

PION

CENA 50 GR.

ROK V NR. 16 (185)

WARSZAWA

22 KWIETNIA

1937 ROKU

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

KAZIMIERZ CZACHOWSKI — TEODOR TOMASZ JEŻ
KONRAD WINKLER — PRZYJACIEL UBOGICH
ANDRZEJ SURKOW — KRZYŻ „SOCJALISTYCZNEGO REALIZMU” W LITERATURZE Z.S.R.R.
MARIAN DESLOGES — NOWA TEORIA SZTUKI
JAN BRZEKOWSKI — MŁODOŚĆ MONSTRUALNA

CZESŁAW MIŁOSZ

W I E R S Z E

I

Ponad obłokiem przejrzyste iglice
a nisko fortów czarne ostrakoty.
Wiatr przylatuje po swoje zdobycze.

Tu słońce stada wron za sobą wlecze
i leży w grobach zwęglony na polu
człowiek, co boskiej wyrwał się opiece.

Ktoś idąc patrzy, aż ukosem migną
mosty ogromne z zarzewiałej kory
i trop w trop za nim zorzy blask jak widmo.

Zbrodniarz ucieka w przedmieścia aleje,
a kiedy stanie w ulicy tunelu
z ręką na twarzy głośno się zaśmieje.

II

Piekła żądaś? Oto się odłania,
więc patrz uważnie, ażebyś powtórzył.
W ogrodach wiosny, w kępach dzikiej róży
krzyż, jak nad wróblem trzepocząca kania
otwiera skrzydła. W szum, w podziemne łkania
oddasz ten obraz, podarek nieduży
tym, którym obcy żal oczekiwania:

Zakrzepłych dolin blade rewerbery,
pogaste okna, zamknięte garaże,
nad kominami chmur zgrzybiałe twarze,
noc milcząc w górze obraca swe stery,
dzwonek zabrzączy u blaszanych bram.

Nad krwawe stacji benzynowej smoki
podnosi głowę kasztan osiwiały
zbryzgany dymem węglowej posoki.

Pusto. Na bruku butelka rozbita
i toczy przez nią rynsztok szklane zwały
pod gwiazdą, co królestwa nowe wita.

III

Poznaj dom, gdzie kiedyś bez cześci
z niepokochaną w snach kobietą żyłem
ciemność nam łóżko przyprószyła pyłem,
w dziwnym języku szeptałem powieści,
na skałny schodząc jar, gdzie nikt już nie śni.

I teraz może spod palców się wije
na biodrze jej niebieskawa wstęga,
przed którą drząc śmiertelny z żądzą lłeka,
na wzór jej rzeźbiąc urewniana Maryje:
litości wątpli dar, krucha podzięką.

IV

Jak oni żyją? Złote płótna błyszczą,
w bieliznie schnącej wiatr rzeźbi figury,
zapadłe okna popiołami czyszczą,
wieczorem w izbach wloką ciężkie chóry.
Jak oni żyją? Śmiech marzeniem niszczą.

Dziedzictwo moje. Pragnienia granica.
Wiedzy zdobytej jaki wczesny kres.
Litość i czułość, która nie nasycą.

Za krokiem idzie krok, a za dniem dzień
i w pól urwane w powietrzu zostają
i niespełnionych prac i kroków zgrają
zmacony każdy oczekiwania dzień.

Jak oni żyją? Oczy pięścią trą,
skuleni wstają nad jeziorem świtu
i kolumnami idą w głąb błękitu,
aż wszystko czarną wypelni się mgłą,
aż grzmiąc przetoczą się narodzin rzeki
i jakiś ranek wszędzie lekki, lekki
i słodki płacz pod Bóstwa grzywą łwią.

V

Olimpia, biała ze wstążką fioletu,
podnosi wzrok nieczysty i żelżony
i jedną ręką uchyla zasłony,
a drugą rudy włos u bioder wije,

Jej siostry z mroku wychodzą przejrzyste,
na brzuchach trzęsą węzłami z musliu,
języki ciepłe wilgoć ust obnaża.

I nagie pełzną do kolan pielgrzyma,
on siedzi smutny, z otwartą powieścią
i dłoń nabrzmiałą na poręczu trzyma.

CZESŁAW MIŁOSZ

KAZIMIERZ CZACHOWSKI

TEODOR TOMASZ JEŻ

Z powodu nowych wydań

Zygmunt Milkowski, nieustraszony żołnierz i emisariusz narodowej walki, jako Teodor Tomasz Jeż powszechnie znany pisarz, to jedna z najpiękniejszych i najciekawszych postaci polskich XIX wieku.

Od wyruszenia na wyprawę węgierską w 24. roku życia Milkowski został przymusowym tułaczem, który chleb swój ciężko zdobywał, wiele znalazł i wiele doświadczył, nie uchylał się przed żadną pracą, pełnił wszelki obowiązek, zawsze gotowy wszystko poświęcić dla ojczyzny i nigdy nie wątpiący w zwycięstwo słusznej sprawy. Żywot „włóczęgi”, jak się sam nazywał, był niezwykle bujny i urozmaicony. „Natura nie obdarzyła mnie duchem ostrożności”; „walka o życie nie trwożyła mnie”; „miałem przed sobą w perspektywie niebezpieczeństwa, do których czulem pociąg wrodzony” — pisze Jeż o sobie na rozmaitych kartach swych wspomnień. Znalazłszy się pod kampanii węgierskiej na bruku londyńskim, gdy nie udaje mu się zostać robotnikiem portowym, cierpi głód, który — co stwierdza na podstawie własnego przeżycia — „jest złym doradcą”, ale od śmierci głodowej albo od kroków rozpaczliwej ratunku wreszcie praca w zakładzie wyrobu deseni do tapet, gdzie z robotnika do rozmaitych posług wybija się na samodzielny rysownika, w chwilach zaś wolnych od zajęć studiując wszelkie nauki potrzebne do rzemiosła wojskowego i czynnie współpracując w Polskim Towarzystwie Demokratycznym. Z polecenia Centralizacji Towarzystwa wyrusza na wyprawę emisarską, aby przez Rumunię potajemnie przedostać się do kraju rodzinnego i organizować tam „pogotowie na wszelki wypadek”, co też dalej przez lat dwanaście przed powstaniem styczniowym gorliwie czyni z terenu bałkańskiego i na gruncie galicyjskim. A że własnym przemysłem starać się wypadło o zaspokojenie potrzeb życiowych, miał się Milkowski zajęć najrozmaitszych, bywając bądź na wodzie, bądź — częściej — pod wodą. Oto np. pisze Milkowski o pobycie w Konstancynopolu w r. 1853: „Pracy szukałem i znaleźć nie mogłem, niedostatek mi doskwierał. Trafiały się dnie, które spędzałem o głodzie, literacko o głodzie; zwykle żywiłem się chlebem, wodą zapijanym... Trafiały mi się od czasu do czasu roboty dorywcze; raz np. kupcowi pewnemu adresy na kopertach pisałem, znów dla innego etykiety naklejałem; przypominam sobie, że coś dla kogoś rysowałem; kopiowałem rejestry na czysto, robiłem rachunki, wynajmowałem się do roznoszenia ogłoszeń i t. p. Zarabiałem w sposób ten po piastach kilka. Niekiedy się ze mną koledy dzielili. Zażegnawałem głód, jak się udało... Widzimy go potem kierownikiem menaży dla Polaków w Konstancynopolu, buchalterem, nauczycielem języka rosyjskiego, urzędnikiem francuskiej spółki zbożowej na Bałkanach, aż wreszcie powołanie pierwszych prac literackich w pismach lwowskich i warszawskich kieruje Jeża na powieściopisarza, co mu jednak więcej sławy niż dochodów przyniosło, bo do końca życia, po powstaniu styczniowym, w którym wybitny miał udział, tulając się po Serbii, Belgii, Francji i Szwajcarii, rozmaitych Milkowski musiał szukać sposobów zarobkowania, aby utrzymać rodzinę i zapobiegać ciągłym tarapatom materialnym. Miewał przy tym pomysły nowe i doniosłe dla kultury narodowej, śmiało się do nich zabierał i wytrwale im poświęcał, ale najczęściej przez nadmiar zaufania do ludzi opłacał je dotkliwymi stratami. Tak było z jego lozańskim zakładem wychowawczym dla Polaków. Nie lepiej poszło z projektem zorganizowania akcji wydawniczej w Paryżu dla przekładów powieści autorów polskich, o czym pisze Jeż obszernie w listach do Orzeszkowej. Jego *Uszoki* zdobyły jednak wtedy duże powodzenie w Francji, ale tłumacz angielski okazał się korsarzem literackim, bo prze-

kład wydał pod własnym nazwiskiem. Zresztą Jeż, który nieraz podkreśla, że uważa siebie w literaturze za dyletanta, zawsze kierowany „poczuciem obowiązku, nakazującego Polakom pogotowie ustawicznie do czynności orężnej”, myślał przede wszystkim i nade wszystko o tej głównej sprawie całego swego życia. Uświadomiwszy sobie swe zdolności literackie na podstawie powodzenia *Pamiętników włóczęgi*, drukowanych w lwowskim *Dzienniku Literackim* w latach 1856 — 59, usprawiedliwia się Jeż we wspomnieniach: „Przyznanie mi uprawnień pióra upewniało mnie niejako na drodze, na której służyć mogłem oczywiście (podkreślenie Jeża). Zawahałem się, pisząc ostatnie słowa; gdybym ich jednak nie napisał, zataiłbym prawdę. Wszystkie czynności i myśli moje miały Polskę na widoku. Pragnąłem służyć jej — życie za nią oddać. W piśniu dla publiczności polskiej ukazał się mi sposób porozumiewania się na drodze służby narodowej ze spółzomkami moimi. Droga ta przedstawiała się mi łatwiejszą i pewniejszą, aniżeli każda inna. Probowałem emisarki — dwóch braci straciłem. Autorstwo brałem w znaczeniu emisarki, że tak powiem, przygotowawczej. Te zaś ostatnią brałem w znaczeniu powinności służbowej, sztabowej. Sława i korzyści materialne na drodze literackiej ani mi na myśl przychodziły”.

W świetnej charakterystyce pisarza, poprzedzającej wydanie wspomnień Jeża, pisze Brückner: „Jaki człowiek, taki był i styl pisarza: prosty, płynny, dosadny; pisał, jak żył: otwarcie, szczerze, bez wymysłów i fochów, patrzył szybko, a oddawał wiernie, obrazów olejnych nie tworzył, ale w pastelu celował... Bystry spostrzegacz, mistrz w spisywaniu wszelkich wrażeń w stylu jakby gawędziarskim, prosto, jak najpłynniej, z największym spokojem o najdrażliwszych szczegółach zrównoważony rozprawiał”. Z rodzaju swego talentu i z braków artystycznej opracowania sam Jeż dobrze zdawał sobie sprawę. „Gdyby — pisze we wspomnieniach — nie ten ustawicznie o Polskę niepokój, który mnie trapił, możebym w utworach moich więcej zwracał uwagę na ogładę języka, na styl okresów, na ozdoby retoryczne, na stronę artystyczną, aniżeli na treść. Języka nie poznałem inaczej, jak tylko w potocznym użyciu, wspartym rozczepianiem się w autorach polskich z tym rozmówianiem, które mi nie wiedzieć skąd przyszło — od rodziców zapewne, z powietrza może... Przypuszczając przeto należy, że dlatego, że się zgola w kierunku pisarskim nie kształcił i języka literackiego nie znał, na polu powieściopisarstwa, jak skoro na nie wszedłem, jawiłem się od razu realistą z własnego popędu, bez wkładania w realizm intencji obmyślonej. Stałem się nim, bo nie umiałem być innym”. Z tych samych wspomnień autora wiadomo jednak, że Jeż już za młodu objawiał skłonność literacką; że pisał wiersze, które za radą ojca zniszczył (bo powiedział ojciec: „Mickiewiczowi nie wyrównasz, a tylko sobie rozstargnienie w naukach sprawić będziesz...”); że jego „ciekawość literacka zaspokajana w sposób dorywczy i przekradany” była żywa i chłonna, czego świadectwem choćby wrażenie, jakie w wieku chłopięcym wywarła na nim *Maria Malczewskiego*, albo później w Rumuni próba tłumaczenia *Fausta* Goethego. Na realistyczny styl pisarza wpłynęły zapewne naukowe studia Milkowskiego, który kształcił się w matematyce i sztuce wojennej, w historii i ekonomii, warunki, w których tworzył, przede wszystkim zaś bogactwo przeżyć i spostrzeżeń osobistych. Trafnie określa Adam Lewak, że „stosunek Z. Milkowskiego do czytelnika był tak bezpośredni, jak u żadnego z pisarzy polskich”.

Do spisania swych wspomnień zabrał się T. T. Jeż dopiero w sześćdziesiątym roku życia, ale pamięć dopisywała mu świetnie, toteż jego pamiętnik, obejmujący lata 1824 — 1873, jest nie tylko nieocenionym źródłem o wartości historycznej i kulturalnej, lecz i nadzwyczajnie zajmująca opowieścią o czasach, krajach i ludziach poznanych, o własnych autor losach, przeżyciach i wrażeniach. Już na podstawie fragmentów, drukowanych dawniej w czasopiśmie, przewidywać było można, że wspomnienia T. T. Jeża: *Od kolebki przez życie* ukażą wypadnie za jego najlepsze i w ogóle kapitalne dzieło literackie. Potwierdza to w zupełności wydanie całości, której ukazały się dwa pierwsze tomy (do roku 1863). Zdumiewa zaiste niebywała pamięć, sprawdzana zapewne i wspomaganą ubocznie, ale żywa i dokładna, skoro wspomnienia, odznaczające się ogromnym bogactwem treści, obfitością

szeregów, mnóstwem wyrazistych charakterystyk i wnikliwych spostrzeżeń, posiadają pełny i urozmaicony kolorystyczny i bezpośredni. Tok opowiadania Jeża, potoczny i swobodny, w ściśle utrzymanej chronologii zdarzeń, w przejrzystej i naturalnej kompozycji autobiograficznej na szeroko podmalowanym tle konkretnego świata zdarzeń, ogarnia rozległe perspektywy ówczesnej rzeczywistości dziejowej, pokazywane jednak zawsze poprzez fakty autorowi znane i ludzi przez niego widzianych, wydobytane z osobistych przeżyć i własnych rozmyślań. Od pierwszych rozdziałów pamiętnika, w których autor piórem swym jakby nie opisuje lecz maluje obrazki obyczajowe tradycji rodzinnych, środowiska społecznego i towarzyskiego, dziecięce i chłopięce wrażenia i doświadczenia, ujmuje nas szczerze realistycznego przedstawienia, którego hynajmniej nie obciążają wplatanie do malowidła refleksje. I już w tych wczesnych wspomnieniach coraz napotykałyśmy na nazwiska skądinąd interesujących nas ludzi, o których Jeż ma wiele ciekawego do opowiedzenia, albo daje ich żywo naszkicowane charakterystyki. Oto np. Mieczysław Potocki, małż Delfiny, kochanki Krasińskich, jakże ze wspomnień Jeża dobrze się daje poznać i jakże przez to Delfina zyskuje w naszym z nią współzuciu. W rozdziałach następnych, gdy autor wkracza na szerokie pole wypadków historycznych, sądy Jeża o ludziach są tym ciekawsze, że nieraz odrębne od potocznie przyjętych, samodzielnie powzięte i oparte na realistycznym przedstawieniu faktów i sytuacji. Np. Bem jakże plastycznie pokazany, albo później Mierosławski odsłonięty przez przemiany osobiste do niego stosunku Milkowskiego, od entuzjastycznego zachwytu do gorzkiego rozczarowania. Umie zaś Jeż dosadnie charakteryzować nawet jednym zdaniem, gdy np. mówi o Dembińskim: „odważny jak Zawisza Czarna, a kłótniwy jak procesowicz zaciągowy”. Świetne są charakterystyki członków Centralizacji Towarzystwa Demokratycznego: Darasza, Worcella i Podoleckiego. Zrozumiałe zaciekawienie budzą ustępy o Ludwiku Śniadeckim i Michale Czajkowskim, o Mickiewiczu i jego pogrzebie, o Karolu Brzozowskim, Rufinie Piotrowskim, Henryku Jabłońskim, Ordonie („z reduty”), Lelewlu, Norwidzie, Ujejskim, Pastowitównie, Stefanie Bobrowskiej, M. Romanowskiej, Fredrze, Zyg. Kaczkowskim, Sewerze-Maciejowskim i in. Jeż opowiada zawsze to, co sam zauważył, albo co zasłyszane wnoszą konkretny szczegół do charakterystyki danej osobistości. Dla przykładu, jak Milkowicz niezależny jest w swych sądach o ludziach, przytoczyć wystarczy, co mówi o Czartoryskim (z powodu jego roli w czasie wojny wschodniej), że „w nim jednak pokutowała dusza ta sama, co w Wielopolskim. Chodziło mu o to, żeby postawić na swoim; rację mieć chciał przeciwko wszystkim, i powstało stąd od razu rozdwojenie...” Występują nadto we wspomnieniach Jeża ludzie z historii nieznanymi, ale ciekawymi jako osoby rozmaitego gatunku człowieka, odtworzeni przez autora z „powieściarskim” (termin Jeża, zasługującym na uwagę) zacięciem, niekiedy z dobrym choć spokojnym humorem. Zdarzają się też piękne i realistycznie świeże opisy batalistyczne (na Węgrzech i w Turcji) i krajobrazowe (opis oceanu). Realistyczny styl Jeża w swej prostocie i bezpośredniości ma bogatą skalę wzruszeniową, co najlepiej się wydatnia w przedstawieniu osobistych przeżyć autora, z których zwłaszcza dwa utrwalają się w pamięci czytelnika: rozstrzelanie brata Józefa i narzeczeństwo Jeża. Pisarskie koleje autora w pamiętniku notowane są raczej od zewnątrz, czyli nie od strony mechanizmu twórczego, lecz tylko historycznie, co i kiedy było napisane, skrzętnie jednak są wskazywane wzory życiowe utworów Jeża, co do biografii pisarza przynosi cenne szczegóły.

Wspomnienia T. T. Jeża, których ostatni tom III będzie zapewne niebawem wydany, urywają się na roku 1873.

Jeż, jako powieściopisarz (albo, jak on to określa: „powieściarz”), w swoim czasie bardzo poczytny, jest dzisiaj znany i uznany głównie za powieści bałkańskie. *Uszoki* (1870), *Dachyszczyzna* (1873) i inne powieści z życia i dzieł Słowian południowych egzotyzmem tła obyczajowego i doskonałą znajomością społeczno-narodowego (Jeż był jednym z najlepszych w Polsce znawców stosunków bałkańskich) dotychczas nie przestają budzić zainteresowania. Ale również społeczne powieści Jeża ze stosunków polskich, jak zwłaszcza *Historia o pra-prawniku*

(1860), a nawet i satyrycznie przejaśkrawiona *Dyplomacja szlachecka* (1884) i in., nie utraciły swych zalet barwności i piśnarskiego rozmachu. Szczegółowo, dokładną i bardzo sumienną ocenę całej twórczości literackiej T. T. Jeża daje nowa, obszerna monografia Marii Ostrowskiej, która słusznie stwierdza (co wcześniej już podniósł Marian Zdziechowski), że w działalności i twórczości Jeża doskonale się godzą romantyzm czynu z pozytywizmem myśli. „Oba prądy — pisze Ostrowska — wzajemnie się znakomicie uzupełniają, jeden drugiemu nie przeszkadza, przeciwnie, jeden przez drugi zyskuje. Oschły pozytywizm nabiera rumieńca życia dzięki transfuzji ożywczej krwi romantycznego idealizmu, przejmując z niego ciepło i poetyczny rozmach, przy równoczesnym pogłębieniu i rozszerzeniu ideowych perspektyw. Romantycyzm natomiast idealizm zyskuje we wiedzy ścisłej i w pozytywnej filozofii trwałe „gramaty” pod przetruczone ponad życiem „tęcze”, łącznik między niebem idealizmu a ziemią realnej rzeczywistości i trzeźwości rządzących nią praw. Symbiozę racjonalizmu z idealizmem, hasel pozytywnych i romantycznych, zastosowywał Jeż z powodzeniem na postaciach powieściowych bohaterów z typu ofiarników i romantycznych organiczników. Twórcą podobny był do swych artystycznych kreacji: stał się silnie i pewnie po ziemi, lecz głowę zawsze nosił wysoko w niebie, w sferach czystego i wzniosłego ideału”. Podnosi Ostrowska, że Jeż stworzył polską powieść egzotyczną, wprowadzając do naszej literatury mało wówczas znany półwysep Bałkański i bliski Wschód. Nie waha się też postawić Jeża obok Sieroszewskiego. „Pierwszy odkrył dla literatury polskiej świat Serbów, Kroatów, Bułgarów, Anarotów, Turków, Tatarów, Rumunów i t. d., drugi odsłonił smutne, człowiecze oblicze półdzikich ludów syberyjskich, oraz zadumaną, tajemniczą twarz synów dalekiego Wschodu, z państwa smoka i kwitnącej wiśni. Jeż i Sieroszewski opierają swe dzieła na osobistej gruntownej znajomości krajów i ludzi. Obydwa odznaczają się wrażliwością na piękno przyrody opisywanych okolic, u obydwu nad wszystkim góruje jednak człowiek... U obu znajdziemy serdeczne współzucie dla słabych i pokrzywdzonych i potępienie ich ciemiężczyli, pozabawione jednak fanatyzmu nienawiści, u obu wreszcie gorzejże przejrzanym płomieniem miłość ojczyzny, prześwietlająca czystym blaskiem całą ich twórczość”. W bardzo dokładnym rozbiórce twórczości Jeża, nawiązując przy tym stale do pokrewnych motywów u jego poprzedników i następców, Ostrowska za wzorem Dibeliusa obiektywnie ustala typy i techniki powieści autora, który za jeden z najpiękniejszych i najgłębszych swoich obowiązków uważał „stawianie nagiej prawdy”, a był z urodzenia „rasowym powieściopisarzem”. Podsyty romantycznym idealizmem realizm Jeża polega co do formy „na rzeczowym sposobie referowania danego przedmiotu, na plastyce i barwności kreślenia scen i obrazów z życia ludzi i przyrody, wspartych silnym zrębem gruntownej wiedzy. Realizm treści wydatnia się w sięganiu po tematy, silnie tkwiące w gruncie rzeczywistości, zespolone z konkretnymi formami i przejawami życiowymi”. Książka Ostrowskiej o Jeżu jest najdokładniejszą i wyczerpującą monografią, jakiej w tych rozmiarach i na obecnym poziomie wymagań naukowo-literackich nie posiadamy o żadnym innym z polskich powieściopisarzy. Czytanie wspomnień Jeża, które mają wszelkie dane za sobą, że zdołają szeroką poczytność, pociągają za sobą nowe zainteresowanie powieściami autora. Jest ich dużo i są nierównej wartości. W samą więc porę trafia i monografia Ostrowskiej, jako po całej twórczości autora przewodnik bardzo rzetelny, na którym z całym zaufaniem można polegać. Stylem zaś swoim i postawą moralną Jeż staje się dzisiaj naszym czytelnikowi bliższy. Choć wcale nie owo w twórczości jego zwierzało, słusznie przewiduje Ostrowska, iż gdy nawet „literacki smakosz weźmie w rękę którąś ze słowiańskich lub nawet obyczajowych powieści Jeża, nie może nie poddać się urokowi pierwotnej świeżości, bujnej sily, barwności i różnorodności kolorystyki, rozmachowi rasowego temperamentu piśnarskiego, bijącego z kart jego utworów. Lektura taka smakuje, jak świeży, wiejski razowiec wyrafinowanemu podniebieniu, skąprzonemu frykasami wykwinęto stołu”.

Jeden to z najistotniej autentycznych realistów wśród pisarzy polskich.

KAZIMIERZ CZACHOWSKI

KONRAD WINKLER

PRZYJACIEL UBOGICH

(O SZTUCE TADEUSZA KULISIEWICZA)

Tegoroczny laureat nagrody łódzkiej, Tadeusz Kulisiewicz, zajmuje w polskim drzeworytnictwie współczesnym stanowisko niemal wyjątkowe. Jako uczeń ś. p. Skoczylasa, zawdzięcza swemu wychowawcy artystycznemu przede wszystkim łatwość i precyzję w operowaniu techniką ksylograficzną, którą następnie sam udoskonala i przystosowuje do swej metody twórczej, łącząc w swej sztuce wrażliwość na wymowę linii i czarno-białego waloru ze szczerą i bezpośrednią obserwacją świata rzeczywistego w jego najbardziej typowych i wzruszających przejawach. Bo Kulisiewicz jest przede wszystkim rzeźnikiem i obrońcą upośledzonych. Znalazł ich na Podkarpaciu, w małym, obwarowanym zewsząd lesistymi górcami i w

niczej zwłaszcza, gdzie jasny, zdecydowany rysunek jest rzeczą nieodzowną — forma traktowana rysowniczo, t. j. przy pomocy jedynie konturu, komponuje się przez pogodzenie fakturowych czynników kontrastujących i odpowiednią grę linii i napięć kierunkowych. Metoda ta w traktowaniu drzeworytniczej planszy zbliżona jest do drzeworytu ludowego, którego techniczne sposoby i chwytły rozwija i wzbogaca, osiągając tym samym wyższy stopień graficznego metier. Poza tym drzeworyt ma swoje własne prawa, a przede wszystkim swe własne prawo materiału, na czym polega cały jego sens i jego istota, gdzie technika cięcia deski wymaga od grafika liczenia się z właściwościami substancji drzewnej, która daje zgola inne



TADEUSZ KULISIEWICZ

METODULA (drzeworyt, 1934)

wzami światku wiejskiej biedoty, gdzie nad brzegami kipiących wód Dunajca, węgtuje z dnia na dzień w nędzy i nadludzkim trudzie szary ludek podgórszych pariasów. Tam to, w dymnych i ciasnych chałupach Szlembarku i okolicy, wynajduje Kulisiewicz swe dziwne modele: dziecięcy zabite przez biedę i przedwczesny wysiłek, skołatane resztki człowiecze — podkreślając ze szczególną pasją wyraźne znamiona ich fizycznej i umysłowej degeneracji. Jakże wzruszają widza te mizerne postacie zamiedbanych, skrofalicznych i rachitycznych dzieci, które nie mają dzieciństwa, i o wyciu ugrzęzłych po uszy w swej iście zwierzęcej egzystencji, wiecznie goniących za chlebem, starszym wiekiem przedstawicieli wiejskiego proletariatu! Kto wie, może z tym środowiskiem biedy i upośledzenia wiąże artystę sentyment wspólnych przeżyć i wspólnie cierpianej doli? Jest może nieco przesady uczuciowej w tych zabiedzonych typach podkarpaccich górali — nie możemy jednak z tej przyczyny robić artyście zarzutu, bo sztuka jest w ogóle pewną formą przesady, wyobrażając życie w jego najbardziej charakterystycznych i typowych przejawach. W tych zniekształconych nieludzka pracą dloniach, w tych wiotkich, anemicznych postaciach dziewcząt — nie ma jednakowoż żadnego konwenansu, ani folklorystycznego patosu operowego. Jest tam natomiast piękno wewnętrznej prawdy, powaga i tragizm. Kulisiewicz znalazł tutaj niewątpliwie nici wiążące sztukę z życiem, czego tajemniczym symbolem jest forma, będąca odpowiednikiem przeżyć i wzruszeń artysty.

Główną siłę atrakcyjną grafiki stanowi forma i konstrukcja. W technice drzeworyt-

efekty, aniżeli plansza metalowa. Stąd forma wywodzi się tutaj z faktury, której podstawę stanowi cięcie na kreskę, jako najbardziej narzucający się sposób uzyskania nie tylko zarysu formy, ale także i czarno-białego waloru. Lekkie, zamglone niejako tony i półtony, jako efekty właściwe raczej akwafortie i technikom pokrewnym, trudne są do wywołania w sztuce drzeworytniczej. Ale za to żadna z technik pozostałych nie daje tak zdecydowanego szkieletu budowy, jak drzeworyt. Stąd niedaleka, rozumie się, droga do suchości i sztywności zarysów i modelunku, co niejednokrotnie spostrzegamy w pracach początkujących grafików.

W drzeworytach Kulisiewicza i w jego rysunkach łatwo doszukamy się pewnego systemu w organizowaniu formy i budowy — jak również jego pewnej i świadomej pracy w materiale. Początkowo operuje artysta gietką, falistą i płynną linią o skrętałych nagłych i niespodzianych. Plastyczność wyobrażonego kształtu jest ledwie zaznaczona, a mimo to kształt ów wychodzi brylowato dzięki sugestywności rysunkowych walorów kompozycji. Późniejszy wyjazd do Francji i zwiedzenie tam bogatych w formę zabytków gotyckiej plastyki w Chartres, Strasburgu, Reims i Arles — wzbogaca jego wrażliwość na formę i uczy go pogodzenia środków ekspresji z umiarem i równowagą, bez których żadne prawdziwe dzieło sztuki obejść się nie może. Równoległe do tego wzbogacenia środków artystycznych Kulisiewicza rozwija się jego pogląd na plastyczny sens natury, na różnorodność jej zjawisk i ich kosmiczną jedynolitość we wszechświecie. Po niezbyt udanych próbach malowania akwarelą — ar-



TADEUSZ KULISIEWICZ

AGNIESZKA (ołówek, 1934)

tysta powraca do swych czysto rysunkowych koncepcji drzeworytniczych, gdzie uproszczenie kształtu przyrodzonego i znalezienie dlań monumentalnej formy artystycznej staje się przez czas jakiś główną troską tego utalentowanego grafika.

W ostatniej fazie twórczości Kulisiewicza kompozycje jego zdają się jak gdyby szukać jakiegoś związku z duchem epoki, usiłując się wyrwać z zakłętą koła czysto regionalnych zainteresowań. Kulisiewicz znalazł w podróży do Francji, to, czego szukał i co

wówczas, zdaniem jego, było jedynie godne widzenia. Dzisiaj wspomina te chwile, kiedy zachwycając się *Kusiciel*em i *Vierge Folle* w Strasburgu — podziwiał w tych arcydziełach nie jakiś tam kaprys zaściankowej estetyki, lecz wolę twórczą epoki, formułę świata, w której wypowiedział się podówczas Człowiek Gotyku — tak jak dzisiaj pragnie się wypowiedzieć człowiek XX-go wieku w pełnej patetycznej niepokoju formie współczesnej sztuki.

KONRAD WINKLER



TADEUSZ KULISIEWICZ

SIOSTRY (ołówek, 1935)

ANDRZEJ SURKOW

KRYZYS „SOCJALISTYCZNEGO REALIZMU”

W LITERATURZE Z. S. R. R.

Charakterystyczne dla epoki wjującego komunizmu w Rosji Sowieckiej traktowanie literackiej twórczości jako „społecznego zamówienia”¹ czyniło ją pod względem treści rodzajem propagandy politycznej, jednocześnie obniżając do intelektualnego poziomu „mas pracowniczych”. Pojęcie realizmu socjalistycznego tylko stopniowo wywalczyło sobie prawo obywatelstwa w atmosferze tak daleko posuniętego utylitarystycznego w ocenie społecznej wartości sztuki i literatury. Trudno w tej chwili podać krótką definicję realizmu socjalistycznego, albowiem jego pojęcie, jak większość zresztą pojęć krytyki literackiej, jest niejasne i skomplikowane, łącząc się w dodatku z dosyć zawilgą marksistowską filozofią sztuki w jej poszczególnych i nieraz sprzecznych ze sobą odmianach.

Zaakceptowana przez krytykę Z. S. R. R. postać beletrystyki realistycznej w gruncie rzeczy nie była czymś zasadniczo nowym w warunkach rosyjskich. Pod niejednym względem sowiecki realizm socjalistyczny stanowi dalszą fazę rozwoju tej tradycji realistycznej, która zawsze dominowała w powieściopisarstwie rosyjskim. Arcydzieła tego ostatniego zarówno zaliczane do kategorii dzieł „czystej sztuki”, jak i należące do t. zw. w Rosji „poezji obywatelskiej” odpowiadały na ogół tej intencji zasadniczej, która tkwi w znanym powiedzeniu Leona Tolstoja: „moim bohaterem jest prawda”.

Nie można jednak zaprzeczyć, że antyindywidualistyczne tendencje ustroju bolszewickiego wywarły potężny wpływ na dalsze losy tej tradycji literackiej. W historii literatury sowieckiej był okres, który odznaczał się względem liberalizmem w stosunku do pisarzy i ich twórczości. Co prawda, w warunkach „dyktatury proletariatu” nie mogło być mowy o całkowitym powrocie ku dobrze znanej zasadzie wolności sumienia artystycznego. Faktycznie jednak i państwo-wydawca i krytycy bolszewicy liczyli się w pewnej mierze z tym faktem, że proces żywołowej twórczości estetycznej posiada właściwą sobie spontaniczność i z trudem daje się podporządkować koncepcji organicznej obecnej psychice danego pisarza. Realistyczne ujęcie problemu sztuki w większym jeszcze stopniu utrudniało narzucanie artyście do góry uplanowanego „zamówienia społecznego”. Romantycy bowiem łatwiej jest współczuć z określoną ideologią, aniżeli konsekwentnie realizację.

Owoce tego stosunkowo tolerancyjnego prądu w krytyce literackiej Sowietów był niewątpliwie lecz tymczasowy rozkwit beletrystyki realistycznej. Bułgakow, Leonow, Zoszczenko, Szolochow, Szejulina, oraz inni pisarze udowodnili historyczną żywotność sztuki rosyjskiej. Wysoki artyzm niektórych dzieł wymienionych pisarzy niewątpliwie tłumaczył się przede wszystkim szczerością ich podejścia do obranego tematu. Przy pewnej elastyczności umysłu ta szczerota dawała się połączyć z urzędową tendencją ideologiczną. Ta ostatnia odbijała się wprawdzie na architektonice utworu, wpływała na konwencjonalność stylu i akcji, prowadziła pisarza ku bolszewickiemu happy end, lecz nie zabijała wewnętrznej organiczności jego przeżyć autorskich.

Tym niemniej w rzeczywistości sowieckiej działały przyczyny, zniekształcające rozwój beletrystyki w duchu świętych tradycji przedwojennego powieściopisarstwa. Praca literacka znów coraz bardziej jest utrudniana zadaniami tak sprzecznymi w swej zawilgłości, że twórczość literatów Rosji dzisiejszej pogrążyła się sporadycznie w stany specyficznego bezwładu i depresji duchowej. Interesujący pod tym względem jest los twórczości wielu pisarzy, wśród których wymienić chociażby znanego i w Polsce Marka Szolochowa.

Powieść Szolochowa *Cichy Don* również stała się szczytem a zarazem kresem barwnej i potężnej, prawdziwie realistycznej twórczości tego pisarza. Organiczność jego stosunku do krwawej tragedii Donu, opisanego przez bratobójczą wojnę, nadawała tej powieści pełną wyrazu dialektyczność wewnętrzną. Polityczny zwolennik rządu Sowietów — Szolochow zbyt bezpośrednio odczuwał los kozaczyzny zgnębionej przez Z. S. R. R., aby artystyczny efekt *Cichego Donu* całkowicie odpowiadał ideologicznej koncepcji autora. W dalszych utworach Szolochowa przebiega troska o doktrynalną

poprawność własnych utworów, co też w jakiś niemal automatyczny sposób obniża poziom jego epickiej wyobraźni.

Decydujący jednak zwrot w poglądach na ową „dialektyczną wolność” pisarza nastąpił dopiero teraz, na naszych oczach, w atmosferze skandalu literackiego, który powstał dookoła treści ostatnich zeszytów czasopisma *Krasnaja Now’* i *Nowyj Mir*. Zbrodnia redaktorów wymienionych czasopism polegała na świadomym zignorowaniu przez nich „trockistowskiego szkodnictwa”, objawiającego się m. in. w treści dwóch powieści: *Narodnyj les* oraz *Missa Kurbatow*, których autorami są pisarze Zarudnyj i Makarow a które były drukowane w piśmie *Nowyj Mir*. Barwna realizmizm obu powieści, ich żywołowość i ekspresja teraz już wystarczyły, aby wymienione powieści znalazły się na indeksie, jako reakcyjne.

Tematy ich istotnie są niebezpieczne. Tem powieści *Narodnyj les* jest dziewczyna

puszcza i głucha wieś rosyjska, której pierwotne życie przetrwało do chwili obecnej. Trwałość zwyczajów chłopskich wzbudza w Zarudnym jakąś mistyczną obawę.

W powieści występuje „ujemny typ” bezpartyjnego sowieckiego „yankesa”, który tak samo jak i autor „w lesie, w lesie zawsze wyczuwał jak gdyby przytłumiony warkot, fałszywą uległość, zawsze gotową rzucić się na podróźnego w chwili jego słabości”. Ów yankes w rogowych okularach, marzący o karierze politycznej, „już dawno jest gotów do skoku, aby osiągnąć jak najwyższą, za wszelką cenę w gronie najniższych i najokrutniejszych. Rzym powiatowy mający przed nim”. Ponury w swej grozie las i bezpartyjny karierowicz stanowią jaskrawe połączenie, posiadające własną wymowę ideowo-artystyczną. W stosunku do Zarudnego krytyka jest nieubłagana, jak gdyby doszukując się w jego powieści pesymistycznej satyry na „bezpartyjnych bolszewi-

ków”, powołanych do życia i władzy przez ostatnią fazę reżimu stalinowskiego.

Powieść *Missa Kurbatow* zawiera opis pewnej „gigantycznej budowy”, uznanej przez autora oczywiście za celową i pożyteczną. Rzetelny jednak realizm pisarza z bożej łaski, którym niewątpliwie jest Iwan Makarow nie pozwala mu zamknąć oczu na te smętne postacie ludzkie i ponure to życie, składające się na codzienną rzeczywistość socjalistycznego budownictwa. Wiśniak, pracujący na budowie, mówi: „żelazo chce produkować? Lecz czy Rosja żelazo przyjmie? Wnętrze Rosji nie pragnie żelaza. Dajcie jej życie spokojne, skoro jesteście władzą dla niej najmilszą i dbającą o nią”. W tym samym utworze pewien członek tajnego koła „braci współromówców” daje takie określenie komunistycznej umysłowości: „Wasza filozofia nakreśliła wam twarde statuty, i nie macie prawa wykryć i wypowiedzieć nowej idei. Skazani jesteście na powtarzanie banalów materialistycznej filozofii. I tylko banalów. Wszystko już ustalone. Wychwalcie tylko dyscyplinę partyjną, jesteście z niej dumni tym więcej, im bardziej surowa jest ta żelazna karność. Ale to już jest po prostu regres. To zastój, reakcja, wszystko co chcecie”.

Charakteryzując obecny stan literatury Z. S. R. R. znany jej teoretyk emigracyjny, Adamowicz, wypowiada następujące zdanie: „Kryzys, przełom, przebudowa — to wszystko nieodpowiednie, zbyt słabe. Powiedźmy ściślej: sowiecka literatura kończy się”.

Uzasadnienia tak skrajnie pesymistycznej oceny należy szukać w coraz liczniejszych faktach z życia literackiego Moskwy, które wskazują na niebywały dotychczas stopień interweniowania państwa i jego krytyki urzędowej w sprawach sumienia pisarskiego. Chodzi tu nie tylko o zaostrezenie kontroli ideowo-politycznej nad treścią dzieł literackich, lecz o inowację natury zasadniczej. Dialektyczność twórczości artystycznej staje się czymś, czego nie wolno już tolerować. Książki, zahaczące o sprzeczności historyczne Rosji dzisiejszej, ongiś dominujące w Sowietach, traktuje się obecnie jako źródło intelektualnego niepokoju, zbędnego w kraju „szczęśliwego i wesołego życia”. W ten sposób światoburczy utylitarizm Lenina i Bucharina (namiętnie zwalczanego dzisiaj właśnie na polu krytyki literackiej) przystoił się w konserwatywny i optymistyczny utylitarizm ustroju stalinowskiego, narzucającego przedstawicielom sztuki nowe, zasadniczo zmienione „zamówienie społeczne”.

Zanik względnie liberalizmu w ocenie dzieł sztuki w związku ze zwalczaniem niefortunnych autorów i z niewątpliwą chwiejnością obowiązujących w danej chwili reguł ideologicznych wytworzą w literaturze Z. S. R. R. atmosferę niepokoju i walki wzajemnej. Na jednym z ostatnich posiedzeń Związku pisarzy, odbywającym się pod sztandarem Puszkina, jako pieczęć wolności sumienia i sztuki, zdarzył się szereg wypadków, niezmiernie charakterystycznych.

Kozłem ofiarnym posiedzenia Związku okazał się m. in. wybitny poeta Selwinski, dumny autor nieogłędnego dowcipu: „czuję się, jak tygrys wśród psów”. Tu właśnie padły słowa pisarza Judina, iż „pewne nastroje literackie psychologicznie prowadzą ku trockizmowi i dwulicowości”. Obiektem niemniej zacietej kampanii prasowej stał się znakomity poeta Pasternak, posiadający o to, że „żyje w jakiejś zbyt zamkniętej sytuacji twórczej, poza codzienną sowiecką atmosferą. Trzeba, aby to zrozumiał i przestał być kimś szczególnym”. (*Izwiestia*, 28 lutego b. r.). Wymieniony powyżej Selwinski na plenum Związku pisarzy miał odwagę oświadczyć, co następuje: „Przykra jest dla mnie świadomość, że ja — 37-letni, dorosły, zdrowy i mocny człowiek, absolutnie sowiecki, nie mam przed sobą żadnej twórczej perspektywy. Z góry wiem, iż czego bym nie napisał — wszystko jedno znajdą się ludzie, którzy wynajdą u mnie jakieś cztery wiersze i zapląją wszystko, cokolwiek uczynię”.

Słowa te dobrze charakteryzują los pisarza w Z. S. R. R.

ANDRZEJ SURKOW

JAN BRZĘKOWSKI

MŁODOŚĆ MONSTRUALNA

Julien Benda¹ włączył ostatnio do archiwów naszej epoki, a raczej końca XIX w., ciekawy, można by nawet powiedzieć — pod niektórymi względami wstrząsający i monstrualny dokument: dzieje swej młodości, młodości klerka. Wstrząsający — bo tak daleko posunięty w swej wiwisekcji, że aż przeraża swą zimną krwią; monstrualny — bo chwilami ma się wrażenie, że z piersi klerka wyjęto serce i wnętrze, pozostawiając tylko mózg i ciekawość. Za szklanym kloszem porusza się już nie człowiek, ale monstrum, zaopatrzone w ludzki mózg, ulegające tylko refleksom intelektu, a nie podlegające uczuciom i prawom etyki.

Jeśli książka Bendi zasługuje na nazwę wstrząsającej czy monstrualnej, to można jednak zadać pytanie, czy jest ona istotnie dokumentem? Samo pojęcie dokumentu zawiera bowiem element prawdy, zgodności z istniejącą rzeczywistością. Klerk Bendi jest tak świetnie zrobiony, że chwilami wydaje się nieprawdzy. Spokój, przejawiany w czasie tej wiwisekcji samego siebie, na zimno i bez środków znieczulających, jest tak daleko posunięty, że traci się wrażenie rzeczywistości i wydaje się, że stoimy wobec jakiegoś *trichu* w Grand Guignola, gdzie po scenie pełnej okropności, świrdowania oczu i serca — aktor zerwie się z nabitej gwoździami deski i potrząsnawszy czupryną zacznie z wdziękiem kłaniać się oklaskującej publiczności. W masochistycznym obnażeniu własnego ja przed doborowymi czytelnikami kryje się bowiem u Bendi pewna doza kokieterii, która nasuwa przypuszczenie, że podawany na tacy mózg jest może specjalnie preparowaną próbką dla zadziwienia mieszcza. „Naukowe” intencje Bendi nie ulegają jednak wątpliwości: „Pragnąłbym przeleć do annałów wiedzy o człowieku dobrze przeprowadzone obserwacje pewnego typu ludzkiego — pisze autor w przedmowie. — Moją czażkę pozostawiam w spadku muzeum z kilku obserwacjami na temat jej struktury”.

Bez względu na to, czy książka Bendi jest dokumentem autentycznym, czy też apokryfem psychologicznym — zasługuje ona na baczną uwagę, jako niezwykle znamienity opis pewnego typu, jako programowa postawa wobec otaczającego nas świata, oparta na podniesieniu intelektu do rzędu jakiegóżby wszystkiego normującego religii.

Dzieje klerka zaczynają się od opisu srodowiska, na którego tle wyrósł Benda, t. j. kulturalnego, zamkniętego mieszczaństwa żydowskiego. Pozostawia ono głęboki ślad na postawie intelektualnej przyszłego „clerka”. Zmysł obserwacyjny i pamięć psychiczna różnych niezwykle charakterystycznych szczegółów z okresu dzieciństwa i szkoły średniej, wraz ze specyficzną oschłością uczuciową — rzucają niezwykle jaskrawe światło na ten fenomen psychiczny i cudowne dziecko, jakim był Benda. Ta oschłość uczuciowa przejawiała się potem także w jego stosunku do wydarzeń społeczno-politycznych, do nauki i sztuki, a nawet do przeżyć erotycznych, które w swym pragnieniu oparcia ich na absolutnej prawdzie Benda posunął albo *ad absurdum*, albo do... fałszu.

¹ Julien Benda: *La Jeunesse d'un clerc*. Paris, NRF.

Do najciekawszych stron książki należą te, które są poświęcone sprawie Dreyfussa. Rzucają one najbardziej znamienne światło na ten kult prawdy bezwzględnej, odcierany od życia i rzeczywistości psychicznej, który w ujęciu Bendi przetrada się właściwie tylko w kult pewnej apriorystycznej metody klasyfikowania zjawisk. Już terazniejsze młode pokolenie francuskie nie jest w stanie zrozumieć tego, czym była dla Francji w końcu XIX w. sprawa Dreyfussa. Nie był to tylko problem, który przez szereg lat pasjonował opinię francuską i sfery polityczne — była to sprawa, która weszła w krew ludziom tej epoki. Wystarczy przeczytać niektóre dokumenty literackie z tych lat, choćby Prousta, by przekonać się, że dreyfusizm był antydreyfusizm był pewnego rodzaju dyscypliną społeczną, że normował on nie tylko pogląd na wydarzenia polityczne, lecz wkraczał również w dziedzinę stosunków prywatnych, powodując przegrupowania i zmiany, że wytworzał on przyjaźnie lub antypatie, że od ustosunkowania się do sprawy Dreyfussa zależało nieraz przyjęcie lub wykluczenie z pewnego ośrodka czy salonu.

Sprawa Dreyfussa odegrała również kapitalną rolę w życiu Bendi. Klerk Benda rzucił się tu wprawdzie w wir walki, ale uczynił to nie z namietnością politycznej czy z powodów natury uczuciowej, lecz tylko po to, by nadal kontynuować swe naukowe klasyfikacje i obserwować „na zimno” reakcje własnego ja. Benda uważał, że dreyfusisci postępują niezgodnie z interesem państwa naruszając ład społeczny, gdyż pomiędzy interesem społecznym a prawdą istnieje fundamentalna sprzeczność. „Sokrates słusznie postąpił stawiając prawdę wyżej od użyteczności, ale Państwo miało również rację, gdy mu poddało do wypicia cykuta” — te słowa określają stosunek Bendi do sprawy Dreyfussa. Prowadzi to jednak Bende do zupełnej inności wniosków, niż można by się spodziewać: do żywienia pogardy dla czynnika społecznego. Nie przeszkadza to mu jednak manifestować sympatii dla tych, którzy występowali przeciw Dreyfusowi, a to ze względu na „rację stanu”. Udział Bendi w sprawie Dreyfussa ma więc również czysto obiektywne, „naukowe” tło: „Gdyby Państwo powiedziało: potępienie Dreyfussa było zupełnie niesłuszne, ale ze względu na ład społeczny utrzymuje je — pisze Benda — odpowiedzialnym: skoro nie głosicie już, że dwa razy dwa jest pięć i nie gwałcicie praw ducha, wracam do więzienia”. Benda sądzi bowiem, że nie należy przeszkadzać państwu w stosowaniu kłamstwa, ale obraża go, gdy państwo twierdzi, że kłamstwo nie jest kłamstwem.

Benda należy do tego typu, który jest zwolennikiem pewnej systematyczności, metody i psychicznego komfortu. Ma on umysłowość prawnicza: zależy mu nie tyle na samej rzeczy, ile na słuszności procedury. Ta metoda jest jak staropanieński parasol: czasem chroni od deszczu, ale częściej — zakrywa słońce. Benda nie napisał książki o metodzie, ukazał tylko pewną metodę w zastosowaniu wobec życia. Opiera się ona na prawdzie, że dwa razy dwa jest cztery. Ale to prawda bardzo uboga. Tym gorzej dla „klerka”!

JAN BRZĘKOWSKI

PION

należy abonować lub nabywać w kioskach i żądać go w czytelniach, cukierniach i restauracjach

MARIAN DESLOGES

NOWA TEORIA SZTUKI

Porównawcze badania sztuki wzbogaciły się o wartościowe dzieło, którego tytuł¹ niezupełnie szczęśliwie oddaje bogatą i ciekawą treść książki ryzykownego profesora germanistyki. Choć bowiem tytuł akcentuje charakterystykę sztuki od strony psychologii twórczości, choć autor w procesach twórczych znajduje założenia dla badań przeprowadzonych w dziele, to jednak to ostatnie najczęściej przekraczają tak zakreślone granice, przeistaczając się w ontologiczne ustalenie cech dzieła sztuki. W określeniu przedmiotu badań autor opiera się na analizie procesu twórczego, w którym wyróżnia dwa etapy formującej pracy artysty, mianowicie: kształtowanie formy wewnętrznej i zewnętrznej. Właściwym, programowym przedmiotem badań ma być to kształtowanie wewnętrzne, „formująca praca artysty tycząca tworzywa”, to kształtowanie, które „tworzy i przekształca materiał”, — jednakowoż autor prawie stale przekracza te granice i mówi o formie w najszerszym tego słowa rozumieniu. W tak zakreślonym materiale bliższe badanie ma za cel wyjaśnienie pewnych etapów procesu twórczego na jego wytworach, prawidłowości przebiegu tego procesu, realizowania w nim pewnych cech takiego działania, które prowadzi do szczególnego, typowego ukształtowania tworzywa. Plodem tego procesu jest dzieło sztuki, ukształtowane w swoisty sposób, nadanie mu pewnej dominującej, typowej jakości. W konsekwencji akcent spoczywa nie tyle na badaniu procesów twórczych, ile ich wytworów, na porządkowaniu i grupowaniu typów, ich następstwa i związku z ogólnym rozwojem kultury. Strona psychologiczna ogranicza się do stwierdzenia, że źródłem tych powtarzających się cech są pewne skłonności psychiczne, brak jednak jakiegokolwiek bliższej analizy tak źródeł tych skłonności, jak i sposobu ich przebiegu i realizowania.

Właściwym tematem dzieła jest więc badanie typów artystycznego ukształtowania treści, tworzywa, poszukiwanie powtarzalności typowych jakości dzieła sztuki, jako pochodnych tego kształtowania, na terenie całej sztuki europejskiej. Jakości te ubocznie stwierdzają fakt, że pewien wytwór pracy ludzkiej przestał być prostą reprodukcją świata, czy prostym wytworem praktycznym, lecz stał się dziełem sztuki.

Doszukiwanie się tych typowych cech kształtowania tworzywa wyprowadza autor z pierwotnych (dość autorytatywnie podanych) odmian odruchów wyobraźni, nieobliczalnej wynalazczości w zakresie wynajdywania wyrazu. Taka teza o kształtowaniu wyrazu, dążącego do pewnej doskonałości, dzięki niej stającego się dziełem sztuki, bliska jest koncepcji Crocego, niosąc za sobą podobne jak tam wątpliwości, czy nie następuje tutaj pewne przesunięcie problemu, czy nie zatraca się w takim postawieniu prawdziwie istotnych, wyłącznych i konstytutywnych cech sztuki, a nie wydoływa ubocznych, które realizowane w dziele nie muszą jeszcze uczynić zeń dziełem sztuki. Wątpliwość ta ma jednak charakter raczej metodologiczny. W tym dążeniu do jasności i doskonałości wyrazu widzi Nussberger dwie ścierające się tendencje, subiektywizm twórcy i obiektywizm w przedstawieniu świata. Dzieło sztuki w swym kształtowaniu i przedstawieniu zawiera te dwa elementy, które znamionuje zawsze szczególne, ostrzejsze nasświetlenie, wyjaśnione stosunki, głębsze znaczenie; odróżniające je bądź to od rzeczywistości samej, bądź też od przedstawienia nieartystycznego, np. fotografii. Możliwości takiego ujmowania stają się podstawą rozróżnienia zasad formowania artystycznego: potęgowania, skupiania, upraszczania i porządku. Analizie tych czterech typów poświęcony jest główny żrąb dzieła, stąd też konieczność bliższego nasświetlenia tych szczególnych rozważań.

Potęgowanie definiuje autor jako proste wzmocnienie realnych cech życia, jego intensyfikację, — może ono dokonane być tylko w zestawieniu z realnym wzorem, dlatego, jak twierdzi Nussberger, jest niedostępne muzyce. Jest ono cechą samej istoty sztuki, czynnikiem bardzo podstawowym i elementarnym. Jest bardziej świadome w plastyce niż w poezji. Występuje przede wszystkim w sztuce sakralnej, pierwotnej.

Bliższa analiza potęgowania pozwala na ustalenie niektórych szczegółowych wyróżnień. W plastyce wyróżnia Nussberger odmianę (1) statyczną, t. j. powiększenie kształtu fizycznego w spoczynku, uzyska-



ALBRECHT DÜRER

APOSTOL

ne bądź przez (a) proste i jawne powiększenie woluminu postaci, bądź też przez (b) ukryte podjęcie linii charakterystycznych w otoczeniu przedmiotu powiększającego, opierając się właściwie na pewnych złudzeniach optycznych, czego autor nie wyanalizował. Drugą odmianą jest (2) dynamiczna, polegająca na silniejszym wyrazie w geście i mimice, a więc w ruchu. Trzecią (3) to silniejsze nasycenie barwy. W poezji można wyróżnić trzy do pewnego stopnia odpowiednie odmiany potęgowania. Może ono mieć (1) charakter statyczny, być cechą trwałego mniej więcej bytu, tyczy przede wszystkim charakterów, może zaś mieć dwie odmiany, (a) tyczyć wymiarów fizycznych, (b) przejawiać się w charakterach duchowych. Może też występować w ruchu, to zaś przejawia się jako przebieg losu, a może dotyczyć bądź ważności zdarzeń bądź ich tempa. Poza tym należy wyróżnić sposób trzeci (3) zawarty w zakresie materiału słownego, w zwrotach poetyckich, obejmuje więc to, co poeta zwie przesadnią.

Jednakowoż nie w tych konstrukcjach leży siła i urok dzieła, tylko w analizach przykładów. One dopiero tłumaczą myśl autora i przygotowują do przyjęcia dalszych, szerszych, historycznych horyzontów. Z zakresu plastyki, jako przykłady potęgowania, wymienia Nussberger wszelkie pierwotne budowle sakralne, dolmeny, piramidy, kolosy, świątynie egipskie i asyryjskie. W czasach późniejszych znajduje je w katedrach romańskich a do pewnego stopnia i gotyckich, w ostatnich jednak dominuje inna zasada. Z artystów wymienia Dürera, Hodlera, Cézanne'a, u których znajduje przykłady potęgowania jawnego, statystyczne — najlepszy z nich to znane postacie apostołów Dürera, gdzie zarówno wielkie płaszczyzny opończy, jak i przede wszystkim powiększenia proporcji głów decydują o potęgowaniu. Ma ono tu zresztą większe znaczenie dla idei, niż dla efektu artystycznego.

W literaturze, jako przykłady najbardziej typowe przytacza pierwotny mit i bajkę. Pierwszy zbliża się do typu statycznego, druga jest raczej przykładem ruchu i zmiany. W mieście spotykamy potęgowanie pierwiastków do niewymiernych ogromów i wartości bezwarunkowej. W bajce, mieszącej pierwiastki realne z fantastyką, decyduje raczej niespodziewana, gwałtowna zmiana losu. Do tego samego typu należą postacie olbrzymów z literatury średniowiecznej, a także Gargantua i Pantagruel. W literaturze nowożytnej potęgowanie występuje jako uwypuklenie wydatnych cech postaci u Szekspira, ma ono typ statyczny, np. zazdrość w Otelu, namiętność u Romea i Julii, dalej u Goethego w Faucie, w niektórych postaciach Schillera, w groteskowo powiększonych postaciami Balzaca, idealizowanych posta-

ciach tragedii Szekspira. Przykładem wzmocnienia tempa jest dopiero dramat Strindberga.

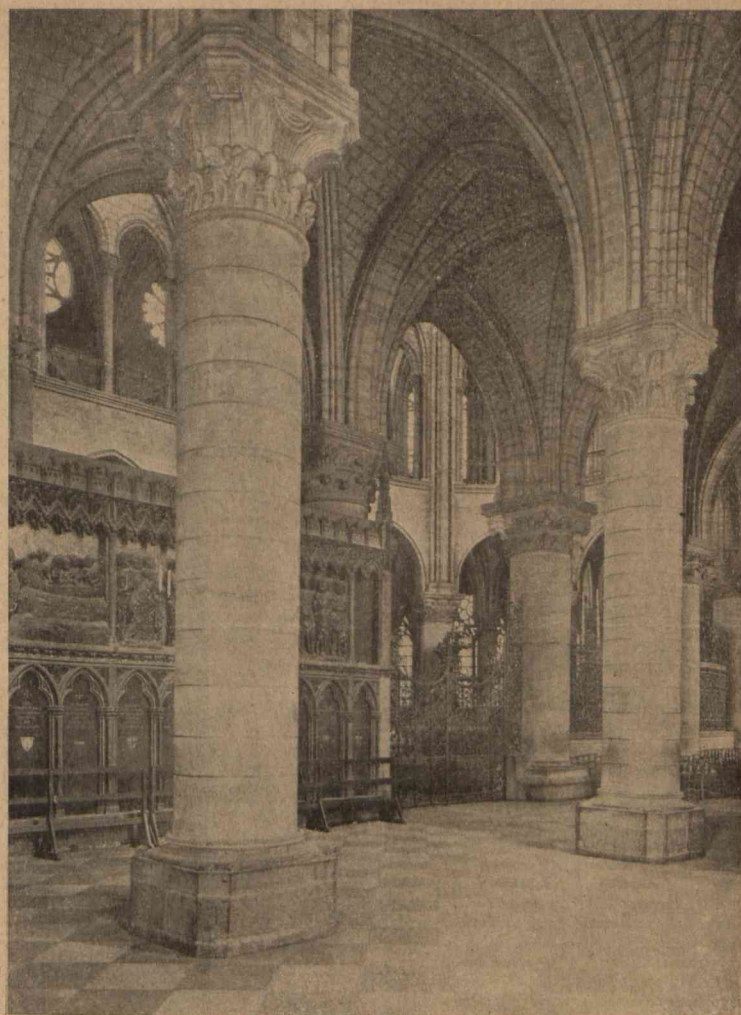
Skupianie (*Häufung*, — gromadzenie, zagęszczanie, w pewnym sensie też powtarzanie) można rozumieć zarówno w sensie czasowym jak i przestrzennym. Istota jego da się najlepiej ująć na drodze zestawienia z rzeczywistością. Zbliża ono elementy w rzeczywistości od siebie odległe. Podobnie jak wszystkie zasady, zapewnia pogłębienie wrażenia i sensu, łatwiejsze ujęcie całości (muzyce!) a w plastyce wyrażenia myśli i niejasności. Skupianie posiada też kilka odmian. Występują one w plastyce i poezji. W plastyce jako sposób 1) techniczny, polegający na powtarzaniu obok siebie mechanicznego środka kształtowania, wypełniającego całe dzieło; — jako sposób 2) stylizacyjny, opierający się na powtarzaniu elementu, posiadającego już w sobie pewien wyraz i sens; — jako sposób 3) kompozycyjny, gromadzący przedstawienia tych samych lub podobnych przedmiotów i osób. W poezji w jednej z odmian znajdujemy przeważający pierwiastek subiektywny, psychiczny, — polega ona 1) na skupianiu potrzebnych obserwacji i materiałów z szerokiego pola doświadczeń życiowych artysty w jednym przedmiocie fantazyjnym, w dziele. Tylko genetyczne badania mogą ilustrować tak rozumianą odmianę zasady skupiania. Odmiana 2) polega na stylizacyjnym powiązaniu tych samych słów, zwrotek i t. p., 3) jest kompozycyjną, taką samą jak w plastyce.

W muzyce występuje w kilku formach, nie posiadających jednak odpowiednika do form poezji i plastyki. Oscylują one między największą możliwą ścisłością a największą możliwą swobodą w powtarzaniu i wariacjach. W tych granicach należy z jednej strony wymienić kanon i fugę, a z drugiej wagnerowski motyw przewodni.

Przykładem sposobu technicznego w plastyce jest malarstwo impresjonistyczne, które gromadzi na płótnie powtarzane rozkładanie barw, podobne pociągnięcia pędzla w formie kreski czy punktu, jak pointyizm, technika Van Gogha i t. p. Skupianie stylizacyjne polega na powtarzaniu pewnych linii, łuków i t. p. elementów obrazu, które same dla siebie posiadają pewną wymowę, ich skupienie

ciach Meyera (u nas np. u Sienkiewicza³, w niektórych postaciach Ibsena (Brandt i Peer Gynt). Potęgowanie dynamiczne charakteryzuje dramaty nowożytny (napiecie) tak w treści rzeczowej jak i w elementach nastrojowych, np. w krwawych zakończeniach.

³ Wszelkie przykłady ze sztuki polskiej pochodzą od recenzenta.



Z WĘTRZA KATEDRY PARYSKIEJ

¹ NUSSBERGER MAX: *Die künstlerische Phantasie in der Formgebung der Dichtkunst, Malerei und Musik*. München 1936. Str. 461.

łatwo wprowadza do dzieła pewne treści, jak np. linie poziome — spokoj (Gieryski, *Wieczór na Skłwanie*). Sposób kompozycyjny występuje wszędzie tam, gdzie mamy do zynienia z grupą ludzką, — jeszcze niezumiełnie uporządkowaną — jak np. w *Anatomii* Rembrandta. Powtarzanie i grupowanie zdąży do zaakcentowania ośrodka działania, do przyczynowego powiązania osób, rzeczowego i malarskiego powiązania gestów. To, co w tym typie jest powtarzane, istnieje w świecie realnym poza linią, posiada swą autonomię bytowania i znaczenie. Przez powtarzanie uzyskuje jednak głębsze znaczenie, jak w wielu dziełach Hodlera, które dzięki temu zyskują głęboki sens symboliczny i nastrojowy. Wchodzą tu takie dzieła jak *Eurytmia*, *Dzień*, *Noc*. Tu też należą niezmiernie częste i bogate przykłady skupiania i powtarzania w sztuce średniowiecznej, jak ornament katedr gotyckich, powtarzanie szeregu żeberk, pilastrow, postaci rzeźbiowych, wreszcie powtarzanie postaci ludzkich w malarstwie tego czasu.

W poezji to *epiteta* homerowej epiki, refreny, powtarzania; w treści powtarzanie motywów, gromadzenie nie kończących się awantur i przygód. Tu i Dante znajduje swoje miejsce, a nawet Cervantes, szukający już nowych dróg.

Uproszczenie ogranicza autor znów tylko do plastyki i poezji, a wyłącza zeń muzykę. Może ono być tylko wtedy cechą pewnego przedmiotu, gdy możemy w zestawieniu z innymi zauważyć, że zostały w nim dokonane pewne pominięcia. Wszelkie ujmowanie całości artystycznej, jedność jakiejś treści omaga się zawsze bardzo daleko idącego uroszczenia i odrzucenia wielu zbędnych części tworzywa. Muszą tu zachodzić pewne skróty widoczne w dziele, stanowiące później pewną jego jakość postaciową. Jakość ta występuje w zestawieniu bądź z innymi dziełami, bądź też z rzeczywistością.

Analizując uproszczenie nie wprowadza Nussberger wyraźnego podziału tej zasady na ściśle określone odmiany, jedynie z przykładów i ubocznych wzmianek da się wprowadzić takie, które 1) wypływają z rodzaju twórczości i jego techniki, 2) ze stylu i stylizacji, oraz 3) z konieczności zwykłych rzeczowych uproszczeń tak w plastyce jak i w poezji, (tu też uproszczenia słowne w poezji).

Ilustracja uproszczenia zależnego od tworzywa i techniki jest stosunek grafiki do malarstwa. Grafika, tak uboga w środki wyrazu, będąca zdaniem autora negacją i wyrzuceniem wobec afirmacji i bogactwa życia w malarstwie, może jednak swymi tak ograniczonymi środkami wypowiedzieć niezmiernie wiele. Operuje stale pewnymi wyrażeniami i uproszczeniami. Podobnie jak grafika, także i rodzaje poetyckie postulują różne uproszczenia i wycinanie bogatej mozaiki życia i tworzywa, zależnie od wymagań formy. Dramat domaga się uzasadnienia konieczności zdarzeń, epika dysponuje większą swobodą od liryki.

Uproszczenie jest, zdaniem Nussbergera, konieczną i zasadniczą cechą każdego stylu. Polega ono tu na tym, że przy każdej zmianie stylu (historycznego) musi nastąpić wyłączenie pewnych elementów stylu czasowo poprzedzającego. Jednakowoż zamiast form i elementów stylu poprzedzającego, musi nowy styl wprowadzić formy inne (czego autor nie zauważa), więc — jak się zdaje — nie na opuszczeniu form dawniejszych polega uproszczenie stylistyczne, tylko na jakimś swoistym opuszczeniu pewnych szczegółów, może typowych, na pewnym systemie luk, które powtarzając się, narzucają utworowi szczególny charakter. W takich badaniach można by uzyskać daleko idące pogłębienie pojęcia stylu, lecz autor, — urzeczony powabem badań genetycznych, — ani nad przedmiotem, tj. sferą dzieła podlegającą uproszczeniu, ani nad sposobem jego przeprowadzenia zgola się nie zastanawia. — Dużą wartość posiadają doskonałe analizy przykładów. Nussberger wymienia tu Rembrandta, który każę głębokim cieniem pochłania szczegóły podrzędne a światłom wydobywać pożądane. Te ostatnie w jaskrawym świetle upraszczają też blaski i połyski.

O uproszczeniu w poezji przekonać nas może zestawienie z wzorem tematycznym. Wszelkie utwory historyczne ilustrują, jak wiele autor musi opuszczać i jak wybierać. Interesujące są też zestawienia porównawcze utworów tego samego typu, np. dramatu szekspirowskiego z jego poprzednikami. Uwidocznia ono uderzające uproszczenia i skróty, dokonane przez Szekspira. Skróty te mogą dotyczyć zarówno pojedynczych zdań, jak i większych partii, postacię zamieniają zaś na twory beczasowe i bezosobowe. Przykłady ostatnie to ilustracje jedynie trzeciego, rzeczowego sposobu upraszczania.

Porządkowanie polega na takim kształtowaniu dzieła, w którym poszczególne części i elementy dzieła wzajemnie się dostoso-



LIONARDO DA VINCI

GŁOWA

wują, wpływając w ten sposób na silniejsze ich oddziaływanie. Zachodzi tu szczęśliwe zestawienie jakości wzajemnie się uzupełniających i potęgujących. W stosunku do pokrewnego skupiania porządkowanie cechuje pewne przeciwstawienie elementów powtarzanych lub zestawianych, z akcentem na czynniki różniące. W stosunku do równie bliskiego uproszczenia, porządek różni się tym, że nie zacierza „indywidualności” i siły oddziaływania części, lecz je tylko *dostosowuje* do całości.

W muzyce zasada porządku występuje jako harmonia i kontrast, a to zarówno w melodyce jak i harmonii muzycznej. W melodyce jej dziedziną jest modulacja, kontrast dynamiczny, przemiany tonacji, przejścia z dur w moll, organiczna budowa całości; w harmonii — współbrzmienie oraz wiązanie akompaniamentu bądź jako konwergujące, lub jako dywergujące.

Odmiany porządkowania w plastyce i poezji, wyraźnie przez Nussbergera wyodrębnione, dadzą się znów zestawieć porównawczo, choć — jak wszystkie dotąd analizy — pozostawiają bez odpowiedzi wątpliwość, czy wszystkie możliwości, dalszych wyróżnień zostały wyczerpane.

W plastyce wymienia autor odmiany następujące: 1) porządek polegający na wzajemnym *dostosowaniu formy i wielkości*, wypełniających i kształtujących przestrzeń dzieła, 2) szczególne akcentowanie i porządkowanie niektórych *motywów*, bez względu na otoczenie, celem pojaśnienia ich artystycznego wyrazu, 3) układ porządkowy elementów, wysnuty z ich *treści duchowej*, 4) wzajemne dostosowanie barw wedle

prawideł harmonii barwnej a nie cech lokalnych.

Podstawa logiczna tego podziału nie jest zbyt jasna, nie można też dziwić się temu, że w przykładach zaciera się on i gubi, zaś sam autor zastrzega się, że w praktyce te odmiany mieszają się i krzyżują.

W poezji znajduje Nussberger porządek: 1) w zakresie *treści* (w poetyckim jej ukształtowaniu), a to jako a) wydobyty przez stosunki wielkich części dzieła, *kompozycyjny*, i b) przez stosunki elementów, *motywów, stylistyczny*, oraz 2) *retoryczno-słowny*.

Przykłady porządku w plastyce są najświetniejszymi analizami Nussbergera. Wymienia tu autor Lionarda da Vinci, Michała Anioła, Rafaela, Tycjana. Cechy porządku to tektoniczna budowa, zamykająca postaci i grupy w figury geometryczne, piramidalne, jak św. Anna Lionarda, przeciwstawienie grup, paralelizm gestów, jak *Ostatnia Wieczera*. Michał Anioł zdąży do uzyskania równowagi w dziele przez silnie zaakcentowany kontrast. Wszędzie tam proporcje poszczególnych elementów gwałtem rzeczywistość, akcentują wyraz np. w *Pietà*: mała postać Chrystusa na tle poszerzonej sukni postaci Madonny.

W poezji porządek przejawia się przede wszystkim w odmianach 1) kompozycyjnej i 2) stylistycznej. Pierwsza posiada charakter raczej dynamiczny, występuje jako jakość działania, we wzajemnym stosunku części przebiegu losu. Jest to oczywiście możliwe tylko tam, gdzie ten przebieg posiada wyraźne linie, realizuje się więc jako odpowiedniość początku i zakończenia, tkwi w ostrej przeciwstawności losu, potęgując obraz po-

przedzającego szczęścia, by nieszczęście tym silniej zaakcentować. itp. Występuje przede wszystkim w dramacie, noweli, balladzie. Odmiana stylistyczna ma charakter statyczny, polega na wprowadzaniu bohaterów parami kontrastowymi, lecz w tym kontraście wzajemnie się uzupełniającymi. Pierwszy raz pojawia się u Cervantesa, ogarniając od XVIII w. całą literaturę. Najpełniejszy wyraz znajduje u Goethego (w *Egmontcie*, *Tasie*, *Fauście*), u Schillera pojawia się sporadycznie. Takie statyczne zestawienia nie muszą się ograniczać do par postaci, mogą występować jako zestawienie człowieka z otoczeniem (grupą ludzi lub tłem krajobrazowym), mogą operować kontrastami społecznymi, wieku, płci itp.

W ogólnej i pobieżnej charakterystyce przedstawionych tu zasad uderza to, że mogą one krzyżować się u tych samych artystów i występować w tych samych dziełach. Nie mają one pretensji do wyłączności; są raczej wielorakimi cechami dzieł sztuki. Ich wydobyćce pozwala na głębszą i łatwiejszą analizę dzieła, na pewne przyporządkowania, tak w sensie systematycznym, przez uporządkowanie zjawisk wedle cech w nich dominujących, jak i uzyskanie przez konfrontację tego porządku z dziejami sztuki, bliższego wglądu w jej prawa rozwoju. W tym problemie leży szczególnie akcent, położony przez Nussbergera; zdaje się, że tak obszerna podbudowa analityczna ma tylko za cel przekonać o słuszności tezy historycznej. Nie bez pewnej siły stara się autor przekonać czytelnika, że *potęgowanie* to najbardziej pierwotna, historycznie najwcześniejsza forma kształtowania wyrazu, *skupianie* to etap wyższej już kultury; pojawia się już u Homera, lecz znajduje pełny rozwój dopiero w średniowieczu. *Uproszczenie* wprowadza Szekspir, *porządek* Cervantes. Takie linie rozwojowe stara się Nussberger poprzeć przykładami podobnych tendencji w zjawiskach ogólnej kultury a szczególnie w dziejach filozofii, dopatrując się w pierwotnej filozofii jónskiej objawów potęgowania, w średniowiecznej skupiania, u Descartesa — upraszczania, u Kanta — porządku.

Szerokość horyzontu historycznego, mnóstwo przekonywujących przykładów skłania do przyjęcia syntezy, która — jak zwykle takie syntezy — wiele ułatwia, wiele porządkuje, jednak nie może oprzeć się zarzutom, jakie jej można postawić. A może być ich sporo. Uderza pewna dysproporcja w czasowym trwaniu potęgowania i skupiania z jednej strony (posiadają one duże i wyraźnie odgraniczone okresy swego panowania), a upraszczaniem i porządkowaniem, które rozwijają się właściwie w tych samych czasach, stanowiąc razem dopiero cechę epoki. Ale nawet gdyby wprowadziło się taką poprawkę, czyż można zgodzić się na zupełne pominięcie późnych okresów sztuki greckiej i rzymskiej? Czy słuszne jest też zacieśnienie się do sztuki europejskiej wyłącznie, a pominięcie wspaniałych przejawów sztuki wschodniej, choćby bizantyjskiej, szczególnie koniecznych dla ustalenia systematyki odmian artystycznego kształtowania? Zauważyły tu, zdaje się, tendencje dostosowania wyników analizy systematycznej do hipotezy historycznej. Wiąże się to z trudnościami, o które rozbijają się zawsze najciekawsze i najplodniejsze próby głębszego wnikięcia w prawa historycznego rozwoju i w systematykę sztuki. Krzyżowanie się kryteriów pociąga za sobą konieczność przykrawywania ogromnego materiału sztuki do pewnych z górą nasuwających się hipotez. Wobec ogromu tego materiału i płynności jego charakteru, przedsięwzięcia takie pozostają zawsze próbami, których znaczenie polega nie tyle na zdobyciu stałych kanonów systematycznych i podziałów historycznych, lecz na powolnym rozwikływaniu jeszcze wciąż do ostatka nierozwiązanych zagadnień, dotyczących ogólnego charakteru i istoty sztuki, a w drugim dopiero rzucie — możliwości jej prawidłowego, historycznego rozwoju. Podstawa wyboru analizowanych zjawisk może być różna, wybór nie będzie nigdy zupełny — jeno mniej lub bardziej bogaty, ale może wychodzić z założen bądź to raczej historycznych, bądź też systematycznych. Wiązanie obu tych podstaw i zakładanie z góry pewnej równoległości wyników prowadzi zawsze do pogwałcenia jednej z nich, a ujemne skutki dają się zauważyć w strukturze całej teorii.

Mimo pewnych wątpliwości, jakie budzi przede wszystkim *psychologizm* Nussbergera, prostota i jasność ujęcia, przede wszystkim zaś szereg doskonałych analiz stanowiących wielką i niezaprzeczną zasługę ustalenia tak pospolitych a tak często mylnie rozumianych pojęć. Jest to przy tym pierwsza na większą skalę zakrojona próba porównawczego badania różnych sztuk, przekonująca o tym, że programy i postulaty dla badań tego rodzaju są najzupełniej realne i niezwykłe owocne.

MARIAN DESLOGES



MICHELANGELO BUONAROTTI

JENIEC

KAROL IRZYKOWSKI

SATYRA, ZAGADKA CZY POMYŁKA?

TEATR NOWY: Nagroda literacka — komedia w 4 aktach Marii Jasnorzewskiej.

Dobry przykład na obalenie tezy St. Czernika, poety i redaktora *Okolicy poetów*, że przyszłość należy do autentyczności, więc szewc niech opisuje tylko kopyto i każdy tylko to, co wchodzi w jego zakres. Bo oto Jasnorzewska sama jest autorką, poetką, dramaturgiem, a pisze o ludziach ze swego fachu rzeczy prymitywne, lub gorzej: banalne; światek literacki przedstawia się jej tak jak początkującemu snobowi, albo jak *Wiadomościom Literackim* (rysunek) lub p. T. Hollendrowi (wiersz) z Lwowa posiedzenia P. A. L., na których rzekomo akademicy drzemali, podczas gdy, przeciwnie, ja się na nich doskonałe bawię. Kosz redakcyjny, palenie utworami w piecu, wybrki grafomańskie, niepraktyczność (??) itp. — oto dalszy repertuar takich banałów.

P. Boy-Zeleński spostrzega ten nieautentyzm u autorki *Nagrody* i uważa go raczej za ciekawostkę psychologiczną, mianowicie że właśnie zawodowcy często źle opisują swoje rzemiosło. Nie, — jak który, to zależy od talentu, Conrad dobrze opisał żeglarski; ale z zawodem literackim jest, specjalnie, sprawa osobliwa. Mam sporo materiału o tym, ile razy dramaturdzy, zwłaszcza komediopisarze polscy szukanowali literatów w swoich sztukach, kalali swoje własne gniazdo. Nie tylko polscy, i obcy także, są pod tym względem ładne parantele, bo np. Szekspir ilekroć przedstawiał poetów, to zawsze bardzo umiennie i — fałszywie. Ostatnio A. Sternowi zupełnie się nie udało przedstawić i — oczywiście! — wyszydzić warszawskich stosunków literackich. *Difficile est satiram scribere*.

Jest literat Klemens, utalentowany i tak skromny, czy bojaźliwy, czy dumny, czy zakochany w swym incognito, że nie chce wychylić się na światło dzienne z tym swoim zamilowaniem, i gdy zdobył nagrodę za nowelę, szuka zastępcy, sobowótora. Dobrze — ale skąd wiemy, że jest utalentowany? Mamy wierzyć autorce na słowo? Trudno — odpowiada ona — przecież nie mogę przytoczyć jego arcydzieł. Dobrze, talent Klemensa nawet nie tak bardzo nas interesuje jak jego uczucia, zamiary i losy; wystarczy, by powiedział coś mądrego, niezwykłego, choćby zastanawiającego, by nam dał jakiś dowód osobisty... Ale ów Klemens zachowuje się jak najwykleszy człowiek, a swego losu ani nie aranżuje, ani nie przeżywa interesująco. Żle!

Klemens zawiera spółkę z pełnym tupetu Albinem; Albin będzie dawał firmę książkom Klemensa i będzie wydębiał wyższe honoraria. Ten Albin ma być osłem. Ale — nie jest, parę razy zachowuje się sprytnie, dowcipnie. Znowu nie wierzymy; może autorka się myli, może uwiaryła skromnym pozorom, może to właśnie Albin jest talentem? Dobra jest ta wolta, że Albin w toku udawania odkrywa w sobie polewanie pisarskie i sam pisze powieść. Lecz autorka przeraziła się, żebyśmy przypadkiem nie uwierzyli, że Albin jest lepszy od Klemensa, więc go szkanuje, każe mu gadać głupstwa, dyktować je maszynistce, gościć się na jej poprawki itp. Żeby zaś nikt się już nie pomylił, niech tym razem Albin a nie Klemens otrzyma nagrodę za powieść — przy tym zerknięcie oczkiem do słuchacza: no... wiadomo... konkursy... jury... nie znają się... ja, autorka, i ty, publiczności, coś o tym wiemy...

Oj oj oj, licha to satyra — choć napisana właśnie przez laureatkę konkursu P. A. L. Czyżby Jasnorzewska uskarżała się na wyrok i tego jury?

A może za wysoką miarę przykładamy, może to jest tylko farsa? Lecz ze struktury sztuki i z jej założen wynikało by raczej, że to ma być komedia na serio. Mniejsza zresztą o nomenklaturę.

W jednej z recenzji *Nagrody* (p. Szczepanikowej) czytałem rozważania o temacie sobowótorstwa, przytoczono Plauta, Moliere'a, Fredrę. Zupełna pomyłka! Tu nie chodzi o proste qui pro quo, o dwie podobniuteńkie osoby, lecz o sobowótstwo zewnętrzne przy głębokiej różnicy wewnętrznej. To jest temat nie „Menechmów“ lecz temat Szlemia — o człowieku, który odstąpił swój cień. I ten temat ma bogatą, poniekąd już w różnych dziełach urzeczywistnioną kazuistykę. Jest powieść Chamissa, jest — zdaje mi się — taka bajka Andersena. Hebbel w swoich rozrządaniach tematowych próbował takiej kazuistyki: Zdolny poeta wskutek nędzy odsprzedaje swoje autorstwo komus ambitnemu, — jakże stąd mogą wyniknąć następstwa? Ów ambitnik może odzyskać się na innym polu i wtedy odrzuca od siebie

kupione autorstwo, lub — jeszcze lepiej — nie może opanować tajników dzieł przez siebie kupionych, przez to się zdradza i pada ofiarą swego niewtajemniczenia. Albo — odbywa się współpracownictwo dwóch, poprawiają i psują sobie wzajemnie, powstaje dzieło — monstrum, ta współpraca obu demoralizuje, wchodzi też w grę kobieta, którą ten co w spółce jest materialnie silniejszy, odstępuje — nie wprost, lecz zachowaniem się swoim — współnikowi itd. (Opowiadam tu treść powieści Artura Pręckiego *Alkohol*, za której przychylne zrecenzowanie wymiewał mnie jeden znany gluptas warszawski).

Dość przytoczyć cośkolwiek z kazuistycznych pofaldowań tematu, aby zobaczyć, jak uboga jest kazuistyka w *Nagrodzie*, Klemens — to byłby Szemil, ten socjalnie wskutek swych zalet poniżony, — i tu otwieraloby się bogate źródło możliwości dramatycznych, które by w faktach i dialogach wyjaśniały, czemu ten głęboki jest niższy, a ten bliższy, plagiator, tupetnik i spryciarz wciąż i z konieczności wyżej.

W jednym tylko miejscu przekracza komedia Jasnorzewskiej granice chaotycznego

szablonu, lecz tu właśnie wpada w sprzeczność: gdy Albin podczas nocy poślubnej, zamiast oddawać się rozkoszom, czuje nagły przypływ natchnienia twórczego, które go rozsadza, i chce tworzyć! Gdyby był muzykiem, siadłby do fortepianu, do nut; ponieważ stał się literatem nowoczesnym, wola sekretarkę i dyktuje... To ma być komieszne, ale jest raczej wznieśłe choć potwornie sfalszowane. Chwila nagłego szczęścia unosi człowieka ponad samą chwilę! Albin, wbrew zamierzeniu autorki, jest tutaj oryginalniejszy od Klemensa.

Ta noc poślubna — to kilkakrotnie nieporozumienie. Przede wszystkim przesuwają się punkt ciężkości, rzecz uboczna staje się główną, wątek pasożytny wysuwa się na pierwszy plan — jak często u niedoświadczonych autorów i autorek. Ale w tym wypadku czuje się, która Jasnorzewską pcha ku takim scenkom z życia seksualnego. Tak samo jest w jej *Mrówkach*. Coś gdzieś raz się stało, i ona musi to wpakować. Tasia oddała się najpierw Klemensowi, potem jednak wabi ją intelekt czy sława Albina, więc wychodzi za mąż za Albina, lecz on w nocy poślubnej najprzód zasypia, potem

chce tworzyć! Mimo przymówek i zacepek panny młodej nie konsumuje małżeństwa! Ten tupetnik, zaborca i spryciarz? A przecież skoro czyha tylko na posag panny — bo i tej złośliwości nie oszczędzi mu autorka — powinien by jak najrychlej przypieczętować małżeństwo! A on — może impotent u licha, czy co? może jako impotent szuka szlachetnych wybiegów?

Humoru ani dowcipu w tym nie ma, tylko zagadka — Albina czy autorki?

P. Leszczyński swoją żywiołowością uczynił Albina sympatycznym figlarzem — niestety na przekór autorce. P. Hnydziński daremnie szukał mądrości czy genialności w roli Klemensa. Tasię grała p. Lubieńska zbyt poważnie (w tym zgadzam się z p. Szczepanikową).

Jedna cecha występuje w ostatnich sztukach Jasnorzewskiej zastraszająco: mściwe babsztylarstwo. Mamy i tu, jak w *Dowdziej*, jak w *Mrówkach* parę obskurnych babsztyłów starej daty, które autorka kompromituje, niepotrzebnie zajmując nimi dużo miejsca. Role te grały dobrze pp. Dułba i Krzymuska.

KAROL IRZYKOWSKI

EDMUND OPPMAN

PISM ZBIOROWYCH JÓZEFA PIŁSUDSKIEGO
TOM PIERWSZY

Zainteresowania i tęsknoty intelektualne doby obecnej zmierzają w kierunku poznania podwalin współczesności, wytlumaczenia i zanalizowania zjawisk, które ją bezpośrednio poprzedziły i urobiły polskie społeczeństwo do walki o własne państwo i przygotowały do zdobycia niepodległości.

Słowem, dąży się obecnie do wydobycia tych elementów z naszej niedalekiej przeszłości, które ukształtowały duszę narodu w kierunku niepodległościowym, które nakazały obrać drogę znoją, lecz szczytną poprzez ofiarne walki Legionów, drogę bohaterką, uwieczoną odzyskaniem Ojczyzny.



J. PIŁSUDSKI W LATACH MŁODZIEŃCZYCH

Geneza tych zjawisk sięga odrodzenia polskiej myśli niepodległościowej w dobie pozytywizmu i upadku ducha narodowego po romantycznym powstaniu 1863 r., więc zbiega się z zarysem dziejów Polskiej Partii Socjalistycznej.

Jednocześnie współczesne pojmowanie zjawisk historycznych zmusza nieodparcie do zajęcia się realizatorami idei przewodnich, przywódcami i „symbolami” epoki, „wodzami” narodu danej chwili. Takim „wodzem” Polaków od 1892 r. był Józef Piłsudski, jego też osoba wysuwa się na czoło zainteresowań, związanych z dziejami polskiej myśli społecznej i politycznej oraz polskiego czynu omawianej doby.

To głębokie zainteresowanie ogólne w celu poznania genezy myśli niepodległościowej polskiej końca XIX w. i początków XX oraz tej myśli Reprezentanta i Realizatora znajduje zaspokojenie w niedawno wy-

dany I t. *Pism Zbiorowych* Józefa Piłsudskiego¹.

Instytut Józefa Piłsudskiego, wyczuwając zapewne potrzeby szerszych mas społeczeństwa do wchłonięcia ożywczych prądów i myśli ubiegłych lat, do zrozumienia przesłanek ideologicznych, na których oparł się wysiłek Legionów, konspiracyjna praca Polskiej Organizacji Wojskowej, zdobycie własnego państwa, bohaterka obrona jego granic, jak również wyczuwając tęsknoty społeczeństwa w kierunku „bezpśredniego” zblżenia się do swego Wodza, który ogniskował najszczytniejsze marzenia i wykuwał wolną Polskę — przystąpił do monumentalnego wydawnictwa, które — dostępne dla najszerszych warstw (cena w prenumeracji za całość 30 zł., płatnych w 10 ratach miesięcznych) — spełniać będzie doniosłą rolę wychowawczą. Pozwoli szerokim rzeszom obywateli na obcowanie z „największym na przestrzeni całej naszej historii człowiekiem”, a więc ustawicznie czerpanie tchnienia mocy i siły oraz czaru pracy dla państwa i ideału.

I t. *Pism Zbiorowych*, który ukazał się przed kilku dniami, rejestruje cały dobytek literacki Piłsudskiego do 1900 r., więc do chwili jego aresztowania w Łodzi. Gdy przeczucamy karty tej księgi, przed naszymi oczyma staje jeden z twórców Polskiej Partii Socjalistycznej, wytyczający jej całkowicie kierunek ideologiczny, wysiłki tego wielkiego człowieka, zmierzające do uświadomienia społeczeństwa i narzucenia mu swych idei, które w dalszej przyszłości doprowadzą do wspaniałego czynu odzyskania niepodległego państwa.

Tom I zawiera korespondencję Józefa Piłsudskiego, przeznaczoną dla *Przedświtu*, artykuły, zamieszczone w *Robotniku*, i odezwy P. P. S., więc to wszystko, co wyszło spod jego pióra w latach 1893 — 1900. Cały ten dorobek pisarski Piłsudskiego z tego okresu drukowany był po raz pierwszy, jak widzimy, w dwóch pismach, reprezentujących niepodległościowy odłam społeczeństwa, tych wszystkich, którzy walczyli o lepsze i sprawiedliwsze „jutro” i o niepodległe państwo.

Tom ten, opracowany przez wybitnego działacza niepodległościowego i najwybitniejszego znawcę dziejów P. P. S., śp. Leona Wasilewskiego, zaopatrzone został wyjaśnieniami wydawców, dotyczących planu i układu całego wydawnictwa, wstępem, opisującym treść i życie Piłsudskiego do 1900 r. oraz charakteryzującym jego prace w tym czasie, wyczerpującymi przypisami, wyjaśniającymi wszystkie sprawy, poruszone w tekście, oraz skorowidzem nazwisk i miejscowości.

Spuścizna literacka, zawarta w I t.

¹ *Pisma Zbiorowe* Józefa Piłsudskiego, t. I, Warszawa 1937. Instytut Józefa Piłsudskiego, poświęcony badaniu najnowszej historii Polski, str. XIII + 291 + VIII.



J. PIŁSUDSKI W OKRESIE WIĘZIENNYM

Pism Zbiorowych, przeznaczona przez autorkę do pism, które w okresie uciśku zaborców oraz w dobie spótgowanego lojalizmu zmateralizowanego społeczeństwa wobec najeźdźców za hasło swe przyjęły „Chcemy Polski Niepodległej, abysmy tam mogli urządzić życie lepsze i sprawiedliwsze dla wszystkich” — uancocknia nie tylko samą postać Józefa Piłsudskiego i jego drogi myślowe, lecz również jego akcję pisarską, zmierzającą do przeobrażenia społeczeństwa, i jego gigantyczną walkę o „nową duszę” narodu, która w dalszej konsekwencji przyniosła nam niepodległość.

Inicjując i realizując wydawnictwo *Pism Zbiorowych*, Instytut Józefa Piłsudskiego dobrze zasłużył się szerokim warstwom narodu.

EDMUND OPPMAN

W domu
każdego Polaka
winny się znaleźć
Pisma
Zbiorowe
JÓZEFA
PIŁSUDSKIEGO

ŚWIAT KSIĄŻEK

HENRYK EILE: *Warszawa z drewnianej murywana*, str. 200. Warszawa 1936.

Zbyt szybko zapomnianym monografistą Warszawy był Wiktor Gomulicki. Kulturalny, wytrawny, rzetelny poeta, nie oglądający się na mody literackie swoich czasów i liczący się wyłącznie z własnym sumieniem artystycznym i społecznym, w najbardziej dla autentycznej liryki krzywdzącym okresie pozytywizmu; wyborny, soczysty, w miarę stylizujący prozaik, powieściopisarz i essayista; miłośnik wreszcie swojszczyzny w najlepszym tego słowa znaczeniu, badający pilnie w epoce rozszalonego ucisku, gwałtownej rusyfikacji i zbyt chętnego oportunistycznego kulturalnego jej źródła dziejowe, zwłaszcza mieszczańskie (sam szlachcic z pochodzenia o tradycji ziemiańskiej, na bruk miasta przeschepiony) w architekturze, osobliwości i splendorze obyczaju, umebrowaniu, lingwistyce, wreszcie po starych szpargałach, pieczolowicie odgrzebywanych; wskrzesiciel, słowem klimatu, czaru pełnego i gorzkiej, łagodnej melancholii — w swych trzech seriach *Opowiadań o starej Warszawie* trafnie, subtelnie, z delikatnością sztycharza lub szerokim pędzlem malarza zatartych nieco fresków drobiazgowo odtwarzał jej wizerunek. Książka ta powstała w latach 1900 — 1909, doczekała się krótko przed wojną drugiego wydania i dzisiaj niełatwo w całości ją odszukać. Zdawało by się, iż istnieć winna obecnie żywota potrzeba jej ponownej edycji, nie w szacie ubogiej i dorywczej jak niegdyś, lecz w bogatym i stosownym wedle kolekcji państwowych uposażeniu. Rzecz dziwna, że o projekcie takim nie słychać, projekcie, który choć w części odrobiliby jedno z ważniejszych literackich „zaniedbań”, jakie na sumieniu swym, niedość pamiętnym, ma Warszawa. Trudno bowiem pojąć, że po dziś dzień ni jedna z ulic wskrzeszonej stolicy nie szczyci się imieniem najbardziej utalentowanego z jej miłośników.

Zakres książki Henryka Eile z natury rzeczy jest szerszy. Ta źródłowa praca, wydana z zasiłku zarządu miejskiego Warszawy, odtwarza poprzez wieki stopniowy aż po dni nasze rozwój jej zabudowań. Dopiero za Wielkiego Sejmu stolica Rzeczypospolitej, rządzona przez poszczególne „jurydyki”, uległa względemu ujednoczeniu. Upřednio panował w niej chaos i niejednokrotnie płonęły ulice całe (właściwie dwóch grodów: Starej i Nowej Warszawy), zajmując się od kuchen panów szlachty, roztasowywanych po placach, kiedy zjeżdżano na sejmy i, dla ciasnoty pomieszczeń „łyków”, nie miano gdzie się z odpowiednią ostentacją pomieścić. Nowy Świat za Wazów zwał się jeszcze „ulicą do Ujazdowa”, najazd szwedzki, na równi z innymi spustoszonymi miastami, zostawił stolicę, jako „kupę gruzów i zwalisk”, odbudowywaną jeszcze za Sobieskiego. Pierwszy, szerszy plan „urbanistyczny” powstał dopiero za Augusta II. Wyludniło ją powstanie kościuszkowskie, zwłaszcza straszliwa rzeź Pragi przez hordy Suworowa. Radca rejencji w Warszawie pruskiej z tego zatem okresu, gdy komponował po kościołach i zdołał wewnątrz pałaców freskami, E. T. A. Hoffmann, z płoczekanką żonaty, oglądając domy zrujnowane, zielskiem zarosłe, przewiduje dla Warszawy malowniczy los „Tyru lub Kartaginy”, której ruiny po wiekach z lubością oglądać będą. Jak długo trwałoby całkowanie miasta w pozorną choćby całość, świadczy fakt, iż za Księstwa Warszawskiego stolica liczyła jeszcze cztery ratusze. Pobyt wojska francuskiego bardzo

wówczas dawał się we znaki i niejedna wtedy „właścicielka domu zalewała się łzami”. Dopiero za Królestwa Kongresowego ruch budowlany pod baczną administracją wzniósł się wielce; utworzono znaczny fundusz pożyczkowy, który przetrwał do lat siedemdziesiątych i walcie przyczynił się do rozbudowy miasta. Lecz jak niewielkie było miasto, gdy wybuchło powstanie listopadowe, o tym świadczy wiadomość, iż „Nowy Świat zaliczano do przedmieść”. Już wtedy bezimienni korespondenci do gazet, oburzeni na spekulację mieszkaniową, wzmagając się czynsze oraz w ogóle zgorzeleni zbytnim rozmachem, uzalali się na „szal i popęd czasu”. To nas dzisiaj rozrzewnia.

Modernizować się zaczęła Warszawa, mimo fatalne warunki polityczne, dopiero po klęsce styczniowej. Do r. 1890 trwał rozwój śródmieść Warszawy. Za niemieckiej okupacji przyłączono szereg przedmieść, tak iż obszar miasta wzrósł w czwórnasób. Lecz dopiero w latach ostatnich zakrojono szeroki plan urbanistyczny, który w ciągu najbliższych dziesięcioleci winien z miasta uczynić stolicę, godną wielkiego i potężniejszego państwa.

O tej przeszłości, bardzo różnorodnej, gdyż ściśle od przemian politycznych uzależnionej, o teraźniejszości, pełnej płodnych załączków, oraz o możliwościach na niedaleką przyszłość — rzeczowo, dokumentarnie, zajmując i przejrzyście informuje polYTECNA książka Eilego. Każdy czytelnik, dla którego konkretne sprawy „regionalne”



G. SEURAT

LASEK BULOŃSKI (FRAGMENT)

są istotnym współczynnikiem narodowej kultury, sięgnie po nią chętnie, by wzmocnić swe zainteresowanie, sentyment, udział wreszcie w życiu miasta, które, lat dziesiątki dławione pasem fortecznym, doczekało się wreszcie szczęśliwszych dni i o los jego rozumnie zatroskanych rządów.

STEFAN NAPIERSKI

MIECZYSLAW STERLING: *Impresjonisci*. Str. 16 + 13 plansz. Wydawnictwo J. Mortkowicza — Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie.

Dobrze się stało, że w czasie trwania wystawy francuskiego malarstwa ukazało się wydawnictwo J. Mortkowicza, mające na celu ułatwienie zainteresowanym zrozumienia zasadniczych wartości impresjonizmu, jak też utrwalenie wrażeń i doświadczeń, zdobytych w zetknięciu z przybyłymi z Francji dziełami, a po części uzupełnienie samej wystawy przez starannie dobrany komplet kolorowych reprodukcji nie wystawionych w muzeum obrazów. Na całość wydawnictwa składa się trzynaście reprodukcji (C. Monet, E. Manet, C. Pissarro, P. Cézanne, A. Renoir, G. Seurat, P. Signac, A. Sisley, E. Degas, V. van Gogh, F. Raffaelli), opatrzone napisanym przez M. Sterlinga wstępem.

W tym wypadku wstęp przede wszystkim decyduje o wartości całego przedsięwzięcia. Otóż mimo bezsprzecznej sympatii dla omawianego wydawnictwa trudno poWSTRZYMAĆ się od pewnych zastrzeżeń, jakie nasuwają się podczas czytania bardzo żywo, mówiąc nawiasem, napisanego wstępu. Wywody Mieczysława Sterlinga cechuje, niestety, znajmy pośpiechu, który nigdy nie może być pomocnym w pracy.

Sterling nie ustrzegł się pewnej mglistości w przeprowadzeniu samego zagadnienia. Wechodzimy w ten okres, kiedy prace z zakresu sztuki są czytane nie tylko przez fachowców i snobizujących półinteligentów. Wystawa francuska w Muzeum przyczyniła się do pewnych spostrzeżeń, które umocniły przekonanie z jednej strony o coraz żywszych zainteresowaniach najszerszych sfer sprawami sztuki, a z drugiej strony o zupełnej ignorancji tych sfer w kwestiach najbardziej elementarnych, a dotyczących tych właśnie nowych, a nieznanym im dotychczas zjawisk artystycznych.

Świadczy o prawdziwości tego co mówię nienotowane (jak na nasze stosunki) powodzenie katalogów, broszur informacyjnych, pism artystycznych, a także i sam fakt ukazania się omawianego wydawnictwa.

Mając to wszystko na uwadze sądzimy, iż najsluszniej było by, gdyby autor przedmowy do *Impresjonistów* tak sprawę poprowadził, by stała się ona jak najbardziej pomocną w zblizeniu do impresjonizmu i wynikających z niego kierunków tym wszyst-

kim, dla których impresjonizm jest jeszcze, mimo wszystko, wielką nieznaną.

Może M. Sterling chciał w ten sposób napisać swój wstęp, ale przeszkodził mu w tym pośpiech, o którym już mówiłem. Powtórzył rzeczy dla siebie i dla wielu bardzo proste i nieskomplikowane, ale mimo wszystko wymagające dla większości skrupulatnych wyjaśnień. Powtórzył je w chaotycznym ułożeniu, pomijając rzeczy znamienne i dla zrozumienia całości zjawiska konieczne.

Po dobrze ujętych szczegółach wprowadzających rozbija uwagę czytelnika romantyczną historią życia twórców impresjonizmu, zacierając tym samym epokowe znaczenie ich sztuki. Niemal luźne notatki, odnoszące się do poszczególnych malarzy, nadawałyby się bardziej do umieszczenia na odwrotnej stronie kartonów z reprodukcjami, dzięki czemu autor pozbyłby się niewygodnego, informacyjnego balastu, zyskując równocześnie więcej miejsca na swobodniejsze wypowiedzenie się w kwestiach zasadniczych.

Zalować należy, że wydawcom nie przyszło na myśl wykorzystanie bardzo wdzicznej okazji dla przeprowadzenia pewnych porównań impresjonizmu francuskiego z impresjonizmem polskim. Sprawa ta, tak pilna i tak łatwa w obecnej sytuacji do zrealizowania, nie doczekała się większego zainteresowania ani w licznych artykułach, ani w ostatnich odczytach.

W tych wszystkich uwagach nie chciałbym pomniejszyć znaczenia *Impresjonistów*. Książka ta jest pożyteczna i powinna znaleźć wielu nabywców.

STANISŁAW CIECHOMSKI

P. G. WOODHOUSE: *Miłość na okręcie*. Str. 213. Przekład L. Ciechanowieckiej. Warszawa 1937. „Rój”. — *Niedyskrecje Archibalda*. Str. 302. Przekład A. Krzymowskiej. Warszawa 1937. „Rój”.

Właściwie Woodhousesowi należy się obeszerny szkie, zatytułowany: „traktat o angielskiej pogodzie”. Należy mu się z racji jego optymistycznej postawy życiowej, aby przekonać, że angielska pogoda to nie deszcz i mgła i nuda, na jaką chorują samobójcy, nazwana pięknie *spleen* — ale słońce.

Powieści Woodhousea są „literaturą rozrywkową”. Gdybyśmy próbowali wyodrębnić z całego szeregu książek, które bierze się na czas nudnej podróży czy w celu odpoczynku — humor, nie otrzymalibyśmy często nic poza nim, podczas kiedy w omawianym wypadku mamy jeszcze aktualne i żywe problemy. Nie gniewajmy się jednak, że są one raczej mniej niż więcej głęboke — taki jest Woodhouse i taki jest dobry.

Woodhouse nie lubi kobiet w rodzaju p. Hignett (z powieści *Miłość na okręcie*), teozofki i autorki bzdurnych zapewnień, czy p. Kory Bates McColl, prelegentki odczytu „Placki, jako niezbępieczeństwo narodowe” i propagatorki idei racjonalnego odżywiania się (z powieści *Niedyskrecje Archibalda*). Woodhouse nie lubi mężczyzny w rodzaju Eustachego Hignetta czy pana McColl, spożywającego pod terrorem antykofeinową kawę, orzechowe masło i placki owsiane. Bo Woodhouse nie lubi śmiesznych ludzi i dlatego kładzie im na twarz maskę głupawego bohaterstwa.

Śmieszności i śmieszność różnego rodzaju, od najmniejszych do największych, jest bardzo dużo. Uroda nawet przesąd wyobrażenia o Anglikach, którzy — zdawało się — nie mogą być tematem kpiarzy. Zwykle chłodni, opanowani, zrównoważeni, spokojni, niemożliwie dystygnowani — w powieściach Woodhousea klną, biją pięścią w stół, wymyślają, denerwują siebie i bliźnich, popielniają głupstwa graniczące z wariactwem, a zakochani — są śmieszni jak wszyscy.

Teoria Woodhousea jest prosta: cechą, łączącą wszystkich ludzi, jest śmieszność, a kontynenty świata zamieszkuje międzynarodowa komiczna typów.

W dotychczasowych powieściach mistrza angielskiego humoru młode kobiety były nie mniej śmieszne od starszych ewych siostr (bynajmniej nie starych) i usiłujące prowadzić mężów na pasku od własnej sukni, zawsze zarozumiałe nadmiernie, a niezbyt inteligentne. Tymczasem w *Niedyskrecjach*, których akcja przeniesiona została do New Yorku — niespodzianka: Lucyna Moffam, żona doskonała, nie za bardzo zazdrośna, nie historyczka, a przede wszystkim szczerze wierząca w wyższość męża nad sobą. — Oto jakimi winny być — poucza autor swe angielskie czytelniczki.

Niedyskrecje to powieść lepsza konstrukcyjnie od *Miłości na okręcie*, a dopiew niej zawarty ma większą siłę. Być może dlatego, że wesola fantazja autora szaleje tutaj swobodnie, baraszkując na terenie obcym mu uczuciowo.

GUSTAW MOTYKA



MARCIN ZALESKI

Z DAWNEJ WARSZAWY: ZAMEK



SZTUKA I ANTENA



KAZIMIERZ PLUCIŃSKI

KRÓCEJ I ZWARCIEJ!

Z faktu, że „człowiek dzisiejszy cierpi na przeroszt zmysłu wzrokowego, a zanik słuchowego”¹, należało by wyciągnąć konsekwencje dalej idące, niż dotychczas. Akcja dwu i trójtorowa w słuchowiskach jest za bardzo skomplikowana — jeżeli ponadto autor wprowadza do akcji aparat radiowy i każe go bohaterem słuchowiska nakrecać na stacje całego świata, to 90% słuchaczy już po kilku minutach gubi się całkowicie w tym straszliwym gąszczu wątków i sytuacji. Ci słuchacze czują się mniej więcej tak, jak widzowie w kinie przy wyświetlaniu niczym nie związanych z sobą obrazków z filmu, który pojedzie za dwa tygodnie.

W umyśle słuchacza cierpiącego na „zanik zmysłu słuchowego” wytwarza się chaos — jeżeli w ogóle dosłuchał słuchowiska do końca, to spamiętał sobie parę dowcipów, dwie sytuacje — i to jest wszystko. O tym, żeby potrafił powtórzyć tok akcji — żeby ogarnął problem omawiany w słuchowisku — nie ma na ogół mowy. Wystarczy porozmawiać z rolnikami z bardziej zapadłych okolic — dla nich radio jest wszystkim: sądem, teatrem, szkołą, jarmarkiem — jedynym oknem na świat. Wartość ma dla nich tylko o tyle, o ile nie przekracza ich możliwości umysłowych. Konieczność rozszereżenia uwagi na kilka akcji jest czymś, do czego nie są przyzwyczajeni, czymś, co jest najzupełniej przeciwne naturze ich zająca, nie wymagającego gwałtownych przeskoków myślowych. U drobnych kupców jest zupełnie to samo, też nie ich nie zmusza do gimnastyki umysłowej, też niedobrze czują się, gdy rozmowa przeskakuje z tematu na temat. Studenci coraz mniej chodzą na wykłady, gdzie mogliby kształcić pamięć słuchową, — a coraz częściej przygotowują się do egzaminów ze skryptów, i w ten sposób wyrabiają sobie pamięć wzrokową. Człowiek średnio wykształcony i przeciętnie inteligentny potrafi kwadransami opowiadać o współczesnym malarstwie — ale milknie, gdy rozmowa schodzi na śliski temat współczesnej muzyki.

Na podstawie bardzo licznych rozmów mam wrażenie, że skomplikowane słuchowiska odbierają najchętniej sędziowie, prokuratorowie i adwokaci. Jest rzeczą jasną — dla czego: to prostu zawód zmusza ich codziennie do zajmowania się coraz to nowymi zagadnieniami, niezmiernie od siebie odległymi i wyrabia prężność umysłową, bardzo zresztą specjalnego gatunku, ale właśnie prężność bardzo podobną do tej, jakiej wymaga zrozumienie skomplikowanego słuchowiska. Ostatecznie proces cywilny czy karny jest też rodzajem słuchowiska. Wszyscy: sędziowie, adwokaci, powodowie cywilni i oskarżeni siedzą na krzesłkach (z tą różnicą, że krzesło prezesa sądu jest wyściełane, a ławka oskarżonego twarda) i opowiadają sobie to i owo, po czym, w rezultacie tych przedłużających się rozmów, przewodniczący ogłasza wyrok, a oskarżony zalewa się łzami. Gdyby między galerią dla publiczności, a tą częścią sali, w której rozgrywa się proces, zawiesić kotarę, to audytorium świetnie rozumiałoby wszystko co się dzieje, wcale nie widząc uczestników procesu — czyli, że słuchaloby rozprawę tak, jak się słucha głośnika radiowego. Prawniczy więc są zbyt często aktorami czegoś, co przypomina audycje radiową, żeby sami nie mieli rozumieć złożonego słuchowiska. Oni jednak — i trochę intelektualistów z innych zawodów — to zbyt mała garstka w stosunku do 800.000 abonentów Polskiego Radia. Olbrzymia większość słuchaczy wytrzyma przy mikrofonie tylko wtedy, jeżeli autorzy będą się liczyć z tym, że ta większość ma ograniczony wstręt do szybkich przeskoków — do wyobrażenia sobie, że po pierwszym gongu jesteśmy na Times Square w Nowym Yorku, po drugim w bankiecie u Fukiera, a po trzecim mamy do czynienia z ciekawym skądinąd odległościem rzeczywistości: niektórzy abstrakcyjne pojęcia okazują się namacalnymi przedmiotami, zaś uchwytnie dotąd przedmioty rozwijają się w metafizyczną mgiełkę, która zresztą unosi się dyskretnie nad niezupełnie zrozumiałym zakończeniem, „wszystko zaś przepasane jakby wstęgą: między zieloną” — muzyką z płyt gramofonowych, wypełniającą znakomicie te miejsca, gdzie autorowi nie starczyło już inwencji.

Czy jednak w słuchowisku trwającym 30

¹ Teatr Wyobraźni. Wyd. Biura Studiów Polskiego Radia.

minut akcja jednotorowa nie nuży? Czy autor potrafi tak długo utrzymać w napięciu uwagę słuchacza? W olbrzymiej większości wypadków: nie! Doświadczenia przeprowadzone przez jedną z rozgłośni amerykańskich wykazały, że większość mówców radiowych można słuchać najwyżej przez 15 minut.

Otóż wydaje mi się, że czas 15 m. powinien najzupełniej wystarczyć dla zwartego, skupionego w sobie słuchowiska radiowego, o akcji jednotorowej. Przypomnijmy sobie te sytuacje i rozmowy, które zadecydowały o tym, że dalszy bieg naszego życia popłynął właśnie w tym, a nie innym kierunku — czy która z nich trwała dłużej niż 15 minut? W tym czasie mogą się zmieścić najwyższej miary przeżycia emocjonalne, sytuacje pełne najstraszliwej grozy i najbardziej wyrafinowanego humoru. Jeden z najbardziej znanych autorów hiszpańskich zyskał sobie sławę na obu półkulach dzięki króciutkiemu opowiadaniu nie przekraczającym paruset słów — ale każde słowo miało taki ciężar gatunkowy, że bez niego nowela waliła się w gruzy. Jeden z pisarzy amerykańskich, zdaje mi się że Sinclair Lewis, został zaproszony przez rząd Stanów do napisania historii Stanów w 500 słowach! Nie w 498, ani w 503, ale w 500! Miała ta historia być wyrzuta w marmurze w przedstonku Kapitolu Waszyngtońskiego. 500 słów to odpowiada tekstowi czytelnemu w radio w ciągu 5 minut.

Ograniczenie czasu trwania słuchowisk radiowych zmusi autorów do kondensowania tego, co chcą powiedzieć. To się przede wszystkim odbije na zwartości dialogu. Dziś, nawet u najlepszych autorów radiowych, zdarzają się w dialogu jeszcze tak długie przemówienia, że pod koniec zapomina się zupełnie o sytuacji słuchowej, stworzonej przez autora, i od nowa trzeba sobie w poście czoła przypominać wszystkie szczegóły.

Czytając niektóre scenariusze ma się wrażenie, że autor rzucił na papier wszystko, co mu bujna fantazja namosiła — i że uznał to od razu za doskonałe. Robią te scenariusze wrażenie dyktowanych prosto na maszynę i zupełnie już potem nie poprawianych. Można nie wymagać od autorów radiowych pracowitości Flauberta i France'a, którzy manuskrypty poprawiali po 50 razy, *jusqu'à ce que votre style sourit*, jak zwykły mawiać France. Ale przeczytanie po przespanej nocy jest ogromnie przydatne. Wtedy dopiero wychwytyje się błędy w kadencji języka, wtedy zbędne słowa zaczynają razić; niepotrzebne zdania robią się niezwykłe irytujące, wtedy też widzi się najlepiej, że słowa w niektórych zdaniach należy najzupełniej przestawić, jeżeli mają wyrażać to właśnie, co się chciało powiedzieć. Wtedy też będzie można zdać sobie sprawę, czy całe słuchowisko nie jest biegiem maratońskim do pointy, bez najmniejszych przygód po drodze, bez dowcipu i bez tych drobnych point przy końcu każdego ustępu, bez których śledzenie myśli autora powoli zamienia się w monotonna męczarnię. Niektórzy autorzy radiowi zdają się zapominać, że obowiązują ich ta sama zasada, co muzyków, malarzy i poetów: muszą umieć spojrzeć na swoje dzieło tak, jakby oceniali utwór zupełnie obcego człowieka.

Czy akcja słuchowiska musi być bogata? W Anglii wielką popularnością cieszą się skecze, w których nie się nie dzieje, cały skecz to jakaś jedna sytuacja, na przykład: urzędnik bankowy odprowadza swego dyrektora na pociąg — tymczasem z jakichś przyczyn pociąg nie odchodzi o oznaczonej porze — wobec tego zapas tematów, przygotowanych starannie z góry, wyczerpuje się i rozmowa przybiera kształt karykaturalny, przy czym obie strony są mocno i zabawnie zażenowane. Mimo więc, że w takim skeczu nie się nie dzieje, bawi on dzięki temu, że każdy ze słuchaczy albo kiedyś kogoś pilotował na dworcze w podobny sposób — albo zna tę sytuację z opowiadania i słuchając przypomina ją sobie. Naturalnie takie skecze nie powinny przekraczać pięciu minut, gdyż w życiu rozmowy, na których są wzorowane, też nie trwają dłużej. „Karykatura codzienności”, ta najtrudniejsza i najbardziej lubiana forma felietonu — oto forma udostępnienia humoru radiowego najszerzym naprawdę kołom.

I wreszcie, jeżeli ograniczyć czas trwania słuchowisk radiowych, to niewątpliwie będzie ich napływał większy wybór, niż dotychczas.

KAZIMIERZ PLUCIŃSKI

ANTONI BOHDZIEWICZ

JESTEM INNEGO ZDANIA

Broniona przez p. Plucińskiego zasada „tempo-tempo” jest modna, ale niebezpieczna, powierzchowna, a często obłędna. W programach radiowych bierze w łeb. Skracanie czasu trwania poszczególnych audycji doprowadziło do stworzenia absurdalnych jedno- i pięciominutowek. Słuchacz nie miał czasu zorientować się, o co chodzi, a już „warta przed mikrofonem” zmieniała się, poezja ustępowała miejsca ogorkom. Dzień, postiekany na minuty, był równie niestrawny, jak marsylska *bouillabaisse*. Programowa sieliska może jedynie zmęczyć słuchacza, ale go niczego nie nauczy, nie jest też dobrą rozrywką. Przeladowanie programu zbyt wielką ilością krótkich audycji mija się więc z każdym celem, jaki sobie radiofonia stawia.

Nie czas trwania audycji decyduje o jej strawności i powodzeniu, ale jej a t r a k c y j n o ś ć! Gawędy o rzeczach ciekawych, ciekawie pomyslanej i dobrze wygłoszonej (np. Jaracz) można słuchać całą godzinę, nudnego gładzenia nie uratuje 10 minut, ani nawet 5. Atrakcyjność, jasność i dobra forma — oto jedyne zasady każdej audycji radiowej, a więc i słuchowisk Teatru Wyobraźni. Jeśli tym warunkom słuchowisko odpowiada, możemy nie obawiać się, że kwadrans leca. „Za długie” jest istotnie wadą, ale tylko tam gdzie panują — nuda, albo zbyt monotony nastrój.

Pewnie, że zdolność „czuwania” przy głośniku ma swoje granice, ale nie zgodzę się, że kwadrans, czy pół godziny to ostateczna jej miara. Każdy z dialogów Platona trwał przecież prawie godzinę lub całą godzinę, a mimo to *Obrona Sokratesa* cieszyła się największym powodzeniem. Słowem: czas trwania słuchowiska nie powinien być miarą stałą; gadatliwe i puste skracajmy, ciekawym można bez obawy poświęcić długie kwadransy.

P. Pluciński z zachwytem opowiada o historii Ameryki w 500 słowach. Jest to przykład demagogiczny. Raz, że chodziło tam o zmieszczenie historii na marmurowej tablicy, zatem cel wyraźnie ograniczał rozmiar; dwa, że historia Stanów Zjednoczonych nie sięga znów tak bardzo zamierzchłej przeszłości. Ale niechże p. Pluciński zmusi jakiegoś Flauberta, żeby taką np. *Education sentimentale* opowiedział w 500 słowach. Chwalić krótkie t y l k o dla tego, że krótkie?? Woda może być w dzbanie i w kieliszku, ale źle mówny w wodzie, nie o dzbanach. Bo przy dzbanie wypelnionym winem z pewnością i autor artykułu *Krócej i zwarciej* z ochotą dłużej posiedzi, prawda?

Nie można też generalizować czy pomniejszać zdolności odbiorczych słuchaczy. Pewnie, że mieszkanie miast, wychowanie przez kino, łatwiej i prędzej podąży za biegiem akcji w skomplikowanym słuchowisku. Ale też Teatr Wyobraźni ma r o z m a i t e audycje i słuchaczy dzieli na wyraźne grupy. Możliwe, że abonenci, którzy radio mają zaledwie od tygodnia, nie rozumieją w słuchowisku nic. Nie szkodzi, mają czas, nauką się słuchać bardzo szybko, radio słuch wyostreza znakomicie, jest dlań prawdziwą gimnastyką. Więc ich początkowe skargi na „niezrozumiałość” audycji nie mogą być żadną miarą brane pod uwagę przy układaniu programu.

Nie zgodzę się także z tym, jakoby większość słuchaczy miała „organiczny wstręt” do szybkich przeskoków w czasie i miejscu, jakie autorzy radiowi coraz częściej stosują. Możemy tu zaobserwować pewne analogie z filmem. Dawniej — szybki montaż scen filmowych uważano za rzecz męczącą, wręcz niemożliwą. Dzisiaj widz jest do tego tak przyzwyczajony, że najbardziej raptownie zmiany planów i scenarii śledzi bez trudu. Umowne znaki, jakimi posługuje się film, poznaliśmy już doskonale. I tylko gość z zapadłej prowincji (ostatni raz był w kinie przed laty) może się zgubi, nie nie rozumie. Trudno, nie zna „języka”. To samo było w Teatrze Wyobraźni. Na początku muzyka radiowa zaczynała od rzeczy najprostszycich: jedność czasu i miejsca przestregane były święcie. Potem ośmielono się wsadzić speakera, którego objaśnienia umożliwiły zmianę dekoracji i przerwy w czasie. Potem odważniejsi radiowcy zaczęli szukać innych sposobów przejścia radiowego od sceny do sceny (muzyka, gongi etc. etc.) i dziś już mamy dość okazałą listę tych sposobów. Naturalnie, takiej swobody jak kino, radio nigdy nie zdobędzie, bo jest ślepe. Film, przemawiając do oczu, o wiele łatwiej i prędzej może „skakać”. Radiowe, akustyczne przejścia muszą być wolniejsze, wyraźniej zaznaczone, przynajmniej pod względem technicznym. Ale bynajmniej nie zasługują na szyderstwa, jakimi obdarza je p. Pluciński.

Nie! Nie ograniczajmy inwencji autorów radiowych, nie tworzymy recept dla nich na całą wieczność, nie uważajmy ramy kwadransu czy pół godziny za mur chiński, którego przekroczyć nie można. *Można i warto*, jeśli słuchowisko odpowiada warunkom, o których była mowa wyżej. Takie jest moje zdanie, zdanie praktyka.

ANTONI BOHDZIEWICZ

NOTATKI

POWODZENIE POLSKIEJ AUTORKI W PARYŻU

Rok temu ukazała się w Paryżu książka Ireny Gałęzowskiej *La Philosophie des Jeunes. Nouvelles dupes des vieilles erreurs* (Librairie philosophique J. Vrin, 1936). Książka ta spotkała się z wielkim uznaniem w świecie intelektualnym francuskim, o czym świadczya liczne i pełne uznania recenzje. Autorka przedstawia w niej ideologię dzisiejszej młodzieży w Rosji sowieckiej, Niemczech i Włoszech. Nie jest to tylko studium o młodzieży, ale książka dla młodzieży. Jeżeli młodzi chcą się szczyścić swoją młodością, niechaj będą prawdziwie młodymi, tak jak to rozumie autorka, a wtedy tylko potrafią podjąć owocnie pracę społeczną.

„Być młodym to znaczy zachować świeżość i bystrość niechędna, by w każdej chwili móc podjąć ohotnie zadanie życia”. „Być młodym — to wyzywać się „starego człowieka”, to zrzucać nieustannie skorupę automatyzmu, a osiągać cierpliwie świadomość wiekuiestej, radosnej wartości swego istnienia”.

Oprócz tej książki niewielkich rozmiarów, ale pełnej bogatej treści, Irena Gałęzowska znana jest w Polsce z licznych artykułów i dwóch rozpraw: *Na rozdrożu socjologizmu* (1928) i *Ferment snobizmu* (1932), Ludwik Fiszer, Łódź.

Idea przewodnią tych wszystkich prac

jest obrona prawdziwych i nieocenionych wartości jednostki.

W TROSCE O DOBRE TŁUMACZENIA

Przy Związku Zawodowym Literatów Polskich (Oddział Warszawski) powstała Sekcja Tłumaczy, mająca na celu ochronę języka, podniesienie poziomu przekładów i należytą ocenę pracy tłumacza.

Cel ten zamierza Sekcja osiągnąć drogą współpracy z krytyką, z wydawcami oraz z wszelkimi instytucjami, mogącymi wywierać wpływ na kulturę czytelnictwa. Do Zarządu Sekcji weszli: Witold Hulewicz (przewodniczący), Aniela Zagórska (wiceprzewodnicząca), Stefania Heymanowa (sekretarka), Zofia Petersowa, Stefan Essmanowski, Gabriel Karski i Jan Emil Skiński.

WILAM HORZYCA
ADAM
SKWARCZYŃSKI

WYDAWNICTWO „DROGA”
DO NABYCIA W ADMINISTRACJI
I W KSIĘGARNIACH. CENA ZŁ. 1.-

PRZEGLĄD PRASY

WYKAZ NOWEL KONKURSOWYCH

(ciąg dalszy)

WSTĘP DO DZIEJÓW POLSKIEJ POEZJI POWOJENNEJ. Interesująco, w wielu punktach trafnie, szkicuje historię współczesnej poezji polskiej Stanisław Czernik w *Okolicy poetów* (nr. 4 z dn. 15 b. m.). Ogólnymi cechami okresu od r. 1918 są jego zdaniem: 1) zdegradowanie poezji do mechanicznych sztuczek i wyzbytej z głębszego sensu zabawy; 2) osłabienie związków z Zachodem i poddanie się wpływowi twórczości rosyjskiej; 3) poważne zmiany w rodowodzie socjalnym poetów (osłabienie udziału warstwy poszlacheckiej, przewaga autorów pochodzenia drobnomieszczańskiego, często żydowskiego). Okres ten jeszcze trwa, ale już zaczynają się mnożyć oznaki przeobrażenia, postępującego w miarę jak pojawia się w widowni nowe pokolenie, wzrosłe już w niepodległej Polsce. „Oznaki, wskazujące na zmierzch pierwszego a brzask następnego okresu, to przede wszystkim: 1) zwrot nowych poetów do zasady „treściowej”; oparcia poezji na głębokości przeżyć, z której dopiero powstaje faza druga — doskonałość formalna, nie będąca jednak celem oderwanym; 2) poczucie możliwości stworzenia własnego kierunku poetyckiego, niezależnego od sugestji zachodnio-europejskich lub od wpływów rosyjskich; 3) zwiększający się napływ wybitniejszych talentów chłopskich, które przyniosą w stopniu wyższym od dotychczasowego świeżość i ostryść plebiennej treści, luzującej poniekąd sugestię kolorytu obcego; 4) decentralizacja życia poetyckiego; 5) wprowadzanie w życie nowych, bardziej etycznych zasad organizacyjnych, rozbiłających poprzednie monopole faktyczne oraz uroszczenia i szkolidne praktyki egoistycznych koteryj”.

Interesujące wywody Czernika zasługują na uwagę, jako próba teoretycznego sformułowania dążeń literackich części młodego pokolenia poetów.

ZYCIE LITERACKIE. Pod takim tytułem zaczął się ukazywać nowy dwumiesięcznik, organ Stowarzyszenia Polonistów R. P., poświęcony nauce o literaturze i krytyce literackiej. Specjalny nacisk położony jest na zagadnienia teorii literatury i metodologii badań. Sympatie pisma (sądząc z pierwszego numeru) są po stronie reformatorskich tendencji Kridla, który też publikuje tu artykuł polemiczny *Walka z wiatrakami*; redakcja deklaruje jednak całkowitą bezstronność i chęć dopuszczenia do głosu przedstawicieli różnych obozów naukowych.

Prócz wspomnianego artykułu Kridla znajdujemy w numerze artykuły teoretyczne M. Giergielewicza, S. Żółkiewskiego, J. Krzyżanowskiego, uwagi o języku *Nocy listopadowej* J. Saloniego, kilka recenzji, notatki, przeglądy i t. p. Dla szerszego ogółu miłośników literatury pewną sensacją stanowi artykuł prof. Krzyżanowskiego o nowej historii literatury polskiej. Historię to pisze autor artykułu. Zważywszy, że od dawna już nie mamy nowego ogólnego opracowania dziejów naszego piśmiennictwa (wydana ostatnio dwutomowa praca Tadeusza Grabowskiego jest książką z nieprzewidywalnego zdarzenia), zamiar ten musi budzić ogólne zainteresowanie. Prof. Krzyżanowski w artykule swym odsłania rąbek tajemnicy: zapowiada zerwanie z wszelkim moralizowaniem i tonem kaznodziejstwa, położenie nacisku na zjawiska i wartości literackie i w związku z tym różne „odmiany” tradycyjnych sądów. „Trzej wieszcz” zredukują się do dwóch; miejsce zdetronizowanego Krasńskiego zajmą, jako twórcy równoważnego niemal znaczenia, Fredro i Norwid. Słowem, w nowej książce prof. Krzyżanowskiego znajdą odbicie i wyraz zarówno nowe próby metodyczne ścisłego ujęcia zjawisk literackich, jak i przeobrażenia smaku estetycznego, powodujące poważnie nieraz przedstawienia w tradycyjnej hierarchii wartości. Wobec takich zapowiedzi oczekujemy tej książki ze zrozumiałym zacięciem.

DWA STUDIA. Niezbyt obfity dorobek naszej współczesnej krytyki wzbogacił się o dwie pozycje rzetelnej i trwałej wartości.

O *Krzyżowcach* Zofii Kossak gruntowne studium napisał młody badacz powieści historycznej, Teodor Parnicki (*Przeгляд Powuszczy, kwiecień b. r.*). Podkreśla w nim jako najważniejsze cechy tej powieści *rewizjonizm i aktualizację* (nowe, odmienne od konwencyonalnych, ujęcie średniowiecza, w szczególności — pierwszej krucjaty; uwypuklenie takich, w średniowieczu i dzi-

siaj aktualnych zagadnień, jak niesprawiedliwość społeczna, konieczność naprawy ustroju, kwestia kobieca, antysemityzm i t. p.); następnie analizuje szczegółowo elementy artyzmu *Krzyżowców* (erudycję, epickość, plastykę homerycko-sienkiewiczowską, archaizację stylu, sztukę narracyjną, charakterystykę postaci). Oto jedna z uwag, zasługująca na przytoczenie: „Powiedzmy szczerze: wizja świata średniowiecznego i krucjaty, stworzona przez Zofię Kossak, napełniona jest wielostronna i głębsza, niż by to mógł uczynić Sienkiewicz; ale w artystycznym epickim kształtowaniu dynamizmu historii twórcy *Ogniem i mieczem* jest niedościgły”.

Krzyżowcy — konkluduje Parnicki — sięgając po temat z historii nie polskiej, z historii co jest „swoją” dla całej Europy — manifestują ambicje i kwalifikacje literatury polskiej do brania udziału w tworzeniu ogólnoeuropejskich dóbr kulturalnych i obejmowania zasięgiem swych zainteresowań i oddziaływań cały świat kulturalny na równi z innymi literaturami europejskimi”.

Świątynią charakterystykę *Józefa Łobodowskiego* skreślił w *Tygodniku Ilustrowanym* (z 18 b. m.) Tymon Terlecki. Tytuł jej brzmi: *Poezje Cezarego Baryki*, i z głęboką konsekwencją z formuły tytułu logicznie wynika bieg myśli krytyka. Łobodowski to jak gdyby Baryka, który zastąpił z kart *Przedwieśnia* i począł realnie żyć; poezja autora *Rozmowy z ojczyzną* jest wyrazem wewnętrznego rozdarcia, wewnętrznego dramatu bohatera Zeromskiego. „I cała jej osobliwość i cały tragizm zasada się na zderzeniu między elementarnym, dennym krzykiem istnienia, między upojonym, ślepym pędem witalnym, a ideologicznym, a kulturą. Bo kultura nie jest przecież niczym innym, jak zespołem, światem idei, jak obcowaniem żywych i umarłych w kręgu duchowej jedności. Bo ojczyzna nie jest przecież niczym innym jak kulturą”.

JUBILEUSZ WŁ. BURKATHA



Prof. Wł. Burkath, znany pianista i kompozytor, obchodził w dniu 15 b. m. 25-lecie pracy artystycznej dając własny recital fortepianowy.

NOTATKI

J. IWASZKIEWICZ LAUREATEM NAGRODY IM. REYNELA

Nagroda imienia Reynela została przyznana Jarosławowi Iwaszkiewiczowi za sztukę p. t. *Lato w Nohant*.

Sąd konkursowy (w składzie: J. Szaniawski, A. Grzymała-Siedlecki, Zd. Kleszczyński, St. Miłuszewski, Bolesław Gorczyński i J. Warnecki) przyznał te nagrody autorowi *Czerwonych tarcz* jednogłośnie.

NAGRODY IM. GALLEGO

Komitet konkursowy nagrody im. Leona Gallego w składzie: Henryk Galle, Julian Krzyżanowski, Zygmunt Szweykowski i Władysław Zawistowski, przyznał dwie nagrody po zł. 150 każda: Izie Kuźmińskiej za pracę *Pierwsza trójka klasyczna w repertuarze W. Bogusławskiego*, oraz Piotrowi Wrońskiemu za pracę *Działalność „Wędrowca” w latach 1884 — 1887, jako wyraz rozpowszechniania się nowych prądów artystycznych*.

- Godło „Ars” — Tytuł: Wyrok puszczny.
- Godło „Na przekór losowi” — Tytuł: Stary grabarz.
- Godło „Ascetka” — Tytuł: Lula.
- Godło „Ergo” — Tytuł: Dysonanse.
- Godło „Peru” — Tytuł: Kipu Inkasa.
- Godło „Góry” — Tytuł: Henryk i Helena.
- Godło „Eugeniusz Z.” — Tytuł: Podwójne życie Władysława.
- Godło „Chudy literat” — Tytuł: Posada.
- Godło „Droga pod regłami” — Tytuł: Zew Tatr.
- Godło „Penny a liner...” — Tytuł: Niedolega.
- Godło „Cyrano...” — Tytuł: Zima i jazz...
- Godło „Cyrano...” — Tytuł: Żal
- Godło „Penny a liner...” — Tytuł: Dom bez dachu.
- Godło „Jacek” — Tytuł: Ostatnia porażka.
- Godło „B. D. S.” — Tytuł: Urodziny.
- Godło „Muna” — Tytuł: Odpust.
- Godło „Kiks 14” — Tytuł: Zielono fiolkowa i Męsko spieczasty.
- Godło „Złociste loki” — Tytuł: Wizja.
- Godło „Yoga” — Tytuł: Choinka.
- Godło „Yoga” — Tytuł: Motylek.
- Godło „Contra spem spero” — Tytuł: Powrót.
- Godło „L. K. S. B.” — Tytuł: Bohater.
- Godło „Hug” — Tytuł: Pociąg z pociągu.
- Godło „Malaga 9” — Tytuł: Siostra Czerwonego Krzyża.
- Godło „I” — Tytuł: Spowiedź.
- Godło „Podpłytek” — Tytuł: Sala Nr. 18.
- Godło „Dziwna nowela” — Tytuł: Dziwna nowela.
- Godło „Słońce” — Tytuł: Bez echa.
- Godło „Analiza” — Tytuł: Kulawy profesor.
- Godło „Cłóg” — Tytuł: Antykwarisz.
- Godło „Lada” — Tytuł: Ostatni raport.
- Godło „Niepewne słowa” — Tytuł: Balada o oczach nocnego dozorcę.
- Godło „Arlekin” — Tytuł: Spotkanie samobójców.
- Godło „Ladis Roj” — Tytuł: Panopticum.
- Godło „Ren” — Tytuł: Bacarat.
- Godło „Pionek” — Tytuł: Cudze szczęście.
- Godło „Trzecia kwadra” — Tytuł: Przygoda demokratyczna.
- Godło „Matka” — Tytuł: Wykrzykniki morza.
- Godło „Rzeczywistość” — Tytuł: Wieczera popiołów.
- Godło „K. D.” — Tytuł: Przez wieki.
- Godło „Paweł Lorenc” — Tytuł: Lorenc i Gesztrade.
- Godło „Klepsydra” — Tytuł: Powiastka o Pax’ie.
- Godło „43” — Tytuł: Malżeństwo.
- Godło „Polip” — Tytuł: Pietrek.
- Godło „Żuk” — Tytuł: Obrótowe drzwi.
- Godło „Wigry” — Tytuł: Dwie prawdy.
- Godło „El peregrino” — Tytuł: Auto ministerialne.
- Godło „Pobóg” — Tytuł: Wagnanka.
- Godło „El peregrino” — Tytuł: Śmierć Pana na Białowieży.
- Godło „Skorynowa nęcza” — Tytuł: Straszna historia.
- Godło „Włóczęga morski” — Tytuł: Czar na bandera.
- Godło „Palacz” — Tytuł: Cygaro.
- Godło „d, e, f...” — Tytuł: Jak to na wsi ładnie...
- Godło „Cyndra” — Tytuł: Zbrodnia Andrzeja Arachwy.
- Godło „Quod felix f. f. sit” — Tytuł: Psie swaty.
- Godło „Przedwieśnie” — Tytuł: Klamstwo.
- Godło „Oksza” — Tytuł: Świętek.
- Godło „Nescio” — Tytuł: Spotkany.
- Godło „Nescio” — Tytuł: Dzień wstał roboczy, wiosenny...
- Godło „Aorta” — Tytuł: Numer 29.
- Godło „Hania” — Tytuł: Maki kalifornijskie.
- Godło „Maki” — Tytuł: Tempus fugit...
- Godło „Prostota” — Tytuł: Popielec.
- Godło „Bigarreau” — Tytuł: Człowiek genialny.
- Godło „Debiutant” — Tytuł: Mało serca.
- Godło „Złoty młot przebijaj najtwardsze mury” — Tytuł: Spekulant.
- Godło „Helena Slavia” — Tytuł: Oskarżyciel publiczny na głos!
- Godło „Student” — Tytuł: Gore...
- Godło „Szczęsny” — Tytuł: Mgła.
- Godło „Wspomnienie” — Tytuł: Syn ziemi.
- Godło „Pobudka” — Tytuł: Mały dworzec.
- Godło „Samouk” — Tytuł: Mieć kompozytor.
- Godło „Sfinks” — Tytuł: Dlaczego?
- Godło „Jota” — Tytuł: Wspólne zwycięstwo.
- Godło „Ostatecznie, proszę bardzo” — Tytuł: Po północy.
- Godło „Calamus” — Tytuł: W zimowy dzień.
- Godło „Maria” — Tytuł: Dnie świąteczne.
- Godło „32-550” — Tytuł: Towarzysze.
- Godło „Morwan” — Tytuł: Drut.
- Godło „Wędrowiec” — Tytuł: Sursum Corda.
- Godło „Druk” — Tytuł: Zapóźno.
- Godło „Patrząc wstecz...” — Tytuł: Michasia od Wenderów.
- Godło „Kerguelenczyk” — Tytuł: Kerguelena zbawia świat.
- Godło „Podole” — Tytuł: Grześ Holiba.
- Godło „Rzepa” — Tytuł: Zawody nielada.
- Godło „Kto z was jest bez grzechu...” — Tytuł: Cma.
- Godło „Stara baśń” — Tytuł: Piętnaście lat życia Ewuni.
- Godło „Kamedula” — Tytuł: Bohater zdrwił z autora.
- Godło „Profesor” — Tytuł: Betonowe płyty i obłoki.
- Godło „Witeź z Radzanowa” — Tytuł: W kurzu gościńca.
- Godło „Hati, słon pełen mądrości” — Tytuł: Apostoł śmierci.
- Godło „Gielecia” — Tytuł: Cienie nad życiem.
- Godło „De profundis” — Tytuł: Wioena.
- Godło „De profundis” — Tytuł: Akord minorowy.
- Godło „Dan 13” — Tytuł: Nawet nie hunt.
- Godło „Bewu” — Tytuł: Buntownik.
- Godło „Trion” — Tytuł: Rozrachunek.
- Godło „K. Namor” — Tytuł: Mirt.
- Godło „L. Z. Z.” — Tytuł: Zielarka.
- Godło „Niechże i tak będzie” — Tytuł: Ostatni dzień Franka Wilka.
- Godło „1500” — Tytuł: Ojciec Nasz.
- Godło „O. Z. N.” — Tytuł: NaCl.
- Godło „Nasza młodość” — Tytuł: Epizod.
- Godło „Wiara i gusła” — Tytuł: Zniwa Jaglinów.
- Godło „Lumpenproletariusz” — Tytuł: Papierosy.
- Godło „Jerzy” — Tytuł: Przyjaciółka.
- Godło „Kościeszka” — Tytuł: Na cudzy koszt.
- Godło „Rokita” — Tytuł: Uśmiech.
- Godło „Przemysłownik” — Tytuł: Pan, który mówił do milionów.
- Godło „Zapał” — Tytuł: Miłość Ojczyzny.
- Godło „Z teki starego romantyka” — Tytuł: Białe kwiaty.
- Godło „Manfred” — Tytuł: Maski.
- Godło „Est modus” — Tytuł: Pokusa.
- Godło „Gwoździak” — Tytuł: I tak bywa.
- Godło „Szara ulica” — Tytuł: Kilim.
- Godło „Pojednanie” — Tytuł: Szofer i pan.
- Godło „Nadzieja” — Tytuł: Filcowa malpka.
- Godło „Nadzieja” — Tytuł: Dawniej a dziś.
- Godło „Odi profanum vulgus” — Tytuł: Janielcyna pomsta.
- Godło „Pax et bonum” — Tytuł: Sprawa Vanderpena.
- Godło „Bezdroże” — Tytuł: Ulisia.
- Godło „Grunty się nie przejmować” — Tytuł: Dansitol.
- Godło „Do luftu!” — Tytuł: Czy wienien...
- Godło „Klepsydra” — Tytuł: Powiastka o Pax’ie.
- Godło „K” — Tytuł: Szaleństwo Pana Jana.
- Godło „Eviva l’arte!” — Tytuł: Opowieść karnawałowa.
- Godło „Tukaj” — Tytuł: Ojczyzna! Polska!
- Godło „Korab” — Tytuł: Pociąg Nr. 7733.
- Godło „Doktor Faust i S-ka” — Tytuł: Krzew gorejący.

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. 1.80 zł., kwart. 5 zł., rocznie 18 zł., zagranicą: mies. 2.50 zł., kwart. 7 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: Wilam Horzyca