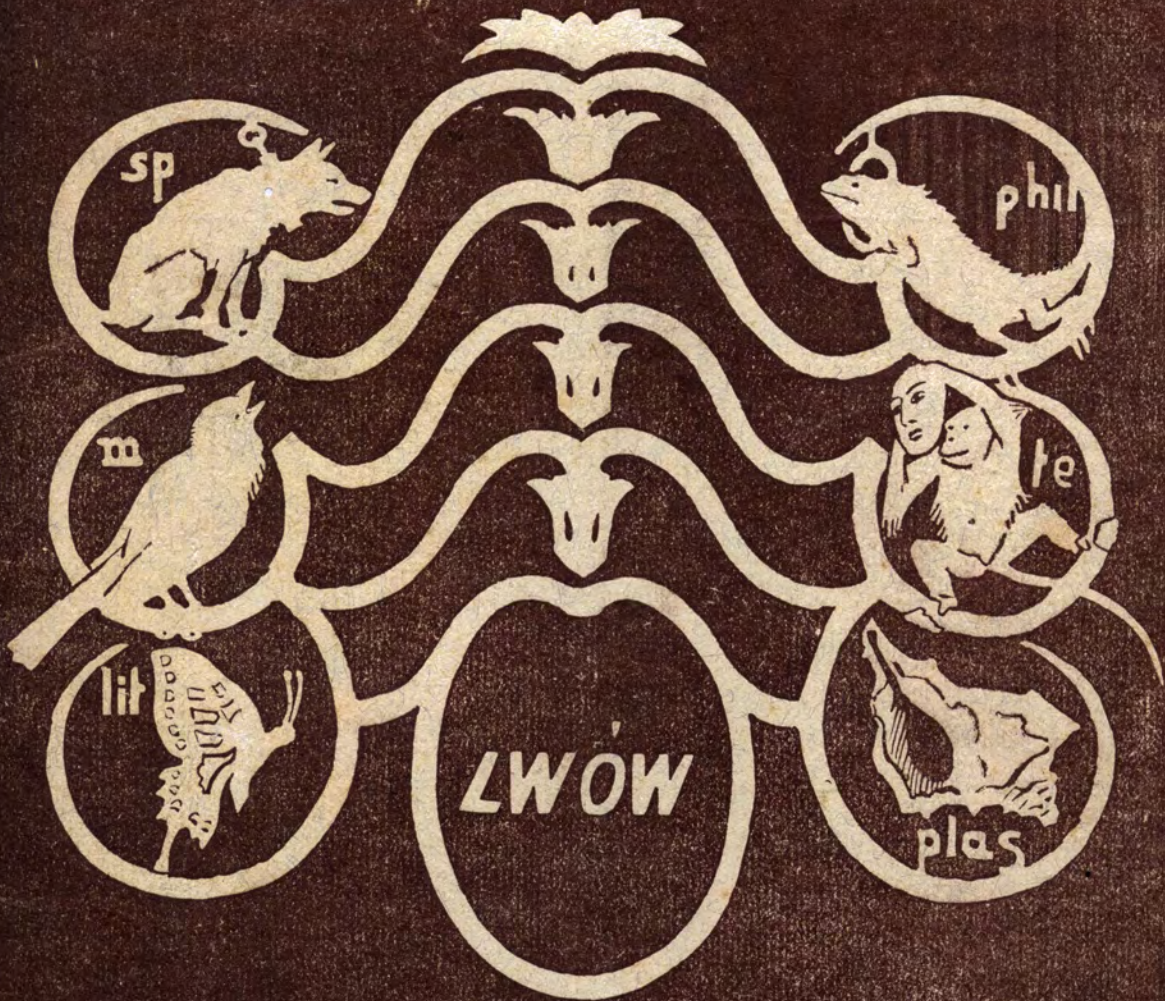


0561

0561

WIDNOKRECI



ZESZYT I.

ROK I.

1910.

m. ol.

SKŁAD MEBLI

Założony w roku 1843.

JÓZEF KIRSCHNER

PIOTR PILLER Lwów, pl. Trybunałski 1.

Poleca:

Sypialnie — Jadalnie — Salony —
Pokoje męskie — Urządzenia kancelaryjne
Meble gięte mosiężne i żelazne — Urządzenia ku-
chenne. Roboty tapicerskie. Materiały do obicia.

Przyjmuje wszelkie roboty
w zakres tapicerstwa i stolarstwa wchodzące.

SZKOŁA MUZYCZNA

Sabiny Kasparkówny

Kierownictwo artystyczne prof. J. Lalewicz

LWÓW, — ul. Batorego 1. 36.



„SZAROTKA“

pierwszorzędna pracownia

kostymów wiosennych i sukien damskich.

Do działu kostymów sprowadzony specjalny krawiec z Warszawy.

Suknie francuskie wykonuje się podług żurnali Paryżkich

Z prowincji stanik na miarę wystarczy. LWÓW, Halicka 20.



„KURS SZTUKI STOSOWANEJ“

M. WEXÓWNY

LWÓW, — Sakramentek 10/II.

Poleca: kasety, teczki, ramki, półeczki, wykonane robotą, tarso, intarzią inkrustacją,
rzeźbo — wypalaniem. — Poduszki, makaty wytłaczane w aksamicie. — Adresy, dyplomy
wytłaczane w blasze i skórze.

Rok założenia 1894.



J. Franciszek Kubessa

Skład i wypożyczalnia
fortepianów, pianin i har-
monium.

Lwów, Rynek 1. 17.

Pierwszorzędna PRACOWNIA SUKIEŃ

MĘSKICH

K. KLAJ

LWÓW

ul. Boularda 1. 3. (Batorego 32)
Materiały i krój angielski.

Józef Badowski

przeniósł swój sklep
i pracownię złotniczą

— na —

ul. Batorego 30.



Maszyny do szycia, haftu i ro-
bót pończoszkowych

Józef Iwanicki

mechanik specjalista

Lwów, Hotel Żorża.

Cenniki gratis i franko.

Najmodniejsze GORSETY

słynnej świat. marki brukselskiej P. D. i R. F. C. dla Princesse
oraz REKAWICZKI wszelkiego rodzaju, własnego wyrobu

— poleca —

I. Schreiber, Lwów Hetmańska 6.

NAJNOWSZE
FRYZURY.

Salon do czesania Pań.

Najnowsze Postiche i Turban — poleca
dyplomowany fryzjer męski i damski

Elektryczny aparat do mycia i czyszczenia
włosów. Wszelkie wyroby z włosów.

Józef Haberman

Ul. św. Mikołaja 1. 1.
naprzeciw Uniwersytetu.

Kto jeszcze nie był w magazynie BRACI TOWARNICKICH Lwów, Kopernika 17.

lub zakieć na miarę — Na składzie kolosalny wybór materii wełnianych, zefirów, oksfordów, kretonów, płócian ko-
styumowych, zakiećków wełn. białych już od 10 K., bielizny stołowej, damskiej, męskiej, pończoch, ząbotów, woalek,
materii gipiurowych, złotych wstążek do włosów, grzebienie, halki kłotowe znakomite od 3 K. 60 h., jedwabne od
K. 11., wszystko tanio, towar dobry.

0561



0561

„WIDNOKRĘGI”

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE POLSKIEJ.

Zamierzamy w nowym piśmie, zdala od wszelkich politycznych rozterek i codziennych sensacji, ująć życie kulturalne polskie w najważniejszych jego przejawach.

W dziale filozoficznym uwzględnimy te prądy umysłowe, które się wiążą z życiem narodu, pozostawiając pismom zawodowym kwestye ściśle fachowe. Współczesna literatura filozoficzna na zachodzie przechodzi pod wpływem chłodnej i bezideowej krytyki, z jednej, a powierzchownego i płaskiego dyletantyzmu z drugiej strony, stan przesilenia, z którego wybawić ją zdoła jedynie samorodna twórczość, oparta na niezłomnych wynikach nauki.

Dział społeczny prowadzony będzie niezależnie od wszelkiej formuły partyjnej i interesów postronnych, ujmie zjawiska życia zbiorowego wyłącznie ze strony ideowej i poznawczej. Z tem więc zastrzeżeniem pomieszczą „Widnokreśli“ prace ludzi nauki i ludzi czynu. Pragnęlibyśmy zgrupować w piśmie naszym wszelkie kierunki narodowej myśli, bacząc na ich wartość społeczną, a nie przynależność do pewnych programów. W sposób najogólniejszy, a jednak rzeczowy, przejdziemy najważniejsze zagadnienia życia społecznego, oświetlając je zdaniem ludzi, rzekomo sobie najodleglejszych, związanych tem, co najbardziej winno łączyć, rozumną miłością polskiej kultury.

W dziale literackim śledzić będziemy siły i usposobienia, objawiające się w literaturze, oraz sposoby, którymi twórcy posługują się do ich wyrażenia; poświęcimy pilną uwagę pracy twórczej wschodu i zachodu, przeszłości i teraźniejszości. Z szczególną troskliwością obserwować będziemy przełom, jaki się dokonywa we współczesnej polskiej literaturze i myśli krytycznej. Dążenia nasze ożywi znakomicie liryka, beletrystyka i dramat, z których pomieszczać będziemy tylko utwory prawdziwej wartości artystycznej, talentów szczerych i samodzielnych.

Odwierciedlmy również *ruch nowoczesnej polskiej muzyki* i w szeregu artykułów pióra najwybitniejszych twórców i krytyków przedstawimy rozwój naszej kultury muzycznej. Ze względu na budzące się coraz żywiej w naszym społeczeństwie zainteresowanie sztuką, nie pominiemy także zabytków muzyki polskiej ubiegłych wieków, a w części sprawozdawczej oddamy pierwszeństwo artystom i wykonawcom polskim.

W dziale sztuk plastycznych zajmować się będziemy nowoczesnymi problemami architektury, rzeźby, malarstwa, sztuki przestrzennego zespołu, sztuki stosowa-

H.
13 12 63
A. 457/63
PAN.

nej, ogrodnictwa artystycznego, plastycznymi zagadnieniami teatru, oraz sceny variété, o ile ona przynosi zjawiska prawdziwie artystyczne, pod względem kształtu, barwy, światła i ruchu, nadto pomieścimy sprawozdania z wystaw, książek i życia.

Nie pominiemy również *teatru*, jako jednego z najważniejszych ognisk kulturalnych i poruszymy ważniejsze zagadnienia, łączące się ze sztuką teatralną u nas i za granicą, nie tylko w formie sprawozdań, ale także artykułów, rozpatrujących scenę z ogólniejszego stanowiska sztuki, starając się przytem o wiadomości z różnych dzielnic Polski.

W drobnych wiadomościach pomieścimy przegląd pism polskich i obcych oraz nowych wydawnictw.

„Widnokreśli“ wychodzić będą 10. i 25. każdego miesiąca.

Redaktorzy:

*Bronisław Biegeleisen — Leon Biegeleisen — Tadeusz Dąbrowski —
Józef Jedlicz — Maryan Olszewski — Ludomir Różycki.*

Adres Redakcyi: Lwów, ul. św. Marka 6.

Adres Administracyi: Lwów, ul. Czarnieckiego 3.

Prenumeratę przyjmują wszystkie księgarnie i biura dzienników.

Prenumerata kwartalna w Austryi 2 kor. 50 gr., z przesyłką pocztową 2 kor. 70 gr. Cena jednego zeszytu 50 groszy; w Niemczech kwartalnie z przesyłką pocztową 2 marki 50 fen., cena jednego zeszytu 50 fen.; w Rosyi kwartalnie z przesyłką pocztową 1 rb. 30 kop., cena jednego zeszytu 25 kop.

WIDNOKRĘCI

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE POLSKIEJ: FILOZOFII, SPRAWOM SPOŁECZNYM, LITERATURZE, TEATROWI, MUZYCE I SZTUKOM PLASTYCZNYM, POD KIEROWNICTWEM BRONISŁAWA BIEGELEISENA, LEONA BIEGELEISENA, TADEUSZA DĄBROWSKIEGO, JÓZEFA JEDLICZA, MARYANA OLSZEWSKIEGO I LUDOMIRA RÓŻYCKIEGO.

ROK I., ZESZYT I.

10 MARCA 1910.

Prof. dr Kazimierz Twardowski, Lwów: Jak studjować filozofię?

Na to pytanie tyle może być różnych odpowiedzi, ile jest różnych sposobów pojmowania filozofii, ile jest różnych jej działów i kierunków, ile jest różnych celów, w których można ją studjować. O ile jednak chodzi nietylko o poznanie znaczenia i pochodzenia spotykanych najczęściej wyrazów filozoficznych albo o elementarne wiadomości z rozwoju filozofii, lecz naprawdę o studjum filozofii, przez co chyba należy rozumieć zdobywanie zdolności samodzielnego rozważania zagadnień filozoficznych, — o ile chodzi o taki cel, można się pokusić o sformułowanie pewnych zasad, wynikających z ogólnego charakteru filozofii i dlatego niezależnych od warunków, określających bliżej sposób studjowania filozofii, wskazany w danym konkretnym przypadku.

Na pierwszym miejscu należałoby wymienić zasadę, najczęściej pomijaną, zasadę, iż studjum filozofii nie powinno rozpoczynać się od studjum historii filozofii, ani też od studjum kompendjów, podręczników, czy to filozofii w ogóle, czy też tylko pewnych jej gałęzi (logiki, psychologii, etyki i t. d.).

Zasada ta brzmi paradoksalnie i sprzeciwia się ogólnie prawie przyjętemu sposobowi, w jaki zwykle rozpoczyna się „studjum“ filozofii. Wystarczy jednak spojrzeć na ustalone metody studjowania nauk nie-filozoficznych, aby się o jej słuszności przekonać. Czy ten, kto pragnie studjować matematykę lub biologię

zacznie swą pracę od zapoznawania się z rozwojem nauk matematycznych i biologicznych lub też sięgnie przede wszystkim po kompendja i podręczniki, podające całokształt nauki w sposób mniej lub więcej wyczerpujący? Pierwszego nie uczyni, gdyż nie odniósłby korzyści z lektury dzieł, traktujących o rozwoju nauki, której jeszcze nie zna; drugiego nie uczyni, gdyż nie tylko zgubiłby się w wielkiej ilości nagromadzonych szczegółów, lecz nadto poznałby daną naukę wprawdzie jako tako pod względem ekstensywnym, ale pozostałby na jej powierzchni, nie mogąc wniknąć w jej głąb.

Wprawdzie możnaby powiedzieć, że inny jest stosunek historii filozofii do filozofii aniżeli stosunek historii matematyki do matematyki, historii biologii do biologii samej. Uwaga to słuszna; nie wynika jednak z niej bynajmniej, że należy studjum filozofii z a c z y n a ć od studjum historii filozofii, lecz tę tylko stąd trzeba wysnuć konsekwencję, że studjum filozofii musi się łączyć ze studjum historii filozofii, gdy tymczasem można być doskonałym matematykiem, nie znając wcale historii matematyki.

Znowu by jednak postąpił niepraktycznie, ktoby studjum historii filozofii rozpoczynał od studjowania podręczników historii filozofii. Lektura takich podręczników — o ile są napisane popularnie — jest wygodnym sposobem nabycia pewnej encyklopedycznej znajomości dziejów filozofii; studjum zaś naukowych podręczników historii filozofii powinno być pomocą i zaokrągleniem prowadzonego innym sposobem studjum historii filozofii: ten inny, właściwy sposób polegać może jedynie na studjowaniu odpowiednio dobranych dzieł klasycznych przedstawicieli filozofii wszystkich czasów. Podręcznik historii filozofii tworzyć może doskonały komentarz przy takim studjum, lecz na nim samym studjum historii filozofii oprzeć nie można. Wszak nikt nie oprze studjum historii sztuki na samym jej podręczniku. A wielkie systemy filozoficzne nie są pozbawione wszelkiej z dziełami sztuki analogii.

Podobna zasada obowiązuje też przy studjum jakiegokolwiek gałęzi filozofii samej. Kto chce naprawdę studjować logikę lub psychologię, etykę lub estetykę albo teorię poznania, powinien obrać sobie jakieś zagadnienie i poznać je najdokładniej na podstawie monograficznych jego opracowań. Trzeba się temu zagadnieniu przypatrzeć z wszystkich stron i w różnych oświetleniach, trzeba usiłować wykryć w niem nieoświetlone dotąd jeszcze przez nikogo strony. Wszak i adept anatomii nie studjuje od razu całego ciała ludzkiego, lecz zaczyna od preparowania pewnego mięśnia. Poznawszy w ten sposób jedno, drugie, trzecie zagadnienie, adept filozofii nabędzie biegłości w rozpatrywaniu tego rodzaju zagadnień w ogóle i będzie mógł przejść do bardziej sumarycznego studjum pozostałych zagadnień danej gałęzi filozofii. I wtedy dopiero będzie czas na studjowanie jej systematycznych przedstawień, gdyż wtedy dopiero będzie można się

z nich na prawdę czegoś nauczyć. Przechodząc następnie do innej gałęzi filozofii, należy postąpić tak samo jak z pierwszą.

Nie jest przytem rzeczą obojętną, w jakim porządku studjuje się poszczególne gałęzie filozofii. Nikt nie zacznie studjum matematyki ad równań różniczkowych ani też studjum chemii od jej działu organicznego. Tu i tam są pewne dziedziny podstawowe. Takimi są w filozofii logika i psychologia, które słusznie tworzą jej propedeutykę. Uzasadnienie tego twierdzenia wymagałoby osobnej rozprawy, któraby nie przekonała tego, kto filozofii nie zna, a która znajcemu filozofię jest niepotrzebna. Wystarczy zwrócić uwagę na fakt, że logika i psychologia reprezentują dwa typy metod badania, stosowanych także w zakresie nauk filozoficznych. Logika postępuje apriorycznie, psychologia empirycznie. Która z obu nauk ma być w studjum filozofii pierwsza, trudno powiedzieć; jest to jednak, jak się zdaje, rzecz dość obojętna, o ile chodzi o umysły dojrzałe. Ale od jednej z nich studjum filozofii koniecznie wypada zacząć. Jakżeby inaczej wyglądały prace tytu „etyków“ i „estetyków“, gdyby z gruntownego studjum logiki byli wynieśli dokładną znajomość warunków stosowania metody apriorycznej i poczucie potrzeby ścisłego określania pojęć, a ze studjum psychologii wyczerpujące wiadomości o prawach rządzących życiem psychicznem i o tych zwłaszcza jego faktach, które leżą na pograniczu między psychologią a uprawianymi przez nich naukami.

Nad wejściem do akademii platońskiej widniał napis, zabraniający wstępu tym, co nie posiadali wykształcenia matematycznego. W zakazie tym mieściła się wielka prawda, tylko może nieco jednostronnie wyrażona. Uwolniwszy ją od tej jednostronności, możnaby powiedzieć, że studjum filozofii nie należy rozpoczynać wprost i od razu od filozofii. Zagadnienia filozoficzne są na ogół natury tak oderwanej, wymagają takiej umiejętności w stosowaniu metod badania naukowego, iż umiejętności tej prawie niepodobna nabyć dopiero i wyłącznie w opracowywaniu samych zagadnień filozoficznych. Kto, nie nabywszy praktycznej znajomości metod badania naukowego, przystępuje do filozofii i na niej pragnie się wraz z nią nauczyć stosowania tych metod, ten popadnie w filozofię niemethodyczną, której szerokie niestety rozpowszechnienie pozwala przedstawicielom innych nauk z pewnem lekceważeniem mówić o filozoficznej niemethodyczności. Dla tego jest rzeczą wprost nieodzowną, by poważne studjum filozofii poprzedzała praca przygotowawcza, polegająca na przyswojeniu sobie znajomości metod naukowych w zakresie innych nauk. Jedną z nich winna być matematyka, zarówno ze względu na swój charakter methodyczny, jak też ze względu na jej zastosowanie w psychologii eksperymentalnej i w logice prawdopodobieństwa; drugą powinna być jakaś nauka empiryczna, aby tworzyła przeciwwagę przeciw tendencyom wyłącznie dedukcyjnym i konstrukcyjnym, które łatwo wytwor-

ryć może wyłączne zajmowanie się matematyką, oraz aby ułatwiła tak potrzebne w filozofii umiejętne stosowanie wyników nauk empirycznych w ogóle.

Wszystko to, co tutaj można było naszkicować tylko całkiem ogólnikowo i bez wyczerpującego uzasadnienia, zwraca się przeciwko rozpowszechnionemu sposobowi „studjowania“ filozofii wyłącznie lub głównie drogą lektury kompendsów, podręczników, zarysów, wstępów. Sposób ten ma swoje uprawnienie tam, gdzie chodzi o całkiem powierzchowne zorientowanie się w dziedzinie nauk filozoficznych, podobnie, jak wystarczy jakiś „katechizm“ instrumentacyi, by poznać mniej więcej przypadającą każdemu instrumentowi muzycznemu w orkiestrze rolę. Ale nikt się nie nauczy z lektury choćby najuważniejszej takiego katechizmu instrumentować utworu muzycznego.

Studjum filozofii winno więc polegać przedewszystkiem na wnikaniu w same zagadnienia filozoficzne i powinno — uwzględniając rozwój historyczny problemów — mieć na oku ich merytoryczne rozpatrywanie, zgodne z postulatami metody naukowego badania. Ten metodyczny punkt widzenia wymaga, by studjum filozofii rozpoczynano od jej dziedzin podstawowych i by przystępywano do niego już z pewną znajomością praktyczną metod badania, nabytą uprawą nauk innych

Droga to niełatwa i niekrótka, zmusna i uciążliwa. Ale prawdziwie filozoficznemu sposobowi myślenia i sobie samemu nie wiele przyniesie pożytku, kto tak ślepo kocha filozofię, że od razu pragnie ją posiść całą.

Dr. Adolf Chybiński, Monachium: Chopin a muzyka polska.

(W setną rocznicę urodzin mistrza).

Gdy Chopin opuszczał swą biedną, znękaną ojczyznę, był już mistrzem, równie wielkim twórcą jak odtwórcą swych dzieł. Jeszcze były widoczne tu i ówdzie ślady związku z klasyczną muzyką i najbliższymi poprzednikami jego genialnych myśli — ale były to ślady zewnętrzne i nikłe. Ponad nimi wystrzelały jasne płomienie indywidualnej siły i odrębności, nigdy nie spotykane i nigdy nie przeczute ani w Polsce ani poza nią. Ich świeżość i wprost rewolucyjna śmiałość, zarówno w tworzeniu nowych idei jak i w przyoblekaniu ich w zupełnie nowe i nieznanne harmonie, które nawet u obcych trafiały na opór lub brak zrozumienia, nie mogły u nas stworzyć od razu szeregu naśladowców lub kontynuatorów; a już o powołaniu do życia „szkoły chopinowskiej“ nie mogło

być mowy; gdyż ówczesna kultura muzyczna, ówczesne pojęcia o tem, co muzyka może wypowiedzieć, co w muzyce można stworzyć, a przedewszystkiem pojęcia o tem, gdzie się kończy niezależność artysty od panujących przekonań i gustów publiczności, a zaczyna oportunizm, nakazujący kompozytorowi wyzbyć się własnej twórczej woli i chęci dążenia naprzód ku coraz wyższym celom (choćby były mirażami) za cenę taniej sławy, mamony, wzięcia, uznania — o wszystkim tem nie miano u nas należytego wyobrażenia. Od muzyki wymagano nie wiele, upajano się zaś tylko tymi jej gatunkami, które najbardziej pociągają masy, t. j. operą i łatwą, prostą pieśnią, skłaniającą się ku ludowej a więc łatwej do pojęcia. Z muzyki instrumentalnej nie chciano znać o wiele więcej niż transkrypcye z oper, operowe lekkie a huczne uwertury (ile możliwości włoskie lub po włosku stylizowane) i tańce, przedewszystkiem tańce, często bardzo banalne, ale „smacznie“ podane. Że były „narodowe“ — to nie ulega wątpliwości; ale chwalebny ten skądinąd pierwiastek, nie rozstrzygał o wartości artystycznej popularyzowanych utworów. Kompozytorowie nie mieli odwagi płynąć przeciw ogólnemu prądowi, sami zaś wyszli ze zbyt ciasnego koła myśli, aby przetrawiwszy to, co światu całemu dali klasycy i romantycy, mogli pójść dalej lub przynajmniej stać się godnymi epigonami. Tylko zewnętrznie zdradzali pewną usiłowaną łączność z potężnymi prądami, jakie nurtowały Zachód i stworzyły szereg wiekopomnej wartości dzieł; wewnątrz byli to ludzie naiwni, prości, tak dalece niewybredni, że nie robili różnicy między tem, co Niemcy zwą „Naturmusik“ a „Kunstmusik“. Odczuwano niewątpliwie i klasyków, odczuwano Webera i Mendelssohna, zapewne i Spohra, ale brak refleksyi artystycznej nie pozwalał im na odróżnianie stylów, operowego od symfonicznego, instrumentalnego od wokalnego. Przytem wpływ kabotyństwa wirtuozów wędrownych, oślepiających rzesze płaskimi dowcipami technicznych efektów i opartymi na nich „improvizacyami“, nie mającemi nic wspólnego z poważnie przemyślaną kompozycją, dopełniał miary złych wpływów na smak publiczności, która żądała tylko lekkiej, łatwej i nie wymagającej trudu intelektualnego, muzyki. Artysta, twórca, kompozytor, wykonawca był bardziej niż kiedykolwiek zależnym od gustów publiczności.

I nagle pojawił się olbrzym ducha i wcielenie najdoskonalsze artysty wolnego — Chopin! Zrozumiano jego znaczenie dla narodowej sławy i nie pomyłono się, gdyż żaden z Polaków XIX stulecia nie przysporzył polskiemu imieniu takiej chwały jak Chopin. Wszak przemawiał do świata językiem zrozumiałym przez świat cały. Tę miał przewagę nad równymi sobie duchami, nad Mickiewiczem, Krasińskim i Słowackim. A miał nad muzyką naszą i nad jej stanem kulturalnym i tę wyższość, że dzięki swemu geniuszowi wcześniej opanował wyniki dążności ówczesnych, co więcej — rozpoczął tam, gdzie wszyscy inni nie zdołali jeszcze ukończyć. Pod tym względem jest Cho-

pin najświetniejszym typem zdrowego postępu w muzycznym rozwoju, postępu opartego na przetrwaniu lecz zarazem i przemożeniu tego, co wszyscy wielcy przed nim stworzyli. Jedni z geniuszów odbywają ten proces dłużej, drudzy krócej. Chopin należał do tych ostatnich. Patrzył w przyszłość i mógł podobnie jak Wagner nazwać siebie „muzykiem przyszłości“, co — terazniejszość stwierdza. Popularnym i zrozumiałym stał się bowiem Chopin w istocie dopiero wtedy, gdy zaczęto rozumieć Wagnera, z którym ma więcej punktów stycznych niż z Schumanem, choć wspólnym jest liryczny podkład muzycznych poezyi Chopina i Schumana. Najlepszym jednak dowodem wpływu potężnej, genialnej jednostki twórczej jest oddziaływanie dzieł Chopina na kompozycje obce. Chcąc ocenić oddziaływanie Chopina na naszą muzykę, należy rozważyć czy t. zw. narodowy kierunek w muzyce polskiej można podciągnąć pod nazwę „chopinowskiego wpływu“. Nie zapominajmy, że ludowe pierwiastki polskie istniały w naszej muzyce już przed Chopinem, Moniuszko zaś tworzący współcześnie i po Chopinie spotęgował je, jakkolwiek nie zdołał „podnieść ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej ludzką całość“ — jak pisze C. Norwid w Promethidionie: było to zasługą Chopina. Twórca Halki nie posiadał tej mocy kunsztu, przekonywającej świat cały; ale ogarnął to, co można do pewnego stopnia zwać „polskością w muzyce“. I jeśli weźmiemy pod uwagę wielkość wpływu na naszą ówczesną kulturę muzyczną (t. j. po r. 1850), to przyznamy Moniuszce stanowczą przewagę nad Chopinem, którego odczucie i zupełne zrozumienie utrudniał jego ekskluzywny, arystokratyczny i w dalszą przyszłość skierowany charakter twórczości, czego nie można powiedzieć o Moniuszce. Naturalnym zatem wynikiem było, że Moniuszko łatwiej opanował umysły publiczności i chętnych do jej usług kompozytorów, z dzieł zaś Chopina tylko mazurki, polonezy, walce lub łatwiejsze nokturny i preludya mogły liczyć na popularność, i to bardziej ze względu na charakter melodii niż jako całość artystyczna. Chopin jeszcze za życia poznałowe naśladownicze i karykaturalne pozbawione wszelkiej kultury artystycznej płody taniej muzyki, która chciała się rozpierać od Podola po Kraków. O jednym z tych naśladowców wyraził się klasycznie, a wyrażenie to daje się użyć dla określenia całej szkoły „chopinistów“ ówczesnych i późniejszych: „A czem mi najwięcej krwi napsuje, to zbiorem swoich karczemnych, bez sensu, najgorzej harmonizowanych śpiewek z zakończeniami kontredansowymi, które on zbiorem polskich pieśni nazywa“. „Wiesz ile chciałem czuć i po części doszedłem do uczucia naszej narodowej muzyki — zatem miarkuj jak mi przyjemnie, kiedy on czasem to tu, to tam złapie coś mojego, czego piękność często na akompaniamencie zależy i z karczemnym szenkatarynarsko-gainguetowsko-parafialnym gustem zagra.“ O innym wyraża się krótko: „Pocziwy, ale jakież cymba! niech Pan Bóg bronie!“ — A tych „pocziwych“ było dużo, cieszyli się i cieszą wielką u nas sławą.

Tak głęboki umysł jak Chopina mógł tylko na głębszych artystów wywrzeć wpływ racjonalny. W tym kierunku był pierwszym poważnym Chopinistą Aleksander Zarzycki (1834—1895). Czy weźmiemy pod uwagę jego koncert fortepianowy, czy mazurki, czy pieśni — wszędzie znajdziemy dowody przejęcia się Chopinem, jakkolwiek brak u niego głębi uczucia, finezyi i oryginalności opracowania, w każdym razie staranniejszego niż u prymitywnych naśladowców. Zarzycki jako pianista musiał poddać się wpływowi Chopina. Z natury rzeczy dla kompozytorów jako pianistów lub też pianistów jako kompozytorów, Chopin był obok Liszta (i Rubinsteina) najbliższym wzorem. Widać to u Juliusza Zarembskiego (1854—1885), zbyt wcześnie zmarłego ku szkodzie naszej fortepianowej muzyki. Jego wielki zmysł harmoniczny, wielka fantazyja i nienaganna faktura fortepianowa, ujawniająca wielką pomysłowość, rokowały jak najpiękniejsze nadzieje. Jego opracowanie polskich tańców jest lepszym niż wszystko co u nas pod tym względem napisano. Liszt był tak rozentuzjuszony nimi, że rozpoczął je instrumentować. Nie ma u nas podobnie świetnego układu (na 4 ręce). Zalety tych kompozycji — tak je bowiem należy nazwać — jest, mimo ludowe motywy, niezwykle trafna harmonizacja wzorowana na Chopinie i Liszcie. Zwraca też naszą uwagę, jak Zarembski opracowuje motywy ludowe. Dobywa z nich czar poezyi tchnącej narodowym temperamentem. Obrazy jego wyjęte jakby z głębi życia ludowego, są jednak wysoce artystycznie pojęte i przeprowadzone. Żeleński i Noskowski nie wysuwali nigdy swych utworów fortepianowych na plan pierwszy. Wyszli ze szkoły, która na orkiestrową muzykę, operę, pieśń, chór i utwory kameralne kładła główny nacisk. Żeleński, choć i słowem stwierdzał kult swój dla Mistrza, przez długi czas nie zdradzał nawet w tańcach polskich przejęcia się stylem Chopinowskim; harmonicznym był również innym. Natomiast ostatni jego koncert fortepianowy ma tu i ówdzie pewną styczność z właściwościami techniki Chopina, choć nigdzie nie ma wspólności stylistycznej z dziełami naszego Mistrza. Śp. Noskowski był duchem bliższym Moniuszce niż Chopinowi. Brak chopinowskiego cyzelerstwa formy można tu stwierdzić bez trudu, sympatyczne krakowiaki Noskowskiego są harmonizowane bardzo pomysłowo, o wiele lepiej niż u dawniejszych kompozytorów, ale są to przede wszystkim tańce, mniej zaś poetyczne obrazy w formie tańców, jakkolwiek znajdziemy w nich wiele sprytu i trafnej charakterystyki. Hołd złożył Noskowski naszemu Mistrzowi w waryacjach orkiestrowych p. t. „Z życia“, opartych na temacie z preludyum a-dur (Nr. 7). — Paderewski i Stojowski rozpoczynają szereg młodszych chopinistów. Są nimi jednak również w tańcach. Polonezy, mazurki i krakowiaki tych kompozytorów należą do najlepszych polskich utworów w tym rodzaju; zwłaszcza mazurki Stojowskiego są pełne szczerego sentymentu, połączonego z wielką finezyją pianisty-kompozytora, znajdującego na wy-lot to, co musi wywołać pożądany efekt. Mniej udały im się inne formy, od Chopina

pochodzące, jak ballady, nokturny, fantazyje (na tematach polskich). Ale pełne polotu idylle polskie Stojowskiego są jakby parafrazą idei Chopina, jakkolwiek i u Stojowskiego i u Paderewskiego nie brak przejęcia się międzynarodowym polem o galijskiem zabarwieniu. Dalej od Chopina nie poszli (w swych harmonicznym i formalnym pomysłach); jednakże nietrudno wyczuć w ich dziełach te epizody, które inspirowała muza Chopina. — Z muzyków najmłodszego pokolenia należy wymienić Szymanowskiego, Różyckiego i Friedmana jako zdecydowanych kontynuatorów stylu Chopina. Friedman, jako kompozytor jest zależny od Friedmana pianisty; to ma swe dobre strony, gdyż przyczynia się do zrozumienia, że można być kompozytorem fortepianowym nie znając właściwości fortepianu. U Friedmana treść kojarzy się ze środkami, jakkolwiek nie mamy żadnych powodów do twierdzenia, iż świetną fakturą fortepianową pragnie pokryć resztę. Przeciwnie, właśnie Chopin (i Liszt) są ożywcem źródłem inwencji Friedmana, jakkolwiek dzielą swe imperyum z nowszymi kompozytorami. Te utwory Friedmana, które tchną polskością, są jakby odbłaskiem stylu Chopina z uwzględnieniem nowszych zdobyczy harmonicznym. Jestto u pianisty, który nie pragnie być wyłącznie odtwórcą, rzeczą poniekąd zrozumiałą. Rzućmy okiem na świetną fortepianową muzykę rosyjską! Iluż tam znakomych kompozytorów! Wszyscy są zależni od Chopina, a reminiscencye, których nie brak u Friedmana, są rzeczą naturalną (por. Skojobina, Bałakirewa, Cui, Liapunowa i t. d.), tak jak nie razi nas w dziełach dzisiejszym kompozytorów orkiestrowym to, że są stylistycznie — wagneryanami. — Szymanowski i Różycki przejęli bardziej niż inni kompozytorow polscy formy ściśle chopinowskie. Zasługą ich jest, że tworzenie „tanecznych“ kompozycy pozostawili na uboczu. Przesyt ma zerkowo-polonezowej muzyki był zapewne powodem tego faktu. (W istocie oryginalnym jest kompozytor polski nie piszący mazurków i polonezów). Natomiast główny nacisk położyli obydwaj młodzi i wybitni muzycy polscy na inne formy: na preludya, fantazyje, ballady, etiudy, nokturny, waryacje, impromptus, sonaty i t. d., stwarzając szereg dzieł o trwałej wartości, opracowanym ze starannością i zasobem poważnej wiedzy, obcej przeciętnym polskim kompozytorom (przeważnie popularnym „piosenek“), dzieł o głębszym smaku muzycznym i nie tuzinkowym wykwińcie. dzieł szczerym i nie krępującym się tem, czy się p. t. publiczności spodobać czy nie, dzieł niezależnym i zrywającym z szablonem. Oni udowodnili zdanie Hansa v. Bülowa, że styl Chopina nie jest czemś hermetycznie zamkniętym, lecz zdolnym do dalszego rozwoju; co więcej, podobnie jak rosyjscy kompozytorow, przeszczepili chopinizm na swe dzieła orkiestrowe, owiane polskością, choć bez tanecznych rytmów i bez „ludowego“ stylizowania. — Śp. Mieczysław Karłowicz był symfonistą, stąd wzorował się u kolebki swej twórczości na symfonistach. Ale znajdziemy zwłaszcza w jego tematach, w tempie wolnym stworzonym, jak również w harmonicznym modula-

cyach (n. p. w „Powracających falach“) jakby echa studyów nad Chopinem, którego nazywał „bogatą skarbnicą harmonii“ i któremu hołd złożył wydając jego pamiątki.

Że u nas jest więcej chopinistów-wykonawców niż twórców, niż tych, którzy drogami wskazanemi przez Chopina dążyliby ku ewolucyi chopinizmu, to już jest cechą naszego ustroju muzycznego. Oby rok Chopinowski był nowym etapem w epoce, którą zapoczątkowała nowoczesna polska muzyka!

Karol Irzykowski, Kamerton śmierci, dramat w 3 aktach.

(Wyjątki)

W dramatach tego typu, jaki jest moim ideałem, chodzi o przedstawienie dziwnych, daleko sięgających, dziś nieprawdopodobnych stosunków psychicznych między ludźmi — rozdział z nowej socjologii, która nie ma nic wspólnego z socjalizmem ani z ekonomią ani z ludoznawstwem. Rzecz prosta, że dialog jest tu głównym narzędziem akcji.

O s o b y: PANI WRONIEWSKA, KAZIMIERZ, jej syn, PANI ZAGRODZKA, ZENIA, jej córka, LAURA, (zjawisko), KLEMENS, LEKARZE.

AKT I.

Podczas gdy do mieszkania pani Wroniewskiej wniesiono chorą Zenię w przededniu amputacji nogi i lekarz ją bada, toczy się między Kazimierzem a zawezwanym przez niego telegraficznie Klemensem (obaj młodzi studenci), następująca rozmowa:

SCENA IV.

KAZIMIERZ, KLEMENS.

(po uścisku dłoni wpatrują się w siebie).

KAZIMIERZ: Chcesz wyczytać w mych oczach to, co ci mam powiedzieć?
O gdybyś mógł!

KLEMENS: Oczami chciałbyś mówić? O, to coś bardzo niezdecydowanego. Mów ustami, abyś sam poznał sprawę. Pamiętasz, jakieśmy się zakochiwali, dopiero opowiadając sobie wzajemnie o naszych ubóstwianych.

KAZIMIERZ: Byliśmy wtedy jeszcze bardzo młodzi. Jakże ty się masz?

KLEMENS: (Pauza). Moja odpowiedź będzie zależała od tego, co ty chcesz mi powiedzieć.

KAZIMIERZ: (Podsłuchuje u drzwi). Lekarz bada. Poważna sytuacja. Badajże mnie i ty lekarzu.

KLEMENS: Rozstaliśmy się wrogami. Zawezwałeś mnie do siebie, jakby nic między nami nie zaszło.

KAZIMIERZ: A ty przybyłeś! Ty mnie rozumiesz! Ty wiesz, że przyjaźń nasza pogłębia się tylko po każdym rozłamie. Nigdy nie należeliśmy do tego

typu słodkich przyjaciół, którzy łączą się po to, aby w siebie wzajemnie przelewać męty swych dusz pod pozorem szczerości; stykaliśmy się tylko szczytami. Nasza przyjaźń wydaje mi się czasem tylko specjalną formą śmiertelnego pojedynku między dwoma ludźmi —

KLEMENS: Na krze lodu. Więc teraz ma być nowy etap tej walki?

KAZIMIERZ: Tak, potrzebowałbym jej teraz, aby zapomnieć o tych innych, podłych, małych walkach życia, w których nawet wygrana hańbę przynosi.

KLEMENS: Więc potrzebujesz mnie, jak odtrutki.

KAZIMIERZ: Ba, wszak w gimnazyum nazywaliśmy cię prokuratorem śmierci. Zawsze byłeś kostyczny i lubiłeś mówić okropne rzeczy. Ludzie zadawali sobie nawet pytanie, skąd się to wzięło u takiego młodego, wesołego chłopca. —

KLEMENS: Nigdy ci tego nie mówiłem, ale teraz ci powiem, aby cię zachęcić, bo widzę, że okrążasz. Pamiętasz, jak raz na ślizgawce wpadłem pod lód, a ty — bohater! — wyciągnąłeś mnie, jakeście mnie potem ratowali. A jednak, chociaż powróciłem do życia, już byłem po tamtej stronie, na łonie jakiejś ciemnej istoty. Po chwilach niewymownej katuszy fizycznej i psychicznego przerażenia już mi się otworzył jakiś raj, już zrywałem kwiaty na jakiejś łące — wtem ty porwałś mnie za czuprynę —

KAZIMIERZ: Przebacz! nie gniewaj się! — Ale gdybyś był słyszał swój wrzask...

KLEMENS: No! no! Rozumiesz może teraz, dlaczego potem byłem obecnym przy każdym pożarze, powodzi, chorobie, aby ludzi ratować — — byłem pod ciężarem twego bohaterstwa. Nie udało mi się ani razu zapłacić długu. Ale taka jedna chwila, przebyta na pograniczu między życiem a śmiercią, pozostawia ślad trwały, nastraja duszę na pewien ton. To możnaby nazwać *kamertonem śmierci*. Czy wiesz, że czasem odczuwam demoniczną tęsknotę, aby ta chwila wróciła? Aby coś, co mnie wtedy naznaczyło tylko, upomniało się o swoją własność? (głucho) Dziś odczuwam to więcej niż kiedykolwiek —

KAZIMIERZ: Dziwna rzecz, że po długich blakaniach znalazłem się teraz prawdopodobnie w sferze twojego państwa — i chcę ci zrobić wizytę —

KLEMENS: Co nazywasz moim państwem? Powiedz jednym słowem. (Pauza)

KAZIMIERZ: Myśli o samobójstwie. (Klemens patrzy się weń badawczo, poczem daje znak, żeby dalej mówił). Byłem dziś u mego ojca — defraudanta —

KLEMENS: Bah! Co ciebie obchodzą jego grzechy! Masz prawo do swoich własnych grzechów!

KAZIMIERZ: Tak ci się wydaje.

KLEMENS: Co prawda, wszystko zależy od tego, jak kto odczytuje hieroglify, które mu podsuwa życie; jaką w nich widzi treść, jakie zadania — (machnął ręką) Chociaż życie to tylko znakomita imitacja zadań —

KAZIMIERZ: Widzisz, a ja w tym moim hieroglifie wyczytałem wezwanie: Zrehabilitować nazwisko ojca! Podnieść je z błota, oczyścić, przywrócić mu dawny blask i umieścić gdzieś tak, aby ośniewało.

KLEMENS: Wiem, byłeś zawsze potwornie ambitny. Uragąłem ci nieraz z tego powodu. Uczyłeś się jak wściekły, aby tylko ludzie powiedzieli: oto idzie taki syn takiego ojca!

KAZIMIERZ: I za to też ojciec mnie nienawidzi. Czyby kto uwierzył?

KLEMENS: Ja uwierzę — twoje życie jest dla niego wiecznym upokorzeniem

KAZIMIERZ: A ja — ja w dziedzictwie mam po nim hańbę!

KLEMENS: To jest dobry piedestał. — Przepraszam cię, oponuję, ale wiem, że masz słuszość.

KAZIMIERZ: I widzisz, tak szedłem przez całe gimnazjum, podziwiany, wzbudzający zazdrość, celujący. Robiłem najlepsze zadania, najlepsze preparacje. Tak jest: stałem się wściekle ambitnym, utuczono moją ambicję, wyhodowano ją na potwora, który mnie teraz zjada. A ty, ty szczególnie zasiewałeś we mnie tę chorobliwą ambicję, ty mnie podziwiałeś, odkrywałeś we mnie ukryte zdolności, podniecałeś, tłumiliś we mnie samokrytycyzm. Rozpieściłeś tę moją ambicję, jak dziecko, którego się nie wypuszcza z domu na najłżejsze zimno, aby się nie przeziębiło.

KLEMENS: Kto sam w sobie nic czcić nie może, szuka w drugich przedmiotu czci. Wymyśla sobie bogów. Wybacz — nie wiedziałem, że ci to zaszkodzi.

KAZIMIERZ: Wszystko szło dobrze, póki profesor powiedział: „masz zadane stąd dotąd“, póki trzeba było wyrabiać tylko cudowne preparacje i cudowne zadania, póki jedynym kryterium dla mego charakteru i mojej działalności był wyrok profesora, zapisany w katalogu klasowym lub w świadectwie. To był cel jasny, oznaczony, bliski, łatwy, wygodny — niechby na całym świecie były pioruny, pękały wulkany, my tu mieliśmy światek, w którym wszystko szło gładko, jak — jak —

KLEMENS: Jak w równaniu o jednej niewiadomej.

KAZIMIERZ: Tak, i odpowiedzialność za resztę brał profesor, dyrektor... ty się dziecko tylko ucz, „stąd dotąd“; co najwyżej jakieś *ex propria diligentia*. A teraz — teraz się to nagle skończyło. Na zakręcie mej drogi życie stanęło przedemną raptownie jak straszna, pionowa ściana, na którą się trzeba wdrapywać, okrwawiać sobie paznokcie, spadać i znowu się wdrapywać — i nie wiem już nawet, czy jest tam kto, co w gwiazdach zapisuje noty. Zacząć żyć na własną odpowiedzialność — czy pojmujesz? Celujący uczeń stanął — daremnie ogląda się za profesorem. Nigdzie! Jest samotny. I już nie będzie więcej celującym! Ambicya wstrząsa się dreszczem przeczucia przyszłych upokorzeń. Zawiał ostry podmuch od pustyni przyszłości i zrywa ci z włosów papierową koronę. Ogarnia mnie trema, ale całkiem inna, niż przed egzaminem. Jest to uczucie głuche, tępe. Co tu robić? Do czego się brać? Jak sobą pokierować? Zdaje mi się teraz, jakbym żył na rachunek kogoś drugiego, kogoś, co się ukrył w mych piersiach, nie pomaga mi, tylko wygląda wciąż czegoś głodny, chciwy, niecierpliwy, i kiedyś zapyta: Co dla mnie zrobiłeś?

KLEMENS: (zrywa się i chwyta go za rękaw) Uciekaj przed nim. Zabij go!

KAZIMIERZ: (rozdrażnia się coraz więcej) Nie czuję się przygotowanym do życia, nie mam sił. Dzieje się tam na świecie coś niesłychanego, a nikt nic nie wie, nikt nie umie poradzić, mam nieokreślone wrażenie, że wszyscy błędzą. Tam czeka jakiś nadzwyczajny, nieznany wysiłek, którego żąda życie, wielkie życie. Boję się go! Naturalnie, mógłbym się obok niego przekraść lub przejść obojętnie, jak tyłu innych ludzi, którzy go nawet nie spostrzegają; lecz wstydzę się, zdaje mi się, że usłyszałbym jakieś westchnienie. Nie mów o tem nikomu, ale ja wiem: jestem tchórzem. Tobie mogę o tem mówić, nie zmniejszając twej miłości ku mnie. Boję się życia. Nie gardzę niem, o nie! ale taką czuję żądzę, żeby je podbić,

okiełznać, osiodłać i gonić za niem! Marzę o jakiejś nieokreślonej sławie, zasługach, czynach, — — albo o tak ogromnych rozkoszach, że — Nie! tu życie jest wierzyicielem i dłużnikiem moim zarazem; jako wierzyciel nieubłagane, jako dłużnik niewypłacalne, w każdym razie jest moim wrogiem!

KLEMENS: To się nazywa hipochondryą duchową! Przejściowe urojenie!

KAZIMIERZ: Zaczynasz lekarskimi określeniami.

KLEMENS: Nie! Nie! Ty przelewasz we mnie swój jad. Twoja niepewność będzie wkrótce moją — czuję to. Ale mówmy trzeźwo. Przetłumaczmy to na praktykę. Idzie ci o wybór zawodu? fakultetu?

KAZIMIERZ: Naturalnie i o tem myślę — i tu są trudności. Czuję w sobie ogromną wszechstronność, a mimoto drzę przed omyłką. Mam uczucie, jakie miewa człowiek, który wkłada rękę do urny i szuka na oslep między losami — i wiesz, co mi przychodzi na myśl?

KLEMENS: Rozbić urnę!

KAZIMIERZ: Ale mechanizm życia oszczędza mi prawie wyboru, lituje się nademną, sam już pcha mnie na pewien tor. (Bierze listy). Oto propozycye, z którymi wybór fakultetu jest niemal ściśle związany, propozycye posad, których odrzucić nie mogę! Kwestya chleba, utrzymania! Z jakąż ochotą służyłem w wojsku, bo to był mus! Wstyd mi przyznać! A teraz oto nowe musy! Wogóle czuję, że nie ja będę tu panem, ale coś poza mną, i to mnie demoralizuje, przygnębia i oburza. Lekko, po cichu podnosi fala życia moją łódkę z brzegu i niesie mnie — gdzie? Widzę radców, kupców, inżynierów, profesorów, pielęgnujących dalej takie jak ja roślinki, oficyałów pocztowych, pochylonych nad biurkami i medytujących nad defraudacyą — a wszyscy mają moją twarz. Czekają tam na mnie jakaś złośliwa maszyna.

KLEMENS: Haha! albo to bezczelne społeczeństwo, które ci nic nie daje, a wszystkiego wymaga, a gdy weźmiesz dymisję od świata, plunie na twój grób i powie, żeś tchórz, żeś niedołęga! Nie, żeś nie chciał żyć, lecz żeś żyć nie umiał! Oh! umiem to na pamięć. (więcej do siebie) Ułożyłem już sobie taki nagrobek.

KAZIMIERZ: I jakże tu lepiej żyć, mając wciąż troski materyalne, wygadując sobie piersi na lekcyach, — a obowiązki rodzinne? Te obowiązki, których się nigdy nie uznaje, a które się zawsze spełnia. Słuchaj, powiedz mi, jak myślisz: czy życie jest propozycyą, którą w pewnej porze odrzucić lub przyjąć można, czy obowiązkiem?

KLEMENS: To już u mnie dawno rozstrzygnięte. Propozycyą — zrobioną przez nierzetelnego przedsiębiorcę, który ci zataja rzeczy najważniejsze i odcina ci odwrót podług groźbę śmierci. —

KAZIMIERZ: Tak mi mów, tak mi mów, panie prokuratorze! Podtrzymuj we mnie ten widok, nie daj mi się ześliznąć z tego szczególnego stanowiska obserwacyjnego, na jakie przypadkowo wszedłem — stanowiska, ukrytego zazdrośnie przez reżysera komedyi życia. O, ja wiem doskonale — to przejściowe urojenie — urojenie, które może już jutro sam porzucę, wyśmieję, a jednak to jedyny punkt stały, w którym nieprzyjaciel mnie nie dosięże. Lecz nim wejść w kompromis z życiem — ty czuwaj nade-

mną! weź moje lepsze „ja“ — uratuj mnie od życia tak, jak ja — ciebie uratowałem od... (rzuca mu się w ramiona w nagłym wzruszeniu).

KLEMENS: No — no — — no!

KAZIMIERZ: (zapanował nad sobą) Powiedz mi od razu — mianuję cię sędzią moim: czy jednostka, Kazimierz Wroniewski, ma żyć, czy nie?

KLEMENS: Czego żądasz odemnie? Żebym był mordercą?

KAZIMIERZ: Czego ja od ciebie żądam? Sam nie wiem — to się samo pokaże z naszej rozmowy — na to liczyłem, gdy cię tu sprowadzałem. Sam widzisz, że szala się jeszcze waha, bo inaczej byłbym cię zaprosił — na mój pogrzeb. Dołóż swój ciężarek, na którą chcesz szalę.

KLEMENS: (wstrząsa głową) Po ludzku rzecz biorąc, powiem ci: młodzieńcze, goniś maryl. Wiesz co, jesteś zdenerwowany, wymęczyli cię w tem wojsku. Wybierz się ze mną w podróż.

KAZIMIERZ: Za co?

KLEMENS: Otrzymałem teraz od opiekuna część, należącą mi się po rodzicach. Jedź ze mną, puścimy to razem. Za mało tego, aby tem żyć, dosyć, aby użyć. Nie chcesz? Hm, byłeś i jesteś obrzydliwie solidny. Wiesz co, w takim razie ucz się wogóle tak na zapas, sprawię ci bibliotekę.

KAZIMIERZ: Nie! nie! Kto zabłąkał się na pustyni i rozpacza, usychając z pragnienia, nie będzie zbierał złotego piasku. Czy nazwiemy go lekkomyślnym? (surowo) Słuchaj, ty nie chcesz mnie brać na seryo albo z pogardą — albo z obawy. Ja sobie sam już mówiłem, ty tylko wyzywasz tę myśl! Postępujesz, jak wszyscy ludzie słabi — lubisz ocierać się koło silnych rzeczy. Pamiętasz, sam mi to raz powiedziałeś.

KLEMENS: Mówiłem wtedy o sobie i dodałem: Są myśli, do których wejść — to tak, jak włożyć głowę w paszczę lwa.

KAZIMIERZ: Taką jest właśnie moja myśl. Wiem to i czuję. To też serce moje nie podpisało jeszcze tego wyroku, który wydał rozum. Ale sam widzisz, tu chodzi o to, jakiemu prawu mam poddać swe życie: królewskiemu czy psiemu. A ty — ty nie traktuj mnie banalnie. Pytałeś mnie przed chwilą sztyderym błyskiem oczu: czym gotów? Patrz! (pokazuje) tu w biurku leży rewolwer, nabity kulą, którą dla siebie przeznaczył mój ojciec po wykryciu defraudacyi — lecz zabrakło mu odwagi. Powiesz, obowiązki względem matki? Ona po mojej śmierci u krewnych znajdzie to umieszczenie, którego jej teraz nie dadzą, póki ja żyję. Mała siostrzyczka? Ha, gdyby to był brat! Zresztą niema takich obowiązków na świecie, któreby zdołały zrównoważyć to najelementarniejsze prawo, jakie ma człowiek: prawo do własnego grobu. Słuchaj, mój dobry przyjacielu: Łatwo, nieskończenie łatwo będzie ci strącić mnie z tego stanowiska, które przypadkiem zająłem, z tej mojej małej wysepki, w wir namiętności i pospolitości ludzkich; lada argument mnie zdmuchnie, ja sam się z niej ześlizguję, sam tracę jasność. Ale ty nie traktuj mnie banalnie. Ja mam prawo całkiem czego innego od ciebie oczekiwać. Ja cię chcę uczcić, jak jeszcze nigdy żaden przyjaciel nie został uczczony, dać ci władzę nad sobą, jakiej jeszcze nikt nie dał człowiekowi. Śmierć moja niech będzie czarownym kwiatem, który zakwitnie w gorącym klimacie równika naszej przyjaźni, dotychczas nam jeszcze nieznanego!

KLEMENS: Wymagasz odemnie rzeczy demonicznych. Chcesz bym się z tobą

podzielił odpowiedzialnością. To są jednak sprawy, które każdy sam z sobą rozstrzygnąć musi, w których nikt za drugiego nie może ani myśleć, ani sądzić, ani działać. To są sprawy absolutnej samotności.

KAZIMIERZ: A gdybyś ty mi nawet i tam chciał towarzyszyć?

KLEMENS: (potrząsa głową) Nie, nie, toby było może poniżeniem przyjaźni!

KAZIMIERZ: Tak, jak miłość jest tajemną chęcią poniżenia ukochanej osoby, chęcią uczynienia z niej — swojego drugiego ciała! Ciało moje jest twojem!

KLEMENS: (nagła decyzja) Ha, więc dobrze! Przyjmuję rolę — ale pamiętaj przeprowadzę ją konsekwentnie aż do końca. Kto wie, czy nie zdrzysz. Wyrok na razie odkładam.

KAZIMIERZ: Sprawa niedojrzała.

KLEMENS: I postanawiam: życie samo wyrok wyda. Nasz stosunek do życia waży się co godzina. Znamy wszystkie czynniki życia, tylko nie znamy nigdy ich proporcji. Powiedzmy więc sobie: czekamy znaku. W życiu się zawsze coś dzieje — trzeba się tylko wsłuchać.

KAZIMIERZ: O jakim znaku myślisz?

KLEMENS: Nikt go nie przepowie, nie przewidzi, ale gdy on sam się pojawi, wtedy poznasz niechybnie, że to on. A wtedy usłyszysz w duszy wyraźny wyrok: Kazimierzu Wroniewski, giń! A gdybyś chciał przed nim uciec, wyprzeć się go, to ja go usłyszę, ja, którego nieostrożnie wpuściłeś do duszy swojej. A dusza jest jak grot, w której echa najdalszych, lecz i najcichszych głosów słyszą tylko w jednym punkcie; w tym punkcie ja się ustawię.

KAZIMIERZ: Nie! Nie wyprzę się! Gdybym nawet odwołał, ty działaj w imieniu tego „ja“, którym jestem dzisiaj, bo tylko to jest prawdziwe! Czy myślisz, że nie wiem, co mówię w tej chwili? O, czuję cały ciężar zadania, które wkładam na twą duszę, czuję całą grozę, która może stąd dla mnie wyniknąć. I powtarzam ci: stań przedemną jak wierzyciel, w chwili, w którejbym się miał sam sobie sprzeniewierzyć!

KLEMENS: Zamawiasz mnie?

KAZIMIERZ: Tak, jak zamawia sobie zbawczą truciznę ten, któremu grozi powolna tortura, mająca mu wydrzeć skarb najdroższy.

KLEMENS: Przyjmuję — a na znak zawartego sojuszu, zrobmy to, czegośmy dotychczas nigdy nie robili, my, przyjaciele gardzący sentymentalizmem — pocałujmy się! (całują się).

KAZIMIERZ: O, teraz chciałbym żyć! Na takich górach, gdzie zewsząd zieją wielkie niebezpieczeństwa, oddychać świeżem powietrzem! O gdyby całe życie wypełnić takimi chwilami! Ale tak — ha, te listy jeszcze tutaj! (chce podrzeć listy, Klemens mu je odbiera i chowa ze znaczącym gościem).

KLEMENS: A teraz, kiedy powierzyłeś mi swój skarb dziwny, dowiedz się: twoja propozycja przyszła mi w samą porę, pod twoim wpływem i moja decyzja dojrzała całkowicie.

KAZIMIERZ: Więc i ty? Nareszcie?

KLEMENS: Tak i ja. Podpieramy się więc wzajemnie.

KAZIMIERZ: A wiesz, ja coś takiego zawsze u ciebie przeczuwałem — i — liczyłem na to! Czułem po dotknięciu twojej dłoni i twych ust, jak drapieżnie rzuciłeś się na swą zdobycz, ponury kapłanie śmierci! Wiem,

wiem, zamknąłem się w jednej klatce z tygrysem — do czasu spię na jego bajecznie pięknej skórze, aż on wysunie pazury? Nie, nie, przebac.

KLEMENS: O nie, mylisz się — twój instynkt wybrał trafnie. Ale ty i tym razem prześcignąłeś mnie. Ciebie woła ku śmierci rozkaz własnej, samowładczej myśli, mnie wytrąca przyczyna brutalna, na której znać wstrętne ślady najbrudniejszych palców życia...

KAZIMIERZ. (zadaje po cichu pytanie).

KLEMENS. Nie, coś jeszcze gorszego.

KAZIMIERZ. Dlaczego się nie leczysz?

KLEMENS. Mógłbym się tam bawić jakiś czas, próbując rozmaitych lekarzy, kąpeli i t. d. Ale na co? Wszystko jedno! Przecież i tak miałem dość długą prolongatę.

KAZIMIERZ. Oto jeszcze jedna podłość życia. Oszust, który nam sprzedaje gangrenę zamiast rozkoszy! My paryasi, jak psy głodne, ciśniemy się koło złotego stołu miłości i polykamy łakomie rzucane nam pod stół ochłapy z całą świadomością, że są zatrute. Od kilku miesięcy gardzę tą wstrętną strawą — i męczę się. Co my wiemy o miłości?! Tyle co krety o kwiatach, których korzonki podjadają. — O jakżeście daleko od nas wy nasze przyszłe kochanki, narzeczone i żony! — A nawet i one — poznałem kilka tych egzemplarzy na wieczorkach, gorsze karykatury niż — tylko jedna —

KLEMENS. Czerwona wstążeczka? Znalazła się? Co to za sprawa z tą czerwoną wstążeczką.

KAZIMIERZ. Dowiesz się —

Następna scena: Zeńcia, Kazimierz, Klemens, obie matki. Gdy obydwaj przyjaciele na tle ogólnej rozmowy prowadzą dalej, w tajemniczych alluzjach, swoją poprzednią rozmowę, lubując się tem zuchwalstwem, Zeńcia podchwytuje niektóre słowa i domyśla się ich spisku intuicyj. wyrosłą na gruncie własnych przejsć. Zapowiada się jakaś jej rola w tej grze, którą oni rozpoczęli. Z tej strony padnie znak — postanawia Klemens.

(D. n.)



Maryan Olszewski,

Lwów.

Tadeusz Dąbrowski, Lwów: Literackie schematy.

(Widzę potrzebę ustalenia paru rzeczy elementarnych, u nas wciąż jeszcze nowych).

I.

Błąkają się u nas jeszcze tu i ówdzie szczątki zanikających romantycznych wierzeń w zakresie estetyki: o poecie-magu, odkrywcy tajemnic światowych; o natchnieniu, jako źródle poznania mistycznego i poetyckiej twórczości; uczuciu, zniewalającym do tworzenia czy uplastycznienia przeżyć; o ukojeniu, znajdowaniu w akcji twórczości. Poeta, twórca, staje się tylko łożyskiem, przez które strumień tajemniczy piękności przepływa; biernym narzędziem sił jakichś nadprzyrodzonych, wyższych a niezbadanych; medyum, które natura, czy myśl wszechobejmująca przez odpowiednią strukturę organiczną na cel ten przeznaczyła.

Zespół ten popularnych, a nienaukowych poglądów opiera się na całym szeregu nieporozumień.

Jakżeż mówić o sile przemożnej uczucia, zniewalającego wprost do pisania, wtłaczającego pióro w rękę poecie, by w utworze sztuki szukał wyzwolenia, skoro wiadomo, że nie wszyscy ludzie tworzą w zakresie estetycznym, jakkolwiek wszyscy przeżyć, choćby najintensywniejszych, doznają? Wielu jest bowiem takich, którzy doznając przeżyć — nawet wartościowych, — utrwalają ich nie chcąc; wielu też, którzy ich utrwalić nie potrafią.

To jedno jest pewne: Sztuka jako wynik biernej postawy wobec rzeczywistości (mniej, co przez nią będziemy rozumieli: świat zjawisk, czy też istotę najwyższą, warunkującą jego istnienie) wogóle wyobrazić się nie da. Niemożliwa jest do pomyślenia sztuka, jako wynik tylko biernego ulegania przeżyciom, jakie w świadomości naszej zastajemy. Wiemy bowiem, że w naszym bezpośrednim doświadczeniu wewnętrznym wogóle nie mamy żadnych poszczególnych, wyosobnionych przeżyć. Świadomość nasza, w danym momencie czasowym obserwowana, przedstawia tylko pewną całość, pewien zasób zawartości, jako możliwość istnienia przeżyć poszczególnych, wyodrębnionych; czy to będą przeżycia aktualne, obecne, nowe, świeżo zauważone; czy też podobne do przeżyć minionych, a więc odnawiane. Wyodrębnianie przeżyć poszczególnych odbywa się więc drogą zestawiania zasobów świadomości naszej w różnych momentach czasowych i wyodrębniania pewnych szczegółów wspólnych. Jest to praca czynna naszej świadomości, nie bierne uleganie przeżyciom.

Wiadomo też, że nie wszystkie wogóle przeżycia, przez artystę, czy jakiegokolwiek innego osobnika doznawane, są godne utrwalenia w dziele sztuki. Iluż było artystów, dla których męczarnią nieznośną, beznadziejną, było życie realne, rzeczywiste; którzy z każdej sposobności korzystali, aby tylko przed życiem tem uciec w swój świat złudy. Ileż przeżyć u każdego z nas powstaje i niknie bezpowrotnie, a jednak ich nikt nie powstrzymuje od śmierci, nikt nie

żałuje tych przeżyć szarych, bezbarwnych, bezpostaciowych. Całe dziedziny życia często traktowane są przez nas jako musowe tylko, bezwartościowe. Nigdy by nikomu na myśl nawet nie przyszło takie przeżycie utrwaląć. Chyba, że ktoś pogodzi się wreszcie z losem, że tę swoją beznadziejną szarzyznę ukocha, braterski pocałunek złoży na ustach swego Przeznaczenia. Ale wtedy te przeżycia musowe, zmechanizowane, przemieniają się w przeżycia wartościowe.

Wartościowanie jest więc to, co stanowi podstawę wszelkiej działalności artystycznej; oddzielanie przeżyć, dobór między nimi dokonywany, aby pewnym tylko, wartościowym, nieśmiertelny żywot zapewnić w dziele sztuki. — Znowu więc praca czynna naszej świadomości.

Lecz nie jest to jeszcze sama czynność artystyczna. Niema żadnej konieczności logicznej w tem, by wszystkie przeżycia, przez kogokolwiek za wartościowe uznawane, utrwalac w dziełach sztuki. Czyliż nie da się pomyśleć, czyliż rzeczywiście znaleźć nie można człowieka, któryby obrał i pozostawił sobie tylko rolę obserwatora? Któryby badał, jak powstają w nim rozmaite przeżycia wartościowe i któryby w boskiej pogodzie pozwalał im bezpowrotnie niknąć? Któryby w tem przemijaniu, w tem dumnym odosobnieniu od świata, w nieprzypuszczeniu nikogo do świata swych tajni, odczuwał rozkosz? Postawa, jak tyle innych postaw wobec życia, zupełnie zrozumiała. Człowiek, któryby się dobrowolnie wyrzekł artystycznej twórczości!

Paradoks, krążący ogólnie, że Rafael, nawet gdyby był pozbawiony rąk od dzieciństwa, byłby nie mniej genialnym artystą, jest tylko paradoksem. Lecz gdy paradoks wszelki według Wilde'a jest tylko prawdą przyszłości, ten jest paradoksem nieprawdziwym,

Tem właśnie, co wyróżnia artystę od zwyczajnego człowieka, doznającego równie jak i on przeżyć rozmaitych, jest wola i zdolność utrwalania, uwieczniania swoich przeżyć wartościowych za pomocą powszechnie zrozumiałych środków symbolicznych. Ślady, pozostawiane na płótnie czy papierze, w glinie czy marmurze, następstwo dźwięków, czy słów, wszystko to są znaki, mające wartość powszechnie przyjętą, zdolne u wszystkich ludzi wywołać te same wyobrażenia. One to stają się narzędziem powolnym artysty, służącym do zatrzymania i wzbudzenia napowrót w sobie samym lub w innych ludziach przeżycia analogicznego do tego, jakie w danem dziele sztuki chciał zamknąć, względnie, z jakim to dzieło tworzył.

Przeżyciem naszym jest wszystko. Świat cały jest naszym przeżyciem. Świat poznajemy taki tylko, jakim go zastajemy w naszej świadomości. Przeżyciem jest widzenie refleksu, rzucanego na wodę przez barwy otoczenia; przeżyciem jest nuda, monotonnie sącząca się na duszę ze ścian samotnego pokoju; przeżyciem jest nasze ujęcie świata, określenie stosunku naszego do życia

Od jednego do drugiego jakaż skala przenajrozmaitszych wartości; skala wartości w niebo i piekło wiodąca!

Te są dwie cechy istotne, wyznaczające dzieło sztuki: przeżycie wartościowe i forma symboliczna, przeżycie to ujmująca. Stosunek, między dwiema temi cechami zachodzący, stanowi o wartości estetycznej danego dzieła. Znany jest powszechnie komunał o konieczności harmonii treści i formy dzieła, by forma bezpośrednio wyrastała z treści.

Forma, która jest zaklęciem przeżycia w dane zewnętrzne tworzywo, powinna posiadać zdolność narzucania poczucia wartościowości danego przeżycia. Forma nie jest czemś drugorzędnem tylko, obojętnem. Formy, któremi się sztuka posługuje, nie daremnie są hieratyczne, wyniesione ponad życie, oderwane od tła codzienności. Nikt w rzeczywistości, w mowie powszedniej, nie posługuje się słowem rytmowanym, nigdzie w przyrodzie niema powtarzającej się rytmiczności dźwięków. Samą swą hieratycznością, egzotyzmem, sztucznością, mają formy symboliczne dzieł sztuki wzbudzać poczucie niezwykłości, nadzwyczajności tego, co bywa niemi przedstawiane.

Są dzieła, w których dwa te czynniki: treść i forma, ustawicznie się z sobą kłóć. Są twórcy, którzy posiadają wprawdzie przeżycia wartościowe, ale nie władają na tyle formalnymi środkami symbolicznymi, by móc poczucie wartościowości ich wywołać. Wyraża się to: nie potrafią rozbudzić w widzu czy słuchaczku illuzji; tworzą dzieła poronione. I są twórcy, którzy władają nadzwyczajnie formą, opanowali technikę sztuki, ale nie posiadają wartości, którymby umieli w dziełach sztuki dawać wyraz. Ci tworzą dzieła grafomanii.

Forma, technika, tylko o ile ma moc wywołania w człowieku tych wartości, które artysta w dziele sztuki utrwalić zamierzył, dziełu temu odpowiada.

Dwa te czynniki: treść i forma, ulegają ustawicznej zmienności. Od rysunków człowieka pierwotnego, od malarzy prymitywów do dzisiejszych, jakaż zmienność tworzywa, sposobów rozmaitych, jakże pogłębiona umiejętność wydobycia i utrwalania najsubtelniejszych, najbardziej skomplikowanych przeżyć! Jakaż zmienność samychże wartości, warunkowanych czasami i usposobieniami! Nadzieje, zawody, zapały, rozpacz, ożywienie się tętna życia, lub jego upadek, marzenia o działaniu praktycznym; wspomnienia czasów minionych; i dole, które sobie człowiek urabiał; pojęcia o świecie, życiu i Bogu; obrazy wielkości, rycerskości, mocy, bohaterstwa, poświęcenia, męczeństwa: tęsknota za pełnią słońca, powietrzem i blaskiem, lub ucieczka w mrok, mgłę, smutek; przetwarzanie duszy w jeden silny posąg woli, lub rozpadanie się na bezlik mijających chwil: wszystko to, powstające i ustępujące miejsca czemu innemu, znalazło utrwalenie w dziełach sztuki. Można by powiedzieć paradoksalnie, że istotnym w dziełach sztuki jest to właśnie, co jest w nich zmienne. Wszystko tu jest

czasowo określone. Nic niema wieczystego, trwającego nieśmiertelnie. Wszystko staje się tylko ogniwem, komórką w organizmie ciągłej pracy ludzkości.

Utrzymuje się dotychczas przesąd, że artysta tworzy dla siebie, że śpiewa z potrzeby naturalnej wypowiedzi tak, jak ptak śpiewa w gąszczu drzew. Przesąd w zupełności pozbawiony podstaw. Nie jest prawdą, jakoby ptak śpiewem swym dawał bezinteresowny wyraz swemu bolowi, czy radości. Tryle słowicze są wszakże tylko wabieniem samiczki, ćwierkanie wróbli formą obcowania towarzyskiego. Twórczość artystyczna już temsamem, że posługuje się środkami symbolicznymi, które posiadają obieg powszechny, a więc stanowią własność społeczną, staje się również funkcją społeczną. W twórczości artystycznej, używającej powszechnie przyjętych symbolów, tkwi już suppozycyjnie chęć udzielenia innym swoich doświadczeń. Poza Horacyuszowska: „odi profanum volgus et arceo“, przeciwstawienie się dumnie społeczeństwu, odosobnienie artysty, umożliwiona jest dopiero przez postawę poprzednią artysty, obcującego ze społeczeństwem. Twórczość artystyczna jest czynnością społeczną bez względu na to, jakie wartości i za pomocą jakich środków artysta utrwała. Do pełnienia swojej roli społecznej nie potrzebuje sztuka dopiero dydaktyki, czy moralizatorstwa.

Dwaj ludzie porozumieć się mogą ze sobą tylko wówczas, gdy obaj do tych samych gestów i dźwięków przywiązywać będą treść tę samą. Zrozumienie odbywa się na podstawie własnego doświadczenia każdego z nich z osobna. Gest bólu zrozumieć potrafi tylko człowiek, który sam taki gest cierpienia przeżył. Opis ekstazy pojmie tylko człowiek, który sam doświadczył stanu, graniczącego z zachwytem.

Twórca dziełem sztuki odwołuje się niejako do doświadczenia wewnętrznego każdego człowieka. Tylko, o ile dany osobnik w doświadczeniu swem posiada odpowiednie warunki, będzie dane dzieło zrozumiane. Prawdziwie tragiczny jest los twórcy, który w otoczeniu znaleźć nie potrafi żadnego odzewu. Dzieła sztuki przemieniają się wtedy w skamieniałe hieroglify, zamknięte na siedm pieczęci. Tylko o ile znajdzie się człowiek, który w znaki te tchnąc potrafi ciepło własnego serca, obrazy ożyją i przemienią się w prawdziwego człowieka.

Martwą skamieliną jest każde dzieło artystyczne bez człowieka, któryby je odczuł, zrozumiał. Osobnik recypujący sam, na podstawie własnego doświadczenia wewnętrznego, stwarza na nowo przeżycie, z danymi symbolami związane. Śmieszny jest przesąd o nieśmiertelnych artystach, wielkościach wieczystych, istniejących dla wszystkich ludzi i po wszystkie czasy. Każdy człowiek, każde pokolenie stwarza nowe wielkości, skrojone na miarę jego własnych wartości. Jedne nadchodzą, inne ustępują miejsca, jedno się przeżywają, inne bywają odkrywane.

„Geniusze“ nie są wieczyści.

Tę czynność odkrywania, stwarzania „geniuszów“, idolów, wyobrażających dążenia i wartości zmieniających się pokoleń, spełnia krytyka literacka.

Prawdziwie tragiczny jest los twórcy, który nie znalazł swego krytyka.

Feliks Przysiecki: Królowa marzeń.

Z za błękitnych irysów, z za gąszcza tuberoz
Znowu się twoja smukła zbliża ku mnie ręka —
Oplątał ją w sieć kwietną marzyciel papieros,
Nie bacząc, że mnie drażni takich wspomnień męka.

Zabójczo piękna Pani, otoczona nudą!
Gwiazdami rozjarzony, ten urok wieczorny
Przez pasma gór z kryształu, błękitną ułudą
Ciągnie za sobą dzieci w twój pałac potworny.

Już w dzieciństwie połączył nas grzeszny stosunek.
Wabiłaś mnie na schadzki w swe ciemne pokoje,
Ucząc, jak się zażywa narkotyczny trunek,
Jak tulić się rozkosznie w twe jedwabne stroje.

Bo, jak pieśni Szopena, szat twoich szelesty
Czarują umysł chłopców trującą rozkoszą;
Jak zaklęcia magiczne, twe drażniące giesty
Lekko ich w twe pieszczące objęcia unoszą.

Pomysłowo podchodzisz niechętnie ofiary,
By wpaść w stosowną chwilę, idziesz krok za krokiem —
Aż w końcu doprowadzasz do skutku zamiary,
Mamiąc grozą fantazyi i myśli urokiem.

O natrętna kochanko! twe złote powozy
Niosą białe rumaki w przepych na lazurach,
W zamki cudów miłosnych i zmysłowej grozy,
W ulice miast ze srebra, wzniesionych na chmurach!

Przez podwodne krainy i wieczorne gwiazdy,
Przez haremy tureckie, bajeczne kawiarnie

Ciągniesz swoich kochanków w twe straszne zajazdy,
W kryształowy labirynt, gdzie gasną latarnie.

O, zna każdy warjacki przestach pobłądzenia,
Kto się w twych złudnych cudach zwolna rozwałęsa —
Kto kocha delikatne, niezwykle marzenia,
Twe lśniące paradoksy, wytworne nonsensa.

Lecz ty... Pani wykwintnych zbytków i bogactwa
Posiadasz ten niezwykły czar światowej damy,
Którym wciągasz nas w twoje szelmowskie łąjdactwa,
Wyłudzając klejnoty, jakie tylko mamy.

A rozmarzonym chłopcom w znak najwyższej łąski
Do swego pamiętnika wpisywać pozwalasz
Naiwnie piękne — wiersze i zdobić w obrazki,
Do jakich zwykle rwie się taki młody malarz.

O Pani smutnych ludzi, na pustkę skazanych,
Co w izbach kawalerskich tworzą wieczorami
Światy z rycin, wyciętych z pism ilustrowanych,
I w światach owych słyną wielkimi czynami...

Ty rządzisz tymi światy, w nich jakby na scenie,
Nad którąś kierownictwo szatańskie objęła,
Oni, aktorzy pragnień, zgrywają swe mienie,
I w gorączce wciąż piszą wielkie arcydzieła.

A kiedy wrócą gdzieś tam do rzeczywistości,
Na znalezione w gratach rozpaczliwe listy,
Do swego „dziś“ pisane przez siebie w młodości,
Jedną odpowiedź mają: smutku cień wieczysty...

Czasem w nocach bezsennych przychodzisz nad rankiem,
Strojna w cudze klejnoty, udając obawę —
Nad zrujnowanym przez się schylasz się kochankiem
I piszesz krwią na ścianie swoje straszne „Ave“.

Teatr lwowski

Odzywać się zgryźliwie o teatrze, mówić o nim źle, stało się już zgoła czemś nieprzyzwoitem, prawie banalnym. Ród piszących o sccnie bywa zawsze z pokolenia w pokolenie nałogowo niezadowolony z chwili obecnej i stale wzdycha ku temu, co było.

Zaiste jednak ciężko zdobywać się na entuzjazm, skoro naprawdę w teatrze lwowskim dzieje się nie dobrze. Są idealisci, którzy domagają się, by na scenie stołecznej — na jednej z nielicznych scen polskich — w tych warunkach zwłaszcza, w jakich dane jej istnieć, żyła myśl artystyczna, którzy pamiętają trochę o tem, że teatr nie jest wprawdzie budą dla fars jarmarcznych, ale także nie jest podrzędnym sługą literatury, lecz pojęciem osobnej sztuki, złożonej prócz pierwiastków ściśle indywidualnych, także innych, plastycznych, dźwiękowych, pokrewnych innym sztukom, którzy wobec tego pragną z zakresu tej odrębnej sztuki jeśli nie świetnych twórczych wyników, to przynajmniej stale widocznych usiłowań, zebranych choćby najskromniej w tem, co się zwie żelaznym kapitałem repertuarowym — którzy dalej chcą, by ta scena rozwijała i skupiała talenty aktorskie i by pielęgnowano na niej kult żywego słowa polskiego.

O siłach naszej sceny możnaby wiele opowiadać, temat to jednak zbyt drażliwy i lepiej go nie tykać. Kierownicze usiłowania artystyczne przybierały niekiedy dziwny wyraz podczas niektórych przedstawień, kiedy wśród osób znajdujących się na scenie panowało widoczne zakłopotanie, co do sytuacyjnego rozmieszczenia się, a dialog rwał się wśród pauz przerażających, jak ziewanie znużonego człowieka. Jak zaś wygląda piękno żywego słowa, o tem można przekonać się łatwo podczas pierwszej lepszej premiery, gdy do uszu słuchających dobiega ze sceny niewyraźne brzęczenie i dolatują słowa okaleczone, napotyły pokrywane przez grających, wiecznie zda się nie sytych tego tak mało pożywnego pokarmu.

Rzeczywiście — nie jest dobrze.

Jak zaś jest, o tem zdoła powiedzieć garść zestawień z przeszłego roku, który bynajmniej nie lśnił świetnością. Pora zimowa dobiega do końca, a z nią i okres najsilniejszego ożywienia w teatrze. Ten sam przeciąg czasu, przeszłoroczny, przyniósł kilka przedstawień, które stanowiły prawdziwe dzieła sztuki. Byli „Sędziowie“ Wyspiańskiego wraz z „Cudownem źródłem“ Syngego, była wreszcie „Balladyna“ jako całość chybiona wprawdzie, ale nie pozbawiona momentów rzeczywistej piękności, były też wystawienia „Straconych zachodów miłości“ Szekspira, niesłuchanie ciekawe i artystycznie pomyślane — wreszcie zbliżała się zapowiedź „Igrzyska“ Staffa, dzieła wykonanego z nadzwyczajną inscenizacją. Dano dalej „Skiza“ Zapolskiej i „Ojca“ Strindberga, „Szkolę kobiet“ Molière'a, „Idealistów“ Perzyńskiego — które chyba bez ujmy stanąć mogą obok tegorocznej „Aktorki“ Krzywoszewskiego i Jaroszyńskiego „Sąsiadki“. — „Sen srebrny Salomei“ zaś znajdzie swe miejsce w tem zestawieniu obok „Złotej czaszki“, która otwierała przeszły sezon, a już wobec niedawno granych „Sufrazystek“ ostoi się chyba na placu i to z chwałą „Don Kiszot“ Walewskiego.

Wobec tak smętnych wyników porównania trzeba wyczekiwać z nadzieją lub beznadziejnie — jak kto woli — co dalsze miesiące przyniosą, tymczasem wypada się zająć chwilą ostatnią i dwiema jej nowościami: „Zbrodnią i karą“ — przeróbką z powieści Dostojewskiego i „Zakochaną“ Portoriche'a.

Przeróbki powieściowe zwykle nie udają się. Nie znam ni jednej, któraby miała własne, samoistne życie, nie wspomagana reminiscencją powieści. Walory dramatyczne zasadniczo różnią się od powieściowych i transpozycja jednych na drugie zdaje się być z góry chybiona. Możliwa prędzej praca odwrotna, przepięcia dramatu na powieść, wątpię atoli, czy kiedykolwiek kto się o taki eksperyment pokusił.

Oglądając na scenie owoc operacji dokonanej przez p. Delic na Dostojewskim, nie można się było opędnąć przekonaniu, że winna być ustanowiona jakaś obrona dla wielkich dzieł, któraby je chroniła od podobnych przeróbek. Autor francuski dopuścił się wprost aktu barbarzyńskiego, kierując się w swej robocie bynajmniej pragnieniem przełożenia tego, co w dziele Dostojewskiego najistotniejsze, na język dramatu, lecz jedynie i najwidoczniej chęcią wydobycia wstrząsających sytuacji i stworzenia epizodów dla użytku ambicyi aktorskich. Uczynił to zresztą z doskonałą zręcznością, z powieści wykroił efektowne sytuacje i dał w nich możność aktorowi zagrania... roli. Powstało w ten sposób aż dziewięć obrazów, fragmentarycznych, luźnych, częścią nawet wcale zbędnych, odpadła oczywiście sieć motywów przygotowujących zbrodnię Raskolnikową, pozostała jednak sama scena mordu, dalej rewolwerowa sytuacja Duni ze Świdrygajłowem, wcale niepotrzebna, bo z tą okrojoną fabułą zbrodni i kary nie mająca związku, jak podobnie nie potrzebny obraz ostatni wśród śniegów sybirskiej katorgi. Mimo wszystko nawet w tych dalekich scenach, przykrojonych do marnych potrzeb dekoracyjnych efektów, okazywało się w nagłych przebiegach widmo wielkiego twórcy i groźnego anatoma duszy ludzkiej, mającej przeczuwać, że w tych ciemnych przerwach między luźnymi epizodami dzieją się rzeczy niezwykle, powikłane, a odsłaniające świat przerażających głębi.

Uznać także wypada, że wystawiono obrazy te bardzo starannie, kilka momentów w nich znalazło doskonały wyraz w grze artystów, którzy umieli stworzyć chwile przepyszne.

„Zakochana“ Portoriche’a liczy z jakich lat dwadzieścia. Zawitał z nią do nas autor prawie nieznan, jednak poważnej i rzetelnej wartości. Krytyka nasza zazwyczaj dość wrogo zachowuje się wobec sztuk francuskich. Co prawda, z pewną słusnością, z repertuaru francuskiego dostaje się bowiem do nas z reguły to tylko, co przyplynie na tali bulwarowego rozgłosu i reklamy — oczywiście via Wiedeń lub Berlin. Najgłośniejszy i najpochośniejszy bywa przytem podnoszony zarzut, że rozgrywają się one w banalnym środowisku ludzi rozporządzających setkami tysięcy rocznego dochodu na tle ich małych trosk i kłopotów — zarzut nie pozbawiony racyi. Skądinąd dowodzący, iż smak nasz się chyba mocno zradyzalizował i wybaczy bogactwo i przepych nawet jubilerski w baśni i legendzie, niż przepuści jednak dostatkowi... na gruncie realnym...

Dzieło francuskiego autora spotkało się tym razem z przyjęciem uprzejmem, w tej uprzejmości jednak brzmiał zarazem dobitnie ton łaskawego pobłażania. Objaw znamienny, w którym tkwią głębsze podstawy psychologizmu; wypada też na chwilę zająć się nim, choćby mimochodem.

Komedia Portoriche’a należy od wielu lat do stałego repertuaru domu Molière’a, pierwszej sceny Francyi, autor właśnie dzięki jej zajął naczelne miejsce we współczesnej literaturze dramatycznej swej ojczyzny, o tej też komedyi, a nie o innej pisano, że „w okresie ostatnich lat dwudziestu jest jedną z najbogatszych w prawdę ludzką i jedną z najoryginalniejszych“... że „żadne inne dzieło nie wywarło takiego wpływu na obecny teatr francuski, większość sztuk granych w ostatnich latach piętnastu z niej czerpało natchnienie“... że „posiada trzeźwość i zwięzłość klasyków“... i t. d.

Były to zaś głosy nie teatralnych reporterów bulwarowych dzienników, lecz ludzi, którzy tworzą umysłowość współczesnej Francyi. Więc jakżeż? Skądże ten nasz gest wielkopańskiej łaskawości? Byłabyż to tylko omyłka? Czy też

może my w istocie jesteśmy o tyle w kulturze wyżsi, estetycznie i intelektualnie bardziej wyrobieni? A może — nieśmiałe przypuszczenie — mielibyśmy naprawdę w dziedzinie sceny i teatru indywidualne rodzime upodobanie wyrosłe z samorodnej naszej kultury, odwracające się od wszelkiej rzeczy obcej?

W istocie to jedynie małe nieporozumienie, na które złożyły się dwa powody. Pierwszy o znaczeniu ogólnem i sięgający bardzo szeroko, streszcza się w zasadniczym braku oryentowania się w charakterze teatru francuskiego, w jego łączności z istotnymi cechami kultury łacińskiej — poniekąd spadkobierczyni dawnej kultury antycznej.

Byłoby rzeczą bardzo ciekawą określenie, jak dalece pod ciężarem rozmaitych obcych wpływów, gniotących naszą umysłowość, mimo wszczepianego w nas wychowania klasycznego, maleje upodobanie duchowych pierwiastków klasycyzmu i tępieje ich odczuwanie.

Drugim zaś powodem, zupełnie szczegółowym było fatalne wykonanie sztuki.

Temat „Zakochanej“ zawiera się we walce dwóch egoizmów, rozgrywającej się w ramach małżeństwa na gruncie uczuciowym — walce aż nazbyt ludzkiej, ukaranej tylko na pewnym szczególnym terenie. Z jednej strony egoizm kobiety żywiłowo rozkochanej, z całą świeżością rozbudzonego życia uczuciowego, którego nie zdołało ochłodzić kilkuletnie małżeństwo, żywie, tylko miłością — z drugiej egoizm mężczyzny, który przeżywszy sporo, wszedł w progi małżeństwa, jak do zacisznego portu, a chociaż zachował jeszcze rysy dawnego l' homme à femmes, pragnie już tylko równego spokoju bez burzliwych uniesień — pragnie „życia dla siebie“. — Poczyna zatem nienawidzić tę miłość, która wciska się w każdą jego sekundę, w każdy moment życia, w jego zajęcia umysłowe, kępuje wolę i której ulega. Jesteśmy świadkami jak starcie to różnie, zaostrza się, dochodzi wreszcie do wybuchu brutalnego, w którym mąż niemal rzuca żonę w ramiona przyjaciela. Oboje łączą się potem znowu, wybaczają sobie wzajemnie i zapewno dalej będą walczyć ze sobą, kalecząc i raniąc się, może tylko nie z taką zaciętością; aż czas wygładzi wszelkie nierówności. Walka wycieniowana z subtelnością psychologiczną o linię jasnej, skończonej, klasycznej, ukazana w momentach obdarzonych życiem prawdziwym, rzeczywistym. stwarzających rzecz pierwszorzędnej wartości, która jednak dla objawienia się na scenie potrzebuje i pierwszorzędnego artystycznego oddania.

Zdając sprawę z tego, co zwie się życiem teatru, nie można ominąć jeszcze rzeczy innej, bardzo skromnej, ubożuchnej, na której jednak pulsują pragnienia artystyczne bodaj czy nie silniej i nie wytrwalej — amatorskiej sceny „Koła dramatycznego“.

„Koło dramatyczne“ objawia w dążeniach swych taką żywą świadomość pragnień artystycznych, że prace jego mimo skromnych ram i środków należy się poważne uznanie. Ileż to wysiłków, ile energii zużywa kłopotanie się o salę, wydostanie tego lub owego sprzętu dekoracyjnego! Z podobnie skromnych początków powstał przecież niegdyś teatr Antoine'a. Odczyty urządzane od czasu do czasu w „Kole“ dowodzą żywego zainteresowania się kwestyami ogólnymi zagadnieniami teoretycznymi teatru i sceny. Życzyć by tylko można, by odczyty te częściej powtarzane zdołały krzewić to zainteresowanie się i obznajomienie — niestety bardzo u nas potrzebne — jak najszerzej. „Koło“ posiada

też własnych autorów i własne sztuki. Odegrana niedawno „Córka“ p. Babickiego — osnuta na tle życiowej stęchlizny małomieszkańskiej rodziny, mimo wad i pewnej naiwnej surowości młodego talentu, występującego po raz pierwszy, zdradza bystrość krytycznej obserwacji, umiemy wyzyskiwać zdobyty materiał w tworzeniu scen i dialogów. Najlepszym w pomysłach jest epilog, zawierający ironiczną parodię historii, rozgrywającej się w sztuce. — Wykonanie jego wypadło najsłabiej — po części z powodu znacznie większych trudności scenicznego oddania, po części także z winy jego konstrukcji. Wystawienie całości, dokonane z nakładem sumiennej i głębokiej pracy, wznosiło się wysoko ponad poziom amatorski. Powinnować tedy można tych wyników artystycznych zarówno kierownikowi „Koła“ p. Krzyżanowskiemu jak i zbiorowemu zespołowi.

f. s.

Wiesław
Grzymalski
architekt, Lwów.



Projekt
architektoniczny.

Maryan Olszewski, Lwów: Styl i jego czystość.

Chciałem powiedzieć, że nauka dźwiga na swych barkach niejednego grzeszek. Ale byłbym niesłusznie powiedział, niesłusznie jeśli chodzi o rzecz, którą chcę poruszyć. Nie! To ludzie którzy źle pojęli rolę nauki — oni dźwigają ten grzech. Polega on na tem i wywodzi się stąd, że gdy nauka z całą słusnością zajmuje się klasyfikacją zjawisk, wydało się niektórym fałszywym twórcom, którzy więcej mieli zdolności do uczenia się i przyswajania sobie wiedzy, niż do tworzenia, że tworzyć trzeba wedle reguł nauki. Podobnie jak są ludzie, którzy sądzą, że myśleć trzeba wedle zasad logiki w podręczniku. Może to wy-

nika stąd, że nauka często opisy swe ujmuje stylistycznie w formy norm i reguł, co na mało odporne umysły działa jak rozkaz kogoś, za kim stoi rzekomo siła, często przez nikogo nigdy nie widziana. Zdarzyło się mianowicie, że gdy nauka poklasyfikowała dzieła sztuki na czasy i style, gdy dokładnie zbadała jakie są konstrukcyjne i formalne cechy tych stylów — w tym samym mniej więcej czasie zaczęli architekci a nawet malarze, (dlatego „nawet“ bo malarze są z natury rzeczy swobodniejsi w swej twórczości, niż architekci) nietylko budować w starych stylach, ale i przestrzegać surowo czystości stylów. Jak gdyby dobrym ogrodnikiem był ten, który trwa przy starych odmianach roślin, a nie ten, co wciąż nowe forsuje, piękniejsze i o obfitszym i lepszym owocu. Gdyby to opieranie się twórczości architektonicznej na zdobyczach nauki było się ograniczało do zasad statyki i innych pomocniczych nauk architektury — rzecz byłaby słuszna i konieczna. O śmieszniejszy jednak wypadek trudno: tworzyć stosownie do systematyki naukowej! Tworzyć gotycko, barokowo, empirowo! Ale cóż miał robić uczony, historyk sztuki, ten jej pożyteczny anatom, jeśli nie klasyfikować! On przecież był właśnie od tego. Czyż jednak z faktu, że sztuka została sklasyfikowaną chronologicznie i stylistycznie, czy z faktu nawet, że przechodziła rozmaite fazy wynika, że ma być taką, jak się przedstawia w pracy tych historyków, że sztuka bez nich istnieć nie może, że istnieje dla nich, że oni mają ją sądzić, jej losami kierować, stanowić jury sądów konkursowych dla dzieł nowoczesnych? Czyż natura pilnuje się, by przypadkiem w swych królestwach fauny i flory nie przekroczyć granic, nakreślonych jej w systematykach przyrodników? Nie by była dla uczonych istnieje natura, istnieje sztuka! Naturę, sztukę opisuje uczony, powtarza ją w swych eksperymentach, ale twórca używa ich do swych celów i zmienia. Twórca zaś, któryby patrzył na sztukę ze stanowiska stylów, byłby jak uczony: kopiując dosłownie, „czysto“ dawne style, wykazuje swą wiedzę, ale nie swą twórczość — swoją martwość, a nie swe życie. Jeżeli zaś każde wyobrażenie nie jest z natury rzeczy niczem innym, jak sparaliżowanym przeżyciem — jak dopiero martwym jest wszelkie pojęcie klasyfikacyjne, a więc i pojęcie stylu; przestaje być pobudką uczuć, działania, traci wszelkie znaczenie emocjonalne — psuje coś w ludzkiej duszy, rozluźnia jej zdrowe związki myśli z ruchem, czyni ją kaleką. Twórca musi być nowoczesnym, a do przeszłości musi mieć inny stosunek niż uczony, chronolog, klasyfikator, który widzi tylko oderwane cechy formalne przedmiotów, a nie obchodzi go, jak forma danego dzieła sztuki działa, jakie wywołuje wrażenie. A twórca właśnie to obchodzi, działanie, wrażenie.

Jakiż więc ma być stosunek twórcy do tej przeszłości, którą uczony ujął w grupy stylistyczne. Łączność swą z przeszłością powinien ograniczyć do najmniejszego minimum. Powinien być nowoczesnym.

Gdybyż wiedzieć, co na przykład w dziedzinie filozofii, ogólnych kierunków patrzenia na świat i dążenia w życiu jest nowoczesnym, jest naszym, jest motorem naszego ruchu życiowego, jeśli wogóle filozofia może być motorem życia? Gdybyż wiedzieć, czy nowoczesnym jest Nietzsche czy Platon, Schopenhauer czy Epikur, Descartes czy św. Augustyn? Każdy z nich w pewnej chwili działał na nas, każdy z nich w tej chwili działa na niektórych z nas. To wiedząc, mielibyśmy zapewne dane do oceniania myśli, czynów i dzieł ludzkich — a tak: albo jesteśmy partyjni, albo chwiejni. Żyjemy, wydaje nam się nawet, że nikt dotąd tak forsownie nie żył, mimo że nikt nie uczuwał tak pustki życia jak my.

Na ustach wesołych, w słowach często mamy optymizm — i w czynach także. Wytężenie wszystkich sił ku życiu, ku stwarzaniu jest naszym postulatem. Kłasykiem tego przykładem, choć nieświadomym swej kulturalnej typowości — to tysiące ludzi o niezmordowanej energii, owych dorabiaczy się grosza, bez zabobonów etycznych, bez metafizyki, bez wyobraźni oderwanej, wciąż myślących nad wzmocnieniem swej pozycji, swej potencji — podczas gdy dawny typ takiego człowieka miał w sobie przecież coś, co w nim nurtowało jako strach religijny i etyczny szacunek dla autorytetu. Żyjemy więc. Ale chwilą. Ale bez fanatyzmu ideowego, bez krańcowości w poglądach, bez przyszłości noszonej w wyobraźni. Z chwili na najbliższą chwilę. Z wyczekiwaniem tylko, co wyniknie z tego, co właśnie jest.

Po głowach ludzi kulturalnych tłucze się przeszłość, walczą ze sobą, lub żyją obok siebie niezdolni już do walki Nietzsche i Platon, Schopenhauer i Epikur, Descartes i św. Augustyn. Wydajemy ich pisma, czytamy, porównujemy, zajmujemy się nimi i czasem wyznajemy, a najczęściej cytujemy. Mamy Leibnycystów, Spencerystów, Kancistów. Któryż z licznych filozofów (nie mam tu na myśli fachowców od logiki, psychologii eksperymentalnej, historii filozofii etc.) któryż odzwierciedla nasz instynkt życiowy, punkt, na którym стоимy i patrzymy na sprawy, nie mogąc inaczej? Nasze uznawanie życia wprost lub uznawanie go przez odmawianie mu wszelkiej wartości? Któryż z nich odzwierciedla stanowisko, jakie nam pozwala potępiać jedno, a chwalić inne rzeczy? Czy może żaden albo wszyscy? Jeśli wszyscy, to czy nie dostrzegamy już przeciwieństw? Czy potrafimy twierdzić i przeczyć równocześnie?

Tak, umiemy to, ponieważ niemożliwym jest to tylko dla teoretyków myślenia! Treść i formy dawnego myślenia są już ustalone i niezmiennie. Nowe kombinacje możliwe są już tylko w przyszłości. Wszystko, co zostało pomyślane, jest prawdą dla tych warunków, wśród których zostało pomyślane! Prawdy choćby nawet sobie przeczyły — są prawdami. Więc wyznajemy wiele prawd. A dawne warunki i dziś się powtarzają w kształtach bardzo podobnych, bo wyrósłszy z przeszłości wlecemy ją też w przyszłość. Więc nasza nowoczesność zawiera w sobie całą przeszłość czasu, każda nowoczesność jest tylko przeszłością, rozszerzoną o kilka czy kilkanaście lat ostatnich — a całą przeszłość jest teraźniejszością. Przeszłość istnieć już może tylko w obecnej chwili i istnieje w niej. Toteż biorąc do ręki Platona czy Descartesa, niepotrzebnie umiejscawiam go w czasie; ponieważ go biorę teraz — jest on dla mnie obecny, teraźniejszy, nowoczesny. I rozprawiam się z nim jak z nowoczesnym człowiekiem. Rozprawiam ze stanowiska moich doświadczeń życiowych, przeżytych i przeczytanych, uwierzonych. Więc i ze stanowiska doświadczeń Platona. Wszystko jest nowoczesne, tylko jedne rzeczy są potrzebne, inne niepotrzebne. Niepotrzebne jest, gdy się tworzy, powtarzać Platona, bo on właśnie jest. Gdyby go pojmować inaczej — nie miałby on żadnej, a żadnej wartości. Wartość bowiem jest czemś wyłącznie aktualnym, teraźniejszym. Za obola nic nie kupić w sklepie — i nie warto go na nowo wyrabiać, fałszować. Bo on już właśnie jest — niema zaś, potrzebny zaś jest pieniądz z profilem żyjącego władcy. Tylko w imię tego profilu można żyć i cieszyć się życiem lub mu złorzeczyć.

Podobnie ma się rzecz i ze sztuką. Twórca uznaje całą przeszłą sztukę za nowożytną, ona dla niego jest aż w nadmiarze, nie dzieli jej na okresy i style, ale dozwala jej działać na siebie jej formą, na którą reaguje wkładając

w nią z siebie nastrój, charakter — w nim żyją rozmaite charaktery, które się budzą na widok rozmaitych form. Chodzi mu o charakter związany z formą. W ten sposób odnosząc się do dawnych dzieł sztuki odnosi się do nich jak do nowych, nie widzi i nie chce w nich widzieć stylu, to jest czegoś, co w danym dziele trzeba wyłączyć jako jego wspólność z innymi dziełami tego czasu, — ale formy o pewnym charakterze — i pozwala tym formom działać na swą duszę. Lecz nie są one dla niego skamieniałe i nienaruszalne. Nie czuje konieczności uważać to dzieło za skończoną harmonię form, wogóle za harmonię. Rozbija „styl“, „harmonię“ na kawałki, bo widzi, że ten styl wyrósł wprawdzie jako konieczność z danych warunków i co najwyżej jest dla tych warunków „harmonią“, ale bezwzględnie biorąc, biorąc ze stanowiska twórcy nie jest ten styl żadną koniecznością, jest dla nowych, innych, bogatszych warunków tylko przypadkowym zlepkiem, jest dla niego jednostronny, ciasny, nie wart uznania. Kto widział wiele stylów, wiele prawd formalno-estetycznych, kto się wzbogacił w wyrazy, dla tego przestaje być sprzecznością gotyk i barok, grecja i rokoko — widzi, że każdy z nich, jest zaakcentowaniem jednej z stron bogatej duszy dzisiejszego człowieka, który to wszystko przeszedł i ma w sobie i jak nie rażą go one przez czas spojone na starych murach, tak też nie rażą go w jego wyobraźni, podobnie jak z własnego życia zna mieniące się smutek i radość. Lubi zestawianie kontrastów. Ze stylów wybiera, co mu potrzebne do wyrażenia się i spaja w jedno, a żyje niemi, ponieważ one żyją w nim, tak jak w nim żyją Nietzsche i Platon, Schopenhauer i Epikur, Descartes i św. Augustyn.

Tak tradycja przestaje być tradycją i staje się czemś żywym. A jako żywe jest czemś płynnym i nie dającym się ograniczyć. Wciąż jest w ruchu, wchodzi w nowe związki i nie daje się ująć w schemat. Plato, ten który żyje w twórcy, przestaje być schematem, Descartes, który żyje w twórcy, przestaje być schematem, świątynia grecka, tum gotycki, kościół barokowy te, które są w duszy twórcy przestają być schematami. On ich nie dzieli, lecz łączy, w nim nie oddalają się od siebie, ale ku sobie zbliżają. Nie pragnie on wznosić kościołów gotyckich, barokowych, empirowych — ale pragnie wznosić kościoły. Jak nie pragnął i nie pragnie nikt pisać książek językiem starowłoskim, staroangielskim, staroniemieckim, staropolskim — tak nie powinien pragnąć ani tworzenia, ani oglądania domów w starych wznoszonych stylach; niema w nich bowiem prawdy, która jest tylko wtedy, gdy coś powstaje z istotnie danych warunków z koniecznością — nie zachodzi bowiem potrzeba takich domów.

Groby i cmentarze sztuki — muzea, mają swą pewną dobrą stronę, spełniły i spełniają pewne dobre zadanie. Oto pokazując najrozmaitsze obok siebie ułożone rzeczy martwe już i już niepotrzebne i w swym spokoju śmierci przepiękne, wykazują przypadkowość, niekonieczność, nieprawdę istnienia tych rzeczy na tem miejscu i w tym czasie, kojarząc obok siebie sprzeczne rzekomo formy, sprzeczące rzekomo prawdy estetyczne — nauczyły nowoczesnych twórców lekceważyć czystość stylów, a natomiast pozwoliły im podpatrzeć, jakie środki jakie wywołują wrażenie. Tego im historyk sztuki nigdy, aż do niedawna nie mówił. Mogli sobie w muzeach uświadomić i powiedzieć: jeśli świątynia grecka działa na nas dziwnie ziemsko, a dziwnie podniośle — spamiętajmy sobie, w jakich tkwi to zestawieniach formalnych; jeśli pałacyk rokokowy działa na nas wesoło, podpatrzmy w architekturze pałacyku istotne przyczyny formalne tego wrażenia. Zdawszy sobie z tego sprawę, i tworząc potem, skorzystamy z tych

doświadczeń, nadamy dziełu zamierzony charakter, nie naśladowując, nie kopiując „stylowych“ form, powłoki — lecz wrażenie. Rozerwijmy narzucony nam przez historyków związek między formą a czasem jej powstania, patrzmy tylko na formę i jej działanie estetyczne, łączmy ze sobą, jeśli zajdzie potrzeba, sposoby wyrażania, raczej działania na duszę rozmaitych czasów, bo te wszystkie czasy są właściwie jednym naszym czasem. Patrzmy na stare style jak na kwiaty, których kilka różnych budową i czasem powstania odmiany sprzęgnąć możemy w jeden ornament, bo kierujemy się kolorem i kształtem, a nie systematyką i dziejami rozwoju. Jak, choć dla systematyki wręcz od siebie odmienne, rosną na łące tuż obok siebie, tak istnieć mogą obok siebie w sztuce. Bądźmy jak ogrodnik, który obok siebie sadi rezedę i bratek, choć tamten inny i ten inny kwiatek.

Cmentarzem, nie! cmentarz jest rzeczą żywą — trupami są te nowe dzieła sztuki, które się „odznaczają“ czystością stylu. Wolę nowy gmach, któryby był zlepkiem wszystkich istniejących stylów, niż nowy gmach, stylowo „czysty“. Ale skrzywdziłby mnie, ktoby sądził, że mi o taki zlepek chodzi, że przez twórczość rozumiem czerpanie, choćby najswobodniejsze, z przeszłości. Przeszłość, jako wszystkim znana, ułatwia działanie, ale nie jest ideałem twórczości taka twórczość. Od przeszłości można się uczyć, a prawdziwą nauką, prawdziwie słusznym stosunkiem do stylów, prawdziwie żywym jest ten, który nam uświadamia, jakich środków użyć, chcąc wywołać zamierzone wrażenie. Skostniałe skojarzenia trzeba rozerwać, wprowadzić w ruch, w nowe związki, jeżeli twórczość nasza ma być żywa, ruchliwa. Czy Judyta, przedstawiona na scenie dzisiejszej, Judyta, napisana nie przez starożydowskiego autora, ale przez Hebbła (a choćby nawet autorem dramatu był sam Mojżesz!) — czy jest dla nas żydówką z czasów przedchrystusowych, czy też wogóle kobietą, czy musi chodzić w stroju starożydowskim, który nim już i tak zresztą nigdy nie jest i nigdy nie będzie? Czy nie byłoby słuszniej ubrać ją w takie formy, które wedle naszej wrażliwości na kształty i barwy najlepiej odpowiadają jej charakterowi, jak my go pojmujemy? Form jest więcej niż charakterów! Jeśli historia zostawiła nam pamięć podobnych sobie charakterów w kilku różnych, inaczej się noszących epokach, czy nie jest rzeczą słuszną, charakter ten przedstawić sobie w tej z tych form, która go najlepiej uwydatnia? Zarzut anachronizmu jest bajką od chwili, gdy rozpoznamy, że rzeczą plastyka czy dekoratora teatralnego nie jest naśladować, nie jest uczyć historii, ale wywoływać wrażenia, ale grać na widzach kształtem, barwą i światłem w duchu pomysłu, w duchu dramatu.

Fatalnie zaciężyła wiedza historyczna, zaciężyła historia sztuki na sztuce — zwłaszcza na architekturze. Historia stylów powinna być usunięta z programu nauk adeptów architektury. Ona narzuca okowy najpierwszej ze sztuk. Albo trzeba ją zreformować. Architektura ma rosnąć z potrzeb, z warunków, z konieczności i wywoływać nastrój odpowiedni swemu przeznaczeniu kościoła, teatru, domu, szpitalu i t. d. Jeżeli architekt chce się nauczyć czegoś od dawnych dzieł, niech się uczy sposobów wywoływania wrażenia, ale niech nie kopiuje. Mistrzów prawdziwych architektury oczekuję niezbyt prędko. Skojarzą oni to, co tworzą dziś oddzielnymi drogami idąc: budowniczy — inżynier amerykański i europejski architekt-artysta.

My zaś tymczasem kończmy w roku pańskim 1910 budować we Lwowie kościół św. Elżbiety w „stylu romańsko-gotyckim“, restaurujmy katedrę ormiańską w „stylu ormiańskim“, cieszymy się, o! cieszymy się kamienicą w „lwow-

skim stylu“ przy ulicy ruskiej, „Casinem de Paris“ w „gotyckim stylu“ kościołami po prowincyi, również „w gotyckim stylu“ wznoszonymi. Cieszymy się, bo szkoda słów, łez i tęsknot twórcy!

Przegląd społeczny.

REALIZM W ROBOCIE SPOŁECZNEJ. Mecenas Kułakowski w jednym ze swoich odczytów syntetycznie ujmujących „materyał ludzki“ w Królestwie Polskiem dotknął problemu dziś więcej niż kiedyindziej zajmującego teoretyków społecznych, problemu — człowieka czynu zbiorowego.

Przechodząc po kolei dzisiejsze warstwy społeczne, tak jak się je przyjmuje schematycznie — według kryteriów ekonomicznych — ujął prelegent typ inteligenta polskiego jako oderwany najzupełniej od życia realnego, jako żyjący wartościami „zawieszonemi w powietrzu“ niezależnie od możebności ich realizacyj.

Temu to typowi „literackiemu“, typowi operującemu zręcznie całą masą „idei“, przeciwstawił mec. Kułakowski typ zgoła innej struktury społecznej, typ „warstw pracujących bezpośrednio“ chłopów, robotników i rzemieślników.

Psychika tych ludzi — jako wytworzących produkty, dające się ująć nieledwie zmysłowo, w każdym razie służące zaspokojeniu pewnych ściśle określonych potrzeb ludzkich — świadomą być musi celów swoich i przedstawiać sobą pierwiastek realno-twórczy.

W tem ujęciu kwestyi Kułakowski poszedł za daleko.

Stanął bowiem na stanowisku większej lub mniejszej wytwórczości pewnych klas społecznych, na sta-

nowisku, które ekonomia teoretyczna od Smitha począwszy prawie zupełnie przewyciężyła.

Dziś już nie można tak „bez zastrzeżeń“ pójść za przykładem fizyokratów — i przyznając jednej klasie ekonomicznej miano wyłącznie produkcyjnej, odmawiać lub kwestyonować takżej posłannictwo innej.

Ale jeśli ekonomia naukowa dość sił i.. papieru zużyła na jałowe nieraz spory o przewagę tej lub innej warstwy zawodowo-społecznej, to życie zbiorowe tem bardziej kłam zadało wszelkim apriorystycznym założeniom w zapatrywaniach na rolę grup poszczególnych w społeczeństwie.

Praca tzw. inteligencyi, praca lekarzy, sędziów, profesorów — artystów, inżynierów i t. d., mimo nieuchwytności ich „bezpośrednich produktów“, ma i winna mieć w sobie pierwiastek życia — a więc pierwiastek stwarzający „realne wartości“ — o które mec. Kułakowskiemu przedewszystkiem chodzi.

Czyżby lekarz Judym żył wartościami literackimi, pracując ciężko i twardo w zawodzie swoim, czyżby naprawdę i istotnie przejął się ideologią inteligencyi „zawieszoną w powietrzu“ i oderwaną w zupełności? Niewątpliwie, zarzut „rozliteraczenia“ naszych warstw umysłowych — jest słuszny o ile chodzi o pewne zwłaszcza sfery, ale stąd nie wynika bynajmniej, iżby inteligencyę polską — nawet w zaborze rosyjskim — inteligencyę, która umiała wytworzyć w sobie pogląd „organicznej roboty“ karne

i odpowiedzialnej, ryczałtowo darzyć mianem — bezpłodnych idealistów.

Również zbyttnego zróżnicowanie się ideowego naszych organizacji partyjnych nie można kłaść (jak to uczynił p. Kułakowski) na karb „psychofizyki“ pewnego typu, tworzącego ową partyę, przewagi pewnych indywidualności itd., gdyż warunki polityczne zmuszają polskich działaczy społecznych szukać w ideologii tego, co inne narody znajdują w realnych potrzebach istniejącej państwowości. Pozatem jednakże nawet w państwach zachodnio-europejskich, możemy wskazać na silne zróżnicowanie się ideowe partyi i społeczeństwa, jako na moment naturalnego postępu i tęsknoty za komplikowaniem rzekomo prostych zjawisk.

Gdyby u nas życie społeczne jedynie tę „wadę“ sobą przedstawiało, byłoby wcale nie tak źle.

Niestety, powiedzieć tego nie możemy. Zróżnicowanie ideowe zbyt często u nas równa się zażartej walce stronnictw i osób, i to nie o „idee“ wcale, ale o wpływy, dawne obraunki i t. p.

l. b.

Przegląd muz. lwowski.

BURMESTER. Sentymentalno-niemiecki rodzaj gry Burmestra, poparty odpowiednio bezbarwnym programem: nie przemówił do publiczności. Burmester należy do rzędu tych artystów, którzy z wiekiem tracą kontakt z nowszymi prądami. Kilka bezwartościowych utworów Sindinga nie uratowało wrażenia wieczoru, treścią którego było tylko chylące się ku przeszłości sławne imię skrzypka.

CAREL van HULST. Wieczór pieśni Carela van Hulst'a był wydarze-

niem artystycznym wobec zupełnego prawie braku u nas stylowych wieczorów pieśni. Program zawierał w sobie utwory starszych i nowoczesnych kompozytorów niemieckich, Mozarta Brahmisa, Wagnera, Straussa i innych. Zastanawiając się nad wielkim rozwojem pieśni niemieckiej i kierunkiem jej rozwoju, przychodzimy do przekonania, że wielką w tym względzie rolę odgrywał wpływ treści poezji na muzykę. Niemiecki kompozytor wyraża w swych pieśniach najgłębsze zagadnienia wszechbytu (Wagner), a zarazem najsubtelniejsze, pełne poczucia stylu, barwy i nastroju obrazy. To wielkie bogactwo wypowiedzenia, świadczące o głębokiej kulturze twórcy, porusza całą skalę uczuć słuchacza i wszechświatowe daje tej pieśni stanowisko.

Tylko pieśń zrodzona z ducha do duszy przemawia. Carel van Hulst wykonał cały ten program bez zarzutu, ale czemu sprowadzono holendra z Amsterdamu, śpiewaka operowego na wieczór niemieckiej pieśni? Możeby się na szerokim świecie znalazł śpiewak polski, któryby nas zapoznał z tym kwiatem niemieckiej sztuki w mniej obcym dla nas języku? Srowadzenie zagranicznych sław, iście po amerykańsku reklamowanych, które u nas mają niby reprezentować ruch muzyczny, działają bardzo demoralizująco na naszą publiczność, a przede wszystkim osłabiają stanowisko polskiego twórcy i wykonawcy. Smutne to, że przedsięwzięcia takie znajdują poparcie u różnego rodzaju bezideowych protektorów.

Dotychczas jeszcze ciągle polska sztuka, zdobywająca uznanie już za granicą, u nas kryć się musi po kątach. Polski utwór, polski wykonawca, w polskiej Filharmonii — to rzadkość.

OTTAWOWA-MELCER. Pani Ottawowa, artystka coraz śmielej wyłamu

jąca się z pod ogólnie przyjętego szablonu, zapoznała nas z koncertem Rachmaninowa, waryacjami Francka i preludjami Melcera, Friedmana, Szymanowskiego i Różyckiego.

Orkiestra wojskowa pod batutą dyr. Melcera brzmiała wyjątkowo dobrze.

ŚLIWIŃSKI, RUBINSZTEIN, FRIEDMAN. Szereg chopinowskich wieczorów, zapoczątkowanych przez znakomitego pianistę Śliwińskiego, znalazł dalszych wykonawców w osobach pp. Friedmana i Rubinszteina.

Pan Friedman znany z wielokrotnych u nas występów był jak zwykle na wysokości swego zadania, zaś w Arturze Rubinszteinie poznaliśmy talent pierwszorzędny, rokujący śmiało nadzieje na przyszłość.

Popularny ten wieczór zgromadził liczną publiczność, różniącą się bardzo od stałych bywalców — zagranicznych sław.

Chopinowska muzyka płynąca z pod palców polskich wykonawców — napawała poważnych słuchaczy nie tylko głębokim wzruszeniem, ale i uczuciem dumy, radości wobec potęgi i znaczenia naszej sztuki.

Głosy.

CEZARY JELLENTA ogłosił we Lwowie cykl tłumnie odwiedzanych odczytów pod tytułem „Neoprometeiści: 1) Przejście od negacji do afirmacji życia. Poe, Tolstoj, Maeterlinck, 2) Schopenhauer jako siła zapładniająca. 3) Nietzsche: Zwalczanie ascezy. 4) Ibsen: Imperatyw życia w tragedii. 5) Guyau: Bogactwo życia jako źródło dobra i piękna. 6) Ruskin: Entuzjazm życia. 7) Wagner: Uczuciowa realizacja entuzjazmu ży-

cia i 8) Neoprometeiści w Polsce. Jellenta ułożył plejadę nowoczesnych myślicieli i twórców, aby wykazać, że wszyscy oni są czcicielami wielkiego akordu życia. Jedni je przedstawiają jako metafizyczny, powszechny pęd i źródło bytu, z którego bierze się dynamika ludzkiej woli, uczuć i dążeń; drudzy widzą jedyną wieczność w upojeniu procesem życia; inni dopatrują w samym bogactwie i rozlewni życia dostatecznej rękoi mi altruizmu i solidarności; inni każą słuchać życia jako głosu przeznaczenia w walce ze skłonnością do martwoty doktryną utylitarnych kalkulacji. Inni, jak Ruskin, na czoło spraw ludzkich wysuwają entuzjazm, jako superlatyw życia, i jemu chcą podporządkować wszystkie inne problemy; inni wreszcie, jak Wagner, realizują w paroksyzmach miłości, wiosny i tryumfu ideę życiowej potęgi. — Tą miarą mierzona twórczość polska dała wyniki, nie zawsze odpowiadające oczekiwaniom krytyki i estetyki dorywczej i żadnej chwilowego olśnienia. Ale za to podnosiła i uświadomiła należycie wszystkie wielkie momenty natchnienia płodnego i urodzajnego, poczynawszy oś idei „rozstaniecznienia“ u Juliusza Słowackiego. Zresztą prelegentowi nie chodziło, zdaje się, o jakiś krytyczny przegląd, lecz o ryczałtowe przypomnienie literaturze, wyhodowanej na wielkich wzorach romantycznej tradycji, — że ją obowiązuje moment budowania życia, a nie „rozanielenia się“ agonią i śmiercią.

Czemu jednak, w obserwowującym publiczność, zebraną na odczyty jednego z najlepszych w Polsce prelegentów, jak na widowisko raczej niż na kontemplację, zbudziły się dziwne wątpliwości? Czy nie ma w tem pewnego niebezpieczeństwa, że się porusza najgłębsze kwestye, jakie myśl europejska i polska wyda-

ła, popularnie? Czy dla zawiłych zagadnień filozofii nie jest potrzebny dziś, jak i dawniej, ów napis na aka-

demii platońskiej? Ale może to tylko skrupuły — człowieka zbyt skrupulatnego.

Od Redakcyi.

W numerze pierwszym nie zamieszczamy — prócz sprawozdawczej notatki, działu społecznego. Z powodu nawału materiału woleliśmy do najbliższych zeszytów odłożyć znajdujące się w tece prace: dra Maryana Stępowskiego „Współdziałanie i współzawodnictwo w pracy społecznej“ (odnośnie do towarzystw oświatowych), dra Leona Biegeleisena: „Dwie wartości życia zbiorowego“, nadto artykuły Mackiewicza, Maryana Dąbrowskiego, prof. Gustawa Roszkowskiego, Zygmunta Herynga, Karola Lewakowskiego, Jana Dąbskiego, Dr. Zdzisława Próchnickiego i w. i.

Z innych działów ukażą się prace: Prof. dra Jana Bołoz — Antoniewicz: Restauracya katedry ormiańskiej we Lwowie, Kazimierza Czapińskiego: Mistycyzm w literaturze rosyjskiej, Cezarego Jellenty: Przełom w literaturze śmierci.

Treść zeszytu:

Prof. dr. Kazimierz Twardowski: Jak studjować filozofię. — Dr. Adolf Chybiński: Chopin i muzyka polska. — Karol Irzykowski: Kamerton śmierci, wyjętek z dramatu. — Tadeusz Dąbrowski: Literackie schematy, część I. — Feliks Przysiecki: Królowa marzeń. — Teatr lwowski. — Maryan Olszewski: O stylu i jego czystości. — Przegląd społeczny. — Przegląd muzyczny — Głosy.

Warszawa
G. Centnerszwer i Ska
Marszałkowska 13.

Lwów
R. Landau
Czarnieckiego 3.

Odp. red.: Maryan Olszewski.

Z drukarni I. Jaegera Lwów pasaż Hausmana 5.

Lwowskie Liceum Muzyczne

plac Maryacki l. 10.

Fort. skrzypce, śpiew sol.,
przygotowanie oper.
nauki teoretyczne.

Koncesyonowana
SZKOŁA ŚPIEWU

ZOFII
KOZŁOWSKIEJ
Lwów, ul. Kurkowa 23.

Wyższa szkoła muzyczna zostająca pod art. kierownictwem
Natalii Szczycińskiej prof. Jerzego Lalewicza
LWÓW, Teatralna l.



M. Wojnarowicz
Skład i wypożyczalnia forte-
pianów i pianin.
Naprawy i strojenia takowych
przyjmuje
Lwów, Rynek 31.

KONRAD KAIM i SYN
LWÓW, ul. Kopernika 16.

Największy wybór fortepianów, pianin, harmonii, z długoletnią
fachową gwarancją. Sprzedaje, wymienia, wypożycza i kupuje.

Biuro techniczno-
instalacyjne

Otto Luko i Ska

wł. D. Seelenfreund
inż.

Lwów, Brajerowska 3,
telefon 938.

Zastępstwa fabryki pomp
parowych Bracia Sulzer

WINTERTHÜR
(SZWAJCARJA)

FERDYNAND GÜTTLER

MAGAZYN TOWARÓW
MODNYCH

PRZYBORÓW DO KRAWIECZYZNY i HAFTU
we LWOWIE, ulica Halicka l. 20.

Poleca najmodniejsze

GORSETY — SZALE GAZOWE —
WELONIKI — ŻABOTY — KOŁNIE-
ŻYKI — KRAWATKI — POŃCZOCHY
— GRZEBYKI — TOREBKI — PASKI
PERFUMERYĘ.

Sławne ze swej dobroci rękawiczki „DIANA“

Szkoła muzyczna

**HELENY
OTTAWOWEJ**

pod dyrekcją prof.
HENRYKA MELCERA
ul. Teatralna l. 16.

**MLECZARNIA
PRZEWORSKA**
WE LWOWIE.

SKLEPY: ul. Sieńkiewicza obok Ho-
telu George'a, pl. Smolki 5., ul.
Polna 25., ul. Słowackiego 8., ul.
Akademicka 2., Rynek 29., ul. Ly-
czakowska 15., ul. Panieńska z.

Wypożyczalnia
książek pod firmą
„**KSIĄZNICA**“

Literacko-naukowa.

Dr. FELICYI NOSSIG
LWÓW,
Kopernika 14.

POSESYA

przy pl. Maryackim do sprzedania za **K 2,000.000**
połowa gotówką wymagana. - Szczegóły Rynek 3 Kamiński.

W. PRIMUS & S. IGLICKI

we LWOWIE,
ulica JAGIELLOŃSKA l. 12.

Pierwszorządna firma dla zakupna materii na
meble, portyer, dywanów, firanek, chodników,
rozmaitych dekoracji, oraz lepszych mebli
stylowych do każdego rodzaju pokoju.

Tapety. — Własna pracownia
TAPICERSKA i STOLARSKA.

Nowości wydawnicze Księgarni Polskiej B. Połonieckiego

WE LWOWIE.

Kwiatki św. Franciszka z Asyżu

(Fioretti)

W przekładzie i z wstępem LEOPOLDA STAFFA.

Z rysunkiem STANISŁAWA WYŚPIAŃSKIEGO.

Wydanie wytworne, wytłoczone dwubarwnym drukiem.

Cena Koron 5.—.

W ozdobnej oprawie Koron 6'50.

Artur Śliwiński:

Maurycy Mochnacki

Żywot i Dzieła.

Z wizerunkiem według rzeźby Wł. Oleszczyńskiego.

Cena Kor. 6.— w ozdobnej oprawie Kor. 7.

Stanisław Brzozowski:

LEGENDA MŁODEJ POLSKI

Studia o strukturze duszy kulturalnej.

TREŚĆ: I. Nasze „ja“ i historia. II. Kryzys romantyzmu. III. Polska dzieciństwa. IV. Mity i legendy. V. Duszy niepotrzeba. VI. Wyprzedaż starych zabawek. VII. Polskie Oberammergau. VIII. Rozbrojenie duszy. IX. Nieboska dni naszych. X. Naturalizm, dekadentyzm, symbolizm. XI. Humor i prawo. XII. Dusza samotna. XIII. Czyciele tajemnic. XIV. Sam na sam z klęską. XV. Stanisław Wyspiański. — Cena kor. 7.—; w oprawie kor. 8.— (Wydanie pierwsze na wyczerpaniu. Drugi nakład w druku).

PROF. DR. JÓZEF NUSBAUM

SZLAKAMI WIEDZY

Szkice i odczyty dla wykształconego ogółu o zagadnieniach biologii współczesnej.

Z portretem autora i licznymi rycinami w tekście.

Wydanie drugie, znacznie rozszerzone, zawiera stron 556.

Cena Kor. 8; w oprawie Kor. 9'50.

Pod redakcją - Leopolda Staffa

Symposion

W skład pierwszej serji biblioteki „Symposionu“

wchodzą następujące dzieła:

PLATON. *Uczta. Dyalog o miłości.* W przekładzie, ze wstępem i objaśnieniami Władysława Witwickiego. (Wyczerpane. Drugie wydanie w druku).

MONTAIGNE. *Wybór dzieł.* W przekładzie Stanisława Lacka, K. 3.

VAUVENARGUES. *Uwagi i myśli.* W przekładzie Jana Kasprowicza, K. 2.

WALTER PATER. *Wybór pism.* W przekładzie Stanisława Lacka, K. 3.

DIDEROT. *Kuzynek mistrza Rameau.* W przekładzie Leopolda Staffa, K. 3.

LEOPARDI. *Myśli.* W przekładzie Józefa Ruffera, K. 2.

LA ROCHEFOUCAULD. *Zdania i uwagi.* W przekładzie Leopolda Staffa, K. 2.

GOETHE. *Wybór prozy.* W przekładzie Stef. Frycza, K. 3.

LA BRUYERE. *Charaktery.* W przekładzie Ant. Potockiego.

CHAMFORT. *Maksymy i myśli.* W przekładzie Konrada Drzewieckiego.

POETA. *Cztery glosy.* Ralph Waldo Emerson, Karl Spitteler, Hugo von Hofmannstahl, Richard Dehmel, W przekładzie Jana Kasprowicza.

EMERSON. *Wybór dzieł.* W przekładzie Maryana Olszewskiego.

VICO. *Wybór pism.* W przekładzie Stan. Brzozowskiego.

DALSZE TOMY W PRZYGOTOWANIU.

DO NĄBYCIA WE WSZYSTKICH KSIĘGARNIACH.

W. ADAMSKI

LWÓW, HOTEL ZORZA.

SKŁAD DYWANÓW, PORTYER, FIRANEK.
PIERWSZORZĘDNY MAGAZYN DLA URZĄ-
DZEŃ MIESZKAŃ, HOTELI I T. P.

FABRYCZNY SKŁAD **TAPET**
I WSZELKICH DEKORACYI ŚCIAN I SUFITÓW.

!Bajecznie niskie ceny z powodu zmiany lokalu!

Magazyn zabawek, Dgni sztucznych i znanych z oszczę-
dności higienicznych lamp „Perplex“ oraz Galanterji

HOTEL GEORGA, od ul. Sienkiewicza poleca:
Zabawki Freblowsko pedagogiczne Książki z obraz-
kami i t. d. — nowości w wielkim wyborze.
WYSORTOWANE ZABAWKI 35% NIŻEJ.

Magazyn Obuwia
Warszawskiego
I. Wojciechowskiego
został otworzony
przy ul. Akademickiej 16.

Poleca
OBUWIE
gotowe
w wielkim
wyborze wła-
snego wyrobu
i przyjmuje
zamówienia,
fasony najmo-
dniejsze, wy-
kończenie
artystyczne.



OPTYK
Bogumił Pirkel
„wprost księgarni Polskiej“
AKADEMICKA 3.

ATELIER

sztuki fotograficznej
„**GROTTGER**“
założony przy ul. **AKADEMICKIEJ 14.**
Wykonuje najpiękniejsze fotogra-
fie, powiększenia, pastele, oleje,
grupy zbiorowe i tableaux po cenach
najprzystępniejszych. Fotografie do
legitymacji wykonywa się w ciągu
kilku godzin. — 5 prc. na Towarz.
Szkoly Ludowej.

Kroju i szycia

premiowanym systemem „SCHACKA“ wyucza **PAULINA BERLIŃSKA** we Lwowie ul. Akademicka 7, wchód od ul. Krzywej 12. Wieczorne kursa dla przykrawaczek. Nieustająca wystawa rysunków kroju.

Sumy 10.000 K. 15.000 i większe
można dostać na hipoteki miej-
skie, interesy przemysłowe i t. p.
przedsiębiorstwa Adresować: Filia
poczt. Wałowa, post. rest. „**NAM**“.