictwo, umniczy* dla oznaczenia „artysta, sztuka, artystyczny“.

Wszystkie te wyrazy, zbudowane sztucznie, zbyt jawnie odsłaniają swe znaczenie pierwotnie — i zawsze się z niemi kojarzą pojęcia, nie mające ze sztuką nic wspólnego. Nowotwory J. Kremera nie utrzymały się w polszczyźnie — i wróciliśmy do *Sztuki*, której pierwoźródło dla nas zamarło; z tego powodu *Sztuka* mogła się wyodrębnić całkowicie i przybrać znaczenie *Ars, artis*.

Pierwoźródłem wyrazu *Sztuka* jest niemieckie *Stück*. *Sztuka* po polsku, oprócz *Ars*, ma jeszcze wiele innych znaczeń, a przedewszystkiem znaczy tyleż co niemieckie *Stück*, szw. *stykke*, anglosas. *stikę*; znaczy kęs, kawał, szmat, spłachć, część.

Mówi się: w sztuki płać, rozbić na sztuki (*mettre en piéces*), na sztuki się rozpadać. „Armata dzieli się na trzy części: na denną sztukę, czopową, wylotową“. — „Sztuczki złote, zamiast monety używane“. „Trąbka oprawna w złote sztuczki (centki)“.²⁾

Sztuka chleba = kęs chleba; sztuka mięsa; sztuka u stołu = porcja; sztukami, po sztuce, *stückweise*, ros. *posztuczno*.

O ludziach mówi się: sztuka łotra, tyle co „kawał łotra“; wykwinćta sztuka, nielada sztuka. Sztuka znaczy też rzecz w sobie cała, *etn Stück für sich*.

Sztukami — jest to przeciwieństwo pojęcia „hurtem, ryczałtem“. Sztuka złota. Sztuka płótna. „Belica płótna kolińskiego ma w sobie sztuk sześćdziesiąt“.

Sztuka = postaw (np. płótna).

Od sztuki do sztuki. Sztuka w sztukę.

Sztuka w zamku strzelbowym.

Sztuka w języku rzemiosłowym znaczy robota na uzyskanie mistrzostwa (*Meisterstück*). „Zadnemu nie dopuścić nijakiego rzemiosła jawnie robić, aż sztukę uczyni“.

Sztuka w znaczeniu czynnem — umiejętność, misterność. O sztukę z kim iść. U Paprockiego: „z jednym tam o sztukę strzelał z łuku“.

Sztuka — w znaczeniu biernem — rzecz sztuczna (*Kunststück*); rzecz misterna; dokazałem sztuki. — Sztuka wielka bez pożytku.

¹⁾ Ros. *is-łus-stwo, łud-esnik, łud-oł-nik* etc. są to przeróbki niemieckiego *Kunst, künftg, chundyga* (pol. *chędogi*), w których pierwotne znaczenie się zatarało, dając wyrazy samodzielne.

²⁾ Cytaty podług słownika Lindego.

Sztuka (*objekt.*) — umiejętność, znajomość rzeczy, kunszt. Sztuki wyzwolone, sztuka rymotwórcza. Sztuka krzyżowa (*Kreuzhiebe der Fechter*).

„Ta sztuka, jeżeli nie gardłem — to kajdanami pachnie“.

Sztuka = fortel, figiel, psikus. Sztuka żołnierska — *Kriegslist*. — Sztuki (fortelu) zażyć. „Frant swoją sztuką się gubi“. „Na jego zabicie sztuki robili u Króla (intrygowali)“.

Mamy nadto: sztukmistrz (cz. umielec), sztukować (łączyć, związać), sztukowy (do sztuki należący), sztukowe (podatek od sztuki bydła).

Sztukwark — znaczy tyle, co *mozaika*; mówi się: pokazywać sztuki, sztuki łamane; sztuka za sztukę, (wet za wet), chytra sztuka, tęga sztuka, najzadsza sztuka, sztuka po złotemu, dziesięć sztuk armat, sto sztuk bydła i t. d.

Sztuka da się wyłożyć po fr. przez *art, pièce, morceau, truc, artifice* etc. — Francuzi mówią: *pièce de théâtre, pièce de boeuf, pièce d'appartement, pièce d'artillerie* i t. d.

Wszędzie prawie ludzkość z trudem wydobywała sobie wyraz dla określenia sztuki. Rzymianie mówili *ars*, grecy — *techné*, sanskryt — *maya* (t. j. mierzenie), zend — *pišman* (nacinanie, pismo), litewszczyzna — *dajtà* (ciosanie).

Polacy zamiast stworzyć własny wyraz — zapożyczyli gotowe niemieckie słowo *Stück* — i rozszerzyli jego znaczenie.

Pytanie rodzi się, co znaczy po niemiecku *Stück*? jakie są pokrewieństwa tego wyrazu w jęz. niemieckim? oraz jakie — w innych językach indoeuropejskich?

Słowem, co znaczy *Stück* w swojej treści pierwotnej?

Paul Regnaud stworzył nadzwyczaj kunsztowną hipotezę o pochodzeniu i znaczeniu wyrazów; mianowicie połowę słownika naszego znajduje w pierwiastkach oznaczających *światło*.

Jeżeli weźmiemy seryę pokrewnych pierwiastków, jak *as, as' ak, akasz, yas, vas, us, usz* — to mamy tu szeregi pojęć najrozmaitszych, których jednak pierwsze znaczenie jest zawsze świecić, jaśnieć, promienieć.

Np. *asu* — sskr. światło, potem bóg; *as-ter* gr. gwiazda, ale *as-ti* — być (gr. *esti*, łac. *est*); *as-vin* gwiazda poranna, ale *as-va* — koń (bystry); *as-man* kamień (ostrzy); *ak-tu* promień; *ag-ni* ogień; *ag-o* pędzę, gonię, działam i t. d.

Z pojęcia *świecić* wynika goreć, płonąć, palić dalej być świecącym, być oczywistym, kolorowym, widocznym; widzieć, wiedzieć, rozumieć; z pojęciem *palić* łączy się przypalać, wypalać, mieć go-

rączkę, schnąć, suszyć, być suchym, być poruszonym, wstrząśnionym, poruszać, wstrząsać, pędzić, gonić, drażnić, kłuć, nakłuwać, ostrzyć i t. d. Znaczenie pochodne może się tak odłączyć od pierwotnego, że nikt nie zgadnie, że np. *kamień* i *oko*¹⁾ — pochodzą z jednego pierwiastku; jeżeli jednak zestawimy polskie *głaz* i rosyjskie *głaz* — to równanie takie stanie się oczywistem.

Takie też znaleźć możemy najpierwotniejsze znaczenie pierwiastku *stüćk*, o ile przejdziemy wszystkie jego transformacje aż do najstarszych w językach aryjskich.

Tu zaznaczą, że elementem pierwszym wyrazu *stüćk*, jest pierw. *št* — który znajdujemy zapewne w *tísthāmi*, gr. *histēmi*, *stehen*, *stare*, *stać*. Nie pójdziemy jednakże tak daleko i zatrzymamy się nad pierwiastkiem pochodnym *stüćk*.

Stüćk — znaczy tyleż, co *fragmentum*, *segmentum*, rzecz obcięta, odkrajana, odciosana; rzecz wypalona, wykłuta, ostrzem (siekiery np.) odrąbana.

Znaczenie najbliższe jest tu raczej związane z pojęciem *palenia*, *wypalania*, niż *świecenia*, *promienienia*; a jednakże i w germańskich językach znajdziemy ślady tego pojęcia. (ob. niżej.)

Stüćk używa się po niemiecku w rozmaitych połączeniach, jak :

Trackenstück — napiętek,
Hauptstück — część główna,
Mundstück — wędzidło,
Frühstück — śniadanie,

Theaterstück — sztuka teatralna,
Kunststück — dzieło artystyczne,
Meisterstück — arcydzieło,
Keilstück — działo odtylcowe.

Stüćk — używa się również w mowie technicznej artyleryjskiej — w znaczeniu „działo, armata“, stąd:

Stüćkgut — spiż,
Stüćkkugel — kula armatnia,
Stüćkpforte — strzelnica dla armat,

Stüćkschuss — wystrzał armatni,
Stüćkñecht — artylerzysta.

Wyraz *Stüćk* nie stoi w niemieckim języku samotny; ma on liczne rodzeństwo.

Najbliższy mu jest *Stock* — odcięty, odciosany kawał drzewa, kij, laska, pałka, pewna miara długości, raczej wysokości, (stąd piętro); słup drzewa, podstawa, masa; więzienie. Mówi się *stockdumm* — głupi

¹⁾ *Kamień* — litewskie *akmuo*, *akmens* — greckie *Akmōn* (ojciec Uraua) — zendzkie *aszman* (kamień i niebo) — sanskr. *akman*. — *Oko*, sanskr. *akshi*: oba od pierw. *ak*, *as*.

jak pała; *stockbetrunken* — pijany jak sztok, pijany jak bela; *stockblind* — ślepy całkowicie i t. d. Mówi się *Stockdeutsch* — niemiec z dziada pradziada — *Stockhaus* — więzienie; *Stockwerk* — piętro.
stocken — przerwać się, ustać.

stockig — zbutwiały.

Po norwesku *Stock-and* — dzika kaczka; *Stock-fisk* — stokfiż; *Stok-rose* — *Althea rosa*.

Zarówno *Stück* jak *Stock* oznaczają pierwotnie wytwór pewnej roboty, którą się wykonywało naprzód zapomocą ognia, przypalania, a potem zapomocą noża, siekiery, ciesielki.

Po islandzku *stik-na* znaczy płonąć. Po norwesku *stik* — cios, ukłucie; *stik* — prosto, bezpośrednio; *stikke* — przebijać; *stikke* — zapalka. Po szwedzku *taend-stikor* — zapalki. — Gockie *stik-an* — wypalać znaki, oznaczać, karby nacinać. Po angielsku *steak* używany w *beefsteak*, *rumsteak* i t. d., oznacza kawał (sztuka) mięsa na ogniu smażony.

W niemieckim to pojęcie zasadnicze przypalania prawie znikło i czasami tylko się wydobywa, jak np. w *anstecken* — krzesać ogień, zapalać (świecę);¹⁾ rozwinęło się natomiast pojęcie kłucia, nakłuwania, przebijania, duszenia — w słowach pokrewnych np. *stechen*, co znaczy „kłuć, zgać, bość, rznąć, ryc, rytować“. *Das Stechen* — rytownictwo, skąd *Stich* — rysunek wyrobiony przez nakłucia; polskie *szytych*, *ko-perszytych*; po polsku mówi się: szytych krawiecki, szytych snycerski, szytych u miecza, na szytych kogo wystawić, w szytychu — tj. w przełamaniu; szytychować — tj. ryc na miedzi; szytychnąć (łac. *stigo*, gr. *stizó*) — podniecać.

stecken — przeniknąć, utkwic, wsadzić. Litewskie *stik-ti*, *styg-oti*. *Steckbrief* — list gończy; *Stecknadel* — szpilka; *Steckpferd* — koń drewniany.

Rzeczownik *Stecken* znaczy tyleż co *Stock* tj. kij, pałka.

sticken — używa się w znaczeniu specjalnem, haftować, tj. nakłuć, ale zawiera w sobie toż ideę ścieśnienia, duszenia się, czyli kłucia wewnętrznego.

Stickmuster — znaczy deseń, *Stickrahmen* — krośna, ale za to *Stickstoff* — azot, gaz duszący; *Stickluft* — zaduch; *Stickfluss* — asfiksyja, zaccadzenie.

Stąd również pochodzi francuski wyraz *stique* — puginał oraz rosyjski *szytk* — bagnet, gdzie mamy znów pojęcie kłucia.

¹⁾ *Anstecken* znaczy też zarazić; *Ansteckung* — zaraza.

Do *stechen* należy *Stachel* — żądło oraz nosowane wyrazy, jak *Stange* — zerdź, drąg, pałka i *Stengel* — łądyga.

Takie są germańskie pokrewieństwa wyrazu *sztuka*, coraz dalsze od naszego pojęcia sztuki.

Wyraz *Stück* zapożyczili też od Niemców Włosi w formie *stucco* — tj. fałszywy, naśladowany marmur. Stąd poszło francuskie *stuc* oraz polskie *stiuć*. Oczywiście *stiuć* używa się dla odróżnienia od *sztuki*, ale pozatem mówi się *sztukator* i *sztukateria*.

Nadto mamy z tegoż źródła po włosku: *Stecco* — cieni, *stecca* — drąg, *stichetto* — znak na słupie drogowym, skąd francuskie *étiquette*.

Te same pierwiastki *sticć* *stück*, *stock*, *steck*, *stech* — znajdziemy i w innych językach indo-europejskich, w łacinie i greccyźnie, w sanskrycie i w zendzie, w litewszczyźnie i w jęz. słowiańskich oraz celtyckich.

Znajdziemy je w dwojakiej postaci, już to z zachowaniem początkowego *s*, już to z jego odrzuceniem, tak, że wyraz się rozpoczyna od *t*, czasem nawet *d*. Mamy więc — naprzód w łacinie i w greckim, ten sam pierwiastek już to w formie *stig*, *stik*, *stich*, już to *tech*, *tych*, *tig*, *teg*. Zmiany takie widzimy także w językach pokrewnych, a nawet w jednym i tym samym języku, co unaocznia poniższa tablica.

Pol. <i>sterczyć</i>	ros. <i>torczati</i>
gr. <i>stegō</i>	łac. <i>tego</i> ¹⁾ (niem. <i>decken</i>)
gr. <i>stigma</i>	sskr. <i>tigma</i>
niem. <i>strung</i> (słow. <i>strąg</i>)	łac. <i>truncus</i>
niem. <i>stolz</i>	łac. <i>trux</i> (słow. <i>derzktj</i>)
słow. <i>ston</i>	gr. <i>ton-os</i>
niem. <i>stier</i>	słow. <i>tur</i>
niem. <i>sterben</i> }	{ niem. <i>derb</i>
słow. <i>sterwo</i> }	{ słow. <i>trup</i> (i <i>strup</i>)

podobnie

słow. <i>slimak</i>	łac. <i>limax</i>
słow. <i>śnieg</i>	łac. <i>nix</i> , <i>neige</i>
sanskryt. <i>sneha</i> (miłość)	słow. <i>niega</i> , <i>nieznuj</i> .

I w języku niemieckim pierwiastek *Stück* istnieje w formie *tück*, *tug*, *tig*. Znajdujemy w nim słowo *Tücke* (pluralis), które wiąże się z pojęciem *stück* in deteriore partem.

¹⁾ Ale i *stega* — pokrycie.

Tücke znaczy figiel, psota, fortel, sztuczka, *truc*, *artifice*.

tücktsch — chytry, podstępny, natomiast:

Tugend — cnota.

taugen — być do czegoś zdatnym.

tauglich — zdatny.

Taugenichts — człowiek do niczego, *nigaud*, *vaurien*.

Znajdujemy tu wreszcie osobliwe słowo, które się powtarza w bardzo wielu grupach językowych, mianowicie *Teig* — „ciasto“, co w pierwszej chwili szczególnie uderza. Po norwesku *Teig* ma nieco odmienne znaczenie: kawał ziemi, gruda ziemi, a prof. Kleinpaul zestawia owo niemieckie *Teig* z greckim *teichos* — ściana, mur; w jednym z tych języków przeniesiono dany pierwiastek na obrabianie wapna i gliny, w drugim, na obrabianie mąki.

W JĘZYKU GRECKIM

mamy dwa szeregi pierwiastków, które się wiążą z niemieckiem *Stick*, *stüch* — są to:

po pierwsze) *stig*, *stich*, *steg*.

po drugie) *tach*, *tech*, *tych*.

Niżej, mówiąc o sanskrycie, wyjaśnimy, dla czego zestawiamy te dwa pozornie różne szeregi; w każdym razie pierwiastkowy sens jednej i drugiej linii jest „przypalać, nakłuwać, nacinać, obciosywać“, z czego już później rozmaite inne się wyprowadzają pojęcia.

Pierwiastki te nietylko nie są nam obce, ale przeciwnie, żyją do dziś w naszych językach.

Mamy tu naprzód *stizó* (στίζω)¹⁾ nakłuwać, podniecać, co odpowiada niemieckiemu *sticken*, gockiemu *stikān* — nakłuwać, oznaczać; stąd idzie *stigma* — nakłucie, znak, znamię, stygmat; *stiktós* — centkowany.

stiches (plur.) — oznacza szeregi wojsk; powiedzielibyśmy: *szyki*, *bagnety*. Εν στίχας — w szeregi, na sztykil tak brzmiał rozkaz dowódcy greckiego.

*stichos*²⁾ znaczy szereg, linia, a w przenośni, wiersz; skąd polskie *dystych* — dwuwiersz. Po rosyjsku mówi się *stich* — wiersz, *sticho-*

¹⁾ Inna forma στίζω brzmi στίζω (ostrze).

²⁾ Niektórzy cały ten szereg prowadzą ze στείχ — ω — stąpam, kroczę.

tworec — wierszopis, *stichotworenje* — utwór poetycki. Sens pierwotny wyrazu *stichos* — linia, laska wycięta, wyciosana.

stachys — kłos, zwłaszcza jęczmienny, kłujący. (Nawiasowo zauważę, że i polski wyraz *kłos* — zapewne jest w związku z pojęciem *kł-uć*, jak *kłol-ec*).

stoich-às — szereg drzew, aleja.

stoich-eion — jedna w szeregu rzeczy, elementum, żywioł. *Stoicheia* (plur.) — elementarz. Stąd rosyjskie *stichija*, *stichijnyj*. Στοιχειωτικός — elementarny; στοιχείωσις — wykład nauki.

Zeus Stoicheus — Jowisz, jako bóg żywiołów, duch elementarny — jak pisze Juliusz Słowacki w przekładzie Iliady.

stegō (στέγω) — pokrywam.

stegē (στέγη) — dach (litewsk. *stogas*).

stegos (στέγος) — dach, dom.

stegnōs — pokryty, gęsty, ścisły.

steganōs — zakryty, nieprzenikniony.

stegites — służebnik, domownik,

stegitis — nałożnica.

(Taż sama serya *steg* bez *s* *tegē* = *stegē* — dach, pokrycie; *tegos* = *stegos* toż samo. U Homera τέγχοι θάλαμοι — mieszkanie kobiet, na górnym piętrze. *Tegos* — jak niemieckie *Stock* — znaczy *piętro*).

Drugi szereg idących tu wyrazów odnosi się do pierwiastków *tach* — *tech* — *tych*, oczywiście jest to transformacja jednego pierwiastku, który możemy oznaczyć *T-CH* albo *T-KSZ*.

Mamy tu przedewszystkiem τάσσω (*tassō*) — i τίκτω (*tiktō*) — obrabiam, obciosuję, działam, tworzę, rodzę, Od *tassō* — idą:

tage i *taxis* — szereg, porządek, układ.

tagma — oddział wojska, legion.

tagōs — dowódca.

taktōs — postawiony w szeregu, określony, rytmiczny; stąd nasze *takt* — w muzyce i w życiu.

taktikōs — zdolny do dowództwa, umiętny.

taktikē (scil. *techne*) — sztuka wojenna, właściwie pewien dział sztuki wojennej.

Inna forma tegoż słowa τίκτω — tworzę, rodzę, powoduję — daje:

teknon (τέκνον) — dziecko,

tokēus (τοκεύς) — rodziciel.

Nadto z tego samego źródła idą słowa:

(*Teuchò — tynchanò — tityskò*)
(τεῦχω — τυγχάνω — τιτύσκω),

co znaczy obrabiać, obciosywać, przysposabiać, budować, fabrykować.

Na dnie tych wszystkich znaczeń leży to samo, co na dnie niemieckiego *Stück*, idea ciosania (drzewa, kamienia, gliny, wapna, mąki).

Z tych źródeł pochodzą liczne wyrazy greckie, które przeszły do języków europejskich.

teuchos — wszelki sprzęt, naczynie, waza, urna, beczka, skrzynia narzędzie, a zwłaszcza oręż.

teuktòs — sfabrykowany wytwór ludzki,

teuktòr — budowniczy,

teuchètòr — człowiek zbrojny.

Dalej mamy z tegoż pierwiastku:

teichos — ściana, mur (ob. niem. *Teig*).

tektòn — cieśla, stolarz, budowniczy,

tektoneia — warsztat,

tektionìs — ciesielski, rzemieślny,

tektioniké (tj. *techne*) — sztuka budownictwa, architektura,

tek-mar — granica, znak graniczny,

tek-mairo — rozgraniczam, rozróżniam, *distinguo*.

Najważniejszy i dla naszych celów decydujący jest tu wyraz

ΤΕΧΝΗ — *TECHNE*,

który znaczy właśnie wyraz *sztuka* i który pochodzi z tych samych pierwiastków, co niemieckie *Stück* i pol. *sztuka*. Wyraz *techne*, *technika*, *politechnika*) — w językach europejskich zmienił swoje znaczenie pierwotne i raczej określa konstrukcyje oparte na wiedzy ścisłej, na rachunku matematycznym. Jednakże zarówno w języku starogreckim, jak i nowogreckim *techne* oznacza przedewszystkiem *sztukę*; niewątpliwie pierwotnie była to sztuka ciesielska, stolarska, snycerska, sztuka wymagająca również rachunku, w następstwie jednak wszelka sztuka (a nawet nauka) nazywała się *techne*, co się przechowało do dziś w nazwach wielu sztuk, jak gramatyka, arytmetyka, muzyka i t. d. γραμματική, ἀριθμητική, μουσική, ῥιθμονική, ἰατρική, φυσική i t. d. są to wszystko przymiotniki, przy których należy się domyślać rzeczownika τέχνη. Gramatyka, to znaczy sztuka gramatyczna, muzyka — sztuka muzyczna i t. d.

Od *techne* — idzie *technites* — artysta i *technikòs* — artystyczny.

Co się tyczy τυγχάνω (*tynchanò*) — to, idąc z tych samych źródeł,

wyraz ten ma znaczenie bierne; znaczy on być przedmiotem obrabianym, obciosywanym, rzucałym przez obcą, niewidzialną rękę, rękę trafu, losu.

Τυχεύω — znaczy: znajduję się trafem, natrafiam, napotykam, otrzymuję przypadkiem, zdarza mi się, dosięgam, zdobywam, mam powodzenie.

Ząd rzeczownik Τύχη — *Tychê* jest to fortuna, los, przypadek, bogini szczęścia, Fortuna. *Tyche* w formie zwłaszcza *Eutychia* oznacza przeważnie los szczęśliwy.

Τιτύσκω = τεύχω i nie ma żadnego specjalnego znaczenia.

(Dokończenie nastąpi).

ANT. LANGE.



Jak umarł pewien bardzo stary król.

(BAJKA).

W starym, bardzo starym zamku siedzi król. Siedzi w dużym, wygodnym fotelu, przy stole w ogromnej sali i je obiad. Na kominie trzaska ogień, za oknami widać zimę — wielkie, obszerne równiny, przysypane śniegiem. Ze śniegu wyrastają bezlistne, czarniawe, koronkowe drzewa i krzaki.

Król ma na sobie wytarty płaszcz sukienny, brązowy, obramowany lisim futrem, spięty pod szyją złotą klamrą. Na głowie korona zwyczajna, na codzień, podszyta ciepłą, watowaną czapką. Krząta się koło niego kilku chłopców służebnych i sam marszałek, który nimi rządzi na migi.

Król jest bardzo stary, ma lat sto dwanaście. Z pod korony wychodzą mu długie, wątle kosmyki biało-żółtawych włosów. Twarz ma pomarszczoną, niby jabłko zwiędłe, ręce gęsto zmarszczkami pokryte, palce suche, starcze, zgrabiałe.

I ciało musi być wątle, bo go wcale nie znać pod płaszczem.

Wszak już bardzo osłabiony. A jednak pomimo tego, kierując się słuchem, patrzy dobrotliwie, z zajęciem, w stronę czeredy wróbli, hałasujących za szybami nad jadalnią, które im wysypano. Biją się, trzepocą skrzydłami, skrzeczą, włożą jeden na drugiego, dziobią się. Mają zimowe okrycie — dużo piór, które nastroszyły ze złości i zaperzenia się. Przez szyby słychać ich ćwierk stłumiony i suchy szelest skrzydeł. Czasami uderzają nimi o szybę. W pokoju cisza, służba chodzi na palcach. Tylko w kącie zegar gdacze.

— A dużo ich dziś, dużo? — pyta król ciekawie.

— O, więcej niż zwykle — odpowiada marszałek. — Musiał im mróz dziś mocniej dokuczyć.

— Mróz, mówisz?

— Tak, najjaśniejszy panie!

- A bardzo dziś zimno, bardzo, hę?
- O! Mróz tęgi — odpowiada marszałek.
- Tęgi, mówisz?
- Tęgi.
- Hm! to źle, źle... to niedobrze!...

Stary król zjadł już kaszę z mlekiem, która mu bardzo smakowała. Chłopak wnosi na złotym półmisku pieczone kurczątka, pokrajane na kawałki. Jeden od pierś, wygląda bardzo smacznie: skórkę ma cienką, przezroczystą, ciemno-złotawą. Z przekrojenia patrzy mięso delikatne, białe, jak kość słoniowa — kruche i soczyste. W chwili kiedy pacholek staje obok króla i ogląda się na marszałka, kawałek kurczęcia porusza się, wyłazi z pod niego coś, staje na cyzelowanym brzegu półmiska i szybko zeskakuje na ziemię. Tu rośnie i wyrasta w Śmierć jasnokościstą, ubraną nadzwyczajnie bogato, w ciekawą materję, wyszywaną pracowicie srebrem, w drobne zawite wzory. Na szyi ma krótki łańcuch ze szmaragdów, głowę okrywa czarna, aksamitna myca, zachodząca klapami na uszy, a na niej wielki, czarny kapelusz z piórami. Wszystkie kości, oprawne w złoto, spojone z sobą misternie, wyglądają jak relikwie w relikwiarzu. Puste oczodoły mają obramówkę srebrną. Kości są miejscami spróchniałe, miejscami błyszczą gładkie, jak wypolerowane. Na czole, na kościach policzkowych, na dolnej szczęce widać rysunki, przedstawiające sceny z tańca śmierci.

Oprócz króla nikt jej nie widzi.

Ale ponieważ król ma wzrok bardzo osłabiony, więc bierze ją za hr. Zennięgo, jednego z dworzan, który ma prawo dostępu bez meldowania się, w każdej porze dnia i nocy.

— A! to ty! Dzień dobry — szepce król pospiesznie — siadaj!

Śmierć siada naprzeciw króla, zdejmując kapelusz, kładzie go obok na krześle. Ogień z kominka, migocząc, gra na złocie spojeń stawowych, zagląda do oczodołów śmierci i do pustej klatki piersiowej, gdzie nie ma nic oprócz próżni.

Pacholek stawia przed królem półmisek z kurczęciem.

— Cóż tam słyhać? — pyta król.

— I źle i dobrze! Wszystko tak, jak być powinno — mówi Śmierć, podparłszy brodę na rękę, patrząc się na starego króla spokojnie.

— Acha! a...a! tak, tak, masz rację, wszystko dzieje się tak, jak się dzieć powinno! To dobrze, to doskonale. Tak zawsze być powinno, bo tak jest najlepiej — powtarza król, podsunawszy półmisek pod samą brodę, przewraca widelcem kawałki kurczęcia, aby wybrać najlepszy. Wreszcie wziął udko i położył na talerzu.

— Cóż mój syn?

— Rządzi, królu!

Stary król zamyslił się.

— Tak, tak, to dobrze, to dobrze, ja bo już jestem, widzisz, stary.

A wiesz ty, ile mam lat?

— ?

— Sto dwanaście, dwa miesiące, pięć dni... Sto dwanaście! Słyszałeś? Sto dwanaście!

— Jeszcze stu lat życzę — szepce Śmierć.

— Oho, ho! Już nie! Nie! Co by to było? Nie udźwignął bym! Drugiej setki! O, nie! Nie!

I mówiąc to, jadł małymi kawałeczkami, które obkrawał szybko, żując pospiesznie dziąsłami, łakomie, jak zwykle starcy.

— Należało by raczej ująć ci lat, królu!

— Hę?

— Nic, królu, odchrząknąłem tylko — rzekła Śmierć, nie odjmując ręki od brody, patrząc na starego króla jak ktoś, co czeka.

Tymczasem król zjadł udko, przysunął półmisek i znowu począł grzebać w nim widelcem. Tym razem trafił na kawałek, z którego śmierć tylko co wylazła. Przełożył go na talerz.

— A jednak wszyscy chcą żyć, żyć, jak najdłużej — szepnęła Śmierć niby do siebie.

— Hę? — zapytał król.

— Mówię, że wszyscy ludzie pragną żyć...

— The!

— Gdyby tak wrócono ci dawne lata?...

Król przestał jeść i spojrzał się jakoś uważniej na tego, który do niego mówił, jak gdyby nagle opadły go jakieś obawy. Ale były to tylko wspomnienia: na tak pomarszczonej twarzy, w tak zgasłych oczach wszystkie żywsze uczucia malują się już jednakowo.

— A wszystko, wszystko — to, co minęło? Powróciłbyś mi? Hę?

— Nie!

— Więc co mi z ubytku lat i z młodości! Powróciłbym do dawnych czasów, wstaliby z grobów dawni ludzie? Nie! Byłbym sam, jak palec! Nie chcę!

— Byłbyś znowu dzieckiem...

— Które miałyby sto dwanaście lat... Tak, byłoby to dziwne dziecko!

— Mógłbyś żyć na nowo innym życiem...

— A moje własne to co? Umarłoby, zapomniałbym o niem?

— Zapomniałbyś.

— To i tak zapomnę niezadługo! Najlepiej jest, skoro wszystko jest tak, jak jest — rzekł król, jedząc piękny kawałek kurczęcia od piersi. Wiesz, to kurczę jest bardzo dobre, bardzo mi smakuje. Może spróbujesz? He?

— Dziękuję — szepce Śmierć.

— Widzisz, ja w moich latach mam apetyt lepszy, a ty, trzy razy młodszy odemnie, co? To źle. Widzisz, po co mam wracać do młodych lat, kiedy jem?

Śmierć poruszyła się.

— Co? Już odchodzisz?

— Nie! — szepnęła Śmierć. Przychodzę...

— He? — zapytał król jakoś dziwnie, jakgdyby nagle coś mu się stało. Podniósł rękę do gardła. Przełykał ostatni kęs kurczęcia i oczy mu nagle zmętniały, twarz osunęła się. Wtedy Śmierć szybko wyciągnęła rękę, dotknęła nią czoła starca i znikła.

I usnął cicho na zawsze, gdy wróble ćwierkały za oknem, bijąc się przy jadle.

Miał wspaniały pogrzeb. Postawiono mu pomnik.

I wspominano go długo.

Bo był to dobry król.

FELIKS JABŁCZYŃSKI.



Wola mocy i pierścień pierścieni.

(Z POWODU PRZEKŁADU POLSKIEGO.)¹⁾

Ujęty w postać i przemówienia Zaratustry syntetyczny kształt myśli i sztuki Nietzschego, niesłusznem byłoby poczytywać za wyraz najnaturalniejszy i najśmielszy jego filozofii i psychiki. Zaratustra jest za bardzo zharmonizowany, ustatkowany i słoneczny, ażeby mógł służyć za zwierciadło lub wizerunek wiecznie fermentującej i burzliwie przewalającej się inteligencji Nietzschego. Tego zresztą, co jest w ustawicznym ruchu i „przewycięzaniu się” w żadną skryzalizowaną formę ująć nie można. Zaratustra to raczej ideał i ostateczna meta wędrówek, to przystań i pojednanie na słońcem opromienionych wyżynach Alp, którym do tej roli pozowały szczyty Engadynu.

W Zaratustrze ideał mocy i nadczłowieka występuje raczej jako miraż, jako oaza, to „wielkie południe” i „wyspy szczęśliwości”, do których myśliciel-artysta tęsknił. Moc to tak gotowa i skończona, że już jej nie potrzeba ani wykrzykników, ani retoryki, ani krasomówczych gestów, ani szermierskich skoków i szarpań. Jest tak opanowana, że może sobie pozwolić nawet na jowialność i śmiech. Tak wysoko wspięła się ponad kryzys wszelkich wysiłków i zmagania się, że potrafi nawet tańczyć i innych też do tańca namawia: „Podnoście też i nogi, dobrzy tancerze, lub lepiej czyńcie: na głowie też stawajcie!”

Przelawszy tedy tę moc w zwroty poetyckie, w aforyzmy misterne i zarazem metaliczne, jak tematy muzyczne, Nietzsche przez to samo nałożył wędzidła swojemu potworowi, ubóstwianej przez się „straszliwości”. Zaklął je w rytmy i prawie że rymy, war porozlewał i uwięził w kosztowne amfory. Spłacił w ten sposób daninę swej ambicji

¹⁾ Fryderyk Nietzsche. *Wola mocy* — próba przemiany wszystkich wartości. Przełożyli Stefan Frycz i Konrad Drzewiecki. Warszawa. Nakład Jakóba Mortkowicza.

poety i proroka, nowy według siebie zakon głoszącego, bezchwiejnemi, stężaleni w spiżowe tablice kanonami.

Czy rzeczywiście spiżowe? Grają nieraz wersety Zaratury, jak lutnie i harfy, ale niezawsze biją jak dzwony. Dopiero pod koniec przenika je moc wyrocza, sybillińska. Niesłychana to musiała być praca ducha, żeby świat swój najpodobniejszy do niezastygłej lawy skępować i wyrzeźbić w symetryczne figury przypowieści, w pełne gracyi parable. Praca ta o tyle nie dopięła swego celu, że w nas, w widzach i czytelnikach nie zdołała uspić obawy, iż po za ścianą pieczary Zaratury huczy rozszalałe morze. Cały ten wszechpoemat jest ostatecznie poematem ugłaskanym, stosowanym i wypowiedzią to, co gdzieindziej, w innych dziełach Nietzschego wypowiedziane zostało bodaj parokrotnie, a zawsze bezbrzeżnie, z dionyzyjskiem boskiem niedbalstwem, nieporządkiem i fantazyą, a zarazem naturalną złośliwością fauna, psotnie druzgocącego ludziom ich świętości.

I nie byłoby dziwnem, gdyby ze stanowiska zarówno artystycznego jak i filozoficznego, dla miłośnika formy niczem nie jarzmiącej się, jak i dla pragnącego oglądać nagą duszę myśliciela, Zaratury nie był ostatnim, najwyższym szczytem wśród tych wyzyn mocy, po których wspina się Nietzsche. Nawet krytyk miałby prawo powiedzieć, że woli dionyzyjski iskrzący chaos Nietzschego, niż jego krystaliczne ugrupowania.

Albowiem wyższem jeszcze, lapidarniejszem skoncentrowaniem potęgi są takie — kolekcye raczej — niż systemy myśli, jak Antychryst i Wola mocy, a w każdym razie ten inny układ jego tez, przemieniających wartości, który on sam lubi nazywać „Wolą mocy“.

W układzie tym posuwa swą bezwzględność widzenia świata bez osłon do stopnia rzeczywiście zdumiewającego i imponującego; kult prawdy i rzeczywistości głosi z męstwem nieustraszonem. Wtedy bujna tragiczność osiągniętych przezeń rezultatów w koncepcyi świata jest taką, że zrozumiećbyśmy nie mogli, jak mógł ją wytrzymać, gdyby nie ten ważki fakt, że w każdą swą prawdę wszczepia nieogarniony wprost wigor i entuzjazm życia.

Tragedyi tej sam nadaje złowieszcze miano: Nihilizmu, chociaż zdaje sobie doskonale sprawę z tego, że nazwą tą czytelnika zniechęcić mógłby, a dziełu swemu odebrać czar kwitnienia i świeżości. Ale nie obawia się; na każdy taki pozorny zgrzyt negacyi posiada remedium w swojej psychice, odczuwającej wszystko, nawet same przeczenia, jako fale życia i rosnącej mocy.

Śmiało tedy rozważa, czy i o ile zostajemy zaspokojeni, gdy stosujemy do świata postulaty: jedności, zamiaru i prawdziwości i dochodzi do wniosku, że świat tych kategori nie posiada; poprostu dla tego, że są one produktami samego człowieka. Wszelchność staje więc przed nami ogołocona z celu, przewodniej myśli i jakiegokolwiek wielkiej jedności. W takim razie jest-że światem nieprawdziwym, złudzeniem i pozorem, po za którym istnieje jakiś świat prawdziwy, metafizyczny? W rzeczywistości jednak i ten drugi sklecony jest tylko z naszych potrzeb psychologicznych, które drogami tajnymi „wiodą do zaświatów i bóstw fałszywych“. Powstaje więc w odpowiedzi zupełne nic, świat bez wartości. Powinien by on przyprawić człowieka o beznadziejną rozpacz, gdyby nie ów właśnie wychylający się ponownie z ukrycia fakt, że owe nasze trzy miary wartości są produktem naszym, podmiotowym, produktem świata urojonego.

Czyż jednak te trzy miary możemy w sobie przewyciężyć, pokonać i zniszczyć? Wtedy nie oceniany i nie sprawdzany w ten sposób świat okazałby się może właśnie pełnym wartości?

Odpowiedź Nietzschego na to pytanie jest genialnym skokiem logiki przez przepaść.

Wartościowanie świata jest rezultatem stosowania doń zasady prawości, a więc moralności. Moralność, której od niego oczekujemy, jest tedy źródłem nihilizmu. Jest to ta sama moralność, którą daje się ludziom słabym i pokonanym, ażeby mieli złudę istności wiecznych, górnych i boskich. Wypełnieni etyką zaczynają opukiwać świat etycznie. Ale łatwo się zdarzyć może, że nic nie wypukają i nic nie znajdują. Od ekstremu ich iluzji, krok tylko jeden do ekstremu zupełnego, nihilistycznego rozczarowania. Moralność ta ratowała przed rozpaczą wielu uciśnionych i wydziedziczonych, a zarazem zaczęła nienawidzić ludzi gatunku przeciwnego, mocarzów i zdrowych. I w ten sposób dwa zła czyniła: po pierwsze, narząła na zawód co do świata, który okazuje się sam przez się niemoralnym i niemądrym, a powtóre, osłabiła instynkt i kult mocy i życia.

A tymczasem dla mocarnych i zdrowych nieistniała wcale i nie potrzebowała istnieć taka deska ratunku, jaką rzucono w postaci moralności słabym. Mocny i zwyciężający ma w sobie zdolność spokojnego widzenia wielu rzeczy niemoralnych, nielogicznych i przypadkowych. Nie obawia się nieszczęść i nawet bezsensu w świecie i nawet lubi pewną dozę chaotyczności. Mocni zatem przewyciężają w sobie nihilizm — stadyum zresztą bardzo doniosłe i naturalne, które jako ciąg dalszy chrystyanizmu, jest znamięm nawet umysłów wielkich

jak Schopenhauer. Gdyby było więcej tych mocnych i żywotnych, tyle pewnych swej mocy i świadomą dumą reprezentujących osiągniętą siłę człowieka — byłoby mniej nihilizmu. Sam Nietzsche w pojęciu swoim, stadyum to przebył „jako pierwszy zupełny nihilista w Europie“, który jednak przeżył już w sobie do cna cały nihilizm, — „który ma go już poza sobą, pod sobą, zewnątrz siebie“ (Wola mocy. Przedmowa).

Znaczy to innemi słowy, że gatunek silniejszy, płodniejszy, wytworniejszy podkopuje wiarę w człowieka i świat; gatunek niższy, „stado“, „tłum“, „społeczeństwo“ pospolituje istnienie ludzkie przez „wydymanie“ metafizycznych i kosmicznych wartości. Gdy one padają, pada i sam podpierany przez nie słaby człowiek. Człowiek wyższy jednak może nie upaść, ma on dość mocy w samym sobie, ażeby ostać się i wobec ruiny swej metafizyki; w nim nihilizm nie jest koniecznie katastrofą, lecz nawet wyrazem potęgi, najwyższą mocą ducha, życiem przebogatem, ideałem, w części ironicznym, w części niszczącym.

Znaczy to również, iż moc i rozlewność życia może zastąpić snadnie wszelkie fundamenta moralności i nawet metafizyki. Wyposażony w nie gatunek posiada w sobie jakoby równoważniki tych wszystkich wierzeń i filozofij, których celem jest utrzymywać człowieka na powierzchni toni, ażeby nie poszedł na dno. Człowiekowi mocnemu wystarcza jego własna wewnętrzna dźwignia.

A gdyśmy w tem miejscu użyli słowa *równoważniki*, lub chociażbyśmy go nawet nie użyli — nieprzepartą siłą skojarzenia staje przed nami wielka teoria siły życia jako zastępcy i równoważnika, *équivalent*, w systemacie Maryi Guyau. W nim żyźność lub urodzajność życia, *fécondité* — jako rękojmia czynów i instynktów dodatnich i owocnych, rozwinięta zwłaszcza szczególnie zwięzłe i fortunnie jasno w *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, opiera się w gruncie rzeczy na tej samej wierze w twórczą, ocalającą przed złem a przyrodzoną moc życia, krółą odkrywa Nietzsche. Różnica — na ogół biorąc — tkwi w tem, że Guyau nie mówi o urodzajnem życiu, jako przywileju pewnego gatunku, w przeciwieństwie do gatunków, życia tego nie posiadających, — lecz wogóle o życiu. Guyau jest więcej przedmiotowy i obywa się bez podziału na gatunki.

„Życie, mówi Nietzsche, dąży do *maximum* poczucia mocy; z istoty swojej jest dążeniem do wzrostu mocy; dążenie nie jest niczem innym, tylko dążeniem do mocy...“ „Twierdzenie Spinozy o samozachowaniu się musiałoby właściwie kłaść kres zmianie; lecz twierdzenie to jest

błędne, przeciwieństwo jest prawdą. Właśnie na wszystkim co żyje, najwyraźniej można wykazać, iż czyni wszystko, nie żeby się zachować, lecz żeby się stawać czemś więcej...”

(Wola mocy jako prawo natury). „To co nazywa się „odzywianiem“, jest tylko zjawiskiem następczem, zużytkowaniem owej pierwotnej woli stania się silniejszym“. „O co walczą ze sobą drzewa w lesie pierwotnym? O „szczęście“? — O moc! (Rozdz. Wola mocy jako życie).

„Wszecławiat cały składa się właściwie nie z rzeczy, lecz z ilości dynamicznych, zostających w stosunku napięcia do wszystkich innych ilości dynamicznych, których istota polega znowu na takimże stosunku do innych. Wola mocy nie jest bytem, lecz patosem — jest faktem elementarnym, z którego dopiero wywodzi się stawanie, „działanie...“

Tak jak przed chwilą myśli naszej musiał się ukazać Guyau, tak w tej znowu chwili sam się wysuwa na widok Schopenhauer. Nie podobna oprzeć się zestawieniu napięcia „woli mocy“, z napięciem „woli życia“ w „Świecie jako woli i wyobrażeniu“. Niepodobna nie uznać, że zachodzi między nimi stosunek blizkiego powinowactwa. I tu i tam jest jednakowe pathos, dążenie do czegoś większego i nowego, stan brzemienności i ciężenia. Gdybyśmy mogli określić istotę życia, wziętego samo przez się, a potem mocy, wziętej sama przez się, możeby się okazało, że to w gruncie jedno i to samo, moc jest bowiem najistotniejszą władzą życia, a życie najistotniejszą władzą mocy. Jedno manifestuje się przez drugie, jedno jest funkcją drugiego. A w każdym razie różnica między jednym a drugim nie jest tak wielką, ażeby na niej ufundować można było zasadniczą różnicę światopoglądów. Podstawa zatem Nietzschego nie tyle jest odmienną od podstawy Schopenhauera, ile ujęciem jej z innej strony, jest raczej odmiennością perspektywy. Wola mocy duszę swoją i swoją krew wzięła z woli życia; pod jej suggestyą nieodpartą zostaje.

Jeśli zaś pomimo to ostateczne oblicze idei Nietzschego posiada wyrazistą odrębność i samodzielność, to dzięki stronie zewnętrznej, fenomenologicznej, którą nadał swojej woli mocy. Przez konsekwentne i stałe odczuwanie w sobie patosu rozrostu i potęgi, przez zaszczepianie wszystkiemu energii zdobywczej i świadomości potężnienia, przez owo charakterystyczne uczucie wewnętrznego „tak“ i „jeszcze“ i „więcej“ — przemienia on niemrawą i posępną wolę Schopenhauera na wolę promieniejącą i prawie radosną. Ona nie biada już nad sobą i nie siada ociężała jak fatum, jak złowroga Sybilla, lecz żywa i oskrzy-

dłona mknie naprzód z ramionami rozpostartymi, jak żeby ciągle i coraz więcej obejmować i przywłaszczać chciała.

II.

A żeby jednak pesymizm Schopenhauera miał się pod ręką Nietzschego przeistoczyć w rodzaj optymizmu, potrzeba było zmienić przed wszystkimi zasadami tamtego — znaki algebraiczne. Odbywało się to powoli. Z początku, w „Narodzinach tragedii“ i innych też wcześniejszych pomysłach Nietzsche przyjmuje Schopenhauera bez szermowania i oporu i tylko rozplómienia go ogniem Heraklita i Wagnera — namiętnością Dionyzosa. Potem zaczyna go brać więcej krytycznie, później nawet ironicznie, acz z respektem najwyższym, wreszcie najważniejszy cokolwiek wywodów — wartościowanie życia według miary przykrości i przyjemności, rozkoszy i bólu, szczęścia i nieszczęścia, poddaje bezlitosnej satyrze. I oto z pesymizmu, ongi rzeczy dlań szanowanej bądźcobądź, czyni filozofię sentymentu, błąd dekadentki, wynalazek natur niemocnych.

Samo ocenianie życia według uczucia przyjemności i przykrości nazywa paplaniną. Samą świadomość ludzką ma za fakt podrzędny wobec zasadniczych dążeń życia do udoskonalenia swych funkcji. Trzeba pruć pasmo życia w ten sposób, żeby przedza stawała się coraz mocniejsza, ona jest bowiem „milion razy ważniejsza, aniżeli piękne stany ducha i szczyty świadomości“. „Według przyjemnych lub nieprzyjemnych uczuć mierzyć, czy istnienie posiada wartość: czyż można wyobrazić sobie bardziej szaleńcze rozpasanie próżności?“ „Czem mierzy się wartość przedmiotowo? Jedyne zapomocą *quantum* spotęgowanej i zorganizowanej mocy“.

Czasem perswadujące, czasem ostre te słowa godzą oczywiście w Schopenhauera. Chcąc się mu przeciwstawić za wszelką cenę, Nietzsche, jak widzimy, przesadnie obniża znaczenie stanów świadomości, przeocząc, że jego własna apoteoza życia, przytwierdzenie życiu i uczucie wewnętrznego rozkwitu, ściśle idzie w parze z uczuciem rozkoszy i bez niego się nie pojawia. Nietzsche jednakże umie zbagatelizować ten wtór zadowolenia lub bólu przez to, że za cel ostateczny podaje „życie i potęgowanie się jego mocy“. Wobec tego, celem już nie może być rozkosz, a skoro nie może być celem, może być tylko środkiem. Przetawione w ten sposób wartości degradują wszelką ocenę hedoniczną czy eudemonistyczną.

Nawet sam stosunek wewnętrzny obu pojęć z obozu zwalczanego,

mianowicie bólu i rozkoszy, Nietzsche przedstawia inaczej i całkiem po swojemu. Nie są to według niego stany przeciwne, kontrastujące ze sobą. Zdarza się, że owszem, że przyjemność warunkuje się następstwem rytmicznym podrażnień nieprzyjemnych, jak np. w akcie miłosnym. W bólu większą, niż się przypuszcza, rolę odgrywa wstrząśnienie z powodu instynktownej wiedzy o szkodliwości danego urazu. W dodatku ból jest często bodźcem.

Dopiero na tle tej zaciętej, nieustępliwej analizy bólu, opartej na wyolbrzymionem do ostateczności poczuciu zdrowia lub tęsknocie za zdrową bujnością, zrozumiała się staje w zupełności owa wielka pieśń *pijana Zaratuszty*: *Sej końcowy dwugłos: bólu, który woła: „przemiał!”* i rozkoszy, która chce „wieczności bez dna”, to właściwie czysto filozoficzna teza, jeno przybrana w złotogłów i koronę jakiegoś globalnego hymnu, żeby zatrzeć w sobie ślady tego, co nie jest samą poezją. Wielka różnica zachodząca między dwoma stanami świadomości, z których łańcucha przeplatanego składa się życie ludzkie, jest przede wszystkim różnicą w stosunku do trwania. W jednej chwili rozkoszy przemawiają nieraz całe wieczności — mówi gdzieindziej Nietzsche — jakgdyby chciał żądzę trwania bez dna w przyszłości zapiąć i w kierunku przeciwnym, w kierunku przeszłości. — Uczucie rozrostu życia czy mocy potrafi on z jednej strony zamknąć w jednej przelotnej chwili, a z drugiej strony chwilę tę przepromienić na wieczność wstecz i wieczność naprzód. Chwila ta zamienia się tedy w jego świadomości i w jego teorii jakoby na iskrę gwiazdy, jednocześnie nieskończenie małą i nieskończenie wielką.

Na tej żądzę trwania uczucia dodatniego buduje on poniekąd swoją wielką koncepcję świata. Świat nie istnieje, nie ma bytu, lecz ustawicznie się staje, nie ma celu i do niczego nie dąży, jeno jest rzucającą w nieskończoność żądzę życia; jest też zarazem określoną ilością siły i ognisk siły, które przeto muszą powracać do ziszczonych już ongi kombinacji mocy. W naturze życia jest taka wiekuista jego przemiana — a przecież nie odnowa — że staje się ono ruchem kołowym, wiekuistym wrotem świata. Byłaby to koncepcja mechanistyczna — zastrzeżę się Nietzsche — ale tylko w takim razie, gdyby ruch świata kiedyś miał się skończyć „stanem kresowym”, ale świat go nie osiągnął, lecz powtarzał nieskończoną ilość razy i grę swoją gra *in infinitum*.

Tę koncepcję wywiódł Nietzsche nie tylko z jestestwa życia, jako pracącego do wiekuistego trwania lub, ściślej, powtarzania się, samopotwierdzania się, ale z swej szorstkiej, bezwzględnej krytyki wszelkiej

metafizyczności i wszystkiego wogóle, co się określić nie da a przeto jest dla filozofii ludzkiej bezużytecznem. Ponieważ pojęcie nieskończoności świata jest czemś nieokreślonem, przeto przyjmuje on na jej miejsce ograniczoność światowej energii, która tedy, jak gra w kości, musi mieć ograniczoną ilość kombinacji. Świat zatem odbywa drogę pierścieniowego obrotu dokoła siebie samego — a w tym pierścieniu Nietzsche, pomimo całej jego metafizycznej fantastyczności, widzi jeden z głównych szczytów swej filozofii rzeczywistości, jeden z najważniejszych wyników odrzucenia wszelkich koncepcji niejasnych, operowania pojęciami nieokreślonymi lub też hipotezami kosmicznymi, opartymi na idei mechanizmu.

Jeśli nie ściśle doktrynalnie — ścisłość taka pozostała i w tym wypadku mrzonką — to jako przyczynek do charakterystyki ducha Nietzschego koncepcya ta jest pomysłem zarówno rozległym jako poezya i krzepkim i mężnym jako tak zwana prawda. Niema kwestyi, że trudno wspaniałej żądze mocy uwieńczyć i na mleczne drogi kosmosu tryumfalnie wprowadzić, ale też nie ma kwestyi, że trudno z większą mocą ująć świat w karby, kazać mu wiekuiście się powtarzać i obracać, ale — tylko obracać. Nietzsche ostrym mieczem rozcina węzeł świata, jak węzeł gordyjski, nie myśli rzucić mu na pastwę udręki badania, dociekania i t. p. I siebie też samego nie pociesza żadną nadbudową piękną świata, żadną wiarą rojącą przyszłość, jako pełną Bergsonowskich niespodzianek lub szczęsnych możliwości. Możliwości te dobrowolnie ograniczył, albowiem tego nauczyła go natura życia i zmysł rzeczywistości, największe jego bożyszcze. Ludzie tyle nagrzeszyli zmysłem nierzeczywistości, tak oczernili niem życie, tak umniejszyli nasz świat urojeniem jakiegoś innego świata, rzekomo prawdziwego, że dla samej rehabilitacyi jego, dla tchnienia weń jarzącego ognia istnienia, zgodził się ograniczyć zarówno jego piękno, jak i dobroć drzemających w jego łonie możliwości na przyszłość.

Zresztą według swego rozumienia nie tyle przez to ujął coś światu, ile raczej jeszcze dodał. Wiekuisty powrót wszystkiego „jest najwyższem przybliżeniem świata stojącego się do świata bytującego“. Jeśli bowiem przyjąć, że nasz instynkt trwałości zostaje urażony przez nie trwanie a jeno przebieganie zjawisk powszechnych, — to instynktowi temu, inaczej, naszej woli mocy staje się zadość, jeśli nawrócimy świat w minione już przezeń kształty; jest to zarazem „szczytem rozważania“.

Taka żądza konsolidacyi, utrwalenia świata w byt, jest wyrazem naszej logiki zawsze i wszędzie poszukującej mocy i wartości. „Życie

opiera się na założeniu, że istnieje wiara w rzeczy trwałe i regularnie powracające; im potężniejsze życie, tem szerszy musi być świat, dający się odgadnąć, świat, który niejako czynimy istniejącym". (Wola mocy jako poznanie). Jak wszelkie inne kategorie rozumu, byt, substancja, absolut i t. d., ma ona źródło w czysto praktycznych wyrachowaniach naszego popędu jestestwowego. Cały system naszych logicznych zasad nie jest niczem innym, jak życiową koniecznością, stworzoną, czy wyrobioną na pożytek biologiczny. Nasze wszystkie uogólnienia, systemy, klasyfikacje, cały układ pojęciowy jest takim, jakim jest z nakazu naszego życia i dla pożytku tego życia. Całe nasze poznanie jest tedy rezultatem potrzeby zachowania się. Dla niego to przyjmuje nasz umysł koncepcję rzeczy obliczalnych i stałych, „żeby na nich można było skonstruować schemat jego zachowania się". Gatunkowi to zwierzęcemu potrzebna jest pewna regularność postrzeżeń, a nie jakimś instancyom wyższym, jak duch, rozum, świadomość, dusza, wola, prawda, albowiem wszystko to fikcye do niczego nie przydatne. Gatunek ogarnia tyle realności, ile tego potrzeba dla jego woli mocy; tem więcej chce poznać, im więcej poznać potrzebuje dla swego rozrostu.

Tedy celowość rozumu jest skutkiem a nie przyczyną; logika nie odbiciem jakiejś „idei" przedistniejącej, lecz porządkowaniem świata, ażeby go uczynić podatnym do obliczenia materiałem dla naszego życia.

Jak widzimy, Nietzsche stanął mocno na gruncie pragmatycznym. I w tym względzie jest tylko następcą i uczniem Schopenhauera, dla którego cały ustrój intelektu, jako czegoś wtórnego, a nie pierwszego — pierwszym jest Wola — jest tylko misterną budową rozsądku i rozumu na usługach życia. Nietzsche, jak zawsze i przy tej sposobności nie zadawała się twierdzeniem naukowem, lecz ciska grot rozmyślnej, złośliwej przesady: wszystko, co jest pomysłem, już jest bezpodstawnem; „Parmenides mówił: „nie można pomyśleć tego, czego niema"; — my stoimy na przeciwnym krańcu i mówimy „co można pomyśleć, musi z pewnością być fikcją". Przesadą jest to i nieostrożnością, albowiem na dobrą sprawę możnaby się dopatrzeć w wyrzeczeniu Parmenidesa niedwuznacznej intuicji realistycznej w sensie ścisłego uzależniania myśli od istnienia.

Ale tem radykalnem powiedzeniem oszczędza nam Nietzsche dalszej odbudowy swych pragmatycznych pomysłów. Widzimy, jak bezwzględny jest i całym i w tym zakresie, jak pragnąłby pchnąć z powrotem myśl w istnienie, jak chciałby, żeby wszelkie oddalenie

się od rzeczywistości było tylko warunkowe, a nie stawało się zapomnieniem o niej, jako o swej kolebce, swej macierzy; jak żąda, ażeby pamiętano, że nadbudowa abstrakcyj i systematów wszelkich jest tylko czemś hypotetycznym. Bez niej świat byłby nagim, chaotycznym, dla nas nieprzydatnym, ale też to jedynie byłby świat prawdziwy.

A więc nie ów idealny świat Boga idei lub rzeczy samej w sobie jest prawdziwy, lecz naodwrot, ten ogołcony z naszego logizowania i form systematycznych, rzutowanych weń przez nasz podmiot, — ten zatem rozpierchły, przypadkowy i dziki byłby jedynie światem prawdziwym, — jeśli się już koniecznie chce „prawdy“.

Jesteśmy stale uwodzeni przez moralistów, filozofów, kapłanów, ku idei jakiegoś świata innego, rzekomo prawdziwego, a więc lepszego. Czyż zniósłby np. naród, dumny z siebie, pełen życia i potęgi, znajdujący się w dobie rozkwitu, ażeby go uznano niższym, pozornym, a zaś inny naród — lepszym i prawdziwym? Do tego trzeba być nie-nietylko lichym psychologiem, ale przedewszystkiem być upadającym. Sprawcy tego pomniejszania świata naszego na rzecz urojonego, „filozofia, religia i moralność są symptomatami dekadencyi“.

Nie należy stąd wnioskować o jakowymś materyalizmie Nietzschego, On właśnie bezwzględnie odziera wszelką filozofię z autorytetu rzeczywistości, wszelkie szerokie syntetyzowanie na temat świata obala, ażeby wyrzucić zarówno ideę jak i materję, i uważa przeto, że nas uwalnia od materyalistyczności.

Podobnie obala w swoim pojęciu determinizm. Ponieważ przyczyna i skutek są jeno błędami naszego rozumowania, przeto przymusu i konieczności w rzeczach samych niema, istnieją one tylko w naszej interpretacyi, w naszej formule, ale nie w istocie. Wola może być wolną.

Wydaje się, jakoby Nietzsche nie we właściwym miejscu i w nie dość poważny sposób — czyni to bowiem epizodycznie, w aforyzmach, nagle opamiętawszy się, — ocalał swój honor filozoficzny nie-materyalisty i nie-deterministy. Ale poniekąd ma do tego prawo, gdyż rękojmia wolnej woli właściwie złożoną już jest w jego pojęciu życia samego. Daleko lepiej i skuteczniej niż teoria poznania, którą zrewidował, broni go sama wola mocy, jako rozrostu. Jest ona sama przez się dostatecznie czemś innym niż wykwitem materji i dostatecznie nieograniczalnym i nieobjętym na to, ażeby nie musiała poddawać się konieczności.

Gdyby tych dwóch ważnych tytułów: nie-materyalizmu i nie-determinizmu, wola mocy nie posiadała — ucierpiałoby nietzschejskie życie, byłoby niejako na pewnych punktach obumieraniem, zastygnięciem.

Ale i tak nawet, salwując szczęśliwie koncepcję swą przed niebezpieczeństwem materializmu i determinizmu, Nietzsche wyrwał z korzeniem wiele kwiatów i krzewów z ogrodu ludzkiej godności.

Szło mu o to, żeby nam pokazać nagą ziemię, jako życie niczem nie osłonięte. Gwoli tego uczucia i takiego widoku, który ma w cenie najwyższej, przetrzebił bezlitośnie nas ogrójec. Wyrывая z korzeniami, wyrwał też i z przyrośniętą do nich — ziemią; nie uszanował wielu tworów, które, jak filozofia lub idealizm, z tej ziemi również się wzięły i soków zaczerpnęły, nie koniecznie znamionując dekadencję. Dla Bergsona np. są one „przyrodzoną metafizyką“ człowieka. Czy osiągnął to, żebyśmy jak Anteusz, dotknąwszy na nowo ziemi, czuli się szczęśliwymi? Nie koniecznie i nie szło mu też o to — zdobyć chciał jakąś nową *terribilitą*, straszliwość, — oczywiście nie w sensie platonika Michała Anioła, lecz istotnego antychrysta, niemal Lucyfera. Swój prometeizm, niewątpliwie potężny, jak może żaden inny, napoił pewnym demonizmem, tak, że podziwiamy jego moc, ale jako coś już rzeczywiście nadludzkiego, nadczołowieczego, przerastającego siłę naszą. „Straszliwość“ postawił sobie za cel i celu tego dopiął.

Wyszedłszy z założenia dionizyjskiego, dotarł w końcu do jasnej sfery, w której z pierwotnej romantycznej namiętności boga zostało nie wiele, gdyż wszystko co było ciemną upajającą mocą, prześwieciło się w jasne, oslepiające zwierciadło beziluzji. Naprawdę oslepiające — i to rzeczywiście w tym stopniu grozy i niebezpieczeństwa dla ludzkiej potrzeby błogości, jaki przyznaje sam, w butnej, dumnej apostrofie:

„...Ten mój świat dionizyjski, sam wiecznie stwarzający się, sam wiecznie niweczący się, ten świat tajemniczy podwójnych rozkoszy, to moje „poza dobrem i złem“, bez celu, jeśli celem nie jest szczęście w kole, bez woli, jeśli koło nie jest dobrą wolą obracania się na własnej starej drodze wkoło siebie i tylko wkoło siebie: ten mój świat — kto jest dość jasny na to, żeby weń spojrzeć i nie życzyć sobie przytem ślepoty? Dość silny, żeby z duszą swoją stanąć przed tem zwierciadłem? Z własnem zwierciadłem, przed zwierciadłem Dionyzosa? Z własnem rozwiązaniem przed zagadką Dionyzosa? A koby zdolen był do tego, czyby nie musiał uczynić jeszcze więcej? Poślubić siebie samego „pierścieniowi pierścieni“? Ślubami własnego powrotu? Pierścieniem własnego samobłogosławieństwa, samopotwierdzenia? Wolą chcenia zawsze i jeszcze raz? Do powrotnego chcenia wszystkich rzeczy, które były kiedykolwiek? Do porywającego się chcenia ku wszystkiemu co kiedyś być musi? Wicież teraz, czem dla mnie jest świat? I czego ja pragnę, skoro tego świata pragnę?“

Taki pogląd na świat ma w zupełności prawo nazywać się tragicznym i teraz chyba rozumiemy, dlaczego tak przez swego twórcę nazwany został. Nawet nie jest dziwnem, że powierzchownie sądzącym takie obnażenie świata mogło się wydać pesymizmem, albo zakapturzonym pesymizmem, i takich określeń na mieliznach zwykłego stosunku do Nietzschego napotykamy niemało.

Ale nie jest i nigdy nie będzie pesymizmem świat jak wola mocy i rozkosz jako głębsza od bólu. Jest to właściwy, jedynie do swego zenitu wzniesiony prometeizm, najwyższy autonomizm, w którym człowiek jest tego świata twórcą, architektem i rzeźbiarzem, a intelekt — logicznym regulatorem; w którym człowiek pozostawiony jest bez ograniczeń swojej własnej mocy nad brzegiem otchłani życia, nad prąźródłem życiowej energii, ażeby albo w niem ginął sromotnie, albo brał zeń siłę do bezwzględnego zwycięstwa i mógł sobie samemu zastąpić Boga...

CEZARY JELLENTA.



P R Z E G L Ą D.

NIEBEZPIECZEŃSTWA BERGSONIZMU.

Z POWODU KSIĄŻEK: J. WŁ. DAWID: O INTUICYI W FILOZOFII BERGSONA. KRAKÓW 1911.

J. WŁ. DAWID: O INTUICYI W MISTYCE, FILOZOFII I SZTUCE. KRAKÓW 1913.

J. SEGOND: „L'INTUITION BERGSONIENNE”. PARIS 1913.

Już przed kilku laty miałem sposobność wyrazić przypuszczenie, jak zgubne skutki może wyrzucić filozofia Bergsona na umysły tych, którzy nie są należycie do niej przygotowani. Jeżeli ktoś mimo gruntownego i zmużonego studyowania starych i nowych filozofów dojdzie do ujemnych tylko wyników, a nie pozbędzie się dręczących zagadek życia i nieskontrolowanych tajemnic myśli, albo też jeżeli kto inny, wywiczwszy umysł swój w subtelnych a trudnych dociekaniach nauk ścisłych, zastanowi się nad głębokiem zagadnieniem nauki samej i niespodziewanie lub świadomie wypłynie na pełne wody filozofii, jeżeli — mówię — takim ludziom zaświeci niby błędny ogień myśli Bergsona, i otworzy przed nimi nowe perspektywy, to z pewnością nie wstrząśnie ich mózgiem, nie zachwieje ich poglądami do tego stopnia, aby ztratili takt całej dotychczasowej kultury filozoficznej, aby ich to, co nowe, zaślepiło i zakryło przed nimi sumiennosc i szczerość myśli. Dla takich będą poglądy Bergsona czemś niezmiernie cennem i głębokiem zarazem, ale i źródłem wielu dalszych jeszcze niezłatwionych problemów, co do których — jak sam Bergson twierdzi — tylko współdziałanie wielu może przynieść rozjaśnienie i pociechę.

Ale jeżeli ten, kto dotychczas o nauki się nie troszczył, w filozofii nie pracował, z kultury współczesnej chwycił tylko kwiaty najbliższe mu i najbardziej po wierzchu wykwitające, jeżeli taki, na powieściowej wykarmionym ideologii snob czy kabotyn, choćby nawet literatem był lub artystą, pochwyci książkę Bergsona i usłyszy, że cała inteligencja to tylko zaspokojenie życiowych potrzeb ale pomyłka co do istoty rzeczy, że nie systematyczne i logiczne myślenie, ale intuicya odkrywa przed nami zagadkę życia, — to nie można się dziwić, że w myśli jego zgubny powstanie chaos, że nie odróżniając ziarna od plewy popełni błąd wszystkich uczniów mistrza, iż odrzuci i potępi to, z czem nie potrafił się nawet zaznajomić. Nie chodzi tu bynajmniej o zaakcentowanie potrzeby „fachowości”, ani kompetencji ludzi zawodowych, filozofia nie jest dziedziną taką, w której kompetencja nauki byłaby ostatnią i rozstrzygającą instancją, czego najlepszym dowodem choćby

owe coraz silniej występujące wątpliwości, czy filozofia wogóle jest nauką. Ale wymagane są w niej pogłębienie i szczerłość; zależy te, nieuchwytnie może, ale tak pięknie nazwane przez Nietzschego (który sam je nieraz zatracił) „czystością myśli“, najlepiej studyować można na świetnych wzorach Platona, Arystotelesa, Descartes'a, Leibniza, Kanta i nawet — Bergsona.

Obawy co do niebezpieczeństw Bergsonizmu nie były płonne. Potwierdziły je współczesne prądy literatury francuskiej, potwierdziły i niektóre groźne objawy zaślepienia w literaturze polskiej. Znam literatów i artystów, dla których słowo „intuicya“, „ewolucya twórcza“, „bezpośrednia świadomość“, stały się magicznym dźwiękiem; ze skwapliwością chwyтали przykłady i streszczenia (przy tej sposobności można było zauważyć, jak mało rozpowszechniona wśród naszych *hommes des lettres* jest znajomość języka i kultury francuskiej) wnosząc niepokój i modę dnia do zadumań powstałych *sub specie aeternitatis*, i zmieniając na drobną monetę żargonu literacko-artystycznego oryginalne rzuty myśli.

Przypadek złożył, że prawie równocześnie dostałem dwie książki, odnoszące się do filozofii Bergsona; jedną z nich była polska, autorem jej znany zaszczytnie J. Wł. Dawid, drugą francuska, napisana przez J. Segonda; obie świeżo wydane, obie poświęcone centralnemu zagadnieniu Bergsona, tj. intuicyi. Z równą więc ciekawością wziąłem do ręki obie książki, aby się dowiedzieć czegoś nowego o tyle omawianem i tak zawiłem zagadnieniu intuicyi, ale jakże szybko przekonałem się, o ile wyżej stoi książka polska od francuskiej!

J. Segond należy do tych umysłów, tak często dziś wśród bergsonistów spotykanych, które nie przetrawiwszy należycie poważnej lektury, uchwyciły z dzieł mistrza tylko ostatnie wyniki, owoce spadające z drzewa długich i trudnych rozmyślań. Więc intuicya — jako zupełnie odrębna metoda nowej filozofii, jako odrodzenie myśli współczesnej, wyzwolenie twórczości ludzkiej! Skąd się to wzięło, dlaczego, na jakiej podstawie — mniejsza o to, w każdym razie walka na śmierć i życie przeciw przestarzałemu, zbanalizowanemu intelektowi! Ale nie wystarczy w najpiękniejszej choćby formie powtarzać to, co powiedzieli już inni, co głosi przedewszystkiem sam mistrz. P. Segond próbuje więc oświetlić mroczne tajnie intuicyi, snuje dalej myśli Bergsona na temat jej działania. Niebaczny! Nie spostrzegł bowiem, że ta najpoczytniejsza część filozofii Bergsona jest też zarazem i najtrudniejsza i że sam jej twórca przed dziełem tem zatrzymał się, i nie śmiał czy nie potrafił doprowadzić go do końca.

Śmiałości p. Segonda parę wystarczy przykładów. Wiadomo, jak często Bergson, chcąc uwydatnić wpływ trwania w przeciwieństwie do czasu, odwołuje się do naszego wewnętrznego życia, do nieustannego przepływu przeżyć psychicznych, a dzieła i wizye artystów służą mu za ulubiony przykład. Ale to, co u Bergsona jest tylko porównaniem, analogią, ilustracją u Segonda staje się pewnikiem, nie ulegającym wątpliwości.

„Wyzuta, wskutek swego bogactwa inwencji, z czynnej bezwładności (sic) inteligencji pojęciowej, wewnętrzna intensywność twórczego trwania, gdzieżby się dobitniej okazać mogła, aniżeli w twórczości artystycznej?” Pomijam takie dziwolągi, jak czynna bezwładność; wykoszlawienie myśli Bergsona w tem jednak leży, że trwanie jest przecież czemś taksamo uniwersalnem jak i czas, przepływa równie dobrze przez duszę szewca jak i kompozytora symfonii, jakże można więc coś, co jest konieczne, powszechne, nam wszystkim wspólne, uważać za charakterystyczną cechę twórczości? „Czy właśnie w głębi duszy, bez żadnej specyficznej niezbędnej zawartości, nie tworzy się owa równowaga rytmiczna trwania, estetyczna orientacja życia?” — zapytuje p. Segond. Napróznobyśmy protestowali, już nie tylko w imię logiki, ale na podstawie samychże doświadczeń życiowych, przeciw takiemu pomieszanu dwóch dziedzin odrębnych i nic ze sobą nie mających wspólnego, jak trwanie i estetyka, p. Segond niezrażony niczem, odpowiada: „Oderwana od powierzchownych pozorów, które zastosowane do naszych potrzeb, zakrywają przed naszymi utylitarnymi zmysłami ruchomą rzeczywistość, dusza artysty poruszająca się (!) w kierunku urzeczywistnienia życia, zwolniona od przeszkód jakby w pożytecznej hypnozie, stara się żyć w rzeczach, przez suggestyę barwną lub dźwięczną, inspiracyę istotną i zmienną rytmu wewnętrznego“. Każdego czasu istnieli krytycy, którzy w bałwochwalczym podziwie dla duszy artysty tworzyli z niej jakiś dziwoląg psychologiczny, w fałszywym przedstawiali ją świetle, ale psychologia p. Segond upaja się własnymi słowy, kombinacyą ulubionych sobie pojęć, jest to także suggestya, ale ani barwna, ani dźwięczna, hypnoza, ale nie dobroczynna, tylko w wysokim stopniu szkodliwa. Jest to spirytualizm zapędzony na takie manowce, z których nie ma żadnego wyjścia. „Przez sam akt intuicyi, osobiste trwanie naszej duszy wypędza złudną negacyę rzeczywistości materialnej; w sobie samej, w samym sercu doznawanej przez siebie jakości, wewnętrzna świadomość chwyta wreszcie obiektywne drżenie bytu“. Dlaczego byt musi drżeć? W jaki sposób to drżenie musi być obiektywne? Zaprawdę, stokroć głębszym jest dobry poeta, niż kiepski filozof. Ibsen, Maeterlinck oddają w niektórych scenach o wiele głębiej, o co Bergsonowi chodziło, aniżeli fałszywy myśliciel, który ulotne fantazyje ubiera w toę fachowych terminów, sprawiając tem przykry tylko widok.

Nad temsamem zagadnieniem zastanawia się J. W. Dawid, ale w sposób zgoła odmienny. Bergsoniści — zdaniem jego — zarówno u nas jak i gdzieindziej ani nie podejmują oceny metody intuicyjnej, ani braków jej nie usuwają, powtarzają za mistrzem wszystkie jego niejasności i błędy i dodają do nich swoje. Szczególnie ostro występuje przeciw p. Sobeskiemu, który twierdzi, że intuicya nie jest żadną tajemnicą, ale funkcją dobrze znaną z codziennego doświadczenia. P. Dawid udowadnia mu, że ulega tylko nieporozumieniu, że intuicya nie jest czemś ani wogóle, ani jemu samemu dobrze znanem. Ze szczególnym naciskiem podnoszą bergsoniści

udział intuicyi w samym procesie twórczości artystycznej. P. Sobeski twierdzi, że posługuje się nią każdy artysta, intuicyjnie wzywa się w postaci, które tworzy. Nie zlepia i nie zczepia ich z poszczególnych fragmentów, tylko tworzy je od wewnątrz, właśnie dlatego, że przebywa sam intuicyjnie w ich wnętrzu. Słusznie przypomina p. Dawid, że sam proces twórczości jest dla nas zupełną prawie tajemnicą. „Jakże więc to, co jest tajemnicą, czyli czego nie znamy, służyć może do rozjaśnienia czegoś innego, czego także nie znamy? Jakim sposobem coś, co jest tajemnicą (twórczość), służyć może za dowód, że coś innego, co się w niem zawiera (intuicya) — tajemnicą nie jest?” Raczej może postacię stwarzane przez artystę w jego wnętrzu przebywają, gdyż to, co tworzy, jest jego wewnętrznym procesem psychicznym. P. Dawid przytacza eksperymenty psychologiczne Meumana, z których wynika, że w pewnych warunkach artysta właśnie zczepia twory z poszczególnych fragmentów, nie ujmując ich odrazu jako całość. Zdaje się, że całe zagadnienie jest tak zawieszono w powietrzu, tak fałszywie i niemethodycznie postawione, iż śmiech tylko i politowanie wzbudza dyskusya, czy artysta przebywa we wnętrzu swych postaci, czy też one do jego wnętrza się udają. Najwyższy już chyba czas, aby skończyć wreszcie z tym kabotyńsko postawionym mitem o piedestale artysty i wszystkimi pseudo-problemami, które stąd wynikają, i przypominają średnie wieki i scholastykę, z tą tylko różnicą, że dyalektyka scholastyczna była o wiele subtelniejsza i dowcipniejsza.

Istnieją także próby przeniesienia intuicyi do sfery podświadomości. Na to odpowiada dosadnie p. Dawid, że podświadomość od pewnego czasu jest w modzie, powołują się na nią, gdzie potrzeba i nie potrzeba, gdzie tylko jest jakaś dziura do zatkania. Popularność intuicyi stąd prawdopodobnie pochodzi, że jest to pojęcie, mające jeszcze mniej określonej treści i tem łatwiej daje się do wszystkiego przyczepiać.

Na rozmaitych drogach dochodzi p. Dawid do wniosku, że intuicya nawet tam, gdzie działa w formie najbardziej spotęgowanej, czystej i wyzwolonej, gdy z „mgławicowego“ obwodu świadomości przesuwa się ku jej centrum i staje się jej „jasnym jądrem“ nie przynosi żadnych nowych prawd, nie rozszerza naszego poznania. „Jak od instynktu leczniczego somnambulików i wskazań, które sobie i innym dają, nie oczekujemy postępów w medycynie, tak wbrew temu, co twierdzi Bergson, nie możemy oczekiwać, aby intuicya dała nam kiedykolwiek nową, doskonalszą metafizykę“.

Przenikliwa i ostra krytyka, odnosząca się nietylko do Bergsona, ile do bergsonistów, nie stanowi jednak wyłącznej treści pracy p. Dawida. Analizuje on szczegółowo wszystkie te stany psychiczne, w których może się przejawiać działanie intuicyi, zarówno w objawach mistycznych, jak w sztuce i religii. I wtedy — rzecz dziwna i stanowiąca do pewnego stopnia o sprzeczności wewnętrznej pracy p. Dawida — dochodzi do wyników odmiennych. Więc przedewszystkiem przegląd pism i zwierzeń wielkich mistyków

doprowadza go do wniosku, że jest pewna postawa umysłu, która nie jest czynnością ani postrzegania zmysłowego, ani obrazowego przedstawienia, ani pojęciowo dyskursywnego myślenia. Jest to nic innego, jak właśnie intuicya. „Każdy prawie ma w życiu chwile, w których do powszedniej, rozumowej świadomości jego przenikają jakieś błyski innego irracjonalnego porządku rzeczy, jakieś przecucia, lęki, uniesienia, impulsy, prawie wzywe jakichś prawd“. Są to stany mistyczno-somnambuliczne. Związek ich ze sztuką jest niewątpliwy. Objawem bowiem, stale obserwowanym w tych stanach, jest budzenie się czynności i uzdolnień artystycznych. Z drugiej strony faktem jest również, że twórczości artystycznej odpowiada pewien stan mistyczny, tj. silne poczucie duchowej rzeczywistości, niezależnej od materii i życia, co u takich np. poetów jak Krasiński, Novalis, Blake, Słowacki, Maeterlinck, wykazać nie trudno. Podobny stosunek zachodzi między sztuką a hypnozą (sztucznym snem), religią a mistyką i t. p.

Jeżeli więc myśliciel, tak oględny i trzeźwy, jakim jest p. Dawid, nie potrafił zupełnie uniknąć pewnej sprzeczności w swych wywodach, to jest to chyba najlepszym dowodem, jak trudne i zawiłe jest zagadnienie intuicyi. Ale też i na usprawiedliwienie jego powiedzieć trzeba, że w pracy nad tem zagadnieniem wszystko stwarzać trzeba prawie od początku. Psychologia nie daje nam żadnych wskazówek, bo sama znajduje się pod tym względem jeszcze w powijakach, a słowa takie jak „intuicya“, „stan mistyczny“, „twórczość“ — są to zawsze jeszcze pojęcia niezbadane i nieokreślone. Praca p. Dawida, choć problemu nie rozwiązuje, ale doń przygotowuje, toruje drogi, i nikt pominąć jej nie może, kto badania nad temi kwestyami dalej posuwać zechce, czy to w kierunku psychologicznym, czy epistemologicznym. W tem jej wartość i rzetelna zasługa, a w skutecznem zwalczaniu dyletantyzmu myślowego — społecznyżytek.

BRONISŁAW BIEGELEISEN.

MUZYKA I DRAMAT.

BETHOVEN I SAINT SAËNS W FILHARMONII.

Nie mam dość słów uznania dla Zdzisława Birnbauma, że nie kierował się nerwami swojemi i nie uląkł się nerwowej Warszawy i na swoim stanowisku dyrektora orkiestry filharmonicznej wytrwał. Tem dowiódł najpierw przywiązania do miasta, co jest pierwszym warunkiem wszelkiej pracy owocnej, a powtóre, że jest artystą i jako taki zapatrzonym więcej w swój cel i ideę, niż w cudzą prowokację. Takiego kapelmistrza, tak głęboko i szczerze muzycznego, byłaby wielka szkoda. On jedyny może potrafi zjednać publiczność polską dla wielkich twórców Wagnera i epoki powagnerowskiej i być jej przewodnikiem, w gęstwinie muzyki nowoczesnej wśród nowych harmonij i dysharmonij. Jego interpretacja jasna, świadomość

zamiaru każdego frazesu i motywu muzycznego, przytem pełne temperamentu odczuwanie liryki i dramatyczności, pozwala mu rozplątywać dla ucha słuchaczy najbardziej zawite kombinacje orkiestrowe. Jest to kapelmistrz, który nietylko, że odczuwa, ale i poucza i przygotowuje.

A pomimo to moją radość z zobaczenia go w tej zaszczytnej i pięknej roli na koncercie inauguracyjnym w Filharmonii psuły pewne refleksye. Nie mogę się zgodzić bez zastrzeżenia na takie traktowanie Bethovena (Symfonia 5). Pan Birnbaum za bardzo ją modernizuje i to w nienajlepszym sensie. Modernizuje Bethovena i Nikisch, ale pomimowoli, to jest tylko w miarę konieczności swej natury zgoła nie klasycznej, lecz raczej romantycznej, śpiewnej. Jednak Nikisch ani na chwilę nie zapomina przy tem odnawianiu arcydzieł w potoku namiętności i uczuciowości dzisiejszej, że na czele wszelkiej interpretacji Bethovena musi stać styl, jednolitość duchowa, ogólne „stonowanie”. Beethoven jest przy całym patosie i wulkaniczności swej natury powściągliwy i równy w wyrazie, ozłocony cały tą wielkością już nie zwyczajnie ludzką, lecz raczej boską, w której niema miejsca na efekta tańsze, na dynamikę popolitszą, na kontrasty trywialniejsze. Bierze się ten umiar z tej samej wielkiej tradycji, co nawet i Michałowi Aniołowi nie pozwoliłaby na żadną artystyczną dowolność lub fantazyowanie pod wpływem nastroju.

A tymczasem Symfonia 5 wypadła raczej po wagnerowsku i była pomalowana świeżemi farbami, jak malować posągów nie wolno. Raziły w niej energiczne kontrasty, prawie brutalne wyjęcia, po pianach niepotrzebnie pieszczotliwych, tak, że miejscami boska dostojność Bethovena zupełnie się zacierała.

Był ten koncert poniekąd probierczym. Sprawdziło się na nim, że Birnbaum nie opanował jeszcze siebie dla dobra odtwarzanych geniuszów. Już znacznie oszczędniejszy się stał w szafowaniu gestami i znakami dyrektorskimi, ale jeszcze nie posiadał równowagi wyższej. W dalszym ciągu ujawnia naturę impulsywną w tym stopniu, na jaki się nie godzi sztuka górnej linii. P. Birnbaum jest jeszcze po dawnemu trochę nieobliczalny i przy całej swej żywej sympatyczności i bujnym, wielkim talencie, nieraz wprawia słuchacza Filharmonii w kłopot, już choćby samemi nie zawsze umotywowanemi tempami.

Wszystko jednakże zdaje się wróżyć, że jest coraz bliższym zrównoważenia.

Rzecz prosta, że takiego zarzutu nie można uczynić... 78-letniemu Kamiłowi Saint-Saënsowi. Wogóle takiemu muzykowi nic przyganiać nie można. Po pierwsze bowiem: za późno na to, żeby krytyka skutkowała; powtóre, za wiele on daje naraz, ażeby mógł być we wszystkim doskonały: kompozytor, jedna z chlub niedawnych Francyi, kapelmistrz i pianista; wreszcie po trzecie, wobec tak sławnego gościa, żywego symbolu i współfaktora

wielkiej francuskiej kultury, najtaktowniej jest i najmądrzej słuchać, patrzeć i rozkoszować się, a przyganę schować w zanadrze.

Jest coś i wzruszającego i imponującego w takim widoku. Starzec, który powinienby być zgrzybiałym, dyryguje orkiestrą, wykonywującą jego Symfonię drugą — znakomicie, sprawnie i dostojnie. Orkiestra brzmi wybornie, szlachetnie, spokojnie. Tutaj osobista namiętność nie przeszkadza mówić arystokracji instrumentów — skrzypcom i wiolonczelom. Może być, że tej namiętności jest już nazbyt mało, ale to przecież Francya!

Zżymano się na Saint-Saënsa za jego wykonywanie Chopina. Za pozwoleniem: w tym wieku i Chopin by siebie inaczej nie grał; gra to inteligentna, trochę obca, ale czyż może być inaczej? Jeżeli Książę Józef Poniatowski, Napoleonida, jest dla Francuzów „księciem rosyjskim“, to dla czegożby Chopin nie mógł być np. parnasowcem, sztuką wystudzoną i kosmopolitycznie obojętną?

Publiczność nasza, zanadto nawykła do spazmów uczuciowej roztoki i paroksyzmów np. Czajkowskiego, nie mogła się oczywiście dać porwać Saint-Saënsowi, i odrobiwszy jego symfonię, hurmem rzuciła się ku wyjściom, jak gdyby n. p. Saint-Saëns był tylko starą 78-letnią dziewicą. Z trudnością udało się zatrzymać starego mistrza w sali i skłonić do bisu. Zadyrgował z pamięci „Taniec szkieletów“. I wtedy „najniemuzykalniejsze miasto pod słońcem“ — jak mówią znani krytycy — (nieprawda — u nas nawet samochody grają melodye) — przypomniało sobie, że to przecie ten właśnie sędziwy marszałek twórczej Francyi napisał „Danse macabre“, którego ludkowie nasi tyle setek razy dopominali się piekielną wrzawą na koncertach innych kapelmistrzów. Skromne zapomnienie!

Pamiętać jednak się godzi, że „Taniec szkieletów“ przetrwa wieki i nieśmiertelnem uczyni imię swego autora. Może Saint-Saëns być mamutem w muzyce i dla współczesnych Debussy'ego tematem do gwizdania — toż już i Debussy zaczyna być „mamutem“ dla aeroplanowo chyżej ewolucji muzyki francuskiej — ale „Taniec“ urodził się z natchnienia, z dowcipu i pomysłowości, więc zostanie. Po najgwałtowniejszych skokach i przewrotach w pojęciu kompozycji — będą do niego ludzie smaku i poezji wracali bez fałszywego wstydu, jak wracają do „Snu letniej nocy“ Mendelsohna. Szczerości, o ludzie! szczerości więcej!

Nie trzeba się dawać hipnozie anti-mamutów! Trzeba sobie powiedzieć raz na zawsze, że nigdy w muzyce jedno bożyszczę, ani jeden ród bogów nie zapanuje; zawsze królować będą co najmniej dwa panteony. Francuski, misterny, paradoksalny, lekceważy liryzm i²harmonię i ten dogadzać będzie ludziom typu czysto mózgowego, z kulturą wyrafinowaną; drugi niemiecko-włoski, z różnymi dopływami, opiera się o fundamentalne stany uczuciowe i nigdy nie da się steroryzować tamtemu.

Daremnie silić się na pojednanie dwu żywiołów sprzecznych z natury. Niemądrze wypierać jeden dla drugiego. Muszą żyć obok siebie oba, choćby

za cenę wzajemnego kłamania sobie respektu. Podziwiam tych, co umieją w swej głowie łączyć kult dla obudwu, ale i szanuję tych, co mają w sobie miejsce tylko dla miłości jednego z nich.

WAGNER W TEATRZE WIELKIM.

Warszawa jest uczniem leniwym. Od lat dwudziestu próbuje nauczyć się Wagnera i dotąd postępy uczyniła bardzo nieznaczne. Raptem grozi, że wystawi... Parsifala! Czy to nie jak ów piętnastoletni bohater „Dzieci” Nepoty’ego, co wynalazł maszynę do mierzenia długości życia i wyłuskiwania grochu ze strączków?

Ale kto będzie śpiewał czarodziejkę Kundry? Czy może p. Messalówna? Tak nieznośnie, nieciekawie, nieponętnie gra Piękną Helenę Offenbacha, że może właśnie dlatego będzie śpiewała dobrze Kundry Wagnera?

Zdaje się bowiem, że dwie są tylko racje, dla których teatr warszawski podejmuje się wystawić „Parsifala”. Pierwsza, to, że już wystawiać go poza Beyreuthem wolno i to kosztuje nie wiele, a drugie, że zmarniała duma i chluba i oczko w głowie Warszawy — operetka. Tak jest — operetka. Z tego faktu żałobnego wysnuto wniosek, że już można ważyć się na „Parsifala”! A no, szczęść Boże!

Ale pomimo to Wagner zdobywa serce Syreny naprawdę! Taką jest potęgą geniuszu i odkrywcy nowych światów, że i my się jej oprzeć nie możemy. „Walkiry” i „Tannhäuser” w sezonie tegorocznym nie przynoszą wstydu. Widoczne jest, że powoli zakrada się kultura, przychodzą śpiewacy wykształceni w Dreźnie, Monachium i Paryżu, wychowani na wzorach muzyki poważnej i śpiewają z czcią dla zbiorowego dzieła. Czasami aż mile uderza prawdziwa staranność. Gorzej wychodzi „Walkiry”, znacznie lepiej „Tannhäuser”.

Do „Walkiry” trzeba zespołu wielkiego i bogatego. Złot siostrzyc Brunhildy na jej zew, owo piorunowe „Ho-jo-to-ho!” wymaga głosów zdrowych, a jednocześnie lekko zwijających się w szybkim tempie i zawierusze. Scena ta przechodzi bez najmniejszego wrażenia, a nawet nosi niedwuznaczny charakter zbiorowej nieudolności. A poza tem cała „Walkiry” nie wzbija się ponad poziom poprawności, i ktoby słyszał ją samą, nie wiążąc jej w pamięci z całą trylogią „Pierścienia Nibelunga”, ten nie domyśli się zgoła, że tu zawiązuje się właściwie wspaniały, potężny dramat, którego bohaterką jest co najmniej na równi z Zygfydem, czuła, a potężna Brunhilda. I nie przyjdzie pewnie takiemu słuchaczowi na myśl, że w „Walkiry” spiętrzyła się najwyższa moc Wagnera, moc żywiołowa i panteistyczna, gdzie szaleć musi niebo i ziemia. Ogólna średniość wykonania wciągnęła w swe koło nawet p. Dygasa, śpiewaka niewątpliwie najlepszego z pośród wszystkich, tworzących dzisiejszą operę warszawską. I jemu nie starczyło siły i eks-

pansywności, a słynny śpiew na powitanie wiosny w scenie z Zygliną w akcie pierwszym nie posiada należnego upojenia. Nic mu zarzucić formalnie nie można, jest wykonywany inteligentnie, z przeczystą dykcją i intonacją, ale nie jest wielkiem przebudzeniem, jakim być powinien. Śpiewak pamiętać winien, że w tem to przedwiośniu poczęty został z prze-możnej miłości kazirodczej najbardziej wiosenny z bohaterów, Zygryd.

Rozumie się, orkiestra czyniła wszystko, co można, żeby Wagnera do reszty odwagnerzyć, osłabić, spospolitować. W jej mocy jest ratować po-tęgę ducha utworu, ale tego nie uczyniła. Nawet w tematach końcowych, w których łatwiej jest o fortissimo, niż o cokolwiek innego, gdzie sama epi-logowość i sumaryczność motywu mówi o jego nadzwyczajnym rozmachu, p. Cimini namyśla się, miarkuje, urządza sobie śmieszne pauzy. Widoczna, że stracił głowę; w obawie, żeby go nie posądzono o nadmierną włoskość, zatracca śpiewność nawet tam, gdzie Wagner jest włoskim i śpiewnym, a muzyka tchnie nietrudną, patetyczną retoryką i składa się z olbrzymich dynamicznych gestów.

Znacznie więcej liryczny „Tannhäuser“ wypadł dobrze. Już to samo, że go dźwigało na swych ramionach trzech śpiewaków rzeczywiście dobrych w rolach głównych, zapewniło mu dość wysoki poziom. Ten sam p. Dygas, jako Tannhäuser, p. Korolewicz-Waydowa jako Elżbieta, doskonała i pełna stylu, wreszcie całkiem niespodzianie a zupełnie dobry p. Brzeziński jako Wolfram w Eschenbachu, złożyli się na całość równą i szlachetną; o p. Ostrowskiego, basistę o znakomitym materiale głosowym i staturze, grającym księcia na Wartburgu — w „Walkiry“ jest on Hundingiem — można by się obawiać, że zmarnuje swój głos, nie dość dobrze ustawiony; pierwszą nutę bierze z jakimś lirycznym efektem przydechowym, który może dużo złego zrobić.

Natomiast chóry — to odwieczne warszawskie chóry; w scenie z Wenerą piszczą zamiast śpiewać, i w dodatku fałszywie; całe szczęście, że tak da-leko, za sceną. Orkiestra i tutaj wielu najważniejszych momentów nie zro-zumiała. Uroczysty pochód gości, który jest jako muzyka nietylko wspania-łością dekoratywno-plastyczną, ale i wylewem zdrowia, tężyzny, szczęścia i wszelakich, rozpierających piersi, dodatnich uczuć, grany jest bez entu-zyazmu, stopniowania i gromadzenia sił aż do apogeum.

W każdym razie jest to bardzo wiele, że dyrekcyja teatrów okazała dobrą wolę stworzenia drużyny śpiewaków polskich, stojących na wysokości dzi-siejszej poważnej kultury operowej. Pp. Dygas, Brzeziński, Palewicz, Os-trowski, Wohl-Lewicka, Skwarecka, Mechówna, Ogrodzka, Lachowska, to siły, z którymi można ważyć się na wszystko, byle i najczęściej im sekun-dowała p. Korolewicz-Waydowa, byle temu odnowieniu odpowiadało od-świeżenie w stronie dekoratywnej opery, nadto już zatęchłej, i w kierownictwie orkiestrą, nadto już rozpaczliwie macającym.

Florestan.

KONCERT RACHMANINOWA.

Dwaj wielcy kompozytorowie rosyjscy, Musorgskij i Rymskij-Korsakow, nie wywarli żadnego wpływu na dalszy rozwój muzyki rosyjskiej.

Młodsza generacja muzyków — poszła drogą wskazaną przez Czajkowskiego i zbliża się raczej do niemieckiej, współczesnej twórczości. Nie stworzyli oni szkoły w Rosyi, wywarli natomiast wpływ na drugim krańcu Europy — we Francyi. Szczególniej Korsakow dużo ma wspólnego z Debussym i jego szkołą.

Zwolenników prawdziwie wielkiej i poważnej muzyki widocznie jest w Rosyi jeszcze mała garstka. Szeroka publiczność, wykształcona na cygańskich romansach, żąda od poważnej muzyki banalnej śpiewności i melodyjności, i jej bogiem jest Rachmaninow. Snobi szukają oryginalności — i im szczególnie przypada do gustu kubista muzyki — Igor Strawiński.

Zaiste najtrudniej w muzyce o dobrą melodyę. Ale niema nic gorszego od płytkiej i banalnej melodi.

Tematy Rachmaninowa nic nie wyrażają — a raczej nic trafnie nie wyrażają.

Gdy chce wyrazić rozpacz — to krzyczy; gdy chce wyrazić sentyment — staje się sentymentalny i mdły.

Ani jednego trafnie wyrażonego uczucia.

Przy nieumiejętności rozwijania tematów i używaniu prawie zawsze tych samych minorowych tonacji — wysłuchanie większej ilości dzieł Rachmaninowa staje się arcynudnem. — Ale jest ładny — wpada w ucho, więc się szerokiej publiczności ogromnie podoba i zdobywa sobie niebywałą popularność. Z utworów, granych na koncercie w Filharmonii, najczęściej podobała mi się „Polka koncertowa“, zreszcie zagrana przez autora. Jest to drobniak w stylu salonowych, wiedeńskich kompozytów Schütta, Sauera, Grünfelda i t. p. Kto wie — gdyby Rachmaninow nie miał pretensyi do komponowania wielkich i poważnych dzieł — byłby może znakomitym salonowym kompozytorem. Niestety — ambicya nakazuje mu pisać nie nie mówiące koncerty i poematy symfoniczne. Gra Rachmaninowa nie jest twórcza. Nie wprowadza on żadnych inowacyi ani do interpretacyi — ani do techniki. Ale ma ładny ton i gra mile. Najlepiej wypadła wyżej wspomniana „Polka koncertowa“.

Stan. Zmigryder.

TEATR KRAKOWSKI.

Na stanowisko dyrektora teatru miejskiego imienia Słowackiego wrócił Tadeusz Pawlikowski. Z tem nazwiskiem łączą się najlepsze wspomnienia i zarazem dziwna melancholia. Za Pawlikowskiego to pierwszej dyrekcyi, znaczonej reżyserskim wykwiem, subtelnoscią i mecenasowską hojnością, innym był i cały artystyczny Kraków. Z nerwowego podniecenia

i twórczego bogactwa owej chwili nie wiele zostało. Po burzy nastała i trwać już chyba będzie wiecznie cisza zdechłego stawu. Straciło swe blaski pióro Przybyszewskiego, umarł Wyspiański i Stanisławski. Z krakowskiej plejady, która patrzyła skrzyżciami oczami na narodziny takich arcydzieł, jak „Wesele“, „Kłątwa“, „Warszawianka“ zostało niewielu, a i ci przeważnie spraktycznieli lub spowszednieli w nowem otoczeniu zabójczo-popolitem.

Więc powrót Pawlikowskiego ożywił wielkie wspomnienia i zbudził pewne nadzieje. Po kierownictwie Solskiego, pracowitem i energiczmem, ale monotonnem i z mieszczańską twardem, pragnęło się mocy subtelniejszej, bardziej działającej suggestywną różdżką, niż tak zwana pięścią. Jako człowiek nawskróś nastrojowy, małomówny, jeszcze nieco dekadent, ale organizacja bardzo wyrafinowana i zgoła niemieszczańska, Pawlikowski zdążył już swą działalność zailustrować — oczywiście po swojemu, bez wrzawy i reklamy, ale w formie niewątpliwie wyższej kultury scenicznej i misterniejszego zgrania się artystów.

W samym doborze sztuk nie widać jeszcze odnowienia ani szczególnego odświeżenia. Z różnych dzieł, przeważnie znanych oddawna, przewinęło się przez deski teatru wiele zwykłych krakowskich atrakcyj. Ma się wrażenie, jak gdyby pogromiony biedą i klęskami Kraków ciągle jeszcze przeżuwał ostatni obiad i kolację i na nową ucztę zdobyć się nie mógł.

Jednej wszakże nowości, choć nie polskiej, należy się słów kilka wzmianki: „Niu“, „Tragedyi każdego dnia“ (sic!) rosyjskiego pisarza Józefa Dymowa.

Rzecz to zaczerpnięta wprost ze znanego źródła melancholii i satyry rosyjskiej. Dwa elementy połączone: wielki, cmentarny ziew nudy, wołający, zdaje się „co robić!“ i łatwe, jakby wrodzone odruchy satyry obyczajowej, zaczęte jeszcze przez Gogola. Dymow, to zapewne jeden z wielu zdolnych, którym dalszą drogę nakreślili Czechow, Andrejew, Gorkij, Arcybaszew itd. Niewiadomo, czem żrą więcej, czy rosyjskim spleenem, czy okazywaniem bezwzględnej, bezlitosnej, nagiej prawdy.

W tragedyi życia codziennego Niu — zdrobniałe imię bohaterki — ma tak zwane aspiracye wyższe; nie wystarcza pocziwy, uwielbiający mąż, więc oczarował ją na balu rutynowany, dość szablonowy i modny poeta-literat. I oto z całą szczerością rosyjskich stosunków i zwyczajów romantyczno-erotycznych, Niu opuszcza męża i dziecko i zamieszkuje osobno. Mąż cierpi, płacze, błaga, nawet na wszystko wkońcu się zgadza, byleby mógł patrzeć na swą ubóstwianą Niu. Ale literat — jak literat — nie miał wyższych aspiracyi ponad apetyt na nową, powabną samiczkę. W pewnej, samotnej, sierociej chwili rozczarowanie i boleść Niu wezbrały aż po sam brzeg gorzkiego kielicha i — otruła się. Więc pogrzeb, wieńce, goście; literat tymi samymi frazesami i miną geniusza już zawiązuje stosunek z drugą jakąś Niu; potem żałobny seans rodziców, opłakujących nieszczęśliwą, bia-

łych, jak para gołębi staruszków, którzy nad pożegnalnym listem Niu przebiegają wspomnieniem całe jej złamane życie od kolebki do mogiły. Sztuka jest właśnie takim „od kolebki do mogiły”, złośliwie smutnym obrazkiem codziennym, pełnym „kawałów” charakterystycznych, dosadnych i brutalnych.

Niepośledni ten dokument życia rosyjskiego, pisany ręką pewną i obyłą ze sceną, grają znakomicie p. Irena Solska jako Niu, pp. Kosiński jako „Mąż” i Adwentowicz jako „On”. Jako zaś symbol nowego, dziecięcego kursu w teatrach polskich, rolę maleńkiego Kosti gra małe dziewczątko — oznaczone na afiszu trzema gwiazdkami — w sposób wprost zdumiewająco inteligentny.

Z powodu tego dziecka należałoby wspomnieć osobno o „Dzieciach” Nepoty’ego, wystawionych w warszawskim Teatrze Polskim. Ale to już sprawa ważniejsza, która da nam sposobność do obliczenia wogóle dorobku Teatru Polskiego, co uczynimy w następnym numerze. C. J.



**ZAKŁAD GIMNASTYKI
RYTMICZNEJ I SOLFEGGIA**
(METODA JAKUES-DALCROZE'A)



FRANCISZKI KUTNERÓWNY
WARSZAWA - HOŻA 39 - Tel. 140-72
KOMPLETY DLA DZIECI-MŁODZIEŻY
I DOROSŁYCH. ~~~~~

DOM BANKOWY

W-m LANDAU

SENATORSKA Nr. 42 (PLAC RESURSY KUPIECKIEJ)

WYNAJMUJE KASETKI (SAFES) W SPECYALNIE ZBUDOWANYM
OPANCERZONYM SKARBUCU (COMPOUND-PANZER)

WARUNKI NAJMU SĄ NASTĘPUJĄCE:

a)	półrocznie	rb. 6	rocznie	rb. 12
b)	"	" 7 ¹ / ₂	"	" 15
c)	"	" 10	"	" 20
d)	"	" 12 ¹ / ₂	"	" 25
e)	"	" 17 ¹ / ₂	"	" 35

NUMER TELEFONU WSKARBUCU 14-82.



BIELIZNA DAMSKA, TRYKOTAŻE,
BLUZKI, ~~~~~ WYPRAWY.

Gustaw Zmigajdek

WARSZAWA.

TEL. 93-52.

CZYSTA 2.

MARYA WERNICKA

UCZ. E. JAQUES-DALCROZE'A

B. KIEROWNICZKA »ZAKŁADU GIMNASTYKI
RYTMICZNEJ« FRANCISZKI KUTNERÓWNY
KOMPLETY DLA MŁODZIEŻY I DOROSŁYCH

KRAKÓW, LOKAL »CZYTELNI DLA
Kobiet«, RYNEK GŁ. 6. I. PIĘTRO.

ZAKŁAD WODOLECZNICZY I SANATORYUM // // // // //

SPEC. CHOR. NERWÓWYCH DRA B. KUPCZYKA
KRAKÓW, ULICA SZUJSKIEGO L. 11. — TELEFON 1265.

Wodolecznictwo, parnia, gorące kąpiele powietrzne, kąpiele świetlno-elektryczne, wodo-elektryczne, gazowe nasycane ciekłym kwasem węglowym (nauheimskie) natryski elektryczne, sztuczne kąpiele mineralne, ciepłe wanny. — Elektryzowanie wszelkiego rodzaju. — Masaż ręczny, wibracyjny, elektryczny. Leczenie dyetetyczne, tuczne. — Pokoje dla chorych. — Oświetlenie elektryczne.

WSKAZANIA: Choroby układu nerwowego, żołądka i jelit, reumatyzm, niedokrewność, osłabienie ogólne, otyłość, skaza moczanowa, cukrzyca. Choroby serca i naczyń krwionośnych.

DZIECI NIE DOŚĆ ROZWINIĘTE, W NAUKACH COFNIĘTE, ORAZ SŁABOWITE MOGĄ OTRZYMAĆ WYKSZTAŁCENIE ELEMENTARNE ORAZ PRZYGOTOWANIE DO ZAWODOWEJ PRACY. ~~~~~

INSTYTUT WYCHOWAWCZO-NAUKOWY
~ DLA DZIECI MAŁOZDOLNYCH ~
D. ZYLBEROWEJ I E. LUBLINEROWEJ
WARSZAWA, KOSZYKOWA NR. 53. DAWNIEJ OBOŻNA 4.



PENSYONAT
ALEKSANDRY
BOROŃSKIEJ

KRAKÓW, KARMELICKA 22



PENSYONAT „GOPLANA“

J. TOMASZEWSKIEJ

KRAKÓW, UL. KRUPNICZA L. 14 i LORETAŃSKA 3.

KOMFORT NOWOCZESNY

TELEFON 3.097.

TELEFON 3.097.

SZKOŁA i PENSYONAT

ANNY i LEONA STĘPOWSKICH
DLA ŻŁE MÓWIĄCYCH i NIEMYCH

Dzieci, chcące mieć czystą i dobrą wymowę, oraz młodzież dążąca do poprawienia dykcji, znajdą również pomieszczenie i naukę. — Mogą □□□□□ ucześć także do szkół publicznych. □□□□□
W KRAKOWIE, ULICA BATOREGO L. 6 (WILLA 4)

PENSYONAT „ROSSOCHY“

MARYI TOPÓR BRZESKIEJ

KRAKÓW, ULICA KARMELICKA L. 28, I. PIĘTRO.

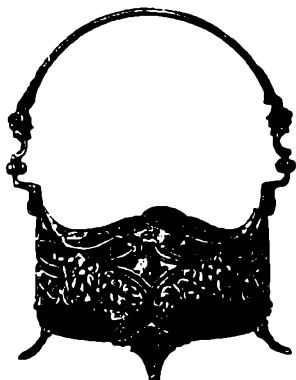
KOMFORT - ELEKTRYKA - ŁAZIENKA

FABRYCZNY SKŁAD KUFRÓW, WALIZ, TOREB, NECES-
SERÓW, TOREBEK RĘCZNYCH DAMSKICH W NAJ-
ŚWIEŻSZYCH WZORACH. ♦♦ PLEDY ANGIELSKIE
DAMSKIE, ORAZ DO PODRÓŻY I POWOZOWE.
FABRYCZNY SKŁAD PARASOLI I PARASOLEK.
RĘKAWICZKI, KRAWATY, POŃCZOCHY, SKARPETKI.

ANASTAZY FRONCZ
W KRAKOWIE · ULICA FLORYAŃSKA L. 17.

EGZYSTUJĄCA OD 1824 ROKU

FABRYKA WYROBÓW SREBRNYCH I PLATEROWANYCH



JÓZEF FRAGET

WARSZAWA-ELEKTORALNA 16

OTRZYMAŁA NAJWYŻSZE NAGRODY
~ ZA ARTYSTYCZNY WYRÓB ~

MAGAZYNY WŁASNE: W WARSZAWIE
(WIERZBOWA 8) - ŁODZI - WILNIE -
PETERSBURGU - MOSKWIE - KIJOWIE -
ODESSIE - CHARKOWIE - TYFLISIE

CHAMPAGNE

Doyen & Co

REIMS.

Jeneralny reprezentant Z. Bobrowski, Warszawa, Królewska 10.

BANK HANDLOWY W WARSZAWIE

ZAŁOŻONY W R. 1870

ZAŁOŻONY W R. 1870

KAPITAŁ ZAKŁADOWY RB. 20,000.000

FUNDUSZE REZERWOWE RB. 10,367.218'10

INSTYTUCYA CENTRALNA W WARSZAWIE

(UL. HR. BERGA, RÓG WŁODZIMIERSKIEJ)

ODDZIAŁY BANKU: W BĘDZINIE, CZĘSTOCHOWIE,
KALISZU, KIJOWIE, LUBLINIE, ŁODZI, PETERSBURGU,
SOSNOWICACH, WŁOCLAWKU I ZAWIERCIU.

SKŁADY TOWAROWE W WARSZAWIE. SKŁADY
TOWAROWO-ZBOŻOWE (TRANZYTOWE) W LUBLINIE.

KASетки W SPECYALNIE ZBUDOWANYM SKARBCU PANCERNYM.

NADTO BANK PRZYJMUJE NA PRZECHOWANIE W ODDZIELNYM
SKARBCU SREBRA I KOSZTOWNOŚCI W ODPowiedNIEM OPAKOWANIU.

ADRES TELEGRAFICZNY:

DLA INSTYTUCYI CENTRALNEJ: »BANK HANDLOWY«.

DLA ODDZIAŁÓW: »BANK WARSZAWSKI«.

KRAKÓW. HOTEL FRANCUSKI.

Nowoczesny, z wszelkimi wygodami jak: WINDY ELEKTRYCZNE, W KAŻDYM
POKOJU TELEFON, AUTOMAT. PRZYRZĄD DO BUDZENIA, ZIMNA
I CIEPŁA WODA, POKOJE Z ŁAZIENKAMI, APARTAMENTY FAMILIJNE

RESTAURACYA I KAWIARNIA. FRYZYER
MĘSKI I DAMSKI. — AUTOGARAŻ.

W Ł. JAN LISIŃSKI.

POZOSTAŁE EGZEMPLARZE OSTATNIEGO
TOMU

ATENEUM

WYDANEGO W ROKU 1908 W DREŹNIE

POD REDAKCYĄ

CEZAREGO JELLENTY

SĄ DO NABYCIA W KSIĘGARNI

G. CENTNERSZWERA I SP.

TOM PIERWSZY, SKŁADAJĄCY SIĘ Z DWÓCH
KSIĄŻEK, JEDNEJ — ZA STYCZEŃ I LUTY 1908 R.,
DRUGIEJ — ZA MARZEC, ZAWIERA LICZNE
PRACE, A WŚRÓD NICH UTWORY I ROZPRAWY:
STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKIEGO, LUDO-
MIRA RÓŻYCKIEGO, MIRANDOLI, MICHAŁA
SOBESKIEGO, CEZAREGO JELLENTY *it. d. i t. d.*
ORAZ CENNE REPRODUKCYE ŚWIATŁODRU-
KOWE: GŁOWĘ CHRYSUSA I INNYCH DZIEŁ
WITA STWOSZA A TAKŻE PLAKIET SREBRNYCH,
ZNAJDUJĄCYCH SIĘ W KATEDRZE
GNIĘŹNIENSKIEJ.

REPRODUKCYE TE WYKONANE SĄ W ZA-
KŁADACH BRUCKMANA W MONACHIUM.

CENA CAŁEGO TOMU 1'50 Rbs.

ADMINISTRACJA, EKSPEDYCJA I PRZYJMOWANIE
OGŁOSZEŃ W KSIĘGARNI G. GEBETHNERA I SPÓŁKI
W KRAKOWIE, RYNEK GŁÓWNY.

TAMŻE ADRESOWAĆ NALEŻY LISTY I PRZESYŁKI DO REDAKCYI.

PRENUMERATĘ PRZYJMUJĄ NADTO WSZYSTKIE
WIĘKSZE KSIĘGARNIE POLSKIE.

BIURO GŁÓWNE NA KRÓLESTWO I ROSYĘ: WARSZAWA
KSIĘGARNIA G. CENTNERSZWEBA I SKI - Marszałkowska 143.

RYDWAN UKAZUJE SIĘ CO 15. KAŻDEGO MIESIĄCA
W OBJĘTOŚCI 2—3 ARKUSZY DRUKU.

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. 6.—, PÓŁROCZ. RB. 3.—, KWART. RB. 1·50

ZESZYT POJEDYŃCZY K. 1·20.

OGŁOSZENIA: ZA CAŁĄ STRONĘ JEDNORAZOWO 50 K., ZA PÓŁ STRONY
K. 30, ZA ĆWIERĆ STRONY K. 15., ZA ÓSMĄ CZĘŚĆ STRONY K. 8. ROCZNIE
25 „, PÓŁROCZNIE 15 „, ZNIŻKI.

REDAKTOR I WYDAWCA:
CEZARY JELLENTA (CEZARY HIRSZBAND).

REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY: STANISŁAW SERWIN.

✓ 3667 1915/16

CZASOPISMA

18-

TRIOLAN

Mydło przetłuszczone higieniczne



jedynie rzeczywiście ude-
likatniające cerę, uznane
i polecane przez najpierw-
sze powagi lekarskie:::

TOW. AKC.
FRYDERYK PULS
W WARSZAWIE

Dostać można we wszystkich
perfumeryach i składach
aptecznych.

SKŁAD PAPIERU I PRZYBORÓW MALARSKICH

R. ALEKSANDROWICZ

W KRAKOWIE, ULICA BASZTOWA 12.
RÓG ULICY DŁUGIEJ. Gmach Izby Handlowej.

POLECA: REPRODUKCYE (FOTOGRAFIE)

NAJWYBITNIEJSZYCH DZIEŁ SZTUKI

oraz pocztówki wszystkich większych europejskich galeryj
począwszy od najstarszych prymitywów aż do współczesnych.