

# PION

CENA 50 GR.

ROK V NR. 37 (206)

WARSZAWA

16 WRZEŚNIA

1937 ROKU

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TRZEŚĆ

Z. STAROWIEYSKA-MORSTINOWA — CZARUJĄCE TRUIZMY  
KONRAD WINKLER — SZLAKIEM TRADYCJI KRÓLA-KOLEKCJONERA  
OLGIERD GÓRKA — SIENKIEWICZ A ENCYKLOPEDIA POWSZECHNA (Dok.)  
JAN HUSZCZA — ODJAZD

KAROL IRZYKOWSKI

## OSTROŻNIE Z AUTENTYZMEM!

Pisać w tonie elegijnym o zapadnięciu się *Okolicy poetów* z powodów finansowych w niebyt i ronić z tego powodu oficjalne lzy wydaje mi się niewłaściwe. Pisma tego typu, zwłaszcza pisma poetyckie, powinny się kończyć, powinny być albo jak rośliny, kwitujące, owocujące i usychające w jesieni, albo jak dramaty, mające już w założeniu zarodek własnej katastrofy. Takie pismo mógłby sobie któryś redaktor obmyśleć; obarczyć je jakąś ideą karkołomną, dostosować do niej wiersze, nowele, artykuły i varia (sny, listy, fakty z rzeczywistości oświetlone) i bez szczególnego programu, ale mocą niesłychanych ryzyk życiowo-twórczych kierować przedsięwzięcie nad kraj przepaści. Dwanaście numerów — dwanaście aktów wspaniałego widowiska, to dość na takie pisma. Czemuż tej idei, która ogłoszonym niegdyś, dotąd nikt nie podjął!

Bądź co bądź *Okolica poetów* ładnie umarła, bo w sile wieku i rozwoju, i należy się jej mowa pogrzebowa. Powinni ją wypowiedzieć przede wszystkim poeci, których wiersze magazynowała *Okolica* dla bardzo ciekawej potomności. Współczesność była mniej ciekawa, wydawało się jej, że ta część *Okolicy* jest bardziej ląką niż ogrodem. Lecz zważywszy rozstrzygnięcie sprawy wartości tych utworów na potomność i nie dajmy się już dziś pobijać pałką zrobioną z goleni Mickiewicza czy Norwida<sup>1</sup>. Z utworów większych zasługuje na uwagę poemat dramatyczny samego redaktora *Okolicy* Stanisława Czernika p. t. *Dzień przed zniwami* (Por. moją ocenę w *Roczniku Literackim* za r. 1936).

Dwie szczęśliwe i ciekawe ankiety zainicjował i przeprowadził redaktor *Okolicy*. Pierwsza na temat rozdźwięku między t. zw. poezją starą a poezją eksperymentalną („awangardą”), na temat zadań krytyki w stosunku do poezji, dalej o sposobach podniesienia poziomu poezji itp. Najgorzej mówiono o krytyce; skandaliczny był Napierki, który powtórzył starą oklepankę, że krytyk jest zbankrutowanym poetą. Druga ankieta odpowiadała na pytanie: „Jak powstaje wiersz?” Jedni chcieli ustalić ten proceder w ogóle, drudzy pisali tylko o sobie, obie grupy pośrednio i bezpośrednio same się charakteryzowały, mało było abstrakcji, mało pedagogii, za to dużo szczegółów, tak jak na poetów przystało. Przecież mieli pisać o tym, co ich najwięcej w życiu ob-

chodzi. Mnie się najwięcej podobały odpowiedzi Ignacego Fika i samego redaktora.

Po *Okolicy* szalał jako krytyk uwielbiający, żarliwy i wyskakujący zawsze poza — Alfred Łaszowski. Lecz Łaszowski to osobna historia, jeszcze nie dojrzała; zajmmy się tu głównym bohaterem *Okolicy* St. Czernikiem. Dzięki niemu *Okolica* nie była tylko magazynem na wierszyki, recenzyjki i artykuliki, lecz zasadzono tam także drzewo pewnej idei. Można śledzić etapy jej dojrzewania już od artykułów Czernika w *Kamieniu*. Nazywa się ona: autentyzm. Czernik miał nie tylko ambicje, on przeżył coś naprawdę w dziedzinie ideologii poetyckiej. Z jednej strony napierała nań Awangarda, werbująca krzykliwe swoich „zwoleńników” (!) jak jaka partia polityczna, zakładająca swe filie: w Wilnie, Lublinie, Lwowie, Poznaniu itd. — ta socjologia Awangardy to osobny rozdział. Z drugiej strony naciskała komunistyczna ideologia poetycka, ze swym marzizmem, swymi „odpowiednikami” społecznymi i swym żądaniem „wyrażnego, zdecydowanego (bardzo słowko!) oblicza społecznego”. Wszystko to otarło się o Czernika, który sam przez się tkwił w artystostwie starszego autoramentu, miał sympatie raczej ludowcowe, wolał ruralizm od urbanizmu i marzeniami krążył w atmosferze piastowskiej, takiej od Gopla i Kruszwicy. Oczywiście uległ nowym prądom i zachowanie „oblicza” sprawiło mu niemały kłopot. Ale snadź nahlstwo społeczników zalało mu sadła za skórę i megalomania poetów wychowanych na *Skamandrze* i jego klikowsko-elitarnej ideologii zamąciła mu humor redaktorski. Napisał (nr 7 *Okolicy*) artykułik *Odwracanie tez*, w nim coś przeciw „solistom”, przeciw panowaniu rzekomych wybrańców, gdyż „w Polsce przy nieco odmiennym stanie kultury, powinno być nie stu bardzo miernych poetów jak dziś lecz sto tysięcy” — każdy nie skoszarowany, każdy z własnym „izmem”. To się nie podobało czeladce *Okolicy*, zarzucono mu, że ilość przekłada nad jakość, i musiał się tłumaczyć w „Liście do młodego poety” (*Okolica* nr 27). Wyobrażam sobie, że tego rodzaju nieporozumień było coraz więcej, gdy redaktor w artykule *Poezja społeczna* (nr 9) musiał się zastrzec, że przecież „poezja w ogóle jest społeczna”, jest nią już sama przez się, więc zestawienie tego rzeczownika z tym przymiotnikiem jest właściwie tautologia.

Ale czy można z takimi głoweczkami jak poeci liryczni dojść do ładu? Przeciwnie, kto rozumuje, ten im lepiej rozumuje, tym niżej upada w ich oczach, — pisać prozą pozwalają tylko na to, żeby ich chwalić.

Tymczasem Stanisław Czernik rozwijał i emancypował się coraz więcej. Z wielkim

strachem i ostrożnościami, aby go nie pomszczono, że nie wie, naruszył tabu współczesnej mądrości „formalnej”, jakoby to wstarczało, że forma jest treścią a treść formą i że kto wie, czy by przecież nacisku na treść kłaść nie należało. U niego ta wątpliwość wystąpiła pod nazwą: autentyzm. I działo się to właśnie w tym czasie, kiedy profesorzy Kridl i Ingarden odbywają dopiero swoje miodowe miesiące z owym tabu i głoszą jego piękność wszystkim, nawet tym, którzy o nim od dawna wiedzieli. Czernik nie z rozważań teoretycznych lecz z głębi własnego doświadczenia poetyckiego doszedł do przekonania, że coś takiego jakby treść istnieje, co jednak nie jest tendencją obliczowo-ideową. Że nie tylko „jak” jest ważne, lecz także „co” i że „jak” (forma) stoi w jakimś nigdy dość uchwytnym związku z tym „co” (z treścią). To treściowe coś, co nie jest ani tendencją, ani tematem, a jednak gwarantuje utworowi siłę wrażenia, nazywał Czernik autentyzmem. W kilkunastu artykułach, które on i inni poświęcili tej sprawie, autentyzm bywa różnie określany, odkrywają w nim oni strony coraz to inne.

Z początku Czernik przeciwstawiał autentyzm t. zw. mirohladom, częściej fantastyce, zawartej w utworach „z mgły i galarety” gdzie autor mówi o rzeczach, których nie widział, nie przeżył, lecz które uważa za poetyczne. Poeta opisuje np. wyprawę do biegun, lub podróz po oceanie, a sam widział wodę tylko wzburzoną w balii, czyli — po prostu nie zna realiów.

Było to określenie autentyzmu bliskie postulatowi Kadena-Bandrowskiego, który domagał się wciąż, zwłaszcza w swoich wypowiedziach redakcyjnych w *Gazecie Polskiej*, żeby autorzy wpięrowali dobrze studiowali życie „w terenie”, zanim je zaczną opisywać. Lepiej opisać najdrobniejszą rzecz prawdziwie, niż napisać wielką historię — żądanie sformułowane niegdyś przez Maupassanta jako ucznia Zoli. T. zw. realizm socjalistyczny zastrzygł żądanie wierności realiów w tym kierunku, żeby było widać, kto zacytował w powieści występuje, jaka to epoka rozwojowa od feudalizmu do leninizmu, z jakiej to gliny ulepiony człowiek, jakie jego precedensy, klasa, wpływy, środowisko i ile ma pieniędzy w kieszeni. Nazywa się to, że postać jest dobrze „osadzona” pod względem społecznym. Komunizm bowiem potrzebował powieści biorących udział w walce o przyszły ustrój, więc nawet bohater z czasów Faraona musiał być „osadzony” społecznie i jako skonfrontowany z najnowszymi ideałami.

Przeniesienie tych postulatów do dziedziny liryki wydawało się — i słusznie — czymś opacznym. Przecież liryka z natury rzeczy nie powinna zawierać tyle elementu

opisowego, iżby go aż regulować potrzeba było. Co prawda, nasza zawiera go za dużo, mniejsza o to, czy te opisy są statyczne czy dynamiczne (jakie Łaszowski widzi u Przybysia). Ale w ogóle liryka właśnie w najmniejszym stopniu zależy od realiów. Otóż w nrze 21 *Okolicy* Ignacy Fik reklamował prawa marzenia, wyobraźni, więc nawet błagi i nieautentyzmu w liryce. „Może ktoś przeżyć celem napisania wiersza o morzu wszystkie oceany, a zrobiony wiersz wyśmieniej zwykły kajakowiec znad Soly”. „Czytelnik nie wielbi wysiłku artysty, tylko efekt tego wysiłku”. Jeżeli pada hasło: „Wiersze poprzedzać czynami” to Przybyszewski mówił inaczej: „Dlatego piszemy, żeby nie działać!”. „Niestety — pisze Fik — zdaje mi się, że bliższy prawdy jest Przybyszewski”. Idzie o jakości fantazjowania, mniejsza o to czy ono oparte jest na rzeczywistości dotykanej czy marzeniowej.

W dalszym ciągu Fik wstawia się za poezją programową i troska się o zgodność literatury z przemianami społecznymi. Pomiędzy te wywody jak i w ogóle nie reaguję tu na setki ubocznych kwestii rozrzuconych w artykułach *Okolicy*, pilnuję tylko pewnej linii głównej. Otóż tylko pod względem literacko-historycznym zaznaczę, że nie Przybyszewskiego wymienić należało, lecz przede wszystkim Oskara Wilde, bo on głównie był ojcem tych teorii dających pierwszeństwo fantazji przed rzeczywistością, a nawet — nie w niezgodzie z filozofią! — wysnuwał drugą z pierwszej. Jego *Dialogi o sztuce* pełne są myśli o tym, rozmyślnie paradoksalnych. Lecz kontrowersja ta była znana zawsze. Nie pamiętam już, który to wybitny dramaturg niemiecki mówił, że pisze sztuki, aby się dowiedzieć od siebie, co się stanie, że to, co się stało naprawdę, nie interesuje go.

Dość że wobec zarzutów Fika i innych Czernik, nie bez odgryzania się i nie bez zarzutów nielojalności — poprawił i sformułował swój autentyzm w ostatnim numerze *Okolicy* jako związek między szczerością (prawdą) artystyczną poety a jego szczerością (prawdą) życiową; ten związek wcale nie tamuje praw fantazji, owszem wspomaga ją, odbywa się wtedy „teatralizacja pierwotnego nastroju”, z której się rodzi forma. Lecz i tym razem, o ile Czernik chce swój ideał czy postulat określić przez przeciwstawianie go innemu, chybia. Poprzednio przeciwstawiał się poezji „mirohladowej”, pseudofantastycznej, teraz „poezji wymuszonej, wyciśniętej przez autora często dla celów handlowych, dla zaspokojenia ambicji lub na zamówienie społeczne” (przez państwa totalne). Słaba psychologia, gdyż moment szczerości często lokuje się bardzo kapryśnie — *spiritus flat ubi vult et quomodo vult*. Duński komediopisarz Hol-

<sup>1</sup> W ostatnich *Sygnalach* (nr 33) p. Michał Chmielowiec w artykule *Obrona poety Peipera* cytuje ujemne słowa krytyczne Koźmiana o zrozumiałości *Sonetów Krymskich* Mickiewicza. Wciąż to przywłaszczanie sobie dostojnych gwarancji przez pp. nowatorów!



berg zaczął tworzyć dopiero wtedy, gdy powstał teatr, który u niego robił obstalunki, — gdy teatr upadł, wena go natchymiał opuściła. Ambicja! A teatralizacja? Nie ma poety na wyspie odludnej, a jeżeli tam tworzysz, to z myślą, że ktoś po jego śmierci znajdzie rękopisy. Totalizm. No, ten uszczelnia się i zaostrza na takie rzeczy coraz bardziej, psychotechnika rozwija się, ale poeta wszędzie znajdzie pole dla siebie, chyba że jest a priori nastawiony na hasła objęte zakazem cenzury. hasła, jakich sporo Rosja do nas przemycała, ale wtedy mamy już tylko walkę jednych obstalunków z drugimi. Dalibóg, bardzo niewiele wtedy ginie dla literatury. Pamiętam różne wiersze konfiskowane za bluźnierstwo — Boże jakie bzdury, i to malowane.

W sposób już jakby testamentowy pisze Czernik o „Polskim autentyzmie“ w *Prosto z mostu* z 29 sierpnia b. r. i przypominam mi mocno skargi Jerzego Branna w *Zecie* na brak zaufania inteligentów do Hoene-Wrońskiego. Oto się narodził polski „izm“ — autentyzm; cudze chwaleć — swego nie znacie, sami nie wiecie, co posiadacie. Odradzałbym taką egzagerację owego autentyzmu, zwłaszcza że się narodził na podłożu liryki, działu literatury najmniej obowiązującego życia. Twierdzenie, że wprawdzie wyraz „autentyzm“ w zastosowaniu do literatury został użyty pierwszy raz we Francji, ale dopiero w Polsce stał się autentyzm świadomy, programowy, gdy tam był tylko „zwiastujący“, — jest dosyć zachwale, jeżeli go nie potwierdzi przyszłość.

Mojm zdaniem jest to wyraz bardzo nieodpowiedni, pasujący jeszcze najlepiej do literatury sowieckiej, biernej i nakazanej. Bo autentyzm w ścisłym tego słowa znaczeniu stwierdza, że coś zgadza się z czymś, co faktycznie istnieje, jest to więc odcięt realizmu. I w ten też sposób ujmuję

go Skiwski (niedawno w *Pionie*), po prostu jako realizm psychologiczny, — uznany także przez Pomirowskiego w jego *Literaturze* za główny prąd epoki.

Dobrze jest czasem coś przeczytać, aby kto nie zawolał: baczość, Ameryka! Skiwski nie zna autentyzmu Czernika, a może tylko nie wspomniął o nim, bo go lekceważy. Czernik nie wiedział, że termin „autentyzm“ jest już obsadzony; nie byłby tego uczynił, gdyby był w r. 1928 przeczytał artykuł Zofii Nalkowskiej w *Wiadomościach Literackich* pt. *Pisana rzeczywistość*. O tym artykule wspomina Skiwski, tam wyraźnie jest wymieniony — autentyzm. Ja wspominał o nim szerzej w *Walcie o tresć* str. 150 i nast. Nalkowska nie mówi skąd się ten termin do niej dostał. Wiąząc autentyzm ze sprawą „postaw moralnych wobec życia“, Nalkowska wskazuje jako na jedną z tych postaw: nabożną badawczość. I Czernik wie i podkreśla, że autentyzm, jego autentyzm liryczny, dotyka etyki osobistej poety; i podobnie jak Nalkowska ceni w nim stronę, żeby tak powiedzieć, naukową, gdy mówi: „Autentyzm przedziwnie odpowiada temu nurtowi w literaturze współczesnej, który wyraża właściwy styl epoki: dogłębną pasję poznawczą“. Poznawczą! badawczość!

Gdy chodzi o ów izm (yzm) — co to jest taki „izm“ w ogóle? Czy nie jest to fetyszyzm, hipostazowaniem, gdy się około pewnego przypadkowego wyrazu krystalizuje więcej treści niż on pomicieścił zdoł? Tak było swego czasu z romantyzmem; nazywano sobie romantyzmem to i owo, a później przyszli tacy, co, zapominając o tej genezie, pytali: co to właściwie jest romantyzm? Tak było i z „modernizmem“, różni różnie go określali. Wydaje się, jak gdyby pewne słowa były same z siebie osobiście mądre, słowa, które ciągną i dopingują. Otóż dziś Czernik ma nadzieję, że autentyzm

okaże się zalążkiem równie płodnym i wielostronnym jak romantyzm. Marzenie historyczno-literackie, takie jak zaszczepianie dziś mitów. Bo zdaje mi się, że proces historyczno-literacki dziś przez zbytne uświadomienie, przez nadmierną ilość zmienianych prób w krótkim czasie, nie może się już skupić na żadnym izmie. Czernik przeżyje wielkie rozczarowanie.

Ale gdyby miano świadować w autentyzmie dalej, może wypadłoby jeszcze niektóre elementy wprowadzić na widownię. Autentyzm — powiedziałem — jest odcieniem realizmu. Tak, ale odcieniem bardzo szczególnym. Cichym założeniem realizmu à la Zola była zawsze chęć skonfrontowania jakichś za wysoko napiętych pretencji z t. zw. rzeczywistością, z t. zw. prawdą życia, chęć obniżenia tych pretencji, dostosowania ich do sił ludzkich. Założenie autentyzmu, według nazwy, powinno być inne. Chodziło by nie o zgodność z jakąś rzeczywistością ogólnikową, nie o ambitne zbliżanie się do „prawdy życia“ etapami coraz to wierniejszych czy coraz to drastyczniejszych szczegółów — nie. Gwarancją autentyzmu jest to, że się coś faktycznie, historycznie stało, dnia tego a tego, tam a tam, z tymi a tymi ludźmi. Fakt autentyzmu może być opisany techniką oschłą protokołu policyjnego, bez ozdób, bez tych wyrafinowań *in minus*, do których nas przyzwyczaił realizm. Np. zyciorys do 18 wieku włącznie są autentyzm, choć opowiedzianym naiwnie.

Panorama raclawicka Kossaka była malowidłem, przed którym na przodzie dla złudzenia posypano trochę ziemi, a na niej położono kawałek złamanego autentycznego radła. Wówczas był to mały trick, — tego rodzaju trick stał się później podstawą nowej techniki, nowej szkoły. W sztukach plastycznych faktomontaż, w literaturze faktografia (Lef sowiecki). W powieściach

Montherlanta *Dziewczęta*, *Litujmy się nad kobietami* (nakład Roju) przytaczane są listy, cała korespondencja, której autentyczności, częściowej, sam autor nie zaprzecza.

I teraz wylania się alternatywa: czy pietyzm dla owej autentycznej rzeczywistości czy — eksploatacja. Gdy już, w związku z autentyzmem, pada słowo: etyka, należy się i tej alternatywie przypatrzeć. Czy autentyzm jest tylko kontynuacją realizmu, rzeczowego i psychologicznego, na wyższym pięttrze, czy kalkiem nową instancją. Nasza i francuska literatura zna dotychczas tylko bezwstydną eksploatację, a słówko: autentyzm, ma ten bezwstyd usprawiedliwić. W *Walcie o tresć* str. 152 wskazuję na inne możliwości: nie tylko bierny kult rzeczywistości, lecz także spełnianie pewnej misji reformatorskiej; jeżeli się życie zmienia na papier, to powinno ono w jakiś sposób wracać z papieru do życia, — autentyzm czynny, że tak powiem: klerkowski. Najbardziej jeszcze do tej idei zbliża się Łaszowski ze swoimi skąd inąd opaczynymi i źle nazwanym „imperializmem lirycznym“, który on uważa (nr 15 *Okolicy*) za logiczną konsekwencję autentyzmu Czernika. Pisze on tak: „Jeśli poezja ma wyrastać z przeżyć bezpośrednich, trzeba te przeżycia zdobywać, prowokować, organizować“. Co to znaczy? Albo to będzie zorganizowana gonitwa za wrazeniami, więc znowu — terenoznawstwo i reportaży, albo zorganizowanie siebie, życia, działania, poprzez poezję, choć nie dla niej. Aby poeta pisał własną, swoją legendę, własną swoją ewangeliją i modlitwą. Znika preponderancja książki, handlu i sławy nad życiem i obieg krwi w tej części staje się nagle przejrzystym i jakby krótszym. Dlatego ostrożnie z tym autentyzmem. Gdy się wyjmie jedną ścianę, wtedy się coś zawali.

KAROL IRZYKOWSKI

Z. STAROWIEYSKA-MORSTINOWA

CZARUJĄCE TRUIZMY

Świeżo wydana książka Duhamela *Défense des lettres (Biologie de mon métier)*<sup>1</sup> nie jest na pewno ani najlepszą książką tego doskonałego pisarza, ani, jak się zwykle pisze w krytykach „jedną z najciekawszych książek doby ostatniej“. Nie jest właściwie ani „dobra“ w ogóle, ani bardzo ciekawa, ale jest tak charakterystyczna dla francuskiej umysłowości i dla zalet francuskiego pióra, że przez tę typowość jest po prostu rozkoszną.

Nie jest to, jakby się zdawał wskazywał tytuł, studium o procesie twórczym pisarza, co w rodzaju tak bardzo ciekawej książki Mauricia o jego powieściowych bohaterach; jest to raczej studium o dzisiejszej kulturze, o czeltnictwie i jego zaniku, o literackiej krytyce i reklamie, o wpływie sławy i rozgłosu na młodych pisarzy, o ich stosunku do sztuki, o ich pracy i jej warunkach, o literackich stowarzyszeniach i klubach, o specyficznych cechach literatury francuskiej, o jej wpływie i promieniowaniu na zagranicę, i o wielu innych, z tymi związanymi, kwestiach.

Tak mniej więcej i pokrótce można by określić temat tej książki. Ale w czasie jej czytania nasuwa się określenie inne, mniej oficjalne, a bardziej spontaniczne: ma się ochotę powiedzieć, że jest to radotownia starszego pana, któremu nie podoba się wszystko co jest, a podoba się wszystko co było! Wprawdzie Duhamel nie jest jeszcze — zwłaszcza w czasach dzisiejszych, gdy życie zaczyna się po czterdziestce — tak bardzo „starszy“, bo ma zaledwie coś ponad lat 50. Ale widocznie nie przejął się świetną maksymą, którą słyszałem niedawno z ust co rok rzeczywiście młodszego Leopolda Staffa, że młodości nabywa się z wiekiem! Nie ma w nim śladu tej młodej dojrzałości, która jest tak charakterystyczną a tak pełną wdzięku cechą czasów obecnych. Duhamel jest zupełnie przestarzałą modą skłócony z dniem dzisiejszym, rozgoryczony i trochę stetryczny.

Dawniej, za jego młodych lat, wszyscy książki czytali i kupowali, dziś nikt. Dawniej młodzi pisarze byli ludźmi pełnymi zapału, idealizmu, czci i uszanowania dla pisarzy starszych, dla „mistrzów“, dziś są zepsuci łatwym sukcesem, reklamą, nie kochają sztuki, lekceważą starszych. Dawniej byli kapłanami sztuki, dziś są jej wyrobni-

kami. Dawniej przede wszystkim nie było największej zakawy czasów dzisiejszych... radia (do radia czuje Duhamel jakąś nienawiść wprost mistyczną). I tak cały czas.

Rosjania o takim nastawieniu umysłowym popadłby w depresję i marzyłby o zglądzeniu resztek zgnitego świata. Niemiec ukulby jeden więcej system filozofii pesymistycznej. Polak zapropowałby założenie kilku instytutów, komitetów i organizacji. Duhamel, jako prawdziwy Francuz, napródził porządkującą zjawiska, klasyfikuje je i określa, a osądziwszy ostro, podaje od razu jasne i skuteczne recepty, recepty „indywidualne“: chce zaprowadzić ład w głowach i pojęciach adeptów literatury. Tym systemem zaradzi się wszystkim.

Jego książka to nie tylko roztrząsanie i omawianie zagadnień, to także rodzaj higieny moralnej i intelektualnej dla pisarzy, rodzaj literackiego „savoir-vivre“. Tak a tak mają pisarze myśleć, tak pracować, tak żyć. Jest nawet przepis o czym mają rozmawiać gdy się spotykają w kawiarni, albo o wiele lepiej, w jakimś romantycznym „atelier“! Rady są doskonałe i zabawne. I tak np. jeśli chodzi o tak bardzo dziś dyskutowaną kwestię, jak stosunek pisarza do zagadnień politycznych, o prawo brania w polityce czynnego udziału, Duhamel mówi: „Pisarz ma się naprzód gruntownie zastanowić nad danym zagadnieniem, głos ma zabierać tylko w momencie odpowiednim a i wtedy ma powiedzieć tylko to, co jest potrzebne i istotne — nie ponadto“.

Jest to makSYMa tak zdrowa, że naprawdę niesposób z autorem dyskutować. Tym podobnych złotych myśli jest w książce Duhamela pełno. Ma się zupełnie wrażenie, że wieczorami, gdy szedł spać, siadał przy jego biurku nieśmiertelny pan de la Palisse i wtracał swoje trzy grosze, a Duhamel te jego myśli tylko dalej rozwijał.

W ogóle mamy wrażenie, że asystujemy

JAN HUSZCZA

ODJAZD

Szept świtu nad wsią siwymi dymami.  
 Wolają złe brzozy drogi dalekiej.  
 Trzeba jechać, najmiłsi, a o nas pamięć  
 będzie słabnąć jak szum zostawianej tu rzeki.

Sady owiane oddechem mgły.  
 Grzywy końskie falują. Okrzyki i rżenie.  
 Łagodnie wiatr strąca jarzębicę lzy.  
 Złote nad lasem gwiazdy: gasnące westchnienia.

przy takiej typowo intelektualnej rozmowie salonowej, gdzie nagle szpakowały pan po długim, pełnym skupienia namyśle rzucza w zgromadzone towarzysztwo zdumiewającą rewlację: „Kryzys który dziś wstrząsa światem, to nie jest kryzys ekonomiczny i polityczny. Jest to kryzys cywilizacji“. Wszyscy słuchają w skupieniu, oszołomieni nowością tego odkrycia i jego głębią. A potem ustalonym porządkiem przechodzą liczne, jakby z rękawa sypane anegdotki z życia własnego, gesto przepłatan krytykami, narzekaniami, białaniami. Czasy dzisiejsze są takie rozwichrzone, splątane, niezrozumiałe; wszystko idzie na opak, a mogło być tak dobrze, gdyby pisarze nie pili, nie zażywały morfiny, bo nie to przecież stanowi o talencie. Talent jest rzeczą zdrową, należy go pielęgnować rozsądnie, pracować systematycznie, trzeba być idealistą, nie dbać o zyski, o sławę, rozmawiać o tematach kulturalnych, nie przekreślać tradycji itd. itd. Całe filisterstwo burżuazyjnej myśli porządkuje i osądza pięknoduchostwo artystycznej braci, oczywiście dzisiejszej, bo dawniej to miało inne cechy, w tym coś było, ale dzisiaj nie, przepaszam — to nie jest sztuka, to nie jest kultura — to w ogóle nie jest sposób... Oczywiście czytelnik tej recenzji ma już ustaloną opinię: książka Duhamela jest głupia, banalna, pełna komunalów, w ogóle nie warto się nią zajmować.

Otóż to właśnie jest moment cudu i rozkoszy, tu jest cały tryumf tego, co nazywamy słowem nieprzetłumaczalnym *le génie français*. Książka Duhamela nie jest ani głupia, ani śmieszna. Czyta się ją jednym tchem, z zapartym oddechem i z najwyższą przyjemnością. I mimo że jest właśnie taka jak wyżej mówiłam, jest jednak książką świetnie napisaną, świetnie zrobioną. I to nam wystarczy w zupełności.

Kiedys powiedział ktoś, kto nie lubił

wierszy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, że „jak się je wycisnąć — nie zostaje nic“. Na to dostał trafną odpowiedź, że wiersze nie są na to, żeby je wyciskać, tylko na to, żeby się nimi cieszyć. Zdałoby się, że trudniej jest tym samym argumentem odparowywać zarzuty stawiane tomowi prozy krytycznej, tomowi „esseyów“, że właśnie takie książki istnieją w ogóle tylko po to, żeby je „wyciskać“, po to żeby z nich „coś zostało“. Tymczasem, gdy czytamy ten świetny a beznadziejny tom Duhamela, widzimy, że i to pojęcie jest zbyt utilitarne. Bo skoro tylko książkę tę „pociśniemy“, zostaje nam w ręku garść kłaków, ale póki nie oddamy się temu niestosownemu zajęciu, póki jej nie streczamy, nie „opowiadamy własnymi słowami“, póki jej nie analizujemy, spełnia ona świetnie swoją funkcję właściwą: cieszy nas, bawi, pobudza intelektualnie. I tu spełnia wielką misję, ucząc nas raz jeszcze, żeby nigdy nie wyjmować klejnotu z właściwej mu oprawy. Albo trzeba go brać takim jakim jest albo zostawić, ale nigdy nie przerabiać.

Tutaj tą oprawą konieczną i niezbędną jest... francuskość książki. Książka Duhamela jest tak wściekle francuska, że nawet nie wyobrażam sobie aby ją można przetłumaczyć; zdaje mi się, że tłumaczona stałaby się płaska i trywialna. Jest tak francuska, że nawet pisać o niej po polsku jest trudno, nawet myśleć o niej można tylko po francusku.

Bo naprawdę trzeba być Francuzem, żeby do tego stopnia książki nie przesiać, żeby tak wrzucić w nią wszystko: i tetryczne uwagi starzejącego się pana, i stek komunalów, i cały szereg spostrzeżeń cienkich, trafnych i inteligentnych; trzeba być Francuzem aby bez śmiešności starać się tak racjonalizować rzecz najmniej racjonalistyczną: sztukę; trzeba być Francuzem aby będąc tak typowo filistrem, być zarazem tak doskonałym artystą, aby będąc do tego stopnia pedantem i zrędką, być równocześnie tak ustawicznie nieprzewidywanym i niespodziewanym! Trzeba być Francuzem, aby napisać tak inteligentnie książkę głupią, tak oryginalnie książkę banalną, tak zajmującą książkę nudną, aby te treści włąć w nie!

Toteż wdychając w tej książce cały bukiot francuskiego „esprit“ i rozsądku, polotu i filisterstwa, subtelności i grubej praktyczności, elegancji i przyziemności, nie możemy nie westchnąć z głębokim przekonaniem: O! „douce-douce France“... zamykając w tym słowie całą naszą ironię i wzruszenie, całą naszą irytację i podziw!...

Z. STAROWIEYSKA-MORSTINOWA

<sup>1</sup> GEORGES DUHAMEL: *Défense des lettres*. Biologie de mon métier. Paris 1937. Mer-cure de France.



# AMIEL, SHAW, KATSCHER

TEATR NOWY: *Trzy asy i jedna dama*, komedia w 3 aktach Denysa Amiela. Reżyseria A. Cwojdzńskiego.

witania itp. — to wszystko, każda sekunda, właściwie powinny być obmyślane i co do czasu trwania i co do swej treści. Czy się

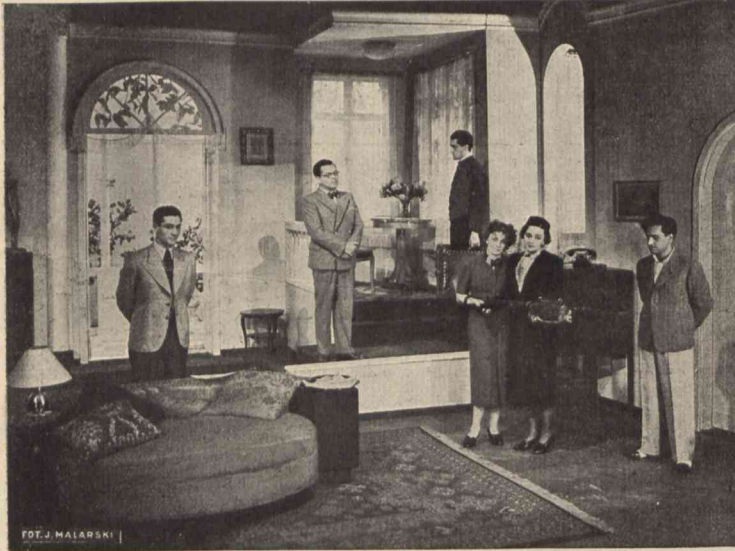
dialektyka dramatyczna, według zasad dramaturgii germańskiej, wymagającej, żeby w dramacie wszystkie osoby miały swoją rolę.

Szkoda jednak, że kontrmina, t. zn. partia przeciwna, jest przez autora słabo obsadzona. Stanowią ją ów Trench, arystokrata, który nie ma pojęcia o sprawach gospodarczych i społecznych, i jego mentor, snob na punkcie dżentelmeństwa. Shaw obydwu kompromituje, pokazuje mianowicie, jak pod wpływem uroku pieniędzy i kobiety rychło uspokajają swoje skrupuły szlacheckie i przechodzą z rozwiniętymi sztandarami do obozu najsiłniejszego. Trench czyni to przynajmniej z cynizmem, świadomie, i w tym wypadku cynizm jest przecież ostatnim komplementem dla cnoty i ratunkiem duszy; jego mentor poddaje się z duszą i ciałem.

Słuchanie tej sztuki ileż nasuwa nam reminiscencji z dawnych dobrych czasów, kiedy jeszcze kina nie było, kiedy w teatrze kwitła problematyka, kiedy ludzie nie mieli jeszcze tej co dziś absolutnej pewności, dopiero przeczuwali, kombinowali, zdobywali. Przede wszystkim przypomina się Ibsen ze swoim *Wrogiem ludu*, gdzie dobrobyt mieszczański wzięty jest pod lupę, aby się wykazało, że pochodzi z kłamstwa i krzywdy; przypomina się nawet Sudermann, który wprowadził na scenę ludzi z suterem, przeciwstawiając ich ludziom ze sfer wyższych. Ale i polscy autorzy rozpalali się do tych spraw, pełnych jakiegoś walczącego piękna, dziś ponizonego jako tendencja. Zobaczmy niebawem ponownie Rittnera *Wilki w nocy*, gdzie właśnie

Przypomina się dalej Piotr Cedzyna Żeromskiego, który postąpił całkiem inaczej niż Trench, bo dowiedziawszy się o podejrzanym pochodzeniu swych dochodów, życie swe poświęcił na to, aby — jakimś bezimiennym wierzycielem — oddać to, co jego rodzic niży zrabował. I Daniłowski z nowelą *Za ścianą* o jakże podobnej fabule. I tam też chodzi o rentę gruntową, o możliwość grubego zysku na podstawie sekretnej informacji, że tamtejszy pojździe ulica; i tam znowu bohater, inaczej niż Trench, pomimo pokus pięknej kobiety, gardzi zyskiem spekulacyjnym, traci miłość, a zdobywa honor. O ty idealizmie polski, idealizmie wyrzeczony, naiwny i piękny, jakżeś się potem musiał hartować, przez jakie piekła przechodzić i jak przemieniać, aby sobą zostać!

*Zaułek* grany jest zupełnie wystarczająco, w niektórych scenach świetnie. Specjalista od czarnych charakterów, p. Samborski, przekonująco bronil kapitalizmu, ujmował lekką ironią człowieka doświadczonego wobec dzieciuchów. P. Kondrat w roli Syroliza, pokorniusieńkiego administratora a potem bezczelnego dorobkiewicza, dał coś z grozy *Wilków w nocy*. P. Andryczówna ujęła swoją rolę pomyslowo: córka Sartoriusa musi działać na młodego dekadentckiego lorda przez zmysły, jako drapieżna bestia, niemal sadystka, więc bez słodyczy uwodzicielskiej. To było konsekwentnie zagrane, ale się nie podobało i nie przekonywało. Publiczność — czując to po sobie — woli jednak szablon: niech ona przekupi go wdziękiem. Zbyt altowy głos artystki stanowi dla niej w takich rolach trudność nielada.



„TRZY ASY I JEDNA DAMA” (AKT III)  
PP. Śliwiński, Krzemieński, Gellówna, Lindorfówna i Wyrzykowski

Miała „baba” — wielka tancerka — trzech synów, każdego z innym ojcem. Piotr jest kompozytorem — reprezentuje serce, Marceli — graczem na giełdzie i reprezentuje rozum, Karol — bokserem, reprezentuje zmysły. Coletta, dość wesola wdówka, kokietuje wszystkich trzech, ale wygrywa Karol, za tamtych może by wyszła ale do tego przyszła (w nocy). Wszelako zwycięstwo Karola nie pasuje nam jakoś do schematu; sądymy, że zawdzięcza on je nie tyle swoim muskułom, co swojemu dowcipowi i weselości a przy tym — doświadczeniu, jego dwaj rywale to naiwniaki nie znający kobiet. W trzecim akcie przykra niespodzianka autorska: ten sympatyczny Karol z zazdrości popełnia niedyskrecję: Coletta była u niego w nocy! psuje jej interesy, chciałby ją zabrać tylko dla siebie, w końcu porzuca ją i razem wszyscy trzej z matką wyjeżdżają na Rivierę pocieszyć się po zawodach czy trudach miłosnych. Jest to ordynarne i brutalne. Przypomina się Jasnorzewskiej *Powrót mamy*, gdzie również mężczyzna znęca się nad niewiastą, nastawiając jej pułapkę moralności. Ale o *Powrocie* można było powiedzieć: kobieta kobiecie nie przepuści, — a tutaj? Francuz? Owszem znam parę powieści francuskich, gdzie zazdrośny dżentelmen nie wstydzi się szantażować kobietę. Zazdrośny — on w porządku, lecz że autor to aprobeuje? I ten Karol — tak jak u Jasnorzewskiej — w końcu uchodzić ma za zbawcę spokoju rodzinnego? Fe!

Ale rzecz napisana jest z dużą werwą sceniczną, krótkie epizody raz po raz. Warto przyjąć i oburzać się za swoje pieniądze.

Gra bardzo dobra. Nowy nabytek, p. Śliwiński w roli Karola, zaprezentował się bardzo dobrze: mówi bardzo naturalnie — ach jakże to trudno! — jest swobodny, szybki, weselość i dowcip nie są do niego przyczępione, leżą mu w głosie i w nerwach. Coś jak Ziemiński. Drugi nabytek, p. Krzemieński w roli Marcelego, nie miał tyle pola do popisu, bądź co bądź okazał sprawny dykcję.

Czwartym asem wieczoru starał się być p. Antoni Cwojdzński, autor *Freuda teorii snów*, tym razem jako reżyser. Skoro już on, to wypada i o tej reżyserii powiedzieć. Była staranna, inteligentna, przemyślana, obfita, ale nieco natrętna i barokowa, przeladowana. Jest w tej sztuce bardzo dużo scen zespołowych, np. tercety braci, ich kwartet z matką lub Colettą — sceny trudne, które łatwo mogą się zamienić w nieskoordynowany harmider. Reżyser do tego nie dopuścił, równoczesne cząstki akcji i rozłączył i złączył, szarmonizował, ale przez to też sceny te przedłużył ponad miarę ich wewnętrznej wartości. Na niektóre szczegóły trudno się zgodzić: np. Karol, przyjmując Colettę u siebie, idzie naprzeciw niej, trzymając, niby to z zakłopotania, swoje trzewiki w ręce i potem dłuższy czas tak pozostaje, on — rutynista erotyczny.

Dużo by o zwyczajach reżyserkich można pisać, np. o tej manierze, że każdy aktor musi czymś manipulować równocześnie gdy mówi. Zapalanie papierosa, prośenie o ogień, zdejmowanie płaszczów, uściski i po-

to dzieje? Czy to jest pozostawione improwizacji liberalnej, czy reżyseria wnika i w takie imponderabilia? Nie wiem. Może u nas jeszcze nie. P. Terlecki by coś o tym



„SZCZYGLI ZAULEK” (AKT III)  
PP. Kreczmar, Grolicki, Andryczówna i Samborski

powiedział. Ale jakże te zwyczaje są równoległe do polityki, która jest również reżyserią.

TEATR MAŁY: *Szczygli zaułek*, komedia w 3 aktach Bernarda Shawa, przekład Floriana Sobieniowskiego.

Jedni mówią o nim „causeur”, drudzy „głędziarz”, ale jedni i drudzy dodają „uroczy”. Ale w tej sztuce sprzed 30 lat widzimy Shawa przede wszystkim jako tęgiego dramaturga, majstra. Nie przepuszcza żadnej sposobności do scen mocnych, do naprężania sytuacji i do odpowiedniego ich rozprężania. A rzecz była tym trudniejsza, że *Szczygli zaułek* to właściwie wykład socjalizmu, ilustracja jego poglądów na rentę gruntową. Shaw z ostatniego dziesięciolecia zrobiliby to za pomocą dyskusji pełnej paradoksów, albo nawet obróciłby przekornie kota ogonem, on który przecież napisał diatrybę o „grzechu ubóstwa”, i zacząłby dowodzić słuszności renty gruntowej. Coś z tej przekory, zdawało by się, jest i w *Szczyglim zaułku*, gdy kapitalista Sartorius, uprawiający brudne interesy, przekonywa swego przyszłego zięcia arystokratę Trenchę, że te interesy — budowanie tanich domów dla biedaków, aby potem lupić z nich skórę za czynsz — są w gruncie rzeczy filantropia. Ale tylko — zdawało by się, bo faktycznie nie jest to żadna przekora, lecz

owe zaułki, sutereny wynurzają się z cieniów i straszą filistrów. A i *Fortepian Szaniawskiego* do tej grupy się zalicza.

TEATR LETNI: *Miłość przy świecach*, komedia muzyczna Roberta Katschera.

Pomysł libretta niezły: gdy pan donżan przyjmuje damską wizytę, na dany znak jego leporello (lokaj) gasi światło elektryczne — że niby krótkie spięcie nastąpiło — i wnosi świecznik ze świecami. Tym znakiem jest trzykrotny refren w piosence: „Przy blasku świec”. Ale sama piosenka jako muzyka jest nikła, wątpliwa, czy się stanie przebojem. W ogóle muzyka Katschera rozwleka rzecz, która ma kilka dobrych sytuacji, ale jest cokolwiek kliwa ze swoją zażyłością między panem a lokajem oraz ze swoją wiedeńską Mizzi. Na szczęście ta Mizzi, grana doskonale przez p. Niemirzanę, nie ma głównej roli — narzeczcie ta moda minęła, na czele akcji są dwaj mężczyźni, ów pan i ów lokaj, więc może wraca moda na podwójnego bohatera. Pp. Ruszkowski i Żabczyński dali koncert humoru, wykintnej gry i śpiewali też bardzo dobrze.

Reżyseria dyr. Trzecińskiego wzorowa i dyskretna.

KAROL IRZYKOWSKI



„MIŁOŚĆ PRZY ŚWIECACH” (AKT III)  
PP. Żabczyński, Niemirzanka, Ruszkowski i Malkiewiczówna



PRZEGLĄD PRASY

W *Słowie* z dnia 27 sierpnia Cat-Mackiewicz ogłosił zajmujące uwagi o polskim i angielskim patriotyzmie, demonstrując ich przeciwieństwo na przykładach z literatury. Asumpt do tych rozważań dała mu premiera sztuki Shawa w Wilnie. Recenzenci uznali ją za utwór bolszewicki, wyszydający kler, kapitalistów, sztukę. „A Anglicy kochają swego Shawa i delektują się nim. Łączy się to z innym całkiem gatunkiem patriotyzmu, innym charakterem patosu i ujawniania rzeczy patetycznych... Uczymy się. My także musimy być wielkim narodem. Ugniatanie gliny, z której ma powstać wielki naród, odbywa się nie przy frazesach i samozachwytach, lecz właśnie wśród krytyk i samooskarżeń”.

Polityczny artykuł Mackiewicza posiada także swój aspekt literacki. Literatura polska żyje pod terorem opinii społeczeństwa, które boi się słyszeć prawdę o sobie. Niech pisarz ośmieli się przedstawić w krytycznym świetle osobę duchową — natychmiast rozlegną się krzyki, że obraził religię i Pana Boga; niech wyśmiewa jakiegokolwiek — dajmy na to — strażaka, a związki strażackie ogłoszą uroczyste protesty w gazetach. I już raczej tolerujemy bezmyślność wesolków, co dla naszej zabawy obracają wszystko w żart (w ten osławiony warszawski żart, najtrywialniejszego i najgroźniejszego nihilistę) niżeli surowość moralną i gorzką prawdowość, bez których nie było i nie ma prawdziwie wielkiej literatury.

Bardzo ciekawe zagadnienie porusza w swym artykule *Dokument i literatura* Maria Dąbrowska (*Wiadomości Literackie* z dn. 12 września). Autorka *Nocy i dni* pragnie uzasadnić odznaczenie *Pamiętników chłopów* nagrodą *Wiadomości Literackich*, jako najwybitniejszą publikację roku 1936. Stwierdza więc, iż dokument może być i bywa nieraz dziełem sztuki; iż o wartości estetycznej nie decyduje świadomy zamiar artystyczny autora; iż wreszcie utwory ludzi prostych i nieukształconych mogą wchodzić do literatury na równi z utworami literatów zawodowych. „Utwór literatury może być jednocześnie dokumentem, cennym z innych niż literackie powodów, a dokument może stać się literaturą o ile posiada cechy, dla których czyta go się także jako dzieło literackie”. Na marginesie tej słusznej uwagi można by dodać, że nowe metody naukowe kładą silny nacisk na ściśle rozdzielanie tych dwóch sfer; zupełnie inaczej i odrębnie należy rozpatrywać to co jest dokumentem historycznym lub psychologicznym i to co jest dziełem sztuki w obrębie jednego tekstu językowego.

Dąbrowska przekonywująco rozwija tezę, iż pamiętniki chłopów mogą należeć do literatury pięknej, nie udowodniła jednak, że istotnie należą do niej pamiętniki, wydane przez Instytut Gospodarstwa Społecznego. O wartości artystycznej tych utworów pisze mało; zbyt mało mówi zdanie: „Najogólniejszą legitymacją swoistego skromnego piękna tych prac będzie, jeśli powiem, że wypełnia je miłość życia przecierpianego. A taka miłość ma w sobie zawsze znamiona poezji albo religii”. Ale nie zawsze wyraża z tej miłości — dzieło poetyckie.

Nie bez pewnej przesady mówi Dąbrowska, iż „na przestrzeni całego XVII w. jedynym niepospolitym i do gruntu oryginalnym dziełem (polskiej) literatury pięknej jest właśnie pamiętnik, mianowicie pamiętnik Paska”. Otóż wartość artystyczna pamiętników Paska polega w wielkiej mierze na ich artystycznym stylu narracyjnym, tym szlacheckim gawędziarstwie, na którego żyznej glebie wykwił *Pan Tadeusz* i z którego wyszli purpuraci polskiej prozy: Sienkiewicz, Prus, Orzeszkowa. I rzeczą zasadniczą w problematyce artystycznej *Pamiętników chłopów* jest kwestia, czy i o ile zarysowują się zaczątki nowego, chłopskiego stylu narracji. Od pojawienia się i artystycznego rozwinięcia tego stylu zależy przyszłość polskiej literatury chłopskiej, jako następczyni polskiej literatury szlacheckiej i jako towarzyszyki polskiej literatury inteligentkiej.

„Dziedzictwo twórcze Sienkiewicza w obliczu dnia dzisiejszego” stanowi tytuł i problem dłuższego artykułu Teodora Parnickiego w *Przebiegu Powszechnym*. Młody krytyk i powieściopisarz pisze o twórcy *Trylogii* z głębokim uznaniem, ale nie bez zastrzeżeń: przypomina, że twórcą ten jest twórcą „Polski jako mocarstwa literackie-

go” w świecie, że reprezentuje rasowo polski typ sztuki z jego wszystkimi zaletami i wadami; że jego idealizacja przeszłości wpływa z jednego z dwóch nurtów historiozofii polskiej (Orzechowski, Krasiński; Artur Górski, można by dodać); że szlacheckość *Trylogii* nie uwydatnia się w niej jaśkrawiej niż proletariackość w *Cichym Donie* Szolochowa. Trafnie określa Parnicki pogląd na świat Sienkiewicza: jest to *klasycyzycki epikureizm*, ucieleśniony w postaci Petroniusza. Autor *Bez dogmatu* nie miał zrozumienia dla tej bogatej problematyki katolickiej, którą znajdujemy np. u Chestertona; posiadał natomiast „fenomenalny talent i zdumiewający kunszt w odwarzaniu chrześcijaństwa jako religii miłości”.

I wreszcie — rzecz najważniejsza — dziedzictwo artystyczne Sienkiewicza. Szkoła literacka autora *Quo vadis*, choć bogata ilościowo, nie może poszczycić się wybitnymi przedstawicielami. Mistrzem prozy stał się dla rówieśnych i potomnych Żeromski a nie Sienkiewicz. „A rezultat? Już prawie od dwudziestu lat mamy za sobą jeden z najwspanialszych momentów w dziejach Polski: odzyskanie niepodległości. Moment ten jednak nie doczekał się swego eposu. Dlaczego? Czy może za wcześnie? Rewolucja rosyjska jednak ma swój epos: *Cichy Don* Szolochowa. A więc istnieje już konieczna perspektywa czasowa... Ale, żeby stworzyć epos, trzeba przejść epicką szkołę — szkołę taką, jaką literaturze naszej pozazdrościć mogą wszystkie inne. Tą szkołą — dziedzictwem twórcze Sienkiewicza”.

Artykuł Parnickiego wraz ze swoją opinią budzi wiele zastrzeżeń. Główne było by to: autor nie rozprawia się z dotychczasowymi krytykami Sienkiewicza, a było ich wielu, i to takich, których nie wolno lekceważać przemilczeć. O losie *Quo vadis* we Francji napisano całą książkę; opinie — przygodne, nie rozwinięte niestety szerzej — polskich pisarzy, jak Kołaczkowski lub Skiwski, są również charakterystyczne. Epika sienkiewiczowska to zagadnienie artystyczne dość skomplikowane: trzeba by zrobić dokładny obrachunek, co w niej jest z (szlachetniebranego) Rzewuskiego, co z Homera, a co... z Dumasa-ojca.

Śmierć znakomitego uczonego i poety Edwarda Porębowicza wywołała głębokie wrażenie wśród miłośników literatury. Wyrazem powszechnego żalu są liczne nekrologi i artykuły wspomnieniowe. Na wyróżnienie zasługuje nekrolog Mieczysława Piszczkowskiego w lwowskim *Dzienniku Polskim* z dnia 5 września (pismo to wydaje w każdą niedzielę interesujący dodatek literacko-artystyczny p. n. „Krytyka i życie”). Oto jego zakończenie: „Ujmując a przy tym znamienne cechy Porębowicza było jego twórcze smakozostwo w najlepszym sensie tego słowa. Przypominam sobie następujący fakt. Przed kilku laty przedstawiciel rządu włoskiego wręczał uroczystość prof. Porębowiczowi krzyż komandorski orderu Corona d'Italia, podkreślając w przemówieniu zaśluzgi i wielką pracę uczonego i tłumacza. Odznaczony dziękował jakby z zażenowaniem, gdyż — jak mówił — całe życie szukał rozkoszy i takim też poszukiwaniem rozkoszy były studia i tłumaczenia z literatury włoskiej — czyż to więc zasługują na nagrodę i uznanie? W tej odpowiedzi konsulowi włoskiemu był cały Porębowicz, uczony-amator, mający zawsze żywy, chociaż u siebie powiedzieć, płomienny stosunek lubznościowy do przedmiotu swych badań lub transpozycji poetyckiej”.

ADAMOWI GALISOWI

odpowiedź stylem staroświeckim, bo inaczej nie umiem

*Miło-ć to sławy zażyć. Miło białogłowie,  
kiedy kto w kształtnym rymie imię jej wypowie.  
Kiedy mąż przedni w piórze, a w słowach uczony  
tknie dla niej bystrobrzmiającej lutni Feba strony.*

*Splendor i zacną famę zyska w onej sprawie,  
a insze jej niewiasty zajązają tego prawie.*

*Wzdyć-em ja nie godnego dotąd nie działała,  
abym w twoim pisaniu imię swe czytała.*

*Anim w Hiszpaniej była, ni Durango miasta  
widziałam — nieznajoma wielkich spraw niewiasta.*

*Tedy, miły autorze, dziwię się i cale-m  
zdumiona: nie mnie wiersz ten — wznawam, choć z żalem.*

*Drukarz pewnie, co księgi składa, w tym zawinił,  
czego byś sam, to pewna, nigdy nie uczynił.*

*Omylność — ludzka sprawa; insze, godne imię  
tleć miało jak dyament w polerowanym rymie,  
zaś on honor hiszpańskiej pewnie jakiej damie  
obiecaw, co dziś w złości wdzięczne dlonie lamie,  
a w nieważnej omylce uznawszy afronta,  
ku urazy pomszczeniu pewnie się zakerząta.*

*Zważ: gdy serce jej zacnie ogień gniewu parzył,  
unet umyśli sposoby, jakimi cię zwycię.*

*Sroga zemsta niewieścia, wie to świat, a z tego  
może-ć, panie Adamie, siła przypaść złego.*

*Więc salwuj się z opresji, zacny synu Feba,  
co rychlej kładnąc w dziele imię jakie trzeba.*

*Ja, by pomóc w tej mierze (tu już dyskurs skracam)  
co nie moje — to ninie bez urazy zwracam.*

ANNA ŚWIRSZCZYŃSKA

Odpowiedzi Redakcji

- Godło „Ananke”. — Nowela p. t. *Strach* — do zwrotu.
- Godło „Próchno”. — Nowela p. t. *Buty* została zakwalifikowana do drugiego czytania.
- Godło „L'anima mia che con la morte parla”. — Nowela *Usta i dlonie* — do zwrotu.
- Godło „Kto ślepy ten nie widzi nieba” — j. w. P. St. S., Warszawa — Nowela *Syn ziemi* (godło „Wspomnienie”) — do zwrotu.
- Godło „Eos” — Nowela *Strach* — do zwrotu.
- Godło „Contra spem spero” — Nowela *Wschodni wiatr* — do zwrotu.
- Godło „Morwan” — Odpowiedź w poprzednim numerze.
- Godło „Poszukujący” — Nowela *Zegarek i Nauka czytania* — do zwrotu.
- Godło „Lumpenproletariusz” — Pod tym godłem nadesłano nowelę pt. *Papierosy*. Została wyeliminowana z konkursu po pierwszym czytaniu. Nowela *Zegarek* może jest pod innym godłem.
- Godło „Jacek” — Nowela pt. *Ostatnia porażka* została zakwalifikowana do drugiego czytania z warunkiem nadesłania do dn. 20 bm. zaklejonej koperty opatrzonej godłem, a zawierającej wewnątrz nazwisko i adres autora. W przeciwnym razie zostanie wyeliminowana z konkursu.
- Godło „S” — Nowela *Tragedia* — do zwrotu.
- Godło „Contra spem spero” — Pod tym godłem nadesłano trzy utwory. Nowela *To nie takie szare, jak sądzicie* — do zwrotu.
- Godło „Kneź Łużyce” — Nowela *Na fali wspomnień* — do zwrotu.
- Godło „Take it easy!” — Nowela *Strachy na Lachy* — do zwrotu.

CENTRALNE ORGANA  
OGŁOSZENIOWE  
ZACHODNIEJ POLSKI

DZIENNIK POZNAŃSKI

o r a z

DZIENNIK PORANNY  
POZNAŃ

GAZETA POWSZECHNA  
POZNAŃ

KURIER WIELKOPOLSKI  
GNIEZNO

DZIENNIK OSTROWSKI  
OSTRÓW

GAZETA KUJAWSKA  
INOWROCLAW

IL. KURIER ZACHODNI  
LESZNO

i Rolniczy organ ogłoszeniowy  
dla całej Polski  
ROLNIK WIELKOPOLSKI

ADRES WYDAWNICTW:

POZNAŃ, UL. POCZTOWA 9  
TELEFONY: 11-17, 16-56, 33-75, 33-90

Wychodzi od 14 lat

największy dziennik ziem północno-wschodnich  
Rzeczypospolitej

KURIER WILEŃSKI

Centralny organ ogłoszeniowy województw wschodnich

Prenumerata miesięczna zł. 3  
Egzemplarz pojedynczy 15 groszy

Adres Wydawnictwa:  
Wilno, Biskupa Bandurskiego 4  
Konto P. K. O. 700.312

Redakcja: Warszawa, Chmielna 33, telefon 3.04.09; czynna codziennie (w dni powszednie) od godziny 13 — 15. 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., za granicą: 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