

PION

CENA 50 GR.

ROK V NR. 18 (187)

WARSZAWA

6 M A J A

1937 ROKU

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ
WACŁAW KUBACKI — PROUST PO POLSKU
ANTONINA SPANDOWSKA — UR I ABRAHAM
WŁADYSŁAW SEBYLA — FRAGMENT DRUGI
LUDWIK FRYDE — POETYKA NORMATYWA
ALEKSANDER RYMKIEWICZ — TRZY WIERSZE ROSYJSKIE
KONRAD WINKLER — CHARDIN BEZ OBCYCH WPLYWÓW

JAROMIR OCHĘDUSZKO

PRZEWIETRZANIE SKŁADÓW

„Nieucukrowane” tematy

Niewątpliwie, mamy już poza sobą okres nader aktualnych, choć dość języcznych polemik w sprawie odindywidualizowania życia i kultury, mechanicznego przeciwstawiania w związku z tym psychiki jednostek zbiorowemu nastawieniu — imitarystycznym hasłom uspołecznienia kultury, zwłaszcza jej produktów w sensie związania ich głównie z formami pracy gromadzkiej, zbiorowej. Zagadnienie znaczenia kolektywnych rezultatów, zbiorowego wysiłku w przeciwieństwie do indywidualnego, zarówno w sztuce jak i w dziedzinie intelektu, stanowiło zasadniczą oś toczących się dyskusji.

Nie sądzę, aby na to pytanie można było wówczas jak i teraz odpowiedzieć kategorycznie. Natomiast pewne jest, iż obszerna literatura publicystyczna wzbogaciła naszą frazeologię w tej dziedzinie, zaciemniła rozumowanie i utrudniła orientację już nie tylko przeciętnemu czytelnikowi, pragnącemu zrozumieć istotę różnic, subtelności i antagonizmów, ale także i samym akuszerom rodzaju się „na miarę starego ustroju” kultury. Stał się terenem reklamowym różnych w obecnej atmosferze stworzonych treści kulturalnych, idei i światopoglądów, które jeszcze nie wrosły w praktykę życia a już się przeżyły. Rzecz jasna, że rezultat musiał być oplakany, bo nawet to, co mogło wydać owoc pożywny — szepcone w niewłaściwym czasie uszło, albo w trudnym klimacie skarlało. Dlatego powracając tutaj znowu do tych samych zagadnień, czynimy to w przeświadczeniu, iż obecnie w atmosferze wolnej nieco od apodyktycznych formulek i skostniałych dogmatów doktrynalnego katechizmu rozpalonych do czerwoności dyskusji, łatwiej będzie można, unikając ciągle obchodzenia i ciągłych uderzeń w próżnię, obejść przedmiot, że tak powiemy, dokola i obejrzeć perspektywnie.

Ustalmy więc nasze pozycje i pokażmy kontury naszej broni, nie lekajmy się arbitrażu historycznego myślenia.

Inwazja realizmu

Idealizm niemiecki stanowi szczyt i zarazem zakończenie ruchu, w którym brały udział wszystkie kulturalne narody europejskie. Epoka, w której umarł Hegel, dokonała zwrotu życia ogółu do zagadnień widomego istnienia, zwrotu od idealizmu do realizmu. Przed Heglem dominowały sprawy wewnętrznego kształcenia, udział w twórczości duchowej był jedyną legitymacją wartości i znaczenia jednostki. Teraz rzeczą główną staje się człowiek bezpośrednio życia, a raczej ogół, społeczeństwo, uważane odtąd za indywidualność wyższego rzędu, wielkie indywidualum zbiorowe o jedynie poznawalnej i rzeczywistej treści. Praca

dekonywa — najdonioślejszej w XIX-tym wieku — emancypacji człowieka i czyni go powolnym narzędziem swego nieustannego postępu. Łączy się ona w skupienia, które wznoszą do olbrzymich rozmiarów; tak dzieje się w przemyśle z jego ogromnym ruchem fabrycznym, w handlu z jego całym światem obejmującą organizacją, tak samo i w nauce z jej nieustannie rozwijającymi się rozgałęzieniami. Jednostka powinna szukać swojego miejsca w obrębie tych skupień, nie ma ona żadnego znaczenia i nie nie dziła, jeśli pójdzie odrębnymi drogami. Dalej, teoria doboru, którą Lamarck i Darwin podważyli dotychczasowy pogląd na świat, unicestwiająca człowieka, wpręga go w nowo odkryty spłot sił natury. Przyroda więc coraz bardziej ujarzma człowieka, coraz bezwzględniej podporządkowuje go sobie, coraz bardziej zmienia jego duszę na mechanizm poszczególnych zdarzeń i zarazem na niesamoistną część nieprzewidzianego mechanizmu świata. W obrazie świata filozofia spekulacyjna ustępuje przyrodoznawstwu, a główny cel działania nie polega odtąd na wewnętrznym kształceniu się jednostek, lecz na doskonaleniu bytu politycznego i społecznego. Człowieka nie wynosi już śmiała wyobraźnia z całego istnienia zmysłowego do nowych światów, lecz działalność wiąże się mocno ze stwarzaniem się przedmiotów i przekształca się teraz na pracę w ściślejszym znaczeniu. Pod tym względem wiek XIX-ty stanowi zupełnie przeciwieństwo wieku XVIII-go. Tam bowiem — idealizm, dążenie do wyzwolenia jednostki z krępujących ją więzów społecznych, tu — realizm, zrzekający się wszelkich niewidzialnych związków, według którego dzieje i społeczeństwo same z siebie wytwarzają życie duchowe i stają się wyłącznym zakresem życia ludzkiego. Ograniczenie jednostki zwiększa władzę zbiorowości, społeczeństwa. Poznanie zdobywa na przykładzie nieoczekiwane siły i związki, a technika dzięki swym zdolnościom kombinacyjnym wciąga je w służbę dla ludzkości. Stąd jednostka jest czymś częściowym, oderwanym, abstrakcją — oświadcza Hegel, a za nim August Comte i większość współczesnych socjologów. Heglowskie *das Wahre ist das Ganze* — prawda jest całością, kładzie, bez wątpienia, pierwsze fundamenty pod gmach intelektualizmu unitarystycznego, a co za tym idzie — antyindywidualizmu. W systemie tym ponad właściwą jednostką ludzką znajduje się moralnie doskonała zbiorowość, złożona z coraz to liczniejszych bytów. Wprawdzie, części jej składowe mogą się zmieniać, zanikać i ustępować, pomimo tego całość, którą tworzą, nie ulega zmianie, wartość jej bowiem niezależna jest od części składowych.

U dna tych poglądów leży zatem głęboko ukryta koncepcja materialistycznego na-

turalizmu, koncepcja, która później — wiadomo — wycisnie swój stempel na teoriach i ruchach społecznych XIX-go wieku, odbije się głębokim echem w aktualnych dzisiaj sprawach organizacji kultury na odmiennych niż dotychczas podstawach. Postawa unitarystycznego intelektualizmu, prowadząca wszystko do jedności i czyniąca z jedności ideał poznania ludzkiego, daje trwałe oparcie pozytywizmowi Augusta Comta; tworzy nurt płynący w systemach dzisiejszej socjologii (E. Durkheim, Simel, Ratenhofer i inni) w ogóle, a w marksizmie, komunizmie i w formach ustroju państw totalitarnych w szczególności. Więcej, okazuje się, że naturalizm, który jeszcze przed wojną silnie się rozwinął i który obecnie ma dość szerokie koło zwolenników, jest właśnie — o czym niejednokrotnie się zapomina — dzieckiem realizmu. Wierzy się tutaj w prawo naturalne, w naturalną etykę, w naturalną religię — nie też dziwnego, że wierzy się również w naturalne piękno i uprawia się jego kult zarówno w sztuce jak i w literaturze.

Nie chcę jednak w związku z tym wkraczać na niekompetentny dla mnie teren, przekraczać szranki moich wiadomości. Wystarczy podkreślić, iż inwazja w życie form fizykalnego myślenia, lansowanie wiary w bezwzględną doskonałość rzeczywistości fizykalnej, stało się przyczyną rozplenienia się pod lichym pozorem kapłaństwa artystycznego — handlarzy, rozpowszechniających trywialny i ordynarny naturalizm, prowadzący w dalszej konsekwencji do brutalnego realizmu.

Na rozstajnych drogach kultury

Jeżeli można wraz z W. Humboldtem twierdzić o panowaniu idei nad epoką, to nasza epoka, nie ulega kwestii, jest pod władzą idei społecznej. Przejawia się ona w nieodpartym dążeniu do zapewnienia szerokim masom dostępu do dóbr duchowych i zdobyczy nowoczesnej cywilizacji. Na widownię występują ludzie, którzy działają, myślą i czują zbiorowo. Obok tego, nie mniej ważnym rysem nowoczesności jest mechanizacja produkcji i standaryzacja gustu. Peacock, wysławiający na początku XIX wieku „społeczeństwo obdarzone parowym intelektem”, miałby w dzisiejszych czasach znacznie więcej okazji do propagowania swej zasadniczej reakcyjnej opozycji przeciw maszynierii. Ale nawet te cechy są mniej istotne od nowych metod wychowania i rządzenia, które wyrażają zmianę postawy wobec życia i świata. Również łączą się z tym wszystkimi nowe formy pracy duchowej, związane w liczne ideały a nawet utopie.

I oto — istotę kulturalnych problemów współczesności stanowi walka o dostosowa-

ny do obecnych warunków rozwoju ludzkiego, ugruntowany i stały światopogląd, porządek społeczny, który by uwolnił społeczeństwa z powojaków starych wartości, zapewnił twórczości i pracy duchowej stanowisko i rozwój niechywały dotąd w dziejach. Tak rodzi się w płaszczyźnie „walka o ducha” pytanie — elita kultury, czy kultura mas?

Przedstawiciele obu poglądów, zwalczając się wzajemnie, zużywają niezmierną ilość argumentów, które bardzo często wyrażają się w płaskiej wymyślaniu. Indywidualiści mieszają z błotem szermierzy uspołecznienia kultury, na co ci odpowiadają bezwzględna pogardą i lekceważeniem. Spróbujmy jednak zapomnieć o tych polemikach, prowadzących dyskusję na poziom banalny i parafianiski, zastanówmy się nad istotą sporu i drogami naszej kultury.

Spostrzeża się, niewątpliwie, że kultura uczuciowa — jeżeli chodzi o jej wielkie rysy i wielkie wytyczne — stoi w rażącej dysproporcji z rozwojem zastosowań nauki a w szczególności techniki. Chcąc zatem nadążyć za biegiem nowoczesnego życia, włącza się uczucia ludzi twórczych w prymitywne ramy grupowe. Metody pracy mechanicznej, oparte o zbiorowy wysiłek anonimowych skupień ludzkich, poparte sugestią ruchów wojennych, przy ukryciu ludzi i sprzętów, wywołują złudne przekonanie w możliwości opanowania kultury na twórczości mas zbiorowych. Rozpisano niemal konkurs na wynalezienie ram dla nowo ukutego terminu — kultury mas. Pod urokiem zdobyczy w ostatnich latach socjologii, zwłaszcza jej osiągnięć, zdradzających rozpacziwą małość człowieka przytłoczonego problemem o „panowaniu społecznym”, odkrytym przez Spencera i pojęciami Giddingsa o „podobnomyślności” społeczeństwa, zrodziło się twierdzenie, że uczucia, chęć i przeżycia duchowe jednostek są czymś nikłym i bez znaczenia, natomiast wielka kultura wydać może klasyczne dzieła dopiero wtedy, gdy wspólne poglądy zwiążą jej twórców i odbiorców.

Ostrzejszą formę poglądom tym nadaje teorii — marksizm, a w praktyce — komunizm w Rosji Sowieckiej. Bo komunizm z chwilą, gdy stał się w Rosji systemem powszechnym, zniżył jednostkę ludzką, odebrał jej wszystko poczynając od wolności — a uczynił to dlatego, że filozofowie i socjologowie wpoiili węż przekonanie, że indywidualum jako takie jest nie nie warte, że trzeba je poddać zupełnej racjonalizacji, aby straciło swoje cechy odrębne, stając się jak cegła podobne do innych. „W państwie socjalistycznym milionerzy ducha i wykształcenia są równie niebezpieczni jak milionerzy kapitału” — pisał Baboef ilustrując stosunek socjalizmu do reprezentantów kultury. Nic też dziwnego, że jeden z nauczycieli rosyjskich, Pisariew, uzupełnił słowa te powie-

11003 / 46 / 650

dzeniem: „Para butów jest więcej warta, niż Madama Rafaela“.

Idea organizacji masowej, jako jeden z darów nowoczesnej cywilizacji, zaskoczyła pracowników i twórców duchowych. Zasugerowanymi czysto materialnymi i aktualnymi etosunkami bezpośredniej terażniejszości i natychmiastowej zmiany, sugerują dalej troskę tę tam, gdzie wchodzi w grę walka o ideały kultury, słowem — gdzie chodzi o hierarchię wartości. To, co „zaraz“ sprowadzi zmianę i pomoc, uważa się za realne i produktywne. Toteż w cieniu tych ideałów ceni się właściwie pracę ilościową, łatwo dostrzegalną, dającą szybkie i praktyczne wyniki. Wiadomo, że dąży się w ten sposób — ze stanowiska ideałów grupowych — do podniesienia stanu duchowego ludzkości, do wciągnięcia mas w wielką pracę przebudowy i budownictwa duchowego.

Zdaje się, że Bogdan Suchodolski, jeśli dobrze zrozumiałem myśl autora, w artykule *Budowanie nowej kultury w Polsce*, drukowanym w drugim numerze dodatku tygodniowego do *Polski Zbrojnej*, poszedł także tą drogą; wychodząc z założenia, iż kultury nie możemy dziś traktować, jako dzieła uduchowionych jednostek, autor „każde szukać podstawowych elementów kultury w takich przeżyciach i dążeniach, które mogą być udziałem człowieka niezależnie od jego pozycji towarzyskiej i społecznej“, krótko mówiąc, intelektualści i pisarze, wszyscy ci,

których Benda objął mianem klerków, powinni nurt swojej twórczości uzależnić od smaku swoich adeptów. Ze artykuł porusza doniosłe zagadnienia, które jako bezwzględnie palące kwestie narzuca nam rzeczywistość — przyznać trzeba w zupełności. Ale, co innego jest uznać słuszność postawionego zagadnienia, co innego zaś — przyjąć jego rozwiązanie.

Próba porządkowania składów

Naprzód należało by rozprawić się z trudnym do odparcia złudzeniem, że demokratyzacja kultury, asymilacja jej wytworów przez masy stanowi oś ich wzrostu duchowego. Brak bowiem dostosowania tych zdobywców do ram organizmu duchowego sprawia, że pokarm duchowy staje się balastem; twórca osiąga rezultat wprost przeciwny, niż zamierzał; albowiem masy poczynają traktować kulturę jak uświętzenie i potwierdzenie swego sposobu życia i wartościowania.

Co gorsza, elita kulturalna — i to jest może najtragiczniejsze — obniżając w dobrej intencji swój lot, zamiast narzucać masom swoją kulturę, ulega ich wpływowi i przejmuje się ich zasadami, a tym samym przestaje być elitą. Trzeba sobie wyraźnie uświadomić, że wyżyny kultury nie powinny się obniżać, dlatego że kultura rozrasta się wszcz; powinno być raczej przeciw-

nie. Tymczasem z obozu uspołecznienia kultury wysuwa się argument, skierowany przeciwko nieużyteczności wyżyn duchowych, gdy stają się one niedostępne dla mas. Pogląd ten uzyskuje z kół intelektualnie wysoko postawionych poparcie, co świadczy o chaosie i upadku w dziedzinach twórczości. Bo błędem jest sprowadzanie problemu kultury mas w wąskie lożyisko troski jedynie o kulturę średnią. Przeciwnie, zacieśnianie fantazji społeczno-twórczej idzie w parze z zupełną niezdolnością i niechęcią do poznania kwestyj głębszych, przyczynia się niemniej do dewaluacji pragnień duchowych i twórczej pracy. Inaczej, będziemy dalej tak, jak jesteśmy dzisiaj, igraszką upiórów tej nieprzewidywanej samowiedzy, zbanalizowanej i sfalszowanej — zamienimy się w społeczeństwo pozbawione większych ambicji kulturalnych. Słusznie mówił kiedyś Leon Chwistek, że im wyższy poziom duchowy jednostki, tym trudniej wyrwać jej wpływ na społeczeństwo. Dodaję jeszcze, że fikcją było by przyznanie zbiorowości, choćby najbardziej uduchowionej, zasługi w pracy nad postępowaniem ludzkości. Każda inicjatywa wylania się z myśli indywidualnej a silnej. Idąc za Whitheadem zwracamy się wobec tego przeciw zakonowi jednostajności, parowym walcom kultury, niwelującym odrębności twórcze. „Gdy człowiek przestaje wędrować, przestaje się rozwijać; fizycznie wędrowki są zawsze konieczne. Ale jeszcze ważniejsze

są duchowe przeżycia, Odysseja ducha ludzkiego“.

Podkreślam: pomiędzy wyżynami duchowymi a kulturą średnią leży olbrzymia przepaść. Dlatego standaryzacja kultury zawiera w sobie materiał wybuchowy, który gmach jej może rozerwać w każdej chwili. Nie dość jest kulturę średnią rozpowszechniać, trzeba przede wszystkim kulturę najwyższą wznośić na coraz wyższe szczeble. Trzeba także — co jest dla kultury bardzo ważne — w duszach ogółu drogą wychowania uczuć przygotować miejsce dla wyraźnej hierarchii naczelnych wartości duchowych. Jeśli poszukiwać będziemy zadań i ideałów dla planu duchowego i społecznego budownictwa, to wypływać mogą one tylko z takich założeń, z takich wartości i pobudek woli.

Mam głębokie przekonanie, że nie przyjdzie nam wraz z Summer Mainem zastanawiać się nad losom ostatnich intelektualistów. Nie dlatego stoki górskie unikają zagłady, że mieszkańcy ich, rozumiejąc potrzebę ochraniających tych naturalnych zbiorników wody, zamieniają je w ziemię urodzajną; od zagłady chroni je po prostu trwałość skalistych wierzchołków, spójność ich części składowych tak wielka, że rozerwanie ich dynamitem kosztowałoby zbyt drogo.

Biada wszystkim, jeżeli się rozpadną!

JAROMIR OCHĘDUSZKO

WŁADYSŁAW SEBYŁA FRAGMENT DRUGI

*Łąki gwiazd i gałęzie głogu nad głowami,
wilgny mrok, dur zapachu kwitnących oliwek.
Wenus, gwiazdo wieczorna, pomódł się za nami,
abyśmy odplynęli w krainy szczęśliwe,
gdzie oczy w zachwyceniu, pierś z nadmiaru pusta,
języki ognia na spalonych ustach.*

*Cichnie Park. Lampy miejskie płyną przez powietrze,
jak ryby głębinowe. Zgrzytają tramwaje.
Skaczą koła po walach. Mgły na wschodzie bledsze,
Tam księżyc nieogledny ciepłym złotem taje.
Pośród szumów dalekich i szumom daleka
pieśń słowicza perlami przez gąszcz przecieka.*

*Ty jesteś Ty. Dziś jeszcze tkliwy płacz mnie budzi
ze snu pełnego smutku, obaw i radości.
I serce me zdradliwe długo w noc się trudzi,
niespodzianie oddane młodzieńczej miłości.
Trwałym włosów zapachem i ciepłem ust żywych
nieukozone znowu wzniecając porwy.*

*Ty jesteś Ty. Zielensze niż co roku drzewa
strzelają w gęstych stosach młodego listowia.
nad głowami rozkwitły świeżo okwiat śpiewa.
żwawy wiatr motylami białych płatków powiał.
Piersi twe w letniej sukni pachną jak owoce,
dojrzewające w czarne, nieprzejrzane noce.*

*Łąki zbroczone mgłami i noc wokół ciemna.
Zbudź się z płaczu i pogaś gwiazdy w łzach odbite.
Już wsiąkła w ciemność ptasia pieśń daremna.
Wiszą iskry zaświatów gdzieś pod nieba szczytem.
Objęci ramionami odplyniemy w mroki,
w zbawione myśli, słowa oliwne zatoki.*

*Stęsknione za wiecznością ciała nasze wieczne
skosztują śmierci płonącej w pieszczocie,
i nieświadome sily zaklęte w żywocie
zbudzą w ciemnych jaskiniach głody niedorzeczne,
pragnienia z głębi morza dźwignięte na jawę,
widma bytów umarłych, żarłoczne i krwawe.*

*Ty jesteś Ty. Noc wzięta w posiadanie.
Kruchym snów szklivem obmarzłe jezioro.
Mrok wydrażony w ciepłe i ciche otchłanie.
Toń zastygła w zwierciadło przedzachodnią porą.
Myśl ma krążyć nad tobą jak ptak zapóźniony,
by zapaść nagłym lotem w nieodgadłe strony.*

*Ty jesteś Ty. Przygasa blask twój ciała,
gdy świt różaną dłonią z mroku je dobędzie.
W łodzi dziennego światła odpływasz nieśmiała,
póprzez sny topniejące, nad ciemne krawędzie
żywego bytu, i w spaźmie ocknięcia
wstajesz nowa w potopie nagłym światłowzięcia.*

*Mijają noce czarne. Dnie rozkołysane
głosami świata brudzą obszar niepamięci.
Zastyga przeszłość w kształty bezczasu skłamane.
Przyszłość nadbiega, wiejąc skrzydłami u pęczn.
A twoja niezmienniona postać trwa pod drzewem,
szumem krwi urzeczona i ptasim zaśpiewem.*

*Cisza pada na kwiaty. Ogród się przeradza.
Mija czar. Ulatują liście z drzew jak ptaki.
Z rąk uwiedłych opada nad przeszłością władza.
Zacierają się głosy przeczute i znaki.
Siedzimy zadumani i już nie ci sami.
Tylko te same łąki gwiazdne nad głowami.*

WŁADYSŁAW SEBYŁA

ALEKSANDER RYMKIEWICZ TRZY WIERSZE ROSYJSKIE

*Przebiegną chmury, pryskają lasy,
miasteczko szemrze o ludnej grze.
Zastuka kolo pod kuźnią nasy,
placziwym dolom szumią wody dwie.*

*Lekka leszczyna do domu okien
nachyla giętko swój lotny czub,
czernieją kominy za sinym rokiem,
zagwiżdże w borach czas u białych nóg.*

*Zamknięta rzeka jeziorą kulą,
jak rżesa malej jedynej łą.
Od przemijania obroni czule
na mojej kiści kuty złota krąg.*

*Za szklaną górą, w srebrzystej trawie
ustanie flet i chmury cichej bieg.
Zastuka serce ku lekkiej sławie
strumieniom ciemnym pod człowieczy wiek.*

2

*Zagania rano gwałtowny wiatr
do rzeki wychudłe konie
i biegnie obłoku miedziany ślad,
jak wierny chart po zagonie.*

*Nad wioską dymy i wody huk
i ryba pod lodzią ginie,
szeleszczą młyny, a losom kruk
zawodzi ponad olszyną.*

*Przedem także niejeden żył
ze krwi i ciała ulany.
Zostaną po mnie kości i pył
w czerwonym wieńcu kurhanu.*

*Spójrz, — drugi obłok miedziany ślad
po rzekach niesie i łące.
Zabłyśnie buńczuk i gwizdnie bat
przy kutym siodle miesiąca.*

3

*O moja miła, obrotem lic
podążaj za jasnym okiem:
ta piękna ziemia dymiących zgłiszcz
jest bystrym, pustym potokiem.*

*Wiek bezrozumny zostawi proch
orłów i tarcz mosiężnych,
zaginie więc śmiech, zatonie tak szloch
czarni zapieją księża.*

*Wodospad chmury i trzepot wiosek,
siodło skrzypi na koniu,
drewnianą ulicą wybuchnie głos
huczny szklanej harmonii.*

*W piszczałce tylko, w potopie ras,
dla niemej synków rozpaczy,
zaświeci moja miniona twarz
wysoko na spisie kozaczy.*

ALEKSANDER RYMKIEWICZ

KAROL IRZYKOWSKI

CYRUS PYTAJĄCY

(Z DRAMATÓW KSIĄŻKOWYCH)

Morstin należy do tych rzadkich autorów dramatycznych, którzy, nie zrażając się brakiem większego powodzenia swoich sztuk na scenie, pilnie pracują nad ich zewnętrzną formą i całą siłę swego talentu w to wkładają. Zawsze miał zamiłowanie do dramatu klasycyzującego i swoją sztuką ostatnią: *Rzeczpospolita poetów*, snadź zacheił się do kontynuowania tej linii. Ale, gdy *Rzeczpospolita* nowoczesny temat upraszcza i schematyzuje formę, w *Pantei*¹ i forma i treść od razu są kameralne, żeby nie powiedzieć: szkolne, gdyż przypomina się repertuar Schillera, Goethego, Racine'a, Woltera i jeszcze dalej wstecz. Wprawdzie ten repertuar jest unowocześniany: u nas przez Wyspiańskiego, w Niemczech przez Kleista, Hoffmannsthal'a, we Francji przez Giraudoux i Cocteau, lecz Morstin nie ma tych ambicji, przeciwnie: ma ambicję świadomego klasycyzowania czy stylizowania. W przedmowie jako ideał swój stawia „harmonię treści i formy” — a więc harmonię, nie równowagę, nie wahanie się, nie jakieś napięcie dynamiczne, potem zaś przyznaje się, że na głównych swoich bohaterów patrzył oczyma Greka filozofującego na uczcie i że chciał napisać „dramat poetycki”, jak gdyby każdy inny dramat nie miał również pretensji do tego, żeby być poetyckim. Autor „w tym dużym przekonaniu, iż ten jego utwór najdosłowniej jest ze wszystkich, jakie dotąd napisał”, drukuje go w bardzo małej ilości egzemplarzy „tak że ten nakład wkrótce będzie białym krukiem między książkami”.

Dobrze jest, że się takie zbytkowne i dumne książki pojawiają w naszej literaturze dramatycznej. Pod względem formy zewnętrznej — mówimy o „zewnętrznej” ponieważ rozróżniają także „formę wewnętrzną” — osiąga *Panteja* wysoką rangę, taki w niej blask i elegancja porównań, przenośni, hi-

perbol, gestów słownych. Prócz tego metrum czasem zmienne, wpadające w rytm poetów starożytnych; w ogóle rozluźwienie się w aluzjach do greckiej literatury, np. Krezus na swoją ucztę wprowadza dziada-pieśniarza greckiego, aby zaśpiewał *Menin aeje thea...* (pierwszą pieśń Iliady). Jedna z hiperbol: Cyrus mówi do Pantei:

„Nawet wtedy, gdy stałaś przed mym wojskiem naga, widziałem, że cię żadna żądza nie zbezcześci i żaden mąż nie dotknie. Patrzałem na słońce, czy nagie twoje ciało całować się waży, ale stałaś jak posąg u boskich ołtarzy, i u stóp twych kłękały promienie słoneczne”.

Morstin przeszedł szkołę Słowackiego, ale trochę i Wyspiańskiego, gdyż z miłością wy studiował różne realia i gdzie trzeba opisać np. zbroję, tam nie szczędzi szczegółów. A dla ludzi, którzy liźnęli trochę kultury humanistycznej, zbroja grecka ma już sama przez się urok poetycki, gdy zbroja nowoczesna jest proza.

Ale te piękności dotyczą przeważnie rzeczy i zdarzeń zewnętrznych, a nie stanów duchowych i abstrakcyjnej, wyższej materii dramatycznej, przerabiającej się w utworze, — te są dość zdawkowe. Najsilniej wyraża się dostojność, bo też i sprawa rozgrywa się między królami: Cyrus, zwycięski król Persów, ujrzany, jak autor wyznaje, oczyma Ksenofonta z *Cyropedii* (choć *Cyropedia* traktowała o innym Cyrusie, Mniejszym), legendarny bogacz Krezus, król Medów, Panteja, królowa Suzy, branka wojenna Cyrusa. Za to np. miłość wyraża się nie interesująco, w sposób mało skomplikowany; atmosfera poprawności, żeby nie powiedzieć filisterstwa, znana z pisanych prozą sztuk Morstina, i tutaj za wcześnie odcina możliwości także „grzesznego” czy dzikiego rozwoju wypadków, możliwości, bez których przecież żaden prawdziwy dramat się nie

obejdzie. Goethe napisał *Ifigenię w Taurydzie*, gdzie król tubylców Thoas, zakochany w Ifigenii, powściąga swoje żądze i pozwala Ifigenii odjechać spokojnie z Orestesem. Wnet jednak Goethe był niezadowolony z tych gładkości swego dramatu i nazwał go „verteufelt human” (djabło humanitarnym).

Także Morstin wlewa oliwy więcej niż trzeba. Cyrusowi przyprowadzono Panteję jako najpiękniejszą brankę, mógłby z nią zrobić, co zechce i ona wie o tym, bierze ją na noc do swego namiotu. Ale ona mu perswadiuje, że będzie miał przecież tylko jej ciało nie duszę, i Cyrus zachowuje się po dżentelmeńsku, według najlepszych wzorków kaligraficznych, uwalnia ją, myje jej nogi, każe traktować jak królową. To bardzo ładnie z jego strony, i z jej także, że taka wierna mężowi, ale dramat cierpi przez to. Jeszcze raz powtarza się ta niebezpieczna scena, gdy po zwyciężeniu Krezusa Cyrus wprowadza Panteję na jego tron i rad by za to otrzymać nagrodę miłosną. Panteja znowu mu wyznaje: „lecz kochać cię nie mogę, bo kocham innego” — ale dodaje: „więc bierz mnie nie jak królowę, lecz jak niewolnicę, wciągnij mnie przemocą, masz prawo, tylko nie proś i nie pytaj, a może zapomnę o mężu; rzucam zbroję, chcę ci służyć jak dziewczki w chitonie lnianym, bierz, rozkazuj, tylko nie proś, pocałunkiem zgaś myśli, w żar płomienia zmień serce”. Więc sprawa jest na ostrzu, lecz oto Cyrus — znowu pyta: „Jedno tylko słowo: czy mnie kochasz?” Ona: „A nie wiem, nie wiem, kocham męża, tobie chcę być powolną, o niczym już nie myślę, o nic się nie troskam, bierz mnie jak niewolnicę” — „Jak królowę, boska!”. Chwyta ją w ramiona, lecz już wchodzi ten trzeci, mąż, Abradatas. Czy więc poszło jemu i jej tylko o tytuł, o charakter posiadania? Czy Panteja była przecież wzruszona? Czy przecież choćby na chwilę, w myślach, przekroczyła linię wierności? Nie; autor dotknąwszy tego punktu niebezpiecznego, zapewne pomyślał sobie, że poprowadzić Panteję nieco dalej, by-

ło by czymś zanadto nowoczesnym, zlamalo by klasyczną harmonię dramatu.

Dla porównania kwestia: czy mężczyzna, chcący sasiadkę pocałować w tunelu kolejowym, powinien ją wprawdzie zapytać o pozwolenie? Dawniej taki brak ryzyka z jego strony oburzał kobietę, uważała go za niedołęę, powinien się odważyć, narazić na ewentualne wzięcie „po pysku”, bo w takich wypadkach czasem: buzia za buzię („Za kogo mnie pan bierze, jak pan śmie”). Ale przecież to było w czasach przed zrównouprawieniem, kiedy kobieta wolała zaskoczenie, fait accompli ze strony mężczyzny, bo jej szło o reputację. Były to czasy, kiedy Nalkowska pisała *Kobiety*, tam bohaterka uraga po cichu mężczyźnie, czemu jej nie wziął jak kotkę w zęby i nie zaniósł na kanapę. Kobiety wówczas z reguły chciały być gwałcone, taka była konwencja erotyczna epoki. Ale dziś? Dziś chyba kobieta pierwsza powinna powiedzieć: wolno panu mnie pocałować. Więc może jednak *Panteja* jest nowoczesna?

Tak rozstrzyga się dramat Cyrusa, Pantei i — Morstina. Cyrus wspaniałomyślnie oddaje Panteję Abradatasowi, jeszcze dwa razy spotyka się z nią stęskniony i rozsentymentalizowany nieczem bohater Zeromskiego; ostatni raz, gdy Panteja nad zwłokami Abradatas'a jako wierna do ostatka wdowa popielnia samobójstwo — niejako w ręce Cyrusa, wiernego do ostatka wdychacza. Zamiast jakichś ostatnich wyznań Panteja traktuje go filozofią stoicką czy buddyjską („nasza wina, że dla bólu zrodzeni chcieliśmy żyć w szczęściu” i t. p.).

Chyba świadomie jako kontrast do Cyrusa postawiony jest Krezus, świetna i oryginalna postać, dziecinny cynik i bluźnierca wskutek swych bogactw, uparcie i głupio nie wierzący w swą zgubę, ale w zgubić wielki i królewski. Dla tej postaci, która by dała pole do popisu dobremu aktorowi, warto by wystawić całą sztukę.

KAROL IRZYKOWSKI

¹ LUDWIK HIERONIM MORSTIN: *Panteja*. Dramat grecki w 7 odsłonach. Gebethner i Wolff, Kraków.



JAN WYDRA (1902-1937)

CHRYSTUS W MIEŚCIE

U podstaw nowej poetyki normatywnej

1

Książka Manfreda Kridla: *Wstęp do badań nad dziełem literackim*, do żywego poruszyła umysły historyków i krytyków literatury. Zagrożeni w swej dotychczasowej pozycji, odnieśli się do niej negatywnie; szczególnie ostro replikował w *Marcholcie* prof. S. Kolaczowski. Nie ma jednak wątpliwości, że książka Kridla nie da się zakrzyczyć; krytyczna refleksja nad literaturą doszła u nas do punktu, w którym uświadomienie sobie jej poznawczych celów i środków stało się powszechnie odczuwaną koniecznością. I choć można i nawet trzeba wyjść ponad sugestie Kridla, nie podobna przejść lekceważąc *mimo* nich.

Główną ideą *Wstępu* jest idea autonomii dzieła literackiego. Dzieło literackie stanowi odrębny typ wytworów duchowych (psychofizycznych); utwór poetycki to osobny świat, wydzielony z rzeczywistości empirycznej i w sobie zamknięty. Nie można identyfikować go z przeżyciami autora lub czytelnika; nie można go sprowadzać do abstrakcji ideologicznych, które się w nim „wyrażają”, ani do empirycznych faktów, które „odtwarza”. Dotychczas w badaniach nad literaturą nie zdawano sobie dostatecznie sprawy z tych zasadniczych prawd; stąd liczne błędy i nieporozumienia. Ujmijmy je krótko w trzy punkty, odpowiadające trzem błędnym ujęciom przedmiotu nauki o literaturze.

Ideologiczne ujęcie dzieła sprowadza je do tej samej kategorii, co artykuły publicystyczne, manifesty czy ulotki agitacyjne. Literackość polega tu jedynie na technice, t. j. na użyciu artystycznych środków do pozaestetycznych celów. Istotą dzieła stanowi wyciętny z tekstu ekstrakt formulek, napomnień, wskazań moralnych i t. p.; czasem oryginalnych, zwykle jednak błędnego echa panujących w danym środowisku i czasie poglądów na świat. Takie ujmowanie dzieła literackiego prowadzi do zupełnego pomieszczenia pojęć. Traktując bowiem utwór poetycki, jako podręcznik mądrości życiowej lub środek propagandy, skupiamy uwagę na jego cechach podrzędnych, zapominając to, co w nim najistotniejsze: jego swoiste wartości literackie.

Niemniej błędne i szkodliwe w skutkach jest **naturalistyczne** ujęcie dzieła. Bierze ono literalnie zdanie Arystotelesa o naśladowaniu natury i traktuje literaturę jako odbicie lub t. zw. przetworzenie rzeczywistości empirycznej. Mniejsza w tej chwili o to, czy sprowadza rolę poety do prostego opisywania rzeczy i procesów realnych, czy też podnosi ją nieco do przetwórczej deformacji życiowego materiału. Rzecz w tym, iż zestawia się tutaj tekst literacki i t. zw. rzeczywistość, jako byty jednorodne. W praktycznej konsekwencji krytyka analizuje kreacje powieściowe niczym żywych ludzi i sprowadza prawdę artystyczną dzieła do prawdopodobieństwa przedstawionych w nim procesów realnych. Za istotę, za wartość dzieła uchodzi wierny i dokładny opis, trafne obserwacje, analizy stanów duszy; słowem wszystko to, co na pewno w doskonalszej formie istnieje poza literaturą piękną, a w niej samej przejawia się tylko ubocznie, jako cząstka jej surowego materiału, element artystycznego tworzywa.

Trzecie fałszywe ujęcie dzieła literackiego utożsamia je z przeżyciami psychicznymi, bądź autora, bądź czytelnika. Jest to zatem ujęcie **psychologiczne**. Psychologizm przewidywany na gruncie filozoficznym i ogólnohumanistycznym, nie poddał się jeszcze na gruncie literackim. Pospolicie traktujemy utwory poetyckie jako t. zw. wyraz duszy poety, zastanawiamy się, czy jest to wyraz „szczyry”, „bezpóźredni” i t. p. Według potocznej mniemania, poezja, zwłaszcza liryczna, polega na wyrażaniu uczuć artystycznymi środkami; w sformułowaniu efektywniejszym — na nadawaniu indywidualnym, przemijającym wrażeniom, charakteru ogólnoludzkiego i wiecnego. I znowu mniejsza o to, czy naiwny czytelnik wrusza się utworem poetyckim jako „pamiętnikiem duszy”, czy też psychologizujący estetyk rozpatruje ekspresję artystyczną dzieła jako symboliczny wyraz uczuć artysty; i w jednej i w drugiej interpretacji dzieło zostaje zrównane z faktami psychicznymi a więc z zupełnie odrębną sferą rzeczywistości.

Tym błędnym teoriom przeciwstawia Kridl teorię swoją, opartą na idei autonomii dzieła literackiego. Zdaniem Kridla istotą dzieła jest wytworzona przez tekst językowy rzeczywistość fikcyjna. Utworem poetyckim jest jedynie taki twór językowy, który wypromieniowuje w świadomości czytelnika sferę fikcji, całkowicie różną od

dziedziny przeżyć psychicznych i empirycznego doświadczenia. Z tego punktu widzenia należy patrzeć na utwór literacki; należy go badać i oceniać jako dany materialnie w tekście językowym zespół czynników, wytworzących fikcję poetycką.

Tak w najwęższym skrócie przedstawia się myśl przewodnia *Wstępu*. Nie reprodujemy tu przebiegu rozumowania Kridla; wiele jego myśli pominęliśmy, niektóre formułujemy i rozwijamy po swojemu. Zdaje się jednak, że ujęcie nasze nie jest w żadnym punkcie sprzeczne z literą ani tym bardziej z duchem książki Kridla.

2

Wobec zawilego sporu o istotę czy — mówiąc skromniej — definicję dzieła literackiego, warto odwołać się na chwilę do opinii zdrowego rozsądku. Głosi ona, że u-

jak rodzaje i gatunki literackie, schematy stylowe i wersyfikacyjne, dla celów klasyfikacyjnych i wyjaśniających.

Tezy fenomenologów i formalistów nie nazbyt godzą się ze sobą; w tym co najwyżej, że tak jedne jak drugie wystawiają teorię Kridla pod zabójczy dla niej ostrzał zarzutów i kontrargumentów, wytoczonych z nieodpartą siłą rozumowania przez Benedetto Croce w jego świetnej rozprawie *O nowoczesną poetykę*. Croce stwierdza, że poetyki tradycyjne przyjmowały milcząco przesłankę o odrębnym charakterze i odrębnych prawach poezji i na tej podstawie budowały swoje reguły i rozróżnienia. Tymczasem sztuka jest z istoty swej niepodzielna i jedyna; jest — czynnem duchowym, dokonującym się jeno w różnorodnym empirycznym materiale. Kridl zatem, podkreślając autonomiczną odrębność utworu literackiego i

(w węższym znaczeniu wyrazu), inaczej wreszcie w impresjonizmie. Zawsze jednak w ramach teorii estetyki artysta był sui generis badaczem, a dzieło sztuki dokumentem życia w jego zmiennych formach i przejawach.

W estetyce modernizmu wysuwa się na czoło idea sztuki jako wyrazu. Dzieło sztuki stanowi tu jak gdyby symboliczne sprawozdanie z przeżyć, doznań, przeżyć i marzeń artysty. Treścią sztuki jest dusza; sensem jej i wartością — bezpośrednio dusz obcowanie poza wszelkimi historycznie uwarunkowanymi konwencjami kultury.

Nie próbujemy tu kreślić syntezę doktryn estetycznych XIX w. w kilkunastu wierszach; sformułowaliśmy jedynie kilka zasadniczych dla tego okresu myśli o sztuce, dziś jeszcze w szcztkowej postaci żywych i ponoszących w dużej mierze winę za zamęt w pojęciach estetycznych naszych czasów.

Poezja romantyczna minęła bezpowrotnie; zostało z niej kilkanaście potężnych choć z reguły ulomnych monumentów na tle olbrzymiej masy ruin i rumowisk. Z wspaniałej choć błędnej idei estetycznej pozostał frazes: mówi się np. jeszcze, że X borykał się z problemem istoty bytu i *dla rozwiązania go...* napisał poemat otkawą; albo, że wiersze Y są *głębokie*, ponieważ zawierają głębokie refleksje; świadczące o powadze umysłu autora. Ale romantycy nie o wijali t. zw. głębokich myśli w mgłę poetyckiej frazeologii; oni *rewelowali prawdę* — a to są rzeczy zgola niewspółmierne (por. *Nad głębinami* Asnyka).

Dzisiejsi zwolennicy poetyki naturalistycznej powołują się na arcydzieła romanse XIX wieku. Niesłusznie: źle czytał wielkich powieściopisarzy, kto podziwiał w ich dziełach przede wszystkim wierny obraz epoki. Przypomnijmy za Crocem głębokie słowa Baudelaire'a o Balzacu: „J'ai mainte fois été étonné que la gloire de Balzac fut de passer pour un observateur; il m'avait toujours semblé que son principal mérite était d'être visionnaire et visionnaire passionnée”. To samo można by powiedzieć o Stendhalu, Dickensie, Dostojewskim, Prouście, Orzeszkowej (*Chamie*) i kilkunastu innych. A co można powiedzieć o wielkości nowoczesnej produkcji heletystycznej? Chyba przede wszystkim to, że niewiele ma ona wspólnego ze sztuką, ze światem wartości estetycznych. Powieściopisarz z twórczoego wizjonera przeobraził się w ubogiego rentiera empirii, a krańcowym objawem tej dekadencji jest współczesna powieść-reportaż.

Estetyka wyrazu nie posiada obecnie żadnej legitymacji. Idea poezji „wyrażającej” przeżycia może być utrzymana tylko na gruncie mętnego psychologizmu. Dziś mówi się raczej o t. zw. osobowości, przy czym miesza się pospolicie *osobę* poety (t. zn. jego organizm psychofizyczny) ze stworzonym przez *światem wartości*, uzyskującym swój sens estetyczny (i w ogólności humanistyczny) właśnie w oderwaniu od sfery prywatno-osobistej, a w oparciu o system kulturalny, do którego należy. Estetyka wyrazu ma charakter par excellence naturalistyczny, antykulturalny; schyłkowym i patologicznym wyrazem jej w sztuce jest t. zw. autentyzm poetycki, synonim bezładu i bezwładu twórczego.

Przezwyciężając stanowczo wpływ i pozostałości wieku XIX w naszym życiu, musimy równie kategorycznie potępić i odrzucić jego kierownicze idee estetyczne jako herezję wobec estetyki klasycznej. Musimy stanąć na jednym prawdziwym i zdrowym kulturalnie stanowisku, że sztuka (a w tym poezja) nie jest rewelowaniem prawd o istocie bytu, ani odzwierciedleniem rzeczywistości empirycznej, ani wyrazem duszy artysty, lecz, że przede wszystkim, z istoty swojej, polega na *wytwarzaniu przedmiotów pięknych*. Pięknych, to znaczy: jak najściślej i najwierniej wypełniających rygor i reguły, wyznaczone to, co się za piękne uważa w określonym systemie kulturalnym.

Książka Kridla, chwalebna i niepewna w swych przesłankach teoretycznych i metodologicznych, w swoich *konsekwencjach*, ważniejszych od przesłanek, toruje drogę nowoczesnemu (a równocześnie bardzo staremu) rozumieniu poezji. Krytyczna analiza trzech błędnych ujęć dzieła literackiego sprowadza idee filozoficzne poezji, jego przedzia i doświadczenia do należnej im miary twórczego materiału. A materiał, bezładny zbiór przedmiotów fizycznych i psychicznych w żadnym sensie nie determinuje autonomicznej sfery fikcji; mówiąc terminologią Kridla, czy używając innych słów: estetycznych wartości sztuki poetyckiej.

LUDWIK FRYDE

JÓZEF ANDRZEJ FRASIK

NARODZINY ELEGII

Struny rankiem w strumyku,

— umykaj.

Koło młyńskie całe srebrne w rzece jakby w pianie

do się wznosi, to znika —

dołem rzeka.

Gdyby nadrzeczny dom za wodą popłynął

rósłby potem elegijny olch żal.

— Człowieku orzący rankiem nadrzeczne pole

czy cię jaki muzyczny czas nie naszedł albo nie minął?

Listki olch jak złoto proszą w wodę, gdy idziesz
wianeczek ros drga.

Strumyku, struny — umykasz.

W ten czas najpiękniejszy kto zachwył jak rosę poranną

zbierać przyjdzie.

Już dlonie wiatru najciszej rosną w wiklinach.

Łąką dokąd —

i obraz przechodzi w blonia jak najdroższa dziecina.

twór literacki to po prostu wszelki taki twór (pospolicie: tekst) językowy, który wywołuje w czytelniku (wzgl. słuchacz) przeżycie estetyczne. Określenie to stawia mglistą i nieuchwytną sprawę na bardziej wyraźnym gruncie. Logicznie co prawda nieco szwankuje. Tekst językowy — to przedmiot materialny, fizyczny; tekst dany w przeżyciu — to przedmiot psychiczny; a przecież w naszej intuicji praktycznej idzie nie o jedno i nie o drugie, ale o coś trzecie. W pewnej mierze wyraził to intuicję określenie następujące: *utwór literacki jest to specyficzna wartość kulturalna (duchowa), aktualizująca się w przeżyciu estetycznym w oparciu o empirycznie daną strukturę językową*. Brzmi to nieco sztucznie i abstrakcyjnie, ale chwytaj, jak się zdaje, nasze konkretne, żywe wyzucie tej sprawy.

Cóż to za wartość kulturalna? Jest to niewątpliwie wielkość niestalna, zmienna. W różnych okresach czasu i środowiskach kulturalnych poezja była rozmaicie pojmowana; stąd zmienność ocen estetycznych i np. zaliczanie w niektórych czasach *Kazań sejmowych* Skargi do literatury pięknej. Jeden i ten sam tekst może zresztą stanowić materialny substrat różnych wartości kulturalnych, i tak np. *Pan Tadeusz* bywał odczuwany i rozumiany jako nieśmiertelnie polskości, jako schyłkowy wyraz kultury szlacheckiej lub wreszcie po prostu jako arcywzór narracji realistycznej. Innymi słowy, wszelka definicja dzieła literackiego jest *normatywnym określeniem wartości literackiej*, wyrażającej ideał estetyczny jednostki, kierunku, epoki lub środowiska kulturalnego.

Ambicje Kridla były inne. Pragnął on stworzyć ścisłą, naukową, niezależną od czasu i miejsca definicję. W tym celu wyróżnił dzieło literackie jako odrębny rodzaj przedmiotów psychofizycznych i sprzecywał bliżej tę odrębność w oparciu o argumenty Ingardena i t. zw. szkoły formalnej. Fenomenolog Ingarden określił dzieło literackie jako strukturę wielowarstwową, której kościelcem stanowi zespół zdań o szczególnym charakterze logicznych (są to t. zw. quasi-sady); formalisci wyabstrahowali „system” języka poetyckiego (różnego od mowy praktycznej i naukowej) i sformułowali szereg pojęć technicznych (mówiąc ściślej: apriorycznych kategorii strukturalnych), takich

przyjmując bez dowodu, że odrębność ta jest równoznaczna z jego *istotą*, popełnił klasyczny błąd poetyki tradycyjnej.

Argumentacja Crocego wydaje się równie nieodparta i rozstrzygająca jak prosta. Można zapewne wykorzystać ideę Kridla (w oparciu nie tyle może o fenomenologię co o formalistów) przy rozbudowywaniu ścisłych, racjonalnych badań literackich, ale trzeba z góry jasno zdać sobie sprawę, że ta „pozytywna” nauka o literaturze nie będzie miała nic wspólnego z istotną *wiedzą o poezji* — poezji odczuwanej i rozumianej przez naszą intuicję praktyczną, jako zespół głębokich wartości duchowych, aktualizujących się w przeżyciu estetycznym w oparciu o empirycznie dane struktury językowe.

3

Pisano o *Wstępie do badań nad dziełem literackim* wiele, ale głównie z punktu widzenia jego użyteczności dla celów seminarijnych. Nikomu nie przyszło na myśl rozważyć książkę Kridla, jako zamaskowaną poetykę normatywną. A przecież właśnie w tym aspekcie odnasia się jej właściwe znaczenie i wartość na tle współczesnych przemian kulturalnych.

Stwierdźmy od razu: w swych dalszych — niezupełnie być może świadomych — konsekwencjach książka Kridla stanowi osłabiacz przewidywania trzech naczelnych ideologii estetycznych XIX wieku: *romantycznej* — której odpowiednikiem jest ideologiczne ujęcie dzieła, *naturalistycznej*, — która odbija się w ujęciu naturalistycznym i *modernistycznej* — odpowiadającej ujęciu psychologicznemu.

Kanonem estetyki romantyzmu była idea sztuki jako poznania duchowego. Artysta romantyczny, nawiedzony przez natchnienie, miał objawiać swemu narodowi i ludzkości tajemnice bytu. Szczytowym wyrazem tej idei jest twórczość mistyczna Słowackiego, gdzie w jedyny w swoim rodzaju sposób potężny system historiozoficzny wcielił się w nieogarniony, integralny świat poetycki.

Estetyka naturalistyczna była, rzecz można, strywalizowaniem idei romantycznych. Ideał poznania duchowego obniżył się w niej do postulatu sumiennego odtwarzania rzeczywistości empirycznej. Naturalnie „rzeczywistość” tę pojmano rozmaicie: inaczej w realizmie, inaczej w naturalizmie

WACŁAW KUBACKI

PROUST PO POLSKU

Najdonioślejszym ostatnio wydarzeniem w zakresie tłumaczeń było niewątpliwie przystąpienie do wydania po polsku wielkiego cyklu powieściowego Prousta p. t. *W poszukiwaniu straconego czasu*. Światowy rozgłos tego dzieła, rola, jaką odegrało ono w rozwoju współczesnej powieści, osoba tłumacza — Tadeusza Boya-Żeleńskiego — i tempo, w jakim zabrali się do pracy tłumacz i wydawca, zelektryzowały czytelników. W krótkim stonunkowo czasie ukazały się w siedmiu części oryginalu dwie: *W stronę Swanna* i *W cieniu zakwitających dziewcząt*.

Prousta zna czytelnik polski z drugiej, trzeciej albo zgola dziesiątej ręki. Obecnie nadeszła próba odpoznanania Prousta z anonimowego proustyzmu, jaki przesyca i przesyca powieść współczesną. Ten proces weryfikacyjny potrwa pewien czas, miejmy nadzieję, że nie tak długi, jak trwał proces cichej infiltracji proustyzmu. Nakłada to specjalnie trudne obowiązki na piszącego o wydanych dotąd po polsku tomach Prousta. Przede wszystkim nie można odbiegać od pierwotnych dwu części, żeby czytelnik mógł kontrolować krytykę i co ważniejsze, żeby wreszcie skończyć z wychwalaniem Prousta na kredyt, co się u nas praktykowało nad miarę. Odwoływanie się do części dalszych, nieprzetłumaczonych, pociąga za sobą dwa ważne następstwa: obniża w oczach czytelnika wartość części wydanych, podważa organiczność dzieła literackiego i odwleka wspomniany przed chwilą proces weryfikacyjny. Nie po to się uprzętnia jakiegoś pisarza, żeby kontynuować o nim legendę, lecz po to, żeby słowo stało się ciałem. Z drugiej jednak strony nie można się ograniczyć do tomów przełożonych. W rezultacie nie pozostaje nic innego, jak skombinować analizę z syntezą i poznać z rewizją.

Z konieczności ograniczę się do omówienia paru wybranych problemów. Ograniczając się awansujemy omawiane zagadnienia, nadajemy im reprezentacyjny charakter. Ma to dobre i złe strony.

Zacząć należy od stwierdzenia retrospektywnego charakteru dzieła Prousta. To ważny szczegół dla późniejszych rozważań. Schemat wspomnienia ulatwił pisarzowi zadanie — na to nie można zamykać oczu. Równocześnie jednak zmusił powieściopisarza do poszukiwania nowych rozwiązań kompozycyjnych. Proust to jeden z przykładów integralizmu twórczego, jeden z autorów, u których ideologia zawarta jest w kompozycji. Pisał o tym postulat Stanisław Brzozowski. Ogół tym te prawdę z paradoksu Peipera „mój rytm jest socjalistyczny”.

Proust wysoko ceni wspomnienie. Ma ono tę wyższość nad zdarzeniem, że mniej jest podległe czasowi. Zdarzenie mijają i może być ocalone tylko przez wspomnienie. A następnie, wspomnienie jest zbgoceniem rzeczywistości. „Przyjemności są jak fotografie. To, co zdejmujemy w obecności ukołchanej istoty, to jest negatyw; wywołujemy go później, znalazłszy się w sobie, kiedy mamy do dyspozycji ową wewnętrzną kamerę obskurę, do której wejście jest „wzbronione”, dopóki jesteśmy wśród ludzi”. (*W cieniu zakwitających dziewcząt*). Mamy tu wymownie wyrażony niedosyt świata. Proustowi jest za mało tego, że później w studio pamięci wywoła swoje „negatywy”. Chciałby równocześnie mieć „negatywy” i „pozytywy”, przeżywać i reprodukować, być wśród ludzi i wchodzić do wewnętrznej kamery obskury.

Osiąga to wymarzone wzmoczenie przeżywania przez kompozycję. Sztuka polega na tym, że opowiadający rozszczepia się: jest dzieckiem a opowiada równocześnie o życiu starszych. W pewnych chwilach opowiadający i ten, o którym się opowiada, zlewają się w jedną osobę. W pewnych zaś pozostają wprawdzie dwiema różnymi osobami, lecz ich przeżycia uzupełniają się i wzajemnie się tłumaczą. Oto charakterystyczne przejście od chłopcęj miłości opowiadającego do miłości Swanna: „Przypuszczałem, że gdyby Swann przeczytał mój list i odgadł jego cel, śmiałby się bardzo z tego ucisku serca, którego doznałem; otóż przeciwnie, jak się dowiedziałem później, podobny stan był cierpieniem długich lat jego życia i nikt tak dobrze jak on nie umiałby mnie zrozumieć” (*W stronę Swanna*). Oprócz zgłoszenia mamy tu nadto zapowiedź „miłości Swanna” i wplecenie tej sprawy w nurt opowiadającego; „mi-

łość Swanna” stanie się potem osobną sprawą, nie przestając być jednak kompozycyjną paralelą. To przetrwanie się od dzieciństwa do wieku dojrzałego daje efekt niezestniczenia w dwu fazach swego życia naraz.

Dążność do intensyfikacji widoczna jest również w refrenach. Proust posługuje się refrenami w dwojaki sposób. Raz są to zwykle powtórzenia, wracające co pewien czas, coś jakby akcenty rytmiczne i leitmotywy, np. sławna fraza sonaty Vinteuila i nie mniej sławne głogi. Kiedy indziej mamy znów refreny ironiczne, np. te same słowa wypowiedziane przez różne osoby w różnych sytuacjach. Takim refrenem może też być jakiś gest, szczegół ubrania. Powstaje w ten sposób „dwuznacz-

faniu do nieświadomych sił, do głębszych pokładów duszy odnajdujemy myśl bergsonowską.

Nie wszystkie rozwlekłości da się zwalić na karb „pamięci spontanicznej”. Sprawiedliwość każe obciążyć także „pamięć intelektualną”. Jej zawdzięczamy wtórny, refleksyjny charakter stylu Prousta, stylu, który razi nieraz swą szlachetnością. Weźmy pod uwagę fragment długiego opisu sławnych głogów z drugiego tomu *W stronę Swanna*:

„U szczytu gałęzi — niby róże w doniczkach odkrytych koronkowym papierem, których wiatle rące zapalają się na ołtarzu w wielkie święta — roilo się mnóstwo pączków o bledszym odcieniu; rozchylając się ukazy-



MARCEL PROUST

ność sytuacyjną”; autor dubluje jakąś scenę, skupia zdarzenia kontrastujące lub paralelne, daje przekrój wielowarstwowy. Podwójność znaczeń to droga do symbolizmu. Nie brak też w dziele Prousta takich akcentów symbolicznych. Widać to nawet w tytułach niektórych części.

Ze schematem wspomnienia i intensyfikacją łączy się ściśle kwestia łańcuchów kojarzeniowych, które nieraz pętają nogi przedzierającym się przez gąszcz proustowskiego cyklu. Jedną trzecią zaś przypomina drugą, a ta znów trzecią, trzecia zaś przywodzi na myśl czwartą, przy czym okazuje się, że i piąta i dziesiąta są również ważne i potrzebne. Jest to oparte na teorii psychologicznej o odbieraniu wrażenia zmysłowego i równoczesnym przypominaniu sobie wrażeń podobnych. Proust mitologizuje to prawo. Ludzie i przedmioty tęsknią do nieśmiertelności. „Bardzo rozsądna wydaje mi się wiara celtycka, że dusze tych, których straciłimy, uwiecznione są w jakiejś niższej istocie, w zwierzęciu, roślinie, rzeczy nieożywionej, stracone w istocie dla nas aż do dnia — dla wielu nie przychodzi on nigdy — gdy nam się zdarzy przejść koło drzewa, wejść w posiadanie przedmiotu, będącego ich więzieniem. Wówczas drzą, wołają nas i skorośmy je tylko poznali, czar przyska. Oswobodzone przez nas zwyciężyły śmierć i wracają, aby żyć z nami” (*W stronę Swanna*, t. I).

Mamy tu zaczątek tej tendencji, która niektórych twórców współczesnych doprowadziła do prób oddania t. zw. „strumienia świadomości”, czyli do osłabienia kontroli świadomości artystycznej. Przy czytaniu Prousta nieraz przychodzi na myśl, że autor nie umie eliminować rzeczy niepotrzebnych. Nagle spostrzegamy, że jesteśmy w błędzie; okazuje się bowiem, że Proust nie chce eli-minować. W ogóle pojęcie potrzebności lub niepotrzebności nie istnieje dla niego w tej dziedzinie. Proust rezygnuje z możliwości wyboru, kiedy stawia zasadę spontaniczności przypominania.

Proust wyróżnia dwa rodzaje pamięci: pamięć intelektualną, zależną od nakazu woli, i pamięć uczuciową, spontaniczną, nie podlegającą woli. Ważne są dla niego tylko te informacje o przeszłości, które zawdzięczamy pamięci spontanicznej, bo tylko one zachowują w sobie coś z istoty rzeczy. W tym zau-

wały, niby na dnie pucharu z różowego marmuru, krwawą czerwień i zdradzały bardziej jeszcze niż kwiaty swoista, nieodpartą esencję tego głogu, który gdziekolwiek pączkował, gdziekolwiek miał zakwitnąć nie mógł tego uczynić inaczej niż różowo”.

Głogi „wystrojone jak na święto” (pospolity zwrot metaforyczny, odświeżony przez zastosowanie do kwiatów); głogami ubiera się ołtarze (szczegół obrzędowy nasunięty przez porę roku — w tekście mamy „nabożeństwa majowe”). Te przesłanki i podobieństwo pączków głogu do róż wywołują nowe skojarzenia: róż stawianych na ołtarzach. Róż te kojarzą się razem z balastem doniczek otulonych bibułkami — bibułki są odpowiednikiem płatków głogowego kwiecia. I oto doniczki znalazły się na gałązkach głogu! I oto przy przeżyciu przyrody, na oddanie świeżości i delikatności rozkwitłego głogu, mamy „papier koronkowy”. Przypominamy, że wtórnie o różach doniczekowych tyłż przyczynia się do nasycenia obrazu, ile do dystrykcji czytelnika! Oprócz doniczek Proust umieścił na tym biednym krzewie jeszcze jeden ciężki przedmiot, a mianowicie „puchar z marmuru”. Cóż dziwnego, że obraz jest obładowany i przeladowany? Nawiasem mówiąc, ten „puchar z marmuru” przy opisie kwiatu to stary rekwiwit poetyki.

A teraz sprawa inna. Nie zapominajmy, że opisywane kwiaty i pączki — drobne z natury — znajdują się u szczytu gałęzi. Proust nie uprzedzając czytelnika, od opisu „z dala” przechodzi do opisu „z bliska”, opisuje wnętrze kwiatu, tak jakby go trzymał w ręku. Powstaje w ten sposób obraz syntetyczny, charakterystyczny dla metody intelektualnej. Opisy Prousta bardzo często są opisaniami krótkowidza, np. roślinność nad rzeczką Vivonne. Szczegółowość i drobiaźliwość, inwentarski charakter tego opisu trąci nieledwie „kluczem botanicznym”.

Zdumiewa u tego pisarza o szerokim rozmachu, który do wypowiedzenia się potrzebował aż kilkunastu tomów, zamilowanie do drobiaźgów. „Fioletek o niebieskim dzióbku zginął lodę pod ciężarem kropli zapachu, którą dźwigał w swoim rożku”. Typowy pleonazm proustowski i maniera „obciążania” rzeczy drobnymi, niewielkimi, delikatnymi. Zwłaszcza lubi Proust obciążać swe opisy elementami muzealnymi i antykwarskimi, eru-

dycją malarską, muzykologiczną i historyczno-literacką. „Lewkonie otwierały swoje świeże terebki o różowym kolorze pachnącym i zblakłym jak stara skóra kordowańska”. Dno rzeki „jasno błękitne i jaskrawe, przechodziło w fiolet o tonie japońskiej emalii”. Słońce padające na czerwone dywany „dawało ich welnie różowy puszek, niby naskórek świetlny i jakąś tklivość, jakąś poważną słodycz w pompie i w radości, charakterystyczne dla niektórych ustępów z *Lohengrina*, dla niektórych płócien Carpaccia, coś co pozwala zrozumieć, że Baudelaire mógł dać dźwiękowi trąby epitet „rozkoźny” (muzyka, malarstwo i literatura naraz!)”. „Odeta była spleciona z jego życiem niby owe inicjały Filiberta Pięknego w kościele w Brou, które z żalu po nim Małgorzata Austriacka wszędzie spłotała w własnymi”. Proust podkreśla „osobliwe upodobanie Swanna w tym, aby szukać analogii między żyjącymi istotami a portretami z muzeów”. W części drugiej (*W cieniu zakwitających dziewcząt*) wymiana zdań jest porównana z instrumentacją koncertu Mozarta. Świat poznają bohaterzy Prousta stale poprzez sztukę, wtórnie. Kolumny jakiegoś pałacu, „przypominając mi dekoracje operetki *Orfeusz w piekle* — wyznaje bohater *W cieniu zakwitających dziewcząt* — daly mi pierwszy raz wrażenie piękności”.

Interesująca jest u Prousta walka wrażenia z przypomnieniem „elementów pierwotnych z wtórnymi, świeżością ze sztucznością. Proust z lekka wydrwiwa intelektualny snobizm swych bohaterów. Część *W cieniu zakwitających dziewcząt* przynosi wreszcie humorystyczne wyzwolenie z uprzykrzonego muzealnictwa. Przygotowując wystawny obiad dla byłego dyplomaty, pana de Norpois, Franciszka „udała się sama do hal, aby wybrać najpiękniejsze płyty rumsztyku, nogi wołowe, nożki cielęce, niby Michał Anioł, spędzający osiem miesięcy w górach Karary, aby wybrać najdoskonalsze złoty marmuru na pomnik Juliusza II”.

Dwom rodzajom pamięci odpowiadają dwa rodzaje stylu: — lirycznego i erudycyjnego. Stąd ta mieszanina różnorodnych pierwiastków i pozorne rozdźwięki u Prousta. Drobną fioletkę będzie zginął lodę „pod ciężarem kropli zapachu, którą dźwigał w swoim rożku”. Lewkonie owinie autor w *kurdyban*, na głogach powiesi *puchary z marmuru*. Tej grawitacji odpowiada lewitacja, wysubtelnienie, odmaturalizowanie przedmiotów: „Szlśmy ku Polom Elizejskim przez ulice strojne światłem, zapachane tłumem, gdzie balkony odlutowane słońcem, bujały mgliste przed domami niby złote chmury”.

Podniesiona uprzednio mózgowa szczegółowość, dokładność i pedanteria opinów grają ogromną rolę w dziele Prousta. Dzieło to ujęte zostało w formę przesuającej się zwolna przed oczyma wizji przeszłości. Drobiazgowoś niekiedy wręcz naturalistyczna równoważy wizyjność, służy do konkretyzacji opowiadanego życia, o którym można naprawdę powiedzieć, że robi wrażenie, jakoby było utkane z tej samej kruchej materii, co sen i marzenie. Proust osiąga w ten sposób ambiwalencję. Epizody z ciotką Leonią i z Franciszką to pożądana przeciwwaga zdarzeń, z których większość dzieje się w czwartym wymiarze, w dziedzinie poezji i marzenia.

Proust kończy III t. *Swanna* wzmianką o „nonsense, jakim jest szukać w realnym świecie obrazów pamięci: zawsze będzie im brakowało czaru, którego używa sama pamięć i to, że ich nie poznajemy przez zmysły”. Nie dajmy się uwieść słowom Prousta! Zważmy, iż aby móc stwierdzić ów „brak czaru”, trzeba właśnie „obrazów pamięci” w świecie realnym szukać, oczywiście po to, aby ich nie znaleźć. Tylko przez poznanie rzeczywistości wzrasta cena marzenia. Dlatego też dwie te dziedziny — rzeczywistość i marzenie — pozornie nie równie traktowane, w sensie głębszym są równie ważne i równie Proustowi potrzebne.

Ucieczka ze świata realnego następuje z powodu przerostu wrażliwości. Bohater Prousta jest ciągle gotowy do przeżytej i — beczelny. Wspaniała precyzyjna maszyna, której nie wprawiono w ruch. Do tej formacji psychicznej świetnie pasują słowa Brzozowskiego z *Legandy Młodej Polski*: „Liryzm to dusza nie zatrudniona, dusza sama z sobą”. Inteligencja i sfera uczuciowa przerabiają materiał zupełnie przypadkowy. Gromadzi się w człowieku energia „bez określonego przydziału”, gotowa pójść w służbę pierwszego lepszemu uczuciu. Analiza Prousta odkryła najdziwniejsze transformacje uczuciowe i maskarady wewnętrzne.

¹ MARCEL PROUST: *W stronę Swanna*. Przełożył i wstępem opatrzył Tadeusz Żeleński (Boy). 3 t. Warszawa 1937. „Rój”. Str. 243 (I) i 241 (II) i 251 (III). — *W cieniu zakwitających dziewcząt*. Przełożył Tadeusz Żeleński (Boy). 3 t. Warszawa 1937. „Rój”. Str. 272 (I) i 253 (II) i 285 (III).

„Ten stan, ten niepokój — czytamy w *Swannie* — jest poniekąd predestynowany dla miłości, ona go zagarnie, wyspecjalizuje; ale kiedy, jak u mnie, niepokój ten nawiedzi serce, zanim miłość zjawia się w życiu, wówczas buja czekając na nią, mglisty i swobodny, bez określonego przydziału, raz w służbie jednego uczucia, to znów w służbie innego, to czułości synowskiej, to koleżeńkiej przyjaźni”. W *cienu zakwitających dziewcząt* daje analizę jeszcze okrutniejszą: „I powiedzcie, czy we wspólnym życiu, jakie wiodą idee w łonie naszego ducha, istnieć bodaj jedna z tych co nam dają najwięcej szczęścia, która by nie pasytywowała na obcej i sąsiedniej myśli, czerpiąc z niej najlepsze cząstki brakującej siły”. Dziś, w dobie spopularyzowanego freudyzmu, nie wydaje się to nam tak rewelacyjne jak było w r. 1913 (*W stronę Swanna*) i 1918 (*W cienu zakwitających dziewcząt*).

Zanurzeniu się w własnym wnętrzu zadziwiamy mistrzostwo analiz psychologicznych. Głębi tych spostrzeżeń nie odpowiada jednak stosunkowo szczupły ich zakres. Zacieśnienie się do własnej jaźni zwięzła strumień psychologii. Proust najchętniej analizuje niepokój miłosny, zazdrość i proces rodzenia się miłości. Nadzwyczaj ciekawy jest przebieg uczucia Swanna do Odety. W porównaniu z tym błado wypada w drugiej części cyklu młodociana miłość opowiadającego do Gilberty. W ogóle *W cienu zakwitających dziewcząt* przedstawia się ubożej niż *W stronę Swanna*.

Druga część cyklu przyniosła sporo zmian. Poglębiła się perspektywa, niektóre wątki przesunęły się na inne płaszczyzny (Swann, Odeta), niektóre ustąpiły ze sceny (Verdurinowie), niektóre rozwinęły się (malarz Elstir), zaczynają się nowe sprawy (Bloch, Saint-Loup, de Charlus, Albertyna). Ogólnie biorąc część druga jest mniej liryczna, więcej wyrównana, bardziej jednolita i — monotonna. Dyskretny humor *Swanna* staje się jaskrawszy w części drugiej. Dwie rzeczy nie uległy zmianie: satyra i egotyzm.

Dzielo Prousta to epopeja egotyzmu. Powieściowa „towarzystwość” Prousta nie powinna nas wprowadzać w błąd. Ludzie u Prousta nie innego nie robią tylko przygotowują się do wizyt, składają wizyty, przy-

mują wizyty, rewizytują, zostawiają i otrzymują bilety wizytowe, wysyłają zaproszenia i wyprawiają zaproszenia. Dni życia ludzkiego zostały sprowadzone do „jours fixes”. Towarzystwo to wszakże zewnętrzna, salonowa. Kontakty między ludźmi luźne. Ludzie nie wchodzą w bliższe zetknięcia z sobą. Nie wiemy o ich wewnętrznym życiu. Każdy jest zamknięty jak skorupiak. Z kart tych wieje pustka i samotność. Humor ma Proust dla rodziny bohatera i służącej Franciszki. Dla reszty świata — jest nią właśnie towarzystwo salonowe — ma tylko ironię i satyrę. Towarzystwo nie stanowi tu przeciwnego biegunu egotyzmu. Raczej podkreśla ten egotyzm i legitymuje go. Pęd do życia towarzyskiego zdradza się w części drugiej cyklu, jako pęd do pomnożenia siebie: „I tym samym całe jej życie wzniesło się na graniu, graniu boleśnie, hom czuł, że jest nieziszczalne, ale upajające, gdyż to, czym było dotąd moje życie, przestawczy nagle być moim całkowitym życiem, będąc już tylko małą cząstką rozciągającej się przede mną przestrzeni, którą pragnęłam ogarnąć a która była życiem tych dziewcząt, przyrzekało mi to przedłużenie, że możliwość pomnożenia samego siebie, która jest szczęściem”. Jest to jeszcze jeden aspekt proustowskiej chłonności i niedosytu.

Stosunek Prousta do człowieka, masa figur występujących w powieści i luźność kontaktów między nimi odbiły się na kompozycji. O celowości konstrukcji da czytelnikowi pojęcie dopiero całość. Oddawamy autorowi sprawiedliwość, że głęboko przemyślał budowę, że znakomicie orkiestruje i doskonale panuje nad całością, nie sposób powstrzymać się od uwagi, że jest to mimo wszystko kompozycja bardzo luźna i dowolna. Dzieło Prousta rozróżnia się w szeróbkach, puchło w korektach. Na do brą sprawę mogłoby liczyć dwa razy więcej tomów, niż liczy obecnie. Jest to kompozycja ramowa. Zasadą jej jest zupełna swoboda dygresji. Stąd też nużące dłużyzny u Prousta. Gadulstwo Prousta jest tym niebezpieczniejsze, że Proust, jako człowiek wszechstronnie wykształcony i pilny obserwator, ma dużo do powiedzenia. Czytelnik nie czuje nieodpartej konieczności istnienia tej czy owej postaci lub epizodu. Wprowa-

dzenie nowego wątku odbywa się mechanicznie. Ni stąd ni zowąd spotykamy kogoś lub poznajemy w towarzystwie, albo nagle przyjedzie czyjś kuzyn, wuj lub koleżanka i już z góry wiemy, że każde z nich zajmie w przyszłości dwa lub trzy tomy cyklu. W dowolnym miejscu przerywa się wątek i w dowolnym nawiązuje. W ten sposób można snuć powieść w nieskończoność.

Przyznać jednak należy, iż tego rodzaju kompozycja była artystyczną konsekwencją głoszonej przez Prousta spontaniczności, irracjonalnej postawy wobec życia i chęci opanowania czasu. Już św. Augustyn określił czas jako „ruchliwą zmienność” (*De civitate Dei*, ks. XI). Współczesne Proustowi teoriiopoznawcze analizy czasu (Bergson, Poincaré) zrewolucjonizowały pojęcie czasu. Okazało się, że czas jest konwencją społeczną i sprawą prywatną każdego człowieka, że nie ma jednego czasu, lecz jest wiele czasów, które istnieją obok siebie. To współistnienie różnych czasów psychicznych staje się przyczyną rozmiągnięcia się ludzi, ogranicza możliwość porozumienia się i skazuje człowieka na samotność. Opanowanie czasu nasuwa się, jako opanowanie całej zawartości „strumienia świadomości”. W ten sposób pisarz usiłuje rozładować czas. Przez molekule procesów myślowych i uczuciowych chce dotrzeć do molekule czasu. Morderczy wysiłek z czasem nadaje docieklivosti psychologicznej Prousta inkwizytorski charakter. Znamionuje ją niecierpliwość i niepokój. Cały Proust zawiera się w następującym stwierdzeniu: „w tym jest podobieństwo między miłością a śmiercią (raczej niż inne mętne podobieństwa, które się wciąż przytacza), że każą nam one wnikać coraz głębiej w tajemnicę osobowości, w obawie, że ich realność nam się umyka” (*W stronę Swanna*).

Przekład Prousta otrzymaliśmy późno. Mamy obecnie te części, które się ukazały w r. 1913 i 1918. Dziesięć lat dzieł nas od druku ostatniego tomu *W poszukiwaniu straconego czasu*. Fakt ów niezmiernie utrudnia recepcję Prousta. Miniona przedwojenna epoka, środowisko beczynnego, bogatego mieszczaństwa i salonów arystokratycznych Francji nie ułatwiają zbliżenia do tej powieści czytelnikowi polskiemu. Między czytelnikiem a Proustem położyła

się niepotrzebnie legenda, jaką ten utwór otoczyła krytyka francuska. Jest jeszcze jedna ważna przeszkoda. Zanim przystąpiono do wydania Prousta po polsku, Proust już zdążył stać się wspólną własnością pisarzy. Rozgrabiono na wszystkie strony „chwyt” i „sposoby” Prousta, co więcej, skomplikowano je i wysubtelniono. Poszczególne chwyt techniczne i obserwacje psychologiczne Prousta uczyniono centralnymi zagadnieniami utworów. Dorobiono do nich osobne dzieła.

Czytelnik dzisiejszy ma delikatne podniebienie literackie. Proust przyszedł po *Palubie* Irzykowskiego i po powieści Brzozowskiego *Sam wśród ludzi* (przypuśćmy, że książki te są znane i czytane...). Dalej: po Joyce’ie (do czytelnika doprowadzona kolarstwo i niekontrolowanie „strumienia świadomości”). Dalej: po *Czarodziejskiej Górze* Manna. W *Czarodziejskiej Górze* miał już czytelnik rozważania nad czasem i proustowskie refreny i balast erudyjny i wątkość akcji. Czyż można wziąć dziś czytelnika na taki sposób, jak przypominanie sobie w *Swannie* wszystkich pokoi, w których się zasypiało, i wież, które się w życiu widziało — po *Calem* *życiu Saby* Boguszewskiej? Kaden-Bandrowski podjął trud mitologizacji szczegółów (*W cienu zapomnianej olszyny*). Nalkow’ska spopularyzowała realizm. Nadużyto formy wspomnienia i zacytowania powieści od końca. Problemy proustowskie spotkamy u Iwaszkiewicza i Gruszczyń. Z powieści Peipera *Mam lat 22* specjalny czytelnik schematy zatrzymywania czasu i ciekawe analizy stanów świadomości i podświadomości. *Adam Grywald* Brezy uwieńczył wreszcie anonimową infiltrację proustyzmu.

Trzeba było długich lat dalekich, mglistych sugestji i pochodnych zjawisk proustyzmu, żeby otrzymać prawdziwego Prousta. Ciągłe spóźniania się w kulturze. Z daleka stoimy od źródeł. I ciągle musimy odbierać zaległości, zamiast z całym światem kroczyć naprzód. Ponieważ likwidacja omawianej zaległości jest już w toku, nie pozostaje nic innego, jak wyrazić życzenie, aby najrychlej dobiegła końca.

WACŁAW KUBACKI

KSIĄŻKI CIEKAWÉ

ANTONINA SPANDOWSKA

U R I A B R A H A M

„Wziął tedy Tare Abrama syna swego i Lota syna Haranowego, wnuka swego, i Sarah niewiastę swoją, żonę Abrama syna swego; i wyszli spolu z Ur Chaldejskiego, aby szli do ziemi Chananejskiej; a przyszli aż do Haranu i mieszkali tam”. (Genesis XI, 31).

Tymi słowami zaczyna biblia opowieść o Abrahamie, opowieść, która wprowadza do Starego Testamentu po raz pierwszy pierwiastek historyczny i personalny. Począwszy od rozdziałów poświęconych Abrahamowi — biblia zmienia się w historię narodu żydowskiego i jego religii. Religia ta oczywiście tworzyła się i krystalizowała przez długie wieki, ale ten, kto budował pierwsze jej podwaliny, musiał być potężną indywidualnością.

Nie wiemy nic o Abrahamie z czasów jego młodości. Biblia zaczyna jego historię od dnia opuszczenia Ur. Nie mówi też nic o pobycie w Haran. Następny rozdział zaczyna się słowami: „I rzekł Pan do Abrahama: „Wynijdź z ziemi twej i od rodziny twojej i z domu ojca twojego, do ziemi, którąż pokazać”. Nie dowiadujemy się też, kiedy Bóg objawił się Abrahamowi. W momencie opuszczenia Haranu Abraham liczył jakoby 75 lat. Był więc człowiekiem więcej niż dojrzałym. Skąd wyniósł wielki, potężny pomysł nowej koncepcji religijnej, która przetrwała cztery tysiące lat w postaci judaizmu i chrystianizmu — nie wiadomo. Ze środowiska, otaczającego go w Palestynie nie zaczerpnął go — to pewne. Hebrajczycy byli wtedy szczerem barbarzyńskim. Mógł więc albo być geniuszem i wyłonić go z głębi siebie, albo wynieść ze swej ojczyzny — z Ur.

Nie znaleziono oczywiście w Ur żadnego dokumentu, dotyczącego bezpośrednio Abrahama. Nie był królem, nie budował świątyń. Za to cały materiał wykopaliskowy mówi o Abrahamie pośrednio, lecz bardzo wymownie, i świadczy za tym, że Abraham żył, że opowieść o nim, przekazywana przez wieki w tradycji ustnej, potem w biblii, ma podstawy historyczne.

To właśnie Ur, które dosłownie „pył wieków” przysypał już na setki lat przed

naszą erą, tak że nie pozostało po nim nic prócz kilku łagodnych wzgórz, kryjących ruiny kwitnącego ongi miasta, — to Ur po tysiącletnich zapomnieniu odgrzebane zostało i na nowo pamięci ludzkiej przywrócone przez znakomitego anglo-amerykańskiego archeologa, C. L. Woolleya, którego ostatnia książka o Abrahamie¹, będąca rekapitulacją dotychczasowych prac tego uczonego, jest przedmiotem naszego omówienia. Od lat z górą 10-ciu Woolley, korzystając z funduszy amerykańskich, a także angielskich, prowadził szeroko zakrojone prace wykopaliskowe w dawnym Sumirze, czyli najbardziej południowej części Mezopotamii, a rezultatem ich oraz studiów historycznych była doskonała monografia p. t. *Sumeryjczycy* (1929), przedstawiająca rozwój i upadek tej może najdawniejszej kultury starożytności, dawniejszej może nawet od egipskiej, a w każdym razie chronologicznie jej równorzędnej. Dziwny ten lud, który według wszelkiego prawdopodobieństwa zjawiał się na tej ziemi od strony morza, stworzył

szybko niesłychanie wysoką cywilizację, trwającą w rozkwicie około 1500 lat, po czym nastąpił jej rozkład i zanik, tak że już w czasach podboju tych ziem przez Rzym język sumirski był zupełnie wymarły, a zachował się tylko jako język liturgiczny dawnego Babilonu i Assyrii. Nawiasem mówiąc, pochodzenie ludu tego, niesemickiego, jest po dziś dzień zagadką, a w ostatnich czasach głoszą w Niemczech hipotezę, że był on pochodzenia jakoby „atlantyjskiego”, że przywędrował z dalekiej zachodniej północy, okrążając morzem Afrykę, czy też idąc wzdłuż jej północnego wybrzeża (Herman Wirth). Za tym, że w każdym razie mamy tu do czynienia z sumirską imigracją, przemawia wspomniany pochod cywilizacyjny od morza ku północy, a może także i fakt, że Sumeryjczycy wykazują od razu bardzo wysoką kulturę. I tak np. rzeźba ich z pierwszej połowy 3-go tysiąclecia przed Chr. jest niewątpliwie pierwszą znaną nam wielką rzeźbą świata, przewyższającą nawet to, co stworzył ówczesny Egipt.



PRACA NAD WYKOPALISKAMI W UR

¹ SIR LEONARD WOOLLEY: *Abraham. Découvertes récentes sur les origines des Hébreux*. Payot, Paris 1936.



RUINY WIEŻY ZIGURAT W UR

wiadomo dokładnie, kiedy to się dokonało, ale datę tego faktu określają mniej więcej na 300 lat przed Chr.

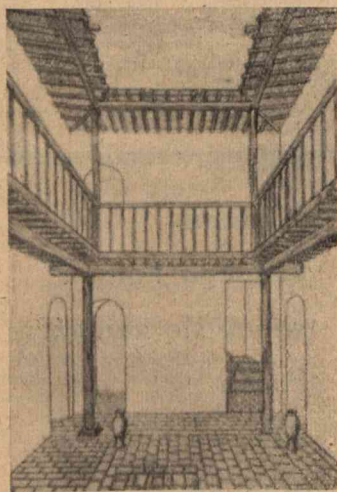
Księgi Mojżesza nazywają wprawdzie Ur „chaldejskim”, mimo że za czasów Abrahama nim być nie mogło, gdyż dopiero około 1100 przed Chr. aramejskie szczepy załapały dolinę Tygru i ufundowały dynastię, która nadała południowej Mezopotamii jej późniejszą nazwę Chaldei. Niewłaściwie to określenie ułatwiło uczonego ustalenie miejsca jego położenia; wiadomo, że Ur biblijne leżało w południowej Mezopotamii, a więc jest miastem, odkrytym przez Taylora, błędnie identyfikowanym czasem z miastem Urfą na północy.

Fakt zmiany koryta przez Eufrat tłumaczy także inne zagadnienia. Oto przyczyna, dla której Ur, kwitnące, pełne życia miasto i otaczająca je prowincja, zwana Sumer, zamary tak nagle i zupełnie, że aż powie o nich Jeremiasz: „ziemia, w której nikt nie będzie mieszkał, ani nie będzie chodził przez nią syn człowieczy” (Jer. LI, 43).

Sumer, czyli późniejsza Chaldea, była pokryta siecią kanałów, które doprowadzały wodę do pól zbyt suchych, a odprowadzały z innych, przesyconych wilgocią. Utrzymanie tego skomplikowanego systemu w porządku wymagało wielkiego nakładu pracy. Jednak właściwości przyrodzone terenu, sama natura kraju utrudniała nieustannie pracę i w końcu zatriumfować miała nad człowiekiem, nisząc jego dzieło. Z trudnością utrzymywano Eufrat we własnym łożysku za pomocą wysokich wałów ochronnych, gdy każdy wyłom pociągał za sobą straszną powódź. Był całej prowincji zależał więc od utrzymania w ryzach wód, które — należycie uregulowane — niosły jej żywność i dobrobyt.

Walka trwała tak długo, aż Eufrat przełamał swoje brzozy i utworzył sobie nowe łożysko około 18 km na wschód od dawnego, czyli mniej więcej tam, kędy dziś płynie.

Lud sumeryjski, doświadczony licznymi wylewaniami kapryśnej rzeki, zdawał sobie sprawę z groźącego mu niebezpieczeństwa. Toteż każdy właściciel ziemski musiał ponosić pewne ciężary, związane z systemem prac wodnych: w zamian za prawo korzystania z wody danego kanału, obowiązywał był utrzymać przypadającą na niego część kanału w porządku. Każde zaniedbanie karane było surowo. Innym obowiązkiem właścicieli było uprawianie ziem. Za pozostawienie pól nieuprawnymi groziły wysokie grzywny, a nawet konfiskata dóbr.



UR. REKONSTRUKCJA DOMU MIESZKALNEGO

Gospodarka tak intensywna wymagała wielkiej ilości rąk roboczych. Cały kraj obsiany był fermami i wioskami. Im bliżej Ur, tym gęstsze były skupiska ludzkie, aż zmieniają się w prawdziwe przedmieścia, rozciągające się wzdłuż rzeki i kanałów.

Samo Ur, w stosunku do wysokiej kultury rolnej prowincji, miało wygiad nędzny i zaniedbany. Uliczki były kręte, wąskie, niebrukowane, wiecznie brudne, bo mieszkańcy rzucali wszystkie śmieci i odpadki na drogę publiczną. Rezultatem tych nieporządków było to, że poziom ulic tak się podnosił, iż spotykało się domy, których drzwi wchodziły do połowy wysokości były poniżej tego poziomu. Toteż często właściciel zmuszony był zburzyć swój dom i odbudować go w ten sposób, aby błoto nie mogło wlewać się swobodnie przez drzwi do mieszkania, jak poprzednio.

W porównaniu z zewnętrznym wyglądem miasta wnętrza domów mieszkalnych dają o wiele lepsze świadectwo wysokiej kultury materialnej Ur. Mieszkania były przestronne i mogły zapewnić egzystencje wygodną, nawet luksusową. Dom przeciętnego mieszczanina obejmował 10 do 20 izb. Z tego na parterze mieściły się pokoje dla przyjęć i mieszkania niewolników, a piętro i płaski dach rezerwowali gospodarze na swój wyłączny użytek. Za domem położona była kapliczka dla bogów rodzinnych. Wszystkie domy zbudowane były według jednego planu, przypominającego zresztą dzisiejsze mieszkania arabskie.

Mieszkańcy Ur kulturowali pewien chwalebny zwyczaj, który dziś pozwala odtworzyć dokładnie obraz ich życia: prowadził archiwa rodzinne. W domach znaleziono niezliczone ilości tabliczek glinianych, zapisanych pismem klinowym, które nadają koloryt „lokalny” oficjalnej historii, wyrażonej przez napisy na grobowcach królów i w świątyniach.

Z tych domowych archiwów dowiadujemy się m. in., że Ur było miastem handlowym. Natura nie dawała ludowi sumeryjskiemu żadnych surowców prócz gliny, trzeba więc było je sprowadzać; przywożono zatem miedź, złoto, kość słoniową, drzewo, alabaster itd. Wielką trudność przy tym handlu stanowił brak pieniądza. Radzono sobie w następujący sposób: wyrażano wartość przedmiotu w miarach jęczmienia; skoro zaś np. kupiec A nie mógł zapłacić w naturze przedmiotem, pożądanym dla kupca B, wystawiał mu czek na glinianej tabliczce. Czek mógł być puszczony w obieg i realizowany wówczas, gdy znalazł się nabywca na produkty, posiadane przez przedsiębiorcę A.

Handlem zajmowała się tylko klasa średnia, „mushkinu”. Prawo sumeryjskie dzieliło społeczeństwo na trzy klasy: amelu, mushkinu i niewolniczą. Do pierwszej należeli kapłani, urzędnicy państwowi i wojownicy. Klasa „mushkinu”, również ludzi wolnych, obejmowała kupców, rzemieślników, rolników i inne zawody wolne. Niewolnicy mogli być urodzeni w niewoli, lub popaść w nią, jako jeńcy wojenni.

Oto parę ciekawych szczegółów z warunków życia poszczególnych klas. W Ur za usługi produkcyjne (poradę lekarską, prawniczą itp.) płacono nie według ich ustalonej wartości, a według przynależności do klasy społecznej tego, kto z danej usługi korzystał. Aristokraci z klasy „amelu” płacili za wszystko podwójnie ceny w stosunku do płaconych przez klasę „mushkinu”. Przykład godny uwagi, a może naśladowania.

Na ogół społeczeństwo w Ur było liberalne. Niewolnictwo nie było tym, czym uczyniły je inne narody. Niewolnik mógł wprawdzie być sprzedany, ale mógł protestować i odwoływać się do sądów. Mógł posiadać własność prywatną, załatwiać interesy na własny rachunek i kupować wolność.

Także w stosunku do kobiet liberalizm Sumeryjczyków był budujący. Kobieta uważana była za pełnoprawnego członka społeczeństwa. Miała prawo świadczyć w sądzie; mogła mieć własność prywatną, którą nawet jej mężowi nie wolno było dysponować.

Stosunki małżeńskie uregulowane były w epoce Abrahama już kodeksem Hammurabiego¹. Na to, że kodeks ten był szanowany, daje dowód sama biblia w opowieści o Abrahamie: Sarah, żona Abrahama, była bezpłodna. Dała mu więc Agar, niewolnicę swoją, na drugą żonę, mówiąc: „azali wzdzy z niej będą miała dziatki” (Gen. XVI, 2). Agar poczęła normalnie i z tego powodu okazywała swą wyższość Sarze. Ta skarży się Abrahamowi, który odpowiada: „Oto słudźnica twoja w rękach twoich, czyn z nią coć się zda najlepszego” (Gen. XVI, 6). Sarah zaczyna więc maltretować nieszczęsną niewolnicę tak, że Agar ucieka na puszczy, skąd wraca dopiero dzięki interwencji anioła. W domu Abrahama rodzi syna, Izmaela. Lecz po pewnym czasie Sarah sama rodzi syna, Izaaka. Widząc, że Izmael szczydzi z jej dziecka, domaga się od Abrahama wypędzenia Agar i Izmaela; Abraham z początku opiera się, lecz głos Boga nakazuje mu usłuchać Sarah” (Gen. XXI, 12).

Różnica zachowania się Abrahama w obydwu wypadkach jest uderzająca. Zdawać by się mogło, że raczej w pierwszym powinien był zaprotestować przeciw żądaniu Sarah, gdyż brzemienna Agar dawała mu jedyną nadzieję na potomstwo. Później, gdy miał już syna z Sarah, mógł nie dbać więcej o dziecko niewolnicy. Tymczasem postępowanie jego znajduje pełne wytłumaczenie w przepisach kodeksu Hammurabiego, które przewidują następujące postępowanie na wypadek bezpłodności żony; kobieta może dać mężowi swemu niewolnicę, która mu urodzi dzieci. Niewolnica tym samym jest wyzwolona. Lecz prawowita żona nie traci swych przywilejów: jeżeli niewolnica usiłuje z nią rywalizować, żona może ją sprzedać w razie, gdy nie urodziła jeszcze dziecka; natomiast gdy urodziła, można ją tylko uczynić znów niewolnicą.

Oto jeden z przykładów, dowodzących, że Abraham był pod wpływem kultury babilońskiej.

Wróćmy jednak do Ur. Ur było miastem politeistycznym. W środku miasta znajdował się obwarowany obszar, mieszczący świątynię boga-księcia, imieniem Nannar. Najważniejszym obiektem tego obszaru był „Ziggurat”, rodzaj świętej piramidy, budowanej zazwyczaj z surowej cegły, legendarna „wieża Babel”, na której szczytce stały świątynie lub kaplice. W obrębie murów otaczających ziggurat mieszkały całe roje kapłanów, urzędników i robotników. Nannar był również królem, nie tylko bogiem, potrzebował więc zarówno administracji, jak kleru. Miał swoje dobra

¹ Kodeks ten wyszedł w polskim przekładzie naszego orientalisty i profesora uniwersytetu w Wiedniu, Müllera (Stry 1906).

ziemskie, którymi trzeba było zarządzać. W archiwach świątyni znaleziono np. kopie pokwitowań, wydawanych ofiarodawcom; dokumenty te świadczą wymownie tak o ilości składanych darów, jak o sprawnej administracji odbiorców. Organizacja świątyni i dworu boga miała formy państwa: Nannar miał swój rząd — swych ministrów, archiwistów i skarbników. O ile można stwierdzić, cały aparat funkcjonował idealnie. Aż się wierzycie nie chce, że głowa tego państwa była fikcyjna.

Jak to się stało, że Abraham wyniósł stamtąd myśl o religii tak zwiosłej, jak żadna z istniejących poprzednio? Myśl ta mogła mieć źródło w reminiscencjach z Ur, ale na pewno nie w kuldzie boga-księcia.

Oprócz Nannara uczeni mieszkający Ur wiele innych bóstw, których kapliczki stały na rogach ulic. Kompetencje tych bogów drugorzędnych były również podobne do kompetencji naszych świętych. Sami nie sprawić nie byli w stanie, mogli tylko działać interwencją u Nannara lub jego małżonki Nin-Gal.

Alle i te kultury nie mogły skusić Abrahama. Pociągnął go trzeci rodzaj bóstwa, czczony w Ur — bóg rodzinny. Ten najmniejszy, nieznaczący, ukrywający się w domowych kapliczkach, najbliższy sercu każdego człowieka. Nie miał on wspaniałych posągów, — najczęściej maleńkie, stare, zniszczone figurki z gipsu, które stanowiły za ledwie symbol. Istotny obraz boga powstał tu w wyobraźni jednostki. Im bardziej indywidualny był człowiek, tym piękniejszy mógł być jego bóg domowy.

Bóg rodzinny był tym, do którego uciekano się w ciężkich chwilach smutku i niezszczęścia. Skromny mieszczanin nie ośmieliłby się zaprzękać swymi zmartwieniami głowy potężnego Nannara lub Nin-Gal. Poza tym nie miał nadziei, że wielki bóg dosłysz jego płacz i raczy zwrócić na niego uwagę. Dosłyszał za to zawsze bóg rodzinny. Musiał słyszeć, bo mieszkał w tym samym domu i tylko nad jedną rodziną miał pieczę. Bóg domowy był wierny, przeniósł się razem z rodziną wszędzie, gdziekolwiek poszła, zawsze gotów jej pomagać.

Gdy Abraham wywedrował z Ur, udał się do Haranu, a następnie do Chanaan, gdzie bóg sumeryjski, Nannar, nie miał już żadnej władzy. Nie stracił jej natomiast bóg rodzinny, przeciwnie, rósł w potęgę z dnia na dzień. Nie był to jeszcze bóg powszechny, bóg wszystkich ludzi, „równych przed obliczem Pana”, jakim go później zrobił chrześcijaństwo. Za czasów Abrahama miał on czysto rodzinny charakter. Nie go nie obchodziła cała ludzkość, gdy mówił: „Wszystkie bowiem ziemie, którą ty widzisz, dam tobie i nasieniu twemu aż na wieki. — A rozmnożę nasienie twoje, jako proch ziemi; bo jeśli kto będzie mógł zliczyć proch ziemi, tedy i nasienie twoje zliczone będzie”. (Gen. XIII, 15, 16). Jeszcze długo potem, zanim nadano mu imię Jehowy, nazywano go „Bogiem Abrahama, Izaaka i Jakóba”.

ANTONINA SPANDOWSKA

Z ŻYCIA ZAGRANICY

STUDIUM O SORELU

Ukazała się we Francji ciekawa praca Pierre Angela p. t. *Essais sur George Sorel* (Marcel Rivière). Celem tego ze wszech miar pożytecznego studium było udostępnienie dzieła Sorela, które — mimo ogromnych walorów — grzeszy niekiedy brakiem metodyczności, co zniechęca doń nie dość cierpliwego czytelnika. Praca Angla stanowi niejako cenną introdukcję do dzieła Sorela i przysięga do zgłębienia go; ogółowi zaś czytelników daje doskonałe i przejrzyste resume sorelowskiej filozofii.

Zanalizowawszy w pierwszej części książki wszystkie odkrycia i wahania Sorela na drodze poszukiwania doktryny, przechodzi Angel do „konsekwencji społecznych”. W tej części pracy rozpatruje poglądy Sorela na zadania proletariatu, walkę klas, marksizm, syndykalizm i wreszcie słynną doktrynę o przemocy, zawartą w dziele p. t. *Réflexions sur la violence*, które dało pole do licznych i nierazko fałszywych interpretacji. Autor kładzie wielki nacisk na doniosłość znajomości dzieła Sorela przy rozpatrywaniu współczesnych teorii ekonomicznych i społecznych i w sposób przekonujący wykazuje jego niepożyta aktualność.

DYSKUSJA O TEATRZE W CZASOPISMACH NIEMIECKICH

Zdaniem Wilhelma Schramma, odrodzenie teatru niemieckiego łącz się z datą 30 stycznia 1933 roku, t. j. z dniem przewrotu narodowego. Jak wynika z artykułu M. R. Möbiusa p. t. *Mehr Mut, zur Gegenwart!* dotyczy to nie tylko teatru, ale całej literatury niemieckiej. Formująca się pod auspi-

ejami Hitlera, Goebbelsa i Laubingera — współczesna rzeczywistość artystyczna Niemiec ujrzała swój mit w narodowo-socjalistycznym programie, odkąd wyznaczono pisarzowi rolę obrońcy regimu. „Pisarz prowadzi politykę zagraniczną, jeśli pisze o Austrii i Bułgarii, wewnętrznie — jeżeli jest zwolennikiem armii”. Zaszczepione to stanowisko nie lakomi prawdopodobnie twórców III Rzeszy, bo organ niemieckiego Związku Młodzieży *Westdeutsche Akademische Rundschau* wysnuwa nagle charakterystyczny manifest: „Mehr Mut zur Gegenwart!”. Jakoś trudno naklonić zaszczepianą się gąszcz monografii i powieści historycznych jedenastotysięczną plejadę niemieckich pisarzy do zainteresowania się współczesnym ruchem politycznym, skoro okazała się konieczność wysunięcia tego hasła. Z opieszalnością tą walczą na łamach *Das Deutsche Wort* M. R. Möbius. Przypomina on obowiązek pisarza narodowych Niemiec: „Punktem zaczepienia dla pisarza nie jest już środowisko jego wiernych czytelników, ale plac boju jego narodu”. Jakby uzupełnieniem tego tragicznego nawoływania jest głęboka i obszerna rozprawa René Königa p. t. *Literarische Geschmacksbildung*. W związku przyczyn depresji współczesnej literatury wykracza tu autor dyplomatycznie poza inicjatywę rządu. Błądzenie odbiorców w labirynty nieuchwytnych kryteriów z jednej strony i odezwany przez pisarza brak odźwięku społeczeństwa z drugiej strony usiłuje König rozwiązać na drodze obopólnych koncesji. A więc: sztuka nie jest lalką do zabawy i pisarz nie tylko „sobie śpiewa a muzom”. Apatyczności i zniechęceniu ma przyswiecać optymizm i wiara w bliskie choć przypadkowe wyjście z matni.

ŚWIAT KSIĄŻEK

DR FR. KSAW. SEPPELT i DR KLEMENS LOEFFLER: *Dzieje papieży*. Uzupełnił do rzeczy polskich dr Tadeusz Silnicki, prof. Uniw. Poznańskiego. Poznań. Wydawnictwo Polskie R. Wegnera.

Jest to historia papieży mająca imprimatur. Determinuje to po części charakter wydawnictwa. „Pisane przez katolickich uczonych dzieło to odpiera niesłuszne napaści na Kościół katolicki, wykazując trwale i nieprzemijające jego zdobycze dla ludzkości. Budzi zaś tym większe zaufanie, że autorzy nie wahają się wykazać w imię prawdy historycznej także niedociągnięć czy ludzkich przewin niektórych papieży” (Przedmowa).

Chęć obiektywizmu jest w wielu sprawach widoczna i tak np. mówiąc o papieżu Wigiliuszu autorzy piszą: „Ale zemściły się na nim dotkliwie i zgotowały mu wiecie goryczy i upokorzenia jego dawne grzechy: ambicja, chciwość i ustepliwość, wynikająca z braku charakteru”.

Niekiedy jednak katolik stara się stepić osąd uczonego. Mówi np. o zachowaniu się Grzegorza XIII wobec wypadków nocy św. Bartłomieja: „W Rzymie na wiadomość o tych bezwzględnie potępiania godnych wypadkach, które zresztą nie przyniosły żadnej korzyści sprawie katolickiej, odprawiono uroczyste Te Deum, a papież kazał wybić medal na pamiątkę dnia tych krwawych zaślubin i przesłał życzenia rodzinie królewskiej. Takie, surowo później oceniane zachowanie się Grzegorza XIII tłumaczy się tym, że dwór francuski przedstawił swój krwawy czyn, jako zduszenie sprzyśnięcia przeciw domowi królewskiemu, tak że w Rzymie miało się, iż chodzi tu o obchód zwycięstwa sprawy katolickiej. Pozorny sukces odeślano na razie na dalszy plan rozwag krytyczną, co do istotnych pobudek tej rzeci”.

Dla czytelnika było by więcej interesujące, gdyby uwypuklono lepiej osobowość papieży na tle wypadków; mimo to dzieło czyta się z zainteresowaniem i bez znudzenia, dzięki dobrej formie literackiej.

MARIAN MILEWSKI

JANUSZ MAKARCZYK: *Liberia. Liberyjczyk*. Liberyjka. Stron 112. Nakładem Głównej Księgarni Wojskowej. Warszawa 1936.

Janusz Makarczyk, którego znamy jako autora książek podróżniczych z Syrii, Palestyny, St. Zjednoczonych i Brazylii, tym razem udał się do Liberii. Miał sobie powierzoną oficjalną misję: był przewodniczącym delegacji Ligi Morskiej i Kolonialnej do zawarcia z rządem liberyjskim umowy handlowej i osadniczej. Ten oficjalny charakter zapewnił mu na miejscu dużą swobodę ruchów, kontakty z miejscowymi władzami i możliwość poczynienia bardzo ciekawych spostrzeżeń.

Obserwacje Makarczyka o Liberii i Liberyjczykach są z konieczności dość powierchowe. Z ułankowych spostrzeżeń i anegdotek, jak z kamyków mozaiki, układa się jednak plastyczny obraz. Powiedzmy od razu: obraz mocno groteskowy, jeśli mierzyć będziemy Liberię miarą, którą przywykliśmy stosować do państw i społeczeństw cywilizowanych.

Czytamy ze szczerą wesołością, jak w swoim czasie minister skarbu własnoręcznie inkasował podatki, zebrał sumę ukrył, a później umyślnie pobił się ze swym pomocnikiem dla upozorowania bajeczki, że ludność nie tylko nie uściła należności, ale jeszcze czynnie targnęła się na władzę. Czytamy dalej, że w całym państwie są tylko dwa aparaty telefoniczne — na biurku prezydenta i ministra poczty — ale nie są połączone drutami i służą jedynie ku ozdobie biurku obu dostojników. Od takich dykteryjek — o niepodejrzaną zresztą autentyczności — roi się w książce.

Ta groteskowość jednak występuje tylko wówczas, gdy mierzyć Liberię miarą państw cywilizowanych. Na dobro autora zapisać należy, że nie dal się uwieść pokusie taniego kpiarstwa i szyderstwa. Pisze z umiarem, przyznaje, że Liberia pod względem cywilizacyjnym stoi niżej nawet niż kolonie, ale — dodaje — jest taka, jaka jest, jej mieszkańcy są ze swego państwa zadowoleni i chcą, aby im pozwolono żyć według ich upodobań.

Zainteresowanie polskiego czytelnika wzrasta jeszcze z chwilą, gdy autor, tak barwnie i obszernie podmalowawszy lokalne tło, przystępuje do relacji ze swych oficjalnych obowiązków delegata Ligi Morskiej i Kolonialnej. W całej książce rozrzucone są drobne wzmianki o stosunkach polsko-liberyjskich, poza tym w osobnym rozdziale omawia autor całokształt tych stosunków, ich za, początkowanie, rozwój i widoki na przyszłość. Nie lekceważmy drobnej wiadomości, że warty prezydenta Liberii paraduje w fezach wyrabianych w Częstochowie. To dopiero początek. W r. 1934 Liga Morska i Kolonialna zawarła z rządem liberyjskim umowę, mocą której Liga zobowiązała się wysłać na koszt Liberii rzeczoznawców finansowych i sanitarnych, Liberia zaś czyni w ten sposób zadość żądaniu Ligi Narodów. Ze strony polskiej wyjechali wówczas: inż. Tadeusz Brudziński i płk. dr Jerzy Babecki, zastąpiony później przez dra Anikszteina. Liberia zgodziła się wydzielić dla 50 plantatorów polskich tereny pod uprawę kultur tropikalnych, przynależała towarom i kupcom polskim klauzulę największego uprzywilejowania, zezwoliła na poszukiwania szlachetnych kruszców, na budowę w stolicy państwa — Monrowii — polskiego składu wolnocłowego i przynależała szereg innych ułatwień. Znamienne jest, że spośród białych tylko Polakom pozwolono na zakładanie faktorii wewnątrz kraju — innym wolno handlować tylko na wybrzeżu. Fakt ten tłumaczy Janusz Makarczyk w czasopiśmie *Morze* tak: „Entuzjazm i energia nasza przelała się i na czarną brzość. Przyjaźielskie i serdeczne odnośnienie się nasze do ludności tubylczej zapewniło nam całkowite zaufanie z ich strony”. A we wsi Ba Krossary powitany został przez miejscowego szefa słowami: Gościu z dalekiej Polski! Wiemy, że nie przychodzisz tu po to, aby powiedzieć potem wojsku, jak do nas dojeżdż i zawiązać nas. Gódzimy się, aby na naszej ziemi mieszkali i bogacili się Polacy, bo wiemy, że nie zrobią nam krzywdy”.

Dla Polaków otwierają się więc w Liberii, wedle relacji autora, zupełnie poważne perspektywy.

Książka Makarczyka jest reportażem. Nie jest ona wolna od wad swego gatunku: znać w niej pewien pośpiech roboty, trafiają się potknięcia językowe i dziennikarskie konwencjonalizmy stylistyczne, ale posiada też i wszystkie zalety swego gatunku: w sposób lekki, okraszony humorem, a zgodnie z prawdą informuje o dalekim, egzotycznym państwie i jego ludności, zacięka wia i — odśladając pewne realne możliwości — pobudza w czytelniku polskim tak cenny instynkt pionierski.

STANISŁAW CZOSNOWSKI

EDWARD CROSS: *Epilog Wyzwolenia*. Str. 30. Warszawa 1936. Skład Główny Gebethner i Wolff.

Zdarza się, że formacje literackie stanowią materiał zapładniający wyobraźnię innych twórców. Dzieje się to po pierwsze w wypadku, gdy do tego samego problemu istnieją niewyżytkane jeszcze podejścia (*Maria Stuart* — Schillera i Słowackiego, *Król Edyp* — Sofoklesa i *Maszyna Piekłena* Cocteau, *Judas* — Tetmajera i Rostworowskiego) lub kiedy problem ten jest tak rozległy, że wykracza poza ramy, jakie dzieło twórcy zakreśla. W ostatnim wypadku mamy do czynienia z kontynuacją wątku treściowego, lub ideowego (wymienić tu można *Kazimierza Wielkiego* Wyspiańskiego, który stanowi niejako przedłużenie *Króla Ducha*).

Widowisko E. Crossa pod tytułem: *Epilog Wyzwolenia* stanowi jednak w tym

względnie rara avis. Jest ono nie tylko przedłużeniem formacji zamkniętej, ale zakwalifikowaniem problemu organicznie zrośniętego z epoką, która wydała *Wyzwolenie*. Odwaga, z jaką autor pokusił się o skonstruowanie własnej koncepcji z arcydziełem Wyspiańskiego, jest o tyle zastanawiająca, że trudno przypuścić, aby nie zdawał sobie sprawy z faktu, że *Wyzwolenie* stanowi środkowe ogniwo trylogii, w skład której wchodzi *Wesele* i *Akropolis*. Wtargnięcie więc z problematyką aktualną, bo zahaczającą o ideologię Marszałka Piłsudskiego, burzy nie tylko logiczny sekwens koncepcji Wyspiańskiego, ale wręcz przekreśla sens obecności w tej trylogii jednego z najgłębszych dramatów t. j. *Akropolis*, które po poprawce Crossa, jako epilog *Wyzwolenia*, nie ma właściwie racji istnienia. Odwagę tę podkreśla jeszcze fakt, że rewizji i naruszeniu uległo arcydzieło, którego artystyczny poziom i głęboka problematyka oneśmieliłaby już nie tylko wielbielcy talentu Wyspiańskiego, ale każdego szanującego się artystę.

Epilog Wyzwolenia rozgrywa się na Wawelu. Z jednej strony śpiący w kryptach królewskich Konrad, z drugiej — wchodzący na Wawel Cień z buławą.

W związku z świadomym nawiązaniem do *Wyzwolenia* pozostaje fakt przejęcia do Wyspiańskiego formy wiersza na ogół gładkiego i dramatycznego. W całości widowiska nie można by ocenić pod innym kątem, jak chęci oddania literackiego holdu cieniu Marszałka Józefa Piłsudskiego, co zresztą wyraźnie podkreśla autor w dedykacji. Z tego też względu wydanie *Epilogu Wyzwolenia* zanotować należy, jako wkład do niezawieszającej na poziomie literatury apoteozującej postaci Pierwszego Wodza.

MARIAN NIŻYŃSKI

LEONHARD FRANK: *Towarzysze snów*. Przekł. M. Tarnowskiego. Wyd. J. Przeworskiego. Warszawa 1937.

Rozdział pierwszy nie zachęca do przeczytania całości. Bo na podstawie kilku wstępnych stron odnosi się wrażenie, że to jakaś swawolna pornografia, w której nie ma miejsca na logiczne rozwijanie akcji, a jest tylko denerwujący pośpiech, wyrażający się telegraficznymi zdaniem — aby przędź do publicznego podniesienia kobiecej sukni. Bo co to ma być? — Przyjeżdża kobieta do małego miasteczka, na stacyjce spotyka mężczyznę, który odznacza się tym, że ma ostry nos i nieregularne, za wąskie usta. Ale to kobiecie wystarczy — oddaje mu się w pokoju hotelowym, zupełnie jak kokota. Tylko dlatego, że był inny, niż mąż. Piątego ranka rozeszli się — pojechała do domu.

Gdyby jednak postąpić tak, jak to sugeruje pierwszy rozdział, zamordowało by się dobrą książkę. Zamknijmy się więc w jej dziwnej atmosferze, pełnej tajemnic jak noc księżycowa, aby zrozumieć, że ta powieść nie jest pornografią, że ta powieść jest niespotykane odważna. Jest tak odważna jak myśli wariatów i jest tak szczerą jak kobiety, kiedy stoją nagie przed lustrem. Bo *Towarzysze snów* to powieść o kobietach i o umysłowo chorych.

Życie wszystkich prawie ludzi stoi pod złowieszczym znakiem rozdziału pomiędzy miłością pleiową a psychiczną. Ten rozdział w duchowym życiu jednostek występuje z taką siłą, że może doprowadzić do choroby umysłowej. Domy obłąkanych są wystarczającym dowodem konfliktu psychicznego dzisiejszego człowieka.

Bohaterka powieści, Ewa, popełniła zdradę, polegając na tym, że powodowana lekomyślnym pragnieniem wolności zawarła ponizające ją małżeństwo. Nie mogła dłużej znieść surowości i pogardy ojca. Popełniła zdradę wobec siebie samej. Ten ciężki grzech zawierał w sobie zarodek innego: ucieczkę jej ciała przed pożądlivością nieko-

chanego męża, niskiego grubasa o wilgotnych wargach, do ciała przygodnie spotkanego mężczyzny.

Drugą postacią główną jest Maria. Psychicznie przedwczesnie dojrzała, nie znała życia zupełnie, bo jeszcze w nie nie wrosła, ale spostrzeżenia, dotyczące życia seksualnego zwierząt, wzbudziły w niej silną odradę, przed którą uciekała do ukochanego z marzeń. Aż obłąd złączył ją z nim na zawsze, na wędrówkę po krainie idealnej miłości.

Namiętności, które poruszały serce Ewy i mąciły jej umysł, przejawiały się u Marii jaskrawiej tylko i ostrzej, a obłąd szesnastoletniej dziewczynki to tylko boleśniej-sza forma człowieczeństwa Ewy.

„Obłąd nie polega bowiem na tym” — mówi doktor Weber w powieści Franka — „że zamiast dawnego, uregulowanego myślenia i uczucia występuje teraz coś zupełnie innego; w myśleniu i uczuciu umysłowo chorego zawarty jest jeszcze cały dawniejszy człowiek, cała historia jego życia, która bez przerwy działa w nim nadal”.

Dlatego dr Weber nie mógł wyleczyć Marii, kiedy ją Ewa sprowadziła do szpitala. Aby obłąkanych bowiem wrócić rzeczywistości, trzeba by zniszczyć w nich życie dotychczasowe, życie to wypalić.

Szpital dla umysłowo chorych, ta smutna ojczyna ludzi, wytraconych z kolein normalnego myślenia — to również rażące miejsce, w którym Ewa spotkała swego drugiego męża a Marię ukochaną.

„Towarzyszem snów” Marii był Guido, wygnany z rzeczywistości obrazem ubóstwianej matki, oddającej się jakimś mężczyźnie. Ale męka Guida uleciała, kiedy spotkał kochankę ze snów. I już znalazł cel — żyć z nią.

Oto cytata:

„Zapytała uszczęśliwiona:

— Jak bardzo mię kochasz? Jak bardzo?

— Jak chodzimy i oddychamy i jak widzimy oczyma, tak cię kocham.

— Jak życie?

— Więcej, gdyż udaje mi się ono tylko dzięki tobie”.

Ta historia miłości jest tak piękna, że ułagodzi, napewno ułagodzi ludzi wstydlivych do przesyady, którzy nazwą tę książkę otwartą pornografią. Każdego wzruszą dzieje nieszczęśliwych — szczęśliwych.

Wielkie było ich szczęście, lecz trwało tak długo, dopóki gorzał płomień obłądu. Ale miłość Marii oczyściła Guida, wyniosła go na płaszczyznę zdrowych, do ich pustego już świata, bez Marii, pozostawionej daleko od niego — wędrujący kwiat w gorącym oddechu suszy.

Los jednak — ten sam los z roztkliwionych powieści Zarzyckich — stanął po stronie miłości: fala obrzydliwej odrady na widok nagich piersi przerwała słabą tamę, obalila Guida i porwała go swym nurtem, aby go zanieść na brzeg innego świata, skąd uciekał — obok Marii, i aby ich razem wprowadzić poza drzwi, zza których nikt nie wraca — w śmierć. Bo za wielką miłość trzeba płacić jak w sklepieku za chleb.

Ewa również zapłaciła za miejsce w życiu wedle prawa i charakteru swojej natury. Musiała dojść przez burzę, ulewy i pożary do dwudziestu siedmiu lat i przeżyć niejedno, aby wreszcie spotkać „towarzysza snów” w rzeczywistości, aby móc wchłonąć w siebie z powrotem przeszłość snu i przyciągnąć przyszłość do teraźniejszości, która była spojrzaniem w jego oczy.

Tę powieść o kobietach, poszukujących ukochanych — mimo poprawnego tylko tłumaczenia i niedbalęj korekty — naprawdę warto przeczytać.

HENRYK HUZIK

**W domu
każdego Polaka
winny się znaleźć
Pisma
Zbiorowe
JÓZEFA
PIŁSUDSKIEGO**

WILAM HORZYCA
**ADAM
SKWARCZYŃSKI**

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



LIBERYJSKI TANIEC MAGICZNY

KAROL IRZYKOWSKI

SCENA CZY SALA ODCZYTOWA

TEATR MAŁY: *Freuda teoria snów*, komedia w 3 aktach Antoniego Cwojdzńskiego.

Kiedy Cwojdzński wystawił w „Reducie” swoją *Teorię Einsteina*, również komedie pedagogiczną, poradzono mu, żeby naukowych teorii nie referował bez żadnego związku z akcją sztuki, lecz żeby przynajmniej starał się jakoś związać teorematy wykładane z losami osób na scenie, żeby te losy służyły jako ilustracja. To było minimum wymagań, jakie trzeba było postawić sztuce tego typu. Jakże by było maksimum? Każda sztuka dramatyczna, ba nawet każdy w ogóle utwór poetycki ma swoją stronę pedagogiczną, lub raczej — naukową, o tyle o ile wszelkie życie jest także bodźcem i zarodnią do badań, do teorii, o ile zapala się w nim także ta potrzeba. Lecz powinno się ukazać życie w stadium niejakiego przednaukowego, w chwili kiedy ono zaczyna tę naukę wymagać, a jeszcze w wyraźną teorię (doktrynę) nie kostnieje. Może być także droga odwrotna: życie w stadium ponaukowego, życie pokratkowane i zeszlabilizowane pewnymi doktrynami, lecz buntujące się przeciw nim i wracające do chaosu.

Cwojdzński usłuchał rady i w drugiej swojej sztuce, *Epoka tempa*, już jako tako zenił wykład z dramatem, ale wciąż jeszcze nie mógł sobie i nam darować — dokładności w wykładzie, wciąż mieszał scenę z salą odczytową. Także w nowej sztuce ta sama pedanteria daje się we znaki, i kto sama zna teorię Freuda i w ogóle freudyzm, jego zalety i wady, nie może tego nuzającego a przecież niepotrzebnego wykładu słuchać bez wewnętrznej irytacji. Jest to jeszcze zawsze sztuka dla analfabetów, którzy by się w niezwykły sposób pouczyć mieli o pewnych zamkach wiedzy, — lecz nawet i w tym charakterze, jako trik pedagogiczny, nie spełnia ona swego zadania. K. Wierzyński w swojej recenzji powiada, że Cwojdzński jest twórcą nowego gatunku; mnie zaś zdaje się, że ten gatunek po raz trzeci, i tym razem już kompletnie, wykazał swoje bankructwo. Rzeczka recepta „et prodesse volunt et delectare poetae”, dosłownie wzięta, zawsze miała w sobie coś barbarzyńskiego. Sowieci zastosowali ją u siebie na wielką skalę (wykładanie marksizmu).

Dopiero gdy się w myśli rozdzieli, odziedzi komedię Cwojdzńskiego od uprzykrzonego balastu naukowego, można ją ocenić jako skecz psychologizujący, żywy, zręczny i dowcipny w dwóch pierwszych aktach. Żywość swoją zawdzięcza on przede wszystkim temu, że już sama teoria i metoda Freuda ma w sobie żywioł dramatyczny, dzieli ludzi na odgadywaczy i odgadanych, tak jak romans detektywiczny dzieli ich na agentów i złodziei. Cały przebieg leczenia psychoanalitycznego jest w zasadzie dramatem: lekarz demaskator musi być agresywnym, demaskowany pacjent musi się bronić, są to zapasy duchowe; przewidziany też jest z góry moment, kiedy pacjent musi swoje popędy erotyczne przenieść na lekarza i że wtedy lekarz — trzeci akt komedii przez samego Freuda ułożonej — ma je sublimować. Temu pierwiastkowi dramatycznemu właśnie zawdzięcza freudyzm swoją popularność, zwłaszcza w sferach bogatej burżuazji, której kobiety spragnione były nowych wrażeń erotycznych na tle nihey naukowym. Zawsze to była zabawa lepsza od spirytyzmu. Psychoanaliza zastępowała spowiedź, co więcej przywracała ją, ulepszała, tak że co inteligentniejsi księża zaczęli się także uczyć psychoanalizy.

W dwóch pierwszych aktach *Freuda teorię snów* góruje On, literat, analizujący Oną, aktorkę, — głównym jego materiałem są jej sny i jej zapomnienia oraz przeoczenia. Jego badania doprowadzają do tego kompromitującego wyniku, że Ona nie kocha swego narzeczonego Władka, oficera, choć udaje przed sobą, że go kocha. Nawiasem: przyuczyni i objawy tego udawania, wstawiania w siebie, byłyby ciekawe, lecz autor pominął je, bo tu nie było żeru dla freudyzmu. W trzecim akcie Ona, przestudiowawszy nieco freudyzm, rewanzuje się panu literatowi, zasypuje go terminami freudowskimi i swoimi odkryciami, wśród których to jest najważniejsze i dla obojga poniekąd niespodziewane, że On kocha się w Niej — po czym następuje pocałunek. Rzecz kończy się swawolnym wyskoczeniem ponad Freuda: literat stwierdza, że analizując, można sobie naciągać życie, jak komu potrzeba.

Intencją autora, która mu za późno do głowy przyszła, albo której zrealizować nie potrafił, było zapewne: dać obok akcji pierwszoplanowej, widocznej, także podspodni nurt erotyczny, nakazujący Jemu i Jej wkląć się w sieć psychoanalizy, aż w końcu sami poczują się złapanymi, bo ta

sieć była właściwie siecią Amora. Czyli: że oni z sobą wojują, ale ich samych zawojował i ujarzmił „instynkt gatunku”; że badając wzajemnie wnętrza swoich podświadomości, dogrzebali się do jakiejś podświadomości innej, jeszcze głębszej. Zdaje mi się, że autor zanadto uwierzył w „podświadomość” — która jest pojęciem w psychologii spornym — i był wobec niej zbyt dyskretnym, zwałil na tę miledzącą lub lamigłówkową podświadomość cały ciężar dowodu i przez to zwołał się od obowiązku ujawniania takich zwykłych sobie, niefreudowskich symptomów narastającej miłości. W tej sztuce właśnie bardzo przydałaby się pewna podwójność w stosunku Jego do Niej: niech by się kłócili, ale niech by np. on raz ofiarował jej kwiatek, pomówił z nią o czymś innym niż o Freudzie, niech by w ich rozmowie powstawały drażliwe paury, niech by przynajmniej doznawali jakichś wstydów lub wstrząsów w chwili, gdy za Freudem mówią o pięciowych symbolach — w ogóle niech by ich opływał jakiś fluid miłosny, ciepły, niepokojący. Ale nie, oni sobie rozprawiają o „świństwach” tak jak student i studentka z piątego roku medycyny, z działu wenerycznego. Autor nie pokazuje nam żadnych innych symptomów zakochiwania się prócz symptomów à la Freud: że On chcąco-niechęco wypalił dziurę w fotografii jej na-

rzeczonego, że zaadresował mylnie jej list tak, aby do narzeczonego nie doszedł itp. — czyli że aby uwierzyć, że tylko tak się przejawia miłość, trzeba już być zakutym freudystą. Wprawdzie gdy się dwoje na końcu sztuki nagle pocałuje, nikt ich nie pyta o motywy, bo ludzie mogą się pocałować bez dłuższych przygotowań, pod wpływem jednej chwili, — ale w tej sztuce właśnie powolne narastanie i rozwój uczucia byłyby konieczną ingrediencją.

Mógłbym przypisać autorowi brak nerwu lirycznego, bez którego nie obejdzie się żaden dramaturg, ale wolę w czym innym upatrywać przyczynę tych zaniedbań: w namietności pedagogicznej, żeby swego Freuda jak najobficie wyłożyć, nie starczyło mu już czasu na zwykłe gierki ludzkie. Gdy w akcie trzecim Ona, po przeczytaniu Freuda, odwzajemnia się Jemu tą samą uczonością, wysypuje takie jej zapasy z worka, że odnosi się wrażenie, jakby autor w ten ryczałtowy sposób chciał się uporać z całą resztą materiału wykładowego. W ogóle ten trzeci akt, akt odwrócenia ról, reprzy, jest wykonany słabo, niektóre szczegóły psychoanalityczne są męczące — niepotrzebnie — aż do upadłego, telefon urozmaicający akcję furczy nieustannie.

Przypominam sobie komedię *Koziebrodzkiego* p. t. *Hipnotyzm*, gdzie się roz-

mawia o hipnotyzmie, on hipnotyzuje ją ale na próżno, bo wśród tych zabiegów jej siła okazuje się wyższą i mimowoli on zostaje hipnotyzowany. Ale to jest jednoaktówka, bez pretensji, — tu mamy skecz rozdytę.

Czytałem w recenzjach, że „On” jest dyktantem, że oczywiście prawdziwi freudyści są w swych diagnozach ostrożniejsi. Wcale nie! Dziełko Freuda o *Gradivie* Jensena i dziełko jego ucznia Stekla o sztuce Grillparzera *Sen życiem* to bzdury akuratnie na poziomie tego jakiegoś pana literata, — nie wiadomo czy to Albin czy Klemens z *Nagrody literackiej* Jasnorzewskiej.

Grali pp. Romanówna i Maszyński z wielkim przejęciem się, ale oczywiście nie mogli swoją grą uzupełnić tego, czego autor nie dał w tekście. Więc wciąż kłócili się bez litości, szło im o wygraną intelektualną, żadna niteczka erotyczna nie przewijała. Ale chociażż się przysłowio: „kto się czubi, ten się lubi” — jednak nie sprawdza się ono zawsze, nawet między młodym mężczyzną i młodą kobietą, czubią się dzisiaj jak dwaj mężczyźni lub dwie baby bez następstw.

Dzisiejszy świat „życia ułatwionego”, słowem czyste seksualizm, wyżywa się erotyzmu (intelektualnego) w bardzo szybkim tempie.

KAROL IRZYKOWSKI

LEONARD ŻYCKI - MAŁACHOWSKI

CZŁOWIEK W HOTELU

WIZYTA U KAZIMIERZA PRZERWY-TETMAJERA

Hotel Europejski to jeden z najwytworniejszych hoteli naszej stolicy. Lecz w danej chwili mało zwracam uwagi na ów specyficzny hotelowy luksus, który mnie otacza. Myślę o wizycie, którą za chwilę mam złożyć, i o człowieku, który jest tej wizyty celem. I o dziwnym losów zrządzeniu, które właśnie jego, pięćdziesięcioletniego, pierwotnego świata gór, rzuciło na bruk wielkomiejski między ludzi, z którymi nie nigdy go nie łączyło.

Gdy jadę windą na trzecie piętro, przypominam sobie, ile to już pisano o pięćdziesięcioleciu jubileuszu twórczości tego człowie-

żem. Prawda, przypominam sobie, Tetmajer choruje na oczy.

Twarz starożytnego poety nieczym nie przypomina w tej chwili reprodukowanych w piśmie fotografii. Zniknęły z niej duże, ciemne okulary, nadające jej wyraz surowości. Twarz ta jest łagodna jak u dziecka, a z oczu promieniuje dobroć. Poeta wyciąga ku mnie rękę na powitanie. Ręka ta przesuwając się obok mojej, wyciągniętej naprzeciw, i błądzi w przestrzeni.

Pytam o jubileusz. Odpowiedź brzmi tak jak się spodziewałem. Jubileuszem nie zainteresował się nikt.

do Szcza i tam mi bardzo miły obchód urządził.

Zaczynamy mówić o malarstwie. Tetmajer wspomina Wyczółkowskiego, Wyspiańskiego, Matejkę. Analizuje twórczość Matejki, dzieląc ją na trzy okresy o różnej sile artystycznego napięcia. Wspomina różne osoby, które pozowały do wielkich płócien historycznych.

... Nie, rzadko ktoś przyjdzie — odpowiada na moje pytanie, czy odwiedzają go tutaj znajomi. — Czasem po całych dniach nie pokaże się nikt, czasem przyjdzie ktoś z rodziny lub jakieś studentki, pragnące ujrzeć na własne oczy poetę, co to napisał: lubię, kiedy kobieta...

Najbardziej skarży się Tetmajer na oczy. On, co tak lubił czytać, teraz jest skazany na słuchanie jak czytają inni.

Przychodzi lektorka — czyta gazety lub coś z poezji. Ale to nie to samo, co czytanie samemu.

— Kilka dni temu kuzyn czytał mi *Konrada Wallenroda*, którego bardzo lubiłem. Czytał ładnie, ale ten poemat nie zrobił na mnie ani w dziesiątej części tego wrażenia, jak wówczas, gdy czytałem go sam — mówi ze smutkiem.

Nadchodzi chwila pożegnania. Nie należy przemęczać poetę.

Wychodząc, myślę o inicjatywie Zarządu Głównego Związku Zawodowego Literatów — inicjatywie stworzenia *domu wypoczynkowego* dla tych, których słabnąca dłoń nie jest już w stanie dźwierać pióra. Inicjatywie tej przyklaśnie cały świat literacki i nie tylko literacki.

Bo czas już zerwać z tym dawnym twierdzeniem, że pisarzowi należy się „cieru” w życia przeciągu a laur chyba na posagu.

L. ŻYCKI-MAŁACHOWSKI



KAZIMIERZ PRZERWA-TETMAJER

ka. Rozwodzone się szeroko o dziełach, o ich literackiej wartości, ale... może mnie pamięć zawodzi, — nie mogę sobie przypomnieć, żeby ktokolwiek pisał o samym twórcy.

Chłopiec, który mnie przeprowadza, puka do drzwi jednego z pokojów, leżących po obu stronach długiego korytarza, znika i po króciutkiej chwili wraca z pożądaną wiadomością: pan Tetmajer prosi.

Wchodzę. Pokój hotelowy najbardziej beznadziejnego typu. Raczej cęła misza niż pokój mieszkalny. Lampa przyćmiona aba-

Tetmajer usiłuje mi to wytłumaczyć.

— Bo widzi pan, ja już jestem poza literaturą — mówi. — Nie jestem pisarzem *en vogue*. Przyszli inni. Ja już od kilkunastu lat zresztą nie piszę. Nie pozwalają mi na to moje oczy. Nic dziwnego, że ludzie się mną nie interesują. Jubileusz? Jestem chory, niedowidzę, wszelkie obchody byłyby dla mnie męczące. Zresztą — dodaje — Podhalanie już mój jubileusz obchodzili. Pięć lat temu, bojąc się widocznie, żebym przed czasem nie umarł, zaprosili mnie w nasze strony

WYSTAWA
FOTOGRAFII WOJSKOWEJ

Redakcja *Podchorążego* organizuje Wystawę Fotografii Wojskowej.

Udział w niej jest dostępny dla wszystkich fotografów-amatorów (fotografowie zawodowi mogą w niej uczestniczyć poza konkursem) wojskowych — oficerów, podchorążych, podoficerów oraz szeregowców zarówno służby czynnej jak i rezerwy. Termin nadsyłania prac: 10.V. 1937 r. Ogólna wartość nagród przekracza kwotę 2.600 zł, z czego blisko 2000 przypada na nagrody pieniężne.

Wszelkich informacji udziela Wojsk. Instytut Naukowo-Oświatowy, redakcja *Podchorążego*, Warszawa, Nowy Świat 23/25.

Zwracamy uwagę, iż wysyłając prace na konkurs godeł i pseudonimów przybierać nie należy.

KONRAD WINKLER

Chardin bez obcych wpływów

Wystawa malarstwa francuskiego w Muzeum Narodowym stworzyła pewien uroczysty nastrój, w którym wszelka dyskusja o sztuce odświętnego niejako nabiera znaczenia. Nuta, w którą ta wyjątkowa impreza uderzyła, trafiła prawie do wszystkich — poruszając z posad nawet nasze nałogowe obojętność dla spraw kultury pięknej i znaną niechęć do błąkania się po wyższych kondygnacjach estetycznego myślenia. Zaroiło się w naszym świecie i półświatku kulturalnym a nawet owa konwencjonalna, malostkowa, czysto dziennikarska krytyka artystyczna, która wszelkie w tej sferze poglądy pragnie dociągnąć do jakiegoś popularnego „haselka” — umilkła zawstydzona, nie mogąc się poza tym zdobyć na nic lepszego, jak tylko na zdawkowe komplementy dla sztuki „naszego tradycyjnego sprzymierzeńca”.

W związku z tym nawet zdecydowany zwolennik „nieagresyjnej kulturalnej” i zaprzęgnięty obrońca „sztuki narodowej” (dawniej „popularnej”), „bez obcych wpływów”, prof. Pruszkowski, okazał się w swym felietonie o wspomnianej wystawie bezwzględny apologeta rasowego geniuszu malarstwa francuskiego. Czyżby to miało oznaczać nagłą „przeprowadzkę” ideologiczną sprawodawcy artystycznej *Gazety Polskiej*? Lecz prof. Pruszkowski i tym razem nie dał za wygraną. Pisząc bowiem o Cézanne'ie, nie zamierzał przecież podkreślić, że genialny samotnik z Aix „opierał się na rodzimych tradycjach francuskich”, a za swoje najbliższe krewnego w tej rodzinie, uważał — Chardina. I oto jesteśmy świadkami, jak nasz szanowny obrońca ekskluzywności narodowej złapał się sam w swoje własne sidła. Bo idąc konsekwentnie śladami myśli prof. Pruszkowskiego, wypadło by z kolei zapytać się: jakim to przodkami legitymuje się sztuka znakomitego twórcy „martwych natur” z Luwru — które bezspornie ewokowały wizję malarstwa Cézanne'a? Czy malarstwo Chardina mamy poszukiwać w sztuce jego poprzedników-współzłomków — czy też raczej wśród Holendrów i Flamandów z XVIII-go wieku? Wprost trudno w to uwierzyć, aby znany fakt przejścia przez Chardina spadku po Holendrów — o czym ćwierkała wróbla na dachu Studium Historii Sztuki Uniw. Warsz. — nie był dostatecznie znany recenzentowi *Gazety Polskiej*.

A więc rodowe drzewo genealogiczne i tym razem jakoś nie dopisało i nawet po adwokacku podciągnąć się nie da. A sprawa ta ma być badź co badź istotne znaczenie. Twierdzenie, że u podstaw każdej młodej kultury plastycznej znajdują się obce wpływy, należy już dzisiaj do truizmów. Nie inaczej rzecz się ma w literaturze i w innych gałęziach kultury pięknej. Wiadomo powszechnie, że sztuka europejska wywodzi swój rodowód z kultur plastycznych bliskiego Wschodu. Na starożytną sztukę grecką, która jest pierwszym objawem europejskiej mentalności, wpływa bezpośrednio starsza od niej sztuka egipska. Sztuka Hellady wchłaniała owe wpływy, asymiluje je, przeobraża — stwarzając nowy typ plastycznej kultury, oparty na harmonijnym stosunku człowieka do świata. Podobnie sztuka francuska, która nigdy nie dążyła do izolacji a we wpływach idących z zewnątrz nie widziała bynajmniej niebezpieczeństwa, lecz jedynie sposobność do wzbogacenia własnej kultury plastycznej. „Wpływy zagraniczne — pisze Pierre de Colmbier — są życiem samym sztuki”. Nie wolno się od nich bronić; kiedy padają na temperament narodowy dostatecznie silny, on je asymiluje i przestaje. Jeżeli nie jest do tego zdolny, prawdopodobnie sam z siebie nie byłby również dać nie umiał”. I rzeczywiście — jedną może trwać cechą sztuki francuskiej jest jej nieznawna moc asymilacyjna w stosunku do plastycznych zdobyczy innych narodów i plemion.

Wielcy malarze nigdy nie obawiali się obcych wpływów. Ideałem Poussina było stworzenie obrazu w sensie włoskiego renesansu. Anglik Turner, jeden z prekursorów francuskiego impresjonizmu, jest przepojony światłem Claude Lorraina, Daumier w koszmarnych wizerkach Goyi znajduje podniecie do charakterystyki swych zdegenerowanych typów drobniomieszczan, a Manet, po skopiowaniu tycjanowskiej *Venus* i go-

owskiej *Mai* — tworzy swą rewelacyjną *Olimpię*. Delacroix przyznaje, że jego sztuka czerpie soki w Constablu, Veronezie i Rubensie; wizję malarstwa Corota wywołuje sztuka Guardiego i Canaletta, w nowoczesnym zaś malarstwie — Matisse odkrywa swój świat plastyczny w sztuce chińskiej i perskiej, podobnie jak Dérain i Picasso w pierwotnej sztuce z Wysp Oceanii i w idolach murzyńskich.

Zdaje się, że dosyć wystarczająco udowodniłem bezsensowność etanowiska zwolenników izolacji kulturalnej w sztuce, gdzie właśnie poznanie i wyciągnięcie się do wszystkich krajów i epok staje się niewątpliwie źródłem nowych koncepcji formalnych, nowego repertuaru form — jak to widzimy w nowoczesnym malarstwie francuskim od impresjonizmu do kubizmu włącznie. Wielki sukces tego malarstwa, który zaskoczył poniekąd pewne sfery warszawskiej inteligencji, zdeorientowane przeróżnymi hasłami podwórkowymi, zmusił także prof. Pruszkowskiego do wykładania na „moim” brzegu — do którego artysta ów dopłynął kierując się jedynie zdrowym instynktem malarza a nie przekorną żonglerką ideologiczną zawodowego publicysty, skłonno do wyciągnięcia zbyt pośpiesznych wniosków ze znanego kompleksu naszych megalomaniaczkich urojeń.

Sprawa wpływów jest materią wiele delikatną. Znany estetyk francuski, Robert de la Sizeranne, powiada, że „rozumnie pojęte wpływy polegają na przejściu się ideą przewodnią danej sztuki a nie jej rezultatami, na przestrzeganiu prawideł, nie na zastosowaniu jej wzorów, na czerpaniu z źródła, nie w studni”. A Gustaw Gefroy przestrzega, że „nie Cézanne'a należy naśladować, lecz jego skrupuł w obliczu natury”. Owym skrupułem jest niewątpliwie sumienność artysty w godzeniu subiektywnego przeżycia z obiektywnym rozumowaniem, w ustawicznej a czujnej kontroli intelektu i świadomości, wobec podświadomego instynktu i subiektywnych pobudek. Ów skrupuł każe Cézanne'owi marzyć przez całe życie o „przetłumaczeniu” Poussina na naturę, by stać się przez nią z powrotem „klasycyzmem” i urzezywiścić ów odwieczny postulat jedności formy i barwy — myśli i uczucia. To dążenie do jedności kosmicznej wszechświata znajduje się zawsze u podstaw wielkich stylów i epok; do niej też tendują starożytni, tworząc człowieka antycznego; do owej upragnionej syntezy zmierza humanista włoski XV-go i XVI-go w., do niej również dążyła nowoczesna sztuka europejska, której ostatnim twórczym gestem na miarę renesansu jest malarstwo Cézanne'a.

A więc wpływy, idące do nas ze sztuki francuskiej, mają znacznie głębsze uzasadnienie, aniżeli by się to na pierwszy rzut oka wydawać mogło. Francja dzisiejsza bowiem reprezentuje w swej sztuce ową całą skondensowaną żywotność plastycznej kultury światowej, która idąc przez narody i epoki stworzyła jedną tylko tradycję, jeden kompleks wartości — których źródłem pozostaje po wieki forma starogrecka i kolor pompejańskich fresków. Nawet dość ekskluzywny w swym pangermańskim nepotyzmie uczony niemiecki, Woerman, przyznaje, że „wszystkie fazy rozwoju sztuki europejskiej XIX w., od neoklasycyzmu począwszy, dokonały się w pierwszym rzędzie w malarstwie francuskim; to bowiem, co Francja wzięła

w tym okresie od sąsiadów, nawet od Anglików, jest znikome wobec tego, co sama dała innym narodom; ona stała się mistrzynią i przewodniczką Europy”.

Ale uniwersalizm sztuki francuskiej nie oznacza bynajmniej jakiejś standaryzacji, ani też niwelacji odrębnych cech sztuki innych narodów. Wpływy francuskie zaionuje jedynie pewna postawa zasadnicza w stosunku do czolowych zagadnień plastycznych, które są obecnie na warsztacie wszystkich twórczych artystów w świecie. Inna sprawa, że paneuropejski modernizm oznacza również i coś więcej. Jest on niewątpliwie nowym stosunkiem do świata, szukającym sobie odpowiedniego wyrazu przez nową mowę form i nową ich organizację. Jest tym, czym był w swoim czasie gotyk, renesans, barok — *duchem epoki*. I na to nie ma żadnej rady.

Czy jednak w polskiej odmianie gotyku, w polskim renesansie, w polskim baroku — nie znalazły swego ujścia odrębne cechy naszej rasy, naszej psychiki i naszego sposobu odczuwania świata? I czy dzisiaj, w dobie paneuropejskiego modernizmu, nie jesteśmy na tyle silni, na tyle kulturalnie uświadomieni, by te nowe wpływy, koordynujące wolę naszej epoki — w naszym środowisku odpowiednio zasymilować, do mentalności naszej przykroić, tworząc sztukę własną, godną naszej dziesięciowiekowej kultury?

Sztuka nowoczesna u nas nie będzie programowo ani „rodzinna”, ani „narodowa” — bo programy zawsze zabijały sztukę. Sztuka nasza będzie natomiast w całym tego słowa znaczeniu *polską*, w tym mianowicie sensie, w jakim rozumiemy jej odrębność włoską, holenderską, francuską.

Owa sztuka polska tworzy się dzisiaj w silekkiem tysiąca rąk, tysiąca mózgów i serc — a tworzy się bez sztucznej egzaltacji, bez musu apostołstwa, bez fałszywych sugestii, jako zorganizowana władza myśli, uczuć i smaku nowego pokolenia.

KONRAD WINKLER

WYKAZ NOWEL

CIĄG DALSZY

- Godło „Włóczęga” — Tytuł: Darsena Norte.
 Godło „Czwartek” — Tytuł: Ślady.
 Godło „Śnieg” — Tytuł: Chadzajka.
 Godło „Czerwone miaki” — Tytuł: Karabin gospodarzy.
 Godło „Bezrobotnym” — Tytuł: Teatr marionetek.
 Godło „Cetara” — Tytuł: Święto w Głupawie.
 Godło „Juvincoirt” — Tytuł: Urlop z frontu.
 Godło „Słoń” — Tytuł: Twardowski.
 Godło „Wkraczam w szranki” — Tytuł: In Christo morimur.
 Godło „XIX” — Tytuł: Przegrana.
 Godło „Malka” — Tytuł: Święte miejsce.
 Godło „O, przyjdź jesienią” — Tytuł: Jesienne wieczór.
 Godło „Maska” — Tytuł: Poszukiwacz złudzeń.
 Godło „Convalex” — Tytuł: Sprawa dwóch dni.
 Godło „Tubylec” — Tytuł: Hanka.
 Godło „Nurek” — Tytuł: Po tamtej stronie.
 Godło „Facit indignatio versum” — Tytuł: Szatan.
 Godło „O szalony, gdzie on goni?” — Tytuł: Przyszłość rzuca cień.
 Godło „Nemo iudex idoneus in propria causa” — Tytuł: Franz Danzig, Małgosia Gdynia i ta druga jeszcze do tego.
 Godło „A i C” — Tytuł: Astronom i cyganka.
 Godło „P. T. T.” — Tytuł: Okienko nr...
 Godło „Belkot i pieśń” — Tytuł: Broni się jeszcze „zwierz” Alpuhary.
 Godło „273” — Tytuł: Ewelina.
 Godło „Niedźwiedz z kzyżem” — Tytuł: Dom bez kwiatów — Kamienica.
 Godło „Kysta 75” — Tytuł: Listu trzeci nie było.
 Godło „Gwu” — Tytuł: Promień słońca.
 Godło „Gaździna” — Tytuł: Dramat w kapłany.

PRZEGLĄD PRASY

TAJEMNICE TWÓRCZOŚCI AKTOR-SKIEJ. Ciekawy artykuł *Aktor na scenie* zamieściła w siódmym nrze miesięcznika *Teatr* (za kwiecień b. r.) dr I. Filozofówna. Autorka charakteryzuje szczegółowo dwa typy przeżyć podczas gry: „grę na chłodno”, opartą na przeświadczeniu o fikcyjności świata scenicznego oraz „przejmowanie się rolą”, które może dochodzić aż do całkowitego zapomnienia o grze i chwilowego ośledku, — na ogół jednak zatrzymuje się na niższym poziomie. Aktor „przejmuje się rolą” znacząco to tyle, że zdaje sobie na scenie mniej lub więcej sprawę z fikcyjnego charakteru całej sytuacji, a jednak „czuje się” w pewien sposób postacią sceniczną, „przyjmuje jakość”, że nią jest i że jego partnerzy to również postaci sceniczne, choć z góry wyznaczone przez reżysera; doznaje uczuć może niezbyt głębokich i szczerych, ale wymownych”. Szkoda, że autorka pominęła w swych wywodach drugą niemniej fascynującą antynomie w grze aktorskiej: transformizm, zdolność do nieskończonego przeobrażenia się, i proces odwrotny: ściąganie rozmaitych kreacji dramatycznych do niezmiennego „indywiduum” artysty.

W tymże numerze prof. Kleiner pisze o genezie psychologicznej *Horsztyńskiego*, przy czym słusznie zaznacza: „Dwa są dramaty wśród utworów Słowackiego szczególnie przemawiające ludzką bliskością: *Fantazy* i *Horsztyński*. Najmniej w nich dystansu romantycznego, który wznosi ale również oddala”. — Pieciolatek teatru lwowskiego pod dyrekcją Wilama Horzyca charakteryzuje w zwięzłym szkicu B. W. Lewicki.

W SIDŁACH RZECZYWISTOŚCI. Do chóru krytyków, zwalczających szerzący się w naszej prozie prymitywny naturalizm, przylączył się Leon Pomirowski. Artykuł jego na ten temat (*w Gazecie Polskiej* z dnia 2. V) nosi trafny tytuł: *W sidłach rzeczywistości*. Wydane ostatnio powieści Worcella i Uniflowskiego składają krytyka do stwierdzenia, że „właściwym celem twórczości jest nie opisywanie rzeczywistości, lecz *wydobywanie wewnętrznych możliwości (?) danego wycinka faktów, potęgowanie reali-*

stycznej prawdy życia do ogromu wizji pseudopodobieństwa, które w syntetyczny sposób ogarnia, no i nawiązuje ducha całego zespołu pokrewnych przeżyć lub zjawisk”. Niezbyt jasne to metafory i wątpliwy bardzo remedium. Zwyródnienie realizmu w naturalizm i reportaż nie da się ucieczyć mętnym „dynamicznym” post-symbolizmem; trzeba raczej zawrócić z błędnej drogi estetyki pozytywistycznej na jasne i jedynie prawdziwe stanowisko humanizmu estetycznego, uznać, że sztuka nie odzwierca, lecz — *stwarza*. Wyciągnięcie właściwych, daleko idących konsekwencji z tego stanowiska zdolne jest wyswobodzić literaturę z „siatek rzeczywistości”.

GWARA JAKO JĘZYK LITERACKI. Rozwój literatury ludowej zaktualizował problem gwary i stosunku jej do „oficjalnej” mowy literackiej. Trafne uwagi na ten temat zamieścił K. L. Koniński w ostatnim numerze *Prosto z mostu*. Formuluje tu dwa wnioski: „1) naturalną i pierwszą skłonnością pisarza ludowego jest *oderwać się od gwary*; 2) jeśli zaś pisarz ludowy do gwary *wraca*, to tylko dlatego, iż czuje się do tego powrotu *upoważniony* i nawet zachęcony przez inteligentną kulturę”. Wiara w zbawczą moc gwary wywodzi się z naturalistycznego poglądu na kulturę, tak rozpowszechnionego obecnie; wierzymy w odnowicielską siłę nowych, budzących się dopiero do twórczości cywilizacyjnej, kregów społecznych, wolnych od grzechu intelektualizmu i estetyzmu, nieskazonych wpływami miast, maszyn i t. d. Bajka Russa odżywa w nowej postaci, kolportowana co prawda nie tyle przez „pejzanów”, co przez bankrutowanych intelektualistów. Koniński, broniąc prymatu języka literackiego, broni tym samym prymatu *narodowej tradycji kulturalnej* przed nowymi, budzącymi się siłami, które winny znaleźć pełny i harmonijny wyraz w ramach, przez nią wyznaczonych. Gwara w literaturze nie powinna być ucieczką w pierwotność, żywioł, „naturę”; powinna być używana jako *świadomy chwyt artystyczny*, dla wzbogacenia narodowego języka literackiego w nowe środki ekspresji.

Odpowiedzi Redakcji w sprawie konkursu

Autorowi noweli p. t. *Na fali wspomnień* (Godło „Kneź Lużyce”) — Nowela jest w redakcji. Termin rozstrzygnięcia konkursu zostanie ogłoszony w *Pionie*.

Autorowi noweli p. t. *Opowiadanie barokowe* (Godło „Maria Ludwika”) — Dobrze.

Autorowi noweli p. t. *Szlachetność mężczyzny* (Godło „Pewność”) — Wykaz nowel nie został jeszcze zakończony z braku miejsca. Konkurs został zamknięty dnia 31 marca. Nadesłane nowela są do dyspozycji Pana w redakcji.

Wszelkie zapytania w sprawie konkursu prosimy podpisywać nie tytułem noweli ale g. o. d. l. e. m.

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