

CENA 50 GR.

ROK V NR. 5 (174)

WARSZAWA

4 LUTEGO

1937 ROKU

PION

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TRĘŚĆ

JERZY ŚMIGIELSKI — ŚWIATŁO Z GROBU POVERELLA
CZESŁAW MIŁOŚZ — „DZIEWCZĘTA” H. DE MONTHERLANT
IRENA KRZEMICKA — DZIEŁO LITERACKIE I FORMY JEGO POZNAWANIA
BOGDAN SUCHODOLSKI — JESZCZE O „KSIĘŻYCU W ŻÓLTEJ RZECIE”
MICHAŁ KONDRACKI — MUZYKA WSPÓŁCZESNA NA ESTRADZIE

JAROMIR OCHĘDUSZKO

„SAGA FORSYTE'ÓW”

... zwycięstwo wytrzeźwia ludzkie siły,
gdy sukces — i owszem — rozpaja!...
C. K. Norwid

Pewien francuski mistrz paradoksu napisał niedawno, że Hiszpanii przed komunizmem broni jej własna anarchia. Polski, zdaje się, broni przed upadkiem kultury dzika i zacięta anarchia kulturalna, polemika biegunowo przeciwnych i skrajnych światopoglądów. Kiedy myślę o tym, przypomnia mi się zawsze żartobliwy opis rozmowy w dylżansie w liście panny de Robinou do de Scudéry — rozmowy zupełnie beztreściwej, gdzie wszyscy mówili tylko o swoich sprawach osobistych lub zawodowych, słowem, gdzie odbywała się długa i nudna wymiana monologów.

Obraz polskiej rzeczywistości społeczno-kulturalnej przypomina mocno ową rozmowę w dylżansie pocztowym; albowiem — z lewej czy prawej strony barykady — ełszymi tylko długie tryady, monologi, zaprawione farszem pseudofilozoficznych teoryjek, a jeśli dochodzi do ożywionego sporu, krzyżują się z sobą: szpada z pałką, zamiast tarczy używa się wiechcia. Literatura i sztuka, wszystko to, co, najogólniej można ochrzcić mianem kultury, stało się terenem eksploatacji różnych Forsyte'ów wojującego nacjonalizmu i marksizmu, wszelkich efer i warstw, uważających kulturę za departament propagandy własnych, dobrze opłacanych się interesów. Pisarze i literaci usiłują uzgodnić rytm swojej pracy z rytmem ruchów politycznych — i na odwrót. Tak więc wynoszenie sprawy uwiecznienia Czuchnowskiego przez pewne pisma literackie do rozmiarów „ofiary faszystowskiego reżimu”, wskrzeszanie w związku z tym wizji średniowiecznych czasów z jednej strony, jak i pozabawiona jakiegokolwiek uczciwości nagonka na Rzymowskiego, maskowana zreszcie argumentem walki „o zdrową kulturę polską” z drugiej — jest w swoich ukrytych sprężynach płaskim, demagogicznym chwyttem politycznym, mającym skompromitować pewne koła i ludzi o niewygodnych przekonaniach. Dzisiejszą sytuacją kulturalną w Polsce — i nie tylko w Polsce — ująć można w ten sposób, że literatom i intelektualistom przypisze się obowiązek ratowania pewnych wartości kulturalnych wobec inwazji mas w dziedzinie twórczości i form kryteriów literackich. Psychologia tłumu zyskała prawo obywatelstwa w dyskusjach na tematy kulturalne; cechuje ją nadzwyczajna bezwzględność, absolutny zanik odpowiedzialności za swoje czyny, zupełny brak pojęcia jakiegokolwiek miary, które pochodzi z nadzwyczajnego napięcia uczuć wzajemnie pod-

niecanych. Tłum „kulturalny”, podobnie jak tłum uliczny, pomiędzy nienawiścią a uwielbieniem, pomiędzy wstrętem a zapalem nie zna żadnego paliatywu. Tymczasem, aby chcieć tworzyć i myśleć, trzeba oddalić się nie tylko od tłumu, jak powiedział Lamartine, ale nawet od publiczności. O tym właśnie zapominają wielbiciele mas i nie dostrzegają sprzeczności zawartej w ich apologii. Nie znaczy to, aby człowiek twórcy izolowany był w próżni społecznej. Działa w naszej świadomości zarówno Huxley, jak Upton Sinclair, Maritain, jak Tagore, wpływają na nas zarówno rozruchy chłopiekie w kraju, jak działa wojna domowa w Hiszpanii. Natomiast znaczy to, że misją ludzi intelektu nie jest branie czynnego udziału w wydarzeniach politycznych: niech każdy uprawia swoje rzemiosło. Pisarz powinien być w pierwszym rzędzie sądem, którego obowiązkiem jest natychmiastowa interwencja w chwili, gdy zasady zgodne z jego sumieniem są w niebezpieczeństwie. Politycy myślą na ogół doraźnie, — dziś na polach Hiszpanii grają komedie, której ostatni akt może być tragiczny; ludzie intelektu są bardziej dalekowszereczni, — ich zadaniem jest zwalczanie rzekomych „cywilizacyj”, które pod różnymi pozorami dążą do narzucenia supremacji mas, do ograniczenia jednostki do roli cyfry w obrachunkach taktyki wyborczej czy gospodarczej — sugerowanie ideału, lecz nie realizowanie go, nawet w imię najświętszej sprawy. Ludzie czynu wymagają dobrze i pięknie kutej broni. Ludzie myśli są właśnie jej kowalami. Proces, jaki obecnie przeżywamy — proces narzucania przez masy pisarzem i intelektualistom swoich popędów, instynktów i pożądań jest jedną z form zwycięstwa naturalizmu moralnego i dlatego jest postawą wyraźnie antykulturalną.

Wobec rzeczywistości społeczno-kulturalnej postawę taką akceptowały prawie bez-

reszty dzisiejsze formy nacjonalizmu, marksizmu w ogóle a komunizmu w szczególności.

Jaskrawym tego objawem jest uznawanie jakiegoś stanu rzeczy za słuszny tylko dlatego, że stan ów istnieje. Dla nacjonalizmu i marksizmu usankcjonowaniem normy jest sama rzeczywistość i ona to wyznacza podstawy jego ocen i postępowania. Nie trzeba chyba dowodzić, że takie ustosunkowanie się wobec rzeczywistości kryje w sobie głębokie niebezpieczeństwo dla kultury. Bóziem stwierdzenie, że coś zachodzi, nie może być nigdy racją wystarczającą do uznania tego „czegoś” za słusne i moralnie usprawiedliwione. Istota postępowania moralnego rodzi się na kanwie przeciwstawienia się rzeczywistości — z przewyciężenia elementów, których ogół zwykło nazywać się naturą. Więcej, uważam, że aktualna w dzisiejszych czasach rozbudowa nacjonalizmu (negatywnego) i marksizmu stanowi równocześnie wybitny rozwój tendencji redukujących w dziedzinie humanistyki i kryteriów filozofii kultury.

W centrum zasadniczego w filozofii kultury przelomu, tendencje poznawcze, reprezentujące oba kierunki, są dla kultury — nazwijmy ją „humanicznej” — bardziej niebezpieczne, aniżeli to na pierwszy rzut oka wydawać by się mogło, albowiem sprowadzając jej wielość do jednej bazowej dziedziny, determinują genetycznie i logicznie pozostałe. Istotnie — społeczny charakter rzeczywistości bazowej uniemożliwiając rozgraniczenie poszczególnych dziedzin kultury dokonuje jej syntezy obok i niezależnie od badań specjalistów. Miejsce metody analitycznej zajmuje metoda opisu strukturalnego, naukowe pojęcie wyjaśnienia wypiera w myśl dowolnie przyjętego założenia, redukującego wygodne pojęcie bazy i nadbudowy, obrazowanej w dodatku swoiście doktryner-

ską interpretacją. Zapewne, można znaleźć tutaj nowe ujęcie z zakresu zagadnienia społecznych uwarunkowań twórczości kulturalnej, tym niemniej jednak takie traktowanie przedmiotu badań sprzeczne jest z przesłankami intelektualizmu.

Intelektualizm wyodrębnia poszczególne dziedziny kultury i traktuje je w związku ze stronami stwarzającego przedmiotu, które odpowiadają twórczości, a więc naukę w skali dziejowej łącznie z dyspozycjami poznawczymi, sztukę — z artystycznymi i t. d. W konsekwencji wiąże więc kulturę narodowe, w sposób zda się niedostrzegalny, w jedną całość naszej kultury europejskiej; społeczeństwo uznaje *sensu stricto* za wielkość planetarną.

Walka pomiędzy intelektualizmem, a tendencjami redukującymi, obejmującymi poza nacjonalizmem i marksizmem, również freudyzm i psychologizm nie jest jeszcze zakończona. Nie uważamy za swoje zadanie formułowanie tutaj jakiegoś nowego mitu. Żadaniem pisarza uspołecznionego powinno być budzić zapadających w buddyzmy myślowe i do czuwania zmuszać. Faktem jest, że nie istnieje inna prawdziwa dyscyplina, prócz dobrowolnej dyscypliny czuwających świadomości. Sądzimy, że aby w tym „wszechświatowym przeciągu” dopracować się utraconego w Polsce związku z uniwersalną kulturą, trzeba przewartościowania naszego dorobku kulturalnego pod kątem psychiki wolnego narodu — trzeba pożegnać się „z drogimi jak sad dzieciństwa wiśnokręgami” i rzucić jak pałacą Dejaniry koszulę wszystko to, co jest niepewne, chwiczne, co jest fałszywą myślą, co wypływa z lenistwa i płytkości, choć grozi to zaleniem tysiącom wygodnych fikcyj, z którymi nam ciepło. W budowaniu zrębów kultury, w uspołecznianiu życia polskiego znaczyć mogą, jeśli nie tylko, to przede wszystkim jednostki, idące naprzód w przeświadczeniu, że albo dojdą albo zginą. Van Gogh ze swym „je payerai ou je laisserai ma peau” jest nie odosobnionym przykładem pracy i walki o selekcję kulturalną. Sprawie tej służą najlepiej ci, którzy imienia Polski nie wymawiając nadaremnie pamiętają dobrze słowa Konrada z *Wyzwolenia*: „A co mi wstrętne i nieznośne to jest robienie Polaki na każdym kroku i codziennie. Bo to tak wygląda jakby Polaki nie było, Polaków nie było. Jakby ziemi nawet nie było polskiej i tylko trzeba było wszystko pokazywać, bo wszystkiego zostało na pokaz po trochu... pokazywać jak ebreja stołowe w zastawie, pokazywać jakby kartki i karteczki zastawnicze i kryć się i udawać i udawać”.

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

DROGA
DROGA
DROGA
DROGA

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

JAROMIR OCHĘDUSZKO

JERZY ŚMIGIELSKI

ŚWIATŁO Z GROBU POVERELLA

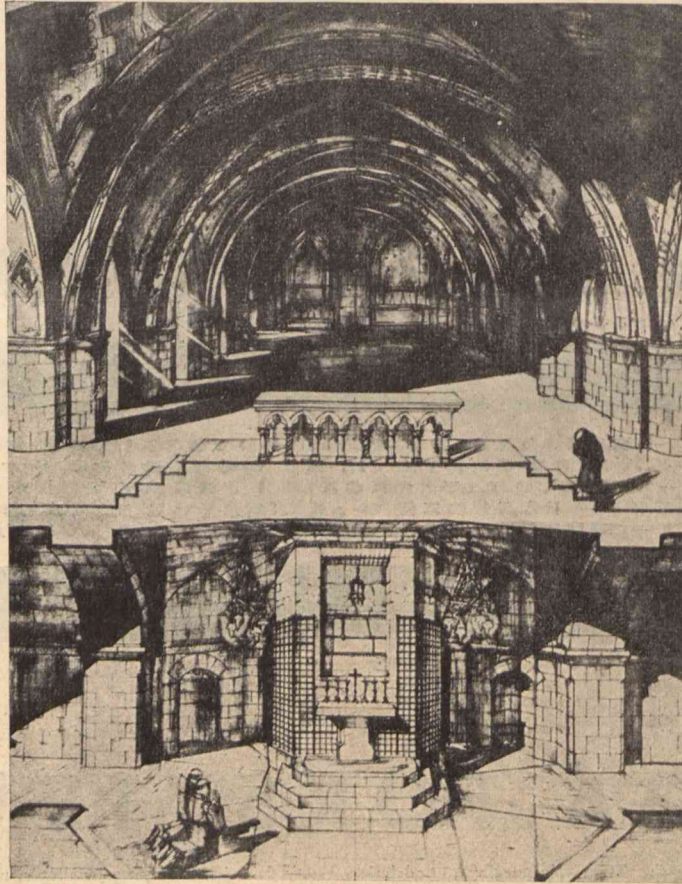
„Kościół, ongiś matka poezji”, temi słowami zaczyna Francis Thompson swe studium o Shelleyu. Matka to, ale nie tylko poezji, także i innych sztuk: rzeźby i malarstwa, Magna Mater Artium. Tem był ongiś kościół dla kultury europejskiej: wielką matką wszystkiego, co wzniosłe i wspaniałe, wszystko zaś, co wspaniałe i wzniosłe, znajdowało z kolei swoje miejsce w tym gmachu pełnym najrozmaitszych krużganek, loggii, sklepień, a nawet zakamarków, jakim był kościół owych wielkich lat, kiedy sam jeden niemal tworzył sztukę i ją „konsumował”. Był to gmach dość potężny i wieloplanowy, by pomieścić się w nim mogło nawet to, co niekoniecznie było samą wzniosłością. Pewne freski gotyckich kościołów świadczą o tym dowodnie. Nie ulega jednak najmniejszej wątpliwości, że jedynie jego powietrze, kościoła uniwersalnego, było „oddychalnym powietrzem” ówczesnej sztuki i co ze sztuki nie było rozwiązane w nim, nie było rozwiązane nigdzie. Sztuka owych czasów i kościół, to jedno, a nawet sztuka laicka była odzwierciedleniem kościelnej. Kościół był wielkim i na najwyższą miarę mecenasem sztuki i za jego sprawą wspaniałe tury i wyniosłe katedry załadniały się posągami najpierwszych rzeźbiarzy owych czasów, rozjaśniały się freskami najświetniejszych malarzy. To, co było natchnieniem i zachwytem ludzkości, co było najwyższym wyrazem człowieczej ekstazy, to znajdowało się całe i bez reszty w granicach i murach kościoła. I po dziś dzień świeci ono przez wieki blaskiem najwyższej może sztuki, na jaką zdobyła się Europa, mówiąc twarzami prześwietlonych madonn i ekstazytymi oczami świętych.

Tak było ongiś, gdy kościół nie zapierał się sztuki, gdy uważał ją za pierwszą swoją córkę i gdy życzliwym okiem patrzył na każdy wysiłek artystyczny, byle czyniony był on na chwałę Bożą. Wbrew powszechnemu mniemaniu, średniowieczni „marchandzi” sztuki — a był to pod różnymi postaciami kościół — odznaczali się dużym liberalizmem w sprawach artystycznych i bynajmniej nie próbowali dyrgować natchnieniami swoich malarzy i rzeźbiarzy. Tworząc posąg, czy układając fresk kościelny, artysta miał tylko jedno narzucone mu zadanie: miał dziełem swym powiększyć chwałę Boga i kościoła. Jak to robił? — to była już jego osobista sprawa, do której mu się nikt nie mieszał. Dlatego powstało i powstać mogło w ciągu kilku zaledwie wieków takie mnóstwo form artystycznych, takie bogactwo kształtów, które widocznie nikogo nie raziły — mimo że były nieraz nowe i nowatorskie — skoro każda z tych form znajdowała dla siebie miejsce pod strzelistym sklepieniem średniowiecznego tumu.

Jakże inaczej dziś się sprawa przedstawia! Gdy za czasów wszechwładztwa kościoła wszystko co było sztuką znajdowało łatwy dostęp do katedr i oltarzy, dziś sztuka trzymająca się dawnych lepszych stuleci, świecą straszliwą tandetą artystyczną, na której widok ścisła się serce każdemu, dla kogo kościół jest chociażby tylko „świętynią sztuki”, miejscem objawień artystycznych. Spójrzmy tylko na te szablonowe kielichy i lichtarze, popatrzmy na te tuzinkowe posągi, przedstawiające Madonnę i Chrystusa, rzućmy okiem na nieraz wręcz okropne zdobienie oltarzy, i tak już pomyślanych nie ze szczególnym smakiem, a zrozumiemy, jaka przepaść dzieli ową dawną „wielką matkę sztuk” od dzisiejszych jej sług, którzy sztuki nie potrzebują, więcej nawet, którzy niejednokrotnie, gdy chodzi o stare zabytki, sztukę tę niszczą i skazują na zaprzaczenie. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że dusza sztuki jest dla współczesnego kościoła duchem niemal zupełnie obcym i że religijność dzisiejszych sług kościoła nie uważa za potrzebne wypowiadać się poprzez sztukę. Dzisiejszym wiarycznym wystarcza sklep z dewocjonaliami!

Należy być jednak sprawiedliwym i przyznać, iż to rozstanie się kościoła ze sztuką nie jest wyłącznie winą samego kościoła. Przemiany, jakich doznała sztuka na przestrzeni od końca gotyku, nie mogły pozostać bez wpływu na to, czy kościół miał nadal dźwżyć prymat artystyczny. Wraz z sekularyzacją sztuki, wraz z przesunięciem, jeśli się tak wyrazić można, centrów wyobraźni ku laickiej stronie życia, dokonywać się zaczęło powolne ale stałe odzignywanie się kościoła od sztuki, czuł on bowiem instynktownie, że mimo zachowania tradycyjnych tematów, a częściowo nawet tradycyjnego ich ujęcia, sztuka porenesansowa z innych wychodzi założeń i tworzy swe dzieła nie „na chwałę Bożą”, ale w najlepszym wypadku dla uświetnienia ludzkiego istnienia. Odzignienie się kościoła od sztuki miało swoje głębokie racje, aczkolwiek nie ulega wątpliwości, iż było równocześnie oznaką wielkiego osłabienia ekspansji kulturalnej kościoła. Tak się więc też stało, że kościół poszedł swoimi drogami i doszedł do... sklepów z dewocjonaliami, sztuka zaś również poszła swoją drogą, aż osiągnęła... całkowiście załamanie tych indywidualistycznych i naturalistycznych założeń, na których budowała swój rozwój przez kilka ostatnich wieków.

Zyjemy jednak w czasach, w których w całej europejskiej „naturze” odbywa się wielka przemiana, na przekór tym, którzy twierdzą, że nie się to dzieje, albo że szybko zblizamy się do „upadku Zachodu”. Ta ogólna wielka przemiana może najpełniejszy swój wyraz znaleźć właśnie w sztuce, która w sposób zupełnie radykalny zaczęła zrywać z orientacjami, powstałymi na gruzach gotyku, i powraca do tych stanowisk, jakie obowiązywały w wiekach średnich. Rzecz zrozumiała, że aby te nowe, a właściwie odwieczne stanowiska, mogły dojść w całej pełni do głosu, musi się przezwyciężyć miliony nawyków uczuciowych, stworzonych przez artystów ostatnich czterech wieków. Wywołuje to wiele nieporozumień, a sztuka nowoczesna, w założeniu swoim antyindywidualistyczna i antynaturalistyczna, pragnąca wypowiadać coś więcej, niż tylko ziemskość i tylko cielesność, określana jest przez nieświadomych rzeczy jako „bolszewicka”. Szczególnie u nas, w Polsce, hojnie się tym epitetem szafuje! I dopiero obcojęzyczni egzegeci nowoczesnej sztuki, przybývający czasami do nas z Zachodu, tłumaczący naszą naszym „prostym sługom Pana”, iż spirytualizm nowoczesnej sztuki nie ma nic z bolszewizmem wspólnego, a wprost przeciwnie, jest jego wrogiem, i że sztuka, która, mówiąc słowami Doroszewskiej o Maritainie, „przekształca rzeczywistość pozorną w imię



GROB ŚW. FRANCISZKA

tego, co uznaje za rzeczywistość istotną”, jest sztuką budującą swoje dzieło na podstawach religijnej natury, będących zaprzeczeniem renesansowej „tylko ziemskość” i „tylko do-czesności”.

Mimo, że tak wiele słów i wysiłków poświęcono ukazywaniu tej właśnie prawdy (choćby w sposób niedoskonały, któż bowiem zaczyna doskonałością!), ta zasadnicza podstawa nowej sztuki nie została jeszcze w całej swej głębi i pełni zrozumiana. W szczególności kościół odnosi się do niej w sposób wysoce nieufny, jakby nie rozumiał, czy zrozumieć nie chciał, że odbywa się tu coś jakby odwrót „syna marnotrawnego”, który po kilkuset latach usiłuje wrócić na ojcowskie łono, i że sztuka nowoczesna reprezentuje te właśnie stanowiska, które są duchem z ducha kościoła w okresie jego największej mocy kulturalnej. Jeśli jednak na Zachodzie ta rezerwa kościoła dzięki działalności wielu świętych umysłów, jak Brémond, czy Maritain, słabnie z każdym niemal dniem, więcej nawet, jeśli na Zachodzie dokonywa się na podstawie wzajemnego zrozumienia doniosłe porozumienie pomiędzy przedstawicielami kościoła a przedstawicielami sztuki nowoczesnej, to u nas ma się rzecz inaczej. Idiotyczne słowo o „bolszewickiej” sztuce nowoczesnej robi swoje, a pomiędzy dzisiejszą sztuką, która robi tak ciekawe wysiłki np. w kierunku wskrzeszenia fresku, a kościołem nie ma nic, co by obie strony zbliżyć mogło. I roją się nowe kościoły w Polsce, których tak wiele powstaje, od straszliwych bohomołów, poczynając z ducha wręcz wrogiego temu, co reprezentuje idea sztuki w kościele, podczas gdy ci, którzy naprawdę popołani są w dniu dzisiejszym tworzyć „ku chwale Bożej”, jak to było za dawnych czasów — stoją gdzieś na uboczu, nierozumiani, nie dopuszczani do pracy, nieraz zozydżani.

Jest rzeczą wielkiej wagi, by co prędzej nastąpiło takie wyrównanie stanowisk, jakie dokonywa się na Zachodzie, i to nie tylko we Francji, ale także w Anglii, a także we Włoszech, gdzie zrozumiano, iż dawna sztuka sprzed XVI wieku a sztuka dni dzisiejszych, to nie są kategorie przeciwstawne, a przeciwnie, bliskie sobie.

Nigdy nie zapomnę tego głębokiego wzruszenia, jakiego doznałem kiedyś w Asyżu, zwiędzając bazylikę św. Franciszka. Znając z dawnych reprodukcji kryptę św.

Franciszka nie zamierzałem schodzić do niej, by jej lichy barok nie zniszczył tego, czym napelnia duszę ludzką cudowny mrok „dolnego kościoła” i zjawia gottowskich fresków w kościele „górnym”. Przez szparę u ołtarza nad kryptą ujrzałem jednak trumnę św. Franciszka. Zeszedłem na dół. I oto w mrocznej krypcie ujrzałem coś, co mogło sercem ludzkim wstrząsnąć do głębi. Na środku niewielkiej hali stało coś jak słup, składający się z żywej skały, obwiedziona częściowo kamiennym murem. Mur ten sięgał aż do pulapu. Górną część słupa stanowił rodzaj niszy, w której, na skale, spoczywał prosty szary sarkofag św. Franciszka, związany kilkoma wąskimi sztabami kutego żelaza. U stropu niszy wisi lampa. Całą „ozdobą” tego bloku jest tylko gruba, mocna krata, obejmująca do połowy wysokości słup mieszczący szczątki św. Franciszka.

Przypomniałem sobie dawny grobowiec, znany mi z fotografii, owe słupki barokowe, pękate twarzyczki aniołków, które tak obce były miejscu spoczynku Biedaczyny Bożego. Jakże daleki był tamten grobowiec, zdaje się z XVII wieku, nie tylko duchowi św. Franciszka, ale tym murem dookoła, tym freskiem dolnego kościoła, a nawet malaturą Giotta! Natomiast to nowoczesne, przed kilku laty zbudowane mauzoleum, którego autorem jest architekt Ugo Tarchi, to naprawdę miejsce spoczynku dla wielkiego świętego. Tak proste i surowe, jak proste i surowe było życie Biedaczyny. Ani odrobiny artystostwa, ani cienia kokieterii. Sama surowość i prostota: tylko skala, nagi mur, żelazo. I tak, jak trumny świętego nie można by okryć królewskim płaszczem, bo całe jego życie i nauka były zaprzeczeniem takiej wspaniałości, tak nie można było pozostawić szczątków doczesnych św. Franciszka w otoczeniu kolorowych marmurków i wdzięcznych główek. Tylko ten mur i ta krata żelazna miały prawo tu się znaleźć. Nie więcej. Dopiero jednak dzisiejsze pokolenie zrozumiało to i dopiero ono zdobyło się na prostotę nie tylko godną prototy św. Franciszka, ale nie będącą w nastroju i współbrzmieniu w żadnej dysharmonii z tym — co było dokoła: z murami z XIII wieku, z freskami największych malarzy owych czasów, z atmosferą surowej świętości, wypełniającą cudowną bazylikę.

Było w tym coś tak przejmującego, w tej wewnętrznej zgodzie pomiędzy artystami XIII wieku a artystą współczesnym, że cały czas pobytu w Asyżu górowała świadomość tego ponad wszystkimi innymi wrażeniami. Naozownie i dowodnie zostało tu objawione owo tajemnicze porozumienie pomiędzy sztuką współczesną, a sztuką średniowieczną, będącą jeszcze dla całego prawie poprzedniego pokolenia li tylko zabytkiem. I nie mogłem oprzeć się wrażeniu, wychodząc po raz ostatni z wielokrotnie odwiedzanej krypty, iż wynoszę z niej coś jakby światło, światło, którego źródłem był nie tylko Boski Biedaczyna, ale także i artysta współczesny, mówiący językiem tym samym, którym mówiła ta trumna i te odwieczne mury. Tam, w tej krypcie dane mi było uwierzyć, iż nie jest tylko mitem przymierze pomiędzy wielką spirytualistyczną sztuką dawnej Europy, a sztuką nowego pokolenia. To jest żywa prawda, a kto jej nie rozumie, ten nie rozumie wielu rzeczy z naszej współczesności.

JERZY ŚMIGIELSKI

BIBLIOTEKA DRAMATYCZNA
„DROGI”

- | | | |
|-----|-------|--|
| Tom | I. | G. B. Shaw: Mąż przeznaczenia |
| „ | II. | F. T. Marinetti: Jeńcy |
| „ | III. | Jean Cocteau: Orfeusz |
| „ | IV. | Każdy (Everyman) |
| „ | V. | André Gide: Edyp |
| „ | VI. | Cypryan Norwid: Miłość czysta u kapiełi morskich |
| „ | VII. | Eugene O'Neill: Księżyc nad Karybami |
| „ | VIII. | Dialog o grzeszniku i lasce Bożej |
| „ | IX. | Lord Dunsany: Noc w oberży |
| „ | X. | C. F. Ramuz: Historia o żołnierzu |
| „ | XI. | Paul Claudel: Młodość Violeny |
| „ | XII. | André Gide: Persefona |

CZESŁAW MIŁOSZ

„Dziewczęta“ H. de Montherlant

Powieść Henryka de Montherlant *Dziewczęta* (*Les jeunes filles*) wywołała żywe spory krytyków. Ukazała się mniej więcej przed rokiem i przez ten czas doszły do niej skromnego napisu na okładce: „80-ty tysiąc“. Doszły też ostre ataki ze strony wielu poważnych pisarzy: Mauriac np. wręcz napisał, że autora *Dziewcząt* trzeba wyłączyć raz na zawsze z rzędu ludzi literatury i wyznaczyć mu miejsce pomiędzy fabrykantami brukowych romanów. Dalszy ciąg *Dziewcząt* p. t. *Pitié pour les jemies* zjawiał się na półkach księgarskich w końcu roku 1936, a rozgłos, jaki otaczał pierwszą część, nie opuszcza i drugiej. Już temat ma własności ponętne dla szerokiej rzeszy czytelników, a szczególnie czytelniczek. Oto wielki, sławny powieściopisarz Costa otrzymuje mnóstwo listów od kobiet. Najczęściej ich nie otwiera, czasem jednak zabawia się w okresach wielkiej nudy odpowiadaniem na gorące wyznania wielbicielek. Ma kilka takich korespondencyjnych przyjaźni, które chociaż budzą w nim często uczucie niesmaku, jednak interesują go jako „przejawy“, jako świadectwo pewnych przeżyć ludzkich. Costa w sposób nonszalancki pielęgnuje te przyjaźnie, dba o to, by nie wygasły i aby lampy, ustawione przed jego ołtarzem, zawsze świeciły (te lampy można traktować niemal dosłownie, gdyż jedna z jego wyznawczyń, młoda dziewczyna z głębokiej prowincji, wpada w obłęd i modli się przed portretem Costy). Sam Costa jest mieszaniną pychy i sadyzmu, nie brak mu jednak odruchów litości. Żądza panowania nad wszystkim i wszystkimi, potrzeba całkowitej swobody, niezagrożonej ani przez ludzi ani przez bogów, czynią z niego postać do pewnego stopnia demoniczną. Pogański, pełen jeżeli nie spokoju, to upojenia własną potęgą, nie zna innych motywów postępowania niż troska o nasycenie popędów, dających rozkosz władzy. Stąd zapewne wynika owa wielka ilość kobiecych ofert, gdyż za Costą, gdziekolwiek się obróci, biegnie skarga odrzuconych, posuwających się do zupełnego zapomnienia o godności kobiecej istoty, które proszą aby raczył przyjąć ich ofiarę.

Jednak litość, jaka powstaje na widok cierpienia tylu kobiet spragnionych miłości, nie może w niczym zmienić postępków Costy. Ciosy, jakie zadaje są tym bardziej celne, im lepiej rysuje się obraz bólu, który będzie następstwem jego ciosu.

Dopiero z chwilą napotkania młodej dziewczyny, zdolnej, jak mu się zdaje, obudzić w nim miłość — zadowolona z siebie siła zaczyna topnieć w nieznanym poprzednio powiewach tklivości. Costa zaczyna się wahać i druga część *Dziewcząt* kończy się takim właśnie rozluźnieniem woli, wahaniem i niemal zgodą na małżeństwo. Trzeci tom przyniesie zapewne rozwiązanie łagodne i ludzkie, dzikość i sadyzm zapewne zostaną pokonane, chociaż nie trzeba niedoceniać zamilowań Montherlanta do niespodzianek.

Tak oto z grubsza wygląda ogólny zarys tej powieści, powieści właściwie biograficznej, albo, jak zaznaczają liczni wrogowie—autobiograficznej. Fabuła raczej płaska. Montherlant broniąc się przestrzegając wprawdzie przed identyfikowaniem jego osoby z osobą bohatera; chciał uwolnić się w ten sposób od zarzutów (a zdarzyły się takie) łatwego demonizmu i cynicznych, ale niestety naiwnie cynicznych, czynów, jakim oddaje się literat Costa. Mimo to podejrzliwość czytelnika nie daje mu wiary. Brak górowania nad materiałem powieści, zbyt gorliwe przywiązanie do jednej z działających osób — te rzeczy są zwykle bardzo rażące i węż czytelnika najczęściej w danym wypadku mówi prawdę, sięgając drogą okólną do niektórych punktów, gdzie pisarz mimo woli zdradza się ze swoją niedość uporządkowaną kuchnią. Stosunek autora do Costy jest zbyt pobłażliwy, abyśmy zgodzili się na istnienie tej postaci nie wysuwając dalszych rozważań. W tym samym stopniu co Costa lubuje się swoją osobą, Montherlant lubuje się osobą Costy, używając swojemu stylowi większej namietności niż by na to zasługiwały miłkie przeżycia opisywanego pisarza. Dystans jest tak mały, że wypada mimo woli postawić pytania natury etycznej; znak, że autor nie jest ze swoim sumieniem artystycznym w porządku. Te pytania natury moralnej zadajemy samemu Henrykowi de Montherlant: dlaż Costy, sławny, znakomity, obdarzony wspaniałą inteligencją i talentem (co zmuszeni jesteśmy przyjąć na wiarę, jak w powieściach o hrabiach i hrabinach)—nie znajduje lepszych terenów panowania, niż dzie-

dzina dosyć lepkiego erotyzmu? W tej „urodzinie życia“, w koguciej dumie, niedość rozsuplanej przez Montherlanta, jest jednak mimo wszystko coś plugawego — coś co nadaje atmosferę całosci i co niewątpliwie, zbliżając powieść do smaków Dekobry, mogło słuszenie oburzyć Mauriaca.

Niewątpliwie doznania erotyczne są jednym z ważnych środków nasycenia pychy, zaspokojenia pożądań władzy i sadystrycznych marzeń. Jednak i wtedy poczucie siły połączone bywa z lękami, co przychodzą

ze wszystkich stron, i z tymi lękami przede wszystkim człowiek występuje do walki. U Montherlanta lubość, z jaką opisuje sceny miłosne, nie zostawia miejsca na żadne tego rodzaju metafizyczne wylądowania nabytej radości czy grozy. Zajmuje się najgruntowniej kwestią techniki miłosnej (jeszcze jeden powód do pocztyności), i ta wytrzymałość w nieopuszczaniu metafizycznej farby byłaby niezmiernie ożywcza w zestawieniu np. z polskimi autorami — gdybyśmy czuli, że jednak prąd pod budowlami stylu

przepluwa. Nie da się odgadnąć tego prądu i dlatego dzieło Montherlanta jest (ironicznym co najwyżej) hymnem na cześć upojonego własną siłą męczyzny, czerpiącego potwierdzenie swoich przewag nad światem w liczbie „zdobyczy“. Problem niemal z monoklem w oku, zalatujący epoką Bourgeta. Nie można Montherlantowi odmówić brawury i przekory, ani pasji z jaką upiera się przy straconych z piedestału tematach. Respektu jednak nie wywołuje.

CZESŁAW MIŁOSZ

POLSKA ZAPOMNIANA



Z tryptyku w Bodzentynie: Zaśnięcie N. M. P.

(Początek szesnastego wieku)

IRENA KRZEMICKA

Dzieło literackie i formy jego poznawania

Kiedy przed pięcioma laty ukazała się książka Romana Ingardena¹ dająca nową teorię dzieła literackiego, wskazująca nowe zadania i metody wiedzy o literaturze i podbudowę filozoficzną, na której musi się ona oprzeć, należało się spodziewać może polemiki, może protestów i krytyki, a w każdym razie żywej dyskusji i zajęcia pewnego stanowiska wobec poglądów autora. Tymczasem — poza nielicznymi recenzjami, wstrzymującymi się raczej od oceny merytorycznej — fakt pojawienia się owej książki nie wywołał u nas żywszego echa — w przeciwieństwie do zagranicy, gdzie podjęto nawet ostatnio próby realizowania teorii i postulatów Ingardena na konkretnym materiale literackim. Wydaje się, że niewielu ludzi w Polsce naprawdę i rzetelnie przeczytało „Das lit. Kunstwerk”. Od lektury odstraszała może okazała objętość dzieła, obcy język (przekładu nie mamy dotychczas), a przede wszystkim konieczność dla zrozumienia tekstu wykształcenie filozoficzne i orientacja w zagadnieniach filozoficznych, które stają u podstaw dzieła, a których takie a nie inne rozwiązania decydują o zasadniczych rysach koncepcji dzieła literackiego, wysuniętej przez autora.

Kiedy dziś ukazuje się, już w języku polskim, nowa książka Romana Ingardena², także poświęcona zagadnieniom z zakresu nauki o literaturze, atmosfera jest inna i inne też będzie zapewne przyjęcie. W ciągu ostatnich lat miał autor sposobność kilkakrotnie poglądy swoje — oczywiście tylko skrótkowo i aproksymatywnie — referować i poddać pod dyskusję. A jako profesor filozofii na Uniwersytecie Jana Kazimierza zaznajamia z nimi w swych wykładach i ćwiczeniach. W szczególności zaś niektóre zagadnienia, występujące w ostatnio wydanej książce, omawiane były na posiedzeniach Konwersatorium, a obecnie Seminarium Wyższego z estetyki, które gromadzą każdego czwartku obok studentów filozofii przedstawicieli lwowskiego świata naukowego i artystycznego.

W zestawieniu ze wspomnianym już „Das lit. Kunstwerk” stanowi książka „O poznawaniu dzieła literackiego” dalszy etap badań Ingardena, a nie jest przekładem ani spopularyzowaniem poprzedniego. Podczas gdy tam zagadnieniem naczelnym było zagadnienie struktury dzieła literackiego, jako tworu przedmiotowego pewnego określonego typu, tutaj chodzi o formy jego poznawania. A więc tam zagadnienie z dziedziny ontologii i teorii przedmiotu, tu — epistemologicznej natury. Są to dwa zagadnienia różne, ale nie niezależne. Bowiernie poznawanie przystosowane jest zawsze do tego, co ma być poznane. Każdemu z odmiennych typów przedmiotów poznania odpowiada odmiennie odmienna forma poznawania. A więc i w wypadku dzieła literackiego istnieje musi zgodność i współzależność między strukturą dzieła a sposobem, w jaki jest ono poznawane. Teoretycznie ideałem rzetelności naukowej było by może, gdyby się udało zupełnie oddzielić i niezależnie wypracować oba te zagadnienia, i potem dopiero stwierdzić, że zachodzi między nimi taka zgodność i wzajemne przyporządkowanie. W odniesieniu do dzieła literackiego trzeba by więc — nie czyniąc z góry żadnych założeń o jego strukturze — wyanalizować momenty, występujące w aktach poznawczych, których jest ono obiektem, i stąd dojść do ogólnego schematu jego poznawania. A mając już obie teorie, przedmiotu i poznania, skonfrontować je. Jeżeli żadna z obu tych teorii z osobna nie wykazywałaby błędów ani braków i jeżeli by się dało stwierdzić, że zachodzi między oboma zgodność i wzajemne przyporządkowanie elementów, wówczas uzyskało by się możliwe pewne kryterium ich słuszności. W praktyce naukowej nie zdarza się jednak nigdy, by tego rodzaju postulat był zrealizowany w zupełności. Szereg czynników stoi temu na przeszkodzie. Zupełnej izolacji rozważań ontologicznych i epistemologicznych przeprowadzić niepodobna szczególnie wtedy, gdy obiektem poznania jest nie jakiś t. zw. przedmiot realny, a więc w swej egzystencji niezależny od naszych przeżyć świadomych, ale dzieło literackie, które już dla swego ukonstytuowania wymaga pewnych aktów natury poznawczej.

Między „Das lit. Kunstwerk” a „O formach poznawania” istnieje ścisła zależność

i łączność — koncepcja ontologiczna znalazła swój odpowiednik w epistemologicznej — razem tworzą one pewną całość teoretyczną. Niesposób w ramach recenzji omówić krytycznie, a chociażby tylko zreferować bogactwo zagadnień, które Ingarden porusza, bądź dając ich rozwiązanie pozytywne, bądź wskazując je tylko. Już z naczelnym pytaniem, którego wyrazem jest tytuł książki, pytaniem: jak poznajemy gotowe i utrwalone dzieło literackie? — łączy się szereg innych. Natrafia się na szereg trudności i komplikacji, które trzeba pokonać, ażeby móc na nie odpowiedzieć. A że są to przy tym badania pionierskie, że autor nie ma właściwie poprzedników — nie znajduje więc pomocy w dotychczasowej literaturze naukowej, i wszelkie trudności pokonywać musi sam. Oczywiście niezawsze jest to możliwe, a już w każdym razie nie dałoby się zatłwić w tym mniej więcej trzystostronicowym dziele. To też autor, dając rozwiązanie pewnych zagadnień, w innych zadowala się tylko aproksymacjami, intuicjami, wskazaniem kierunku, wytycznych. Wartości i doniosłość jego książki leży też nie tylko w jej wynikach pozytywnych, ale i w tym właśnie wskazywaniu zagadnień, które domagają się rozwiązania, w stawianiu pytań, na które — jak chciałby spodziewać się autor — odpowiedzą następcy i kontynuatorowie.

Już samo pytanie naczelną kryje w sobie szereg innych. Można pytać o poznawanie w sensie najogólniejszym, przy normalnym obcowaniu czytelnika z dziełem, przy jego lekturze. Ale zaraz nasuwa się pytanie inne. Czy i jaka jest wartość poznawcza takiego obcowania; jakie musi ono spełniać warunki, aby rezultatem jego było *poznanie*, kiedy

poznanie będzie muiej, a kiedy bardziej adekwatne.

Odpowiedź na pytanie naczelną w tej pierwszej jego postaci daje I i II rozdział dzieła (Przeżycia wchodzące w skład poznawania dzieła literackiego, Skróty perspektywiczno-czasowe w konkretyzacji dzieła literackiego). W tej części książki przeważają też wyniki pozytywne, podczas gdy w drugiej stawiane są raczej pytania i postulaty, otwierane horyzonty na nowe zagadnienia.

W percepcji dzieła literackiego wyróżnia autor cztery zasadnicze momenty, dając opis każdego z nich i charakterystykę poznawczą. Wykazuje, jak ściśle są one ze sobą związane, skoordynowane, jak się nawzajem modyfikują i uzupełniają.

Moment pierwszy to *poznanie „wyrzów”*. Już ten zakłada szereg innych aktów, a mianowicie naprzód percepcję wzrokową znaków graficznych (mowa wciąż o dziele w piśmie utrwalonym). Na jej podłożu dokonuje się uchwycenie typowych jakości postaciowych napisów słownych, a potem uchwycenie splecionej z tą percepcją typowej jakości brzmieniowej słowa. Aż wreszcie dochodzi do ujęcia typowej postaci napisu słownego jako „wyrazu”. Dalszą fazą jest rozumienie znaczenia słów i sensu zdań. Chodzi tu o wykrycie intencji znaczeniowej słowa, która przysługuje mu w danym języku, zazwyczaj nie jako tworowi izolowanemu, ale właśnie w danym kontekście. Intencja ta musi zostać nie tylko wykryta, ale aktualizowana, muszą dokonać się specyficzne akty myślenia zdań i ich kompleksów. Kulminacją tego procesu jest rozumienie treści dzieła, czyli aktualizowanie uorganizowanej całości sensowej danego utworu zgodnie z faktycz-

nie w nim występującymi intencjami znaczeniowymi.

Te dwa momenty wystarczają przy t. zw. czytaniu „biernym”. Czytanie „czynne”, w którym dopiero właściwie obucyemu z dziełem, wymaga jeszcze faz dalszych. Na podstawie aktów rozumienia poszczególnych zdań występują nowe akty rozumienia syntetycznego i konstytuowania przedmiotów świata przedstawionego w dziele. Intencjonalnie wyznaczone stany rzeczy zostają zobiektywizowane, przez co warstwa przedmiotowa usamodzielnia się od znaczeniowej i nabiera innego porządku niż kolejność zdań utworu. W obrębie tego intencjonalnego odtwarzania i poznawania przedmiotów przedstawionych dokonują się też uzupełnianie, dookreślanie tych miejsc, które w dziele samym, jako tworze schematycznym, były niedookreślone. Aktualizowania i konkretyzowania wymagają też wygłady, przez które przejawiają się przedmioty przedstawione. W tej fazie największy wpływ mają czynniki subiektywnej natury, stąd też dopuszczalne jest bogactwo odmian w różnych czytelników, obucjących z tym samym utworem.

Dla percepcji dzieła literackiego ważny jest też fakt, że z jednej strony samo dzieło posiada swoją rozpiętość od początku do końca, z drugiej zaś percepcja jego dokonująca się w szeregu faz bezpośrednio lub pośrednio po sobie następujących, i *trwa*, np. przy czytaniu powieści bardzo długo. Z faktu tego wynika pewna konieczna nieadekwatność poznania. W konkretyzacji dzieła ulega warstwa przedmiotowa pewnym koniecznym zniekształceniom, które nazywa autor „zjawiskami perspektywy czasowej”. Stąd też płynnie odmiennie poznawania dzieła podczas lektury i po dokonaniu lektury.

Rozważania dalsze o pewnych szczególnych typach poznawania dzieła literackiego nie mają już budowy równie konsekwentnej i systematycznej. Jak już wspomniałam, wobec bogactwa wyłaniających się tam problemów, wobec mnożących się komplikacji i trudności, autor raczej stawia tylko pewne zagadnienia, wskazuje tylko w ogólnych zarysach możliwe kierunki ich rozwiązania. Najbardziej wyczerpujące badania poświęcone są zagadnieniu przeżycia estetycznego i przedmiotu estetycznego. Wsuwa tu autor nową i oryginalną teorię, która niewątpliwie spotka się z żywą dyskusją i zainteresowaniem wśród fachowców. Na podstawie subtelnych analiz dochodzi Ingarden do pojęcia przedmiotu estetycznego, który nie jest żadnym przedmiotem „realnym”, nie może być przez nas po prostu „zastany”, ale pod wpływem jakiejś szczególnej jakości postaciowej konstytuuje się w szeregu przeżyć, w których splatają się ze sobą fazy natury emocjonalnej i percepcyjnej. Kulminacją tego zawilego procesu jest wykonstruowanie pewnego szczególnego zestroju jakościowego. Umożliwienie czytelnikom ukonstytuowania jednego z przynależnych do danego utworu przedmiotów estetycznych jest naczelną funkcją dzieła literackiego. Samo dzieło jako twór schematyczny spełnia ją in potentia, odpowiednia jego konkretyzacja — o ile dzieło dane jest dziełem sztuki — in actualitate.

Do ukonstytuowanego przez nas przedmiotu estetycznego możemy się z kolei zwrócić w nowych aktach poznawczych, których on będzie obiektem. Takie poznawanie dzieła literackiego różne jest od poznawania go jako tworu schematycznego, czy też jako konkretyzacji, w której nie doszło do powstania przedmiotu estetycznego. Analizie różnych możliwych odmian poznawania poświęcone są ostatnie rozdziały książki.

Jako dodatek umieścił autor część swego odczytu, wygłoszonego w roku ubiegłym na zebraniu Pamiętnika Literackiego we Lwowie, p. t. „Przedmiot i zadania wiedzy o literaturze”. Rozważania te mają charakter metodyczny. Wobec chaosu, który panuje dotychczas w tej t. zw. „wiedzy o literaturze” (Literaturwissenschaft) próbuje autor przeprowadzić rozgraniczenie pomiędzy dziedzinami badań do niej należącymi a tymi, które czy to wchodzi w skład dyscyplin pomocniczych, czy to są jej zgola obce. (Szczególnie aktualna jest polemika z tymi, którzy badania nad dziełem literackim pojmują jako analizę przeżyć psychicznych jego twórcy). Ograniczywszy w ten sposób zakres badań wiedzy o literaturze podaje autor pewną systematykę występujących w niej rzeczywiście zagadnień, charakteryzując przedmiot i metody każdego. Prócz systematycznego ujęcia badań już faktycznie istniejących, wskazuje dziedziny dotychczas nie opracowywane, które powinny wejść w skład wiedzy o literaturze.

IRENA KRZEMICKA

T. S. ELIOT

MARSZ TRIUMFALNY

Glaz, brąz, glaz, stal, glaz, wawrzyny, ślady końskie na bruku.

I chorągwie. I trąby. I mnóstwo orłów.

Hej ich. Liczcie. I co za ciżba ludu.

Ledwo poznać możemy siebie samych i śródmiście.

Oto jest droga ku świątyni. Zalaliśmy tłumem tę drogę.

Wielu tu czeka. Ilu? O co im dzisiaj chodzi?

Czy ONi idą już? Nie, nie jeszcze. Widac tylko kilka orłów.

I slychać trąby.

Idą. Czy ON nadchodzi?

Zwykle, codzienne stany naszego Ja są zmysłowym doznaniem.

Czekajmyż więc wśród stolków i parówek.

Któż to na przedzie? Czy widzisz? Powiedz. Oto

5800000 karabinów i rewolwerów,

102000 kulomiotów,

28000 miotaczy min,

53000 połowych i ciężkich dział.

A wypowiedzieć trudno ile pocisków i min.

13000 samolotów,

24000 silników lotniczych,

50000 jaszczów,

i jeszcze 50000 wojskowych wozów,

11000 połowych kuchen,

1150 piekarń połowych...

Jak długo to trwa. Czy teraz będzie już ON? Nie.

Tamci, to klub golfowy kapitanów, a tam — skauci,

i société gymnastique de Poissy,

a oto burmistrz i sluga. Patr,

oto jest ON. Patr:

te oczy o nic nie pytają.

ani ręce spoczywające na końskich karkach,

a oczy bystre są, czujne i obojętne.

O tajemnico, spod gołębiego skrzydła, tajemnico w piersi żółwia,

pod palmą w południe, pod strugą wód,

na martwym punkcie wirującego globu. O tajemnico.

Wstępują do świątyni, a tam ofiara.

Oto idą dziewice, dźwigające urny, urny w których jest

proch,

proch,

proch z prochu i znów

glaz, brąz, glaz, stal, glaz, wawrzyny, ślady koni

na bruku.

Tyle tylko widzimy. Jakie mnóstwo orłów. I ileż tręb.

(A w dzień wielkanocny nie mogliśmy wyjechać na wieś,

więc wzięliśmy małego Cyryla do kościoła. I uderzono w dzwony

a on powiedział głośno, wyraźnie: racuszki).

Nie wyrzucaj tej parówki.

Przyda się. On jest zwinny. Proszę, czy zechcesz

podać nam światło,

światłość,

światłość...

Et les soldats faisaient le haie? ILS LA FAISAIENT...

Tłumaczył J. Czechowicz

¹ Roman Ingarden: Das literarische Kunstwerk, Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik u. Literaturwissenschaft, Halle 1931.

² Roman Ingarden: O poznawaniu dzieła literackiego, Lwów, 1937, Wyd. Zakł. Nar. im. Ossolińskich.

BOGDAN SUCHODOLSKI

Jeszcze o „Księżycu w żółtej rzece”

Dramat D. Johnstona — jak każde dzieło prawdziwie piękne — wzrusza i niepokoi. Ale wielopłaszczyznowość dramatycznych wątków tej sztuki nie jest splątana umyślnie, by trzymać widza w napięciu, by mu zadawać zagadki intelektualne. Sztuka ta porwa i od pierwszej sceny każe nam wierzyć, iż jest wyrazem pełnego przeżycia rzeczywistości przez autora, który w chwili twórczej zadumy umie ze splątanych dróg świata wydobyc sens ukryty. Sztuka ta przemawia prostotą wyrazu ludzi żyjących. Nie ma w niej postaci alegorycznych. Nie ma taniej symboliki.

Ale jej sens ogarniamy — jak sądzę — wtedy tylko sprawiedliwie, kiedy ograniczamy się do jednego wątku akcji. Wyrządzamy niewątpliwą krzywdę autorowi i sobie, gdy sztukę jego próbujemy rozumieć w płaszczyźnie jednej tylko sprawy. Wtedy nie rozumiemy nic. Czy *Księżyc w żółtej rzece* jest dramatem młodych zapaleńców, walczących z przemocą i cudzą praworządnością? Czy jest dramatem wykołajców duchowych, którzy nie wytrzymali ciężaru niwoli? Czy jest dramatem zwycięskich techników i romantycznych obrońców natury? Czy wreszcie jest osobistym dramatem ludzi, których spotkało i zniszczyło nieszczęście? Tak, jest tym wszystkim po trosze. Jest walką Blake'a z Tauschem i Laniganem, jest cierpieniem Dobelle'a, Kolumby, kapitana Potts'a. Ale próbując każdy z tych wątków rozumieć osobno, nie pojmujemy żadnego. Kto ma rację? Kto zwycięży? Dlaczego wylatują w powietrze już bezpieczne zakłady elektryczne Tauscha? Dlaczego Dobelle jedna się z córką? Co znaczy końcowa pieśń Agnieszki i dlaczego ona zamyka tę sztukę, która wydaje się sztuką patriotyczną i społeczną?

Księżyc w żółtej rzece nie jest jednak ani dramatem walczącego narodu, ani dramatem walki społecznej, ani dramatem osobistego nieszczęścia. Jest w tej sztuce nurt głębszy, jednoczący wszystkie te sprawy. Jest nim nurt religijny. Określa on sprawę główną: stosunek człowieka do dobra i zła, do szczęścia i do nieszczęścia, do tajemnicy rzeczy nieprzewidywanych.

Słowa, które Kolumba powtarza kilkakrotnie zwracając się do Tauscha, ostrzegając go przed tym, co nastąpi, a czego on nie przewidział i nie wyliczył, stosują się do wszystkich bohaterów sztuki, w ich działaniu zbiorowym i jednostkowym. Jakże dziwnie zrządzenie losu kieruje życiem i śmiercią, bezpieczeństwem i klęską. W jednym pasie ratunkowym zginęła żona kapitana Potts'a, ale uratowali się wszyscy marynarze, bo statek osiadł na płytkiej mieliźnie. Z ręki dawnego przyjaciela ginie Blake. Armata nie przydaje się wówczas, gdy na nią liczą, ale pocisk, wyrzucony na śmietnik eksploduje i niszczy zakłady elektryczne wówczas, gdy Tausch czuje się już zupełnie bezpieczny. Ukochana Maria opuszcza Dobelle'a zostawiając mu córkę, której kochać nie może. Dziwnie łamie się życie Kolumby.

Ponad światem ludzkich zamierzeń, chęci i planów jest świat inny. Tam zapadają decyzje, którym — chcąc czy nie chcąc — podlegamy. Tam są przyczyny wszelkich zdarzeń. Czy jest to świat złośliwego przypadku, który krzyżuje nasze plany, czy też świat wyższego, niedostępnego naszym pojęciom ładu — o tym rozstrzyga własne sumienie każdego. Szukanie takiej odpowiedzi, wahanie się między jedną i drugą, zdobycie rozwiązania dla siebie — oto jest droga przemian Rodryka Dobelle, jednej postaci dramatu, która na oczach widza w teatrze przemienia się wewnętrzną. Wszyscy inni schodzą ze sceny tacy, jaey na nią weszli: śmierć, której są świadkami, katastrofa wybuchu, zawód przygotowywanej akcji nie zmienia ich dążeń, zasad, przekonań. Przemiany Dobelle'a są wyrazem szukania stosunku do życia. Czy tym różni się człowiek od zwierząt i roślin — jak mówi Dobelle w pierwszym akcie, że posiada zdolność radowania się istnieniem, zdolność śmiechu? Czy tym — jak mówi w akcie trzecim — że podlega cierpieniu i umie płakać? Każda z tych odpowiedzi jest jednostronna i prowadzi w ślepe zaułki bez wyjścia. Śmiech, który nie jest wyrazem pełnej, metafizycznej afirmacji życia staje się zabójczą ironią, zabójczym szderstwem. Dlatego patrząc na portret zmarłej żony błaga Dobelle, by zginął w nim przeklęty, piekielny dar takiego śmiechu. Ale i na drugiej drodze, na drodze smutku człowiek nie może wytrwać. Cierpienie, w którym nie odczuwamy wartościowego sensu metafizycznego, prowadzi ku zwątpieniu i rezygnacji. Prawda życia znajduje się na obu tych drogach razem: radość i cierpienie wz-

ajemnie się dopełniają, jako wyraz wiecznego porządku istnienia. Bóg jawi się zawsze człowiekowi jako szafarz dobra, za które płaci się cierpieniem, i jako szafarz cierpienia, dzięki któremu osiągamy szczęście. Do wyżyn tej prawdy dochodzi Dobelle w ostatniej scenie dramatu odpowiadając na pytanie córki o szczęście ludzkie. Wyrazem tej prawdy jest to, co mówi o radośnych łąkach serca. Dzięki temu możliwe jest jego pojednanie z Blanaid. To, że zjawiając się nieoczekiwanie, w nocy, zbudzona wybuchem, przypominała mu zmarłą żonę, to mogło jeszcze bardziej pogłębić niechęć ku niej. Ale weszła ona w chwili dojrzwającego rozumienia, iż szczęście i ból są metafizycznie związane, jako dwa oblicza tej samej rzeczywistości. Przez ból, cierpienie, czasem nawet przez śmierć, prowadzi droga do szczęścia i życia. Pragnąc jednego trzeba umieć wytrzymać to drugie. Gdy dzięki pogłębionemu zrozumieniu życia Dobelle potrafi spojrzeć po raz pierwszy inaczej na śmierć swej żony, gdy potrafi uznać w tym prawo rzeczywistości, łączące cierpienie i szczęście, w chwili gdy dzięki temu może po raz pierwszy spojrzeć na córkę inaczej niż na winowajczynię, przechodzi nuciąc kołysankę Agnieszka Reilly.

Bo to, do czego dochodzi zniszczony cierpieniem, buntem, sceptycyzmem Dobelle,

rozumie dobrze w prostym, biologicznym ujęciu Agnieszka, która tę noc zamierzonego spisku spędza przy rodzącej kobiecie. Zjawiając się chwilami na scenie manifestuje swe lekceważenie dla wszystkiego, co nie jest tamtą sprawą, lekceważenie dla ludzi spotykających kolację, dla syna, stojącego na warcie, dla wszystkich, którzy nie rozumieją doniosłości narodzin, za które matka płaci cierpieniem. Dlatego właśnie Agnieszka pojawia się w ostatniej scenie i staje przy oknie, w pokoju, gdzie pojednał się Dobelle z córką, śpiewa kołysankę nowonarodzonemu. Połączenie w jednej, końcowej scenie tych dwóch momentów ma wielką siłę poetyckiego wyrazu.

W akcie narodzin najgłębiej ujawnia się to prawo łączności bólu i szczęścia. Historia duchowych przemian Dobelle'a, rozpoczęta w chwili tragicznych narodzin jego córki, zostaje tu zamknięta i w tym zamknięciu uwatkwiona zdarzeniem nowych narodzin, potraktowanych w sposób jedynie właściwy przez prostą kobietę: z miłosiernym współczuciem dla cierpienia, z religijnym odczuciem wartości życia i szczęścia, powstających w bólu.

Historia Blake'a, Tauscha i Lanigana, historia kapitana Potts'a i George'a stają się na tym metafizycznym tle w pełni zrozumia-

le. I Blake i Tausch i kapitan Potts żyją idea uszczęśliwienia ludzi. Pierwszy z nich chce to osiągnąć przez zdobycie swobody dla wszystkich, przez walkę z politycznym i technicznym wyższym. Drugi wierzy w siłę elektryczności, która daje światło, czystość, pracę. Trzeci buduje przez długie lata armatę, aby wystrzelić przeciwko krzywdzicielom.

To pokrewieństwo wewnętrzne czuje dobrze Tausch, gdy w trzecim akcie rozpaczając po śmierci Blake'a mówi, iż mogli być przyjaciółmi. Zaprzecza mu wówczas Dobelle zwracając uwagę na to, co ich dzieliło. Ale różni ich mogą tacy tylko ludzie, którzy jednak mają w sobie coś wspólnego. Różnica między Blakiem i Tauschem zrozumiła jest na tle ich dążeń do szczęścia. Mają inne o nim pojęcie i innymi idą drogami. Dlatego dochodzi do walki. Ale tę walkę obaj przegrywają. I przegrywają ją w niezmiernie charakterystyczny sposób: cios, który spada na każdego z nich jest spowodowany przez przeciwnika, ale nie jest przez niego wymierzony. Blake ginie zabity przez Lanigana, ale Lanigana sprowadził Tausch. Elektrownia wylatuje w powietrze przypadkiem, ale ten wypadek związany jest ściśle z rozpoczętą i niedokończoną akcją Blake'a. Obustronna klęska posiada wymowę tragiczną. Przypadek czy może jakiś wyższy ład przejawia się w takim splocie wydarzeń. Ponad ludzkimi zamierzeniami odsłania się inny jeszcze świat.

Ale tego świata nie rozumie ani Blake ani Tausch. Stanowią oni dwa jednostronne typy poszukiwaczy szczęścia, zamkniętych w kręgu ludzkich spraw. Czy drogą techniki czy drogą romantyzmu szuka się powszechnego szczęścia, błądzi się zawsze, ponieważ najistotniejszym prawem życia jest obustronna łączność radości i cierpienia. Kto tego pojąć nie może, schodzi na bezdroża. Tausch reprezentuje zarozumiałstwo techniki, Blake, a podobnie i Potts, naiwność romantyzmu. Autor pokazuje nam jednostronność i dziwność obu typów i obu programów. Tausch, wierzący w rozum i organizację, w ludzką zdolność władania przyrodą i w ludzką praworządność, dozna pełnego zawodu: przedstawiciel prawa, do którego się odwołał w niebezpieczeństwie, popelnia morderstwo, zakłady elektryczne wylatują w powietrze nie ujarzmioną, bezsensowną siłą przyrody. Blake'a, który lekceważył trzeźwe sposoby walki ufając mocy zapału i sile dobrej woli, zawiodą ludzie i rzeczy: z ważnego posterunku odejdzie Willie, armaty nie będzie można użyć.

Klęska i dziwność duchowa czeka na obu drogach: przesadna trzeźwość techniki okazuje się tyleż warta, co fałszywa mistyka romantyzmu. Ale bo też szukanie szczęścia i tylko szczęścia jest łowieniem księżyca w żółtej rzece. Zadanie to złudne. Życie jest radością osiąganą przez cierpienie. Tego metafizycznego prawa nie zmienia żadne ludzkie wysiłki. Ani wysiłki techników, ani wysiłki romantyków. W zakresie spraw społecznych łatwiej jest jednak podlegać złudzeniom, iż może się to udać. W życiu jednostkowym natomiast to niezłomne prawo świata wypisane jest z całą oczywistością. Podkreśla to autor w sztuce bardzo wymownie: w ciągu całej tej nocy spisku, walki i klęsk jedna tylko Agnieszka zajęta jest czym innym: opieką nad rodzącą matką. Wobec tego cierpienia, które pojęte jest jako symbol powszechnego prawa, rządzącego ludźmi, bezsilni byłby romantyzm Blake'a i technika Tauscha, bezsilni wszyscy poszukiwacze szczęścia. To jest cierpienie, które trzeba przyjąć. Z niego powstaje radość.

Taki wydaje mi się sens tej sztuki. Wbrew opinii wielu krytyków widzę jej wewnętrzną jednolitość, wynikającą z przesłanki znaczenie głębszych niż tylko te, które są wyznaczane przez teatralne rzemiosło. Jednolitość postawy autora wobec życia. Dlatego też nie wydaje mi się ta sztuka tak jednostronnie patriotycznie irlandzka, by rozumieć ją było można tylko w zestawieniu z analogicznymi utworami ducha patriotycznego innych narodów. Szczególnie zestawienie z *Weselem* jest zupełnie mylne. Jej duch irlandzki przejawia się nie w tym, iż autor pokazuje nam irlandzkiego spiskowca i ugodowca, ale raczej w tym, iż ze stanowiska głębokiej religijności, właściwej wielu twórcom tego narodu, umie spojrzeć na życie i ludzi. Religijny realizm, który każe mierzyć wartość doktryn społecznych ich wpływem na życie jednostkowe, święci tu swój artystyczny triumf. Dlatego też sztuka ta jest sztuką ogólnoludzką w znaczeniu najistotniejszym.

J. PUCIATA-PAWŁOWSKA

LAGAGE W WARSZAWIE

Na zabawie ludowej, gdy tłum wieśniaków widziany w tle tańczy, charakterystyczną postacią człowieka w ciemnym dużym kapeluszu otwiera, przed zdumionymi w zachwycie dziećmi, tryptyk kalwaryjski — tak wygląda obraz namalowany przez Pierre-Césara Lagage, młodego francuza ur. przed ewierwiekim w Roubaix, na północy Francji.

Wizjonerstwo realizmu potęguje koloryt, utrzymany w jednolitym tonie, bez akcentów barwnych. Żaden ton nie wybija się i nie wibruje. Gama kolorystyczna zimna, oparta na harmonii szarej, różowej, zielonej; nieco czerni występuje w konturze plamy zamykającej kształt formy. Plamy kolorystyczne szerokie, podkreślające charakter wyobrażonego przez nie przedmiotu, wsunek



P. C. LAGAGE

NA KIERMASZU

Obrazy Lagage'a to rezultat obserwacji życia ludu Flandrii francuskiej, obyczajów mieszkańców miasteczek i wsi, odbicie ich pospolitych zajęć (*Koszykarze*), ich zabaw i rozrywek (*Pokaz niedźwiedzia*), ich wzruszeń religijnych (*Procesja w polu*, *Pochód zatrzymujący się przed Kalwarią*).

Prócz trafnej obserwacji życia realnego, dobrego wycucia tłumy, odbija się tu stosunek artysty do świata. Przebija litość i wzruszenie, napięcie dramatyczne, czasem humor, smutna groteska, częściowy sentyment. Obok realizmu rzeczowego — liryczny mistycyzm: ktoś jeden z obojętnego tłumy, za-

proszony w pewien sposób deformujący rzeczywistość.

Matowość i beświetność obrazów podkreśla stosowana przez artystę technika farb olejnych kładzonych na specjalnym, wchłaniającym kartonie.

Krytycy francuscy radzi widzieć w młodym artyście wekrzesiciela starej flamandzkiej sztuki: ilustracji przemawiających żywym realizmem z kart rękopisów; według samego artysty obok Teniersa czy Breughel'a, jest mu przede wszystkim bliski Cézanne i Puvis de Chavannes.

J. PUCIATA-PAWŁOWSKA

BOGDAN SUCHODOLSKI

MICHAŁ KONDRACKI

Muzyka współczesna na estradzie i przed mikrofonem

Gdy na jesieni roku ubiegłego powstała w Warszawie nowa orkiestra Polskiego Radia pesymiści wróżyli jej rychły upadek, a Filharmonii Warszawskiej nieuniknioną zagładę z powodu konkurencji. Tymczasem zarówno orkiestra radiowa, jak i Filharmoniczna cieszą się dobrym zdrowiem i wcale jedna od drugiej publiczności sobie nie wydróżniają. Okazało się po prostu, że w milionowym mieście — Warszawie, stolicy dość dużego kraju, mogą istnieć dwie orkiestry równorzędne. (Co innego kwestia uposażeń, które w młodej, lecz finansowo mocniejszej orkiestrze radiowej są wyższe niż w należącej do prywatnej spółki akcyjnej orkiestrze Filharmonii).

Faktem jest, że czasami ukryta rywalizacja dwóch współzawodników może dać nieoczekiwane, dodatnie rezultaty. Orkiestra Filharmonii Warszawskiej dąży wszelkimi siłami do podniesienia i utrzymania jak najwyższego poziomu artystycznego swych koncertów. Do tego samego celu skierowane są intensywne wysiłki znacznie młodszej orkiestry radiowej, która swe istnienie zawdzięcza wytrwałej energii i niezmordowanej pracowitości jej twórcy i założyciela Grzegorza Fitelberga. W ciągu kilkunastu miesięcy orkiestra radiowa została nie tylko postawiona całkowicie na nogi, ale wytrenowana, wyszkolona i podciągnięta wyraźnie w górę. Kiedy zaś należyce okrzyła, wyprowadził ją Fitelberg z ciasnego studia radiowego na szersze wody, do pięknej sali koncertowej kina „Roma”. Tu nastąpił pierwszy kontakt z żywą publicznością, niezbędnym dla dalszego rozwoju orkiestry. Koncerty w „Romie”, odbywające się na razie raz w miesiącu, zaczęły nabierać pewnej określonej fizjonomii. Ich główną atrakcją stały się pierwsze wykonania nowych dzieł młodych polskich i obcych kompozytorów.

Niestrudzony propagator i entuzjasta muzyki współczesnej, jakim jest Grzegorz Fitelberg, poświęcił lwią część pracy w swej orkiestrze dla dobra nowej twórczości. Pierwsze integralne wykonanie *Harnasiów* Szymanowskiego, *Symfonii*, *Uwertury*, *Wariacji* Romana Palestra, *Uwertury* A. Szalowskiego, *Uwertury* Panufnika, *Poematu Żalobnego*, *Concertina* Bolesława Woytowicza, *Ostatnich werbli* J. Maklakiewicza — przypadało w udziałzie orkiestry Polskiego Radia. Trzeba dodać, że wszystkie te doniosłe pierwsze wykonania stały na najwyższym poziomie artystycznym, mogącym zadowolić najsurowsze wymagania. Zainteresowani kompozytorzy jednogłośnie stwierdzili wielki zapal pracy całej orkiestry i niezwykle sumienny stosunek dyr. Fitelberga do wykonywanych utworów.

Ostatni koncert symfoniczny w „Romie” zawierał kilka ciekawych nowości. Przede wszystkim nowe dzieło Bolesława Woytowicza p. t. *Concertino*.

Autor *Poematu żalobnego* — pierwszego w Polsce monumentalnego dzieła, powstałego w sposób spontaniczny pod wpływem wrażenia z pogrzebu Marszałka Piłsudskiego — jest twórcą w pełnej sile wieku. Niepopolity talent Woytowicza i niezwykle warunki jego rozwoju muzycznego spowodowały, że uniknął on szczęśliwie t. zw. „Sturm und Drang — Periodu”, tak często niebezpiecznego dla wielu kompozytorów.

Bolesław Woytowicz nie odrzuca jednak ekryształizował się, jako twórca. Początkowe jego zamyślenia szły w kierunku... sportów i lekkiej atletyki. W późniejszym już wieku zabrał się on do nauki gry na fortepianie u prof. Michałowskiego. W rezultacie tych stu-



BOLESŁAW WOYTOWICZ

diów jest dzisiaj Woytowicz również poważnym pianistą, co mu pozwala doskonale interpretować przede wszystkim własne utwory fortepianowe. Kompozycji nie uczył się Woytowicz prawie wcale. Trochę początków i elementarnych zasad w Warszawie; potem gruntowne, uzupełniające, ale dość krótkie studia w Paryżu. Umiejętność instrumentowania zdobył właściwie „z powietrza”. Technikę kompozytorską opanował... śpiewaniem kantat Bacha u Nadi Boulanger. Po napisaniu i osobiście wykonaniem *Koncerta fortepianowego* B. Woytowicza ciągle jeszcze uchodził w większości opinii za zdolnego pianistę, umiejącego komponować. Dopiero *Suita koncertowa* zdecydowała o prawdziwych kwalifikacjach twórczych tego wybitnego muzyka. Choć się późno rozwinął, ale już w *Suitce* dał odrazu syntezę własnego stylu i odrębnej indywidualności. Głęboka mądrość muzyczna, znakomite opanowanie formy i środków technicznych, swoboda wypowiedzania się, słowem, prawdziwe mistrzostwo charakteryzują następujące potem inne dzieła Woytowicza. *Kantata Dziecięca* na chór à capella *Kwartet smyczkowy*, *Trio* — oto plon kilku ostatnich lat jego pracy kompozytorskiej.

Ostatnie „dziecko muzyczne” Woytowicza, *Concertino* na orkiestrę, posiada w zasadzie wszystkie zalety poprzednich jego dzieł, oznacza jednak pewien niższy poziom natchnienia, chwilowe wyczerpanie twórcze. Pomysł 3-częściowego *Concertino* są jak zawsze u niego interesujące, podane po mistrzowsku, ze znakomitym poczuciem umiaru. Przejrzystość formy tego dzieła, plastyka i prostota tematów, stawia go w pierwszym rzędzie współczesnej twórczości polskiej, z tym jednak zastrzeżeniem, że wysokość lotu nie w całej rozciągłości kompozycji jest jednaka.

Są momenty w *Concertino*, w których lot ten się obniża, prawie zupełnie ustaje. Wtedy z pomocą przychodzą: rozum i wiedza, które nie zawsze potrafią zastąpić brakującą inwencję twórczą. Ze wszystkich współczesnych młodych (do 40 lat!) kompozytorów polskich Woytowicz jest jednym z najbardziej opanowanych i jednocześnie najbardziej płodnych. Wszystko wydaje się wskazywać na to, że przechodzi on obecnie

kulminacyjny okres nasilenia twórczego i że obdarzy nas jeszcze nie jednym cennym dziełem.

Poza „premierą” Woytowicza odbyły się na tym samym koncercie orkiestry Polskiego Radia dwa inne pierwsze wykonania. Były to: *Concertino* na saksofon i orkiestrę J. Iberta i *Koncert* na saksofon Larssona, odegrane w sposób rewelacyjny przez sławnego saksofonistę Sigurda Raschera.

Przesąd o „jazzowości” saksofonu i niedostatecznych jego kwalifikacjach na instrument koncertowo-solowy rozwiał się przy pierwszych dźwiękach, wydobytych przez Raschera jego pięknego „cybucha”. W rękach tego mistrza-wirtuoza saksofon okazał się pierwszorzędny instrumentem muzycznym. Zbliżony brzmieniem do skrzypiec, wiolonczeli, klarnetu, waltorni i fagotu szlachetny tembr saksofonu znakomicie łączy się zarówno z fortepianem, jak i z orkiestrą. Wymowny dowód tego dają utwory fortepiano-saksofonowe napisane przez współczesnych kompozytorów F. Swain'a (*Taniec satyra*), W. Caciobi'ego (*Sonata*) dla Sigurda Raschera. Zaprodukowane przez niego na VIII-iej audycji Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej zrobiły prawdziwą furorę.

Stuletni staruszek saksofon, używany w XIX stuleciu, potem zapomniany, następnie zastosowany szeroko w muzyce tanecznej jazzowej, powraca obecnie znów na zasłużone miejsce — estradę koncertową. Wprowadza zaś go — S. Rascher, przy udziale zainteresowanych przez niego kompozytorów.

U nas Woytowicz i Palester przyrzekli Rascherowi swoją współpracę. Za ich przy-



SIGURD RASCHER

kładem pójść może inni. Bogate możliwości techniczne i kolorystyczne saksofonu, dalekie od całkowitego ich wykorzystania przez „jazz” wróżą temu oryginalnemu instrumentowi przyszłość w muzyce współczesnej.

MICHAŁ KONDRACKI

JANINA GRONIECKA

KASZUBSKA KSIĄŻKA

Współczesna literatura kaszubska tworzy się na zrębach twórczości pisarzy starszej generacji: Derdowskiego, Ceynowy i innych. W czasopiśmie dla spraw pomorsko-kaszubskich „Grzyfcie”, wychodzącym z przerwami przez długie lata, bo od 1908 r. do 1934, utrwalano podania, legendy i bajki kaszubskie w różnych odcieniach tej gwary. Woś Budzisz (Jan Karnowski) wydawał kaszubskie poezje w książkach, pieśże też jeszcze wiersze do różnych czasopism. Ostatnio pojawiła się próba kaszubskiej prozy w książce Aleksandra Majkowskiego¹, której tom pierwszy ukazał się w druku w 1930 r.

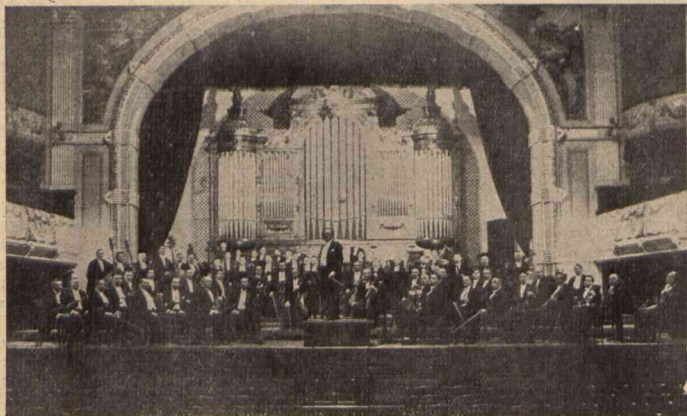
Proza Majkowskiego jest koncepcją literacką, która ma wiele cech regionalnych, ale jej regionalizm jest raczej tłem, na którym wypuklają się momenty ideowe i artystyczne samego pomysłu, jak też kompozycji, obrazów przyrody i sylwetek ludzkich. Dzieło Majkowskiego oscyluje między udramatyzowaną baśnią — a obrazem rzeczywistości.

Mały, osierocony chłopiec Remus od najmłodszych lat żyje na pustkowiu kaszubskiego gburza Zablockiego. Najpierw przez kilka lat pasie bydło, potem, w miarę dorastania, wykonuje wszystkie cięższe roboty w polu. Te lata nie są jednak puste i smutne. Fantazja chłopca, upośledzonego w mowie, załadnia łąkę i pola, rzekę i jezioro, wzgórze nad rzeką i ścieżki w lesie postaciami z zaszypanych ludowych bajek, legend i baśni.

Lata biegną, a Remus wciąż żyje fantazją. Dopiero rozmowa z panem Józefem odsłania mu inny świat, w którym symbole z baśni i legend znajdują swoje wytłumaczenie i tętnią żywą krwią. Lekeja historii, przeplatana baśnią — po raz pierwszy wyzwała w Remusie Kaszuba. Bo ojczyzna — to Kaszuby, kraina o świetnej, samodzielnej tradycji, sięgającą ongi na zachód po Berlin, na północ do morza i całym pasem nadmorskim ciągnąca się aż do ujścia Wisły. Zaś „na północie zemija se z nią łączy polskó, z chterną volą ksząjt najich i narodu jedną tworzelasna Rzeczpospolitą”. Tylko ta ojczyzna jest pod obcym jarzmem. Trzeba je zrzucić. Ale przed tym trzeba zwołać wszystkich patriotów kaszubskich, rozproszonych po różnych kątach, trzeba wyzwołać z nich zagubioną, zatraconą miłość do wszystkiego co własne i siłę do walki.

Remus musi więc pójść z domu, porzucić spokojny i bezpieczny żywot parobka i szukać owych iskier ormuzdowych, o których pan Józef opowiedział śliczną historię:

¹ ALEKSANDER MAJKOWSKI: *Żécé i Przi-godé Remusa*. Zvjercadlo kaszubskij. Pjerszi dzel — *Na pustkowiu*. Védol Autor. Kartuzy 1930. Str. 128.



ORKIESTRA POLSKIEGO RADIA

JANINA GRONIECKA

ŚWIAT KSIĄŻEK

JÓZEF ŁOBODOWSKI: *Demonom nocy*. Nakł. F. Hoessicka. Warszawa, 1936. Str. 80.

Demonom nocy Józefa Łobodowskiego, laureata tegorocznej nagrody młodych P. A. L., jest poetycką pozycją zmienną i wiele wymowną. Niepospolity, daleki od dojrzałości, temperament liryczny uderzył tu w ton, który niejedną z krytyków i, jak widać, szereg miarodajnych pisarzy, uformowanych przed wielką zawieruchą, przyjął za głos pokolenia. Teza ta nie krzywdzi nikogo, co więcej, okazuje dowodnie, jak bardzo spragnieni jesteśmy wielkości, kiedy szerokość poetyckiej frazy, patetyczność tematów oraz bujną emocjonalność przyjąć gotowi jesteśmy za wielką poezję, — polega jeno na częściowym nieporozumieniu.

Ośmielę się twierdzić, że prawie żaden z utworów tomu ostatniego, chociaż każdy bez wyjątku okazuje dowodne znamiona niepospolitego talentu, nie jest dziełem sztuki, ba, nie jest nawet zamkniętym wierszem w ściślejszym znaczeniu tego terminu; to dyminy i mgłami gestymi zasnuły surowiec. Niewyszarpanie z życia emocjonalnego, grzeźnienie w prymitywnym biosie, jak w gorącej miadze, naiwniejszym komentatorem kazalo dopatrywać się w tej spontanicznej i nieopanowanej twórczości mocnych związków z polską narastającą, dramatyczną, skłębioną, mimo wszystko konstrukcyjną, rzeczowością; lecz jest to narazie genetyczne dno jeno, grzaskie ily, na których nie spróbowano położyć pierwszych fundamentów. Najwidoczniej fanatyzm witalizmu wystarczająco nawet pozory.

Jeśli jest tu co wielkiego, to przede wszystkim górny szum niepoohamowanych wyrazów. Stwierdził niedawno Lechoń, iż brakiem grandiloquencji nigdy nie grzeszył *Skamander*, tutaj, a bezpośredniego jego następcy, nie neoromantyzm sam, lecz jego a paratura dotarła do zenitu, który niejednego zdola oszłonić pełni wyrazu. W olbrzymich na rozmiar rapsodach, w lamentach, unoszonych kurezowym gadulstwem, wżywa się, jak w skłębionych symfonicznie kompozycjach Wagnerowskich, potrzeba m i t u, która służy przecie nie tyle uporaniu się z grozą nowego świata, ile wyniesieniu egzaltowanej jednostki, opętanej lirycznym durem. Wszystkie inwokacje, od których roją się te prymitywne zaśpiewy, nieformalne nieformalności rosyjskich bylin, powracają, jak do punktu swego wyjścia, do samego autora, są jeno maskami i symbolami własnej jego jaźni, gorączkowej i rozjątrzonej. Nie nad światem rozczuła się dramatycznie Łobodowski, nad samym sobą. I tym, nie czym innym, jest rozpalony jego liryzm, tym rozplomieniona i gorzka, posępna i desperacka, atmosfera jego hiperbol.

Są one wszystkie ukostiumowane bogato, a przecie monotonna. Wschodni, „stepowy“ egzotyzm, mimo woli włączający się w tradycję romantycznej „szkoły ukraińskiej“, a przecie bardziej jeszcze werytyczny, niż w *Zamku kaniowskim* Goszczyńskiego; junacka bujność znanych nam z nowel Babela odedekich, lub im podobnych, apaszów z nieodzownym akompaniamentem zachryplej tkliwie harmonii; wulgarny imaginizm zabijaki (np. „śmierci siwucha“); teatralny alegoryzm profetyzmu na kredyt, odwoływanie się bezustannie do niesprawdzalnych instancji przyszłościowych (np. „głos patetycznych stuleci“); wieszczenie Nowej Ery, gdyż w tej trudno autorowi się pomieścić i w pełni zrealizować; motywy „mitycznego“ katastrofizmu, wlokące się w poezji polskiej od *Króla Ducha* aż po utwory naszych najmłodszych (Miłosz, Zagórski, Rymkiewicz, tutaj np.: „spełniciel straszliwy“); ponura metaforyka, bardzo wiele mająca z najmniej wartościowych, „gigantycznych“ elementów Micińskiego, a zatem grody walące się, posępne nibiosa z miedzi, wybrzeża mórz wraz z korwetami, ognie stepowe i t. p. czynniki, bardzo charakterystyczne dla polskiej secesji modernistycznej sprzed wojny, a teraz gwałtownie nawracające w zmienionych kontekstach i widzeniach; obsesja rekwiizytami „wzniosłej rycości“ czy też nieprzejednanej wierności: tedy różgi liktorskie, greckie legiony, tarcze, łuki, ciężki, dzidy, stała obute stopy etc.; symbole śmierci, zatrąty, zagłady, unicestwienia, od całunów poczynawszy a na przepalonych, czarnej jak żuźel, ziemi i krwawym, dogasającym apokaliptycznym miesiącu skończywszy; — wszystko to składa się na splątana, bardzo sugestywna partyturę, w której retoryka już nie strof pojedynczych, lecz nawet zdań o dobitnym wybrzmieniu stwarza chaos, przesłaniający bieganie w poplochu, samopas, jak popadło, przeganające się, nie do objęcia obrazy. **Panika bowiem jest zasadniczym czynnikiem**

kiem tej rozbuchanej i agresywnej na pozór twórczości.

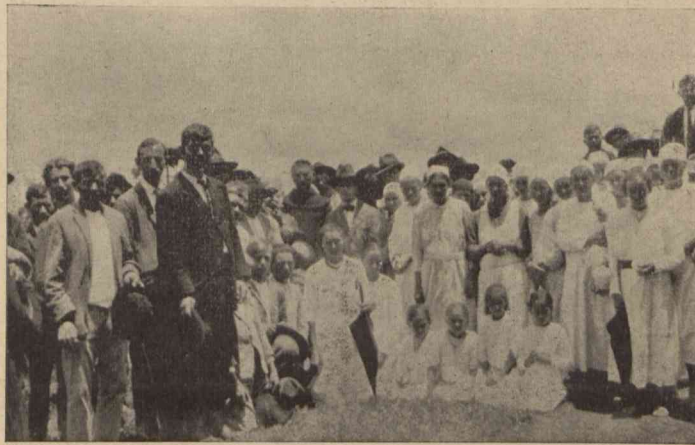
Tak, bulgocę tu krew, czarna i spieniona, wstrząsana raz po raz febrycznym drszeczem gorączki. A przecie trupiłość pozostaje, gdyż są to rojenia pychy i rozpacy. Nie podobna, nie wolno przejść nad tym obojętnie, nie można takiej katuszy odmówić współczującego szacunku. Nie jest to bowiem tylko wielomówstwo, jest to również gadanie wbrew, wbrew światu ustalonych norm, mierników, wygodnych pozycji, szablonów ustalonego i wygodnego buntu, jest w tym chaosie zawsze **rebelianetwo indywidualnej prawdy**, jest ciągłe liczenie się z ostatecznymi instancjami, czuwanie pod sądzącym werdyktem gwiazd. „Chrypka desperacji“ przypomina uniesienie Zeromskiego, najwspanialszego deklamatora, jakiego zna polska literatura. Spiętrzanie pleonazmów, zsyzywanie metonimii, jak skrwawionych lachmanów ocalalego z pożogi sztandaru, przypomina patos tych przedstawicieli późnego romantyzmu polskiego, którzy na szalę sztuki kładli całe swe istnienie, „zabite w ziemi“ ojezystą, jak Leonard Sowiński, radykał kijowski lat 63, zwiastun i pogrobowiec narodowej klęski. Być może, by podobnych wewnętrznych uniknąć rozstrzygnięć, młodziutki Józef Konrad, syn czerwonego Apolla Korzeniowskiego, w latach siedemdziesiątych przekradł się z opustoszałego Krakowa na statek w Marsylii, jako okrutowy chłopiec. Z pewnością utwory Łobodowskiego nie mają prawie analogii w najmłodszej polskiej poezji, i tylko w historycznym oglądzie nabierają sensu i wymowy. Są zazwyczaj rozsądane od moey ukrytych, które z trudem tylko budują wokół siebie kształt, a kształt ten przepalony kruszy się nam w palcach, jak przedmiot z blachy, w którym gra dalekim poszumem okropna pustka. Lecz, jeśli autor zbyt często „rozrywa rany podłości“, to nie czyni tego dla literackiego efektu i, jeśli jest w tym tromtadacja uczuć, owo „tam-tam“ bardzo polskie z *Wyzwolenia*, jest w tym również całopalna uczuć tych podniosłość. Przez to właśnie, przez to nieprzejednanie dla samego siebie, przeto dla wszystkich, którzy ukolysać go pragną, z lewa i prawa, syrenim głosem pokus, od których najtrudniej właśnie odżegnać się poecie, jest to pewien dokument epoki, epoki **opowracających bezdomników**, włóczęgów błądzących, ponad wszystko spragnionych duchowej ojezysty. Jest to, mimo wszystko, głos gniewny i dysharmonijny, jednego z tych, którzy boso, przymierając głodem, z cynicznym zaciekawieniem i dogłębną trwogą, w latach wczesnego dzieciństwa ocielali się o szynle żołnierskie, zebrażąc, jak w *Tragicznym pokoleniu* Buczkowskiego, o kromkę chleba. Tyle tylko, iż nie łatwo przedrzeć się nam, których zadaniem, jeśli co, jest cierpliwie odbudowywanie kultury ze zgłiszczów i gruzów, jakie przekazała nam niedawna przeszłość, poprzez ten chaos rumowisk, psychicznych rumowisk autora, ku jego desperackiej, samotniczej woli przetrwania i oporu. Zasnuwany jest w dymy; są to dymy nad pobojowiskiem walki, nierozegranej jeszcze w pełni w nim, ni w nas; Łobodowski, chociaż przemawia przez niego trwoga, jednak nie jest uciekinierem, jak tyłu innych z jego rocznika; walkę, którą śledzimy, pragnie rozegrać do ostatka, choćby za cenę trąty. A rapsodyczne jego lamente, apelujące do heroizmu, spływają na nas, jak popioły zmagają, o których wyniku i celu rozstrzygną wspólnym naszym wysiłkiem brzaskami zwiastowane nadechodzące dni.

STEFAN NAPIERSKI

BOHDAN PAWŁOWICZ: *W słońcu dalekiego południa*. Szkice w podróży. Instytut wydawniczy „Biblioteka Polska“. Warszawa 1937.

Pawłowicz jest typem pisarza, u którego inspiracja rodzi się zazwyczaj z nadmiaru przeżytej oświadczonej treści, z rozsadzającej go pełni doświadczeń i przeżyć, a nie z pustej ambicji konstrukcji słownych. Stąd też zawsze przewaga u niego treści nad formą, która często może być zbyt prosta, ale nigdy nie jest pusta, zawsze ma swoje pokrycie w treści. Wzrost treści jest najcenniejszym elementem w publikacjach Pawłowicza, stąd najbardziej udanymi ich częściami są te, gdzie autor oddaje nam bezpośrednio swoje przeżycia podróżnicze.

Większość z tych felietonów, które autor bardzo słusnie i przeczornie nazwał „szkicami z podróży“, zbudowana jest na sposób nowelistyczny, t. zn. oparta na jakiejś akcji, na jakimś zdarzeniu, które na paru lub kilkunastu zaledwie stronicach rozwija się



KOLONIŚCI POLSCY W PINHEIRO

i rozwiązuje. Egzotyczną przyrodę i stosunki społeczne południowych krain cechuje odwieczna i nieustępliwa walka na śmierć i życie. Niebezpieczeństwo i przeciwnik czyhają wszędzie: w ziemi, w wodzie, w powietrzu i wśród ludzi. Państwa obu Ameryk, poza Stanami Zjednoczonymi i Kanadą, to tereny ciągłych wojen i rewolucji, wynikających nie z nagromadzonych przez lata sprzecznych interesów gospodarczych, lecz jedynie z niespokojności poszczególnych odłamów tłumu, niezaspokojonych ambicji ich przywódców, niecierpliwiej krwi jednostek anarchizujących i społecznych typów dawnych konkwistadorów, urodzonych włóczęgów i nieokleczanych, bujnych a dzikich natur. W takich rozdziałach książki jak *Powitanie Nowego Świata* (o Kubie), *Cztery doby w Meksyku*, *Meksykańskie miasto bogów* i *Przygoda w Rio de Janeiro* mamy właśnie drobniagowe opisy przyczyn i skutków takich permanentnych rewolucji.

W następnych rozdziałach autor przechodzi na tereny polskiej ekspansji kolonizacyjnej. Tu walka ta sama, tylko że już z ziemią samą, z przyrodą i z własną naturą, przyzwyczajoną do innego klimatu, do innych warunków bytowania, i do innej aury, innej atmosfery życia społecznego, kulturalnego, obyczajowego. Z walki tej polski chłop - emigrant wychodzi zazwyczaj zwycięsko. Nieliczne są wypadki utraty kontaktu ze „starym krajem“. Wielką zasługą Pawłowicza jest położenie akcentu na tę ważną sprawę polskiego stanu posiadania na obczyźnie. Widać z tego, że pisarz patrzy na zjawiska i zagadnienia, które ogląda, rozumnie i świadomie je selekcjonuje stosownie do aktualnych potrzeb i zamierzeń w tej dziedzinie w kraju.



BOHDAN PAWŁOWICZ

Ale najważniejsza z tego wszystkiego rzecz, to odsłonięcie przez autora wewnętrznego niejako mechanizmu ekspansji osadniczej, nie tylko polskiej, obnażenie wszystkich ukrytych jej procesów, różnych subtelnych sprężyn, ścieżek i tajemnic. I tu nie podobna napewno zdecydować, komu przypisać wyłączną tego zasługę, czy doświadczoneму podróżnikowi, czy umiędzywanemu nazwać trafnie i po imieniu rzeczy trudne i skomplikowane pisarzowi, który jest wcale ciekawą indywidualnością wśród współczesnych twórców naszej literatury podróżniczej.

Na zakończenie wypada pochwalić niezwykle staranną szatę graficzną książki i zwrócić szczególną uwagę na szereg kapitalnych zdjęć autora.

MARIAN PIECHAL

BRON. WIECZORKIEWICZ, HENRYK SZLETYŃSKI, JAN KOCHANOWICZ: *Zarys nauki żywego słowa*. Nakł. „Nasze Księgarni“ W-wa 1936. Str. 224.

Jeden z publicystów zauważył kiedyś, że nie posiadamy kultu wymowy. Twierdzenie nie pozbawione racji. Wymowa wymaga zawsze tła i rezonansu. W Polsce zaś dawne słowo, parafrazując powiedzenie Norwida, zeszło w głąb sumienia, było wewnętrznym technieniem spętanego organizmu. O ile w druku uwidoczniło się, to raczej jako testament, znakowanie woli i dogłębnego uczuć. Warunki nowego życia Polski wymagają włączenia do zasobu ogólnego bogactwa również wiersza, również olbrzymiego dziedzictwa podziemnych prac, które teraz powinno się upowszechnić i po milionowych ustach rozprowadzić. Zyska na tym m. in. forma wszelkiej uroczyści, podniesiony zostanie i uswiecony poezją akt zbiorowego przeżycia, bo przecie słowo poetyckie powinno być czynną oddziaływującym estetycznie i również jako cząstka społecznego wzruszenia. W rozumieniu tych potrzeb ustanowić należało by kult żywego słowa, recytowania poezji w pierwszym rzędzie. Lecz sztuka mówienia, nieodłączna od najżywotniejszych cech ludzkiej osobowości, obumiera wraz z aktorem. Trzeba by więc utrwalenia przemijającej umiejętności, podsumowania osiągnięć i przekazania wyniku w formie jakiegos przewodnika szerszym kołom.

O takie właśnie syntetyczne podanie całości zagadnienia kusi się praca zbiorowa wymienionych na wstępie autorów. Treść dzieli się na 3 działy: zarys teoretyczny — technika dykcji — wygłaszanie utworów. Współpraca polonisty i dwu aktorów, do tego wykladowców i doświadczonych praktyków, daje szerokie teoretyczne i życiowe oświetlenie przedmiotu. Jakkolwiek część pisana przez aktorów nie nosi charakteru zwierzeń, to jednak, czytając omawianą książkę, odczuwamy niejednokrotnie wagę bezpośredniego doświadczenia. Główne znaczenie „zarysu“ tkwi w tym, że zawraca on adepta recytacji poetyckiej z dróg błędnej improwizacji, daje naukowe przygotowanie i wdraża do dyscypliny oraz określonego sposobu mówienia, wynikającego z pełnego poznania nasyżych fizjologicznych „narządów-mówczych“ właściwości. Nie oznacza to jednak jakiegos recytatorskiego „formalizmu“. Przeciwnie, H. Szletyński słusnie zauważa, że w przeciwnieństwie do poprzednich epok „obchodzi nas bardziej cecha wewnętrzna głosu... W charakterze głosu pragniemy usłyszeć znajmiej osobowości“. Osobowość odtwożyć ma przenikać każdą chwilę powstawania recytacji. Już sam akt oddychania powinien być czynnością intelektualną, podobnie jak zaznaczanie znaków przestankowania, rytmu i rymu.

Stanowisko takie dałoby się pokrótce określić jako współgranie wszystkich danych składników, więc utrzymanie syntezy. W tym miejscu przychodzi na myśl wyznaczenie Pawła Valéry'ego: wiersz wymaga „jakiegoś bardzo ścisłego połączenia fizycznej rzeczywistości dźwięku i potencjalnych bodźców treści znaczeniowej“.

GRZEGORZ TIMOFIEJEW

SKŁADAJCIE OFIARY
na Pomoc Zimową
dla bezrobotnych
KONTO P. K. O. NR. 70.200
POMOC ZIMOWA



JO VAN AMMERS KÜLLER

Znana powieściopisarka holenderska przybywa do Polski 5 lutego r. b. na zaproszenie PEN-clubu

PRZEGLĄD PRASY

ATAK NA FORMALIZM. W poważnym, solidnym, profesorskim *Marcholcie* raz na pół roku wybucha skandal; to redaktor S. Kołaczkowski rozprawia się z którymś ze swych rzeczywistych czy urojonych wrogów. Przedmiotem najnowszego ataku jest znana książka M. Kridla *Wstęp do badań nad dziełem literackim*, wzięta jako symbol tendencji formalistycznych w literaturze. Prof. Kołaczkowski poświęcił jej w ostatnim n-rze *Marcholta* wielki artykuł, który zdążył już stać się sensacją. Nie dziwnego; jest to — przy wszystkim innym — zupełnie nieprawdopodobny atak wykonany *con amore*, z pasją.

Przypuszczać należy, że autor celowo użył tej formy; zależało mu widać na gwałtownym poruszeniu opinii czy wręcz na wywołaniu skandalu; zdaje się jednak, iż tym razem nieco przeholował. Metody polemiczne *Gońca Warszawskiego* np. są nader właściwe i skuteczne... w tymże *Gońcu*; czytelnicy *Marcholta* i innych pism literackich nie zachwycają się jednak *wyrafinowanym prostactwem* tego stylu polemicznego.

Nie możemy wnikać na tym miejscu w rozmaite a liczne nieścisłości prof. Kołaczkowskiego w interpretowaniu tekstu tej i poprzedniej rozprawy Kridla; również wypadnie pominąć milczeniem najrozmaitsze, równie naiwne jak nieusprawiedliwione insynuacje osobiste. Przejdźmy do meritum sporu i stwierdźmy odrazu, że racje prof. Kołaczkowskiego są doniosłe i mocne. Z pewnością nadmierne podkreślanie odrębności dzieła literackiego, błędnie identyfikowanej z jego *istotą* (por. zjadliwą ale trafną parabolę o „istocie” muła w porównaniu z koniem), może doprowadzić do uznania za tę istotę zespołu środków technicznych a w konsekwencji do *utożsamienia wartości poezji z artystem*. I jako rezultat ostateczny zarysowuje się upiorna wizja: Sztuka zawieszona w próżni, niby jakiś skład schematów technicznych, „chwytów” i prze-

pisany „metoda” stosunek do niej klasyfikacja, eliminująca pozaformalne reakcje.

Ale — i to ostatnia refleksja z lektury sensacyjnego artykułu — prof. Kołaczkowski nie bardzo ma co przeciwstawić tej rzeczywistej przerażającej wizji. Luźne, mętne zdania o symbolicznym wyrażaniu prawdy w dziełach sztuki, chaotyczne cytaty z rozmaitych estetyków i filozofów, wnoszą więcej zamętu niż światła. Kończy się zaś ten osobliwy artykuł gorącym wezwaniem wielkiej, klasycznej kultury i sztuki ludowej, a więc nieomal — wzywaniem trzeciego cudu.

UCZMY SIĘ NA BRZOZOWSKIM. W tymże n-rze *Marcholta* K. Wyka stawia pytanie, czym jest współczesna literatura polska, mierzona skalą i kryteriami Brzozowskiego. Odpowiedź wypada całkowicie prosto i jednoznacznie. W latach 1918 — 1932 literatura nasza zapomniiała o Brzozowskim i równocześnie wyjąłowała. Nastąpiło odwrócenie od życia, obniżenie problematyki kulturalnej; zapanował kult małej formy, liryzm o krótkim oddechu. Dopiero od roku 1932 zaznacza się zwrot ku wielkiej problematyce. W końcu autor wymienia grupy i ośrodki, zapowiadające nowy prąd w kulturze, i omawia pokrótce utwory Piechala, Bąka i Łobodowskiego.

Ciekawe to ujęcie naszej współczesności literackiej grzeszy zbyt wielkim uproszczeniem sprawy. Rzecz prosta: charakterystyka i ocena dwudziestu lat życia literatury nie może być dokonana na trzynastu stroniczkach *petitu*. Aby swego dokonać autor sprowadza problematykę kulturalną tych lat do felietonowych tez Słonimskiego i Krzywickiej (już Boy nie da się w całości pomieścić w podanych schematach). O poezji mówi p. Wyka kilka taniach truizmów; awangardę krakowską i wywołany przez nią przewrót w stylu poetyckim likwiduje łatwą polemiką z nieistotnymi dla tej sprawy zdaniem Peipe-

DZIESIĄTKI TYSIĘCY OSÓB

na wielkim obszarze Województw Lubelskiego i Wołyńskiego

czytuje tylko

dziennik „**Express Lubelski i Wołyński**” przynoszący zarówno miejscowe, jak i ogólne wiadomości. Propaganda handlowo-przemysłowa może

dotrzeć do nich tylko

poprzez ogłoszenia pomieszczone w dzienniku

„Express Lubelski i Wołyński”.

XIV rok wydawnictwa.

Najwyższy na tych terenach nakład.

Exemplarze okazowe, prospekty, szczegółowe oferty i plany kampanii ogłoszeniowych, opinie dotychczasowych inserentów, odwiedźmy akwizytorów — na każde żądanie.

Adres wydawnictwa: Lublin, Kościuszki 8, tel. 23-60.

Informacje w Warszawie przez telefon 9-28-82.

ZE SWIATA

LE CORBUSIER O SWYCH WĘDRÓWKACH ARTYSTYCZNYCH

Sensacją Paryża jest książka wielkiego urbanisty, prawodawcy budownictwa nowoczesnego, Le Corbusiera. Książka ta to wspomnienie z jego rozlicznych wędrówek po świecie, oczywiście związanych przede wszystkim z architekturą. Tytuł książki: *Quand les cathedrales etaient blanches*.

KAREL CZAPEK NA WIDOWNI

Czapek napisał dramat p. t. *Biała choroba*. Równoczesne premiery w Brnie i Pradze świadczą o fakcie, że powodzenie tego pisarza w ojczyźnie nie maleje. W Anglii dużo hałasu narobił przekład książki satyrycznej tegoż Czapka p. t. *Bój z plazmami*.

GIONO-ESSAYISTA

Wydawnictwo N. R. F. wydało tom esejów Jana Giono, świętego, poetycznego powieściopisarza „południa słodkiej Francji”. Książka ma tytuł: *Refus d'obéissance*.

Z KRAJU

PAMIĘCI CZESŁAWA PRZYBYLSKIEGO

Miesięcznik *Architektura i Budownictwo* wydał specjalny, powiększony numer, poświęcony Czesławowi Przybylskiemu. Numer przynosi mnóstwo ilustracji, przeważnie rysunków, projektów i szkiców niedocenianego u nas architekta-artysty, oraz wykaz projektów zrealizowanych i niezrealizowanych dzieł Cz. Przybylskiego. Artykuły Rogaczewskiego, Tołłoczki, Kamińskiego, Żórawskiego i Torunia ukazują czytelnikom sylwetę artysty w wieloplanowym ujęciu, zaś przytoczony jeden z wykładów Cz. Przybylskiego daje pojęcie o jego metodach teoretycznego podchodzenia do zagadnień sztuki architektonicznej.

KSIĄŻKA H. MALEWSKIEJ

Lublinianka, Hanna Malewska, która dała się poznać czytającej publiczności polskiej w związku z konkursem pod hasłem *Pięciu na Olimpiadę* (na konkursie tym wyróżniono jej opowiadanie p. t. *Grecka wiosna*) wydaje obecnie wielką powieść historyczną z czasów Karola V-go. Powieść ma tytuł: *Zelazna korona*.

SPÓR O POSĄGI

Wilno jest terenem interesującego sporu artystycznego. Gdy prace przy odnawianiu katedry tamtejszej zaczęły się zbliżać ku końcowi, powstało zagadnienie, co zrobić z posagami na frontonie i w niszach bocznych ścian kościoła, bowiem są one nieproporcjonalnie duże i psują harmonię architektonicznych kształtów budowli. Zmniejszyć figury? Usunąć je? Oto istota sporu, w który zaangażowały się zarówno koła naukowe, jak i miłośnicy starożytności regionalnych.

TADEUSZ GRZEBIENIOWSKI

IRLANDIA WSPÓŁCZESNA

POLITYKA
KULTURA
LITERATURA

WYDAWNICTWO „DROGA”

Skład Główny: Warszawa, Księgarnia TRZASKI, EVERTA i MICHALSKIEGO

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 od godziny 12 do 14. Prenumerata w kraju: mies. 2 zł., kwart. 5 zł., rocznie 18 zł.; zagranicą: mies. 3 zł., kwart. 8 zł. Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty — 60 gr. za tekstem; 80 gr. w tekście. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

ZA REDAKCJĘ: Józef Czechowicz

Wydawca: za Towarzystwo Kultury i Oświaty: Jan Kasiński