

Pamięć o Sewerynie Barbagu (1891–1944)

Michał Bristiger (Warszawa)

Moim tematem jest Seweryn Barbag, jako człowiek, muzykolog, kompozytor, krytyk muzyczny, nauczyciel. Zaś imperatywem moich rozważań jest utrwalenie pamięci o nim, o jego osobowości, którą zło zamierzyło skazać na nieistnienie. Działał w dwudziestoleciu międzywojennym we Lwowie, zmarł w 1944 roku w Otwocku, podwarszawskiej miejscowości. Impuls dla mego obecnego zamiaru bierze się z referatu pani Hanny Palmon, jaki przedstawiła w 2012 roku na konferencji we Lwowie, poświęconego lwowskim żydowskim muzykom, muzykologom i artystom, żyjącym we Lwowie przed wojną i w czasach objętych przez Holokaust. Ma też w moim temacie swój udział moja już całkiem osobista, biograficzna motywacja: kiedy byłem ośmioletnim uczniem, moim pierwszym nauczycielem gry na fortepianie był właśnie profesor Seweryn Barbag. To przez niego zostałem muzyką zaszczerpiony, a tego się nie zapomina.

Prawowitość tematu lwowskiego wynika nie tylko z historii muzykologii w Polsce. Wynika ona z tego, że Lwów leży w „Paśmie Snydera”, miejscu upadku cywilizacji europejskiej; zupełnie wyjątkowe wydarzenia tego czasu nie zostały w pełni przemyślane do dnia dzisiejszego. Nie zostały też właściwie rozpoznane konsekwencje tamtych wydarzeń, często w ogóle nieodslonięte w okresie powojennym. Słowem, mamy przed sobą fragment historii kultury artystycznej, wymagający od historyka bardzo osobliwych środków badawczych, przykładem: historyk musi znać się na LTI.

„Pasmem Snydera” pozwoliłem sobie nazwać pojęcie terytorium europejskiego w czasie ostatniej wojny światowej, opisane przez historyka z Yale University Timothy Snydera w książce „Skrawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem” (*Bloodlands. Europe between Hitler and Stalin*, The Bodley Head 2010), a rozciągającego się na wschodzie Europy i obejmującego Polskę oraz kraje sąsiadujące.

Dane biograficzne i twórczość naukowa i artystyczna Seweryna Barbaga, przekazywane przez encyklopedie, sprowadzają się do czystej faktografii, nadto bardzo szczupłej, nie były też dotąd przedmiotem żadnej interpretacji. Wykształcenie wyższe miał podwójne, w zakresie prawa i muzykologii, a to drugie zdobył na uniwersytecie wiedeńskim u Guido Adlera, zatem w samym centrum powstającej muzykologii akademickiej. Kompozycję studiował u L. Różyckiego, H.

Żydowski renesans muzyczny w Polsce i w Niemczech

Melcera-Szczawińskiego i u J. B. Marxa we Wiedniu), pianistykę też u H. Melcera-Szczawińskiego i J.B. Marxa. Z kolei do jego uczniów zalicza się m.in. kompozytora i dyrygenta Stanisława Skrowaczewskiego oraz kompozytora Romana Haubenstocka-Ramatiego. W okresie przedwojennym S. Barbaga objął profesurę teorii i historii muzyki w Konserwatorium im. K. Szymanowskiego we Lwowie. Urodził się w Przemyślanach niedaleko Lwowa 4 września 1891, zmarł 26 września 1944 w Otwocku koło Warszawy. Nie wiemy w jakich okolicznościach opuścił Lwów i przedostał się do Warszawy, co w „Paśmie Snydera” staje się informacją otwartą na znaczenie.

Po zebraniu danych biograficznych historyk przechodzi do dostępnego materiału badawczego. Czekają nas tu niemałe zaskoczenie: ogromna część materiału zaginęła, prawdopodobnie nawet bezpowrotnie. Do tego materiału należy zaliczyć całą twórczość kompozytorską, daną w rękopisach i nie publikowaną drukiem oraz rękopis teoretycznej książki pt. „Harmonia intertonalna” z 1930 roku. Co więcej, Archiwum Uniwersytetu Wiedeńskiego z niepodawanych powodów nie zachowało dysertacji doktorskiej S. Barbaga p.t. *Die Lieder von Robert Franz* z 1923 roku, mimo iż pisana była w słynnej na cały świat katedrze profesora Guido Adlera. Guido Adler zmarł w 1941 roku; w roku następnym jego córka została wywieziona do białoruskiej części „Pasma Snydera”, do Małego Trostinca pod Mińskiem, i tam zamordowana. (Zagadnienie losów spuścizny naukowej po Guido Adlerze stało się przed kilkoma miesiącami osobnym problemem kulturowo-politycznym, o czym informowała prasa wiedeńska, a mianowicie *Der Standard* z 13 maja 2013 roku.) Tym samym nie możemy poznać pracy pisanej w tym słynnym wiedeńskim kręgu naukowym ani określić metodologicznego wpływu tego kręgu na dalsze prace Barbaga, co wzmocniłoby prawdopodobnie identyfikację jego wpływu na muzykologię lwowską, w owym czasie najważniejszą w Polsce. Innego znaczenia przybiera utrata wszystkich kompozycji. Wielostronność zainteresowań i umiejętności Barbaga jest ważnym elementem jego osobowości twórczej, a bezpośrednia apercpepcja jego kompozycji byłaby jakże cennym momentem poznawczym jego duchowości, który niczym innym nie może być zastąpiony.

Mogę wymienić za Zofią Lissą jedynie tytuły utraconych dzieł: Koncerty fortepianowe, *Vox humana* (poemat symf.), *Visions grotesques* (ork.), *Symphonia terrestris* (ork.); Sekstet smyczkowy, *Kosmos* (vln. i pf); Sonata (vln. i pf); Sonata (vla solo); Sonata (vcl. i pf.); *Panergon* (pf); Sonata (pf); *Trois Poèmes* (pf); *Jeunesse et nature* (pf). [Podaję za: Zofia Lissa, MGG, Bd.15 Supplement, „Barbag, Seweryn Eugeniusz”, München-Kassel (1973) 1989, s. 455].

Dysponujemy zatem jedynie pismami drukowanymi w polskich czasopismach muzycznych

i książkowo wydanymi studiami muzycznymi.

Podczas gdy zaginięcie materiału w normalnej bibliografii jest niemal zawsze informacją co do swych przyczyn banalną, to w „Paśmie Snydera” staje się stwierdzeniem otwartym. Sama utrata wartościowych materiałów była zamierzona przez sprawców Shoa, z drugiej strony do powszechnej ówczesnej sytuacji dochodzi jeszcze to, że nie uruchamiają się działania społeczeństwa okrażającego, zmierzające do zabezpieczenia tego dobra, ponieważ traci ono dlań swój walor. Dobro należy jednak nie tylko do ofiary, lecz również do cywilizacji europejskiej. Właśnie ona zostaje wystawiona na próbę przy „zagładzie wartości”, która towarzyszy Zagładzie (Shoa). To właśnie mam na myśli mówiąc o późnych skutkach Holokaustu.

W twórczości Seweryna Barbaga możemy wyróżnić następujące zakresy tematyczne:

- (1) Związek byłego doktoranta z Guido Adlerem, bezpośrednie nawiązanie do tematyki jego wiedeńskiej katedry muzykologii, do systematyki i do kultury muzycznej niemieckiej i europejskiej.
- (2) Kulturowanie tematyki polskiej kultury muzycznej.
- (3) Związek ze współczesnymi nurtami europejskiej muzykologii.
- (4) Uprawianie kompozycji muzycznej [i praktyki wykonawczej, w danym przypadku pianistyki].
- (5) Teoria muzyki.
- (6) Silny związek z aktualnymi przejawami życia muzycznego (socjologia muzyki, kulturoznawstwo, teoretyczne podstawy dydaktyki muzycznej).
- (7) Praktyczne uprawianie pedagogiki i dydaktyki muzycznej.
- (8) Zainteresowania literackie.

Zwraca uwagę wszechstronność tego doboru, co rzecz jasna jest ważną cechą charakterystyki jego osobowości.

Dokonania naukowe Seweryna Barbaga wchodzą do zbioru rodzącej się, przedwojennej polskiej muzykologii akademickiej, należą zatem do badań kultury polskiej, z uwzględnieniem udziału inspiracji naukowych, płynących z wiedeńskiej katedry muzykologii Guido Adlera na Uniwersytecie Wiedeńskim. Ośrodek muzykologiczny lwowski był w kulturze polskiej najsilniejszy ze wszystkich w kraju. Pochodzenie etniczne polskich muzykologów nie należało w okresie przedwojennym do uniwersyteckich kryteriów poznawczych czy to było w stosunku do

Żydowski renesans muzyczny w Polsce i w Niemczech

pochożenia żydowskiego, czy ukraińskiego itp. W kontraście doń napotyamy jednak również pogląd na prymordialny charakter pojęcia narodu i jego kultury, a według Andrzeja Walickiego znajduje się ono w Polsce nie w fazie finalnej lecz inicjalnej. Nie można wykluczyć jego współdziałania z tendencjami do odrzucania wartości kulturowych, nie zaliczonych do prymordialnych, a jeszcze kasowanych przez Holokaust. Innymi słowy, epoka Holokaustu dodała temu omawianemu przez całe lata problemowi nowych znaczeń historycznych i etycznych, a w badaniach kulturowych trudno się z nimi nie spotkać. Staje się to współczesnym problemem kultury polskiej, metodologicznym jak i etycznym, który samorzutnie wpływa przy opisie twórczości S. Barbaga. Słowem, kultura współczesna zdana jest w obecnym czasie na historyczne rozumienie siebie samej, a to wymaga z każdym nowym okresem nowego rozpoznania swego charakteru oraz nowych zadań, które się przed nią pojawiają.

Dla nacjonalizmu ukraińskiego czy polskiego twórczość kulturowa Żydów nie była przedmiotem zainteresowań w czasie Holokaustu, a cóż dopiero troski o zabezpieczenie wartościowych dla kultury materiałów, co w warunkach naturalnych byłoby imperatywem wobec zawartych w nich wartości, a również w świetle obowiązków państwa wobec swych obywateli. To co nazizm chciał zniszczyć bezpośrednio z materialnych i duchowych dóbr często ginęło niezabezpieczone i nieprzechowane. Nie wiemy o Barbagu z okresu hitlerowskiego po prostu nic, co by dotyczyło jego życia, działalności, ani jego śmierci.

PIEŚNI CHOPINA

„Studium o pieśniach Chopina”, wydane przez Ossolineum we Lwowie było pierwszą książką o pieśniach Chopina, co w Polsce jest z uwagi na ten gatunek osobliwą zasługą. Zapewne wybór tematu wiązał się z dysertacją doktorską o pieśniach Roberta Franza i ze szczególnym przygotowaniem do badań nad tym gatunkiem muzycznym, wyniesionym ze studiów u Guido Adlera.

Widać ten wpływ w klasyfikacji tych pieśni, a mianowicie w wyróżnieniu trzech stylów: stylu ludowego, stylu artystycznego i stylu mieszanego. Zgodne to jest ze zdaniem G. Adlera, że „styl jest centrum artystycznego opracowania i ujmowania. Jest miarą, według której wszystko w

Żydowski renesans muzyczny w Polsce i w Niemczech

dziele sztuki zostaje zmierzone i ocenione”. [”Der Stil ist das Zentrum künstlerischer Behandlung und Erfassung. Er ist der Massstab, nach dem alles im Kunstwerk bemessen und beurteilt wird“, Guido Adler, *Der Stil in der Musik*, I. Buch, Leipzig 1911, s. 5). S. Barbag przejął też od Adlera do swych analiz takie pojęcia, jak „skrzyżowanie stylów” [Stilkreuzung] oraz „mieszanina stylów” [Stilmischung].

Ostatni rozdział zapoznaje nas z pewnymi ogólnymi poglądami Barbaga. Jego zdaniem analiza służy rozpoznaniu istoty utworów należących do wspólnego gatunku. Należy tu pogląd, „że najwięcej pozytywnych rezultatów osiągnąć można analizą techniki kompozytorskiej, opartej na metodzie porównawczej” (ss. 49-50). Podtrzymuje on również pogląd K. Szymanowskiego o pozytywnym znaczeniu „métier” kompozytora, jego „rzemiosła”. A był to jeden z głównych problemów estetycznych współczesnej muzyki polskiej.

Tradycyjnej analizie formalnej podległy po kolei wszystkie pieśni Chopina. Co do ich wartości historycznej Barbag wyraził się tak: ”Istotna wartość pieśni Chopina streszcza się w tym, że stanowią one fundament dla późniejszej polskiej liryki wokalne” (s. 51).

Niemniej interesujący jest ostatni temat kwintesencji tego studium. Zawiera je ostatnie zdanie, wypowiedziane po stwierdzeniu historycznego znaczenia rozpatrywanych pieśni: „Wszystkie pieśni posiadają natomiast niezaprzeczoną wartość e t y c z n ą ze względu na czysty i szczery, a niekiedy wzruszający refleks osobistych przeżyć”. Otóż wśród nauk związanych bezpośrednio z muzykologią, a wyróżnionych w „Systematyce muzyki”, znajduje się etyka. Ta wartość przypisana tu jest osobie względnie jej motywacjom artystycznym czy działaniom społecznym, a zamykając temat nadaje tej właśnie wartości szczególne znaczenie, niezależnie od stylu i repertuarowego znaczenia samych pieśni. Mowa jest o impulsie subiektywnym, ale w dbałości o znaczenie muzyki dla powszechnej społeczności; a może chodzi tu o niekłamana konsekrację wartości, wynikającą między potrzebą własną twórcy i potrzebą odbiorcy, kiedy zostają zrealizowane, wówczas podlega taki dialog zagadnieniu etyki muzycznej. Więc czytamy, że osobiste przeżycia genialnego artysty, jeżeli są „czyste i szczerze”, a w ich uznaniu wypowiada się krytyk, należą do tej właśnie kategorii – do etyki.

Tematykę pieśni Chopina podjął Barbag najwcześniej w Polsce, a z pełną świadomością osobliwości tego gatunku w tej właśnie twórczości. Znamienne – i oryginalne – jest zakończenie tego tekstu. Otóż motywacja podjęcia tego tematu przez Chopina określona została jako etyczna. W ogromnej literaturze chopinologicznej wyróżnia się ten sposób myślenia nawet jeszcze w dniu dzisiejszym, gdyż Autor utrafił tu w samo centrum problemu jednym słowem. Nie darmo w

Żydowski renesans muzyczny w Polsce i w Niemczech

uprawianej przez niego systematyce muzykologii ma swoje ważne miejsce i filozofia i socjologia.

SYSTEMATYKA MUZYKOLOGII

W 1927 roku Barbag ogłosił „Systematykę muzykologii”, o temacie oczywistym w szkole Guido Adlera, ale wówczas tak nowym, iż jeszcze poza obszarem języka niemieckiego na ogół nie uprawianym. Pismo to okazało się wyjątkowym w bibliografii nowotworzącej się dyscypliny naukowej w Polsce, do „muzykologii systematycznej” i zasługa naukowa tego autora pozostaje sprawą niewątpliwą, gdyż stanowiła istotną wartość nie tylko już własnej pracy, ale nowym tematem dla muzykologii polskiej.

Dana tematyka została zainaugurowana słynną pracą G. Adlera z 1885 roku p.t. „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft” (VfMw 1885), a Barbag mógł już kilkadziesiąt lat później podjąć krytyczne jej omówienie oraz dwóch innych związanych tematycznie prac, a to H. Riemanna Grundriss der Musikwissenschaft, Leipzig 1908 oraz jej krytyka A.W. Cohna. Tą właśnie drogą kształtowała się ta nowa dziedzina naukowa. Była istotna dla muzykologii, która w naukowym ujęciu nabierała cech archipelagu różnorodnych, ale wybranych dyscyplin, a zapewnienie jedności całej dziedzinie teorii muzyki należało do jej pierwszych obowiązków.

S. Barbag był w Polsce pierwszy. Jego studium wprowadzało świadomość, że muzyka ma wiele funkcji, a spełnia się dzięki wielu czynnikom swej genezy. Zachęcało do pogłębionego badania jej wielostronności, zachęcało do wielostronnego odsłaniania jej istoty i funkcji, a równocześnie wskazywało na odpowiedzialnie opracowaną bibliografię tego przedmiotu. Erudycja Autora i sposób rozumienia zjawiska zwanego muzyką skłaniało już wtedy do prac, które dzisiaj przybrałyby miano interdyscyplinarnych bądź porównawczych. Pozwalało zarazem czytelnikowi zdać sobie sprawę, jakich dziedzin brak w rodzimym piśmiennictwie i ewentualnie jaką szkodą taki brak może się okazać. Tą pracą Seweryn Barbag wszedł do wybitnego grona intelektualistów, zajmujących się kulturą muzyczną, nawet jeżeli poczucie takiego grona mogło się okazać przedwczesne albo pozostać bytem wirtualnym.

Muzykologia nie jest dla Seweryna Barbaga nauką o muzyce, lecz wiedzą o niej. Zaś wiedza obejmuje wiele nauk, tak więc systematyka rodzi zamiary ich dalszej analizy i późniejszej syntezy. Tym celom miała służyć systematyka muzyczna, w tym celu ją uprawiał, a zapewne też w przekonaniu, że muzykologii polskiej dodaje on nową wartość, która służyć będzie jej dalszemu rozwojowi. O ten rozwój zadbał nawet w widomy, praktyczny sposób. Swą książkę opatrzył w

Żydowski renesans muzyczny w Polsce i w Niemczech

świetną zagraniczną bibliografię, a nawet w białe kartki, miejsce przygotowane na dodawanie nowych pozycji przez zaangażowanego w tym temacie czytelnika.

Systematyka służy uporządkowaniu całości materiału. Jej punktem wyjścia jest rozróżnianie zjawisk, faktów i problemów, które chroni nas od ich fałszywego rozpoznawania. Zjawisko pojawia się bez udziału woli ludzkiej, niemniej w naszej wiedzy może się okazać problemem. Fakt nie może być problematyczny, niemniej problematyczny może się przeistoczyć w fakt. System kontrapunktu czy harmoniki są faktami, rytmika chorału gregoriańskiego jest problemem, ale rytmika menzuralna w średniowieczu i renesansie staje się faktem. Treść muzyki, piękno, tragizm itd., słowem kategorie estetyki i metafizyki muzycznej są problematami, podobnie etyka muzyczna. Przy tym trzy wspomniane kręgi pojęciowe nie tworzą trzech wyłączających się wzajemnie obszarów, ponieważ krzyżują się one wzajemnie, co wymaga dalszego rozpoznania.

Przed systematyką stoją dalsze zadania. Winna ona określić wzajemny stosunek teorii do praktyki, w czym zostaje uwzględniona również wiedza historyczna. Między poszczególnymi naukami muzycznymi zawiązują się określone związki, zatem istotne jest rozróżnienie związków bezpośrednich i pośrednich. Te pierwsze wyłaniają się ze sfery czysto muzycznej, podczas gdy w związkach pośrednich istotne czynniki pochodzą z innych nauk i innych sztuk.

Systematyczny ogląd muzyki jest istotny z wielu powodów. Jest koniecznym i silnym instrumentem poznawczym, a zarazem służy analizie stanu kultury muzycznej, ponieważ, jak pisze S. Barbag, „wysoki poziom kultury muzycznej danego kraju lub środowiska bywa w znacznej mierze wynikiem równorzędnej doskonałości wszystkich organów życia muzycznego” (op. cit. s. 18). Omawiana przez nas „Systematyka” zwraca zatem uwagę na wszystkie czynniki kultury muzycznej, żeby żadne nie były pomijane w obrazie życia muzycznego. Myślę, że często to się przydarza ze względów po prostu nieobeznania z samą systematyką muzyczną, a niekiedy nawet ze względów politycznych (na przykład tak jest z socjologią i etyką muzyczną).

Silny akcent położony został na pojęciu muzyki jako sztuki społecznej. Nawet indywidualna twórczość muzyczna, zaznacza Autor, ulega przewartościowaniu na ogólnospołeczną własność duchową (op. cit. s. 41). Doskonałym i skrajnym przykładem na tę tezę mogłaby być późniejsza twórczość W. Lutosławskiego. Nie zapomina też nasz Autor o organizacji życia muzycznego, sam zresztą zajmował się nim w swych artykułach.

Ogólnie biorąc, „Systematyka muzyki” stała się ważnym teoretycznym pismem o wielkim możliwym oddziaływaniu na świadomość środowiska muzycznego w jego poglądach na kulturę muzyczną. Zapoczątkował ją w Polsce w historii muzyki Seweryn Barbag, nawiązując

Żydowski renesans muzyczny w Polsce i w Niemczech

bezpośrednio do Guido Adlera, twórcy tego kierunku w myśleniu muzykologicznym.

Obradujemy w Muzeum Historii Żydów Polskich. Muzeum jest oddane wartościom kultury, do nich też należy twórczość naukowa Seweryna Barbaga. Jego osiągnięcia winny być w tej historii zapisane.

Obradujemy w pięknej, nowej i bardzo szczególnej budowli. Jej ogromny rozmiar zapowiada już świadomość rozmiaru tego wkładu kulturowego do historii Polski i całego świata, jaką muzealna pamięć będzie przechowywać. Architektura tej budowli mówi jeszcze coś więcej. Wejście do tej budowli nie wyraża tryumfalnej wzniosłości wielkich budowli starogreckich, stroni od dumnych kolumn, nie oddaje racjonalności zastosowanych proporcji. Jest silnie przechylone, enigmatycznie przyćmione, przesłonięte cieniem, jak gdyby spowite kirem. Takie jest wejście do tych skarbów kultury, a pozostaje takim również w dzień słoneczny.

Dodatek:

1. S. Barbag, Tabela Systematyki muzyki, fig. 3 (1928)
2. S. Barbag, Speculum Vitae, (Lwów) s. 1. 1930, Nr 250.

Addenda 1. Tabela Systematyki Muzyki, figura 3 (1928)

F I L O Z O F I A M U Z Y K I
PSYCHOLOGIA - LOGIKA - ETYKA - METAFIZYKA
TEORIA SPEKULATYWNA
ESTETYKA MUZYCZNA

*

PRAKTYKA MUZYCZNA
FENOMENOLOGIA MUZYCZNA
AKUSTYKA
MECHANIKA TONOTWÓRCZA PSYCHO-FIZJOLOGIA MUZYCZNA MUZYKOLOGIA

PORÓWNAWCZA
INSTRUMENTOLOGIA

M U Z Y K O L O G I A P R Z Y R O D N I C Z A

*

TEORIA TECHNIKI ARTYSTYCZNEJ

Czynniki syntetyczne

Dzieła sztuki

Notacja + Wykonanie

Frazowanie

*

STYLE

1. Ton
2. Interwał
3. Artykulacja
4. Melodyka
5. Metryka
6. Rytmika
7. Dynamika
8. Agogika
9. Kontrapunkt
10. Harmonika
11. Forma kompozycji
12. Instrumentacja

*

Praktyka muzyczna

Realizacja teorii

W każdoczesnej kulturze

*

IV. Pedagogika

(Metodyka, Dydaktyka)

III. Krytyka

II. Sztuka wykonawcza

c) kapelm., b) instrumentalna, a) wokalna

I. Twórczość kompozytorska

S O C J O L O G I A M U Z Y C Z N A

Wyjaśnianie i wartościowanie wszechstronnych przejawów kultury muzycznej ogólnymi prawami socjologicznymi. Społeczna organizacja życia muzycznego obejmuje: szkolnictwo, towarzystwa koncertowe, opery, kulturę muzyki religijnej, wydawnictwa, biblioteki, archiwa, handel i przemysł muzyczny, prasę i pisma periodyczne, krytykę, publiczność, korporacje krajowe i międzynarodowe, agenturę, statystykę i politykę socjalną.

H I S T O R I A M U Z Y K I

Żydowski renesans muzyczny w Polsce i w Niemczech

1. Ź R Ó D Ł A: a) zabytki kompozytorskie, b) literatura o muzyce, c) instrumenty.
2. C E L B A D A Ń: Wykrycie linii ewolucyjnej poszczególnych form i stylów, teorii spekulatywnej i doświadczalnej oraz norm praktyki muzycznej na podstawie etnograficznej i socjologicznej w granicach przestrzennych i czasowych.
3. M E T O D Y: opisowa, genetyczna, analityczno-porównawcza, syntetyczna w ustalaniu typów i stylów indywidualnych, hipotetyczna, retrospektywna.

Addenda 2. *Speculum vitae*, Lwów 1930, Instytut Wydawniczy "Prom", s. 63 – 64, Nr. 250:

Nieziemski jest spokój snu bez utrapień, zmor, lęku i upiornego wycia w głowie. Krew szemrze w żyłach jak leśny strumyk w ciszy letniej. Sny moje nie są ziszczeniem mych życzeń, bo ich nie mam. Brzmi to niewiarygodnie; jest jednak prawdą, gdyż żyję z darów przypadku i chwili. Kto zaniechał walki o jutro, ten nie zna zaciekłych zmagania z potworami życia, ale też obcą mu jest radość zwycięskiego bohatera.

Często odwiedza mnie we śnie dostojny gość w pancerzu z ludzkich kości, z czarnymi szklami na niedostrzegalnych oczach. Każdym razem zaprasza mnie do partii szachów; słyszę głęboki i stanowczy głos: „gramy”! Magicznym ruchem ręki wyczarowuje gość na marmurowej płycie białego stołu sześćdziesiąt cztery pola, zielone i czerwone, z których powoli wyrastają białe i czarne figury szachowe, równie z kości i kosteczek wyrzeźbione. Głowy figur są opatrzone tak rażąco świecącymi punktami, że przymykam powieki; mimo to widzę. Nie jestem namiętym graczem w szachy. Przegrana partia nie drażni mej ambicji, wygrana nie uszczęśliwia mnie zbyt. Mój partner nigdy nie gra do końca. W pewnym momencie ogłasza on „remis”, wstaje sztywnie, uśmiecha się zjadliwie i opuszcza przyłbicę. Zawsze słyszę te same słowa: przyjdę znów. Kiedyś usłyszy pan „szach mat”. Wtedy zdejmę okulary.

Znika. Szachownica z figurami gaśnie we mgle. Długo później czuję metapsychiczny zapach w pokoju.