

Wydano z dubletów
Bibl. Publ. m. st. W-wy
401. 7. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

PION

CENA 50 GR.

ROK V NR. 39 (208)

WARSZAWA

30 WRZEŚNIA

1937 ROKU

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

ANDRZEJ SURKOW — KSIĄŻĘ IGOR — I KAROL MARX
JULIAN PRZYBOS — Z ROZŁAMU DWU MÓRZ
JAN BRZĘKOWSKI — INTEGRALIZM W CZASIE
STANISŁAW CIECHOMSKI — EL GRECO W PARYŻU
COH-I-NOOR — „DORZYNKI” WARSZAWSKIE

LEON POMIROWSKI

W ROZPIĘCIU „CZARNYCH SKRZYDEŁ”

Nowe wydanie *Czarnych skrzydeł* Kadena Bandrowskiego, „przejrzane i poprawione”, jest świadectwem rzadko spotykanej sumienności pisarskiej. Jeżeli chodzi o ilość to autor wyciął niemal jedną trzecią tekstu, którą, i słusznie, uważał za balast dzieła. Rzecz po tej ofiarnej operacji stała się bardziej konstruktywna i skupiona, idea artystyczna znalazła bardziej wyraziste odbicie w akcji; wątki dramatyczne, zarówno społeczne jak osobiste, przenikają się w sposób bardziej jednolity; plastyka obrazu, oczyszczona od nadmiernego baroku, uderza ze zdwojoną siłą ekspresji, zwłaszcza że autor nie ograniczył się jedynie do redukcji efektów stylistycznych. Poczucie artystycznej odpowiedzialności za kompozycyjną całość kazalo mu ościsnąć utwór z rozmaitych nad i podbudówek treściowych, które w pierwodruku dawały może upust pasji osobistej twórcy, ale, jak każdy objaw przesady, tłumili emocjonujący przebieg zdarzeń, czyniąc z powieści machinę potężną, lecz ociążałą w ruchu i nadmiernie rozbudowaną w szczegółach.

W odnowionej postaci wzmożły się walory dzieła. Zwłaszcza zaś objawił się w całej pełni styl indywidualności pisarskiej Kadena. Ten styl, — w najszerszym rozumieniu — który tyle burzliwych reakcji wywołał, jest z punktu widzenia psychologii twórczości zjawiskiem równie ciekawym jak złożonym. O utworze pisałem obszernie w *Nowej literaturze w nowej Polsce* i to mnie zwalnia od drobiazgowej analizy. Ale i teraz, jak poprzednio, muszę z całym naciskiem podkreślić, że wbrew jaskrawym pozorom, dzieło to, jak zresztą i inne tego autora, bynajmniej nie jest ani czystym, ani typowym zjawiskiem realizmu.

Sposób widzenia i opracowywania rzeczywistości obcy tu jest naturalistycznej czy realistycznej bezpośredniości ujęcia. Rzeczywistość otaczająca jest dla Kadena jedynie przenośnią jego wizji świata. Fakty, zdarzenia, sceny to raczej punkty węzłowe bardzo indywidualnych przeżyć na „dany temat”. Sprawy przedstawione przez pisarza grawitują zawsze na granicy obiektywizmu i subiektywizmu. Oba te stanowiska wzajemnie przeplatają się i przenikają. Używając najprostszego określenia, można by powiedzieć, że Kaden liryzuje zewnętrzną rzeczywistość i obiektywizuje stany liryczne. Doznaje się nieodpartego wrażenia, że miarą prawdy, którą pisarz pragnie wykryć w świecie zewnętrznym, jest nie tyle obraz czy sens tego świata, ile *rytm wzruszonej wyobraźni autora*. Byt zewnętrzny jest tu tylko potwierdzeniem uczuciowych wyobrażeń twórcy, odbłaskiem gotowej i skończonej treści wewnętrznej — jako wynik zasadniczego stosunku do życia.

Ale tu jednocześnie zaczyna się moment komplikacji.

Albowiem ten stosunek prawdy wewnętrznej do zewnętrznej nie jest prosty ani bezpośredni. Dla uratowania pozorów powieściowego obiektywizmu, albo może dla zamaskowania despotyzmu swoich warstwowości, Kaden wprowadza typowo romantyczny dystans między sobą a światem. Dystans ów oparty jest na ironizowaniu rzeczywistości, na dyskredytowaniu obiegowych znaczeń, na demaskowaniu oblicza bohaterów za pomocą deformacji ich psychiki, oraz na nieoczekiwanych, syntetycznych skrótach fabuły. Zabiegi te wykonywane są z taką namietnością, że często wywierają wrażenie cynicznego niemal wglądu w duszę ludzką, właśnie dla uwydatnienia tkwiącego tam... cynizmu.

Przeżywając za swoich bohaterów skomplikowane procesy ich przeżyć, Kaden prawie nie ujawnia ich życia intelektualnego, nie wdaje się w analizę narastających tam pośrednich stanów wewnętrznych, ale porzeka je na charakterystyce końcowych impulsów, z których już bezpośrednio płyną ruchy, odruchy i czyny. Droga między ideą a akcją jest tu krótka i gwałtowna. Stąd obraz przedstawionego życia wibruje wszystkimi członami swego mechanizmu i posiada wybitnie zmysłowy charakter. Ludzie, sprawy, stosunki, zdarzenia ukazane są przeważnie — jakże sugestywnie! — w postaci fizycznych i fizjologicznych reakcji, w lapidarnych opisach przeżyć, poprzez które autor pozwala rozpoznawać czy tylko domyślać się tajemnicze źródła życia.

Te tajemnicze źródła — jak o tym przekonywa dramatyczna treść utworu — zawarte są w głębiach ludzkiego charakteru. Osobisty walor człowieka bez względu na piętro społecznego znaczenia czy pozyję społeczną, bez względu na pojedynczą czy zbiorową egzystencję, decyduje o obliczu istnienia, o ukształtowaniu się wzajemnych między osobnikami, warstwami i klasami stosunków. Wielokrotnie stwierdzono, że *Czarne skrzydła* to jedno z najwybitniejszych malowideł społecznych, obraz tragicznych konfliktów między kapitałem a pracą, konfliktów których rdzeniem jest ustrój społeczny. Ale sam ów ustrój jest przede wszystkim procesów dziejowych, wygotowanych w kotle namietności i potrzeb ludzkich, produktem cnót i grzechów człowieka, jako podstawy wszelkiej budowy życia. Każda konstrukcja życia zbiorowego da się przecie pomyśleć w ostatecznej konsekwencji jako uspołeczniona forma aktywizmu silniejszych jednostek.

Natężona i potężna (zła czy dobra) wola ludzka, w miarę czasu twardnieje w bezosobowy system, który albo jest wyrazem woli powszechnej, albo tę wola powszechną

wymusza siłą, t. zn. budzi konieczności życiowe, często z krzywdą samego życia. Ludzie wtedy żyją na służbie tej krzywdy, zarówno ci, co stają się jej ofiarami, jak i ci, którzy z niej czerpią zyski. System tej krzywdy staje się podstawą walki między skrzywdzonymi i krzywdzicielami, ale *jakże często walka, choćby najkrwawsza, utrwała tylko zło, w którym i z którego obie strony żyją*.

Kaden posiada rzadko wyostrzony instykt beznadziejności tej walki, która nawet wtedy, gdy daje zwycięstwo jednej ze stron, bynajmniej nie daje absolutnego triumfu, ani nie uwalnia od wroga, ponieważ najważniejszym rezultatem tej walki jest to, że... upodobnia do siebie przeciwników. Przychodzi moment — w trakcie nieustannych zmagani — że zwycięzcy nazbyt obciążeni są... pokonanymi, i na odwrót, a w samym akcie zwycięstwa tyle jest elementów kłębki ile w kłębce — zwycięstwa. Wystarczy uprzytomnić sobie z *Czarnych skrzydeł* dwa charakterystyczne fakty z dziedziny beznadziejności walki: wszechmocny Coeur dla żarłocznego, zysku prowokuje strajk i wybuch kopalni, aby stać się potworną ofiarą swych zbrodniczych kombinacji; a znów krwawa ofiara Szymczyków i Martyzelów pozwala socjalistycznemu menelowi Drazkowi zdyskontować od razu kolosalny zysk płynący z nieszczęścia górników — dla zaspokojenia burżujskich instyktów tego socjalisty.

Kaden ma wyczuwalną świadomość zła, na którym zorganizowana jest większość budownictwa społecznego. Zwróćmy tylko uwagę na ważniejsze instytucje zbiorowości: siła zbrojna powstaje z tego, że człowiek albo musi bronić swej ziemi przed grabieżą, albo cudzą ziemię zabierać; sądy, więzienia, policja — ponieważ człowiek czyni ciągle zamachy na sprawiedliwość i prawo bliźniego; lecznictwo i szpitala — ponieważ człowiek jest źródłem chorób, i t. d. Z braków, z wad, z występnych popędów człowieka powstaje to, co jest chlubą jego cywilizacji. Z takiej więc świadomości procesów rozwojowych, płynących z ulomnej natury człowieka, rodzi się w pisarstwie Kadena obok współczucia ów wzgardliwy, cyniczny stosunek do wartości tego człowieka, gorzkie rozeznanie tej olbrzymiej ilości zła, którą ludzkość musi okupić odrobinką swej szlachetności.

Kaden jak nikt w naszej literaturze umie podpatrywać i wykrywać jaskrawe fałszywość między hasłem a wolą, między tym co człowiek głosi a czym w istocie swej jest, słowem — między postawą życiową a życiem. W zdzieraniu tych masek jest pasjonatem nieublaganym i nieumiarkowanym. Niejednokrotnie metodą dochodzenia prawdy wewnętrznej jest tu metoda patologizowania rzeczywistości, wspomniana już potrzeba

brutalnej deformacji ludzi i spraw dla szybszego a może i okrutniejszego demaskowania utajonej treści zjawisk. Szczególnie zaś sposób uwypuklania rzeczywistości zbiorowej poprzez życie pojedynczego człowieka, jest stałym chwytym charakterologicznym Kadena Bandrowskiego.

Psychika indywidualna nie tylko jest przeciw produktem zbiorowości, ale i tworzącym ją czynnikiem. Jednostka jest ogniwem między t. zw. rzeczywistością gotową czy „zastaną”, a tą, która ma lub może powstać. Charakter i życie człowieka staje się wydłużeniem możliwości, tkwiących nieświadomie w egzystencji ogółu. Należy tu oczywiście dodać, że zależnie od wartości i charakteru danej jednostki, reprezentuje ona rozmaite prądy, warstwy i poziomy środowiska. Takimi wyobrazicielami cech ogółu są np. Karwowski z *Luku*, Barez i Pyć z *Generala Barcza* i w znacznie obfitej mierze Kostryń, Coeur, leader Mieniewski, Drazek, Martyzel, Supernak, Duś z *Czarnych skrzydeł*, no, a w *Mateuszu Bigdzie* roi się już od postaci, usobających zwierzęcnie i podskórnie objawy społeczności.

Twórczym dobrem Kadena jest to, że mimo psychologicznego zróżnicowania powieściowych postaci, żadna z nich nie traci związku z ogółem, przeciwnie, często im bardziej zindywidualizowana osobowość, tym jaskrawiej uwydatnia pewien typ osobowości powszechnej. W ten sposób patrząc na człowieka, na jego najsekretniej osobiste przeżycia i działania, usiłuje Kaden zwiastować zjawiska psychiczne z biologicznym piem bytu w ogóle. Dzięki temu bohaterowie Kadena czynią wrażenie naladowanych jakimś *irracjonalnym żywiołem przyrodniczym*, pełnych dynamiki i niespodzianek wewnętrznych. Wystarczy baczej przyrzeć się wypowiedziom tych postaci, ich wzajemnym stosunkom, konfliktom lub przymierzom. Nie są to normalne rozmowy, porozumienia lub spory, jakie zwykle zachodzą między ludźmi, lecz ciągle wybuchy zapiekłej, spragnionej ujęcia namietności. Każda z postaci w każdej, bodaj najdrobniejszej okazji, dyszy żądzą obnażenia się do dna, zamianifestowania swoich cech w najbardziej nateżonej formie, jak gdyby wszystko co stanowi o treści jej charakteru i racji bytu miało się maksymalistycznie wyładować w słowach lub czynkach — bez żadnej ekonomii i opanowania energii. Stąd to paradoksalne złudzenie, że postaci te, tak wzbране żywiołowością, są oderwane od życia, że chociaż samopas jak buchające ogniem samotne widma pośród wzburzonych warunków życia, pochłonięte jedynie akcją własnych przeżyć, popędów, impulsów.

Wrażenie to uzasadnia się, jak już wspomniałem, wizjonerskim stosunkiem do rze-

W/1003/46/671

czywiści, charakterystyczną pasją ekspresjonistycznego rzeźbiarstwa, które stanowi o sztuce pisarskiej Kadena, i dzięki której psychiki bohaterów stają się stylizowanym refleksem zgorączkowanej psychiki autora, a gorączkowość ta sprawia, że myśli tych bohaterów wyrażają się we wzruszeniach, wzruszenia w gestach i czynach, a czyn — zarówno indywidualne jak zbiorowe — we wstrząsających wybuchach. Z tego powodu utwory Kadena są raczej widowiskami powieściowymi, areną dramatycznych rozgrywek, w których autor, jakby nie dowierzając samowystarczalności duchowej bohaterów, pobudza ich własnymi wyrzuceniami, wspiera rozumowym komentarzem lub wręcz prowokuje i reweluje ich podświadome życie za pomocą przejmujących, retorycznych apoteoz. Stosowanie tego rodzaju techniki świadczy wymownie, że nie tyle chodzi tu o opis charakterów i zdarzeń, ile o teatralizację rytmu, tempa, napięcia nurtów życiowych, definiujących się nie ideą intelektualnej koncepcji, lecz ideą samego procesu, samej akcji, samego przeżycia.

W Czarnych skrzydłach takim żywio-

lem życia jest życie węgla, mroczne sprawy kopalni, łączącej kapitalistów i proletariuszów. Ta łączność oparta jest na walce. W istocie bowiem nie tak ludzi nie wiąże, jak walka. Wydaje się to paradoksem, bo jakże może łączyć to właśnie co ludzi dzieli, co ich odpycha od siebie, co wymaga upadku jednego dla triumfu drugiego? A jednak tak się dzieje, że walka silnie cementuje przeciwników, niż najuroczystsze przymierza, albowiem zawsze w trakcie zartanego boju przychodzi taki moment, kiedy strony wojujące tracą z oczu obiektywny przedmiot sporu i zaczynają walczyć dla samej walki, dla „diabolicznej” satysfakcji opanowania wroga, podporządkowania go sobie, wchłonięcia go w siebie, uzbrojenia się w jego siły, wyposażenia się w jego wartości — słowem, wydaje się, że poprzez walkę ludzie głębiej się poznają i zespalają, bez względu na to czy to zespolenie przyjmie kształt dobrej, czy niedobrej miłości.

Górnika w Czarnych skrzydłach nie odstępować myśl o myślach dyrektora, dyrektor nosi w swej głowie ciężar pracy górniczej. Robotnik nienawidzi swej nędznej doli

a przecie w obronie jej nie zawaha się przed najcięższymi ofiarami. Właściciel kopalni męczy się i gardzi wojującą z nim nędzą ludzką, a jednak ani przez chwilę nie przestaje się o nią troszczyć. Obaj bowiem żyją z tej wspólnej rzeczy, która jest terenem walki i pracy, choć jeden żyje z cudzej krzywdy, drugi dla cudzego zysku. Wzajemna zależność walczących stron jest tu jednym z objawów t. zw. przekleństwa bytu, które polega na tym, że człowiek — zarówno możnowładca jak proletariusz — staje się niewolnikiem stworzonego dzieła, gdy to dzieło jest przeznaczeniem życia.

Ten sam efekt ideowy dostrzegamy zresztą i w przeżyciach osobistych, w przepięknym romansie Tadeusza z Lenora. Poezja tej miłości, snującej swoje gniazdo na wulkanie tragedii społecznej, potwierdza w przejmujący sposób ideę tragicznej zależności od tego co w miłości jest szczęściem, rozkoszą i najwyższą chwałą kochanków. To wierność. Wierność — wbrew wszelkim przeszkodom i różnicom społecznym, socjalnym, kulturalnym. Wierność nie tylko w sensie

uczuciowego przymierza, a więc gruntowania wzajemnej wiary w siebie, ale i wierność w walce, bo prawdziwa miłość zawsze jest walką o coraz głębsze poznanie i coraz pełniejsze, doskonalsze posiadanie siebie. Wspinały lirym tej „intrygi miłosnej” silniej i może częściej uzmysławia nieszczęście zasadki, jakie życie stwarza swemu twórcy-człowiowi — niż obraz wielkich masowych operacji w świecie robotniczym. Ta bowiem wierność miłosna, której dobili się Tadeusz i Lenora, dobijając się wreszcie braterstwa duchowego, przypieczętowała ich rozstanie, uczyniła ich ofiarami zdobytego szczęścia, uderzyła w kochanków bezsilną rozpaczko końca — gdy jedno umiera fizycznie a drugie — moralnie.

Sharmonizowanie tych tak odrębnych efektów psychologicznych, płynących z motywów osobistych i socjalnych, dla uwydatnienia wspólnej dla wszystkich dziedzin życia prawdy, jest niewątpliwie największym osiągnięciem artystycznym Kadena w jego dramatycznej epopei kopalniowej.

LEON POMIROWSKI

ANDRZEJ SURKOW

KSIĄŻĘ IGOR — I KAROL MARX

W r. bież. mija 750 lat od chwili, gdy *Słowo o wyprawie Igora* zostało stworzone przez nieznanego autora. Ta rocznica sama przez się jest wystarczającym powodem do omówienia sprawy tego utworu, niezwykle ciekawego ze stanowiska historyczno-literackiego. Zastanawiając się jednocześnie nad stosunkiem dzisiejszej prasy sowieckiej do słynnego poematu, poruszamy zagadnienie o wiele bardziej złożone i obfitujące w ogromnie interesujące szczegóły, tak bardzo charakterystyczne dla bolszewickiej ideologii i mentalności w obecnej fazie jej rozwoju.

Wróćmy jednak na chwilę na płaszczyznę historii literatury. Rękopis *Słowa* zaginął w czasie pożaru Moskwy w 1812 r., tak iż obecnie pozostało jedynie kilka egzemplarzy pierwszego wydania utworu z r. 1800. Rewelacyjna treść i wybitna wartość artystyczna poematu były tak niezwykle, iż powstała wersja, że zaginiony rękopis jest fałszerstwem jakiegoś maniaka — entuzjasty ojczystej literatury. Dopiero znalezienie szeregu autentycznych utworów literatury rosyjskiej z w. XIV i XV, w oczywisty sposób wzorowanych na *Słowie* (*Słowo o Manajewom poboijszcze* oraz inne) usunęło wszelkie wątpliwości.

Historyczna sytuacja, w której powstał poemat, była szczególnie ciekawa w jej tragicznych sprzecznościach. W księstwach Rusi ówczesnej zaczynały krystalizować się stosunki feudalne, którym towarzyszyły bratobójcze waleśnie poszczególnych księstw, kiedy to „rzadko na ziemi ruskiej nawoływali się oracze, lecz często kruki krakały, trupy między sobą rozdzielając”. Pod wpływem chrześcijaństwa kultura Rusi Kijowskiej i księstw północnych stanęła na wysokim poziomie, lecz w świadomości i obyczajach ludu żyły jeszcze pierwiastki pogańskie. Liczne i wojownicze ludy stepów ustawicznie nosły pożogę i śmierć rolniczej ludności słowiańskiej.

Niezmiernie interesująca jest metoda twórcza autora poematu, człowieka jak na swoje czasy wykształconego, o dużej erudycji książkowej oraz skrytalizowanym światopoglądzie politycznym. Ów wojownik drużyny książęcej obcy był jednak nastrojom chrześcijańskiego ascetyzmu, które by niewątpliwie zabiły tak istotny i pełny uroku motyw *Słowa*, jakim jest żywiołowy, pogański sposób ujęcia i opisu majestatycznych zjawisk ówczesnej natury i wojny. Potężna lakoniczność stylu *Słowa* jest cechą wysokiej sztuki pisarskiej, a treść i język tego utworu stanowią niewyczerpalną skarbnicę różnego rodzaju informacji dla badaczy i piewów tej odległej od nas i tak dramatycznej epoki. Subtelny liryzm i napięcie ideowe twórczości nieznanego autora sprawiły, iż utwór jego wywarł głęboki wpływ na losy literatury rosyjskiej, wywołując liczne przeróbki poetyckie w przekładach na język współczesny. *Słowo* stało się źródłem głębokiej i pięknej tradycji artystyczno-literackiej.

Entuzjazm dawnej rosyjskiej krytyki dla *Słowa* całkowicie podziela i publicystyka sowiecka. Problem wartości literackiej słynnego poematu stanowi jednak dla niej tylko punkt wyjścia do dalszych wywodów na temat jego sensu historyczno-ideowego. Czytelnik sowiecki dowiaduje się przy tym, że Karol Marx nie tylko czytał *Słowo*, lecz nawet miał o nim ustalone zdanie, które wypowiedział w następujący sposób: „Cała ta

pieśń posiada chrześcijańsko-heroiczny charakter, aczkolwiek pierwiastki pogańskie występują jeszcze bardzo wyraźnie”.

To dosyć ogólnikowe oświadczenie Marxa w interpretacji autorów sowieckich, jak zawsze, nabiera znaczenia jakiegoś głębszego argumentu na korzyść pięknego poematu, chociaż, prawdę mówiąc, o ile chodzi o kwestie narodowościowe, Marx bardzo sceptycznie oceniał dziejową misję wschodniego słowiaństwa, ulegając nastrojom swoistego mesjanizmu pan-germanistycznego,

którego w jego teorii światowego państwa niemieckiego proletariatu.

Trwała ideowa aktualność *Słowa o wyprawie Igorowej* polega tedy, według publicystów *Komsomolskiej Prawdy*, na tym, że „odzwierniciodło ono dumy i marzenia narodu, który w ciągu wielu wieków marzył o takim stanie rzeczy w kraju, przy którym nikt by się nie odważył napadać go, nikt by się nie kwapił naruszać jego granic”. Wymieniona gazeta stwierdza, że zadaniem sowieckiej młodzieży jest „nauczyć się kochać

i rozumieć przeszłość naszego Narodu, nauczyć się cenić te wysokie walory ducha, które wykuwał w sobie Naród podczas wielowiekowej walki z najzdatami obcych o lepszą dolę”. „Cnota wojenna, gorąca miłość do własnej Ojczyzny, gotowość poświęcenia życia za jej niezależność, — stwierdza publicysta L. Szejnkerman, — natchnęły głównego bohatera tego utworu”.

Dla każdego, kto uważnie śledzi ewolucję poglądów prasy sowieckiej, przytoczone wyżej cytaty, których terminologia i treść najzupełniej byłaby na miejscu w jakimś patriotycznym przedwojennym podręczniku historii Rosji lub nawet każdego z państw współczesnych o ustroju burżuazyjno-narodowym, nie zawierają w sobie nic zasadniczo nowego. Reprezentują one jednak dosyć już dojrzałe wyniki wspomnianej ewolucji ideologicznej. Porównując je z tymi dogmatami teoretycznymi publicystyki urzędowej, które dominowały w politycznym myśleniu Rosji Sowieckiej kilka lat temu, trudno oprzeć się wrażeniu, iż jesteśmy bardzo spóźnieni, o ile chodzi o nasz własny system poglądów na życie Z. S. R. R., za którego dynamiką nie jesteśmy w stanie nadążyć.

Sami zresztą pisarze bolszewicy nie zawsze potrafili dotrzymać kroku rozpędowi ewolucji politycznego światopoglądu miarodajnych czynników. Na łamach tej samej *Komsomolskiej Prawdy*, która chwali głęboki patriotyzm księcia Igora, mniej patriotyczny prof. M. P. Baskin potępia prof. Prieobrażeńskiego za to, że ten ostatni w przedmowie do włoskiej książki o Spartaku mówi, iż w powstaniu rzymskich niewolników dużą rolę odgrywały motywy rasowe i narodowościowe. Pozostaje przypuszczenie, że ani prof. Baskin nie czytuje własnej gazety, ani jej redakcja — artykułów, które umieszcza. W obecnym zamęcie ideologicznym Sowietów zachodzi ustawiczne pomieszanie dwóch różnych koncepcji patriotyzmu. Pierwsza, ortodoksalno-komunistyczna jego koncepcja reprezentuje patriotyzm ongi urzędowo sowiecki, będący systemem o podłożu i kryteriach społeczno-ekonomicznych, który na zasadzie rewolucyjnej solidarności proletariatu w „mechaniczny” niejako sposób łączy różne organizmy historyczno-narodowe, tak, jak na to wskazuje sama nazwa „Związek Socjalistycznych Republik Rad”.

Z punktu widzenia tej koncepcji narodowo-historyczne kryteria i czynniki egzystencji państw mają realne znaczenie polityczne jedynie w ramach określonej fazy gospodarki kapitalistycznej. Jest rzeczą aż nadto oczywistą, że patriotyzm *Słowa*, łączący walecznego księcia z ludnością ciemiężoną przez obcego najeźdźcę i przez własnego feudała, jest wybitnie organicznym patriotyzmem narodowym o znacznej dziejowej trwałości.

W Z. S. R. R. odbywa się eksperyment syntezy motywów takiego patriotyzmu z dalszym rozwojem socjalistycznego ustroju w jego bolszewickiej postaci. Nasuwa to inną kwestię, wykraczającą poza ramy niniejszego artykułu: czy dążność do tej ideologicznej syntezy jest tylko taktycznym ustępstwem na rzecz pewnych grup społeczeństwa, ustępstwem jakim był niegdyś NEP leninowski, czy też stanowi istotnie jakąś historyczną fazę „ewolucji” bolszewizmu.

ANDRZEJ SURKOW

JULIAN PRZYBOŚ

Z ROZŁAMU DWU MÓRZ

...Nowi gdzieś ludzie w sto lat będą po mnie
Patrzący —

Słowacki

Z rozłamu dwóch odpływających w przeciwległe nieboskłonny mórz,
z twoich oczu umarłych

ogromnie

— patrzę, aby mnie blaski odsłoniły z Ziemi,
na zachód jak ocean otwarły —
ten łuk promieni wraca po lazurach do mnie.

Czy to dzianie się słońca, pochody zórz wiekopomnych,
pogromy obłoków
nazywałeś aniołami?

Aniołowie byli wtedy — jak dzisiaj — znikaniem.

Na jakim przestworzu odpływającym promieniami w ciemność
utwierdzą dzieło, najdalsze, co przetrwał
Jestem chwilę
znikluszą o wiek miniony przede mną,
szybszą o sto lat co przebiegną po mnie.

Tu znaczy tylko czyn ostateczny: milczenie.

Tam rybacy rozpiętym żaglem odwracają twoją tęczę,
zgasły promyk zakuilil wysoko:
mewa.

Nowi ludzie czerpią przestrzeń, napelniają ręce
daremnie.

Do mieszkańców prowincji

najłatwiej dociera gazeta miejscowa.
Dzięki temu dobre rezultaty dają
ogłoszenia pomieszczane w dzienniku

„Express Lubelski i Wołyński”

XV rok wydawnictwa
Najwyższy nakład na terenie
Województw Lubelskiego i Wołyńskiego

Bliższe informacje, egzemplarze okazowe,
kosztorysy ogłoszeń — na każde żądanie.

Lublin, Kościuszki 8, tel. 23-60.

JAN BRZĘKOWSKI

INTEGRALIZM W CZASIE

Badania teoretyczne nad poezją nie miały u nas szczęścia: podchodzono do nich w sposób albo fałszywy albo niepełny: starzy historycy literatury mącili istotną treść poetyckiego poznania ekscesami metody genetycznej — młode pokolenie poetów zapatrzone w zdobycze formalne nie miało dość oczu i czasu, by wyrwać się spod wpływu problemów związanych z formą. Zapominano o tym, że forma jest tylko funkcją rzeczywistości poetyckiej, taką samą jak i temat, temat-anegdota w stanie surowym, czy temat-treść, który otrzymujemy po jego poetyckiej obróbce, zapominano, że poznanie dzieła poetyckiego nastąpić może tylko przy ujęciu go jako pewnej samodzielnej, zamkniętej całości, bez rozbijania jej na poszczególne elementy składowe.

Poznanie poetyckie

Metoda analityczna poczyniła spustoszenia również i w dziedzinie poezji, przytłaczając syntetyczne widzenie całości poematu badaniami elementów formy. Poznanie dzieła poetyckiego możliwe jest jednak tylko przy braniu pod uwagę jego całokształtu i wszystkich zawartych w nim cech *trwających równocześnie w czasie*. Nasze wyobrażenie o wierszu będzie zupełnie fałszywe, nawet jeśli weźmiemy pod uwagę oddzielnie wszystkie znajdujące się w nim elementy, gdyż nie uwzględniamy wtedy czynnika ich równoczesności, trwania.

Poznanie poetyckie nie ma charakteru absolutnego. Już samo istnienie w czasie zawiera w sobie postulat zmiany. Może ono docierać aż do istoty wiersza, ale nie może go wyrażać w formie tylko statycznej. Poznanie ma charakter względny i niejako kwantyczny, dokonywa się przez pewne niedostajne emisje energii uczuciowo-wzruszeniowej. Jego aprioryczność łączy się nierozdzielnie z empiryzmem doznań, jest ono właściwie pewnego rodzaju poetyką antynomia.

Wartość poznania poetyckiego polega jednak na tym, że nie ogranicza się ono wyłącznie do poezji. Jako pewnego rodzaju system intuicyjno-etyczny, stanowi ono także wstęp do dyscypliny ułatwiającej zrozumienie innych dziedzin działalności człowieka. Zawiera ono w sobie poza tym pojęcie prawdy poetyckiej i dlatego nie jest równoznaczne tylko z poznaniem semantycznym.

Postulat etyczny

Już samo pojęcie języka poetyckiego zawiera w sobie postulat ekskluzywności wobec elementów nie należących do tego samego systemu. Poezja musi więc być *poezją integralną*, t. j. taką, która składa się z elementów wyłącznie poetyckich. Język poezji różni się zaś od języka potocznego tym, że w przeciwieństwie do mowy codziennej i do języka logiki, gdzie obowiązuje pojęcie jednowartościowości semantycznej czy uczuciowej — przy tym jest wielowartościowy. Ta wielowartościowość polega na użyciu tego rodzaju systemów poetyckich, które zawierałyby maksimum możliwości kojarzenia wo- wyobrażeń.

Pomimo to istnienie dla pewnego systemu tylko jedno (a nie więcej) połączenie elementów poetyckich, które pozwala na osiągnięcie pełnego wyrazu, na wydobycie ostatniego maksimum ekspresji. Dlatego też u podstaw integralizmu poetyckiego znajduje się postulat *jedności* tego systemu i zgodności języka poetyckiego z poetyką rzeczywistością. W ten sposób integralizm zawiera w sobie pojęcie *prawdy poetyckiej*. Polega ona na zgodności nie z rzeczywistością zewnętrzną czy duchową, ale na ujęciu istoty rzeczywistości poetyckiej, na jej — by użyć terminu Husserla — edytemicznym poznaniu. Jest ono możliwe tylko przy niezwykle intensywnym myśleniu poetyckim, przy zespoleniu integralnym systemu widzeniowego z systemami semantycznym i dźwiękowym, co da się osiągnąć jedynie w tym wypadku, gdy układ poetycki jest dostatecznie silny, by się nieodparcie narzucił. Z tego punktu widzenia nadrealistyczny automatyzm psychiczny, „écriture mécanique”, będący tylko swoistym określeniem t. zw. dawniej natchnienia, ma swe głębokie uzasadnienie, o ile nie czyni się zeń dogmatycznego kanonu. Nie stoi on jednak w żadnym stosunku do samego przeżycia, do bodźca który wywołał wiersz. *Sama wartość etyczna i prawdziwość przeżycia nie ma bowiem żadnego wpływu na artystyczną wartość wiersza*. Przykład: twórczość naszych wielkich romantyków, którzy do-

byli się na nigdzie niespotykaną siłę patriotycznego wyrazu, chociaż nie brali czynnego udziału w walce o niepodległość. Chodzi tu raczej o pewien całokształt doświadczeń psychicznych — poetyckich i życiowych, razem wziętych. Z punktu widzenia etyki istotne jest więc to, by wiersz był zgodny z całością doznań, które składają się na nasze poznanie poetyckie, a nie o to, czy jakieś przeżycie jest autentyczne. Można by poza tym powiedzieć, że chodzi tu nie tyle o jedno określone wrażenie, np. zachodu słońca, ale raczej o pewnego rodzaju wrażenie-typ, ujmujące poetycką istotę wszystkich znanych nam zachodów, względnie nawet samego pojęcia zachodu, i to raczej w rozumieniu nominalistycznym, niż realistycznym. Inaczej mówiąc *postulat etyczny obowiązuje nie w stosunku do samego przeżycia, ale do jego bytu poetyckiego*.

„P r o b l e m”

Każdy wiersz musi więc mieć swe głębokie uzasadnienie, niezależnie od chwilowego tylko, przemijającego nastroju. Poezja bowiem nie powinna wyrażać drobnych „nastroików”, ale — pewne bardziej skoordynowane całości uczuciowe. Muszą one zawierać również więcej treści (nie — tematu), i to nie tylko uczuciowej, ale etycznej, estetycznej, psychologicznej, antylogicznej, socjalnej itd. Gdyby nie to, że wyraz ten uległ takiemu zużyciu i deprecjacji, można by nawet powiedzieć, że wiersz musi posiadać pewien „problem”, oczywiście w szerszym znaczeniu tego słowa. Wiersz musi coś wyrażać. Nie chodzi tu ani o „myśl”, ani o tendencję społeczną, ani tym bardziej o „pointę”, ale o to, by miał on swą *głębszą rację bytu*. Z chwilą gdy się go drukuje, jest on bowiem faktem artystyczno-społecznym, a nie — tylko osobistym, i dlatego musi on już zawierać element *odpowiedzialności*. Z tego punktu wyjścia należało by podchodzić zwłaszcza do poezji społecznej.

Element czasu

Na ewolucji, jakiej ulega obecnie poezja, zaważyło wiele czynników, których szczegółowa analiza zaprowadziłaby nas zbyt daleko. Na przemiany te wywarł jednak ogromny wpływ fakt, będący pozornie bez znaczenia, ale w rzeczywistości związany z samą istotą poezji: jej zupełnie wyjątkowa *dwutorowość*, wynikająca z tego, że poezja może być czytana lub recytowana. Można by nawet zaryzykować twierdzenie, iż zależnie od tego istnieje ona przede wszystkim w przestrzeni lub w czasie, gdyż poeta zwracający się do czytelnika myśli bardziej „przestrzennie”, podczas gdy poeta przyzwyczajony do zwracania się do mas ma wyobrażenie bardziej „czasowe”. Przewaga jednej z tych dwóch cech pociąga za sobą o wiele poważniejsze następstwa niż można było przypuszczać, i oddziaływała nawet na samą strukturę i charakter poezji. Dlatego też na obecną sytuację poetycką w Polsce decydujący wpływ wywarło również to, iż ostatnio była ona przeznaczona wyłącznie do czytania w druku, a tylko w rzadkich wypadkach — do recytacji. Tym się tłumaczy fakt, że nowa poezja miała charakter kameralny, jednostkowy, a nie masowy, że znajdowała się pod znakiem pośredniości a nie — bezpośredniości, że była trudna i opierała się na metaforze, że przeważał w niej element statyczny, pejzażowy, a nie — ruch. Dlatego też nowa poezja tak blisko zżyła się z malarstwem, ze sztuką dla muzyki, choć oczywiście każda z tych dziedzin sztuki ma zarówno właściwe jej środki ekspresji, jak i ramy w których one istnieją. Właściwą domeną malarstwa jest przestrzeń, podobnie jak muzyka istnieje właściwie w czasie. Poezja może istnieć równocześnie w czasie i przestrzeni. (Jest to oczywiście pragmatyczny skrót, uproszczenie nie wyczerpujące całości zagadnienia). Dlatego też jeden z tych czynników może mieć przewagę. Ostatnio zdecydowanie dominowała projekcja przestrzenna poezji. Nowe poszukiwania prawie zupełnie nie uwzględniły domeny czasowej, tak iż od chwili wyśnięcia przez futurystów postulatów simultaneizmu nie zrobiono w tej dziedzinie właściwie żadnego poważniejszego kroku.

Poezja awangardy miała dotychczas przede wszystkim jeden brak: oddawała poetyką rzeczywistość, ale nie wyrażała jej stawania się w czasie. Interesował ją zaledwie czynnik przestrzeni (tym się tłumaczy częściowo zarzut pejzażowości), i dlatego awangarda nie dała dotychczas nowego ujęcia problemu czasu. Od tego były tylko rzadkie wyjątki (Przyboś, Czechowicz, Zagórski, i to tylko w niektórych wierszach). Był poetycki powinien istnieć jednak nie tylko w przestrzeni, ale i w czasie, powinni stać się nie jedno, lecz dwu i więcej wymiarowy. W tym kierunku powinny pójść też obecne wysiłki awangardy poetyckiej. *Myślenie metaforyczne należało by więc zastąpić myśleniem w czasie*.

Ze znaczenia tego czynnika nie zdawałem sobie jeszcze sprawy wtedy, gdy w *Poezji integralnej* uwypuklałem rolę elipsy i „stylu eliptycznego”. Już w tej koncepcji znajdowały się jednak pierwsze zaczątki tego „myślenia poetyckiego w czasie”. Sądzę, że podobnie jak po peiperowskiej „metaforze terażniejszości” poezja awangardy odkryła „metafory rozwinięte” w formie całych okresów, zdań metaforycznych, a nawet poematów-metafor, tak i obecnie powinniśmy przystąpić do tworzenia „elipsy rozwiniętej w czasie”, do stworzenia istotnie „stylu eliptycznego”.

Wskazanie praktycznych sposobów realizacji tego postulatów zaprowadziłoby nas zbyt daleko, a w każdym razie zagroziłoby wprowadzeniem sztywnych form myślenia poetyckiego. Ograniczę się dlatego tylko do kilku uwag.

Wyrażenie w poezji trwania, stawania się w czasie, jest możliwe. Można by nawet powiedzieć, że jest to niezbędną cechą każdego dobrego wiersza. (Czas jest pojęciem więcej abstrakcyjnym niż przestrzeń i dlatego też — jest bardziej poetycki). Udało się to zresztą już w prozie. Dowody: powieści Conrada, T. Manna, Hamsuna i inn. Sądzę, że można by to osiągnąć przez przechodzenie od szczegółu do ogółu, od konkretno do abstrakcji, przez rozwijanie poematów w czasie, przez uwypuklenie potencjalnego, a nie statycznego lub kinetycznego charakteru zjawisk poetyckich, przez użycie „elipsy czasowej”, polegającej na wypuszczaniu pewnych zbyt statycznych członów poetyckich, przez zastąpienie dotychczasowych metafor — metaforą w czasie, przez organizowanie elementów poezji w pewne całości istniejące nie tylko statycznie w przestrzeni, ale i potencjalnie w czasie.

Sądzę, że nowa poezja w ciągu ostatnich lat zbyt blisko zżyła się z malarstwem i wyobrażeniem plastycznym, czyniąc to z pewną szkodą dla muzyki i rytmu. Nie zamierzam tu mieszać ze sobą poszczególnych dziedzin sztuki, z których każda ma odrębne, właściwe sobie środki ekspresji. Fakt jednak, iż poezja istnieje w druku i w żywym słowie, jako wyraz na stronie książki i jako słowo mówione w czasie, a więc statycznie lub kinetycznie — łatwo pociąga za sobą pewne przechylenie istniejącej, niestaję równowagi w jedną lub drugą stronę. Te antynomie należy z sobą pogodzić bez szkody dla jednego z czynników. Ostatnio poezja straciła żywy, bezpośredni kontakt z odbiorcą, jaki istniał jeszcze niedawno na tak czestych w pierwszych latach po wojnie wieczorach autorskich. Poezja istnieje teraz przeważnie w druku, w przestrzeni. Należało by więc odzyskać ten utracony kontakt, może w ten sposób udało by się przywrócić znaczenie drugiego czynnika, czasu.

Myślenie metaforyczne weszło już do plecak każdego poety — pora teraz, by stało się to samo z „myśleniem eliptycznym w czasie”. Należało by powrócić do bezpośredniego kontaktu z odbiorcą, organizować znowu wieczory autorskie, nawet w małych miastach prowincjonalnych. *Pora już zakończyć zainicjowany swego czasu przez Peipera, jako słuszną reakcję przeciw młodopolskiemu obnażaniu się, okres poetyckiej pośredniości, który teraz, gdy spełnił on już swą rolę, możemy śmiało odrzucić, o ile chcemy, by pośredniość nie stała się synonimem oschłości*. Musimy nadać poezji właściwe, istotne oblicze, przechodząc do porządku nad czynnikami mającymi charakter aktualnych, choćby nawet głębiej uzasadnionych, reakcji.

Wspomnienie

Wiersz jest zjawiskiem poetyckim, organizowanym niezależnie od praw arystotelesowskiej logiki i istniejących w przyrodzie układów. Dlatego też słusznie nadrealiści zwrócili uwagę na ogromne znaczenie tego życiowego czynnika, rozwijającego się odmiennie od codziennej rzeczywistości, jakim jest sen. Marzenie senne jest jednak wynikiem przypadku, kojarzenia wyobrażeń odbywa się niezależnie od jakichkolwiek praw. Dlatego zachodząca przy kojarzeniu wyobrażeń elipsa zaciera zbyt silnie związek istniejący między poszczególnymi członami tego systemu, tak iż robią już one wrażenie niezależnych i nie związanych z sobą układów. Tym się tłumaczy też zarzut pejzażowości, czyniony poezji polskiej awangardy, który jest o tyle słuszny, że niejednokrotnie wiersze te łączy silna więź z nadrealistycznym systemem kojarzenia wyobrażeń poetyckich i marzeń sennych. Sądzę jednak, że niezorganizowanym snom — należało by przeciwstawić w wielu wypadkach *zorganizowane poetycko wspomnienie*, które ma tę wyższość, że oddaje proces stawania się, zmiany w czasie, a nie sam tylko system wyobrażenia poetyckiego.

Poezja lat ostatnich niesłusznie zarzuciła zupełnie temat i anegdotę, uważając je za elementy aa wskroś antypoetyckie. Niewątpliwie istnieją jednak możliwości poetyckiego wykorzystania tematu. Już w *Poezji integralnej* przeciwstawiłem tematowi-anegdotę — treść, t. j. temat zorganizowany poetycko. Obecnie sądzę, że elementy tematu mogą być tym bardziej wykorzystane, że mogą być one użyte, jako pewnego rodzaju słupy kilometrowe, white w masie czasu.

Nowy obiektywizm

Liryka z konieczności ogranicza się do wyrażania stanów uczuciowych jednostki. Mogą one mieć charakter ściśle osobisty, bądź też wynikać z ustosunkowania się jednostki do wrażeń przychodzących z zewnątrz, od innych jednostek lub masy, ale w każdym razie — nie wykraczają one poza ramy doznań jednostki, poza swoisty subiektywizm, który dominuje nad poezją drugiej połowy XIX w. i doby bieżącej. Poezja osiągnęła niezwykle wysoki stopień doskonałości przy transponowaniu tych stanów na platformę artystyczną, w wyrażaniu podświadomych, właściwie niewyraźnych stanów uczuciowych jednostki.

W ciągu ostatnich lat powieść zaczyna jednak stawać się co najmniej równie odkrywcza, jak poezja, a w wielu punktach proza zaczyna nawet dystansować lirykę. Możliwość powieści są bowiem niejednokrotnie większe niż poezji. Powieść nie musi się uciekać do simultaneizmu, by wyrażać stany uczuciowe dwóch różnych jednostek. Poza tym powieść rozporządza ogromnymi możliwościami, jakie wytwarza narastanie faktów i wrażeń w formie *akcji* czy *sytuacji*. Kardynalnym błędem ostatnich prób nowej epiki było to, że wychodzili one tylko z punktu widzenia społecznego, nie biorąc zupełnie pod uwagę daleko idących osiągnięć nowej powieści. Nie wykorzystano zarówno zdobycy psychologicznych powieści, jak i jej *nowej obiektywizacji*. Powieść wyraża wreszcie pewne narastanie przeżyć i nie ogranicza się do jednego tylko nastroju, czy apriorycznego nastawienia (wiersze społeczne). W wielu wypadkach poezja nie zdołała wyścisnąć tkwiących w niej możliwości: obrazy poetyckie mają często zbyt statyczny, przestrzenny charakter, przypominają raczej fotografie niż film. Nie mamy w poezji ani Joyce'a, ani Conrada, ani T. Manna, ani nawet czarującego, dawno już zdystansowanego nadziei: Prousta. Czyż nie czas, by wyjść poza poszukiwania czysto formalne lub tania propagandowość społeczną, by zająć istotnie twórczą, nowatorską postawę? Trzeba rozszerzyć i pogłębić krąg poetycki. Należy poezję nobiektywizacji przez konfrontację, odrzucenie lub odnowienie subiektywizmu lirycznego. Nowy liryzm nie jest tylko chwilowym uniesieniem młodości. *Jest organizowaniem rzeczywistości lirycznej w czasie*. Nie jest ani nad-realizmem, ani pod-realizmem. Jest meta-realizmem.

JAN BRZĘKOWSKI

STANISŁAW CIECHOMSKI

EL GRECO W PARYŻU

Kiedy się urodził i kim byli jego rodzice — tego nikt nie zanotował, a on sam — zawsze skromny, zawsze cichy — nie przypuszczał, aby kiedyś brak tych danych mógł martwić i kłopotać wielu, wielu ludzi. Wiadomo tylko, że chyba jeszcze przed r. 1570 opuścił swoją rodzinną wyspę i na jednym z galarów, kursujących wówczas często między Kretą a Wenecją, przybył do tego wsławionego wieloma nazwiskami artystów miasta, jako skromny, ledwie próbujący swoich sił malarz, nieświadomy roli, jaką miało odegrać jego dzieło w malarstwie europejskim.

Jak mu się życie ułożyło w Wenecji — tego też nikt nie wie dokładnie. Zapewne w niejednej wędrowce po tym mieście wehlniał w siebie całe jego piękno, znany był a nawet ceniony wśród swoich przyjaciół, zawiadził najprawdopodobniej o pracowni Tintoretta i Tycjana, ale w poszukiwaniu zarobków i szczęścia opuszczał niekiedy piękną Wenecję, aż raz znikł z niej zupełnie, aby tu już więcej nie powrócić. Za czyją radą, namową czy wsparciem siadł na okręt, idący w kierunku brzegów Hiszpanii, i dlaczego za miejsce swojej pracy, późniejszych triumfów i porażek, obrał niedostępne, otoczone zewsząd niemal pustynią Toledo — trudno przypuszczać. Ale, o ile w Wenecji w stosunkowo prędkim czasie zdobył sobie grono przyjaciół, tutaj znalazł się zupełnie osamotniony, a całym majątkiem — jak głosi fama — były mu cztery zdarte pędzle.

Wśród leniwych mieszkańców hiszpańskiego miasta znany był jako Don Domenico i nie wszyscy znali brzmienie jego prawdziwego nazwiska Theotocopuli, które zresztą poszło później w zupełnie zapomnienie, gdy Don Domenico zasłynął jako wielki malarz El Greco — ścigany przez inkwizycję, uwielbiany przez rzeszę wiernych, znajdujący przyjaciół wśród dostojników Kościoła i zwalczany podłymi intrygami na dworze Filipa II.

El Greco jednak w okresie swoich największych powodzeń nie dbał o sądy i zażycia ludzi. Nie dlatego, aby mu to nakażywała jego kluma czy pokora chrześcijańska, ale dlatego, że nie umiał tych rzeczy ani dostatecznie ocenić ani ogarnąć. W ciągłej pracy, w ciągłych rozmyślaniach o rzeczach nadziemskich, w częstej kontemplacji, doprowadzającej go do wstrząsających wizji, w całym swym życiu, które było jedną modlitwą, jednym uwielbieniem Boga, daleki był od codziennego życia, małego w swych przejawach, nierzeczywistego w swych dążeniach.

Losy, które tym życiem kierują, sprawiły, że światło ujrzał w pełnej bizantyjskiej wspomnień Grecji, w młodości zachwylił się

bujnym życiem Wenecji, najwspanialsze dzieła stworzył pod płomiennym niebem Hiszpanii. Te trzy momenty stopiły się w jego wielkiej duszy, ale w jakim stopniu każdy z nich zadecydował o biegu jego twórczości — trudno w tej chwili rozstrząsać i rozważać.

Nieważne też zdają się w malarstwie El Greca wszelkie wiązania czasu i dat historycznych. Na tle swojej epoki stworzył zjawisko zupełnie odrębne, o którego istocie zadecydował nie całokształt istniejących zdarzeń, ale jego własny świat wewnętrzny, formujący się pod wpływem jemu tylko znanych doznań. To odseparowanie się od świata i wieczne poszukiwanie życia najpełniejszego zwróciły jego serce i umysł ku spr-

wom religijnym. Mimo że był człowiekiem na wskroś wierzącym, jego sposób rozumienia i interpretacja pewnych dogmatów doprowadzała go często do poważnych konfliktów z władzami kościelnymi. Dziś jednak przed tymi „nieprawomyślnymi“ obrazami milkną w nieznanym uczuciu najbardziej hałaśliwi Amerykanie, najbardziej aroganckie nacje. Dla wierzących zaś są one wyrazem przeżyć, które nie mają swojej formy i nazwy, a tkwią w duszy człowieka jako coś tajemniczego, zatrważającego i zarazem radosnego.

Przed tymi obrazami — powiedział któryś z francuskich krytyków — człowiek pozabawiony wiary mógłby ją z powrotem odzyskać.

Jednak wartość dzieła El Greca nie tkwi w treści jego obrazów i nie można jej mierzyć masą uczuć, jakim ulegamy patrząc na nie; należy się jej doszukiwać jedynie w środkach malarskich, za pomocą których artysta dochodził do zamierzonych celów. I tutaj dopiero stanie nam się jasna nie tylko odrębność El Greca, ale i jego wszechczasowość. Sztuka jego rozkłada się na wielkiej płaszczyźnie, która jedną krawędzią sięga Bizancjum i gotyku, a drugą —

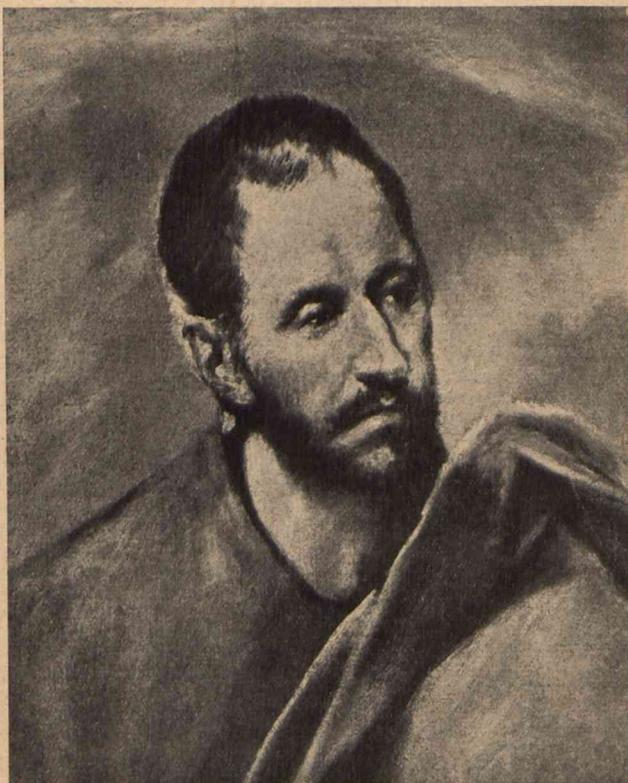
historii dnia dzisiejszego. Łatwe jednak do wytłumaczenia i zrozumienia bizantyjskie, gotyckie i barokowe akcenty całej twórczości El Greca odpływają od nas na plan daleki wobec tych rzeczy, pod którymi nie zadziwiłby nas podpis najbarłziej wynalazczych malarzy ubiegłego wieku. I ta właśnie dzisiejszość sztuki El Greca, która sprawiłaby, gdyby żył w ostatnich latach naszego wieku, że stałby się przyjacielem Cézanne'a, Vuillarda czy Denisa — utwierdza nas w przekonaniu o wielkości Greca, wyrastającej ponad wszelkie przestrzenie czasu i wszelkie sądy o sztuce.

Tutaj jednak wszelkie porównania, analizy koloru, światła, formy i faktury stają się rzeczą najmniej potrzebną. Rozzuchwaleni i oszołomieni ostatnimi zdobyczami malarstwa, stajemy wobec wielkich płócien El Greca cisi i do głębi przejęci tą jedną prawdą, że w sztuce nie ma nic chwilowego, przemijającego, jednorazowego, że sztuka jest jedną i wszystko, co się w niej dzieje, dzieje się z woli jakiegoś instynktu, który nie zna ani ograniczeń czasu ani przestrzeni, a tym bardziej szumnych haseł, rodzących się w niedowarzonych głowach.

STANISŁAW CIECHOMSKI



EL GRECO: „PIETÀ”



EL GRECO: „APOSTOŁ”

ZBIGNIEW BIEŃKOWSKI

SPOJRZENIA

„Dwoje oczu, dwukrotnie dwoje oczu
Nigdy nie są dwukrotnie takie same”.

Paul Eluard

W oknie
trzymałaś białą kartę dnia rękami
(czy noc też tak szeleści w palcach)
układaliśmy spojrzenia jedno obok drugich
że zrosły się w jedną gruszę
Widnokrąg ułożył się nieruchomo naokół
i strzegł brodu na drugą stronę ciszy
przewożiliśmy jednak czołnem ust po kryjomu
lekkie obłoki wzruszeń.

Okrzykiem
stracił ktoś ptaki siedzące na gałęziach
rozszypały się spojrzenia na wszystkie strony
a potem znów razem ku zachodowi na skrzydłach

Wysuwał się z rąk dzień pusty za lekkie
drżały powieki
strach że nie powrócą!
i nagle odnalazłaś je w gnieździe w twojej dłoni.

SCHILLER I „DZIADY“

WIKTOR BRUMER: *Dwie inscenizacje „Dziadów“*. Warszawa 1937. Nakładem Księgarni F. Hoiesicka. Str. 72.

Książka rozmiarami niewielka, lecz pełna treści. Na tle „literatury“, poświęconej twórczości scenicznego Schillera, wyróżnia się szczerą, prostotą, umiarem. Autor, zna-



WIKTOR BRUMER

ny teatrolog, jest wprawdzie entuzjastą Schillera, lecz entuzjastą ważącym swe sady wagą prawdy lub przynajmniej — prawdopodobieństwa. Omawiana praca stanowi rodzaj apologii schillerowskiej inscenizacji *Dziadów*, która autor porównuje z inscenizacją Wyspiańskiego, pragnąc wykażeć jej wyższość nie tylko pod względem ściśle teatralnym, lecz także ze stanowiska ideowej i dramatycznej realizacji *Dziadów*. Oto, jak krok za krokiem a z wielką wnikliwością wywodzi Brumer, dopiero Schiller przy współpracy dekoratora Andrzeja Pronaszki „osiągnął to, czego dotychczas wystawianym na scenie *Dziadom* brakło: dał zamkniętą w sobie całość, tej całości nadał formę misterium”. Zewnętrznie jedynie tę symbolizować ma górująca nad całym biegiem akcji trójca krzyżów, wewnętrzna zaś oś tej jedności jest postać Gustawa-Konrada, jego dramatu osobisty i narodowy.

Ową jedność starał się Schiller osiągnąć przede wszystkim za pomocą pewnej zasadniczej, nie tylko ideowej, lecz i formalnej, koncepcji *Dziadów*, jako poematu scenicznego, a zwłaszcza jego części I, II i IV, których akcje — wbrew realistycznemu ujęciu Wyspiańskiego — przesuwają w sferę wizji. W związku z tą wizyjną koncepcją *Dziadów* nasuwa się jednak szereg wątpliwości, których wywody Brumera całkowicie nie rozpraszają. Oto *Dziady* są niewątpliwie „misterium”, w którym wpływ „świata niewidzialnego”, w myśl intencji poety, odgrywa rolę naczelną. Czy upoważnia to jednak inscenizatora, by np. sam obrzęd „dziadów”, a w szczególności występujące w nim zjawy, przedstawione w poemacie z pewnym, odpowiadającym zresztą naiwnym wierzeniom ludu, „realizmem mistycznym” — rozwiązać w mgłę „wizji”? Taka psychologiczna modernizacja obrzędu, przesuwająca inscenizacyjny punkt ciężkości na chór, jego gestykę, mimikę, recytację, śpiew, stwarza wprawdzie dla inscenizatora szereg nader ciekawych możliwości, zdaje się jednak kłócić z duchem oryginału. „Zjawy przedstawione przez Mickiewicza — mówi Brumer — mają całkowicie odmienny charakter (niż realistycznie pojęte zjawy u Wyspiańskiego — aw. nasza). Tu aktorem jest gromada i ta gromada przywołuje zjawy. Mamy tu typowy akt zbiorowej sugestii, wywołanej pod wpływem nastroju” (podkreślenie nasze).

Co więcej, z takiego skrajnie „psychologiczno-wizyjnego” ujęcia *Dziadów* wynikają pewne trudności zarówno w interpretacji, jak i w realizacji scenicznego poematu. I tak, zgodnie ze swą ogólną koncepcją, tudzież celem związania części IV z dwiema poprzednimi, Schiller rezygnuje z realnego (na scenie) istnienia Gustawa, a wprowadza go w części IV jako — nie wiadomo właśnie jako co? Posłuchajmy bowiem, jak o tym mówi jego niewątpliwie wiarogodny komentator: „Gustaw, który w inscenizacji Schillera przybywa do księdza, nie jest jakimś przypadkowym przybyszem, jest *zjawą* (podkreślenie nasze tu i w dalszym ciągu cytatu). *Nie duchem, lecz zjawą człowieka*. Tą samą zjawą, która jako upiór błąkała się pod krzyżem i powlokła się do domostwa Maryli. Tą samą zjawą, która potem ukazała się w czasie dziadów w kaplicy. Tę właśnie zja-

wę *jakaś siła wyższa* pchnęła obecnie do domu księdza. — Jest on tutaj *jakaś na polu tylko rzeczywistą postacią*. Raczej jest *imaginacją człowieka*, niż realnym pustelnikiem. Jest *wizją* ukazującą się księdzu i dzieciom w tę samą noc, w której gromadzie chłopskiej i guślarzowi ukazują się nieuchwytnie cienie *duchów z tamtego świata*. Czy w tę samą noc? Wszak w kaplicy zjawiał się Gustaw po północy, a tutaj zjawiał trzy godziny, aż do północy. Czy stąd udał się dopiero na dziady? — Nie! Gustaw — to *ducha błędzaca żywego człowieka*. — Ten Gustaw-wędrowiec, — *duch pokutujący w żywym ciele*, mógł być *równocześnie* w kaplicy i u księdza. Może to *sobowótór* tamtego Gustawa? A może *nastąpiło podwojenie osobowości*? W każdym razie jedno jest pewne: Gustaw jest *żywą postacią*, ale ta żywa postać jest *pozbawiona cech realnych*. To wszystko *stało się całkowicie zrozumiałe* dopiero dzięki inscenizacji Schillera a zrozumienie utrwaliło wprowadzenie na scenę ustępu p. t. „Upiór”.

Pomijamy dalsze kwestie wątpliwe, ale czy to jest istotnie „całkowicie zrozumiałe”? Poza wspomnianą koncepcją można by mieć jeszcze innego typu zastrzeżenia, np. co do zmian, dokonanych przez inscenizatora w samym tekście poematu, zmian uzasadnionych wprawdzie ze stanowiska owej koncepcji, ale wykraczających nieraz poza „dozwolone” (co prawda, dozwolone przez tradycję tylko) t. zw. „skreślenia”, a sięgające w samą substancję utworu.

Jakkolwiek bądź jednak — musimy uznać niezwykły wysiłek twórczy, którym Schiller osiągnął swoją koncepcję, oraz niepopolitość jego pomysłów inscenizacyjno-reżyserskich, za pomocą których zrealizował ją na scenie, jak to trafnie wykazuje i szeregiem ilustracji dokumentuje autor omawianej książki. — musimy uznać, że schillerowska inscenizacja *Dziadów* stanowi istotnie śmiałą, oryginalną a zarazem głęboko przemyślaną, konsekwentną i artystycznie wysokopięną próbę realizacji scenicznego naszego arcytworu romantycznego. Tym większa też zasługa Brumera, że w sposób na ogół przekonujący stara się nie tylko uzasadnić prawo znakomitego inscenizatora do takiej próby, lecz i wykażeć jej wysokie walory i doniosłość osiągnięć.

JÓZEF MIRSKI

W TEATRZE MALICKIEJ

TEATR MALICKIEJ: *Mięczak*, komedia w 3 aktach Huberta Henry'ego Daviesa, przekład F. Sobieniowskiego.

A jednak, choć ta sztuka jest mierna, nie mogłaby być napisana w Polsce. Smutno to powiedzieć. Zabrakłoby świeżego, drapieżnego chwytu obserwacyjnego. Ostatecznie stać było polską dramaturgię raz na panią Dulską, za którymś już tam wzorem, a i to zaraz przybrało formę banalną; kwintesencja mięszczaństwa, filisterstwa, czyli że zaraz jakaś grupa ludzi na tej obserwacji zerwała. Co do *Mięczaka* to może jeszcze Cwojdzki mógłby się zdobyć na niego, lecz zaraz by urządził wykład psychiatryczny, spediagogizowałby całą rzecz na nic.

Psychiatria, psychologia — dobre rzeczy, ale nie powinny się przypominać natrętnie. Trzeba znać, ale nie chwalić się tym. Daviesowi byłoby się niewątpliwie przydało, gdyby swoje doświadczenie życiowe powiększył o doświadczenie naukowe, to znaczy przecież także życiowe. *Mięczak* — to jest osoba, która udaje czy też jest chora, niedoleżna, i na tej podstawie wyszukuje swoje otoczenie, zmusza je do różnych posług, szantażuje. To jest jedna strona sprawy. Takich osób, szczególnie wśród kobiet w klasie zamożnej, jest dużo. Ale czy konieczne musi to być połączone z flakowatością, brakiem temperamentu, — czy nie stopił tutaj autor dwóch typów w jedno, pasyżysta z ciamajdą? Pasyżysta ma spryt, ciamajda jest poczciwość. Ha, może autor taki amalgamat w życiu zauważył, ale w sztuce dysharmonia została. Nie rozstrzyga się też ważna zawsze w takich wypadkach kwestia świadomości osobnika: udaje czy jest chora? robi komedię, czy jest taka naprawdę ta Dulcia (Dulcibella)? Autor, odrzucając komplikacje, jakie mu się z pewnością narzucały, przeprowadził swoją sztukę według recept szekspirowsko-molierowskich: na wzór *Poskromienia złośnicy* — usztywnienie mięczaka, wyleczenie *Chorego z urajenia*. Widz otrzymuje wrażenie: ta bestia udaje chorą, terroryzuje otoczenie, a kiem-że ją — i omal że do tego nie dochodzi na scenie, zerwanie się nagle Dulci z łóżka pod wpływem sztucznie wywołanej zazdrości o męża wita widownia jak wyzwolenie od koszmaru. Ale widz trochę obeznan z takimi wypadkami i uświadomiony psychologicznie, wie, że z tą „świadomością”

bohaterki nie taka łatwa sprawa. Badacze historii — bo z historią właściwie ma się tu do czynienia — książkę o tym napisali, nowoczesne pojęcie podświadomości zaledwie że określa te wypadki, nie tłumacząc ich zresztą wcale.

Dulcia ma być takim mięczakiem od urodzenia. Gdyby był Davies zasięgnął porady u psychiatry, ten by mu powiedział, że takie usposobienia powstają wcześniej, ale nie w kolysce lecz w latach dziecięcych, pod wpływem jakiegoś urazu, czy innego wypadku ważnego dla duszy dziecięcej. Inaczej taką histerię tłumaczy freudyzm, inaczej adleryzm. Histerię osoby, która wciąż myje ręce, przesadza w czystości, Freud tłumaczy np. przedwczesnym zetknięciem się z brutalnością seksualną, Adler zaś wybrykiem ambicji, że ta osoba chce imponować, gniebić drugich swoją skrupulatnością, wciąż ich sobą absorbować itp. Histerie takie są



PP. GRYP-OLSZEWSKA i ZBYSZKO SAWANJ

w komedii Daviesa „Mięczak”

OPERA LEŚNA W SOPOTACH

W romantycznym zakątku parku miejskiego w Sopotach odbywają się na specjalnie skonstruowanej scenie doroczne festiwale operowe. Poważne siły artystyczne Niemiec biorą w nich udział.

Orkiestra, złożona ze 130 najlepszych instrumentalistów Gdańska i szeregu miast niemieckich, umieszczona jest w specjalnym szerokim okopie przed sceną. Jedną z atrakcji leśnej opery jest wspaniała kurtyna z liści (utkanych na drutach) rozsuwana i zasuwana przy pomocy kółek. Przedstawienia rozpoczynają się o godz. 19.30, jeszcze przy dziennym świetle, rozjaśnionym blaskiem reflektorów. Pozostałe akty odbywają się już przy efektach kolorowych sztucznych świateł, do których dołącza się czasem poświata księżycowa. Feeryczne wrażenie spektakli potęguje się jeszcze dzięki przepięknym dekoracjom, zresztnie wkomponowanym w warunki naturalne sceny, oraz barwnym i gustownym kostiumom.

Opera leśna ma dzienne szczęście do pogody. Pomimo niepewnej całodzienniej aury, lub nawet deszczów, wieczorem jest zawsze ładnie. Widocznie wiatry z reguły przędzają chmury. Odwołane z powodu niepogody widowiska należą do rzadkości. Natomiast temperatura wieczorna w lesie jest dość niska i wymaga ze strony artystów pewnego ryzyka. (Jeden ze śpiewaków ochrypl zupełnie przy końcu przedstawienia). Zziębnięta publiczność tłoczy się w antraktach przy bufecie, popijając gorącą kawę i wódkę gdańską.

Impreza sopocka posiada rozgłos światowy. Do Waldoper przyjeżdżają liczni turyści z Europy i Ameryki. Autobusy z Gdyni są przepelnione publicznością. Jest dużo Amerykanów i sporo Polaków; najwięcej jednak — Niemców.

Fantastyczny rozmach sceny leśnej nadał się znakomicie do odtworzenia arcydzieł wagnerowskich. W bieżącym sezonie letnim sopocka „Waldoper” wystawiła dwukrotnie *Parsifala* i czterokrotnie *Lohengrina* (poza tym odbyły się dwa wielkie koncerty symfoniczne pod dyr. H. Pfitznera z Monachium). Trzeba przyznać bezstronnie, że taki *Lohengrin* na scenie opery leśnej wywiera potężne wrażenie. Dzięki znakomitej akustyce i wielkiej pojemności widowni (liczącej kil-

ka tysięcy miejsc siedzących i stojących) przedstawienie osiąga rozmach rzadko napotykanym. Obfitość fanfar, sygnałów myśliwskich, trąb triumfalnych nie razi wcale na otwartym powietrzu. Dynamika wagnerowskiej palety instrumentalnej zyskuje dużo w niezamkniętej sali. Wielkie ff są zlagodzone; słychać jednak każde pianissimo. Ani jedna nutka śpiewu nie ginie. Chór, złożony z 500 wykonawców, brzmi potężnie, lecz bynajmniej nie za głośno.

Dzieła Wagnera grywane są bez żadnych skrótów. Wskutek tego przedstawienie *Lohengrina* trwa od 7.30 do 11.45, *Parsifala* zaś — o wiele dłużej. Dzięki świeżemu powietrzu i doskonałemu wykonaniu nie nużą jednak zupełnie.

Wypadki polityczne ostatnich paru lat i ostentacyjne faworyzowanie oper Wagnera przez kanclerza Hitlera znalazły pewne odbicie w ujęciu scenicznym dzieł wagnerowskich. Legendy starogermańskie wyżytkowane są po części dla celów propagandowych. W *Lohengrinie* np. rycerstwo pozdrawia księcia przez podniesienie ręki, na modłę faszystowską. Militarystyka i chwytły wojskowe nie oszczędzają nawet kobiet, które muszą stać w wyrównanym szeregu (pazowie przed ślubną komnatą) z pochodniami w dłoniach, na kształt karabinów. Duży nacisk położono na momenty bohaterskie, o wojowniczym duchu. Ideologia pogańska, wyrażająca się w kulcie siły nadprzyrodzonej boskiego rycerza Lohengrina, godzi się jakoś z pierwiastkami religii chrześcijańskiej (ślub Lohengrina i Elzy w kościele przy dźwiękach organów).

Sopocka opera leśna jest letnią filią operową Rzeszy Niemieckiej i musi, jako taka, stanowić najwęższe odbicie tendencji kulturalnych, nurtujących państwo totalne. Dramaty muzyczne Wagnera są antycypacją współczesnych dążeń Hitlera do wskrzeszenia i kulturowania starogermańskiego ducha rycerskiego. Żadne dzieła sztuki nie są bardziej powołane do spełnienia tej roli, co potężne wizje fantastyczne Wagnera. Żaden też kompozytor nie zyskał w tym stopniu, co twórca *Parsifala*, stu procentowego uznania ze strony sfer oficjalnych Rzeszy.

MICHAŁ KONDRACKI

trudno wyleczalne pomimo wielu metod leczniczych; metoda zastosowana w sztuce Daviesa jest najefektowniejsza ale nie budzi wiary. Ale dość że autor „ten problem zaatakował”, taki okaz przedstawiał. Pod dyskusję zwykłych widzów poddał. Jeden sobie przypomniał ciotkę Adele, drugi kuzynkę, która zawsze udaje nieszczęśliwą, trzeci swego przyjaciela, który jest wciąż zziębnięty, wciąż coś załatwia i o ile możliwości wszystkich naokoło wprawia w ruch, aby też załatwiali.

Dawno nie widziany komizm charakterowy jest w sztuce, gdy zwykle karmi się nas gorszym komizmem słownym lub cokolwiek lepszym: sytuacyjnym.

Poruszona powyżej kwestia świadomości jest ważna zwłaszcza ze względu na interpretację głównej roli i ocenę sposobu grania tej roli. Pani Malicka grała Dulcię tak jak się gra w operetce: sama ją wyśmiewała, sama poddawała publiczności, że ta Dulcia jest głupia i śmieszna. Była widocznie przekonana, że Dulcia to czysta komedianka, albo w ogóle nie zdawała sobie sprawy, że tu — wyjątkowo — i aktor zastanowić się musi. Trzeba się było poradzić jakiegoś psychiatry, albo poszukać modelu w życiu, a nie zdać się na własny domysł, na szablon. Pani Malicka stara się naśladować ciamajdowatość, ale robić tego nie umie, przeciąga słowa, ale z mimowolnym nalotem ironii, — słowa przeciąga, ale zostawia wszystkie akcenty, tak w głosie jak w gestykulacji, zostawia niepokój osoby normalnej, — nie umie podrobić monotonii, przymierania itp. Może jej sposób grania jest efektywny dla publiczności tego teatryku, ale popis to jest żaden. P. Terlecki czy P. Zelwerowicz powinni zaprowadzić wychowanków swego instytutu aktorskiego na *Mięczaka*, aby zbadali ten ciekawy błęd.

Ale niestety dodać mogę, że nie ma w Warszawie aktorki — może z wyjątkiem Buczyńskiej czy Kuniny, która by „mięczaka” inaczej zagrała. Wszystkie grają same siebie, swoje „ja”, gdy zaś — tak wyjątkowo jak w tej sztuce — przyjdzie potrzeba najmniejszej transformacji, nie dopisują.

Lekarza od „mięczaka” grał p. Sawan zupełnie dobrze i właściwie. Pozbył się dawnej martwoty w głosie i rozwinął temperament.

KAROL IRZYKOWSKI

PRZEGLĄD PRASY

„DORZYNKI” WARSZAWSKIE

Jeden z najciekawszych naszych krytyków i teoretyków literatury, Konstanty Troczyński, ogłosił w dwutygodniku *Naród i państwo* z dnia 5 września oryginalną rzecz p. t. *Wojna i pokój*. W nawiązaniu do epopei Tolstojusza wysuwa tu „projekt”: ideę napisania analogicznego utworu o wojnie polsko-rosyjskiej roku 1920. *Wojna i pokój* nie jest artystyczną mitologizacją boju Rosji z Napoleonem (o tyle też odbiega od epickiego schematu); Tolstoj w swym dziele analizuje, stara się zgłębić istotne przyczyny i sens dziejowy klęski napoleońskiej, utożsamia ją jak gdyby dokopać się do źródeł wielkości swego dokopa.

To samo zadanie winna, zdaniem Troczyńskiego, podjąć w stosunku do walk w 1920 r. literatura polska. Dlaczego zwyciężyliśmy, jakim prawem, siłą jakiej idei pobiliśmy wroga — i czemu dzisiaj nie posiadamy tej siły, nie znamy idei Polski, nie możemy jej odnaleźć — oto pytanie godne nowego Hamleta. Jeden Zeromski w *Przedwiośnie* podjął ten trud, ale kontynuatorów dotąd nie znalazł.

Ignacy Fik ogłosił w ostatnich czasach dwa interesujące artykuły teoretyczne: „Funkcje społeczne literatury” w *krakowskim Naszym wyrazie* (nr. 5—6 za sierpień — wrzesień b. r.) oraz „Dialektyka prądu literackiego” w lwowskich *Sygnalach* (z 1 września). Szczególnie pierwszy jest cenny. Autor wyodrębnił cztery teorie, określające funkcje społeczne literatury: 1. Literatura ma być wiernym obrazem i zwierciadłem życia, zadaniem jej jest jedynie rejestrować i opisywać z możliwą dokładnością teraźniejszość bez komentarza; 2. Zadaniem literatury jest być prekursorką życia... Niech pokazuje cele, niech obmyśla środki. Niech będzie zbiornikiem idei, terenem walki o nowe życie, laboratorium nowych syntez, wizją zwycięstwa; 3. Literatura jest pewnym odcinkiem rzeczywistości biologicznej i społecznej. Jako taka ma pewien określony teren zagadnień. Jest takim utilitarnym działem, jak technika, przemysł, rolnictwo, komunikacja, rozrywka; 4. Literatura nie ma nic wspólnego z rzeczywistością codzienną. Ma odrębny — pozaspołeczny, pozapraktyczny teren, sens i problematykę... Istota sztuki tkwi właśnie w jej osobności, oderwaniu. Inne państwo, inna rzeczywistość. Sztuka jest absolutna, autarkyczna. Sztuka dla sztuki.”

Ta klasyfikacja postaw ma wartość niezaprzeczalną, oczywiście. Ale Fik nie ogranicza się do klasyfikacji; stawia niespodziewaną śmiałość tezę, że wyszczególnione cztery funkcje literatury spełnia *kolejno*, w porządku chronologicznym, i w sumie ten czterofazowy cykl pokrywa się, odpowiada rozwojowi *klasy społecznej*, od jej wystąpienia poprzez triumf, osiągnięcie prymatu w życiu społecznym do schyłku i degeneracji. Zdaje się jednak, że rygorystyczne zastosowanie takiego schematu w historii literatury napotkałoby na nieprzewidywany opór faktów — jak zresztą większość konstrukcji apriorycznych tego rodzaju.

Otrzymałmy pierwszy numer nowego czasopisma, *Przeglądu Krajoznawczego*, organu lwowskiego oddziału Polskiego Tow. Krajoznawczego. Z bogatej treści numeru wyróżnia się artykuł Aleksandra Patkowskiego „Idea, cele i zadania współczesnego krajoznawstwa polskiego” oraz dr Marii Jariosiewiczówny „Lwów—gród i miasto”, rzut oka na jego dziejową przeszłość i teraźniejszość. Aleksander Patkowski z młodzieńczym zapałem pisze o krajoznawstwie, które „jako społeczny ruch kulturalny, wkrocza najwzajemniej może w dziedzinę najbardziej emocjonalnych czynników natury ludzkiej” i charakteryzuje moment obecny jako przełom w działalności krajoznawczej, przystosowującej romantyczną ideologię Witkiewicza, Zeromskiego do gruntownie odmiennych czasów dzisiejszych, przemian politycznych i społecznych, do postępu nauki i zdobyczy techniki. Krajoznawstwo dzisiejsze wykracza poza krąg przeżyć estetycznych i patriotycznych; zadaniem jego: „uświadomienie geopolityczne społeczeństwa co do warunków naturalnych, ekonomicznych i społeczno-kulturalnych życia współczesnego Polski”.

Z dniem 19 września b. r. *Kurier Poranny* wprowadził dodatek niedzielny (w

objętości jednej kolumny), poświęcony twórczości młodego pokolenia artystów polskich. W pierwszym numerze tego dodatku znajdujemy reprodukcję fragmentu projektu plafonu wawelskiego Z. Waliszewskiego oraz poezje Jerzego Zagórskiego i Józefa Czechowicza. Na szczególną uwagę zasługuje „apel” redakcji do artystów. Podajemy niektóre jego fragmenty, jako znamienne i ważny dokument współczesnych fermentów duchowych: „...wkróciliśmy w obręb twórczych walk, zapoczątkowanych w r. 1918. Pierwiastki wewnętrzne, rodów swój wyprowadzające z polskiego romantyzmu, lecz będące wyrazem duchowych konieczności nowoczesnych, starły się z pierwiastkami zewnętrznymi wywodzącymi się z prądu dawnego pozytywizmu. Dążności zewnętrzne, realistyczne wzięły zrazu górę jako łatwiejsze do strawienia przez odbiorcę powojennego”. „...Reakcja dzisiaj już jest bardzo silna a zwraca się nie tyle przeciw najwybitniejszym dziełom powojennego realizmu, co przeciw forsowaniu ideowej płycizny, przeciw apoteozie i gloryfikowaniu „szarego człowieka”. Młodzi żądają idei, która by zdarła z człowieka powłokę szarości, żądają heroizmu, wielkich czynów i wielkich myśli, żądają nurtów, docierających do dna ludzkiej duszy, nie chcą wyłączać materialnej i naturalistycznej, która przysłania wartości metafizyczne”. „...Ten ideowy sztandar, o który już w zaraniu nowej naszej państwowości toczył się bój ideowy, zasłonięty oczom społeczeństwa przez łatwinę poetycką jednej grupy, podejmuje i wznosi dzisiejsze młode pokolenie. Nowy idealizm stwarza nowe wartości artystyczne: z nowej treści rodzi się nowa, treści tej odpowiadająca forma, a nowa forma, to nowy styl”.

Na tle beznadziejnych „dodatku literackich” w naszych dziennikach prowincjonalnych wyróżnia się chlubnie „Kolumna Literacka” *Kuriera Wileńskiego* redagowana przez J. Maślińskiego. Prowadzona żywo, z myślą i konsekwencją ideowo-artystyczną, potrafiła zdobyć sobie pozycję w ogólnopolskim życiu literackim. W ostatniej *Kolumnie* (z dnia 20 września) znajdujemy dwa ciekawe artykuły. O Syrokomli, w siedemdziesiątą piątą rocznicę śmierci, która minęła kilka dni temu, napisał bardzo zajmujący szkic Czesław Zgorzelski („Skąd się wzięło „gawędziarstwo” Syrokomli?”). Jerzy Baniewski zaś pisze dowcipnie i trafnie o *Roczniku Literackim*. Oto np. uwaga o Zawodzińskim: „Jego temperament, jego światopogląd literacki, jego metoda krytyczna czynią zeń wprawdzie postać reprezentacyjną dla pewnego typu krytyki, ale typ ten, na swój sposób pożyteczny i potrzebny gdzie indziej, w *Roczniku* staje się bezwarunkowo szkodliwy... K. W. Z. może w procesie polskiej literatury być jedną ze stron, może być nawet arbitrem, ale nigdy — superarbitrem, a tym właśnie powinien być sprawozdawca *Rocznika*. Jeszcze jedno potwierdzenie naszego stanowiska.

Odpowiedzi Redakcji

- Godło „Sylwin” — Nowela *Inżynier Puchacz* — do zwrotu.
 Godło „Oreza” — Nowela *Zachód słońca* — do zwrotu.
 Godło „Prawdziwie” — Nowela *Serce* — do zwrotu.
 Godło „Zegar bije” — Nowela *Ludzie wśród pajęczyn* została zakwalifikowana do drugiego czytania.
 Godło „Ludzie bezdomni” — Nowela *Franek z ciasnej bramy* — do zwrotu.
 Godło „Stefan” — Nowela *General i miłość* — do zwrotu.
 Godło „Bezrobotnym” — Nowela *Teatr marionetek* — do zwrotu.
 Godło „Nivos voco” — Nowela *Francoisek i Melania* — do zwrotu.
 Godło „Lachesis” — Nowela *Człowiek nocy* — do zwrotu.
 Godło „Jan III Sobieski” — Nowela *Podjazd* — do zwrotu.
 Godło „Osiki Wielkie” — Nowela *Imię pan Szymon Ossowski opowiada* — do zwrotu.
 Godło „Take it easy” — Wysłaliśmy.
 Godło „M. N.” — Nowela *Matka i syn* — do zwrotu.
 Godło „Odwaga” — Nowela *Monika* — do zwrotu.
 Godło „Maana” — Nowela *Pourót Janka* — do zwrotu.

„NIESPODZIANKA” ROSTWOROWSKIEGO

Trącił do Akademii, zamiast do klasztoru, —
 Frak go uwiódł wykrojem swych klap;
 Dziś wystąpił, już nie chcąc kryć złego humoru,
 I jest plus catholique que le KAP.

NOWY TOM LESMIANA: „DZIEJBA LESNA”

Zmierzcun, Srebroń, Śnigrodek, Jawrzn i Znikomek
 W modrodrzewiu bieluszny zbudowali domek.
 Kto w tym domku zamieszka? — mówicie, Pozoranie!
 — Szkielt, żywinka migliwa, dziejbiatko leśmianie.

BOY-MĘDRZEC

Gdy nareszcie u Bozi grzecznie się rozgości,
 Nie będzie chciał porzucić starego zwyczaju —
 Cykl nowych plotek przysłał znów dla *Wiadomości*:
 „Mniejszości seksualne wśród aniołów w raj”.

O DWÓCH PANACH P

W każdym polskim pisarzu raduje się dusza,
 Więzienie Świętokrzyskie dumą go napawa:
 Skoro mogło tak wpłynąć na talent *Sergiusza* —
 Może by dziś z kolei wsadzić *Stanisława*?

O MIŁASZEWSKIM-REDAKTORZE

Wyległa mi się w głowie refleksja ponura:
 Cóż wart ten *Podbipięta* — bez *Zerwikaptura*?

SŁONIMSKI WZDYCHA:

Placę, chwalcę, cześć talent — lecz to nie pociecha...
 Żeby tak umiał jeszcze pisać stylem *Wiccha*!

ANTONIEMU CWOJZIŃSKIEMU

Cóż by Panu zostało z teatralnej glorii,
 Gdyby nagle na świecie zabrakło... *teorii*?

KIM JEST AUTOR KSIĄŻKI „CZŁOWIEK ZMIENIA SKÓRĘ”

Tom *Człowiek zmienia skórę* znalazłem gdzieś w szafie:
 Co — *Lubodowski* wydał swą autobiografię?...

DO STEFANA NAPIERSKIEGO, KTÓRY ZAKŁADA PIŚMO

Kiedy już pismo Pańskie zostanie stworzone,
 Niech kto inny zapelnia choć ostatnią stronę!

POEZJE W. BĄKA

„Ostatni tomik Bąka nosi tytuł *Ląka*” —
 Rzekł ktoś, kto się omylił, czyli: *strzelil bąka*.

WSYPA ŚWIŁAŁOPEŁKA

Gdy mi smok oblanio kawą w *Café Clubie* —
 Plątnięjąc wiersz *Adasia*, krzyknęłam: „To lubię!”

CENZURA

Urząd, co *Kalibana* przerabia w *Ariela*:
 Wszystkie fakty *zbyt czarne* starami *wybiela*.

„MYŚL NARODOWA”

Myśl Narodową Norwid już przeczytał, ocenił:
 Dlatego właśnie wielbił mądrość *przemilczenia*.

NA TATRZAŃSKIE NUMERY „KAMENY”

Od podobnych *Kamen*
 Broń nas, Boże, amen.

„ROCZNIK LITERACKI” I „MAŁY ROCZNIK STATYSTYCZNY”

Wystawiono je razem na widok publiczny:
 Lepszy z nich dwóch, choć *maty*, jest ten *Statystyczny*.

IRONIA MARZEN

Zero: „Oby się wreszcie spotkać z bliźnim zerem!”
 Wałach: „Oby się raz choć urodził ogierem!”

COHI-NOOR

KSIĄŻKI NADESŁANE

MARIA JASNORZEWSKA (PAWLIKOWSKA): *Kryształizacje* — poezje. Warszawa 1937. Wyd. J. Mortkowicza.

TEODOR BUJNICKI: *W połowie drogi* — wiersze. Wilno 1937. Nakładem Związku Zawodowego Literatów Polskich, oddział w Wilnie.

MIECZYSLAW JASTRUN: *Strumień i milczenie* — poezje. Warszawa 1937. Wyd. J. Mortkowicza. Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie.

STEFAN GOŁĘBIOWSKI: *Kłosa słońca* — poezje. Warszawa 1937. Wyd. J. Mortkowicza. Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie.

FELIKS DZIUBA: *Postępek* — poezje. Kraków 1937. Księg. S. A. Krzyżanowski.

LUDWIK v. EIMANNSBERGER: *Wojna pancerna*. Przekł. mjr. dypl. Franciszek Stachowicz i mjr. Władysław Kotarski. Warszawa 1937. Wojskowy Instytut Naukowo-Oświatowy.

LEON HERZOG: *Etapy* — poezje. Rzeszów 1937. Nakładem autora.

HENRYK J. KORYBUT-WORONIECKI: *Z czasów Wielkiej Wojny*. Stowarzyszenie „La Pologne et la Guerre” w Szwajcarii. Warszawa 1937. Wyd. Instytutu Józefa Piłsudskiego, poświęconego badaniu najnowszej historii Polski.

STANISŁAW HUBERT: *Rozbiory i odrodzenie Rzeczypospolitej*. Zagadnienie prawa międzynarodowego. Lwów 1937. Zakład Prawa Politycznego i Prawa Narodów U. J. K. Biblioteka Prawa Politycznego i Prawa Narodów, t. X. Skład główny: Gebethner i Wolff.

WŁODZIMIERZ DZWONKOWSKI: *Rosja — Chiny — Mongolia w stosunkach dziejowych*. Warszawa 1937. Wyd. Instytutu Wschodniego. Studia Wschodoznawcze Instytutu Wschodniego w Warszawie, t. I.

EDMUND OSMAŃCZYK: *Wolność jest słowna* — poezje. Opole 1937. Skład główny na Polkę: Dom Książki Polskiej, Warszawa. Skład gł. na Niemcy: „Nowiny”, Opole (Oppeln OS, Niemcy).

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: Tow. Wyd. „Droga” Sp. z o. o.