

TYGODNIK SŁOWA POLSKIEGO

BEZPŁATNY DODATEK NIEDZIELNY DO „SŁOWA POLSKIEGO” POŚWIĘCONY NAUCIE LITERATURZE I SZTUCE
POD REDAKCYĄ JANA KASPROWICZA.

ALFRED MOMBERT: „MYŚLICIEL”.

Quidquid feci, venit ex alto.

OGRÓD.

Bez namiętności, jednak rozkochany
przychodzę do ciebie i pytam:
Chcesz mię?
Siedzę skory wśród wiosny, w rosistych ogrodach,
gdzie wiatr gna tan
nad kwietny w łan.
A kiedy przejdzie stary ogrodnik koło mnie
chętnie pogwarzę z nim kwadransik mały
o jego krzewach i o jego grudzie;
zanucił ptak wśród drzew.
Mówmyż, więc i my mówmy: co gadają ludzie.
A kiedy potem z drzewa liść ukręcę
i go ułożę na two duże ręce
Odczujesz wraz: masz serce me.

*

W granicznym kręgu pięknego parku —
zcina ogrodnik zamazane krzewiny
i zwiedle kłącza.
Tam tak uroczy, tam chętnie śnię.
Miłuję ciernie i powiedle kłącza.
W noc księżycową darzą mię tem wszystkim,
czego człeku potrzeba do życia.
W noc księżycową, widzę, jak krąży poeta
i słyszę, jak szepce coś wśród drzew wyniosłych —
tak słodko! tak słodko!

Gdyż to wszystko jest poezią,
czem człowiek swe bole uśmierza.

*

Najmilej śniłem hen w ojczyźnie
w domu rodzica, w matczynej komnacie.
Lecz gdy nie można, jestem na obczyźnie
otoczony wkoło słowy martwych ludzi.
A kiedy nocą się zbudzę i myślę,
słyszę, jak wkrąg ludzie śnią, ludzie dyszą, ludzie
[placzą,

Każdy mógłby mi ojcem być i matką.
Tak blizcy wzajemnie są wszelacy ludzie.

Śniłem szczęśliw w ojczystej komorze,
gdziem leżał strzeżon wiecznociemem światłem,
a nademną szumiało przestworze.

*

Śnię często pośród wielu ludzi.
Ręce leżą złożone na piersiach.
Calutki powierzam się Wam.
Co tu leży, na wskrós jest człowieczem;
jest cząsteczką Was, należy się Wam.

*

Nad naszymi głowami tyle krąży ptaków
wysoko w przestworzach.
Lecz to wszystko jest cieniem, snem, uludą, duchem.
Człek rozważny spogląda precz od takich rzeczy
i chłodną ziemią okłada swe serce.

Oh! chętnie grzebię ziemię, zczerniałą, wilgotną.
Tak często zamierałem.

*

Odnajdziesz wkońcu jeszcze jedną z ław
hen w głębi cienia
dumnych, wieczystych jodeł.

Kiedy życie cię zdławi
wysłuchaj mych modłów.
Idę k'tobie szpalerem ciemnych jodeł
a skrzące serce w rękach moich brodził.
Odwrócić się tobie nie godzi:
Ty we mnie patrz.

Przełożył WIKTOR STRUSIŃSKI.

ZOFIA WÓJCICKA.

LIST.

4) Umrze...

Dziwna rzecz! Prawie bardziej żal mi tej pie-
śni niewyspiewanej, niż siebie samej. Umrze...

O, Władku! Jakże mi straszno w tę noc zimo-
wą! A jednak to się stać musi. Jam nie z takich,
co żyć mają długo.

Ty to wiesz. I Ty to wiesz także, mimo wszyst-
ko. Mimo snu Twojego teraz. Nieraz chwytalam w lo-
cie spojzenie Twoje takie trwożno, tak pełne nie-
świadomego lęku. Wypływały one gdzieś z bezdni
duszy Twojej, tam gdzie się rodzą dziwne tłumy prze-
czuć, tam gdzie śpią burze uczuć pierwotnych, ży-
wiolowych, o których my sami nie wiemy. Przyznaj,
czy nie było zawsze w Tobie, mimo wszystko i po-
za wszystkim tajemnej trwogi że mnie utracisz? że
mnie nigdy nie posiadasz całej?

Nie, nie nie! Tak nie jest! tak nie jest! Tak
nie było! Miałaś mnie, byłam Twoją, zupełnie Twoją,
dopóki...

Dopóki to nie przyszło.

A że nie przyszło — odchodzę.

Boś Ty miał przecie prawo do mnie całej —
wyłączne prawo. Z chwilą, gdy się pozwoliła opau-
ować temu — sama wydałam wyrok na siebie. I na
ciebie.

Bo teraz tak, teraz nie jestem już Twoją...
Z chwilą gdy się o tem przekonała, straciłam pra-
wo do życia przy Tobie i z Tobą. Bo nie żyję już

dla Ciebie. Cała istota moja, wszystkie myśli, uczucia, przeczucia i wizje nie do Ciebie już należą, lecz do niej — do tej myśli, która mną zawładnęła.

Zdradziłam Cię z nią.

Twoją być już nie mogę. I dlatego...

Było to, jak czarna, cieniuchna gaza, która opadała na duszę moją coraz gęstsza, coraz gęstsza warstwą, aż zasłoniła ją kirem i już jej teraz sama z pod niej odszukać uie mogę.

Nie widzę twarzy duszy mojej...

Widzę zato Twoją twarz ukochaną, widzę ją wyraźnie, widzę znowu i taką zmienioną, taką wykrzywioną bolesnym kurezem, taką straszną.

Lady Macbeth!

— O, nie patrz tak — nie patrz tak okropnie! Ten niemy wyrzut w oczach twych zabija mnie! Oczy twe są jak dwa sztylety, kończyste, wydłużone, ostre, bezlitosne. Wbijają mi się w pierś, wbijają mi się w mózg, wbijają mi się w duszę... Władku!!!

O jakże słodkie są, jak ciepłe, jak dobroczynne te łzy, co pierwszą rosą obmywają mi twarz i serce! Plakać, plakać, ach, jeszcze plakać!

— Aaah!

— Nie płakałam tak dawno!

— Widzisz, Władku — ja nie mogę, nie mogę inaczej! Szarpie się w męce, konam z dnia na dzień, z godziny na godzinę. Możem zła lub chora — może obłąkana? Nie wiem, ale widzisz — ja nie mogę, nie mogę już dłużej...

— Widzisz. Zaraz, czekaj, myślę za prędko — czekaj, powiem Ci, dlaczego to zrobiła, dlaczego to zrobić musiała. Czekaj...

Widzisz, Władku, ja...

Zgubiłam siebie samą...

Zgubiłam siebie samą. I nigdy się już nie odnajdę, nigdy odnaleźć się nie mogę!

Czy Ty to rozumiesz, Władku?!

Nie mogę żyć!

Jestem, jak twórca, który przestał wierzyć w twórczość swoją.

Nie ma już we mnie dość twórczości na stworzenie nowej siebie.

O, jak to strasznie, Władku!

— Plakać! oh!

Przybywajcie!

Dobre! Ciepłe! Obfite! Przybywajcie — o łzy!

Jeszcze! Jeszcze! Zalać się niemi. Zatopić w nich twarz, świadomość, uczucie, rzeczywistość, zdolność myślenia! Utopić w nich duszę!

Plakać! Plakać! Ah, jeszcze plakać! Za mało łez! Zbyt skąpe, zbyt suche, zbyt gorzkie me łzy! Ah! plakać łzami czystymi, słodkimi, dziecięcymi! Takich łez — takich łez — o Boże!

Tak! tak! Jeszcze! jeszcze! Dławię się! duszę! umieram! Oh! oh! oh!

— Władku!

Już nie... Już nie...

Czekaj... Jak to było? Co to było? Umrzeć?

Ah, tak! Powiedziałam Ci — nie mogę żyć...

Zaraz... czekaj... Uspokoję się.

— Nie mogę, nie mogę żyć! Umrzeć tak młodo...

Jaka dziwna śpiewka... Gdzieżem ją słyszała?

Jak cicho...

Ty śpisz... To dobrze, to dobrze, Władku...

Zaraz...

— „Gdzie chcesz być duszo moja? — zapytałem“.

„Gdziekolwiekbyś, gdziekolwiekbyś, byle poza tym światem! — zakrzyknęła dusza moja“.

— Gdzie ja to słyszałam?

— Tak — tak!

Byle... po za...

Jak cicho!

Zmęczona jestem.

Cicho... To noc. Pora Ukojeń i Tajemnic.

A ja nie szukam już, nie mogę już znaleźć snu słodkiego w objęciach Twoich. Siedzę tu — zdala od Ciebie i rozmawiam z Tobą. Rozmawiam z duszą moją.

Co to chcę wam powiedzieć — wam obojgu?

A! Tak! Wiem.

Dla mnie niema już Snu, niema już Ukojeń, niema Radości, niema Szczęścia. Bo zawładnęła mną Tajemnica. I bierze mnie sobie na własność.

Idę do Niej.

W Niej tylko Sen i Ukojenie.

Jam umęczona taka!...

— Odpocząć!

Uchylę firanki. Księżyc! Jaki cichy, srebrny, chłodny! Taka będzie twarz moja... po tem...

Księżyc... Jakże dawno się znamy!

— Podczas wpatrywania się w tego przybysza powiększyły się tak dziwnie Twe oczy... A on tak czule ścisnął Twą szyję, że już na zawsze pozostała w Tobie ochota do płaczu...

— Będziesz podlegała wieczyście wpływowi mego pocałunku. Będziesz kochała to, co ja kocham i to, co mnie kocha — wodę, obłoki, milczenie i noc... Miejsce, w którym nie będziesz...

„Kochasz miejsce gdzie mnie niema...“

— Co to za pieśń? Znam ją. Słyszałam ją kiedyś, kiedyś, może jeszcze przed urodzeniem?

Baudelaire — a tak, a tak. Może, może. Może czytałam to kiedyś — a może wyśniłam?

„Zatruwająca żywicielka wszystkich lunatyków...“

Lunatyków...

A tak... Nie żałuj mnie, Władku! I jam była zawsze... lunatyczką.

Oto wszystko.

„W życiu ludzkim jest tylko jedna sekunda, której posłannictwem oznajmić dobrą nowinę... dobrą nowinę, która każdemu sprawia niewytłómaczoną trwogę“...

Tak — to on. To znowu on. Baudelaire. Znam tę pieśń. Jeszcze zanim się urodziłam, śpiewała ją dusza moja.

Dobrą nowinę...

— Oto wszystko.

Jestem tak zmęczona, że położyłabym się, nie

kończąc pisanie mego. Mniejsza o nie... mniejsza o wszystko.

Ale nie zasnę. Wiem, że nie zasnę. Nie mogę sypiać teraz, Władku.

Wczoraj — nie, to jest — dzisiaj położyłam się wieczór, chcąc zasnąć. Ale nie mogłam. Zaciskałam mocno powieki, aby mógł uśiąść na nich lekki, płochliwy ptak snu. Nie przychodził...

Jaka to męka! Myśli wtedy robią się żywe i natrętne i dziwnie chyże — a takie jakieś ostre, takie kanciaste, że aż głowa pęka od ich nadmiernej wyrazistości. Zamykam oczy, zaciskam je coraz silniej, jakże mnie ranią ostre ich brzegi — tych myśli, co jak furie mózg mi przebiegają. Jakiż ich tłum, dziwacznych, szalonych, podskakujących szatańskim jakimś tańcem, powykrzywianych złośliwie — oh! jak to boli!

Otwieram oczy — uciekają.

— Jak ciemno! Żrenice trwożnie otwierają się szerzej. — Jak straszno!

Czy tak ciemno jest — tam!

— Boję się!

Znam to. Jakże ja to znam! o! te straszne, te niszczące bezsenne noce! Wczoraj — nie, dzisiaj, konałam już z tej męki. Stamtąd — z tego ciemnego kąta wylazi czarna jakaś zmora, wytrzeszcza płonące ślepie — rośnie, rzuca się na mnie — chcę krzyknąć!

Budzę się. Spałam. O! lepiej nie spać, niż mieć sny takie. Już spać nie będę. Otwieram oczy szeroko. Z głów łóżka, tam, z za obrazu wyskakuje małe, ciemne zwierzątko. Może kot, może małpa — a może... Skacze mi na pierś. Oh! nie lubię małpek! Ciężko mi oddychać! odejdz! dusisz mnie!

Co to? Przecież nie śpię? Z loków, z głów, ze stóp łóżka wysuwa się kilka takich zwierzątek. Hyeny, czy wilki? Wskazują na łóżko, kasaają mnie, szarpia, szczypia. Nie chcę! Nie! Nie!! Jezus Marya!

— Spałam? Oh! Nie chcę! nie chcę! Drżę jeszcze ze zgrozy i wstrętu. Boję się.

Nie usnę już. Spać mi się nie chce... Jak dziwnie! Czysto jakoś i mniej ciemno. Zdaje mi się, że leżę na obłoku i płynę w chłodnem, szarem, nocnem pręstworzu. A może ja już nie żyję? Mówią, że śmierć bardzo boli. Czyżby to była już...?

Dziwna rzecz! Jestem tak spokojna! Tak cicho i tak czysto.

Naraz słyszę oddalone, ciężkie, poważne uderzenia, jak dźwięk dalekiego dzwonu. Dziwnie uroczyście bije ta godzina nocy zimowej. Dziwnie nakazująco jakoś i surowo.

Raz — dwa — trzy — cztery.

Czwarta?... Czwarta!!

(C. d. n.)

ADAM SIEDLECKI.

OSTATNI UTWÓR MAETERLINCKA.

(„MONNA VANNA“).

„Pierwszy i trzeci akt dzieje się w Pizie, akt drugi pod Pizą. Koniec wieku XV“, tak brzmi informacja autorska, zamieszczona po opisie osób.

Piza uwikłała się w niefortunną wojnę z Florencją. Pobita armia pizańska, zamknięta i osaczona w murach stolicy, zaczyna już cierpieć głód. „Obiedwie armie, które nam wysłała na pomoc Wenecja — mówi zaraz po podniesieniu zasłony kome-

dant załogi pizańskiej, *Guido Colonna* -- obiedwie armie Florentyjczycy zatrzymali w drodze. Jesteśmy odejści od reszty świata i wydani na nienawiść Florencji; ta nas nie poszczędzi: nie drży, wszak już przed nami“. Nie nadarmo *Guido* jest człowiekiem renesansu, a duchem może jeszcze wcześniejszy, nietknięty zupełnie polem humanizmu. Los zwyciężonych czuje własnym temperamentem. Wie, że nie wspaniałomyślny będzie *Prinzivalle*, wódz Florencji, jak niewspaniałomyślnym prawdopodobnie byłby on sam, *Guido Colonna*. Szorstką ma bowiem naturę i prostolinijną — kształciły go bowiem kule i broń biała; w Odrodzeniu jest jednym z tłumów raczej, niżeli z wytwornych. Nie więc dziwnego, że choć o modnych antykach i greczyźnie pojęcia ma wiotkie, władczyni Pizy, jego, trzydziestoletniego żołnierza, powołuje do godności naczelnego wodza.

Że więcej ma młody wódz zapewne talentów wojskowych, niżli dyplomatycznych, świadczy jego szczodroblowość słowa. Poznajemy go, jako człowieka ze sercem na dłoni. Bez ogródek wynurza się przed adjutantami z grozy położenia: Piza nie wtajemniczona jeszcze dokładnie w istotny stan rzeczy, „ale szmer coraz bardziej niespokojny rozcłodzi się. Co będzie, gdy dojdą do prawdy?... Spadnie wtedy na nas i na władczynię naszą złość zrozpaczonych“. Nie byłby postacią Maeterlincka *Guido*, gdyby inaczej o tłumie sądził. Nie tyle on, ile Maeterlinck nie skory jest do wiary w masę. *Guido* za to lepiej wnika w pobudki tłumów: „Bez nadziejni i doprowadzeni do obłąkania trzema miesiącami oblężenia, beznadziejni po zmarnowanym bohaterstwie, cierpieniach, jakie nie wiele z grodów przeniesie“. Ale chwila nadejść musi: „bunt, nieprzyjaciół wlamuje się w miasto i koniec Pizie...“

Nie wyczerpano jeszcze jednak ostatniej nadziei. Ojciec *Guida*, stary *Marco Colonna*, do tej chwili nie wrócił jeszcze z poselstwa, z którym go miasto wysłało do wodza Florencji, *Prinzivalla*. Powrotu jego czeka całe miasto... Ulice zapewne nerwowe, zapatrzone we wrota grodowe.

Jeżeliż można w tej chwili rozkryć myśl zbiorową, nie znaleźć by tam nic, prócz dwóch imion: *Marco* i *Prinzivalle*. *Prinzivalle* teraz wyrokiem życia lub zagłady, *Marco* znakiem, po którym się ujrzy jedno lub drugie.

I podczas gdy rycerski *Guido* kończy swoje przemówienie: „jest to walka na śmierć i życie: śmierć lub życie jedynie tu, gdzie nasze dzieci, nasze żony...“ — wchodzi *Marco*.

Może aż nadto pamięta o tem *Marco*, że wchodzi na widownię. Doświadczenie sceniczne nauczyło go: „rysuj się wyraźnie, by po pierwszym słowie wiedziano ktoś ty“ — więc też i *Marco* nie pomny, czem jest jego wejście dla *Guida*, czem jest dla całej Pizy, dba w pierwszym rzędzie, by nie przestać być człowiekiem renesansu.

— Czy cię nie dręczono? pyta syn.

— Niech Bóg uchwala. — To nie barbarzyńcy. Przyjęto mię i szanowano, jak gości. *Prinzivalle* zna moje pisma; mówił mi o moich trzech dyalogach Platónskich, tych, którem odnalazł i przetłómaczył.

„...Mówiliśmy o Heziodzie, Arystotelesie i Homerze... W gaju oliwkowym nad Arno odszukał w piasku tors bogini tak przedziwnie pięknej, że gdybyście ją ujrzeli, zapomnielibyście o wojnie.

Czy *Marco* jest chytrym Włochem i chytrym starcem, gdy to mówi, nie wiadomo. To pewna, że za ciężko mu było zacząć z pierwszego słowa o tem, z czem go przysłał gładki *Prinzivalle*. Wieść to bowiem tak niespodziewana, że... Ze wszystkich też możliwych stron przystępuje do niej *Marco*. Za ciężko mu ją wypowiedzieć. Zwłaszcza *Guidonowi*. Za ciężko. Koniec końców wypowiada, że *Prinzivalle* gotów jest nie tylko na układy, ale na zdradę ojczyzny. „Cały tabor z żywnością widziałem; wozy napelnione zbożem, na innych wino, owoce, stada owiec i stada wołów, że starczy Pizie na miesiąc żywności, podwoły z prochem i ołowiem, że zdobyć tem można Florencję — wszystko to tego wieczora jeszcze wejdzie w bramy Pizy... jeżeli ty, *Guido* w zamian wyślesz... jeżeli udzielisz *Prinzivalle*owi, na jedną noc tylko... bo odeśle ją z powrotem, gdy tylko pierwsze brzaski zorzy się ukąją... ale chcie, by na znak jego zwycięstwa, przyszła sama i naga pod płaszczem...“

— Kto, kto ma przyjść?

— Giovanna...

— Kto? ...moja żona?... Vanna?...

— Tak jest, Vanna.

Od tej chwili waga dramatu przenosi się na żonę *Guida*, *Vannę*. Jak wiadomość przyjmie ona; właściwie, jak przyjęła. Przeczorny *Marco* już się z nią widział bowiem i oznajmił jej żądanie wroga.

— I cóż na to odpowiedziała?

— Nie odpowiedziała nic, oddaliła się bez słowa.

W każdym razie już się nie da zataić przed nią bezcelnego warunku *Prinzivalle*a. Tego zapewne chciał przedewszystkiem przeznorny *Marco*.

Na *Guida* wiadomość podziałała nie piorunująco; nieoczekiwana, dziwna wieść oderwała go na chwilę od obrazu Pizy zgnębionej, a co się tyczy samego żądania wroga... rzecz prosta: *Vanna* naturalnie nie spełni ohydnej propozycji, nieprzyjaciel uderzy na miasto, na okopach żołnierska zwykła śmierć, zgię po rycersku. To przecie takie proste.

— A jeżeli się *Vanna* zgodzi? podsuwa mu *Marco* okólnymi drogami nowy problem.

Vanna? Kobieta uczciwa, żona kochająca męża? Co za przypuszczenie.

A jeżeli tłum zgłodzią, jeżeli zgłodzią teścię spojrzą na nią błagalnie?

Tłum? Cóż *Guida* może obchodzić tłum w kwestyi, gdzie jego szczęście narażone na szwank. Dałem im krew moją, bezsenne noce, udręczenie i męki — to dość. Reszta należy do mnie.

— Mylisz się, synu — odpowiada *Marco* w tej samej minucie, kiedy wchodził tu do ciebie, widziałem ich wołających *Vannę*, by w jej ręce złożyć losy miasta.

Na *Guida* nachodzą po raz pierwszy cienie niepewności. Na to czekał zapewne stary *Marco*. Probuje filozofią dotrzeć do spokoju syna. Nie napróżno *Marco* odnajdywał i komentował Platona.

— Chcesz bohaterstwem rozwiązać sprawę; pamiętaj jednak, że błędnym jest pogląd, upatrujący bohaterstwo li tylko na wierzchołkach śmierci. Najbardziej bohaterским czynem jest czyn najbardziej bolesny — a śmierć często nie jest tak straszna jak życie.

Lepszym zapewne jest *Marco* klasykiem, niżli psychologiem, a przynajmniej argumenty, którymi

chce skłonić syna do zgody na życzenia *Prinzivalle*a, przynajmniej argumenty te wytoczył za wcześnie o lat kilkanaście; — i nie dziwnego, że po kwiecistych wywodach odbiera od syna krótkie zapytanie:

— Żali ojcem nie jesteś?

I na wrogich krańcach stanęły poglądy obu Colonnów. Długa scena kuszenia ojcowskiego — wszystkie wysiłki starca, by syn sam, by sam właśnie zdobył się „na bohaterstwo życia“ — zczczyły na niczem. Literacko wychodzi to na dobre przedewszystkiem *Guidonowi*; rysuje go w zupełności. *Marco* widocznie także ma swoje powody — jak przyszłość wykrywa, trafne, by decyzyja zapadła przed przybyciem *Vanny*.

Nareszcie zjawia się *Vanna*. *Guido* rzuca się ku niej radośnie, jakby ją ujrzał cudem ocaloną. Choć wierzy w to, że *Vanna* nie zdolna spełnić takiego żądania, na jakie ją los naraża, ale mimo to więcej, niż kiedykolwiek, trzeba mu z jej własnie oczu wyczytać wiarę, czerpać ukojenie.

— O daj mi spojrzeć na twe czoło, utonąć w twych oczach... Ach! czysta jak woda, gdzie się kąpią anioły!...

...A jednak, patrz *Vanno*, oto tu stoi człowiek, którego nazywam mym ojcem, patrz spuszcza teraz głowę... Ten człowiek sądzi, że kochamy się jak ci, którzy się nie kochają zupełnie... Jeszcze słów potrzeba dopiero, by zrozumiał... Idź powiedz mu.

Vanna (zbliżając się do *Marco*).

Ojcie, pójdę wieczorem.

Marco (całuje ją w czoło).

Wiedziałem o tem, córko.

Guido.

Jak? coś ty powiedziała?

Vanna.

Pójdę wieczorem do obozu *Prinzivalla*.

To są pierwsze na widowni słowa *Monny Vanny*. Z dramatem *Guida* na ustach wchodzi; nie pomaga błagania; — widocznie rozpach w mieście jest straszna i straszne były te twarze, które „w jej ręce składały losy miasta“.

— Pójdiesz?

— Tak.

— Wrócisz?

— Jeżeli...

— A więc zobaczymy się... Ale! to dobrze...

Zobaczymy się... Ktoby to mógł powiedzieć, że mój ojciec ją lepiej znał odemnie? pyta zdrtwiał *Guido*, gdy zasłona po pierwszym akcie na dół spada, a *Vanna* odchodzi wolno, nie oglądając się.

Dwieście wozów napelnionych najlepszą tokańską pszenicą, dwieście podwód z winem, owocami sjeńskimi, trzydzieści wozów z amunicją, sześćset wołów apulijskich i stada owiec ruszyły z obozu *Prinzivalle*a ku bramom zgłodziącej Pizy, gdy *Monna Vanna* weszła pod namiot Torentyjczyka i głosem stłumionym wyrzekła:

— Przyszedłem, jak tego żądałeś.

„W Wenecyi w pewien czerwcowy dzień była to niedziela — mówi klęczący u nóg *Vanny Prinzivalle* — „spotkałem cię po raz pierwszy. Miałś wtedy lat osiem, nie więcej. Mój ojciec, stary złotnik, odnosił matce twej naszyjnik perłowy... Zostałem w ogrodzie... U mirtowego krzewu, koło marmurowej sadzawki ujrzałem cię... Złoty pierścionek upadł ci do wody... Nie mogłaś go wydostać... więc

plakałaś... Wszedłem w sadzawkę, zanurzyłem się w wodę i wyniosłem pierścione. Ucałowałaś mię wtedy...

I z tym pocałunkiem ośmioletniej *Vanny*, jak z przeznaczeniem, poniosło *Prinzivalle'a* życie wirchrowym zawrotem.

„Byłem w Afryce. Przeszedłem przez niewolę Arabów, Turków, Hiszpanów... Gdym wrócił do Wenecyi, matka twoja już nie żyła, ogród zniszczony...”

Vanna wyszła za mąż za młodego *Colonę* z Pizy. Losy spędziły ich dopiero teraz po latach i w takich dziwnych warunkach.

Czego pragnął *Prinzivalle*, wzywając *Vannę* nagą do siebie? Najprawdopodobniej pragnął być szalonym, mieć możność być szalonym, szalony warunek postawić. Osiem lat miała, gdy ją poznał, — on kilkanaście. Pierścień z wody wyciągnięty i ten na ustach pocałunek *Vanny* przylgnęły do jego duszy, jak ślub małżeński. Przez pustynie Sahary, przez trudy i nieukoje, przez niewolę, spiekoty, wojny szedł w życiu z jednym jedynym wspomnieniem mirtowego krzewu, w wodzie sadzawki przeglądającego się... i ze wspomnieniem całunku... I pierwszą jego troską po powrocie do Wenecyi było odszukać ogród bogatej patrycyuszki. Patrycyuszka umarła jednak. Spustoszony ogród, rozbite marmury sadzawki, polamane mirty: *Vanna* żoną innego.

Ależ przecież pierścieniem z głębin wyciągniętym i pocałunkiem gorącym *Vanna* została jego żoną! Więc czemu jest dla duszy *Prinzivalle'a* związek z Guidem? Bezprawiem. *Vanna* do niego, jako żona, należy — dusza i ciało, przepych jej nagości do niego należy! Nie *Guido* ją mieć winien, lecz on, czemuże są *Prinzivalle'owi* florentyjskie zaszczyty i wawrzyny sławy wobec tego najświętszego prawa! Więc o tę słusność i prawo walczyć szaleniec, gdy od Pizy żąda, by *Vanna* stawiała się w jego namiocie nagą pod płaszczem.

Co się z nim stanie, gdy za cenę swej słusności zdradzi Florencję? Choćby głowę młodą pod topór: Nie na to w obliczu gwiazd na piaskach pustynnych marzył o bogatym ogrodzie patrycyuszki w Wenecyi, nie na to w sercu niósł ciężar złotego wspomnienia, by teraz, gdy *Vannę* ma ujrzeć, myślał o losach dalszych. Bóg stworzył go na to, by kochał *Vannę*, cóż więc znaczy Florencya, zdrady, wawrzyny, kat i topór? Bóg stworzył go na to, by kochał *Vannę*.

I ta epicka tęsknota, z którą *Prinzivalle* idzie przez życie, długie smugi, któremi znaczy swoje życie od Wenecyi po Saharę, nieublagany ciąg miłości, to przeznaczenie boże kochać *Vannę* czyni z *Prinzivalle'a* postać naprawdę tragiczną.

Bo przekleństwem jest mu miłość ku *Vannie* nawet w tej chwili, kiedy ją nagą ma przy sobie. Dla niego wspomnienie z przed laty jest ślubem miłości, dla *Vanny* błogiem cieniem jakiegoś siostrzanego ku *Prinzivalle'owi* uczucia. Terazniejsza wroga a ohydna sytuacja usuwa się w głąb przed ciepłem wspomnienia z Wenecyi. Nie jak do wroga, ale jak do dawnego przyjaciela może się zwrócić, w przyjacielu z zaufaniem szukać pomocy przed najeźdźcą, panem żądającym. I *Prinzivalle* czuje, że odtąd wszystkie miłosne stracone nadzieje. Brutalny Florentczyk mógłby ją pojąć — oblubieniec *Vanny* weneckiej musi stać na straży jej honoru. Gdy *Vanna* chcącemu rozchylić jej płaszcz, powie: „nie,

nie... wszakżeśmy już sobie nie wrogami“, *Prinzivalle* całą swą beznadzieją czuje, że *Vanna* wróci do męża nieskalaną. W nagrodę za straż nad swym honorem, *Vanna* zaprasza *Prinzivalle'a* do domu w gościnę. Wszakże przebyli noc, gdyby brat z siostrą, by po długiej rozłące dwaj spotkali przyjaciele.

— Co powie na to twój mąż? — pyta *Prinzivalle*.

— Przyjmie cię jako gościa.

— Uwierzy ci, gdy mu powiesz?...

— Tak jest. — A gdyby nie uwierzył... Ale to nie możliwe, by nie uwierzył...

— Pójdź.

I na czole *Prinzivalle'a* składa siostrzany pocałunek, jak tamten w obliczu mirtowego krzewia.

*

A Piza tymczasem ucztuje. Wraz z winem, pieśnią, pędem rozszalonego temperamentu z ust do ust, jak hymn przechodzi radosne słowo: Monna *Vanna*! Monna *Vanna*! To imię ma teraz dla każdego urok niezmierny. I słusznie: tyle wina, tyle chleba, wołów!...

I z radosnym okrzykiem: „Niech żyje *Vanna*!“ wprowadza pijana Piza *Vannę* z *Prinzivalle* pod dach zdętwiałego *Guida*.

*

„Nie zbliżaj się do mnie, ty!“

Takie są pierwsze słowa *Guida* do idącej z otwartymi ku niemu ramionami *Vanny*.

— Nie, nie! Zaczekaj *Guido*, ty nie wiesz... Ja ci powiem... ja chcę wobec wszystkich powiedzieć! *Guido*, ja wróciłam czysta... i nikt...

Niestety *Guido* zanadto jest sobą, by w to uwierzył. Wszakże on... na miejscu *Prinzivalle'a*?... Uwierzyć w takie nieprawdopodobieństwo?

— „Jakto! Człowiek, który cię pożąda do tego stopnia, że za cenę twojej nocy zdradza ojczyznę, zatraca się na zawsze, człowiek, który cię ma u siebie w nocy nagą — ten człowiek zadawalnia się pocałunkiem w czoło?“

„Słyszeliście“ — zwraca się do pijanej tłuszczy — „Osądźcie! — Mówcie, czy wy w to wierzycie! — Niech ci, co w to uwierzyli, wyjdą z gromady tutaj; chcę widzieć ich i poznać!“

Z tłumu wychodzi tylko jeden starzec *Marco*, ten uwierzył naprawdę. Za nim nikt. To zresztą było do przewidzenia. Wszakże każdy z nich na miejscu *Prinzivalle'a*...

I *Monna Vanna* na wieki stracona. Historia ją zapisze jako bohaterkę, co się oddała za cenę chleba i wina.

*

Zasadniczą cechą *Vanny* jest, że w dramacie od pierwszego słowa wstaje, jako czyn. Od pierwszego słowa jest postacią bohaterską, więc człowiek w życiu uczyni, uczyni to tak, jak tego nie uczyni nigdy człowiek pospolity. Przez cały dramat nie mówi ani jednego słowa wyszukanego, a jednak każde jej spojrzenie, każdy gest pełen jest dostojności istoty wybranej. A że wszystko, co nie jest pospolitem, musi być tragicznym, więc i losy *Vanny* musiały ją w życie pchnąć po linii tragedii. A że *Prinzivalle* jest także wybranym i dostojnym, więc naturalnem, nie dziwnem było to, że przeznaczenie im plotło wspólną dolę tragiczną.

Dramatem Prinzivalle'a w stosunku do Vanny jest, że ją nie kochał pospolicie, jak wszyscy.

Dramatem Vanny jest, że *Guido* jest typem nie wyższym nad każdego z tych, których wzywał na sędziów.

Dramatem jej i *Prinzivalle'a* jest, że cokolwiek w życiu uczyniono, będzie to inne i odmienne od uczynku tłumu. A że mocą bezwiednego poczucia obrony praw, tłum musi walczyć z tem, co nie jest tłumem — więc tragedją nie jest w życiu nic innego, jak tylko przyjście na świat człowieka, który jest niepospolicity.

Dlatego „Monna Vanna“ Maeterlincka jest tragedją.

LUDWIK BERNACKI.

SZEKSPIRA „WIELE HAŁASU O NIC“ W POLSCE.

(Dok.) Akcyę przeniesiono w niemieckiej przeróbce w stosunki nowożytne, zachowano w niej jednak daleko więcej z Szekspira, niż w innych przeróbkach. Tak wesołe charaktery Benedykta (*Hauptmana von Linden* — *Officer Bitnicki*) i Beatryxy (*Izabella*), jak też śmieszne postacie sług sądowych *Dogberry'ego* (*Duppering*) i innych zatrzymano w przeróbce. Ekspozycya, podstęp na balu, początek intrygi *Don Juana* (*Graf von Rad-Matracki*) i t. d. zgadza się w głównych rysach całkiem z oryginałem. Tylko pierwszą scenę z sługami sądowymi przesunięto już do I. aktu, który kończy się umową księcia (*Prinz* — książę) i innych, ażeby *Izabellę* i kapitaną *von Linden* doprowadzić do tego, by się pobraли.

W II. akcie, przy wykonaniu intrygi przeciw odpornej, kłótlivej parze odstępuje niemiecki autor w tem od oryginału szekspirowskiego, że *Izabella* nie wpada odrazu w zastawioną pułapkę, ale przerywa prowadzoną o sobie rozmowę, którą podsłuchiwała i w dłuższym dyskursie drwi i szydzi z całą zapamiętałością z małżeńskich słubów. Hrabia *von Rad* układa z swoim służącym *Karolem* (*Charles*) podstęp, który ma być wykonany z pomocą pokojówki. Major *von Strahl* (*Claudio* — *Walczyński*) okazuje pewne niedowierzanie w zachowaniu się względem swej przyszłej żony, odchodzi jednak od niej uspokojony, ażeby wziąć udział w łowach, urządzonych przez hrabiego *von Rad*.

Gdy *Karol* namawia pokojówkę *Filipinę* (*Małgorzata* — *Philippine*), ażeby z pokoju swej pani udawała jej osobę, wzbrania się początkowo *Filipina*, wkrótce atoli pod wpływem pieniędzy, które *Karol* otrzymał od hrabiego *von Rad*, daje się nakłonić i przyrzeka spełnić sądanie. W trzecim akcie *von Lindea* nie może utrzymać już na wodzy swej namiętnej miłości, ale na jego wynurzenia *Izabella* odpowiada śmiechem i złośliwemi drwinkami. Skoro jeszcze w tym akcie podstęp hrabiego doszedł do skutku (dzieje się to w ten sam sposób, co u Szekspira), *Karol* ma znów trudne zadanie uspokoić pokojówkę, którą trapią wyrzuty sumienia. Atoli podczas ich rozmowy czatująca straż wychodzi z ukrycia i aresztuje *Karola*.

Od tej chwili przerabiacz niemiecki postępuje całkiem samoistnie. *Emilia* (*Hero*) nie popada wcale w omdlenie podczas swego publicznego oskarżenia (ani też potem nie ogłasza jej za umarłą),

tylko broni się z obrażoną dumą przeciw swemu oszczercy. *Izabella*, której podejrzenie padło odrazu na hrabiego *von Rad*, podnieca kapitana *von Linden*, ażeby się ujął za spotwarzoną niewinnością. Gdy *von Linden* odnalazłszy hrabiego z dobytą szpadą, zmusza go do złożenia zeznania, wychodzi z ukrycia tryumfująca *Izabella*, oddaje kapitanowi swą rękę, a wszystkim ogłasza całe zdarzenie. Książę, który od samego początku był przekonany o niewinności *Emilii*, powątpiewa, czy ona zgodzi się na przebaczenie obelgi, *von Linden* jednakowoż sądzi, że przyczyną tego, co się stało, była miłość, która ośłania przywilejem nieraz bardzo głupie i nierozsądne kroki. *Emilia* w rzeczy samej przebacza skruszonemu (nie potrzebuje jednak do tego aktu swego wskrzeszenia). Sceny z sługami sądowymi ciągną się przez dwa ostatnie akty, ale nie zajmują tyle miejsca, co u Szekspira.

Oto treść i układ niemieckich „Trapiących duchów“. Poznawszy je, możemy teraz śmiało postawić wniosek, że polska przeróbka była mniej więcej dość dokładnem powtórzeniem niemieckiej. Można by to całkiem dokładnie sprawdzić, gdybyśmy posiadali rękopis przeróbki polskiej, ale niestety nie mamy. Nie możemy powiedzieć, by zaginał bezpowrotnie, gdyż może się on znajdować w bibliotece teatralnej, którą posiada obecnie pan *Heller*, były dyrektor sceny lwowskiej, a o której kupno, jak słychać, traktuje z nim lwowska Rada miejska.

Poznaliśmy przeróbkę polską i niemiecką, ich wzajemny do siebie stosunek, oraz stosunek do szekspirowskiego oryginału.

Rozpatrując ten ostatni, zaznaczyć musimy ku wielkiemu zadowoleniu, że jest on prawie, że wierny. A twierdzenie to, choć wyda się może przesadzone, jest prawdziwe, jeśli tylko weźmiemy pod uwagę, jakie wówczas fabrykowały się przeróbki, jakie potwory wychodziły z pod piór takich *Ducis'ów* i *Mercier'ów*, które miały przypominać ideały piękności Szekspira. Niemiecka przeróbka, a za nią i polska, zachowała to, co u Szekspira jest *vis maior*, główną siłę i wagę mianowicie jego natury, która się szczególnie objawia w rysowaniu subtelnych charakterów.

Duch ją przenika, ducha posiada, gdy francuskie przeróbki Szekspira, to fabrykaty bez ducha, konwencyonalne wyroby klasyczne, które nieraz posiadając zupełnie odmienną treść, noszą nazwę dzieła Szekspira.

Weźmy np. takiego *Hamleta Ducis'a*. Przecie to nie jest naśladowanie, ani przeróbka, ale dowolne użycie tego samego materiału, który spożytkował Szekspir.

Zwykła to przecie intryga dworska, ten cały *Ducis'owy Hamlet*, a nie ów dramat, którego sława słynie po całym świecie. I tak zawsze w tych francuskich przeróbkach. Olbrzyma ducha, genialny ogrom potęgi i talentu wypcha klasycyzm francuski w prokrustowe łożo swoich schematów. A w tej niemieckiej przeróbce, o krócej mowa, mamy z geniuszem do czynienia, którego przynajmniej zniszczyć i zatrzeć nie usiłowano, owszem chciano jego sławę rozszerzyć, podając ogółowi jego dzieła w treści i formie prawie że niezmienną. „*Gust Szekspira* jest w niej widomym — a oryginalne charaktery okazują swego twórcę“, a zatem

jest rzecz najważniejsza. Poznał się na tych cechach krytyk „Rozmaitości“ — a bo i trudno było się na nich nie poznać, zwłaszcza temu, który nasłuchiwał się sztuk klasycznych — zaznaczył je i podniósł. Kto zna oryginał szekspirowski ten łatwo osądzi, że powiedziano prawdę w ocenie „Trapiących duchów“ zwłaszcza uwaga co do „gustu Szekspira“ i „oryginalnych charakterów“ jest nader trafna.

Dowód to tylko tego, że przeróbki dokonano sumiennie, że z niej geniusz Szekspira wyglądał. Komedia ta właściwie komedią w ściślejszym tego słowa znaczeniu nie jest, jest komedią — jak słusznie zauważył niestrudzony J. I. Kraszewski — ale po dantejsku, dlatego, że nie kończy się łzami. Można by jej śmiało dać tytuł „Jak w życiu“. Bo jak w życiu plotą się w tej pięknej i dziwnej komedii miłość i nienawiść, rozum i głupota, smutek i radość, cnota i zepsucie — jak w życiu mamy tu komedię i dramat. Prawda idzie w niej przed sztuką, jest celem sztuki, a objawia się szczególnie w mistrzowskim kreśleniu charakterów, które są jedynymi z najdroższych kamieni w poetyckiej koronie sławy wieszczu Albionu. Znać w niej człowieka-artystę, który maluje życie i ludzi takimi jak są, bez fałszu i obłudy, bez pokostu i upiększenia. Wszystko tu raz jeszcze powtarzamy „jak w życiu“.

Tak przedstawiono komedię Szekspira „Wiele hałasu o nic“ po raz pierwszy na ziemi polskiej, w języku polskim. Masimy przyznać, że w porównaniu z innymi przeróbkami sztuk Szekspira wystawiono ją bardzo korzystnie. Świadczy to o postępowym smaku dyrektora i chęci wystawiania dzieł dobrych, mimo to, że tylko „poniekąd zaciekawiają widzów“.

Z komedią p. t. „Wiele hałasu o nic“ nie spotkamy się prędzej aż dopiero w r. 1825, ale to spotkanie jest jeszcze dalsze niż w 1820 r. Mamy już tu do czynienia z wolnym tłumaczeniem oryginału Szekspirowskiego komedii „*Much ado about nothing*“.

Les années passent; les temps changent! Pięć lat różnicy a co za postęp. Wpływ to niewątpliwy romantyzmu, wpływ tych nowych ożywczących prądów, które poczęły krążyć po światach ducha.

W 1825 roku czytamy w „Rozmaitościach“ (Nr. 42, str. 335): „Dnia 3 października na dochód JP. Starzewski dano pierwsze przedstawienie komedii w 5 aktach z angielskiego W. Szekspira wolno przełożonej: Wiele krzyku o nic. Już sztukę tę widzieliśmy na scenie naszej przed kilku laty, pod tytułem: Trapiące duchy. Jest to dobra komedia w całym znaczeniu wyrazu tego...“ Mamy przekład — wolny wprawdzie — ale z oryginału angielskiego, mamy i zmianę sądu o tej komedii, wszak recenzent pisze, że „jest to dobra komedia w całym znaczeniu wyrazu tego“.

Jeszcze kilka słów na ostatek.

Jacy artyści grali w „Trapiących duchach“ w 1820 r. tego powiedzieć nie umiemy, można by wprawdzie ułożyć domyslny spis aktorów, ale na nie wieleby się to przydało, bo żadnymi dowodami domysłów tych poprzeć nie potrafilibyśmy.

Na scenach zagranicznych komedia „Trapiące duchy“ (*Die Quälgeister*) była wystawiona po raz pierwszy roku 1793 w Wiedniu, w 1796 roku w Berlinie. Od tego czasu była

ulubioną sztuką repertuaru teatrów niemieckich. U nas też za czasów teatru niemieckiego była grywana jak np. w 1805 r. 3. paźdz. za dyrekcji braci Kratterów i Bulli.

(Por. spis c. k. Biblioteki Uniwersyteckiej we Lwowie Nr. 582 (Teki II. teatr niemiecki) — rocznik teatru niemieckiego na rok 1805. Cytuję według rękopisu cenzuralnego, gdyż druku rocznie, który wyszedł p. t. „*Lemberger Theater - Taschenbuch für das Jahr 1805.* — von Lehmann, Souffleur des Theaters“ nie mam pod ręką).

R. NUSBAUMOWA.

Pogląd fizyologa-psychologa na uczucie.

(Dok.) Inni znów odróżniali w szeregu barw widmowych stronę dodatnią i ujemną: barwy czerwona i żółta miały działać dodatnio, pobudzająco; barwy zaś niebieska i fioletowa — ujemnie i przygnębiająco. Zielona miała stanowić przejście między obydwoma. Dlatego to włoscy lekarze chorób umysłowych proponowali, ażeby melancholików umieszczać w pokojach z czerwonym światłem, maniaków zaś w pokojach ze światłem niebieskim, a to w celu przytłumienia chorobliwej dążności do zbyt ujemnych lub dodatnich tonów uczuciowych. Lecz i tutaj oczywiście współdziałają skojarzone wyobrażenia ze swymi tonami uczuciowymi: czerwień przypomina trzaskający płomień, barwa żółta nasuwa myśl o ożywiającem świetle. Nie chodzi więc tu wcale o tony uczuciowe samych zmysłowych czuć, lecz o tony wyobrażeń dawniejszych, to jest wspomnień.

Widzimy tedy, że zarówno przypomnienia, jakoteż bezpośrednio doznawane czucia zmysłowe odznaczają się pewną cechą, to jest przyjemnym lub przykrym tonem uczuciowym. Zachodzi teraz pytanie, czy wyobrażenia otrzymują po prostu swój ton uczuciowy od tych czuć zmysłowych, od których pochodzą? W wielu wypadkach jest tak niewątpliwie. Wyobrażenie „nieprzyjaciela“ albo „nienawiści“ dlatego tylko wiąże się z przykrem uczuciem, że w życiu często doznawaliśmy przykrych czuć zmysłowych wskutek napaści nieprzyjaciela lub nienawiści.

Z drugiej jednak strony proces ten może także być całkiem odwrotnym, to jest wyobrażenia mogą przenieść swój ton uczuciowy na czucia zmysłowe. Na przykład czucie wzrokowe barwy czarnej prawdopodobnie dlatego bywa często związane z uczuciem przykrości, że kojarzą się z niem wyobrażenia ciemności, czegoś nieswojskiego i niebezpiecznego. Wreszcie barwa czarna, jakkolwiek sama przez się, to jest jako czyste czucie zmysłowe nie nacechowana ujemnym tonem uczuciowym, staje się pomimo to u wielu narodów symbolem żałoby.

Pomimo jednak, że wyobrażenia mogą przenosić swój własny ton uczuciowy na czucia umysłowe, to ostatecznie wszystkie wyobrażenia, będące tylko przypomnieniem czuć zmysłowych, w rezultacie zawdzięczają tym ostatnim ową cechę. Innymi słowy, nie tylko co do treści ale i co do wartości uczuciowej wszystkie wyobrażenia są pochodnymi naszych czuć zmysłowych. Aprioryczna, czyli bezwzględna wartość uczuciowa dla jakichkolwiek wyobrażeń nie istnieje zatem.

Wyobrażenie wdzięczności lub innej jakiej cnoty

nie byłoby dla nas wcale związane z dodatnim to-
nem uczuciowym, gdybyśmy się nie byli nigdy cie-
szyli z czynów wdzięczności, które widzieliśmy,
lub o których słyszeliśmy. Niekiedy jedyna po-
chwala lub nagana nauczyciela wystarcza, ażeby pe-
wien przedmiot lub własność, której nigdy w życiu
pośrednio nie spostrzegaliśmy, łączyła się dla nas
dodatnim, lub ujemnym tonem uczuciowym, to jest
z przyjemnością albo przykrością, ale ton uczuciowy
wyobrażeń nie rozwinałby się nigdy bez odnośnego
tonu odpowiadających im czuć zmysłowych.

Przenoszenie się tonów uczuciowych z jednych
wyobrażeń na drugie, Ziehen nazywa irradycją
intelektualnych uczuć w przeciwstawieniu
do uczuć zmysłowych, to jest do tonów uczuciowych
cechujących czucia zmysłowe. Istnieją niezliczone
przykłady podobnej irradycji. Wstrętny zapach
kwiatu czyni go w wyobrażeniu naszym w całości
nieprzyjemnym: częściowe wyobrażenie zapachu prze-
ślało swój ton uczuciowy na całe konkretne pojęcie
kwiatu. Całe nasze życie afektywne, a więc i całe na-
sze postępowanie, znajduje się pod silnym wpływem
podobnych irradycji. Z tego głównie źródła wypływają
nasze antypaty i sympaty, przesady i uprzedzenia.

Jeżeli w danej chwili pewna ilość naszych
czuć i wyobrażeń jest nacechowana jednakowym sil-
nym tonem uczuciowym, wówczas inne, jednocześnie
w nas istniejące czucia i wyobrażenia, słabo, albo
wcale nienacechowane uczuciowo, mogą być zabar-
wione tamtym jednym tonem. W ten sposób bardzo
często się zdarza, że nasze czucia zmysłowe i wyo-
brażenia przedstawiają w danej chwili pewną jedno-
stajność uczuciową, co pojęciowo streszcza się w wy-
razie „nastroj”. A więc nastrój nie jest niezależnym,
samoistnym procesem psychicznym, lecz abstrakcją
z jednorodnych tonów uczuciowych, cechują-
cych wyobrażenia i czucia zmysłowe danej chwili.
Z tego widać także, jak niesłychanie skomplikowa-
nym, dzięki irradycji, może być wypadkowy ton
uczuciowy większości naszych wyobrażeń.

Każde z nich odziedzicza po odpowiednim
uczuciu zmysłowym, oraz otrzymuje, dzięki irradya-
cji, wielką ilość tonów uczuciowych, które po pier-
wsze różnią się natężeniem, po drugie zaś, ja-
kościowo. Dodatnie tony uczuciowe różnią się pomię-
dzy sobą zarówno jak ujemne. Przyjemność dozna-
wana na widok pięknego obrazu różni się jakościowo
od przyjemnego uczucia ciepła lub smaku; podobnie
także przykre uczucie rozdźwięku muzycznego różni
się jakościowo od przykrego uczucia goryczy lub zi-
mna. Co więcej w dziedzinie jednego nawet zmysłu,
tony uczuciowe dodatnie, różnią się pomiędzy sobą
jakościowo, podobnie jak ujemne. Przyjemność do-
znawana przy usłyszeniu akordu *dur c e g* i akordu
moll c e s g, różni się jakościowo w obu razach.

Otóż na podstawie tej różnorodności ilościowej
i jakościowej oddzielnych tonów uczuciowych, które
razem tworzą wypadkowy ton większości naszych
wyobrażeń, Ziehen opiera swą analizę złożonych
uczuć i nastrojów w tych wszystkich niezliczonych
ich odcieniach jakie napotykalmy w rozwiniętem ży-
ciu duchowym. W rozbiór ten wdają się tutaj
naprzód z powodu braku miejsca, następnie zaś dla-
tego, że właściwym moim celem było głównie przed-
stawienie poglądów znanego uczonego na istotę i ge-
nezę uczucia.

KSIAŻKI.

„Bajki“ Jan Lemański. Warszawa 1902.
Jan Fiszer.

Tom „bajek“ w dzisiejszych czasach, to biały
kruk — tem bielszy, iż (wydany wytwornie) zawiera
kilkanaście artystycznie opracowanych utworów.

Bajki p. Lemańskiego nie mają tej zwięzło-
ści, a tem samem tej ekspresji, którą podziwiamy
w bajkach klasyków. Przeciwnie, są rozlewne. To,
co autor chce wypowiedzieć, nie da się zamknąć
w kilku lub kilkunastu wierszach — bo dany fakt
i dana czynność wypływa z przyczyn bardziej skom-
plikowanych, wymagających szerszej charakterystyki
działających osób (zwierząt lub ludzi).

Ostrze tych bajek — a bardzo często ukrytych
satyr — zwraca się przeciw wadom indywidualnym
i społecznym i dotyka nieraz bolesnych prawd, jak
np. w tej bajce, w której psu, broniącemu wartości
zasad i sumienia, wieprz odpowiada:

„Haha! na honor, jak pomyje cię, wyborny!
bawisz mnie dobrodziej! Zasady przy obroży!

„Powieś: czy pan zły, dobry, zemściwy, czy
zło dziej — cóż mnie to obchodzi?

„Spójrz na mnie. Zaważę ze czterysta funtów.
Dlaczego? Bo drwię z tych zasad, z tych sumienia
buntów.

„Moja zasada jedyna, koryto przednie, moc po-
myj, obierzyn i tłustych fecesów, a reszta brednie“.

Obok dłuższych utworów, zawsze zreżymie opo-
wiedzianych, bez końcowego, rzucającego się w oczy
oklepanego morału, jest kilka krótkich znakomitych.

„Umierał raz samolub, z ócz ły mu się laly.
Ach — jęknął — czemu ze mną nie umrze świat
cały!“

Wiersz, którym posługuje się autor, zbyt czę-
sto zmienia rytmikę bez żadnej potrzeby — lecz za-
wsze jest to wiersz jedyny, posługujący się wybor-
nymi zwrotami i porównaniami, o dobrym spadku i
dźwięku. Czasem staje się melodyjny i bardzo szla-
chetny, że wspomnę tylko bajkę o lilii wodnej, która
zazdroszcząc ważkom i pływakom swobody w ru-
chach, doczekała się tej upragnionej chwili, kiedy
rak odciął ją kleszczami od pnia rodzinnego.

„Wolna! wolna! w przestwór wielki płynąć,
lecieć z biegiem fali, tam najlepiej, gdzie najdalej
od łodygi rodzicielskiej!

„Leci ważka-przyjaciółka i zaprasza ją w po-
wietrze. Ach daremnie — coraz bledsze lica lilii...”

„Coraz dalej rwie ją fala, burt ją czasem trą-
ci łodzi, nieraz wiosło ją ugodzi, biały liść jej ła-
mie, kala.

„Ni spoczynku, ni przystani, nie mający kwiat
tulaży, rychło, rychło zwiędł z rozpaczy... Tak to
bywa proszę pani“.

Dużo refleksji, dużo głębszych uwag i myśli
nasuwają omawiane bajki. W ich jaskrawem oświe-
tleniu widać już nie świat zwierzęcy, ale jednostki
i wielkie odłamy społeczeństwa, wielkie stronnictwa
i klasy w ich śmiechem, a nieraz zgubnem działa-
niu. Stąd wartość tych utworów, stąd ich siła. Niech
autor unika na przyszłość nadmiaru szczegółów i
zbytniej swady, a bajki jego zyskają na plastycz-
ności i zdobędą tem większy poklask. Tak jak są teraz,
są śmiałe, a niejedne z nich wyborne.

T. KONCZYŃSKI