

# PION

**CENA 50 GR.**

ROK V NR. 2 (171)

WARSZAWA

14 STYCZNIA

1937 ROKU

**TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY**

TREŚĆ

WILAM HORZYCA — SZUKAJĄC WIELKOŚCI  
ANDRZEJ RYBICKI — SPOTKANIE (NOWELA)  
JULES SUPERVIELLE — WIERSZE (W PRZEKŁADZIE ROMANA KOŁOŃNIECKIEGO)  
JERZY REMER — O SZTUCE POLSKIEJ  
B. W. LEWICKI — PREMIERA PO 350 LATACH

## KONKURS REDAKCJI „PIONU” NA NOWELĘ

**I nagroda - 1000 zł.**

**II nagroda - 500 zł.**

**III nagroda - 250 zł.**

POZA TYM TRZY NAGRODY POCIESZENIA PO ZŁOTYCH 100  
PIĘĆ NASTĘPNYCH W KOLEJNOŚCI UTWORÓW OTRZYMA WYRÓŻNIENIA  
WSZYSTKIE UTWORY NAGRODZONE I WYRÓŻNIONE BĘDĄ DRUKOWANE W „PIONIE”  
REDAKCJA „PIONU” ZASTRZEGA SOBIE PRAWO WŁASNOŚCI W STOSUNKU DO UTWORÓW NAGRODZONYCH

Do jury konkursu zaproszono PP. ZOFIĘ NAŁKOWSKĄ, JULIUSZA KADEN-BANDROWSKIEGO,  
KAROLA IRZYKOWSKIEGO, JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA i OSTAPA ORTWINA.

### WARUNKI KONKURSU:

1. Nowela zgłoszona na konkurs winna zawierać od 300 do 600 wierszy „Pionu”. Rękopisy (czytelne) lub maszynopisy winny być pisane tylko po jednej stronie papieru.
2. Nowela zgłoszona na konkurs winna być oznaczona godłem, nie nazwiskiem. Godło to należy powtórzyć na zapieczętowanej kopercie, zawierającej nazwisko i adres autora. Utwór wraz z kopertą należy przesać pod adresem redakcji „Pionu”.
3. Nowela zgłoszona na konkurs może mieć temat dowolny.
4. Nowele nadesłane na konkurs będą czytane w dwóch zespołach. Pierwsze czytanie eliminacyjne zostanie dokonane w redakcji „Pionu”, drugie — w jury, które się zajmie utworami najlepszymi.
5. Redakcja „Pionu” zastrzega sobie prawo ewentualnego podziału nagród lub też łączenia ich w granicach ogólnej sumy nagród (2050 zł.).

### TERMIN NADSYŁANIA NOWEL

na konkurs „Pionu” upływa z dniem 28 lutego b. r. o godz. 12 w południe.

## DROGA

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY SPRAWIE ŻYCIA  
POLSKIEGO. Założony w roku 1922.  
Redagowany przez WILAMA HORZYCĘ

DROGA jest pismem wszechstronnym i omawia zarówno zagadnienia ogólnokulturalne, jak i sprawy polityczne, społeczne, gospodarcze, literackie, artystyczne i naukowe.  
DROGA daje syntetyczne ujęcia wszystkich aktualnych problemów współczesności i wiąże je w jednolity system światopoglądowy.  
DROGA stanowi laboratorium idei i dąży do nadania całemu życiu polskiemu kierunku zgodnego z postulatami nowoczesnej, świadomej swych zadań państwowości.  
DROGA daje każdemu czytelnikowi klucz do zrozumienia najważniejszych zjawisk, zachodzących w Polsce i zagranicą.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA: WARSZAWA, CHMIELNA 33 m. 5.  
Telefon 2.75-34. Konto P. K. O. 518.

## ZAWIADOMIENIE

Podajemy do ogólnej wiadomości, że w roku bieżącym  
ROZPOCZYNAJEMY DZIAŁALNOŚĆ WYDAWNICZĄ  
która obejmować będzie:

beletrystykę polskich i obcych autorów, książki dla młodzieży, szczególnie lektury szkolne, dzieła popularno-naukowe.

Kierownictwo literackie objął p. Stefan Baliński.

**WYDAWNICTWO STEFANA DİPPLA  
W POZNANIU**

Poznań I, skrytka poczt. 240, pl. Wolności 11.

WILAM HORZYCA

## SZUKAJĄC WIELKOŚCI

Jest to jednym ze znamion naszych dni, że sztuka, którą określa się jako „wielką sztukę“, jest im jeżeli nie obca, to w każdym razie — daleka. Zjawisko bynajmniej nie proste, a już kluczowe do jego zrozumienia nie może być absolutnie biadanie, że „takie czasy“, że „za naszych (ach! młodych) lat“ inaczej bywało... Zawodzenie nigdy niczego nie rozwiązuje. Nie mniej fakt pozostanie faktem. Jako ogół, jako epoka — nie mamy serca dla dymensji Calderona czy Milтона, Mickiewicza czy Wyspiańskiego, i to nawet nie tyle dlatego, że są oni przeszłością, „historią“, czemś świetnym, ale zbudowałem, ile dla tej przyczyny, że szeroki oddech tamtych ludzi i dzieł nie jest naszym oddechem, że miłość ich nie jest naszą miłością. Natomiast jesteśmy śmiertelnie (i to w podwójnym tego słowa znaczeniu) rozmiłowani w... plakacie, w artyzmie doraznie użytkowym, w sztuce, która jest, albo wydaje się być łatwostrawną i przyswajalną; i to jest zapewne powodem, że niedawny pogrzeb „jednego z największych polskich malarzy wszystkich czasów“ jak słusznie o nim powiedziano, był niemal taki, jaki kiedyś przypadł w udziale Norwidowi (zważmy, że było to na emigracji, w latach straszliwej klęski narodowej i zupełnego zapomnienia o poecie!). Dziś, gdyby nie oficjalni przedstawiciele i nie delegacje z urzędu, ledwie garstka byłaby szła za trumną, kryjącą jednego z naprawdę wielkich Polaków.

Ten wewnętrzny odpór, jaki współczesny człowiek daje temu, co krótko a źle nazwać można wielką sztuką, ma wiele i skomplikowanych przyczyn, dla których dokładnego omówienia potrzebny chyba sporego tomu. Motywy są jak zawsze: różnorakie, dodatnie i ujemne. Jednym z nich, bynajmniej nie negatywnej natury, jest to, że człowiek współczesny znużył się swoją dawną wielkością, że stała się mu ona, choćby miała na imię Michelangelo albo Holbein, niezniosna uciskającym pancernym szablonowym zachwytem, że między treścią swych dawnych arcydzieł a swoją własną treścią człowiek ten ujrzał prawie bezdenną przepaść, niezwiązaną żadnym żywym mostem, że w tę przepaść miał odwagę spojrzeć i podnieść bunt przeciwko tyranstwu przeszłości. Były to owe, historyczne już dziś antihistoryczne lata, kiedy symbolicznie zrucano wszystkie muzealne bogi z ich piedestałów i zaczęła się odbywać nowa wędrówka ludów: wielka inwazja współczesności, „obecności“, dzisiejszości, szukającej dla siebie nowej wypowiedzi, nowego wyrazu, i nie pozwalającej podzielić siebie bez reszty, a choćby nawet z resztą, przez Leonarda da Vinci czy też Monet'a. Oceniamy dziś już w historycznym dystansie prace tych mocno w międzyczasie osiwiłych ikonoklastów, i wiemy dobrze, jakie są granice ich zasług. Nie ich to wina, że byli pierwszym szeregiem rewolucji, zawsze skazanym na zagładę i zapomnienie, że przyszło im tworzyć zaledwie pierwsze elementy sztuki nowego człowieka, i że, jeżeli sprawili, iż człowiek ów — mówiąc terminem Norwida — „obejrzał się“ na siebie i na swój czas, to obejrzenie to miało charakter pierwszego ledwie spojrzenia, pierwszego z „obecnością“ kontaktu. Roli ich to nie umniejsza, ale ją zacieśnia, zmuszając myśleć o nich już kategoriami podręczników, i stawiając jakiegoś Russola albo Apollinai-

re'a w najbliższym sąsiedztwie owych „trupów“, które z taką pasją ci nowi adepci nieśmiertelności wyrzucali z grobów i... z akademij. Zwykła to zresztą kolej dziejów i niezła idea do komedii.

Może też i nie wina to owych szacownych rewolucjonistów, że razem z kąpielą wylali i dziecko. Są sytuacje, gdy taki chwyt tragiczny — tak jest! tragiczny! — jest nieodpartą koniecznością. Zda się, że w tym wypadku tak właśnie było, i razem z tak obmierzłą nowatorom wielkością starych, wylano wielkość samą, a raczej jej, tak czy inaczej pojęty, kult i kulturę. Rzecz to prawdziwie ciekawa, że nawet Wyspiański, uczeń polskiej wielkości historycznej, sam twórca na miarę Fidiusza, a mający przy tym wszystkim tyle wspólnych idei z... futuryzmem włoskim, nawet on mówił o wielkości, „dla której jęczymy w niewoli“. A cóż dopiero dziecinie obciążeni Włosi, co z nienawiści do spokoju bogów, zamkniętego w posągach Medyceuszów, głosili wszystko, co tylko ludzkie, jedynie areyludzkie, nawet w śmierci, nawet w natchnieniu, nawet w nadludzkiem. Taki był jednak nakaz (historyczny!) tej chwili. W ogniu prac swych Janów Chrzcicieli współczesność dojrzała wprawdzie do siebie, ale nie dojrzała i dojrzeć nie mogła do widzenia swej cielesności w rozmiarach chociażby owego „załganego monumentalisty“, jakim był Michał Anioł. „Wyzwolenie“, a w szczególności jego epilog, jest jednym z najgłębszych dokumentów tych przemian i tego stanu rzeczy: Konrad, samotny, w otoczeniu „drobnoustrój“, jakże szybko zmieniających się — i to jest nowe a straszliwe — w Erynie! Tak wyglądało „nazajutrz po rewolucji“ wszystkich futurystów świata, i to był punkt wyjścia nowej sytuacji, dojrzonej proroczym okiem Wyspiańskiego.

Od owej chwili osobliwie ten układ spraw nie uległ właściwie zmianie: uwypukliły się jego kontury, konflikty nabrały wyrazistości, pozatem jednak jest tak, jak było wówczas, w ów wieczór na krakowskiej scenie. Zburzono — gestem — kaplicę medycejską, zniszczono wielkość grobów, w twarz plunięto zbutwiałej historii, a wszystko to uczyniono dlatego, aby z żywego ciała nowej społeczności, nowej Polski urodziła się... co? chyba nowa żywa wielkość. Z wyzwolonej, więcej nawet, z odkrytej i dojrzonej raz pierwszy rzeczywistości i obecności, z dusz i ciał owych „maluczkich“, aktorów, robotników, dziennikarzy, reżyserów, z wielkich zbiorowych natchnień miała oto wstać w nieziemskim blasku nowa gwiazda betlejemka, wiodąca w chłodne powietrze nieznanych dotąd gór. Taki był sen groburobców. Jakże srogo ich zbudzono, pierwszym bowiem aktem owej „wyzwolonej“ obecności, owej odkrytej rzeczywistości społecznej był bunt odkrytych przeciwko odkrywcę. To Konrad, po staremu, po romantycznemu, gra wielką rolę, lecz to tylko rola, tylko teatr, marna złuda, gdy prawdą, rzeczywistością, dotykanością nie dającą się ani zaprzeczyć ani unicestwić, są jedynie oni „drobnoustrój“, dusze w pół zgięte i serca pełzające w jarzmie małych potrzeb i jeszcze mniejszych, bezsilnych pragnień. Odtąd nie będzie się już układać pieśni pod heroiczny rytm konradowego serca — rozstrzygnięci zbutnowani, owi nowi „romantycy“ przyziemności — odtąd będzie miało prawo obywatelstwa w snach ludzkich to tylko, co ma dotychczasową wartość, co nie stoi w sprzeczności z życiowymi celami i potrzebami ich, drobnoustrój, a one odtąd sprawować będą „rząd dusz“, jedynie do tego uprawnione i powołane. I nie wiadomo nawet, kiedy

i jak to się stało, że te pocziwe, drobnomieszkańskie twarze nabrały sępiej wyrazistości, wyblakłe dotychczas oczy — jakichś ciemnych blasków, a z mściwie zaciśniętych ust wydarło się stłumione wołanie „na źró“: wyzwoliciel jako zwierzyna!

Tu biją źródła nienawiści do wielkiej sztuki, jako że Kaliban niechętnie ogląda swą twarz w zwierciadle Mirandy. Kaliban wogóle nie lubi zastawień. Chee być sam, jeden, bez porównań, bez konkurencji. Jeśli już zdecyduje się na tolerowanie sztuki, to tylko takiej, która daje mu „godziwą rozrywkę“ (opera! kino!), zapewnia spokojne trawienie i złych snów nie sprowadza. Plakat! To on rozumie. Można dowiedzieć się, gdzie sprzedają żarówkę, powiedzmy, Helios. Ale Hamlet? A pocóż to? „Dość się ma tragedii w życiu“. I wogóle jaki to ma cel wyciągać człowieka na jakieś wyżyny, żądać od niego współpracy, współwzruszenia z poetą, z malarzem, z muzykiem, gdy wszystko to z powodzeniem może zastąpić kabaret (z sentymentalną piosenką), jazz i... London News (fotografia, proszę panów, to także sztuka!). A nade wszystko nie mówić o tej tam jakiejś „wielkości“! Eurypides czy rzeźba gotycka, Calderon czy Słowacki, „to nie dla dzisiejszego człowieka“. Bo niezawodny instykt drobnoustrójowca szepce mu, „dzisiejszemu człowiekowi“, że owa nawet dawno spróchniała wielkość, to rzecz niebezpieczna, gdyż przestawanie z nią — wyżywa. Żąda wielkości od nas, a to właśnie sprowadza owe „dysfemery ducha“, tak nienawistnie „wyzwoleni“ duszyczkom dnia dzisiejszego.

Sztuka — sit venia verbo — tej spozoszanej przeciętności, to wielometryowy kiecz pseudo-patriotyczny, to opera, pozwalająca „na skrzydłach pieśni“ płynąć w „marzenia“, to powieść z „życia arystokracji“ w wersji książkowej, filmowej, scenicznej i wielu innych. Ale sztuki, owego mistycznego wzruszenia na widok jakiejś twarzy, zakłętej w wieczność przez mistrza, owej serce łamiącej katharsis, gdy wśród jęku niebios pada na scenie bohater, tych rzeczy najgłośniejszych i najeichszych zarazem — drobnoustrój nie potrzebuje. On dzieli świat przez siebie, a nie siebie przez świat, i dlatego nienawistne jest mu wszystko, w czym s i e b i e odnaleźć nie może. Dlatego też jest on wrogiem wszystkiego, co się doraznie z jego interesem zrymowa nie da: zarówno wielkości, którą uważa za „dętą“, jak i ciszy, którą uważa za bezużyteczną. Gdy mu ktoś powie, że umarł człowiek wielki, ponieważ „żył, myślał i czuł kolorem“, spojrzysz zdumiony, gdyż sama istota sztuki, samo osunięcie się na kolana przed jakimś okrucieństwem istnienia, przez który objawił się Bóg, jest mu obce. Klęczącej pozycji wogóle nie lubi, on — „dumny“, władca świata. Nie wie tylko, że kto nigdy skłonił się przed niczym nie potrafi, ten nigdy „wywyższony nie będzie“, a jak długo człowiek dzisiejszy, sam, z potrzeby własnego serca, nie nauczy się klękać przed wielkością, która zawsze „nie z tego jest świata“, tak długo brutalne ręce rzucić go będą na kolana przed wszelaką małością, nikczemnością i złem. A kto wie, czy tego gestu, w którym zawarte jest najwyższe człowieczeństwo, nie jest zdolna dzisiejszych zjadaczy chleba nauczyć jedna tylko — sztuka?

WILAM HORZYCA

## JULES SUPERVIELLE WIERSZE W PRZEKŁADZIE ROMANA KOŁONIECKIEGO POKÓJ

Wszystkie się rzeczy poczęły uśmiechać,  
Szafa z lustrem przybrała bardzo zmyślną minę,  
Fotel udawał, że zna już tajemki  
Naszych czterech pór roku i swojej jedynej  
(Obey jej skwar słoneczny, tak jak i mróz tępy).

Kran w cienką swoją brodę śmiał się z głośnym skrzekiem,  
Kosz do papierów czytał listów drobne strzępy,  
Gdy się mógł nie krępować nikim, —  
I sam rzeczą myślącą byłem wśród tych rzeczy  
(Niepomny, że niedawno był jeszcze człowiekiem).

### ALTER EGO

(Mysz tu gdzieś straszy chrobotem)  
— Pisk słyhać z nor pod podłogą  
(Kobieta gdzieś się ocknęła)  
— Kto, skąd ci znać daje o tym?  
(Furtka skrzypnęła w tej chwili)  
— Rano ją naoliwili...  
(Opodal muru w ogrodzie)  
— Wszak mur ten już nie istnieje.  
(Ach! niemoc usta mi ścięła)  
— Więc zamierz: niech będzie cisza.

(Z miejsca też ruszyć nie mogę)  
— A skąd ślad stóp twych na ścieżce?...  
(W jaką idziemy tak drogę?)  
— Ja właśnie spytać chcę o to.  
(Sam jeden jestem na świecie)  
— Lecz we mnie masz towarzysza...  
(Można aż tak być samotnym?)  
— Jam bardziej samotny przecież,  
Bo choćby twarz twoją widzę,  
A mnie nie widział nikt jeszcze.

### ROZBICIE

Stół stojący w pobliżu — lampa gdzieś daleko,  
Niezdolne zejść się z sobą przez wicher wściekły,  
I aż po sam widnokrąg pusty pas wybrzeża.  
Ktoś ręce wznosił nad morzem i krzyczy: „Na pomoc!“  
A echo odpowiada: „Coś stamtąd usłyszał?“

MIECZYŚLAW STERLING

## MALARZ SŁOŃCA

Pokolenie Wyczółkowskiego stanowią Aleksander Gierymski, Chelmoński, Fałat i — Malczewski, następnie Słewiński, Jacek Malczewski, typowy malarz-poeta, stoi w pewnej mierze zdala od innych. Czterej pierwsi są w dużym stopniu zbliżeni do siebie dążeniami. Jeżeli przeciwstawimy ich pokoleniu poprzedniemu, do którego należą: Józef Brandt (1841), Artur Grottger (1837), a nawet rówieśnik A. Gierymskiego — Alfred Wierusz-Kowalski, to tę grupę będziemy mogli nazwać — realistami. Ale wówczas J. Chelmoński zaczyna wylamywać się spod ogólnego pojęcia.

Al. Gierymski szedł dwojakimi drogami. Chciał przede wszystkim odnaleźć prawdę widzianej natury w jej najbardziej przypadkowym realizmie, ale w tej przypadkowości najdokładniej oddany: — w atmosferze, w układzie ludzkich ugrupowań, w kolorze, w rysunku. Pragnął jednocześnie, idąc śladami monachijskich realistów i francuskich impresjonistów, odnaleźć sposoby podchwytania malarskiego wyrazu światła i słońca i oddawania go za pomocą tylko kolorów, ich skojarzeń i kontrastów.

Wyczółkowskiego już od najmłodszych lat nie interesowała tak natrętnie ścisłość w realistycznym oddawaniu widzianych rzeczy, nie miał tej męczeńskiej nuty w dążeniu do dorównania plastycznej prawdzie, w ujęciu i oddaniu najdrobniejszych elementów zjawiska. Interesowała go natomiast już w tych pierwszych pracach, wykonywanych jeszcze u Gereona czy w Monachium, sprawa światła i kolorowej jasności w obrazie. Był pogodniejszy. Można nawet powiedzieć — był radosny.

Po pierwszych próbach obrazów historycznych w stylu Gersona i Matejki, już w „Marynie Mnischównie“, więc w roku 1877 — miał wówczas lat dwadzieścia pięć — przeniósł scenę historyczną w głąb pejzażu, a tym samym zerwał zdecydowanie z tradycją historycznych obrazów, z całą pompą bohaterów i gestów, wewnątrz ponurych, na przedzie rozświetlonych, w głębi ciemnych. I po kilku dziełach realistycznych, już w kilka lat później, bo w roku 1883, namalował pierwszy obraz z cyklu tych, w których przy najbardziej realnym wyobrażeniu wnętrza pragnął podkreślić źródło światła w obrazie w jasnych jego kolorach. Pierwszą taką kompozycją była scena w pracowni malarza, gdzie mężczyzna i kobieta, siedząc w swobodnych pozach na kanapie, oglądają stojący przed nimi obraz. Tytuł — „Obrazek, jakich wiele“. Z czasem powstał cały cykl dzieł Wyczółkowskiego o podobnym zagadnieniu. Jego końcowe sceny są istotnie wnętrzem, jarzącymi się jasnością kolorowych ścian, kwiatów, wnętrza, jasnych sukien, dyskretnych plam słońca.



LEON WYCZÓLKOWSKI

OBRAZEK, JAKICH WIELE

Niema tutaj jeszcze wyraźnego wpływu sztuki francuskiej, ale jest już mimowolne poddanie się nurtom europejskiego malarstwa. Podobnie, jak malarstwo holenderskie XVII wieku oddało dominację w obrazie farbie i, wbrew naukom włoskim, mówiło, że „farba jest duchem, a rysunek szkieletem obrazu“, tak samo malarstwo francuskie XIX wieku oddało pierwszeństwo w obrazie jasnym, lśniącym światłem barwom. Już w tej epoce Wyczółkowski wczuł się w prąd współczesnego mu malarstwa europejskiego. Dzisiaj niektóre z obrazów tego cyklu przypominają wczesne prace Renoir'a.

Właściwie grunt pod malarstwo jasne, świetne, był przygotowany w artyście, zanim poznał oryginalne, współczesne mu kierunki sztuki francuskiej.

Wyczółkowski był w Paryżu po raz pierw-

szy w r. 1877, po raz drugi w 1889. W tym właśnie roku została otworzona wielka wystawa Claude Moneta obejmująca dorobek artysty z dwudziestu pięciu lat życia, figurowały na niej prace nawet z roku 1864-go. Tę wystawę Wyczółkowski widział. Widział ją jednak również wielu innych malarzy polskich. Jedyny Wyczółkowski, obok rówieśnika swojego Al. Gierymskiego, i młodszych od siebie o kilkanaście lat, Pankiewicza i Podkowińskiego, był wewnętrznie dostatecznie dojrzały, by ją odczuć i zrozumieć, choć pojął ją po swojemu. Wyniósł z niej nie naukę impresjonizmu, ale potrzebę pleneru, — wyjścia z pracowni na powietrze — i więcej — na słońce. Stało się to w tym samym 1889 roku, kiedy wyjechał na Ukrainę.

Istnieje duża i zasadnicza różnica między znaczeniem dla polskiego malarstwa Gierym-

skiego, a Wyczółkowskiego. A. Gierymski przejął ze sztuki francuskiej właśnie impresjonizm. Artysta, wychowany w monachijskiej Akademii, który wyszedł z pracowni na powietrze, by malować widzianą naturę w jej oszalamiającej różnorodności i w pięknie jej prawdy, nagle, bez przejść, przetrzącił się na malarstwo impresjonistyczne. Był to skok, którego jego psychika poprostu nie wytrzymała. W jednym człowieku miało się odbyć zbyt wiele — miał być łącznikiem i wypełnieniem dwu epok, dwu generacji i dwu światopoglądów. Temu nie podolał.

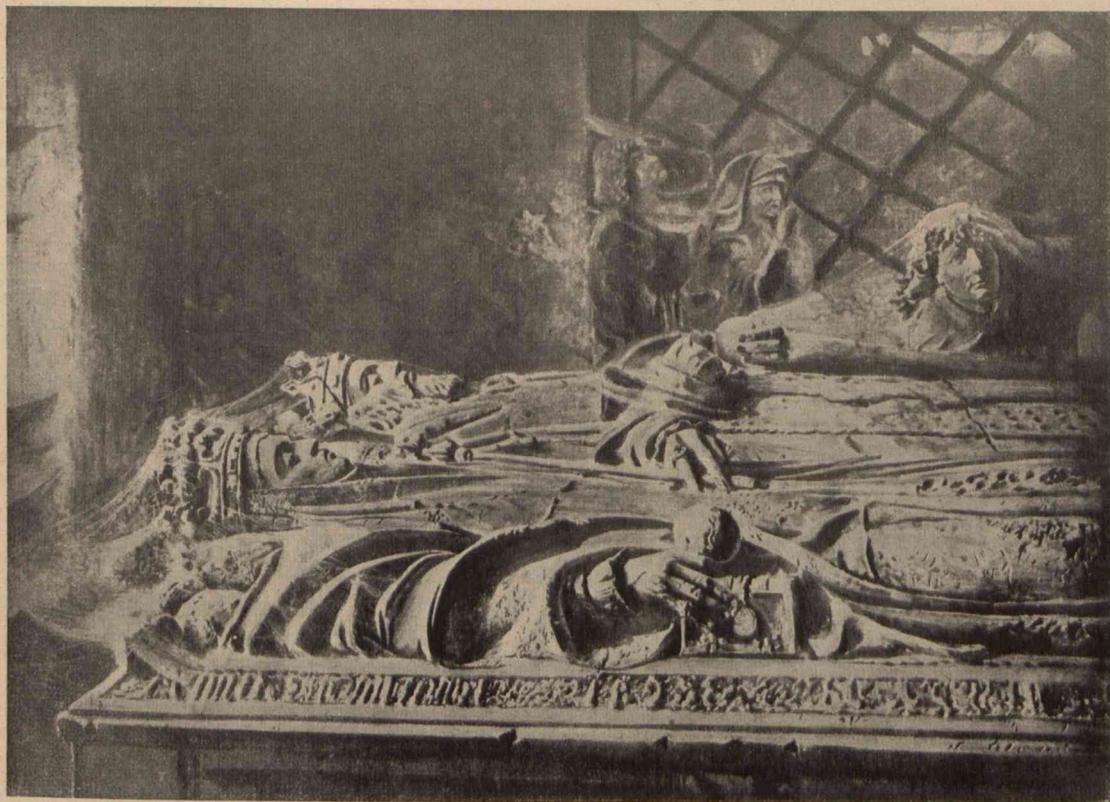
Wyczółkowski malował pierwsze obrazy w pełni gorącego słońca, ale malował je w sposób prostszy, mniej skomplikowany. Nie znalazł pointilizmu, nie znalazł zasadniczych intelektualnych i analitycznych metod impresjonistów. Miał tylko sam w sobie tak pełną radość słońca, że potrafił je wydobyć w pewnym okresie swojego życia z wielką siłą prawdy i blasku.

Dzisiaj, niektórzy entuzjaści impresjonizmu nie doceniają tego okresu twórczości Wyczółkowskiego. Są w błędzie. Malarstwo polskie XIX wieku wykazuje wiele przerw, brak mu ciągłości ideologicznej. Wyczółkowski jest węzłem, ogniwem między sztuką przedplenerową, a impresjonizmem. I jeżeli obecnie w wielu jego „Rybakach“ spostrzegamy pewne partie nierozwiązane kolorystycznie, to musimy sobie powiedzieć, że to zadanie winni byli spełnić i spełnili artyści pokolenia młodszego. Bo Wyczółkowski nie zdołał jeszcze wyprowadzić z pleneru i ze słonecznego światła ostatecznych konsekwencji, nie rozumiał, że najcięższe nawet partie obrazu można transponować na całą gamę kolorów, nie doszedł do impresjonizmu, to znaczy — do rozbicia całej płaszczyzny płótna na harmonie kolorów i ich kontrasty, osiągając w rezultacie grę światła i cieni.

Ale dziełami swoimi uczył społeczeństwo patrzeć na obrazy, których treść tematowa była wyraźnie poddana zagadnieniu czysto malarskim, a tym samym torował drogi tym, którzy mieli wnieść nowe idee do dalszego rozwoju sztuki.

Jeżeli więc zapragnęlibyśmy odtworzyć istotny historyczny rozwój idei malarskich w sztuce polskiej dziewiętnastego wieku, nie zaś konstruować go a posteriori, w sposób rewizjonistyczny, to na linii, wiodącej od bohatera historyzmu Matejki, od poetyckiego pejzażu i upoetyzowanego człowieka Gersona, do pokolenia młodszego, które reprezentują Pankiewicz i Podkowiński, odnaleźlibyśmy przede wszystkim — obok Gierymskiego — spokojny, pełen pogody i radosnych osiągnięć trud wielu dziesiątków lat pracy — Leona Wyczółkowskiego.

MIECZYŚLAW STERLING



LEON WYCZÓLKOWSKI

SARKOFAGI

## SPOTKANIE (NOWELA)

— Nie jest łatwo odpowiedzieć na to, o co pan mi pyta — rzekł profesor, otwierając drzwi laboratorium, pełnego polysków szkła, niklu i miedzi. — Czy widzi pan te wszystkie przyrządy? Przelot elektronu nie uniknie ich uwagi; a jednak — w obliczu zagadnienia, które pan porusza, są one całkowicie bezsilne. Coż może dopomóc najczulsza waga, najwrażliwszy elektroskop, czy inny arcysubtelny grat — tam, gdzie chodzi o niezgłębioną tajemnicę sprawiedliwości i niesprawiedliwości ludzkiej? Potrafie zmierzyć temperaturę gwiazdy, która zaledwie nikłym promykiem dotyka pańskiego oka; ale powiedzieć, który człowiek jest dobry, a który — mówiąc łagodnie, dopiero będzie dobry — powiedzieć, który człowiek jest naprawdę porządnym, a który definitywnie licha wart — nie, tego nie potrafię nigdy. Chociaż...

Profesor musnął brodę, i gestem pełnym zamyślenia poglądził lśniąca powłokę induktora, pomiędzy elektrodami którego przeskaکیwały śpiessze iskierki.

— Hm!... — mruknął.

Usiadłem w skórzanym fotelu i przyjrzałem mu się uważnie. Widocznie myślał o czymś z wielkim napięciem; mówiła o tym pionowa zmarszczka pomiędzy brwiami.

— Chociaż...? — powtórzyłem zachęcająco.

Profesor uśmiechnął się. — Przypomina mi się w tej chwili — rzekł — pewne zdarzenie dość zajmujące, niemniej trochę tajemnicze. Gdybym potrafił rozświetlić tajemnicę owego zdarzenia, — owego zbiegu okoliczności, — mógłbym powiedzieć coś nie o tym, jaki człowiek jest lepszy; czy ten, którego całe społeczeństwo uważa, jako patentowanego enotliwca, — czy zdecydowany łotr, którym społeczeństwo gardzi, nie bacząc na karkołomne zmiany, jakie w każdej sekundzie dokonają się mogą w duchu ludzkim. Wszystko zależy, widzi pan, od...

Profesor umilkł.

— Od czego? — zapytałem.

— Od tego —, czy kilkanaście lat temu, pewien jegomość z podniesionym kornierem od marynarki, wysiadł z pewnego pociągu na tej stacji, na której chciał wysiąść — czy też na stacji wcześniejszej. — Profesor wypowiedział te słowa z taką powagą, jak gdyby przynieść miały światu odkrycie wagi naprawdę niepomiernej.

Uczonych i kobiety zmusić można do wyznań tylko udaną obojętnością. Ziewnąłem tedy obojętnie, i zacząłem oglądać ze skupieniem paznokcie lewej ręki. Minęła długa chwila ciszy.

— Widzi pan... to było tak... — zaczął mówić profesor głosem dziwnie przyciszonym. — Kilkanaście lat temu spędzałem zimę we Francji. Przypadek zdarzył, że właśnie wieczór wigilijny przyszło mi spędzić — w pociągu kolejowym. Trudno — bywa nieraz i tak. — Nie byłem jednak samotny. W przedziale, w którym wyznaczono mi miejsce, było, prócz mnie — jeszcze czterech podróżnych. To jest: myśleliśmy wszyscy, że tak jest. Myślała tak zarówno moja sąsiadka, dama w autentycznych sobolach i z mniej autentycznymi brwiami, — jak mąż jej, osobnik o cerze wybladłej i oczach przymglonych, — jak trzecia postać: paplający bez ustanku Prowansalczyk, — jak wreszcie postać czwarta — młodzieniec milczący, który czyhał nieustannie na okazję wykazania swej natrętnej usłużności. — Każde z nas myślało, że podróżujemy w piątkę. Tymczasem, po kilku godzinach, miało okazać się, że jest w przedziale — oprócz nas — jeszcze ktoś szósty. —

— Na siatce багаżowej, czy pod ławką? — zapytałem.

— Ani tu, ani tam — — usta profesora zadrgały lekko. — Ten ktoś szósty siedział na ławce, tak, jak i my wszyscy, — a nie zauważyliśmy go jedynie dlatego, ponieważ cały odkryty był wielkim, czarnym futrem. To futro było najdoskonalej nieruchome, — aż do chwili, w której...

— W której drgnęło, czy spadło? — rzekłem.

— Nie uprzedzajmy wypadków — odpowiedział mój towarzysz. — Niech pan posłucha w pierw, o czym mówiliśmy — my wszyscy, ludzie o twarzach odsonietych. Mówiliśmy, rzecz prosta, o wieczorze owego dnia, to jest o wieczorze wigilijnym. Opowiadaliśmy o najbardziej niezwykłych wydarzeniach, które pamięć nasza mogła połączyć z tym właśnie wieczorem. Był to zatem rodzaj konkursu zajmujących opowieści wigilijnych. Dama w sobolach opowiadała o buncie trzech służących na godzinę przed uctą wieczorną. Mąż damy — mój sąsiadki — wycedził przez zęby nudną opowieść o dwu tu-

zinach nieświeżych ostryg. — Mówiłem coś i ja, — nie pamiętam już co. Przez cały ten czas Prowansalczyk, siedzący naprzeciwko mnie, musiał milczeć — co kosztowało go niesłychanie wiele. Miało się wrażenie, że czerwone, nabrziałe policzki tego człowieka pękają pod naporem dławionej elokwencji. Usłużny młodzieniec w wytartym palcie zapytał krwistego południowca, czy nie pozwoli odgiąć sobie kornierza od marynarki; taki manewr ochłodziłby go znakomicie. Prowansalczyk odparł z oburzeniem, że sam wie, co robić — poczem osłonił szyję jeszcze szczelniej; może miał tam jakąś, powiedzmy, bliznę, której nie chciał pokazywać wszystkim... Los młoiwienia padł wreszcie na Prowansalczyka. Człowiek ten podniósł ciężką, czerwona wap, nerwowym gestem poprawił szmaragdowy fontaż w żółte centki, wymykający się z pod brody — i rzekł mniej więcej tak:

— Wieczór dzisiejszy jest szczególnie miły dla ludzi dobrej woli; a jeśli o ludziach dobrej woli mowa, to wszyscy, którzy mnie znają — ha! ha! mnie, sierzanta Durand! — wiedzą, że na co, jak na co, — ale na moją dobrą wolę można liczyć. Przyjacielem ludzkości jestem, szanowni państwo, — a jeśli ludzkość nie zawsze tę przyjaźń umiała odwzajemnić, to wybaczam jej to z serca; o myłki zdobyła przecie największego mędrca. Mędrcecm nie jestem, — ale dobrą wolę mam. Do licha! Sto razy w życiu dalem tego przykłady. Mogę powiedzieć, że od dzieciństwa starałem się, aby pomiędzy mną, a społeczeństwem, istniał stosunek przykładowy.

nych swych postanowień, powziętych pod wpływem niedobrym. Ale jeśli z tego powodu — z powodu jej wątłego zdrowia — społeczeństwo zechciało uczynić mi zarzut, jakoby nazywał surowo bronil prostej linii życia, — jeżeli w dodatku ten łotr, Giuseppe, poprzyściągł mi zamię, — to są to tylko udręki, idące zawsze naprzeciw ludzi, dających o honor. Zresztą — dawne są to dzieje. Ludzie przyznali mi w końcu rację, — mój szczególniejszy zaś prześladowca, Giuseppe, przepadł kiedyś bez wieści. Prawdopodobnie zginął. Tak jest...

Tu Prowansalczyk umilkł na chwilę, i bystrym spojrzeniem przebiegl po twarzach swoich słuchaczy. Prawdopodobnie chciał zobaczyć efekt, sprawiony początkiem opowiadania. Stwierdziwszy, że patrzący nań wszyscy, i że milczący — ciągnął dalej swoją opowieść:

— Nazwałem Giuseppe'a swoim szczególniejszym prześladowcą, — i sądzę, że mam do tego prawo. Giuseppe był człowiekiem malodusznym; — nie chcę wyliczać wszystkich jego wad, — wspomnę tylko, że był to tchórz, jakich mało. Służyliśmy obaj w Legii Cudzoziemskiej; a gdzie, jak gdzie, — ale tam, moi państwo, — tchórzostwo wychodzi odrazu na jaw. Tchórzostwo jest zresztą punktem zbiegu wszystkich możliwych występów: lenistwa, przewrotności i fałszu. Kultura nakazuje znosić wady swoich bliźnich; cywilizacja nakazuje postępować z nimi tak, jak gdyby byli ludźmi enotliwymi. Jako człowiek kulturalny i pełen cywilizacji, powierzałem temu szakalowi, Giuseppe —

KONSTANTY MIKIEWICZ

## SMUTEK

*Drzew wielkoludnych brat — karzel,  
wiatrowych skomleń dojeżdżacz  
łzami wśród nocy się gwieździsz  
i własnej lękasz się twarzy.*

*Nie jest że ci czerwono, czerwono  
rozkruwawieniem na pola kapać,  
grozić niebu komina łapa  
i gałęzi w ognisku płonąć?*

*Pierworodnym tworzenia synem  
w dni umarłych las się przedzierzgasz —  
Na płaczących zastygasz wierzbach  
i potokom hałas srebrnej płynąć.*

*Niesiesz w młode czasu rozlogi  
księżycowej niedoli wycia,  
ludzkich oczu szklanem odbiciem  
gorzko starym uśmiechasz się bogom.*

*Tyś przemiany stalowym pługiem —  
— jęk przewodnik, różdżkarz cmentarzysk —  
Za twych tęsknień pochodem długim  
szczęściu jasne swe włosy ukazać.*

*Kroków twoich zbudzony poszumem  
idę szeptać ceniom z ulicy,  
że twym właśnie trumiennym licom  
dziecię — radość da pierwszy całunek.*

*Idę zwołać na ciche spotkanie  
głodne drzewa i ludzi uschniętych  
na podziemne zamierzeń twych święto  
wystrojonych w krwawe ubrania.*

*Spazmem w sercach się naszych zagnieżdżisz  
i mięśniów zwisniesz żelazem —  
drzew wielkoludnych brat — karzel,  
wiatrowych skomleń dojeżdżacz...*

Ale niechże mi kto spróbuje powiedzieć, że warta jest coś przyjaźni, która nie przeszła próby! Dopiero po wytruciu filoksery cenimy naszą winnicę; dopiero po przemienieniu piorunów i grzmotów cenimy pogodnie niebo; dopiero po chorobie cenimy zdrowie. Choroba, filoksera, burza mojego życia był pewien człowiek — jak nazywał się? mniejsza z tym; nazwijmy go Giuseppe. Co wywołało zatarg między nami? Państwo jesteście na tyle dorośli, aby wiedzieć, że jeśli dwu mężczyzn ma ze sobą zatarg, a jeden z owych mężczyzn jest, jak mówi Pismo — mężem sprawiedliwym, — to powodem zatargu może być tylko kobieta. Nie będę rozwodził się nad tym; dość, jeśli powiem, że pani Durand — moja żona, czcigodni państwo — była siostrą tego łotra, Giuseppe. Pani Durand nie żyje już. Nie przeżyła pew-

niejsze nie tylko odpowiedzialne, ale i niebezpieczne. Wywiązywał z się nich haniebnie — tak, iż w końcu ściągnął na siebie najstraszniejsze z wszystkich podejrzeń: podejrzenie zdrady. Posądzono go o jawną zdradę. Miał być sądzony nazajutrz od dnia, a raczej od wieczora, o którym chcę państwu opowiedzieć. Był to wieczór wigilijny...

Prowansalczyk zamilkł znowu, i jał skubać niespokojnym gestem czubek zielonego fontaża w żółte centki, wymykający się spod kornierza surduta. Po chwili milczenia zaczął mówić dalej:

— Był to wieczór wigilijny. Siedzieliśmy wszyscy: ja, kilkunastu żołnierzy, należących do patrolu, i markietanka (brzydka i arcyrozlazła, za przeproszeniem państwa, haba) — przy niewielkim ognisku; wieczór był chłodny — i, żeby tak prawdę rzec, — dygotali-

śmy z zimna, — gdyż ognia większego rozpałić nie pozwoliłem, z uwagi na poblizkie niebezpieczeństwa. Opodał, o kroków kilkanaście od nas — dwu wartowników z nastawionymi bagnetami czuwało przy więziuni. Giuseppe nie był skutny; wiedzieliśmy wszyscy, że jest za wielkim tchórzem, ażeby próbować ucieczki. Zrobiło mi się go żal; coż robić, moi państwo?! Najsprawiedliwszy człowiek mięknie niekiedy, jeśli ma serce na swoim miejscu. Zawolałem głośno: „Giuseppe, hej!“ Spojrzał na mnie, ale nie ruszył się z miejsca. — „Giuseppe!“ — zawolałem po raz drugi. Podszedł. — „Czy wiesz, prawniku tródotatego krokodyla, — mówię do niego — co to za wieczór jest dzisiaj?“ Kiwnął głową, że nie wie. — „Dzisiaj jest wieczór święty — mówię — wieczór zgody, który rozświetnia każdego człowieka, — nawet takiego wyleńskiego psa, jak ty. Dlatego — patrz! Daję ci połowę swego suchara. Połowę jedyne swego suchara. Masz, i jedz. Miej i ty, drabie, swoja ucztę wigilijną, zanim cię jutro — — tu uczyniłem wymowny gest ręką. — Nie chcę przesadzać, moi państwo, — ale miałem wrażenie, że po tych słowach moich, w oczach więźnia zadrgało coś wilgotnego, coś prawie ludzkiego. W tej chwili ożwały się strzaly. Byliśmy dostrzeżeni, i — co gorzej, otoczeni. Giuseppe wydał dziki ryk. Rzucił się naprzód, w ciemność, wyrwany jednemu ze strażników karabin z rąk. Bitwa trwała trzy godziny. Giuseppe walczył — co tu mówić — jak bohater. Był przemieniony. Sądzę, że to moja wspaniałomyślność przemieniła go; bo przecie — co tam, jeden suchar — —

Znowu chwila ciszy. Potem ostatnie słowa opowieści:

— Rannego Giuseppe — mówił Prowansalczyk — odwiedziłem w parę dni potem w szpitalu garnizonowym. Miał oryginalną ranę: pięć kul w prawej dłoni. Mocno trzymał swój karabin, bestia. Powiadam państwu, że palec tej dłoni były powykęcane, jak glisty. To było coś potwornego. Nad chorym Giuseppe, pochylona była cudownie piękna, złotowłosa postać kobieca. Była to siostra biedaka. Przyszła pani Durand. Tak jest, moi państwo...

Prowansalczyk przebiegl oczyma ściany przedziału, w którym siedzieliśmy — i nagle zbladł. Pociąg zbliżał się właśnie do jakiejś stacji. Spojrzałem w kierunku, w którym patrzyły oczy sierżanta Durand — i zobaczyłem dwie rzeczy: po pierwsze, że pod czarnym futrem, zwisającym od багаżowej siatki aż do ziemi, jest ktoś, — ktoś, oprócz nas, szósty, — powtóre zaś, że owo czarne, wielkie futro drga lekko. Pociąg zwalniał gwałtownie biegu; w przedziale naszym było prawie ciemno, więc światła stacyjne, migające poza oknami, oslepiły nieco oczy.

Prowansalczyk wstał, ściągnął z półki swoją walizę, i rzekł dziwnie śpiesznie:

— Do widzenia państwu. Tak, — muszę już pożegnać, wysiadam. To kres mojej podróży...

Przećniął się, sapiąc, między naszymi kolanami, i za chwilę nie było go już. Moi towarzysze podróży wyszli na korytarz. Zostałem tylko ja, i wiszące na haku, olbrzymie, czarne futro. Przyjrzałem się uważnie temu ciemnemu płaszczowi — i po chwili — zdreślałem z przerażenia. Z pomiędzy fałdów futra wyglądało coś: to coś, to była ręka. Straszna, dziwna ręka. Palec powykęcane, polamane, pogięte, cudaczne — —

Profesor umilkł, i długo nie przerywało ciszy nic, prócz śpiessznego, cichego szelestu iskerek, bijących pomiędzy elektrodami induktora. Wytłumaczenia nie są potrzebne tam, gdzie umysł człowieka spełni największe swe dzieło: gdy stwierdzi istnienie tajemnicy w życiu. Jeżeli stacja, na której wysiadł sierżant Durand, była istotnie kresem jego podróży, w takim razie — myślałem — sierżant Durand był sobie zwyczajnym, gruboskórnym poczciwym z krwi i kości, poczciwym, cierpiącym nawet na przeculenie sumienia, — — pani Durand umarła zaś — powiedzmy — na suchoty. Jeżeli sierżant Durand natomiast opuścił pociąg przedwcześnie, — w takim razie — —

Błyski szkła, niklu i miedzi, wypełniające laboratorium, lśniły, niby widome zachęty do kontynuowania każdej myśli aż do końca. Spokojnie, niby od niechcenia, zapytałem:

— Jak myśli pan, profesorze: dlaczego sierżant Durand miał podniesionego kornierza od marynarki? czy miał na szyi jakieś... znamię, które pragnął ukryć?

— Nie wiem — odpowiedział profesor. — Może była to zwykła nerwowość.

ANDRZEJ RYBICKI

HENRYK DOMIŃSKI

# O polskim wędrowcu

## Z SZEROKIEGO ŚWIATA

NAGRODY ALZACJI

W marcu zostaną przyznane aż dwie nagrody literackie Alzacji: za prozę i za poezję.

Przewodniczącymi jury są: w dziale prozy Marcel Prévost, w dziale poezji Paul Valéry.

Rozpatrywane będą zarówno książki jak rękopisy — przy czym autorowie sami mają zgłosić swe kandydatury.

### KONKURS NA WIERSZE I PROZĘ

Oczywiście także we Francji. Czasopismo „Garguillon” organizuje konkursy na wiersz i prozę.

Konkurs jest przewidziany dla wszystkich piszących w języku francuskim, specjalnie jednak dla młodych.

### MUZEUW CZŁOWIEKA

W czasie wystawy 1937 roku w Paryżu nastąpi otwarcie w nowym Pałacu Trocadéro „Muzeum człowieka”.

Złożą się nań w pierwszym rzędzie zbiory dawnego „Muzeum etnograficznego” — znacznie wzbogacone, uzupełnione i odnowione. Otwarcie nowego muzeum zapowiada- ne jest jako manifest unii antropologii z etnografią pod wspólnym dachem, obejmują- cym prehistorię, protohistorię, historię i życie obecne. Syntetyczny charakter muzeum odpowiada nowszym tendencjom humani- zmu.

### KRAJ, W KTÓRYM REFORMA ORTO- GRAFII JEST ZAGADNIENIEM DONIO- SŁYM

W „Japan Times” (Tokio, nr. 13480) znajdujemy obszerny artykuł uzasadniający i rozstrząsający potrzebę zmiany pisowni japońskiej: mianowicie porzucenia liter chiń- skich, a przyjęcia alfabetu łacińskiego. Jako ważki argument za nową pisownią wysuwa autor liczne choroby nerwowe, które trapią Japończyków, a są rezultatem zmęczenia o- czu przy odforywaniu trudnych i skom- plikowanych liter chińskich.

### ZAGADNIENIE NIEINTERWENCJI HISPZAŃSKIEJ

Zagadnienie nieinterwencji w sprawach hiszpańskich nie jest dla Francji nowe. W roku 1848 było przedmiotem wielkich sporów. Szło o interwencję lub nieinterwencję w stosunku do Polski, Włoch, Belgii, Irlandii i... Hiszpanii. Zainteresuje nas, że La- martine wypowiadał się przeciw interwen- cji...

### Ostatnie tomy BIBLIOTEKI DRAMATYCZNEJ „DROGI”

- Tom VI. *Cyprian Norwid: Miłość czysta u kąpieli morskich.*
- „ VII. *Eugene O'Neill: Księżyc nad Karybami*
- „ VIII. *Dialog o grzeszniku i łasce Bo- żej*
- „ IX. *Lord Dunsany: Noc w oberży*
- „ X. *C. F. Ramuz: Historia o żołnie- rzu*
- „ XI. *Paul Claudel: Młodość Violeny*
- „ XII. *André Gide: Persefona*

Wśród pisarzy-podróżników dwóch szcze- gólnie wniosło do literatury naszej pełnowar- tościowy dorobek artystyczny. Jerzy Giżycki i Arkady Fiedler. Obaj ci twórcy do prze- ciwstawne sobie bieguny. Każdy z nich opu- ruje odmienną metodą artystyczną i według krainowo różnych kategorii poznawczych u- jmuje przyrodę. Książki Giżyckiego wywodzą się z klimatu badań socjologicznych. Egzo- tyczny człowiek, jego warunki bytowania, je- go praca, stosunki rodzinne, plemienne, spo- łeczne, wreszcie polityczno-kulturalne — oto aura reportażu tego wspaniałego pisarza. Tak- ie widzenie świata odbija się wybitnie na



ARKADY FIEDLER

formie, albo lepiej może na stylu narracyj- nym utworu. Okresy zdań są długie. Wiele miejsca zajmują obszerne, bogate refleksje, wysnute na marginesie obserwowanych zjawisk. Fiedler natomiast jest wyrafinowanym esteta. Bardzo słuszenie napisał Tadeusz Bre- za, nazywając go „bezlitosnym miłośnikiem natury”. Autor książki p. t. „Kanada pach- nąca żywicą” ma niemal bałwochwalczy kult dla piękna natury. Rośnie ona przed nim jak wielobarwny, harmonijny zestrój u- roków, jako konkretne wcielenie pojęć czło- wieka o ideale życiowym. Stąd wypływa po- wściągliwość słowa, pozorny chłód, ekono- mia opisów, dążność do jak największej kondensacji.

Nie myślę tu przeprowadzać szerokiego porównania między Giżyckim i Fiedlerem. Byłoby to bezcelowe. Może jednak nie bez znaczenia będzie dla pełniejszego poznania Fiedlera i zawarcia go w wyraźnie zaryso- wanych ramach, zanotowanie drobnego na- pozor fakt. Giżycki na przestrzeni całej swej niemal wędrowki musiał zarabiać na utrzymanie. Zmieniał zawody, żył w rozma- itych środowiskach, miał bezpośredni, naj- lepszy, bo wynikający z podziału wspólnej doli, kontakt z ludźmi. I dla tego oczy jego spoęzły przede wszystkim na człowieku. I dla tego egzotyka Giżyckiego — to przed- stawienie nieznaney nam sprawy społecznej.

Ostatni laureat nagrody miasta Pozna- nia — Arkady Fiedler, urodzony w stolicy wielkopolskiej, przez długie lata tam miesza- kał, prowadząc odziedziczone po ojcu przed-

siębiorstwo. Jeśli wierzyć legatom duchow- ym, wrastającym w psychikę, dziedzictwo to nie było jedyne. Razem z majątkiem o- trzymał autor w spuściznie talent literacki i pociąg do włóczęgi. Bliszy Fiedlerowi infor- matorzy podają, że nie miał on szczególnego serca do swego warsztatu pracy. W roku 1932 niespodziewanie dla swych przyjaciół po raz pierwszy wyjeżdża w dalszą podróż do Brazylii. Razem z trofeami myśliwskimi przywozi stamtąd dwie książki: „Bichos, moi brazylijscy przyjaciele” (Poznań, nakł. Jan- kowskiego) i „Ryby śpiewają w Ukajali”. Później wydaje „Zwierzęta z lasu dziewicze- go” (obydwie nakł. „Roju”). Mnożą się po- dróże Fiedlera. Z ostatniej, do Kanady, po- stawia książka p. t. „Kanada pachnąca ży- wicą”.

Autor odbywa podróże dla przyjemności oddychania powietrzem prymitywu. Wielość scen barwiących tę atmosferę, oto zasadni- czy kolor jego książek, dominujący nad wszelkimi innymi. Nie można oczywiście stwierdzenia tego przyjmować za klasyfika- cję. Jest to jedynie kąt patrzenia na twór- czość Fiedlera. Punkt oparcia może bowiem wyznaczać granice widzialności ale nie decy- dować o sile doznania.

Jeśli zechcemy znaleźć miarę intensywno- ści przeżycia w opowiadaniach autora, przyznamy mu rangę, której się nie zdoby- wa żadną zasługą rzemieślniczą, którą z gó- ry determinuje wrodzony instykt artysty. Bo Fiedler jest przede wszystkim artystą i to artystą wielkiego lotu. To nie temat, nie egzotyka nas porywa. To działa mocno, pew- nie jak narkotyk, słowo, sposób w jakim on ukazuje naturę. Opowiada Fiedler w swo- jej ostatniej książce, że będąc małym chłop- cem, wracał z ojcem z polowania. Ten powie- dział mu, na jakiejś polnej łące, że wszystkie drogi prowadzą w świat. Komunał, powiecie. Dla niego to nie był komunał. Bo jak z zagubionych ścieżek wśród poznaj- skich pól otworzyła się przed nim rozległa brama do serca ziemi. Tak samo, gdy o niej pisze, na jakiegokolwiek ścieżce by nie stanął, zawsze widzi więcej niż może ogarnąć wzro- kiem.

I wszzechogarniająco, rozległe spojrzal Fiedler na Kanadę. Ukazał ten kraj w ane- gdocie i historii. Odkrył go od strony czło- wieka i od widoku pejzażu. Wiatr północny idący od Labradoru w grozie szalejącego na morzu żywiołu, przenosi myśl autora do da- lekich, wiekami zarosłych czasów, gdy na śmiałe wyprawy ruszali odważni żeglarze skandynawscy. Fiedler przypomina historię jednego z odkrywców. Odrazu na wstępie barwnie maluje szlak bohaterski, szlak hero- icznych zmagañ, wiodący do Kanady. Książ- ka składa się z kilkunastu felietonów. Każdy z nich stanowi osobną całość, może istnieć zupełnie samodzielnie. Połączone w nastę- pstwie chronologicznym przygód Fiedlera, zmontowane w trwały, dobrze przemyślany plan, składają się na jednolity obraz. Nić fa- bularna łącząca te felietony nie przeszkadza poszczególnemu rozpatrywaniu ich, jako o- sobnych zdarzeń. Majsterstwo kompozycyj- ne Fiedlera jest godne zazdrości i naśladow- nictwa zarazem. Rzadko kto, nawet z wy- trawnych pisarzy umiał tak doskonale i tak- celnie rozwiązać budowę swego utworu. Fie-

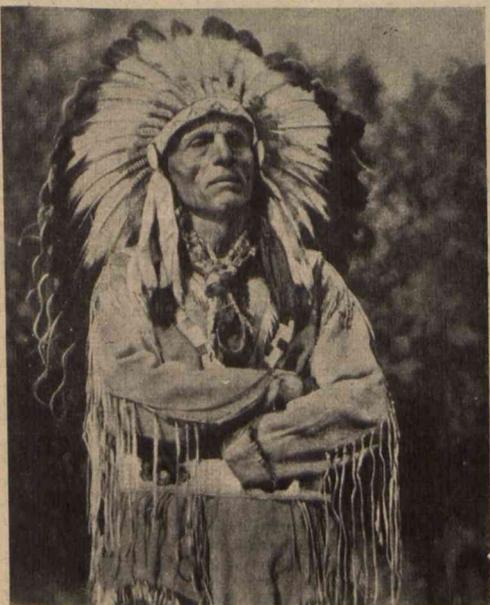
dler opowiada ciągle o rzeczywistości zasto- nej, ukazuje ją w świetle dnia dzisiejszego. Nie zauważa się prawie jak skojarzenia tej rzeczywistości z jakąś inną bardziej odległą, przenoszą opowieść o kilkadziesiąt lub kilka- set lat wstecz. Ostrość przesunięć w czasie łagodzi umiejętnością narracyjną. A wszyst- ko co Fiedler opowiada podane jest w formie relacji. On to jest głównym bohaterem wy- prawy, wokół którego dzieją się różnorodne zjawiska. Łowi je chytrze, chłonie je wszyst- kimi komórkami odczuwalności i mówi o tym w ten sposób, jakby ta Kanada była o kilka kilometrów, jakby wystarczyło wsiąść w tramwaj, pojechać, po kilkunastu minu- tach podróży ujrzeć cały ten cudowny kraj. Wysokość napięcia relacyjnego tworzy złu- dzenie bezpośredniego, dramatycznego przed- stawienia rzeczywistości. Trzeba bystrej u- wagi, baczej obserwacji sposobu prowadze- nia fiedlerowskiego opowiadania, aby zau- ważyć owe nagłe spadki, szalone skoki z te- matu do tematu, bogatą różnorodność same- go materiału, który trzeba było kleić zaiste po mistrzowsku, jeśli się nie miał rozpaść, jeśli się nie miał stać mgławicą.

Wzdłuż bystrzych rzek, oddalających się od ognisk cywilizacji jechał Fiedler na łowy do wnętrza głębokich puszczy. Na wstępie książki spotykamy krótkie opisy miast kana- dyjskich. Idąc śladami podróżnika, strona za stroną, coraz bardziej się od nich oddalamy. Pozostają jako wspomnienie lub jako kon- frontacja z niepodległym człowiekiem kra- jobrazem. Od potężnego gmachu Royal Bank of Canada na James Street w Montrealu, od życia miejskich ludzi, od ich przygód i szep- tów na wieczornych wycieczkach automobi- lowych, uciekamy ku wolnej przyrodzie, sta- jemy oko w oko z pierwotnym człowiekiem, z dziką bujnie rozrosłą fauną i florą spętanych lianami lasów.

Na uwagę zasługują także język i styl autora. One to decydują o mocnej, wyrazistej warstwie poetyckiej książki. Oszczędność sło- wa, krótkofalowe okresy zdań, skąpstwo o- pisowe spowodowane do rzeczy najbardziej koniecznych w efekcie opłacone zostają sto- krotnie. Właśnie styl Fiedlera przypomina drganie i ciągle pętrzenie radiowych fal. Za- sadniczy jego walor leży nie w samy w zda- niu lecz w refleksji, które ono budzi w wy- zwalaniu namiętności uczuć. Jest to pociek, któremu wybuchający proch słów nadaje kierunek, prowadząc go po godnej najwyż- szego zachwyty linii lotu.

Fiedler niejednokrotnie operuje metaforą, przejrzystą, czytelną, szeroko rozbudo- waną, a nawszkroś oryginalną. Widać w tem świeżość spojrzenia, własne nie zafalszowane niczym wpływem widzenie przyrody. Lecz i wówczas gdy obrazy natury zmienia na mowę poetycką, zawsze jest ostrożny i bacz- ny, by nie przeciągnąć struny. Ten pisarz nieustannie chroni się przed gadatliwością, ucieka od refleksyj, posiada wysoki umiar, ponosi całkowitą odpowiedzialność za swą twórczość. Już ten jeden fakt wystawia mu zaszczytną opinię. Nie wielu jest u nas ta- kich ludzi. Chwalmy Fiedlera jako wyjątko- we zjawisko moralności twórczej — za to przede wszystkim. Dzięki tym właśnie wa- lorom tak wszzechotronnie i jasno widzimy dal.

HENRYK DOMIŃSKI



ILUSTRACJE Z KSIĄŻKI A. FIEDLERA — KANADA PACHNĄCA ŻYWICĄ

B. W. LEWICKI

# Premiera po 350 latach

Tendencje i możliwości formalne teatru każdej epoki znajdują oddźwięk formalny w literaturze dramatycznej każdego okresu. Sofokles, Seneka, Ariosto, Szekspir i Ibsen tak formowali swe utwory, jak pozwalały ramy teatru ich epok (literatura dramatyczna niewiele zna przykładów wyprzedzenia przez dramat znanego jego autorowi kształtu sceny). Stąd też historia teatru pełna jest przykładów pokonywania rozdzźwięków estetycznych między sceniczną formą dramatu a praktyką formalną teatru, który dany dramat realizuje. Dotyczy to zwłaszcza dziedziny wznowień repertuarowych. Sprawa ta jest nielata w koncepcji realizatorskiej, nielata i w samym wykonaniu. Bo jeśli nie idzie o stylizowany czy zrekonstruowany obraz teatru minionej jakiejś epoki, sprawa dramatyczna musi wydobycia być z pisanego tekstu w swoim prawdziwym żywym kształcie.

Podjęmując inscenizację dramatów polskiego renesansu: tragicznej „Odprawy posłów greckich” i komedii „Potrójny”, nie mogli liczyć inscenizatorzy teatru lwowskiego na żadne tradycje epoki, z której czerpali. Wiadomo powszechnie, że renesans polski teatru swego nie stworzył, jak nie stworzyło go poprzedzające średniowiecze. Najosobistszy uczestnik złotego wieku, Łukasz Górnicki, tak pisze o ówczesnej tradycji teatralnej: „U nas z okna nie miłują. U nas komedij takich, jakie mają być, ani tragedij niemasz, iżby Polacy widzieć mogli (mówię o tych, którzy litteres znają), co to jest histrio („Dworzanin”). Teatr był co najwyżej królewską lub magnacką festynową atrakcją. Tak właśnie „na feście u Jego Mści Pana Jana Zamoyskiego, naówczas Podkanclerzego a teraz Kanclerza i Hetmana Wielkiego Koronnego” ujrzała światło dzienne (może raczej światło pochodni?) w wykonaniu szlacheckich sił amatorskich „Odprawa posłów greckich” — „podana na teatrum przed Królem Jego M. i Królową Jej M. w Jazdowie nad Warszawą dnia 12 stycznia Roku Pańskiego 1578”. Tyle mówi autorska relacja o teatralnych kolejach pierwszej polskiej tragedii; o wystawieniu innych sztuk „na teatrum” wogóle brak wieści.

Dodać wypadnie, że dzisiejszemu realizatorowi teatralnemu — w łódzkie i inne pozapolskie tradycje teatru doby humanizmu niewiele przynoszą wytycznych. Ciężar gantkowy treści „Odprawy” i „Potrójnego” nie pozwala — nadmiar wszystkiego — traktować obu tych sztuk tylko jak archiwalnych dokumentów epoki. Obleczone na scenie lwowskiej w kształt dzisiejszego teatru przemówiły żywo i niemal — po dzisiejszemu.

Przedstawienie w lwowskim Teatrze Wielkim objęło w jednym spektaklu: „Odprawę posłów greckich” Jana Kochanowskiego (1577) i z Plauta przerobioną komedię Piotra Cieklińskiego: „Potrójny” (1597). „Odprawę” inscenizował Wilam Horzyca; reżyserował obie sztuki Antoni Cwojdzinski. Dekoracje malował Andrzej Pronaszko.

Dekoracja „Odprawy posłów greckich” uderzyła w ton właściwej scenicznosci tego dramatu. Rozszerzyła do najdalszych granic jego teren sceniczny — zgodnie z charakte-

rem tekstu. Akcja „Odprawy” rozgrywa się w jakiejś niewymierzonej przestrzeni. Na boku gdzieś, poza ramami sceny pozostają pałac królewski, domy i blanki obronne wspaniałego miasta; w głębi gdzieś — niewidoczne dla oczu szumi morze nabrzmiewające wojenną flotą Greków. Sama scena wszakże pozbawiona jest realiów dekoracyjnych. Jest pusta i przez tę pustość, właśnie — patetyczna i groźna. Niewiele przesady będzie w określeniu, że przez teren „Odprawy” przeciąga zimny i gwałtowny wiech nieublaganej historii. Autor określi wyraźnie: „sprawa w Troje”; nie jest to jednak realna Troja dziejopisa, ale żywa Troja wszystkich późniejszych pokoleń, czytel-



SCENA Z „POTRÓJNEGO” W LWOWSKIM TEATRZE WIELKIM

Taras wyniosły w horzyceowej koncepcji „Odprawy” jest osią akcji patetyczno-historycznej. Wzdłuż jego poziomej linii poruszają się osoby wiodącego dramatu historii trojańskiej. Antenor, Priam, Menelaus, Ulises, nie opuszcza tej linii również rewalator historycznej anegdoty, Posel. Wszystko natomiast, co w „Odprawie” ludzkie jest, zbuntowane przeciw zimnej niezmienności dziejowej, zbliża się do tarasu z innych płaszczyzn. Helena zstępuje z wyniesionych ponad taras wąskich schodów jakby spod obłoków zesłana wyrokiem bogów na Troję. Aleksander podchodzi ku tarasowi od dołu, przyziemnej kondygnacji sceny. Kassandra podnosi się z dolnego załomu tarasowych schodów, gdzie leżąc nieruchomo całej akcji była przytomna. W ten sposób sens moralny „Odprawy” dwa wykreślają kierunki: pionowy — buntu ludzkiego i poziomy — sprawiedliwości boskiej.

Chór panien trojańskich wyprowadził inscenizator jako otoczenie Aleksandra. Gdy Aleksander — po wprowadzającej stychności — uchodzi z patetycznej płaszczyzny tarasu, chór pozostaje w klasycznej swej roli świadka akcji i rewalatora prawd z dramatu wynikających. Obróceniem się w stronę klasycznego pochodzenia dramatu Kochanowskiego było wprowadzenie płasów stasimonicznych przy muzyce fletni: płasowego przy: „By rozum był przy młodości”, wstępującego wwyż, marszowego przy: „Wy, którzy Popoliłą Rzeczą wladacie”, rozchwiejanego w grupach przy: „O białoskrzydła”. Związaniem roli chóru z dzisiejszą wymową teatru a zarazem kapitalnym pomysłem inscenizacyjnym było zakończenie dramatu potężnym stasimonem o odpowiedzialności rządów Rzeczypospolitej; chór wypowiedział go schodząc w dół z tarasu i w groźnej przestrożce wyciąga ku widowni dłonie.

Takie ramy stworzyła dla „Odprawy” lwowska inscenizacja. Ale sedno dramatu wynika przed wszystkim z słów postaci akcji. Stąd duża odpowiedzialność aktora, któremu powierzono którąkolwiek z ról sztuki Kochanowskiego. Inna bowiem rzecz mówić ustami Antenora, Ulisesa czy Priama — twórców i statystów zimnej historii, inaczej odebrać się żywi ludzie: Helena i Aleksander, inaczej Kassandra, inaczej zaś jeszcze za kilku ludzi mówiący Posel. Dlatego też w ramach inscenizowanej rzeczywistości za-



INNA SCENA Z „POTRÓJNEGO”



SCENA ZBIOROWA Z „POTRÓJNEGO” W LWOWSKIM TEATRZE WIELKIM

ników Homera i — Kochanowskiego. Nielewiednie — Troja mistyczna. Troi takiej nie można zamknąć żadną dekoracją antyczną, żadnym krajobrazem ani nawet żadną arkadą wawelską. Dlatego za bardzo szczęśliwe uznac wypadnie konstrukcję sceniczną lwowskiej inscenizacji „Odprawy”: wyniesiono płaski taras jako zakończenie szerokich schodów, w ramie czarnych płócien kotarowych, nad nim olbrzymi rozbieżny horyzont. Tak zestawiona dekoracja daje wrażenie nieograniczonej przestrzeni, akcja zaś cała na wyniosłym tarasie toczy się jak na ołtarzowym architektonicznym koturnie. Horyzont w miarę narastania dramatu kłębi się dwukierunkowo zwaliskami pędzonych wichrem chmur; od momentu groźby Ulisesa mętnieje, żółcieje jak przed burzą, by w finale widowiska pęcznić od widnokregu granatem nadciągającego huraganu.

sługę ożywienia tekstu renesansowego dźwignali aktorzy: Krasnowiecki (Posel), Strachocki (Antenor), Malanowicz (Helena), Śliwiński (Aleksander) i inni, wreszcie zespół studentek uniwersytetu w roli „panien trojańskich”.

Dzisiejszość lwowskiej inscenizacji „Odprawy posłów greckich” tkwi w ożywieniu jej akcentów politycznych, dla których poczęła się w koncepcji poety czarnońskiego i dla których wprowadził ją „na teatrum” Zamojskim, w myśl, że tym niezwykłym manewrem propagandowym obudzi czynność obywateli polskiego mocarstwa. Akcenty te w swej wiecznotrwałej wymowie decydują dziś o sensie dramatu Kochanowskiego na dzisiejszej scenie polskiej.

Uświęconym w humanizmie obyczajem literackim osnowę swojej lwowskiej (a pierwszej prawdziwej w Polsce, jak twierdzi prof.



ODPRĄWA POSŁÓW GRECKICH W LWOWSKIM TEATRZE WIELKIM

Przychocki) komedii: „Potrójny” wziął szlachcica z pod Bieca, pupil Zamojskiego, sekretarz królewski i dyplomata, Piotr Ciekliński z antycznego utworu Plauta, jak ten znów „ściągnął” już od Filemona. Ta ciągnąca się ponad wieki kolejka zapożyczeń tematowych skończyła się w trawestacji Cieklińskiego pełnodźwiękiem godnym utworu oryginalnego. Według Lempickiego z 1189 wierszy tekstu Plauta przełożył wiernie Ciekliński na piękną mowę Polski renesansowej wierszy 1164. A więc prawie całość. Od siebie dodał zaś 900 wierszy tekstu własnego. Ale nie ten dodatek zdecydował o klimacie utworu. Z grecko-rzymskiej anegdoty utworzył Ciekliński renesansową facecję ze Lwowa. Jako dekorację przewidział „malowany Lwów”, zapelniał go też — gwoli prawdzie szlacheckiej Polski — Złotogrodzki, Skarbkami, Sędziawskimi i Dobrochowski, mieszczanina Filokierda (Greka, jak na różnojęzyczny Lwów przystało) spychając do roli nikczemnego lichwiarza. Wprowadzeniem alegorycznych postaci Inopii i Luxurii

(tej drugiej zwłaszcza) powiązał moralitet z jednością anegdoty o swobodzie kobiet renesansowych. Z papierowych konturów postaci Plauta wykrzesał osoby najoczywiściej związane z obyczajowością polskiego humanizmu: pijaka Pangracza, sprytnego pacholka Wojtowicza, szlacheckiego podróżnika Skarbka, szlachetnego scholara Szczęsnego. W „Potrójnym” ożył świat znany tak dobrze z Figlików i Fraszek.

Teatralną barwę „Potrójnego” określiła już odrazu dekoracja: panorama Lwowa, rozwleczone wokół placu rozległego (Rynek — ?). Z jednej strony sceny figura świętego — to teren Szczęsnego, z drugiej, gdzie rządzi Pangracz, taberna z wizerunkiem kobiety o odkrytych wdziękach. Właśnie walka między jedną stroną a drugą jest sensem tego humanistycznego moralitetu czy facecji. Kończy się wszystko kompromisowo — między figura świętego a szynkownią. Wyrozumiałe, po ludzku! Tak właśnie, jak rozumiano wówczas ludzkie sprawy. Nienadarmo dekorator połączył o-

bie strony sceny i przekreślił tło kapryśnie rozrzuconą szarfą.

Kapitałna stylizacja w duchu epoki podkreślona została grą aktorów. Trzeba było zobaczyć jeden rubaszny gest Skarbka — Strachockiego albo rozmowę Pangracza — Słwińskiego z Wojtowiczem — Butrymem, by odczuć kunszt takiego właśnie traktowania roboty aktorskiej.

Przedstawienie „Potrójnego” było nie tylko niezrównanym majstersztykiem teatralnym. Było również rewelacją literacką ze względu na ukazanie komedii Cieklińskiego, dotychczas prawie nieznaną w Polsce. O znaczeniu tego utworu w literaturze mówić nawet nie trzeba. Jest naprawdę bardzo duże. Teatr, który ukazał Polsce „Dziady” w monumentalnej realizacji Schillera, który wprowadził na scenę dramat Chesterona „O człowieku, który był w sztukiem” i „Kleopatru” Norwida, mógł wprowadzenie „Potrójnego” do rzędu swych epokowych, bo odkrywczych pociągnięć.

B. W. LEWICKI

KAROL IRZYKOWSKI

## Z TEATRÓW WARSZAWSKICH

TEATR POLSKI: *Wesele Figara*. Komedja Beaumarchais'go, w przekładzie i opracowaniu Boya-Zeleńskiego, reżyseria Węgierki.

Jeżeli się na chwilę zapomni, że ta komedia „wywołała” (?) rewolucję francuską, to można o niej powiedzieć: jest i bez patyny dziejowej bardzo sympatyczna. Tyle w niej milego zgiełku i ludzie jacyś dobrzy, lescy i lekkomyślni. Nawet hrabia Almadiva, czarny charakter, arystokratyczny potwór, pożerający cnoty dziewczę, aż Figaro nakarmi go jego własną żoną zamiast dziewczę, — nawet on jest gładki, niezły człowiek i przy tym dułski (wobec własnej żony). Niejeden dziedzic na wsi polskiej wykonywał ius primae noctis brutalniej a bez zalotności. W porównaniu z hrabią Figaro jest szczywanym lisem; jego przemądzałe uwagi, aranżowanie sprytnych intryg dodają mu lat; to nie jest „lud”, chociaż występuje w roli lokaja, lecz inteligent, lub nawet — przebrany arystokrata. Wszystko, co się dzieje na zamku hrabiego, ma charakter sielanki patriarchalnej, zapewne wskutek „niedociągnięć” autora i dziś trudno sobie uprzytomnić zaiste jakim sposobem ówczesna publiczność mogła w tej dość naiwnej komedjce znaleźć materiał do podnieceń politycznych.

Po dzisiejszemu najciekawszym jest paź Cherubinek, przebywający właśnie mutację fizjologiczną, która każe mu się rzucać na każdy spotkany obiekt kobiecy, — ale i to z sentymentem i gracją. Dziś z „wielkim pokwitania” robi się daleko jaskrawsze rewelacje, ale na owe czasy może to była zuchwałość nie lada.

Intryżki, choć się trochę powtarzają, ale za to można się delektować ich „myszką”. Są ówczesnym kostiumem zdarzeń, dziś tak samo fantazyjnym jak kostiumy ludzi.

Więc z tych naiwnostek i lubości stara się wydobyc smak pojętnej reżyserii. Pomagają obustronne schody na taras, wzdłuż których odbywa się różnoraka bieganina, usta-

wianie się w malownicze pozy. Pomaga maszynieria obrotowa Teatru Polskiego, wtajemniczając widza szybko w coraz to inny zakątek tego kolorowego światka. Ta tarcza,

podzielona na cztery odcinki, kręcąca się około swej osi, wydaje się nam tarczą całej możliwej ziemi. Albo — torcem w automatycznym bufcie.



„WESELE FIGARA” W WARSZAWSKIM TEATRZE POLSKIM

Czyżby to miała być aluzja do tego, jakoby reżyseria była przesłodzona? Wcale nie, bo jakże to inaczej grać? „Wesele Figara” jest menuetem; tu nawet jeżeli wkroczy na scenę jaki kamienny gość, aby ukarać Don Juana — Almadivę, to będzie nim nie lud lecz komandor. Ale możeby na odmianę zagrać kiedy tę sztukę po bolszewicku, odpowiednio ją przerobiwszy? I naprzemian grać te obie wersje, żeby sobie widz wybrał?

Sam reżyser, Węgierko, grał rolę Figara. Głos jego jest za głęboki, za poważny — to nie mozartowski lekkoduch lecz filozof, prawie Hamlet zacierany. Ale nieskazitelnie frazowana dykcja, lekkość ruchów ratują jego niezbyt autentyczne figarostwo. Zuzia — Romanówna niekiedy zbyt krzykliwa, — a może to naumyślnie, może ona jedna powiedziała sobie: jak pokojówka to pokojówka a nie hrabianka.

TEATR KAMERALNY: *Tajemnica lekarska*, sztuka w 3 aktach Wł. Fodora, przekład W. Krzemińskiego.

Psiakrew, te Węgry! Trójca wieszczów dramaturgicznych: Molnar, Fodor, Bus-Fekete, opanowała nasze sceny, tak sobie bez krzyku, tak samo-się-przez-się-rozumiejąco, jak ser szwajcarski lub szampan francuski.

Czy to możliwe, żeby kto u nas napisał taką sztukę? Zrećzną, wygodną, a z problemikiem, ze smaczkiem socjalnym i z ułatwieniem życiowym? Adwentowicz szuka, prosi, polscy autorzy wzruszają ramionami, wreszcie sięga po wypróbowany towar zagraniczny, aby interes szedł, aby on sam miał w czym grać, Grywińska i jego aktorzy.

I Fodor dopisał. Prawie do połowy jest to inteligentne, obfite, z trafnym, oszczędnym choć nie oschłym dialogiem. Stara sytuacja na wywrót: nie mąż zaniedbuje żonę, lecz żona męża, bo jest lekarką, bo ma pacjentów, operacje i profesora, który wzniewa w niej ambicje. Mąż, nienasycony płciowo, szuka czegoś przytulnego: siostra żony, gaska domowa, wygodzi mu. Stąd komplikacje, znane lecz zawsze lubo widziane, słowo „ciąża” wisi w powietrzu, aż pada w 5-tym obrazie. Oczywiście stanie się to, czego chce *vox populi*, i co na premierze pewna pani, typowa bywałczyni teatru, od razu przepowiedziała swej sąsiadce: zobaczysz: on się ożeni z siostrą, a ona wyjdzie za doktora. Ale przeprowadzenie tej likwidacji jest już niezręczne: coś istic polskiego, jakby z „Przezioreczki”, Lekarka kocha wprawdzie męża, lecz aby ułatwić rozrywkę, udaje, że już dawno kochała profesora! Kocham, nie kochasz, kochała... cicipilipi jak w kobiecych sztukach polskiej.

Powtórę: te nowoczesne morali, jednomyślność dla społeczeństwa (wiedeński adleryzm), ratować dziecko i t. p. — te wszystkie akcesoria intelektualne stają się dla świetnej, skądinąd artystki Grywińskiej pokusą, żeby wpaść w ostatnich aktach w patos dydaktyczno-przekonaniowy, towarzyszący zazwyczaj sztukom feministycznym.

Adwentowicz, wielki tragik, znajduje coraz częściej sposobność, żeby pokazać mistrzowską swobodę w grze komediowej. Dobrzy p. Benda i p. Skubniewska.

KAROL IRZYKOWSKI

JERZY REMER

## O SZTUCE POLSKIEJ

„Kapitał albo *posag* narodowy — głośił Norwid — nie tylko jest w geodetycznym uospobieniu kraju (ziemi), nie tylko w klimatycznych jej warunkach, nie tylko w sile ramion i krwi *rasy*, — ale i w potędze obrobienia i użycia onych materiałów. *Natura wyobraźni, to jest siły postaciowania, w obowiązującej jest harmonii względem otaczającego materiału...* Zdawałoby się, iż człowiek, z ziemi *żywności* zasób wyciągając, obowiązany jest ją podnieść i uświęcić godnością idealizacji twórczej“... Długą i żmudną drogą idziemy ku tej Polsce, która kiedyś w przeszłości objawiła się w utworach kształtów i barw. Nie osiągnęliśmy jeszcze jej pełnego wizerunku, w duchowym i fizycznym pojęciu; nie utrwaliliśmy jeszcze w swej wyobraźni twórców naszej ziemi i dzieł, artystyczną pracą stworzonych; sztukę, będącą samoobjawieniem idealnych wartości życia, uważamy za jego nadbudowę lub nadwartość, albo za rzecz wytchnienia i rozrywki, poświęcając jej odpadki naszego czasu i resztki sił naszych. Tym samym marnujemy wielki kapitał narodowy przekazany nam przez wiele pokoleń, ztracając z nimi poczucie łączności i spoiwości duchowo-fizycznej. Słowem, pomiędzy artystyczną przeszłością Polski a teraźniejszością wytworzyła się próżnia.

Stosunek do zabytków sztuki, tych widocznych i dotykalnych dokumentów przeszłości, gdzie indziej już dawno włączonych do społecznej funkcji współdziałania z życiem i ciągle wyzwalających się z odmętów historyzmu w imię organicznej jedności sztuki wszystkich czasów i narodów — jest u nas wyrazem albo zdawkowego szacunku, albo nawet wrogiemu uospobieniu do rzeczy „starych i martwych“. Nie wywołują one w nas wzniosłych porывów i zachwyty, uczuć ezezęścia czy radości, będących skutkiem głębokich przeżyć. Stańliśmy na martwym punkcie w stosunku do żywego organizmu, jakim jest sztuka jako wyrazicielka wzniołej symboliki, uświęconych religijnych uczuć, czciogodnych wydarzeń historycznych, wspomnień drogiej nam nastrojów nadnaturalnego czaru, tajemniczego świata wyobraźni — sztuka, której działanie polega na bezpośrednim wypromieniowaniu żywotnych mocy, w artystycznym kształcie zaklętych.

Szukamy klucza do owej sztuki ubiegłych epok. Wydaje się nam, że przez naukowe badania i rozpoznawania techniki w nią nowe życie. Kiedy indziej jesteśmy przekonani, że wszelkie zainteresowania, związane ze sztuką dawną, zależne są od artystycznego nastawienia naszej doby, że tylko „żywa“ sztuka posiada klucz do sztuki „martwej“. Nie da się zaprzeczyć, — stwierdzamy w innym czasie — iż najprzeróżniejsze siły, pochodzące z rozmaitych sfer, związanych z życiem gospodarczym, politycznym, religijnym, wywierają swój, nieraz przemożny wpływ na samą sztukę, a tym samym i na poglądy o niej. Orientacja czysto artystyczna, owa „sztuka dla sztuki“, uwolniona od zależności zarówno filozoficznej, jak ilustracyjnej i dekoracyjnej była też w swoim czasie świadomością historii sztuki, błędzącej poprzednio wraz ze sztuką po manowcach wszelkich rekonstrukcji opartych o możliwie dokładne stwierdzenie faktów.

Jedną z bardzo znamienitych cech „kryzyśu“ w sztuce dzisiejszej jest dążenie jej do ponownego złączenia się z całością kształtem życia. Zadania swe chce ona znaleźć w dziedzinie obejmującej zasięg myśli i uczuć, nurtujących w dobie obecnej. Nowopowstające dzieło sztuki znowu pragnie być wyrazicielem wszechstronnej pełni życia. Podobnie, konsekwentnie do dążeń nowej sztuki, istniejące już dzieła doma-

gają się włączenia ich do społeczno-życiowych funkcji. W oczach naszych narastać zaczyna monumentalna synteza sztuki: duchowo-artystyczna jedność.

Udział w budowaniu tej jedności jest u nas jeszcze bardzo nikły. Nie przetrwaliliśmy nawet biologicznego przeżywania sztuki. Jakież długą drogę odbyć musimy od fizjologii do wczuwania się w irracjonalne pierwiastki, w emanację dzieł, będących częścią ziemi i ducha ludzkiego samoobjawieniem. Pełna świadomość znaczenia i roli sztuki w organizmie narodu uwarunkowana jest zespołem czynników wymagających harmonijnego współdziałania. Od umiejętności patrzania, od nauczania tegoż, po przez wychowanie estetyczne i historyczną znajomość materiału zabytkowego aż do wszystkich stopni odczuwania, skrytalizowanego w wiecznym kształcie, stanowiącym nierozdzielnyą częścią życia du-

chowego — zarysowywa się najogólniej program dynamicznego znaczenia sztuki, jej krąg ideowy i jej aktywna rola w utrwalaniu obronności ducha narodu.

Ilość linii duchowego rozwoju, które przecinają się w dziełach sztuki jest nieograniczona. Odzwierciedla się w nich nie tylko całość historycznego życia danej epoki, lecz one same stanowią fragment owej historii. Z tego punktu widzenia promieniuje z dzieł sztuki treść, wyrażająca wszystko, co czuli indywidualnie ich twórcy, co czuli jednocześnie lub co odczuwałby mogli lub pragnęli inni, tamtym współcześni. Porozumiewamy się z pierwszymi i drugimi, choćby ich imiona już dawno w niepamięci utonąć miały, za pośrednictwem wymowy form, w których skrytalizowała się optycznie i dotykalnie osobowość artystów, pozwalająca na niemal fizyczne obcowanie z najodleglejszym cza-

sowo człowiekiem. W dziełach sztuki, po przez które wyraziła się twórcza wola danej epoki, widzimy, umiając patrzeć, nie tylko martwe przedmioty, od techniki i materiału uzależnione, nie tylko zewnętrzna skorupa, nie tylko odlew rzeczywistości lub rodzaj abstrakcyjnego pojęcia, lecz właściwe jądro, duszę i wewnętrzną treść, która je stworzyła lub na jaw wydobywa. W tym znaczeniu mówimy o wiecznej młodości zabytków sztuki. Wprowadzić je chcemy w nasze życie nie dlatego, że są stare a tym samym godne, jak każda starość, szacunku, lecz przede wszystkim dlatego, że drzemiąca w nich suma mocy duchowej nie straciła bezpośredniej siły przekonywującej, zdolnej emanować i w uczuciach naszych zogniskować wartości stare i nowe, przeszłość i teraźniejszość.

JERZY REMER



TAK ZWANA PIĘKNA MADONNA Z TORUNIA

## ŚWIAT KSIĄŻEK

ANNA ŚWIRSZCZYŃSKA. *Wiersze i proza*. Skł. gl. „Biblioteka Polska” W-wa 1936.

Poezja Świrszczyńskiej wprowadza nas w świat odbity, reprodukowany, obrazkowy, gdzie ogień nie grzeje, mróz nie ziębi, gdzie wszystko odbywa się wśród „uprzejmego migotania” płam barwnych, rozłożonych na płaszczyznach płócien i fresków, gdzie ludzie nie-ludzie, raczej lalki czy figury z obrazów stoją w miękkich, wdzięcznych lecz nieruchomych pozach z uśmiechem przyklejonym do różowych policzków, lub poruszają się wystudiowanymi ruchami. Wizje poetyckie Świrszczyńskiej nie są wizjami świata danego, realnego. Są to jakby interpretacje poetyckie dzieł malarskich i sztychów, a również



ANNA ŚWIRSZCZYŃSKA

i ulamków dzieł poetyckich. Jakby album z reprodukcjami dzieł sztuki, oglądany w zaciszu gabinetu, poetycka kalkomania, opisy słowne kompozycji figuralnych, rozszerzone przez domysł tego, co się dzieje poza płaszczyznę oglądanego obrazu. Ożywione sytuacje z obrazów Michała Anioła, Rubensa, ze starych fresków, z malarstwa francuskiego 19 stulecia, postacie ze sztychów i miniatur wprowadzone w ruch i na nowo odmalowane słowem. Są to barwne fantazje na takie właśnie tematy, tematy wykwalifikowane z życia współczesnego, lecz z muzeum sztuki. Rekwizyty poetyckie Świrszczyńskiej podsuwają nieodparcie takie właśnie wrażenie.

Weźmy pierwszy wiersz zbiorku „Dzień stworzenia”. „Dwunastu krzyczących proroków”, „rude młodzieńcze Sybille przytrzymujące na kolanach księgi”, „bezdzielne spojrzenia pierwszych ludzi”, drzewa z których „zwisają liście i promienne pięty proroków”, ludzie „którzy głową w dół, w wolnoim tempie, zaciekają w wieczność” — czy to wszystko nie wprowadza nas w nastrój malowideł z kaplicy Sykstyńskiej, równie jak obrazy z wiersza „Apokalipsa”. A owe „Gaje muz”, gdzie chodzą święte męczatki i wdowy, z jednorozcem chodzą subtelnym, zwierzem ironicznym, „zwierzem z bajki” — czy nie kojarzą się z renesansowymi i średnio-wiecznymi kompozycjami? A „Venus in apo-teozie”, „blondyna soczysta jak marchew, z ręk wylatuje jej szarfa. Jedzie w bobkowym wlecu”, „z bursztynowych obłoków kąpią charyt szerokie”, „po przeraźliwych miatach amorki sadzą okrakami” — czy to nie opisy rubensowskich kompozycji. Stare symbole malarstwa przenosi autorka do poezji, próbując wywołać w ten sposób nastrój irracjonalności.

Podobnie dzieje się z działem utworów zatytułowanym „Proza”. W zbiorku nie ma prawie wiersza, któryby nie nasuwał jakichś skojarzeń z określonymi dziełami sztuki malarskiej. W malarstwie, w biblii odkrywamy źródło irracjonalizmu poetyki. Inna cecha tego irracjonalizmu i fantastyki leży w stylizacji, w niezwykłych, nieoczekiwanych, dowolnie kojarzonych epitetach, w archaizacji niektórych członów zdaniowych. Stylizacja Świrszczyńskiej wygląda czasami na zabawę, polegającą na wypełnianiu tradycyjnych, uroczystych, patetycznych, ogólnie znanych szablonów zdaniowych słowami z odrębnych grup znaczeniowych. Np. „wstają z lasów narody kazirodce”, „kobieta czarna i jedrna jak elektryczność”, „dzień świętej pamięci”, „niebo bystre”, „sen o glansowanej sile, o niepoohamowanej zamożności”, „strumień osurowiały” i t. d. Może w ten sposób uniezwykając normalnie zbudowane zdania „dający poeta do wyzwolenia się z szablonów tradycyjnej mowy poetyckiej i szuka drogi

do własnego wyrazu. Wiersze jej mają jakiś nastrój bujności, młodości, wyzwolonej swobody. Dużo jest jednak w tem i t. zw. „smaczków”, a „smaczki” poetyckie są znamieniem swego rodzaju snobizmu i prowadzą do postawy wobec rzeczywistości, do stosunku do poezji, niepozbowionych cech swego cynizmu. Mimo całej oryginalności wyrazu tej poezji dalszymi jej konsekwencjami mogą być werbalizm, powierzchowność i maniera.

Pomijając te zastrzeżenia debiutu Świrszczyńskiej wnosi z sobą powiew zupełnej nowości i świeżości. Jest to poezja śmiała, o dużym poziomie kultury, o licznym związku z poezją francuską.

WL. SEBYŁA

MELCHIOR WAŃKOWICZ: *Na tropach Smętka*. Wydawnictwo Biblioteka Polska, Warszawa.

„Smętek” — to uosobienie wojującego Prusactwa, to zły duch tej ziemi, która leży między Łabą, a granicą litewską. Traktat wersalski wyparł Smętka z polskiego Pomorza; Zeromski w swoim czasie uważał nawet, że Smętek na zawsze opuścił także i Prusy Wschodnie... Wańkiewicz powziął jednak co do tego uzasadnione wątpliwości, pojechał i sprawdził, że Smętek wrócił do Prus i że świeżutkie jego ślady spotyka się tam na każdym kroku. Stąd tytuł książki: *Na tropach Smętka*. Autor podróżywał po Prusach częściowo kajakiem, częściowo samochodem. Jeździł wszędzie, gdzie tylko spodziewał się czegoś ciekawego, gadał z ludźmi... „Jechałmy sondować dusze ludzkie” — wyznaje. Mówi w liczbie mnogiej „my”, bo nie był sam: towarzyszyła mu córeczka, 14-letnia panna Tili, z którą czytelnik rychło zawiera pakt szczerzej przyjaźni. Wspominam o niej dla podkreślenia metody badawczej p. Wańkiewicza. Powiada bowiem, że celowo wziął ze sobą dziecko, aby patrzyło świeżymi oczyma i przyznaje, że nie raz spostrzegła pierwsza, lub dostrzegła to, na co autor nie zwróciłby uwagi.

A była to wyprawa w dużym stopniu odkrywczą. Wprawdzie Wańkiewicza nie można uważać za Kolumba, który odkrył Warmię i Mazury, bo i przed nim o tym kraju napisano wiele książek — wystarczy przejrzeć wykaz źródeł podany przez autora — ale profesorskie rozprawy nie mają ani szerszego zasięgu, ani większego rezonansu. Rezonans ten natomiast już znalazła w społeczeństwie książka Wańkiewicza, ukazując oczom naszym tę ziemię i lud między tylko od nas przedzielony, z wspólnego pnia z nami wyrosły, o którym jednak — uderzyliśmy się ze skruchą w pierś! — mało co wiemy.

W wycieczce swojej Wańkiewicz nie był beztrojskim turystą, szukającym tylko pięknego pejzażu. Od miasta do miasta, od wsi do wsi, zającząc do chat, dworów, plebanii i szkół — obserwował, badał, rozważał i wyciągał wnioski. Tylko podróżyując w ten sposób można naprawdę poznać kraj i ludzi. A doznane wrażenia padły na grunt już uprzednio przygotowany solidną lekturą historyczną i gospodarczą. Swoje wrażenia, opisy, obrazki, cały emocjonalny i literacki budulec książki autor starannie podparł materiałem naukowym: wywodem historycznym, cyfrą, wykresem, mapą. Każde zjawisko stara się traktować w przekroju dziejowym, przypominając jak to było za Jagiellonów, jak za Wazów, i porównując to ze stanem obecnym. Książka zawiera: 2 rozkładane pięciobarwne mapy, 3 wkładki trójbarwne, 19 map, planów i wykresów, 40 rysunków, 172 fotografie. Ten pomocniczy materiał jest bardzo ważny. Historia, historia, statystyka statystyka, a czytelnikowi przecież jednak łatwiej wchodzi do głowy prawda plastycznie pokazana na mapce lub wykresie, niż wysnuta z zawilego wywodu. Dlatego nie należy lekceważyć znaczenia ani tych groteskowych rysuneków, gesto rozsypanych na marginesach książki, ani fotografii. One nie tylko urozmaicają i rozveselają książkę, ale sprawiają, że czytelnik własnymi oczyma widzi mazurski krajobraz, tamtejsze wsie, dwory, miasteczka, typy ludowe Mazurów, ich stroje, ich sprzęty, wnętrza ich domów, kościo-

STEFAN GOŁĘBIEWSKI

## PODSŁOŃCEM

Pod słońce wysokie iść w pole  
Ścieżkami i miedzą wśród żyta,  
Gdzie chabry i w ostach kąkole,  
Gdzie lubin niebiesko zakwita.

Że z ziemi do nieba badylem  
Woń sęczy się świeża i szczodra,  
Gdy głowę w lubinie pochylę,  
Jest kąpiel zielona i modra.

łów, szkół, nawet odbitki ich gazet i starych książek do nabożeństwa. To widzenie, to zmysłowe poniekąd poznanie, zbliża nam przedmiot naszego badania.

Kiedy autor pisze, że „1½ godziny wystarczyłoby, aby stacjonowana w Piławie część floty niemieckiej mogła rozpocząć blokadę zatoki Gdańskiej (Gdyni)”, to ilustruje to za pomocą mapki wybrzeża Bałtyku i na tej mapce okrętami niemieckimi już zagradza nasze wyjscie na morze; a kiedy dowodzi, że „2½ godziny wystarczyłoby dla wysadzenia w powietrze mostów kolejowych w Toruniu, Małkini, Białymstoku, Grodnie” to na innej mapce widzimy tanki niemieckie już w drodze ku tym punktom. Wymowa tych obliczeń, poparta plastyką obrazów pobudzi najospalszą wyobraźnię.

W podróży do Prus celem autora było wysondowanie dusz ludzkich. Ale nie o ogólnoludzkie studia psychologiczne chodziło przecież! Cel był bliższy i bardziej konkretny: chodziło o zbadanie na miejscu stosunków narodowościowych i stopnia uświadomienia narodowego w 16 lat po plebiscyście i w dwa lata po pakcie polsko-niemieckim. „Na tropach Smętka”, to właśnie odpowiedź na wszystkie niepokojące pytania, jakie w tej materii rodzą się w duszy polskiej.

Pozostawiając szczegółową ocenę rzeczowego materiału, jakim autor posługuje się w zakresie spraw narodowościowych, fachowym piórom na łamach specjalnych wydawnictw — tu ograniczę się do stwierdzenia ogólnego wrażenia, jakiego doznaje się po przeczytaniu tej książki. Wrażenie to sprowadza się do tego, że tuż za naszą granicą północną żyje lud polski, do swej polskiej „gadki” (mowy) głęboko przywiązany, choć częściowo polskości swej nie świadom, a częściowo bojący się do niej przyznać. Strach to najzupełniej usprawiedliwiony i zrozumiały, jeśli się zważy brutalność represji, stosowanych w tym kraju do każdego najbliższego przejawu polskości. Bezwzględność tych represji ma jednak swoją wymowę: takie więzy nakłada się tylko organizmowi żywym i silnym. Pomimo więc wyników plebiscytu z 1920 r., które przedstawiają się autorowi jako klęska dla polskości brzemiennejsza w skutkach niż dla Niemców klęska grunwaldzka, dalsza czujność i przeważliwienie miejscowych władz na punkcie narodowościowym świadczy, że doceniają one potencjalne możliwości drżące mimo wszystko w łonie tego ludu. Bo Mazury i Warmia — to potencjalna Polska. — oto wniosek, utrwalający się w nas po przeczytaniu „Smętka”. Niemcy nie potrzebowali wykładu Wańkiewicza, aby sobie tę prawdę uświadomić i dlatego bezwzględnością represji usiłują polskości tego ludu nie dać wyjść ze stanu potencjalnego.

Synteza zamyka się w następujących słowach autora:

— To, com zobaczył, to jest nadzieja. To, com przywiózł, to jest wiara. — Wiarę tę o-budził autor i w nas, a tym większe prawo ma do naszego kredytu, że nigdzie nam nie schlebia, niekiedy nie oszczędza nawet naszej miłości własnej w piętnowaniu polskich przewin wobec tej ziemi i ludu; nie lekceważy przeciwnika, jego siłę nie przeciwstawia buffonowi, ma pełną świadomość jego potęgi i mądrości; wreszcie — pisze spokojnie, pogodnie nawet. Cytuje, argumentuje, wyprowadza wnioski. Chce odtworzyć rzeczywistość możliwie najwierniej, ale zastrzega się, że nie chce pisać książki zaogniającej stosunki polsko-niemieckie. Już podczas pisania tej recenzji doszła mnie wiadomość, że książka Wańkiewicza została w Niemczech skonfiskowana. Fakt ten, nawet bez komentarzy, ma także swoją wymowę.

„Na tropach Smętka” — to utwór piękny. Piękny — bo pulsuje życiem i prawdą, bo bezpośredni i bezpretensjonalny, bo przepojony głębokim i szczerym sentymentem, a jednocześnie opanowany. Choć wzniesiony na rzetelnym podmurowaniu studiów, pisany jest stylem równie wartkim jak nurt, i równie obrazowym jak brzegi tych wód, po których swym składakiem sphywał autor ze swą młodocianą towarzyszką.

STANISŁAW CZOSNOWSKI

HENRYK BALK: *Rozmowy z nocą*. Warszawa, Wydawnictwo „Droga”, 1936. Str. 62 i 2 nlb.

Każdy, kto czytał poprzedni tom wierszy Balka, wydany w r. 1932 p. t. *Aniol nieznamy* — przy lekturze *Rozmów z nocą* z łatwością spostrzeże, że dystans dzielący oba te zbiorki nie ogranicza się do zmian w ortografii, jak to często daje się stwierdzić w odniesieniu do wielu innych młodych poetów. *Rozmowy z nocą* stanowią wyraźnie nowe osiągnięcie, nacechowane są nie tyle spotęgowaną dojrzałością wewnętrzną, ile wzrostem samowiedzy artystycznej, opanowaniem techniki, wirtuozerią koloratury lirycznej.



HENRYK BALK

Ponieważ jednak Balk, debiutując, nie okazał talentu samorodnego, czysto indywidualnego artystystwa, więc też w dalszym jego rozwoju ślady wpływów dawnych pozostają, może stają się nawet widoczniejsze i jaskrawsze. Nie świadczy to o nim bynajmniej ujemnie — raczej przeciwnie: świadczy o prawidłowości tej ewolucji, o organiczności jej przebiegu, będącej istotnie sprawdzianem przemian, jakie zaszły w osobowości poetyckiej Balka.

Wielu utworom zamieszczonym w *Rozmowach z nocą* patronuje nadal przede wszystkim Tuwim w swych przymiotach najcharakterystyczniejszych i najbardziej wartościowych; cień Tuwima unosi się nawet nad tą wizją metaforyczną, która łączy, niby pomost, oba tomy Balka: nad wizją anioła bezimiennego, znanego przez policjanta na stopniach świątyni, anioła, który zmartwychwstał w *Rozmowach z nocą* i nosi nazwisko samego poety.

*Rozmowy z nocą* stanowią słowny odpowiednik grafiki z jej niewyczerpaną monotonią płam czarno-białych, zawileścią misternych konturów i kapryśnością „chwytów” linearnych. W tej swojej poezji, kształtowanej na podobieństwo grafiki, Balk wykazuje subtelność i precyzję techniczną drzeworytów Chrostowskiego, a jednocześnie mistyczną wieloplanowość wizji i skomplikowaną symbolikę, cechującą plansze Tadeusza Cieślowskiego.

„Poezja jako grafika” u Balka znajduje precedens w tomie Anny Świrszczyńskiej p. t. *Wiersze i proza*, gdzie autorka prezentuje swą nieprawdopodobnie dojrzałą i doskonałą gatunkowo „poezję jako malarstwo”. I u Balka i u Świrszczyńskiej to wąskie założenie artystyczne staje się surowym rygiem kompozycyjnym, narzuconą sobie gwałtem ascezą ekspresji, dobrowolnym ograniczeniem i selekcją wylewów lirycznych, pokorą wobec różnorodności wyrazu, którego się poeta wyrzeka z samozaparciem.

O poetyckich możliwościach autora *Rozmów z nocą* niewątpliwie chwalebnie świadczy ten gęsty odepchnięcia pokusy brawurowości i eklektycznego konkwistadorstwa, to przyjęcie jednostronnego instrumentu, który ma wypowiedzieć niewypowiedzianą wszytkość. Do takiego umyślnego ograniczenia arsenału swych środków technicznych i elementów wypowiedzi osobistej zdolny jest tylko poeta dojrzały, który potrafi nie dbać o to, gdzie go umieszczą na oficjalnej mapie poezji polskiej, na jakim szczeblu hierarchii poetów, w jakiej spirali aktualnych prądów artystycznych; dla takiego twórcy ważne jest tylko to, by pozostać wiernym swej ambicji, swemu zmysłowi widzenia, rozróżniania i wartościowania. Balk napewno do tej klasy artystów należy.

ROMAN KOŁONIECKI

KONRAD WINKLER

# Rylec i drzewo

Rola współczesnego drzeworytu w sztuce światowej, polega głównie na porządkowaniu i popularyzowaniu zdobyczy, dokonanych na froncie nowoczesnej plastyki. Co liczna plejada przodujących modernistów, jak Picasso, Derain, Vlaminck, Dufy i t. p. namaluje —

faktury ryłca wielokrotnego i nuance'ów wywołanych skomplikowaną grą tonów szarych z czarnymi (Mroźewski, Kulisiewicz, Cieślowski, Chrostowski, Bartłomiejczyk, Goryńska, Konarska, Krasnodębska-Gardowska, Podoski, Tyrowicz i in.).



ERIC GILL (ANGLIA)

Drzeworyt

to inni usiłują zasymilować w drzeworycie z rozmaitym, rozumie się, skutkiem. Tu i ówdzie mamy wprawdzie na tym polu dość nieśmiałe próby i poszukiwania „na własną rękę” — ale próby te nie dają zbyt dodatniego wyobrażenia o skali i o gatunku tych samodzielnych wypadów. Malarstwo stalugowe bowiem, zawsze było i jest owym laboratorium doświadczalnym, gdzie powstaje i gdzie w pierwszym rzędzie rozwija się myśl plastyczna współczesnej epoki; nawet w momencie, kiedy to malarstwo na swych najdalej wysuniętych posterunkach, błądzi i zakłamuje się — nigdy nie przestaje być ono punktem centralnym i węzłowym w twórczości plastycznej świata.

Mimo to wystawa w Inst. Prop. Sztuki ma dla kultury plastycznej duże znaczenie. Międzynarodowy charakter tej imprezy pobudza ciekawość widza, a narzucające się porównanie między naszym dorobkiem w tej dziedzinie a sztuką obcych, powoduje przeróżne sądy i opinie, najczęściej powierzchowne lub zgoła fałszywe. Bo sztuka — to nie sport, gdzie chodzi o doraźne sukcesy i chwilowy najczęściej wysiłek, a krytyka nie jest totalizatorem, gdzie każdy stawia na swego faworyta. Dlatego też, nie bawiąc się w wydawanie „sądów” i wyznaczanie „rang” dla poszczególnych zespołów — zadowolnijmy się stwierdzeniem, że w zestawieniu z obcymi, nie jesteśmy ani gorsi, ani lepsi — tylko, że jesteśmy inni — a to w naszych warunkach znaczy już немало.

Wiekopomną zasługą s. p. Skoczylasa było stworzenie u nas dla grafiki odpowiedniego środowiska. W owym środowisku rozrosły się młodociane pędy talentów w bujne drzewo wiedzące swój byt niezależny, oparty jednak na magii środków artystycznych i dyscyplinie ikonograficznej nowoczesnej plastyki. Dzisiaj „szkoła Skoczylasa” przechodzi już zmienną ewolucję: od surowej, nieco kanciastej, ale żywej i pełnej wyrazu kreski ciętej zwykłym ryłcem, aż do zrównoważonej

Trudno atoli wdawać się w uogólnianie wobec żywej twórczości tak licznej plejady mistrzów światowej ksylografii. Możemy tu jednak z całą stanowczością stwierdzić żywiołowy odwrót od realizmu i naturalizmu — nie mówiąc już o sugestjach impresjonistycznych i „chwytaniu optycznych wrażeń” — do czego technika drzeworytnictwa bynajmniej się nie nadaje. O ile jednak drzeworyt niemiecki i czesko-słowacki możemy jeszcze pojąć o pewną jednostronność formalną w ujmowaniu zjawisk — to prace artystów angielskich i amerykańskich zdradzają raczej dążności retrospektywne o niemalże skali czysto graficznych poszukiwań. Szczególnie Anglia, która nie może się dziś zdobyć na malarstwo o światowym znaczeniu — wypowiada się w sztuce ryłca z dużym smakiem i daleko posuniętą umiętnością i pomysłowością w traktowaniu drzeworytniczej plany (M. Groom, E. Gill, R. Gibbings, G. Hermes, C. Leighton, J. Nash, J. Austen i in.). Ku angielskiej tradycji zmierzają również artyści ze St. Zjednoczonych i Kanady (jak np. T. Nason, H. Cook, A. i S. Pinto, Chefetz — tudzież W. Phillips i H. Bergman). Tak jedni, jak i drudzy mają przytem wiele do zawdzięczenia nowoczesnemu malarstwu, którego formalne elementy w przekładzie na język grafiki zyskują nieraz na organiczności i zwartości kompozycyjnej.

Interesujące i bogate w fakturze prace wystawili również artyści belgijscy, estońscy, włoscy a przede wszystkim Węgrzy, ci ostatni dość licznie tutaj reprezentowani — w przeciwieństwie do Francuzów, którzy obelali wystawę w sposób nie dający żadnego wyobrażenia o sumie dorobku paryskiej ksylografii. Niemniej niektóre ich prace są rzetelnym dowodem ich wysokich aspiracji w tej dziedzinie, w której króluje niepodzielnie, nieobecny na wystawie, francuzulski Grek, Galanis — wkrzesiciel tradycji drzeworytniczej w centrali plastycznej świata.

KONRAD WINKLER

## WIADOMOŚCI LITERACKIE I ARTYSTYCZNE

Krakowska „Gazeta Artystów” zmarłych wstaje. Ma twarde życie. Już walczyła z sobowtórem w postaci „Tygodnika Artystów”, już, zdawałoby się, przegrała walkę, pociągając za sobą w otchłań niebytu i rywała, a oto odnawia się. Coś w tym jest. Albo zjawisko zamartwychwstania pisma wywołane jest przez energię i ambicje jej twórców, rzecz w Polsce rzadka i chwalebna, gdy chodzi o artystowskie sprawy, albo też naprawdę potrzeba społeczeństwu naszemu tego rodzaju wydawnictwa. Z tego jeszcze bardziej cieszyłoby się należało...

Chodzą głuche wieści, że i „Kwadryga”, nieboszeczka ożyje. Chodzą głuche wieści, że redagować ją ma autor poematu o Janosiku, Stanisław Ryszard (dwojga imion) Dobrowolski. „Kwadryga”, warszawsko-mazowieckie dziecko poetyckie jest jak ten Mazur, co kiedy mu zagrają, podskoczą jeszcze. Ale coż to tak gra? Czy nie chochołowa nuta z „Wesela”?... Co się komu w duszy gra, co kto widzi w swoich snach...

Jedną z najpopularniejszych książek świata, „Powrót z Z. S. R. R.” — André Gide'a została przetłumaczona na język polski przez J. E. Skińskiego i ukaże się wkrótce nakładem firmy wydawniczej „Biblioteka Polska”. Czytelnicy czasopism codziennych będą mieli okazję skontrolowania czy cytaty, którymi ich obficie częstowano ostatnio, były przytaczane do rzeczy i w należytem kontekście...

Księgarnia św. Wojciecha organizuje konkurs na powieść, właściwie, na dwie powieści: popularną (ale nie tak popularną, jak „Dziennik Popularny”), przeznaczoną dla młucznych. Drugą — dla warstw oświeconych.

W obu działach nagrody są równoległe. Nagrody pierwsze — po 4000 złotych, drugie — po 2500 złotych, trzecie — po 1500 złotych.

Warunkiem koniecznym jest, aby ideologia utworu nie była sprzeczna z katolicką ideologią wydawnictwa.

Wielki samotnik Axel Munthe cierpi na bezsenność. Wydawałoby się, że w naszym skłóconym, pełnym niepokoju świecie, samotność to jedyna ucieczka, jedyny sposób na to, aby uchronić od zdeptania hortulus animae. A oto i tam droga zamknięta... Cóż trapi samotników? Słodycz ich samotności? Smutek ucieczki?

Axela Munthe trapi widmo świata, które

urzał nanowo, po operacji przywracającej mu wzrok...

Najbliższą wystawą Instytutu Propagandy Sztuki po zamknięciu pokazu międzynarodowego drzeworytu będzie Salon Malarstwa I. P. S.-u. Może będzie niespodzianką. Może zmieniło się coś w państwie duńskim na lepsze... Może zobaczymy przekrój wielkiej sztuki naszych czasów... Prorokowanie, to miła i nieszkodliwa zgola rozrywka...

Jeszcze jedną emanacją Lwowa jest nowe czasopismo p. t. „Lwów Literacki”. Numer pierwszy charakteryzują obok nazwiska honorarjora, Ostapa Ortwin, nazwiska młodych i to bardzo młodych: Wł. Jaworskiego, M. Wrześniewskiej, Andrzeja Kruczkowskiego, St. Rogowskiego i Tadeusza Żakieja. Pismo podpisuje Andrzej Kruczkowski.

### KSIAŻKI NADESLANE

JERZY BOCK: *Nauka domowa i wyjątki z agendy*, opracował Wincenty Ogrodziński. Katowice 1936. Skład główny: „Nasza Księgarnia” — Warszawa.

JAN CZEKANOWSKI: *Struktura rasowa Śląska w świetle badań polskich i niemieckich*. Katowice 1936. Skład główny: Nasza Księgarnia — Warszawa.

OLGA DAUKSZTA: *Walec kieroicy* — poezje. Chełm, Biblioteka Kamień 1937.

HENRYK EILE: *Warszawa z drewnianej murówny*. Warszawa 1936. Skład główny: Księgarnia Wł. Michalak i S-ka.

ARKADY FIEDLER: *Kanada pachnąca życiem*. Warszawa 1937. Towarzystwo Wydawnicze „Rój”.

LUDWIK MUSIOL: *Materiały do dziejów Wielkich Katowic 1299—1799*. Katowice 1936. Skład główny: Nasza Księgarnia, Warszawa.

KAROL PIOTROWICZ: *Plany rewindykacji Śląska przez Polskę pod koniec średniowiecza*. Katowice 1936. Skład główny: Nasza Księgarnia, Warszawa.

MIECZYSLAW ORŁOWICZ: *Przewodnik po Warszawie*. — Warszawa 1937. Nakładem Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska”.

PAUL SUPER: *Events and personalities in Polish history*. Toruń—Gdynia 1936. Published by the Baltic Institute.

WOJCIECH WASIUTYŃSKI: *Z duchem czasu*. Warszawa 1936. Prosto z mostu.

J. WIELAWSKI i W. WINARZ: *Gdzie ludzie żyją lat 25*. Warszawa 1936. Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”.

DR. ZYGMUNT WOJCIECHOWSKI: *Mieszko I and the rise of the Polish state*. Toruń—Gdynia 1936. Published by the Baltic Institute.

### WKRÓTCE

## „GAZETA POLSKA”

wyśle swoich stałych współpracowników

Kazimierza Smogorzewskiego

Do Stanów Zjednoczonych A. P.

i Arkadego Fiedlera

NA MADAGASKAR

Kontynuując serię wielkich reportaży światowych „Gazeta Polska” zapozna czytelników w szeregu artykułów red. SMOGORZEWSKIEGO p. 1.

„Na przełomie dwóch czterolecia rządów Prezydenta Roosevelta”

z doniosłymi zmianami w polityce gospodarczej i społecznej St. Zjednoczonych

Głośne cykle podręcznicze ARKADEGO FIEDLERA, laureata Nagrody Literackiej Poznania, znajdują swoje przedłużenie w nowej serii listów świętego pisarza, który po drukowanych w „Gazecie Polskiej” reportażach z Brazylji i Kanady, przedstawi czytelnikom

egzotyczny świat afrykański.

Redakcja: Warszawa, Chmielna 33, telefon 3.04.09; czynna codziennie (w dni powszednie) od godziny 17 do 19. Rękopisów nadesłanych nie zwraca się.

Administracja: Warszawa, Chmielna 33, tel. 3.04.09; czynna codziennie. Prenumerata w kraju: mies. 2 zł, kwart. 5 zł; zagranicą: mies. 3 zł, kwart. 8 zł.

Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty — 60 groszy za tekstem; 80 groszy w tekście. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

ZA REDAKCJĘ: Józef Czechowicz

Wydawca: za Towarzystwo Kultury i Oświaty Jan Kasiński