

PION

CENA 50 GR.

ROK V NR. 43 (212)

WARSZAWA

28 PAŹDZIERNIKA

1937 ROKU

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

JAN ALEKSANDER KRÓL — AUTOBIOGRAFIA HUMANISTYCZNA
KONRAD WINKLER — WYCZÓŁKOWSKI I NOWE POKOLENIE MALARZY
LUDWIK FRYDE — O POSTAWIE KRYTYKA SZTUKI
ROMAN KOŁONIECKI — SYGNAŁ ALARMOWY
OLGA TROJANOWSKA — PEDAGOGIKA INTEGRALNA

STEFAN LICHAŃSKI

F A R Y S O M

Od wieków grasuje po Polsce jakiś złośliwy diabeł, który nie pozwala żadnemu podjętemu przez nasz naród dziełu wypełnić się do końca. Piękne spontaniczne porywy polskie pozostawiają po sobie niemal z reguły tylko fragmenty niezrealizowanych całości. Nie chodzi mi wcale o prawię „narodowych moralów”, ale o sprawę daleko ważniejszą. Weszliśmy w okres głębokich przemian, obejmujących wszystkie dziedziny życia, a więc w okres wymagający jak najwyższej czujności i zrównowazenia, i oto stwierdzamy z niepokojem, że stary diabeł nie śpi, ale kusi — i to właśnie tych, na których najwięcej zależy, tj. młodych.

Dowody tego kuszenia odnalazłem w napisanym z rozmachem artykule A. Łaszowskiego *Analiza lez krokodylich* (*Prosto z Mostu*, Nr 45 i 47). Podczas lektury tej grzmiącej diatryby przypomniał mi się inny artykuł, w którym wyczytałem niektóre sformułowania dość bliskie, choć wyrażone na ogół oględnie. Mam tu na myśli artykuł W. Pietrzaka *O potrzebie postawy romantycznej* (*Pion*, Nr 30). Nie chodzi mi o dokładny rozbiór tych prac, a tylko o te wyrażone w nich poglądy, które budzą pewne zastrzeżenia.

Kwestią mnie osobiście najbardziej interesującą i niepokojącą jest to, że i Łaszowski i Pietrzak budują swe poglądy na chwiejnych fundamentach przedwojennego irracjonalizmu. Oto charakterystyczne ich sformułowania: „Świat nigdy nie stanowi tworzącego, „słowo ostatnie należy do twórczej woli” (Pietrzak), „Czyn jest właściwym aktem poznawczym, warunkuje rzeczywistość i nadaje jej kierunek rozwoju” (Łaszowski), sformułowania, w których wyraźnie odczytujemy Bergsona, spreparowanego przez Brzozowskiego. Czy ci mistrzowie wywierają wpływ dodatni na swoich uczniów, o tym niech powiedzą oba zacytowane artykuły. Przede wszystkim chcę podkreślić jedną sprawę: Łaszowski akcentuje swobodę jednostki, mającej możliwość stwarzania nowej rzeczywistości i wiąże wielkie nadzieje z „duchem ryzyka”, który ma być dzieckiem światopoglądu indeterministycznego i silnej wiary w siebie; Pietrzak głosi potrzebę postawy romantycznej, a słusność swoich zdań popiera stwierdzeniem: „jest (ona) najzuchwalszą postawą wobec życia”. Różnice między poglądami obu autorów są minimalne: rzecz jasna przecież, że mogą być postawy romantyczne nie pieczętujące się „zuchwalstwem” i że nie tyle o „romantyzm” ile o „zuchwalstwo” autorowi chodzi.

Taka ryzykancka postawa u młodych jest nader sympatyczna, ale, chociaż wyrządzą Łaszowskiemu przykrość, stwierdzam muszę, że jest to postawa wcale nie najtrudniejsza, a właśnie dość łatwa, gdyż zmniejszająca poczucie odpowiedzialności, zwłaszcza jeśli wyprzedzimy ją ze światopoglądu irracjonalistycznego. Rzecz bowiem jasna, że jeśli in-

spirowani jesteśmy przez jakiś „ślepy żywioł”, to nawet każde głupstwo i zbrodnia każda, byle legitymowały się pewną użytecznością dla naszej idei, rozgrzeszymy bez wahania: winny jest tylko narzędziem w ręku „sił wyższych”, jakże go więc pociągają do odpowiedzialności? Kto zresztą wie, czy ciemni bogowie kierujący nami nie takiego właśnie obrotu sprawy pragnęli? Nie chcę bronić dzisiejszej „rzeczywistości zastanej”, pragnę, aby jak najprędzej stała się ona tylko smutną kartą historii, ale czy zdołamy zbudować lepsze jutro, jeśli pójdziemy za podstępem idei, które podkopują nie tylko poszczególne nakazy moralne, ale godzą w samą możliwość moralności?

Sprawa ta ma jeszcze jeden aspekt, również niezmiernie doniosły. W chaosie, jaki czyni ze świata irracjonalizm, rozplywają się kontury naszej osobowości, stajemy się tylko mgławicą nastrojów, wrażeń, ślepych odruchów. W bezładzie myślowym i moralnym trudno o silne, dojrzałe osobowości ludzkie. A bez nich cóż można zbudować? Pozostanie chyba owa tania „psychotechnika” komunizmu i hitlerizmu, na której płytkości Łaszowski nie chce się poznać. Państwo musi urabiać swoich obywateli w pewnym kierunku, musi narzucić im taki czy inny ideał obywatelski, ale właśnie sprawą najważniejszą jest jakość i tego ideału i materiału ludzkiego, w który ma się on wcielić.

Zdaje mi się, że to powód wystarczający, by przeciwstawić się szkodliwym sugestiom. Raz po raz pobudza duszę polską do zachwaleń porywów nasz arcypolski kompleks: „kompleks Somosierry”. Tak jak Kozietulski z szabłą na armaty! Hajże na Soplicę! I po jakimś jednym porywie słabnie prąd

duchowego napięcia. Zostaje znowu tylko szare życie i jego mizerne problemiki. Tę zastarzałą chorobę należy wykorzenić z polskiego organizmu narodowego, bo żadną — najwspanialszą nawet — szarżą ułańską nie zbuduje się gmachu przyszłości.

Tymczasem znowu zaczyna nam grozić ów „kompleks Somosierry”, poparty jeszcze nawrotem prądów irracjonalistycznych. Wobec tego faktu trzeba jak najdobitniej podkreślać, że wyznawcy irracjonalnej „żywiolowości” wychowują nie ludzi codziennej żmudnej pracy, ale rewolucjonistów. Aby twierdzenie to jak najlepiej uzasadnić, musimy raz wreszcie uporać się z pewnym ważnym problemem.

Kiedy w masach ludowych zaczynają się ujawniać odruchy istotnie spontaniczne, kiedy do świadomości „góry” przeniknie pewność, że zaczyna się wielkie „przewartościowywanie wartości” i że tuż za drzwiami stoją nowe siły, pragnące na swój sposób kształtować rzeczywistość, budzi się i drugi prąd irracjonalny, ale płynący w odwrotnym kierunku. Spontaniczność ruchu mas jest dążeniem do samouswiadomienia się, do zracjonalizowania podświadomości przeuczonych w sobie sił i wartości, natomiast fala irracjonalizmu, jaka obejmuje warstwy wyższe, jest odwrotem od świadomości do podłoża instynktu, jest próbą odnalezienia „utraconego raju” pozaintelektualnej niewinności. U podstaw tego ruchu tkwi żalnosne nieporozumienie: wyrzekając się tego, co jest w nas najwartościowsze, tj. świadomości kulturalnego człowieka, nie odnajdziemy nigdy pełnej mądrości instynktu, gdyż przynależy ona tylko psychikom naprawdę pierwotnym. W irracjonalizmie inteligenckim, choćby wy-

prawił on Bóg wie jakie gesty bohaterskie, kryje się zawsze na dnie rozczarowanie i klęska.

Toteż jeżeli spotkają się ze sobą te dwa prądy irracjonalizmu, nie uzupełniają się one wzajemnie, ale z zetknięcia się ich powstaje chaos i wir groźący katastrofą kultury i cywilizacji. *Życioli bowiem dopiero wtedy staje się czynnikiem twórczym, gdy zostanie ujęte w karby konkretnej i racjonalnej ideologii.* Rzecz zaś zrozumiała, że wszyscy wtórni inteligency irracjonalności starają się go raczej spotęgować, przynaglić, by na grzbiecie tego potwora dokonać zwycięskiej szarży na Somosierrę życiowych trudności.

Żyjemy w czasach, kiedy nie można być tylko poszukiwaczem Wielkiej Przygody i pragnąć jak najniezwyklejszych okazji do wyładowania swego bujnego temperamentu. Pokolenie poprzednie dotarło do Polski wyzwoleonej, my musimy odnaleźć drogę do Polski mocarstwowej, więcej! — musimy zbliżyć się jak najbardziej do naszego celu. Europa znajduje się na „ostrym zakręcie” historii. Rośnie odpowiedzialność za każdy czyn mogący wywrzeć wpływ na kształtowanie się życia narodu. Chwila dzisiejsza nakazuje nam zajęcie postawy jak najsilniej ugruntowanej, najbardziej jasnej i świadomej, która mogłaby stać się punktem wyjścia dla racjonalnej i konsekwentnej działalności.

Wyrosła z irracjonalnego zamętu, nie zrównoważona i nie zharmonizowana psychika rewolucyjna nie może być naszym ideałem. Pozytywizacja marzeń — to wcale nie spłykanie nurtu polskiej tęsknoty, ale stawianie na miejscu pobożnych życzeń — realnych postulatów. Potrzebny jest poryw faryzowskiego zuchwalstwa, by obudzić to co spało w nas, co nie ośmieliło się dotąd wyjść na światło słoneczne. Ale to dopiero — wstęp. Irracjonalne uczucia i nastroje muszą się zracjonalizować. Siły żywiołowe muszą być ujęte w karby i skierowane ku twórczej pracy dla narodu i państwa. Dopiero wtedy zacznie się właściwe działanie.

Przed jednym jeszcze trzeba ostrzec klerków: przed przechodzeniem na cudze podwórko. Nie powinni ich uwieść laury Tytusów i Dantonów, nie wolno bowiem, kierując się względami na aktualne potrzeby chwili, dopuścić do zubożenia bieżącego życia kulturalnego i rozluźnienia tradycji kulturalnych. Najbardziej patriotycznym czynnem klerka w okresie przelomowym jest jak najkonsekwentniejsza obrona wartości kulturalnych nawet wbrew tym, z którymi wyznaje się wspólną wiarę polityczną czy społeczną. Nie ma bowiem haniebniejszej zdrady ideału kultury, niż pogodzenie się z jakkolwiek formą barbarzyństwa.

STEFAN LICHAŃSKI

WITOLD HANZEL

STAMTA D

*nad ojczyzną uspiionych skra flet borealny
dymi gwiazdzisty tryl, fiolety tłą ogrodem
powitania zakłęcie dłoni modlitewnej
raj dziwny, kraj dziewiczy — wyspy Epizodów —*

pubudko

*Noc niebieski globus głos szyb czernią śpiewa,
po domkach małychk miesza lakmus dzień
krasnołudek Codziem owiewa film śniegiem
i kremowe mapy inne są to wiem*

pubudko

*plonie ład miłości językiem zegarów
biegnie Wenus z nieba. Dzwoni odjazd piersi
lody Epizodów gra hymn pożegnany
przybliża świt mroźny codzienności śmierć*

pubudko

JAN ALEKSANDER KRÓL

AUTOBIOGRAFIA HUMANISTYCZNA

Frank Harris, dziennikarz, literat i wydawca, znany i ceniony w Anglii, człowiek, który obcował z Ruskinem, Maupassantem, Wildem, ks. Edwardem (późniejszym królem Edwardem VII), lordem R. Churchilllem, który znał Marxa, Emersona, Whitmana, Carlyla, Shawa, — zwyczajem zasłużonych mężów angielskich poczuł się do obowiązku upamiętnienia swego *curriculum vitae*. Sądząc z tytułu¹, źródłem jego autobiografii, poza oczywistym snobizmem, był zachwyt nad pełnią minionego życia. Zwrot „pełnia życia” należy do terminów wieloznacznych. W tym jednak wypadku nie budzi wątpliwości: szesnastoletni Frank ucieka z domu, z Anglii jedzie do Ameryki, tu zostaje kolejno robotnikiem portowym, kierownikiem hotelu, cowboyem, studentem uniwersytetu, agentem reklamowym, reporterem, adwokatem, profesorem literatury w Brighton College, aż wreszcie stabilizuje się jako wielki dziennikarz, literat i wydawca. Zawsze i wszędzie był tym, kim chciał być. Jego wędrówki po Europie, zajęcia i kariery dyktowała mu fantazja; niezwykłe zdolności i siła woli realizowały je w rekordowym czasie. Nie więc dziwnego, że życiorys tego nowoczesnego Robinsona budzi w nas zainteresowanie pokrewnie zainteresowaniu, jakie żywiłmy w latach chłopięcych dla podróżniczych powieści z przegrodami. Takie wrażenie odnosi się z pierwszej części książki, w końcowych bowiem rozdziałach, gdzie Harris charakteryzuje wielkich współczesnych, mamy już do czynienia wyłącznie z pamiętnikami.

O książce tej pisano we wszystkich recenzjach jako o autobiografii. Sam Harris określił swe blisko pięćset-stronicowe dzieło identycznym terminem. Treść książki zdaje się idealnie ilustrować ukutą dla niej formułę. A jednak, zestawiając ją z uwagami Karola Irykowskiego o autobiografizmie, zamieszczonymi na wstępie nowego *Rocznika Literackiego*, można się w tym przeświadczeniu co najmniej zachwiać. Irykowski bowiem jako wzór wysuwa autobiografię św. Augustyna i J. J. Rousseau'a. To co jest różni od autopanegiriku, od obiektywnej charakterystyki, a na koniec od pamiętnika — tkwi w *Wyznaniu* i w *Wyznaniu*. Autobiografia te są wyznaniem. Św. Augustyn spowiada się Bogu. Kiedy zaś człowiek rozmawia z Bogiem, milknie chór wieków. Cała historia, ogrom kultur wydzwigniętych przez niego traci nagłe swój doczesny sens. Tworzy się bowiem jako surogat nieprzeniknionej prawdy, tworzy się w zamiarze przybliżenia się do prawdy. Ale na cóż nam one, gdy bezpośrednio obcujemy z Bogiem? Modlitwa, wyznanie jak błyskawica rozświetla duszę ludzką, epowita mrokami historii, ten moment szczerości odsłania głębinę i dno rzeczywistości człowieka — daje jedyną o nim prawdę. Prawda zatem o człowieku jest prawdą *ahistoryczną*. Irykowski odczytuje tę myśl u św. Augustyna z wyraźną aprobatą. Nie inaczej u Rousseau'a. Wprawdzie Rousseau ohywa się bez Boga, ale do wyznania skłania go motyw ten sam, co św. Augustyna: potrzeba dokonania rachunku sumienia. U św. Augustyna wyznać, znaczyło to przejrzeć się w odciecznych sprawdzianach Boga, u Rousseau'a znaczy to zdemaskować konwencje kulturalistyczne w obliczu odciecznych sprawdzianów natury. I jego więc spowiedź obnaża człowieka ahistorycznego; wywołuje tym samym złudzenie, iż poznanie człowieka kończy się na poznaniu psychologicznym. Wiemy, że pogląd ten w filozofii i poetyce Irykowskiego ma znaczenie zasadnicze. Z niego wynika żądanie, aby autobiografizm stał się narzędziem szczerości, źródłem intuicyjnych i intelektualnych aktów odkrywczych.

Autobiografia, jaką ma na oku autor *Walki o treść*, jest zdecydowanie subiektywna. Dla św. Augustyna czy Rousseau'a najważniejsze było to, co mówili oni o sobie, a mówili wobec instancji — w ich mniemaniu — niezmiennych. Dlatego i wyznanie każdego z nich ma na celu odsonić człowieka „samego w sobie”. Ukazuje się on jako ostateczny produkt subiektywistycznej destylacji: wolny od fałszującego jego znaczenie tła historycznych obiektów, a także historycznej tradycji. Ukazuje się jako najosobistsza sprawa wyznającego, a równocześnie odcieczna całej ludzkości.

Tym wnioskiem szachuje Irykowski przede wszystkim historyków. Ci bowiem widzą w autobiografiach inną stronę: „nie one same są ważne jako losy jednego człowieka, lecz to, co w nich zawiera się mimo woli, fakty historyczne, opisy współczesnych

obyczajów i stosunków, słowem przyczynki naukowe”. Ale wobec takiego „nadprogramu” autor przyjmuje wyłącznie postawę świadka: orzeka bowiem wówczas o świecie zewnętrznym. Gdzie zaś nie składa się wyznań o sobie, tam — zdaniem Irykowskiego — również nie dokonuje się czynu autobiograficznego. Błąd więc historyków polega na tym, że wskazują oni na ustępy pamiętnikarskie, w konsekwencji czego autobiografię identyfikują z pamiętnikiem, gdy Irykowski bardzo wyraźnie odróżnia postawę *penitenta* od postawy *świadka*. W drugim wypadku przesuwamy się od podmiotu do rzeczywistości przedmiotowej i w ten sposób unicestwiamy powstanie autobiografii. Ale czy tylko w ten sposób? I czy rzeczywiście istotne dla świadka jest to, że w miejscu podmiotu stawia on przedmiot? Wszak świadek może skorzystać z przywileju widza również i wobec własnego życia, obserwując je już to jako teatralne widowisko, już to jako przedmiot naukowego poznania. W obu tych spojrzeniach na życie dominuje świadomość tragicomicznego sensu swego losu i ona to nie pozwala świadkowi poważnie traktować własnych złudzeń, ona zwalnia go z obowiązku solidarności z tym sobą, który jednak walczy i działa, skoro żyje. Świadek, jakiego tu ukazujemy, nie można przeciwstawić *penitentowi*, twórcy autobiografii i wyznania. Ten świadek przeciwnika ma w kim innym, w człowieku, który jest *bohaterem* własnego życia. Bohater, opisując swe życie, czyni to z pobudek moralnych: chce przekazać potomności jego styl, jako wzór do naśladowania. I tu zarysowuje się diametralna różnica między ideałem autobiografii Irykowskiego, a wysuwaniem przez nas.

Irykowskiemu idzie o człowieka ahistorycznego („z godziny cudu”), odkrywa go też konsekwentnie na drodze poznania psychologicznego; nam idzie o człowieka historycznego, którego uświadamiamy sobie w poznaniu humanistycznym. Pierwsze ma ambicję poznania ostatecznego, być może w obrachunku metafizycznym, gdyż w praktycznym porządku rzeczy obujemy niestannie z człowiekiem pewnego środowiska, pewnej epoki i kultury i właśnie jego treści duchowe, charakterystyczne dla epoki i kultury w jakiej żyje, wydają się nam słuszenie najważniejsze. Wszak docięgnięcie się do jednego z jego schematów bywa często wysokim celem naszego życia. Dlatego portretów jego nie oglądamy z bezinteresowną ciekawością nawet wówczas, kiedy pochodzą z odległych czasów. Ich umowny styl zawsze wyobraża jakiś ład życia, jakiś jego wzór, wyobraża przeto rzeczy nigdy nam nie objęte.

W autobiografii humanistycznej traci znaczenie dogmatyczny podział Irykowskiego. Nie odróżniamy tu subiektu od obiektu. Bohater opisuje historię własnego życia, zatem historię indywidualną, czyni to jednak w poczuciu funkcjonalnej zgodności tego życia z rytmem współczesnych się ogólnych zdarzeń. Styl, jaki zdołał osiągnąć, nie wytworzył się w oderwaniu od rzeczywistości, przeciwnie, powstał przez intensywne jego uczestnictwo w panującej kulturze. Tak więc, wszystko, co nam przekazuje w autobiografii, ważne jest nie dlatego, że dotyczy wyłącznie jego osoby, ale że w jego dziejach został zrealizowany porządek współczesnej kultury, że w nim, podmiocie, tkwią wartości obiektywne, których sens wyraził tylko i potwierdził całym życiem. Był bowiem nie świadkiem, lecz bohaterem swych losów. A tylko bohater ma prawo darować potomnym własne życie, jako wzór praktycznego postępowania.

Książka Franka Harris'a należy właśnie do typu autobiografii humanistycznej. Zapełnione, nie jest to świetny przykład tego typu, ale skoro stał się okazją do dyskusji o autobiografizmie, niechże ją również zakończy.

Już w pobieżnie nakreślonym tu życiorysie Harris'a musiały uderzyć czytelnika jego niezwykle koleje. Nie są one jednak aż w tym stopniu oryginalne, by stać się indywidualnymi. Przeciwnie, ich bujność i obfitość natarczywie przypomina dzieje ludzi takich, jak Edison czy Ford, można by zatem powiedzieć, iż jest reprezentacyjna dla drugiej połowy XIX w. Ale takie uogólnienie wydaje się nieco ryzykowne. Aby trafnie określić styl życia Harris'a, wypadłby raczej akcentować jego angielskość, fakt że wyrósł on w epoce wiktoriańskiej, epoce optymizmu i entuzjazmu. Wówczas to Anglia tworzy nową „orientację życiową”. Powstaje pod jej patronatem wielki przemysł i wielki handel. Anglia wyrusza na zdobycie kontynentów: zamorskie rynki zbytu i zamorskie źródła surowców stają się podstawą jej narodowego dobrobytu. Anglik wyrabia w sobie przedsiębiorczość, siłę i świadomość tej siły. Har-

ris okazuje się dziedzicem manieri, wypracowanej przez pokolenie tamtych: pierwszych zdobywców, traperów i kupców. Ideal, do jakiego się zbliża, nosi już w owych czasach określoną nazwę. Harris jest „gentlemanem angielskim”, w historycznym znaczeniu tego zwrotu.

Ze swego dzieciństwa notuje on wypadki, które wskazują, że starsi (ojciec, nauczyciele) ze szczególnym upodobaniem stosowali wobec niego metody hartujące wolę. Ojciec np. kazał dziesięcioletniemu Frankowi opłynąć kilkanaście razy okręt, wiedząc dobrze, że rozkaz był ponad siły chłopca. Podobne bodźce i wzory działały widać skutecznie, bo już w gimnazjum Frank stał się amatorem sytuacji „ponad siły”. Aby uwolnić się od dokuczliwej przewagi złośliwego kolegi, ćwiczył się bez upamiętania w boksie, wreszcie powtarza biblijną historię z Goliatem. Zwycięstwo odniósł bez podstępów, ale też nie zgodził go żadnym aktem miłosierdzia. Siła nie zna tklivosti. A siła leży w charakterze gentlemana. Kiedy niezmoderowaną żądliwością i rzetelnością opomógł w hotelu kolejno: portiernię, administrację i restaurację, wówczas również złożył dowody siły, siły egoizmu gentlemana. Harris bowiem wysadził z „siodła” urzędników hotelu w imię własnego interesu. On potrafił lepiej pracować, on nie nadużywał majątku właściciela, on zatem będzie prowadził hotel. Ta bezkompromisowość dość jasno tłumaczy się moralnością gentlemana. Harris wierzył, że „wola, skoncentrowana w kierunku osiągnięcia sukcesu,

znaczy więcej niż zdolności wrodzone”. Uprawnić ją może każdy i dlatego, jeśli ktoś pozwala się wyprzedzić lub pokonać, nie ma powodu się nad nim litować. Widać chce być niedolega.

Harris jest przekonany o fantastycznych możliwościach człowieka, a najbardziej o swoich. Jest zarozumiałcem, jakim być może tylko gentleman. Osiągnie wszystko, co zechce. Już w szkole marzy mu się Ameryka. Wychodzi więc na najlepszego ucznia, aby w ten sposób zdobyć premię pieniężną i za nią czmychnąć z Anglii. Ten przykład piekielnej wytrwałości powtarza się w różnych odmianach, nieustannie wysuwając Harris'a na czołowe stanowiska. Pierwszy wśród cowboyów, pierwszy w palestrze, pierwszy w szekspiologii, fenomenalny redaktor, wydawca i dziennikarz, ba, nawet wielki literat, bo nim być zechciał. W każdej zaś chwili gotów zaczynać życie od początku. Pewnego dnia zawieszona na kolku adwokaturę i opuszcza Amerykę, aby w Heidelbergu rozpocząć pod kierownictwem Kuno Fischera studia nad literaturą, rozpoczynając je od... dokuczenia gimnazjum.

Jesteśmy zdumieni i oczarowani. Co za siła witalna, ile energii, pewności i świeżości w tym człowieku. Drwi z łaski losu, biera życie za rogi i w tym geście błyska porywający styl jego życia. Ten styl działa na nas z siłą, która podbija lub prowokuje do protestów, w żadnym jednak wypadku nie pozostawia nas obojętnymi.

JAN ALEKSANDER KRÓL

PEDAGOGIKA INTEGRALNA

Praca znanego pisarza i wybitnego autora pedagogicznego stanowi jedno z nielicznych u nas dzieł naukowych z zakresu teorii wychowania¹. Podejmuje w niej autor zagadnienia o fundamentalnej wadze dla pedagogiki współczesnej i rozwiązuje je w sposób, łączący ścisłość metody naukowej z wielostronnością aspektów, jakiej wymaga właśnie zagadnienie wychowania, jako jednego z najbardziej skomplikowanych zjawisk życia. Książka nie przedstawia wprawdzie systemu pedagogicznego w ścisłym tego słowa znaczeniu, składa się na nią bowiem szereg rozpraw, ogłaszanych w czasopiśmie polskim i obcych w latach 1929 — 1935. Mimo to jednak, u podstawy wszystkich tych rozpraw nie trudno odnaleźć pewien jednolity zespół poglądów, wiążących je z sobą i tworzących w sumie oryginalny systemat, który określić by można posługując się terminem samego autora, jako systemat „pedagogiki integralnej”.

To pojęcie integralności w rozumieniu autora oznacza trojaki postulat, a mianowicie: a) postulat możliwie dorównanego ujęcia samego przedmiotu wychowania (dziecka) w jego psychofizycznej istocie i rozwoju ze stanowiska czterech zasadniczych aspektów życia: biologicznego, psychologicznego, społecznego i kulturalnego, b) postulat równie pełnego i wszechstronnego ujęcia wartości-celów w idei naturalnego ideału wychowawczego, oraz c) postulat jak najdoskonalszego przystosowania samej praktyki wychowawczej, tj. zespołu „środków” (organizacji, metod i „sztuki wychowawczej”) — z jednej strony do integralnie ujętej istoty dziecka, z drugiej zaś — do takiego integralnego ideału wychowawczego. Ten trzeci postulat dotyczy istoty „integralnego wychowania” w ścisłym znaczeniu, jako działania wychowawczego, które zgodnie z analitycznym wzorem wszelkiego „działania” stara się jak najściślej przystosować doboru tzw. „środków” zarówno do natury „przedmiotu” działania, jako też do „celu” tegoż działania.

Po Kerschensteinerze (*Dusza wychowawca*) i Dawidzie (*Dusza nauczycielstwa*) jest to bodaj najgłębsze w literaturze pedagogicznej wnikienie w istotę wychowawcy. Analizując wychowanie, jako swoistą dziedzinę działania, autor wyróżnia cztery typy wychowania: mechaniczny, biotechniczny, psychotechniczny i psychagogiczny, — zależnie od zasadniczego poglądu na naturę dziecka, jako przedmiotu wychowania. Trzy pierwsze typy opierają się na mniej lub więcej mechanicznej czy biologicznej psychologii, dopiero pogląd na dziecko, jako na istotę „osobową” (w myśl personalistycznej psychologii W. Sterna), stwarza podstawę a zarazem postulat wychowania

psychagogicznego, jako najwyższego typu wychowania, który, nie wykluczając czynników mechanicznych oraz bio- i psychotechnicznych, zasadza się w swej istocie na bezpośrednim oddziaływaniu dojrzałej osobowości wychowawcy na rozwijającą się osobowość wychowanka. Analiza tego stosunku wychowawczego, który autor określa jako „obcowanie wychowawcze”, „kierownictwo” lub „wychowanie przez samowychowanie”, prowadzi go do rozpatrzenia „istoty wychowawczej”, a w szczególności jego „postawy wychowawczej”, w dalszym zaś ciągu do zagadnienia właściwego „doboru” wychowawców i ich kształcenia.

Rozważania nad zagadnieniem „postawy wychowawczej” kontynuuje autor w rozprawie o „postawie wychowawczej rodziców”, jako wychowawców naturalnych. Wywody autora w tej mierze są znakomitem uzupełnieniem dotychczasowych, a — jak wskazuje autor — jednostronnych badań Sprangera, Kerschensteiner'a i Döringa nad typologią nauczycieli. Rozdział poświęcony „projektowi nauki o nauczycielu” (którą autor proponuje nazwać „pedeologią”), poza samą ideą i schematem takiej dyscypliny, jest szczególnie cenny ze względu na zawartą w nim i znowu zupełnie samodzielnie próbę ogólnej systematyki pedagogicznej.

W odmienną grupę zagadnień wiedzy nas trzeci rozdział książki Mirskiego pt. *Myśli o wychowaniu współczesnym*. Stanowi on świetną próbę analizy i charakterystyki socjo- i kulturologicznej zjawiska, na które autor po raz pierwszy zwraca uwagę, określając je mianem „pedagogizmu”. Polega ono na tym, że wychowanie, które w okresach „konformistycznych” stanowi normalną funkcję życia, a w okresach przełomowych funkcję „rekonstrukcyjną”, wysuwa się w naszej na wskroś „kryzysowej” epoce wręcz na czoło życia i filozofii kultury, jako najistotniejszy czynnik, powołany do przebudowy tego życia i kultury. Stąd wynika niezmiernie wybujałość idei pedagogicznej, postulat zupełnej autonomii myśli wychowawczej, a w końcu wybitnie rewolucyjny patos, wpływający z wiary w odrodzenie kultury przez nowego człowieka i w możliwość wychowania właśnie takiego pokolenia „nowych ludzi”. Nader głęboki wywód tego „pedagogizmu” z ducha czasu i ukazanie jego wielostronnych aspektów i wyrazów, zarówno w teorii jak i w praktyce wychowania współczesnego („scholarizm”), nadaje tej rozprawie szczególną wagę.

W całości należy stwierdzić, że w książce J. Mirskiego literatura nasza zyskała dzieło, przynoszące chlubę naszej rodzimej myśli pedagogicznej, a tym samym godne jak największego rozpowszechnienia oraz dalszych szczegółowych rozważań i analiz teoretycznych.

OLGA TRÓJANOWSKA

¹ FRANK HARRIS: *W pogoni za pełnią życia*, tytuł oryginalny: *My life and my loves*. Warszawa 1937. Wyd. „Rój”. Str. 483.

¹ JÓZEF MIRSKI: *Wychowanie i wychowawca*. Warszawa 1936. Nakładem „Naszej Księgarni”. Str. 343.

LUDWIK FRYDE

O POSTAWIE KRYTYKA SZTUKI

Na łamach „Kolumny Literackiej” *Kuriera Wileńskiego* rozgrywa się ciekawa dyskusja: o formalizm i krytykę literacką. Wywołał ją p. Jerzy Baniewski, atakując formalizm jako podstawę dla działalności krytyki nieprzydatną; odpowiedział mu z umiarem broniąc nowych tendencji w nauce o literaturze Józef Maśliński. Sprawa jest zajmująca i żywa; istotnie, charakter i przedmiot działalności krytyczno-artystycznej jest tak słabo sprecyzowany w świadomości kulturalnej, że działalność ta ulega nieustannie naciskowi różnych dziedzin pogranicznych (publicystyka, moralistyka, poetyka formalna).

A przecież w istocie rzeczy postawa krytyczna wobec sztuki nie ma nic wspólnego z postawą badacza-formalisty. Badacz literatury jako „sztuki słowa” ma za punkt wyjścia twórcę zamknięty, gotowy fakt lite-

racki, który poddaje analizie technicznej, klasyfikacji i systematyzacji. Krytyka literacki — co podkreśla trafnie p. Baniewski — nie może poprzestać na fakcie gotowym; na gruncie tego faktu rekonstruuje on *intencję artystyczną*, zamiar twórcy autora, rozpatrując dzieło pod kątem realizacji tego zamiaru. Nie idzie mu bynajmniej o ścisłe odgadnięcie tego co autor myślał i czuł przy pisaniu, ani tym mniej o t. zw. genezę psychologiczną utworu; idzie mu o uchwycenie sensu a raczej jednego z sensów (ilość ich jest niewymierna, nieskończona) dzieła sztuki, o ukazanie i w dalszym następstwie rozwinięcie czy też przeciwstawienie się jego *idei artystycznej*.

Badacz literatury, jak każdy przedstawiciel nauki czystej, zajmuje wobec swego przedmiotu postawę czysto spektorską; postawa krytyka powinna być odmienna. Kry-

tyk powinien stać nie na zewnątrz lecz wewnątrz kręgu żywej, fermentującej twórczości; nie może on chronić się na spokojnym brzegu jako „bezzstronny” opisywacz i klasyfikator czy też „bezlitosny” sędzia ferujący wyroki na podstawie nie wiadomo skąd wziętych miar i sprawdzianów, musi on śmiałą stopą wkroczyć w sferę twórczych fermentów współczesności jako żywy jej współczesnik i współtwórca. Ryzyko jest jego obowiązkiem; pomyłka — prawem odwagi. Analiza formalna, klasyfikacja i systematyzacja na gruncie ściśle ustalonych i niezmiennych pojęć wymaga beznamiętnej, bezosobistej postawy badacza; postulowanie sensów, ustalanie dyrektyw artystycznych określających idealne cele twórczości w określonym czasie i środowisku wymaga postawy zupełnie odmiennej: postawy *działa-*

cza. Krytyka artystyczna pragnie nie tyle poznać co przekształcać; o tyle też dokonuje operacji poznawczych, o ile jest to jej potrzebne dla jej celów praktycznych. Krytyka nie jest tylko seismografem, notującym czujnie wszelkie poruszenia i przesunięcia w sferze twórczości; stanowi ona jeden z najczulszych, najbardziej precyzyjnych i przez to najskuteczniejszych instrumentów *polityki kulturalnej*.

Konkretnym przykładem i wzorem krytyki w tym rozumieniu wyrazu jest twórczość Karola Irzykowskiego. Odrodzenie i rozwój tej dziedziny życia umysłowego może też dokonać się tylko w jego duchu; ani Brzozowski, ani Kolaczowski, ani Borowy, ani Boy-Zeleński, mimo olbrzymiego nieraz znaczenia ich działalności literackiej, nie mogą spełnić tej roli pedagogicznej. Postawa ich bowiem w przeciwieństwie do Irzykowskiego nie jest czystą postawą krytyczną. Można nie godzić się z *meritum* poetyki normatywnej autora *Walki o treść*, trzeba jednak bezwzględnie uznać wyjątkową pozycję tego pisarza, jako twórcy żywego systemu wartości literackich, niestrudzenie konfrontującego ten system z nowymi zjawiskami artystycznymi i intelektualnymi (nawet takimi jak autentyzm lub artykuły A. Łaszewskiego). Irzykowski nigdy nie był badaczem i sędzią literatury, lecz zawsze — współtwórcą życia literackiego; jego twórczość nie stanowi monumentu, budowanego z cegiełek dla „utrwalenia” swej doczesnej egzystencji, lecz funkcję sztuki i myśli swej epoki, wywodzącą się z prądów czasu i środowiska i w następstwie na swój czas i środowisko oddziaływającą.

Pod jednym tylko względem postawa Irzykowskiego może budzić zastrzeżenia. Autor *Walki o treść* zawsze był i do dzisiaj pozostał po trosze owym kotem z bajki Kiplinga, kroczącym własnymi drogami; do browolne odosobnienie i osamotnienie intelektualne, które srogo oplacił brakiem bezpośredniego wpływu na literatów, nie dobrze godzi się z postulatem, któremu winna odpowiadać postawa krytyczna: z postulatem *solidarności duchowej* krytyków i artystów. Równowaga między tymi stronami może być zachowana w dwóch kierunkach: krytyk może wynieść się do roli sędziego i arbitra — artysta może obniżyć krytyka do roli komentatora i propagatora swej wielkości. Istotne jednak porozumienie artysty i krytyka dokonywa się tylko na gruncie wzajemnej bezinteresowności: wtedy gdy twórca i krytyk służą wyznawanym ideom artystycznym, gdy obaj walczą o realizację, o rozwój, o triumf tych idei. Życie sztuki nie polega przecież na meteorycznym pojawianiu się arcydzieł na pustym niebie; arcydzieła powstają w konkretnym środowisku, przyoblekają się w realny kształt w określonej atmosferze intelektualno-artystycznej, tworzonej przez zespół krzyżujących się sugestii. Stać poza tym zamętem dążeń i pojęć i wypowiadać górnym tonem opinie i sądy, to znaczy — nie mieć szacunku dla trudu artysty; opisywać swoje wrażenia, snuć nici subtelnych spostrzeżeń, opowiadać o przygodach duszy zbląkanej wśród arcydzieł — to schyłkowy hedonizm; rzetelna postawa krytyczna nie jest postawą wygody i nieodpowiedzialności. Za sąd estetyczny, za udział w życiu sztuki trzeba płacić swoim życiem; również i zawód krytyka ma swoją moralność, a jest nią moralność walki: *walki o nową sztukę*.

Z tych względów ma zupełną rację p. J. Baniewski, głosząc rozdzielenie poetyki formalnej i krytyki literackiej. Głosieliom autonomicznych badań nad dziełem sztuki trzeba zwrócić uwagę na to, że kto żąda autonomii dla siebie, nie może przywłaszczać sobie monopolu i odmawiać autonomii innym. Niezależnie zresztą od formalizmu trzeba stwierdzić, że cała t. zw. polonistyka, obejmująca mnóstwo przedmiotów, metod, szkół badawczych i t. d., nie stanowi właściwego przygotowania do zawodu krytycznego. Wielu z pisarzy współczesnych, których nazywa się krytykami — to archiwariusze, historycy prądów umysłowych, dziennikarze, essayiści, wytworni causeurzy, opisywacze wyrafinowanych wrażeń. Piszą oni recenzje, artykuły, wydają sądy, urabiają t. zw. opinie. Ale to nie są krytycy — choćby sądy ich były trafne i przenikliwe. Nie mają oni prawa moralnego do publicznego sądenia sztuki. Prawo to daje jedynie — postawa krytyczna („stałe usposobienie” w znaczeniu Maritaina). Trzeba wierzyć w swoją ideę sztuki, trzeba walczyć o nią bez znużenia i bez kompromisu ramię w ramię z tworzącym artystą; wtedy dopiero jest się krytykiem.

TEATR NARODOWY

„ŻYCIE SNEM” P. CALDERONA DE LA BARCA



SCENA ZBIOROWA Z AKTU II

DEKORACJA A. PRONASZKI



SCENA ZBIOROWA Z AKTU III

DEKORACJA A. PRONASZKI

LUDWIK FRYDE

KONRAD WINKLER

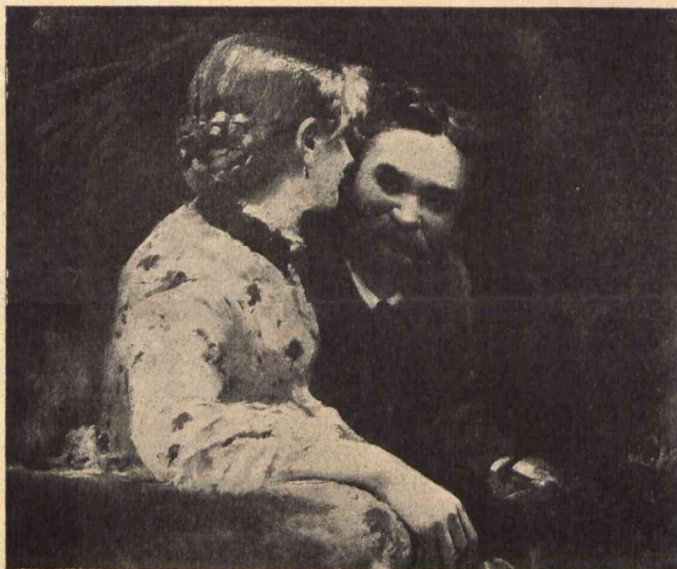
WYCZÓŁKOWSKI I NOWE POKOLENIE MALARZY

Malarstwo polskie w ostatnich latach ub. w. nie poszło, jak wiadomo, w parze z rozwijającą się na Zachodzie rewolucją porządku technicznego i nową optyką w podejściu do zjawisk. Rozleniwione doszukiwaniem się w sztuce drugorzędnych wartości i powierzchownej estetyki w malarzkim *métier* — nie dotrzymało kroku przemianom epoki. Słaba na ogół orientacja plastyczna wśród malarzy, nie mówiąc już o przeciętnej publiczności, była tu poniekąd przyczyną ustawicznego błakania się po periferiach zaklamującej się od pół wieku sztuki niemieckiej — a realizm monachijski stał się podstawą artystycznego widzenia, pozbawionego smaku i wrażliwości na kolor.

Rzecz jasna, iż w tych warunkach impresjonizm czysty, przywieziony z Paryża przez Podkowińskiego i Pankiewicza, nie mógł u nas liczyć na powodzenie. Spotkał się z ogólną niechęcią i nie zapuścił korzeni w wyjąłowej głębie naszych środowisk artystycznych. Za wiele w nich było jeszcze sztucznej egzaltacji, za wiele dobrego o sobie mniemania, ignorancji i zwyczajnej blagi, aby mogły się one zdobyć na świadomość plastyczną w lepszym gatunku. J. Czapski w swej książce o Pankiewiczu wspomina o tym, (jak *Czas* w 1891 r., omawiając wystawione w Krakowie „Kopanie buraków” Wyczółkowskiego, atakuje go za ów „żółto-lila-seledynowy” obraz z kobietą, co zamiast chustki na głowie „ma zaświecony różowy lampion”. „Nawet najzagorzalsi schyłkowi, amatorowie dzwiciak nie spróbują bronić”, kończy swe estetyczne wywody jakiś anonimowy znachor, — a przychylny nowatorom sprawozdawca *Tygodnika Ilustrowanego*, Czesław Jankowski, obrzydzając im o nieszcześnie „zapatrzenie we wzory, francuskie”, konkluduje z udaną najwnością: „Bo po co szukać nowych dróg dla osiągnięcia wspólnego wszystkim celu prawdy i piękna” (1).

Zaiste, w tej atmosferze bezgranicznego głupstwa, zasiedzialości, zramolizowania i pasywności, trudno było o bohaterkę gesty. Po kilku latach zaklamuje się Podkowiński, a nawet niezwykle śmiały i uparty w swych dążeniach Pankiewicz zatraca w końcu swe „widzenie impresjonistyczne”. Wyczółkowski po kilku płótnach, namalowanych w plenerze („Orka na Ukrainie”, „Krokiet”, „Połów raków” i t. p.) — staje się naturalistą. Nigdy nie był on impresjonistą we właściwym słowa tego znaczeniu, a metody twórcze tego kierunku, przeprowadzone z całą konsekwencją przez przodowników i koryfeów impresjonizmu, nie znalazły w jego sztuce pełnego oddźwięku. Jeden z komentatorów Wyczółkowskiego, analizując dość powierzchownie jego „malarstwo światła”, zauważa, iż „od francuskiego impresjonizmu różni się malarstwo Wyczółkowskiego niezwykle prostotą w podejściu do natury” (?). Lecz podczas gdy Wyczółkowskiemu w owej prostocie interpretacji barwnej wystarczyło wydobycie wrażenia słonecznego z zaobserwowanych a następnie uzmysłonych na płótnie przedmiotach — francuski impresjonista w teoretycznym przemysleniu swej metody doszedł do epokowych wprost rezultatów, które zadecydowały w ciągu następnych lat o dalszym rozwoju światowej plastyki, o budowie nowej rzeczywistości malarzkiej — do czego sama interpretacja wrażeń odbieranych z przyrody doprowadzić nie mogła. Bo impresjonizm jest nie tylko „spojrzeniem na rzeczywistość w czasie”, ale głównie spojrzeniem na świat przez pryzmat pewnej, optycznie zorganizowanej kolorystyki, dającej w rezultacie nowy typ barwnego wrażenia, nową zasadę harmonii. Poza tym impresjonizm, jako metoda kompozycyjna, w plastycznym świecie form i barw żadnego nie miał dotąd odpowiednika. Tam, gdzie układ obrazu organizują się jedynie wedle prawa kontrastu barw i gdzie owo prawo podnosi się do znaczenia nowej koncepcji stylowej — tam nie ma miejsca na jałową bądź co bądź interpretację przyrody. Nie o to bowiem tutaj chodzi i nie o takie czy inne ujmowanie zjawisk przestrzennowzrokowych, lecz o rozwinięcie własnego systemu w budowie obrazu. Te problemy zaprowadziły mistrzów francuskich poimpresjonistycznego okresu do daleko idących przemian: od neoimpresjonizmu, poprzez cezzanizm i fowizm — do kubizmu i kierunków pochodnych.

Ale u nas skala problemów była inna. Ani bowiem nasze kulturalne środowisko, ani nasza malarzka tradycja nie są na razie predestynowane do narzucenia stylu plastycznego całemu światu, bez przygotowa-



LEON WYCZÓŁKOWSKI: ROZMOWA

nia i przejścia przez skomplikowane tajniki stopniowego rozwoju formy malarzkiej. Na to jeszcze mamy czas. Rzecz prosta, iż Wyczółkowski był za uczciwy i zbyt szczerzy w stosunku do sztuki, by całe życie rozwiązywać drugorzędny w istocie problem „kapski słońca na nosie rybaka”. I dlatego swój pseudoimpresjonizm niebawem zlikwidował, a nietknięte przezeń zagadnienie nowego prawa budowy obrazu podjął ktoś inny — podjęli formiści, po nich zaś inne grupy malarzy nowej generacji.

A jednak ich młodzi i najmłodszy nigdy nie tracili szacunku dla sztuki Wyczółkowskiego, którego dzieło zawsze reprezento-

wało u nas czystą, niezmiernie szkodliwą twórczość malarzka. Był on bowiem jednym z pierwszych twórców na polskiej ziemi, którzy oczyścili sztukę z nadmiaru tematuowości i malowanej literatury, był jednym z tych, którzy dali szlachetną inicjatywę do poważnego, prawdziwie europejskiego ustosunkowania się do czolowych zadań i celów współczesnego malarstwa sztalugowego. Zapewne, ogromnie jest przeciwnością w twórczości szukającej przede wszystkim ujścia w niczym niezmaczonej radości twórczenia, poddającej wszystkie władze ludzkie pod supremację artystycznego ideału — a tej wtórnej, idącej w ślad życiowych upo-

dobań tłumu, odartej częstokroć do żywego mięsa z wszelkich szlachetniejszych ambicji.

Ale istnieje jeszcze inny powód artystyczny, który godzi dzieło Wyczółkowskiego z twórczością młodych. Powodem tym jest mianowicie grafika „Wyczółka” — gdzie wzrokowe przeżycia impresjonisty łączą się ze zrozumieniem współczesnego zagadnienia kompozycji. W malarstwie plenerystycznym Wyczółkowskiego zawsze podkreślał swoje bliskie pokrewieństwo z naturalizmem. W grafice natomiast, zwłaszcza w litografiach z ostatnich lat twórczości zmarłego mistrza — mimo nieuniknionej pogoni za prawdą natury, odczuwa się podskórne tętno odwiecznych praw sztuki. Nie razi nas tu owa „naturalna” rzeczywistość Wyczółkowskiego, nie narzuca się nam swą przypadkowością, jest dyskretna i wysoce artystyczna, czasami nawet subtelna i wykwintna. Artysta daje tu w swym dziele wizję jednolitą, wypowiadając nie tylko wewnętrzne życie przedmiotu, ale także swój osobisty pogląd na plastyczny sens natury, na formalne wartości przedmiotu. W ten sposób dochodzi do swego stylu osobistego w sztuce, do własnej konwencji formalnej, wiążącej się organicznie ze stylem bieżącej epoki.

Wychowany w szkole Gersona i Matejki, w klimacie nasiąkniętym historyzmem i poetycznością — Wyczółkowski przeszedł w swym indywidualnym rozwoju łuk o olbrzymiej rozpiętości: od realizmu i akademizmu, zaprawionego brunatnym sosem monachijskim, poprzez czyste „malarstwo światła” — aż do własnej formy plastycznej i do własnego na świat spojrzenia.

To ustawiczne szukanie samego siebie w zawilim labiryncie przeróżnych dróg i tendencji plastycznych zbliżyło w końcu Wyczółkowskiego do młodszego pokolenia malarzy, które w jego twórczości, prostej i bezpretensjonalnej, znalazło niejako potwierdzenie swej radosnej wiary w malarstwo i sztukę.

KONRAD WINKLER

NA MARGINESIE „NIEKOCHANAJ”

Książka, której tytuł powinien by brzmieć: „Żle kochana” (i nie na zasadzie analogii z pełnym surowej, klasycznej piękności dramatem Jacinto Beneventa *La Malquerida*). Przez pokłady codzienności, masek i maseczek, autor wiera ciele bezlitosnej introspekcji w dzieje wielu istnień, w człowieczą prawdę wielu nie- i źle kochanych. Jako analiza psychologiczna chłodna i zawzięta, rozszechpiająca bez pardonu każdy włos na czworo, dobywająca z czeluści podświadomych najskrytsze przeżycia — powieść Rudnickiego zdradza filiację z rodziną mistrzów introspekcji, Prousta czy Kafki. Filiację, wyznaczającą własny zasięg i granice.

Psychologia jest wielką pokusą współczesnych. Mniej o tym wiadomo w Polsce, jako że z zasady ciągniemy za taborem kultury i mając w żyłach młodą krew, pasjonujemy się raczej faktami niż panoramą „krajobrazów organicznych”. Nie jesteśmy tak czuli jak ludzie z Zachodu na głos tej Lorelei, nie staramy się jej doścignąć na kruchej barce wśród piętających się raf, nie znamy jej słodyczy i jej niebezpieczeństw. To nie zarzut, to raczej komplement. Gdybyśmy tylko chorowali na brak Prousta i Kafki, niezły by się działo w państwie duńskim: byłoby inne kompensaty. Niestety, uczciwy rachunek sumienia wskazuje na więcej achillesowych pięt. Nie pławimy się w introspekcji, lecz i obiekt mamy w nieszczygólnym zachowaniu. Inaczej mówiąc, źle i niedostatecznie wyszukujemy te „dane”, które z natury właściwe są narodom młodym: myśliwski węch w tropieniu przedmiotu, konkwistadorska pasja wszechświata, podróz wokół tego, co jest. Lecz wróćmy do psychologii i jej „organizmów” raf.

Na przekór polskiemu geniuszowi, Rudnicki jest psychologiem z Bożej łaski, tym, co Jung by nazwał „*ein introvertierter Typus*”. Drażnienie było mu chlebem powszednim, jeszcze chyba zanim zaczął pisać. I może właśnie potrzeba utwierdzenia tej płynnej lawy wewnętrznej wcisnęła mu pióro do ręki. Stąd ów styl nerwowy, jakby zadyszany, bez poszanowania dla interpunkcji, halucynacyjnie zapatrzonej w mroczną głąb, odwijający jak listki pękowia nawierzchnię przeżyć aż do ich tajemnej średziny. Tok fabuły jest tu czymś wtórnym, czas słży innym wymiarom. Cały reflektor uwagi sku-

pia się bacznie na owym najwnętrznym punkcie świadomości, o który biją mroczne fale zapożnionego życia. Z tych głębin nieznanych dobywa na światło mrugające oczyma, cudaczne poczwary, niemożliwe do ujęcia w zwykłych słowach, nieforemne, obce. Okraża je ciasno, obleka w wąty przyodziewek powszednich wyrazów (bez nich niesposób pisać powieści), rzuca na stół operacyjny formalnej chirurgii, lecz czyni to bez złudzeń: od słów do rzeczywistości utajonej droga jest daleka. „Najbardziej wyrobiona wyobraźnia nie byłaby w stanie odtworzyć tego, co między nimi się działo, a co było do pomyślenia tylko między nimi, bo oni byli losem dla siebie”. Istotne przeżycia, samotne i jedne, są zawsze tajemnicą i autor *Szczurów* najhołśniej o tym wie.

Lecz nie daje za wygraną. Draży, chwytą na gorącym uczynku. Nie wypuszcza z rąk skalpeli, nabral wprawę w odkrywaniu chorych miejsc, poddaje je chemicznej analizie. Jego śladem patrzymy, badamy, sprawdzamy.

Zarówno Proust jak i jego bliscy i dalecy kuzyni byli urzeczonymi perspektywą wewnętrznego świata. Szli na jego podbój z instrumentem najnikliwszym, wysubtelnym zabójcą asece, w przekonaniu, że go dobędą z mroków. Czy wdziałeście morskie stwory, szalone dziwolągi, których kształt bije w czambuł najdziksze zjawy sennych majaków, gdy dobędą je z wody, na pokład lub wybrzeże? Kurecza się, płaszcą, tracą barwę, kształt, marnieją, giną. Zostaje galareta, plazma wilgotna: fantastyczny stwór utrzymać się może tylko w wodzie. Podobnie dzieje się ze światem wewnętrznym, łowionym na skalpel analizy. To, czym jest, zostaje w głębi, na światło dobywa się tylko strzępy. I nie jest to odnalezienie, lecz deformacja duszy. Klezcze słów nie ujęły jej, niepochwytnie. Kalesjodokop zmienionych wrażeń nie dobył jej z ukrycia. Stracono łowy, próżny trud. Kamil i Noemi nie o sobie nie wiedzą, i my o nich nie wiemy nic.

Gra w chowanego. Szukanie własnej prawdy w innym człowieku. Złudzenie na przeciąg milczenia, że odnalazła oto w nim własną, samotną duszę. Zrzucenie nań odpowiedzialności za to, czym się jest. Wyjście z siebie nie tak, jak opuszcza się dom zamknięty, dzierząc doń klucze jedynie

trafne, lecz rozwarcie drzwi na przestrzał, wydanie na łup własnej istności grasującym lotrzykom, zgubienie, ztracenie siebie w drugim, nieznanym człowieku. Zła miłość, która nie przebacza tego upodlenia, tej zdrady. Zła miłość niemal jednoznaczna z nienawiścią. Ta ambiwalencja doznań, którą wytopił najściśle geniusz rosyjski, tłumaczy się owym dystansem, wiotkim jak struga światła, który dzieli nas zawsze od naszej własnej duszy. Zła miłość wrosła pasażerem w obcą istotność, w obcy świat. Żyje z cudzych soków i wie, że to nadużył. Pragnie się oderwać, uciec, lecz brak jej własnej ziemi na zapuszczenie korzeni. Tędy wraca, stropiona i pełna żalu. Wraca — by znów, po jakimś czasie, próbować ucieczki, by znów sprawdzić własną bezsilność, by znów zachłystnąć się własną nienależnością. „Żyli sobą, jedynie sobą, on nią, ona nim, oto jedyna prawda”. Jak pnące lian, omotawszy się nawzajem, na ziemię opadają i po ziemi pełzną — tak Kamil i Noemi, wyczuł z siebie, daremnie jedno w drugim szukają oparcia. Ona, zwyyczajem niewieści, mniej o tym wie: więcej daje, mniej bierze. On ze wszystkich sił chciałby się z niej otrząsnąć. Lecz instynkt nieomylny ostrzega go, że bez oparcia żyć nie potrafi, że trzeba mu kogoś, kto by własną krwią karmił jego „pejszaże organiczne”. Dlatego tragedia starych ras, u których zdrada duszy mści się tym srożej, że jest tak nieubłagana świadoma. Tragedia, najgłębsza tragedia genialnych Żydów.

Powieści Rudnickiego mają w sobie słony posmak trendów Jeremiasza. Łka w nich jakaś nietutejsza tęsknota, jakieś wykorzystanie przeraźliwej umęczono, samotności przerażająca wszelką samotność. „*Super flumina Babylonis sedimus et flevimus*”. Niepokój człowieka, który zgubił własną duszę i znaleźć nie może. I szuka źle. Z kaganikiem syllogizmu, ostrzem myśli wysubtelnionej jak klinga damasceńska, inkantacja słów. Lecz ona wymyka mu się z rąk, jak woda źródłana wycytana palcami. Która da się ogarnąć najpróżniejszą czarą modlitwy, wywodzi w pole kunszt przemysłowej analizy. „Duszę schwytać można tylko Bogiem”, mówi w swoich *Hymnach* Gertruda von Le Fort. Nie tylko własną; także duszę drugiego człowieka.

MARIA WINOWSKA

SEZON W TEATRACH ZACZĘTY

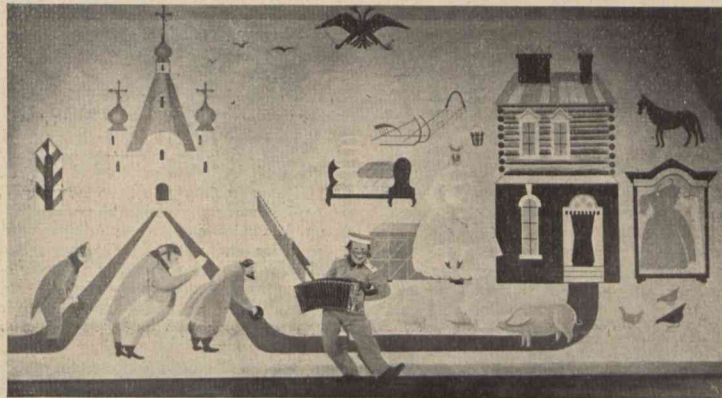
TEATR NOWY: *Skiz*, komedia w 3-ach aktach Gabrieli Zapolskiej. Reżyseria Aleksandra Zelwerowicza. Dekoracje Stanisława Jarockiego.

Jeśli ktoś jeszcze, poza fachowymi historykami literatury, myśli dziś o Zapolskiej — to nie jako o powieściopisarce, lecz przede wszystkim jako o autorce dramatycznej. Spośród jej powieści może tylko *Kaska Kariatyda* zdolna jest przetrwać okrucieństwo t. zw. próby czasu; natomiast prawie wszystkie jej sztuki zachowały wysoki potencjał wzruszenia i życia. Nawet drobna jednoaktówka *Dziewicy wieczór*, nie gra-

korację szablonową. Stylowość zabytkowego dworku należało może zaznaczyć z perswersyjnym wdziękiem i dowcipnie zanachronizować.

TEATR ATENEUM: *Ożenek*, zdarzenie całkiem niewiarogodne w 3-ach aktach Mikołaja Gogola. Przekład Juliana Tuwima. Reżyseria Stanisławy Perzanowskiej. Dekoracje i kostiumy Władysława Daszewskiego.

Tych, którzy z całej twórczości Gogola znają tylko *Ożenek* i *Revizora*, uderzyć musi głęboła odrębność tych dwóch komedii. O ile humor Gogola w *Ożenku* ma w sobie



„OŻENEK” M. GOGOLA: PANNEAU

Mal. W. DASZEWSKI

pod mikroskopem — bawi nas rzadkością kształtów po raz pierwszy widzianych, fantastyką osobliwego pejzażu, zamiast przerażać refleksjami o infekcji, epidemii i zgonach.

Matrymonialne kłopoty Iwana Kuzmicza, jego formalizm i niezdeterminowanie są może karykaturą zbiurokratyzowanej duszy w biurokratycznym departamencie; anonimowe miasteczko, w którym żyją konkurenci Agafii Tichonowny, jest może metaforycznym obrazem całej Rosji w jej najgłębszych złożach psychiki narodowej; może tkwi w *Ożenku* ostrze gwałtownej lecz ukrytej krytyki. Na pierwszy plan wysunąć należy jednak zjawisko wysokiej temperatury uczuciowej, w jakiej się tu wszystko odbywa, czułość i pobłażliwość, z jaką Gogol przepokupuje stopy ludzkiego miálu. *Ożenek* nie jest stanowczo — jak chce Parandowski — diatrybą przeciwko Rosji, lecz epopeją szarego człowieka, rapsosem o anachronicznym drobnostrójnym socjalnym, jakim jest to miasteczko na głębokiej prowincji, jakaś „Chandra Unyńska, gdzieś w mordobijskim powiecie”. *Ożenek* pisał nie tylko satyryk, lecz przede wszystkim poeta, rasowy epik i liryk zarazem.

Tą bezinteresowną poezją i arealnością, która jest organicznym składnikiem sztuki Gogola, tęchło wzorowe przedstawienie w Ateneum. Stanisława Perzanowska jest już reżyserką tak wprawna i wtajemniczoną w arkanie scenicznego życia, że zaczyna wirtuoz — na razie nieśmiało — pokusom ulatuozerii; czyni to jednak bez przejawienia

i chybionej brawury. Akcję sceniczną wyinkrustowano znanymi melodiami rosyjskimi; dla mnie — jestem w tym, zdaje się, odosobniony — te melodie były w przedstawieniu elementem najbardziej rosyjskim. Wnętrza Daszewskiego pełne ekspresji i smaku, wyrafinowane i oszczędne. Kostiumy bajecznie kolorowe; cech epoki i kraju jest w nich akurat tyle ile potrzeba.

Jaracz jest aktorem natchnionym i przy tym najlepiej potrafi odtwarzać takich właśnie prostactków naiwnych, dla których stoi otworem Królestwo Niebieskie — a po trosze takim prostactkiem jest właśnie Podkolesin. P. Bonacka gra Agafię Tichonownę bardzo wdzięcznie; może by jednak lepiej było odczytać rolę z pewnych rysów charakterystycznych, a tchnąć w nią więcej polotu i świeżej poetyczności. P. Perzanowska gra zawodową swatkę, kojarząc wymienienie bałskie magazjstwo Fiekły Iwanowny z energią i temperamentem. P. Łuszczewski gra swata z amatorstwa zbyt nerwowo i nierównie; wydaje się, jak gdyby brakło mu dokładnie i w całości obmyślanego planu roli. Pp. Chmielewski, Daniłowicz i Kalinowicz byli doskonałą trójką zalotników, starannie jako typy zróżnicowanych. P. Pościelowski „robi” Stepana znakomicie, niepotrzebnie tylko w głupawym uśmiechu i mruganiu oczami naśladowuje Flipa; publiczność śmieje się z niego bardzo szczerze. Reszta obsady — pp. Gruszecka, Kempa i Jaraczówna — również przyczynia się do sukcesu *Ożenku* jak może.

Przekład Tuwima — jak się wyraził Boy — zbyt „wiechowaty”: *Roma locuta, causa finita...*

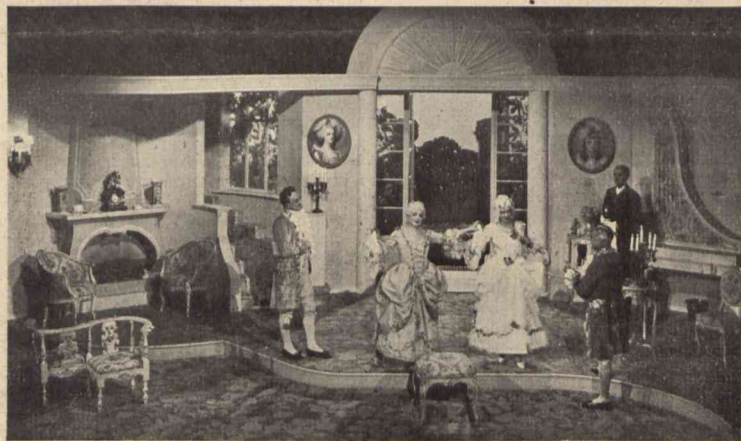
TEATR NARODOWY: *Zycie snem* P. Calderona (przekład Edwarda Boyego) i *Czarna dama z Sonetów* G. B. Shawa (przekład Floriana Sobieniowskiego). Reżyseria Antoniego Cwojdziańskiego. Dekoracje Andrzeja Pronaszk.

O *Zyciu snem* jako utworze teatralnym pisał już w swoim czasie w *Pionie* B. W. Lewicki, relacjonując spektakl lwowski; należy jednak parę słów przynajmniej powiedzieć o inscenizacji warszawskiej calderonowskiego arcydzieła.

Opracowanie reżyserskie Cwojdziańskiego jest staranne i inteligentne; nie udało mu się jednak wytworzyć nastroju wizyjności, półrealności — tej aury poetyckiej, w której życia od snu odróżnić niesposób. Reżyser był widocznie zbyt zaabsorbowany montowaniem w całość realiów i wskutek tego o klimacie, o tonacji samej zapomniał. Dekoracje Pronaszk — zwłaszcza w scenach leśnych — monumentalne i pomysłowe; wnętrza palacu — zbyt chaotyczne i wielobarwne, brak w nim wyraźniejszej hierarchii planów perspektywicznych i poziomów.

Z aktorów na pierwszym miejscu pragnę wymienić pp. Brydziańskiego (król Bazyl) i Sochę (Klotald). Wiersz mówiony był przez nich najlepiej i najszlachetniej. P. Eichlerówna (Rosaura) dysponuje głosem o niezwyklej piękności i ekspresji, lecz brakło jej siły i skupienia, by ująć postać Rosaury — „męża” i „niewiasty” w jednej osobie — w jednolity kontur. P. Białoszczyński (Zygmunt) miał najlepszy moment w ostatniej scenie II-go aktu: słynny monolog Zygmunta, wygłoszony głębokim metalicznym głosem, wypadł pięknie i przejmująco. Pp. Malanowicz-Niedzielska (Estrela) i Łuszczewski (Astolf) role mieli dosyć bezbarwne, ale wywiązali się z nich bardzo dobrze. P. Łapiński nie czuł się najlepiej w skórze sowidrzala Klaryna; przedśmierne słowa Klaryna wypowiedziane były błędnie i nie stanowiły dostatecznie silnego kontrastu z poprzednim kpiarstwem i przyrodzoną wesolowością totumfackiego Rosaury.

R. K.



„SKIZ” G. ZAPOLSKIEJ (AKT I)

na w Warszawie od lat, odznacza się niezwykłą jednością substancji komediowej, precyzyjnym unierwieniem dramatycznym i rozległymi perspektywami problematyki. T. zw. koloryt epoki, im jest wyrazistszy i plastyczniejszy, tym łatwiej pozwala się dziełu przystosować do rezonansu terażniejszości, tym prędzej pozwala chwycić koniunkturę — gdyż od razu można w dziele rozróżnić to, co jest w nim trwałego i świeżego, od tego, co już zaśnieździło i skrzepło. Tak jest właśnie ze sztukami Zapolskiej.

Skiz jest komedią rezygnacji. I zgorzkniała od swej rozległej mądrości życiowej Lulu, i Tolo, pragnący — tak jak za młodu — raz jeszcze spróbować zmierzyć siły na zamiary erotyczne, i Muszka, rozmakująca się nagle w polifonii miłości, która w niej daremnie obudzono, i Wituś, co ze ścieżki między stodółą i oborą gotów jest zbroczyć na chwilę i na chwilę stanąć oko w oko z przygodą. — wszyscy oni wracają do swego, do tego, co jest dla nich najdogodniej dostępne, obwarowane siłą przyzwyczajenia i... brakiem wyobraźni. Tylko że taki Wituś z sobkowskim zadowoleniem powraca na swe gospodarskie podwórko, gdzie nigdy żaden „zły wiatr” nie wieje — podczas gdy Lulu, znająca od dawna smak kompromisów i upokorzeń, staje znowu przy boku męża jeszcze bardziej rozgoryczona i spętana losem starzejącej się kobiety, gdyż — owiana oddechem przygody i młodości, co tak kusząco przez krótki moment zapachniał.

Wszystkie duety, tercety i kwartety w *Skizie* zinstrumetowane są po mistrzowsku rozprawdzonym dialogiem i świetnie skomponowane. Sylwetki psychologiczne rozdzielone śmiało i z rozmachem, schodzące chwilami bez wahania na krawędź drastyki. Bogaćtwo ich rysów indywidualnych zostało poniekąd zniwelowane umyślnie przez nadanie im samych imion zdrobniałych, jak staroświeckim laleczkom z saskiej porcelany, które przy końcu I-go aktu jak gdyby ożywają w atmosferze rokoka i zaczynają przemawiać wierszem przy dźwiękach kulantu. Jest to — u naturalistki Zapolskiej — dość jaskrawa koncesja na rzecz symboliki.

Skiz nie ma w sobie nic ze staroświeczyny — poza samym tytułem, pod którym musiano dodać informacyjnie: „gra w miłość”, gdyż nikt już nie pamięta o staroświeckim taroku i karcianym demonie, który zwał się skizem. Sztuka została wyreżyserowana gładko i taktownie; zresztą — już sama kompozycja czyni ze *Skiza* sztukę łatwą do reżyserowania, byle zachować odpowiednią dyskrekcję i umiar. Triumf Zapolskiej stał się w Teatrze Nowym również triumfem aktorskim Cwiklińskiej: wdzięk urodzonej konwersatorki, niedościgniona swoboda i naturalność mimiki, ruchów i gestów pozwoliły jej stworzyć rolę wielkiej klasy, monolit klasycznego artysty teatralnego. Pozostałym aktorom reżyser-handicaper powinien był dać przy Cwiklińskiej znaczne wyrównanie. — Jarocki zbudował de-

coś z optymistycznej dobrotliwości, z dickensowskiej niemal miłości do ludzi, o tyle w *Revizorze* jest demoniczny w swej pasji satyrycznej, w swej — budzącej grozę — groteskowości. *Revizor* stanowi galerię karykatur hołesnych, chwilami przerażających w swym makabrycznym zdeformowaniu, jak niektóre rysunki Goyi; natomiast *Ożenek* pulsuje zabawową rytmiką buffa; śmiech autora rozbrzytuje się tu w powietrzu pełnym rozmarzenia, komizm sytuacji upodabnia się tu do nieprawdopodobieństw spotykanych w bajkach, mimo że mięsi się całkowicie w ramach drobiazgowej obserwacji i typowości realistycznej. Może właśnie ta realistyczna drobiazgowość wizji Gogola stanowi zagadkę dziwnego wrażenia, jakie *Ożenek* wywiera: tak samo kropla krwi pełna śmiercionośnych mikrobow — oglądana



„ZYCIE SNEM” P. CALDERONA
Pp. Eichlerówna (Rosaura) i Białoszczyński (Zygmunt)

SYGNAŁ ALARMOWY

Zamknięta przed kilkunastoma dniami wystawa sztuki ludowej była właściwie wakacyjną imprezą naukowo-dydaktyczną; Instytut Propagandy Sztuki przedłużył jej gościnę w swych salach jedynie ze względu na Festival, który odbywał się w stolicy w drugiej połowie października. Obecna wystawa Zdzisława Czermańskiego i artystów wileńskich stanowi zatem inaugurację właściwego sezonu. Niewesoły to horoskop, że ów sezon otwarty został pokazem tak ponurym i wyjąłowym z wszelkiej nowoczesnej problematyki plastycznej. I. P. S. nie może sobie, co prawda, przywłaszczać dyktatury idei malarskich, ale chyba ma prawo i obowiązek prowadzenia wyraźnej polityki artystycznej.

Zarówno pod względem ilości jak i rozmiarów dominują tu obrazy prof. Śleńdzińskiego. Zdumienie budzi fakt, że ich autor może być dotychczas uważany przez nie kontrolującą swych artach sformułowaną opinię za wybitnego malarza i doskonałego pedagoga. To, co nam obecnie przedstawił, obejmuje dorobek jego z ostatnich trzech lat i musi być ocenione jako oschły, prymitywny pseudoklasycyzm malarski, obcy wszelkim niepokojom żywej sztuki, jej rewelacyjnym retrospektywom i pokusom nowego hierarchizowania wartości.

Wiem, że nawet pośród wytrawnych krytyków istnieją tacy, którzy cenia klasycystyczne inspiracje prof. Śleńdzińskiego. Prawdziwe jednak oblicze tego malomieszcząskiego, naiwnego „klasycyzmu” odsłoni się dopiero z chwilą, gdy je spróbujemy porównać z klasycyzmem np. ostatniego okresu twórczości Pankiewicza. Co w tym zestawieniu przede wszystkim uderzy? Klasycyzm Pankiewicza jest szczytem Jakobowej drabiny jego wieloletniego dojrzewania artystycznego, postawą ostateczną, osiągnięciem dzięki przejściu przez wszystkie czyste, walki i rewolucje plastyki europejskiej XIX w., zdobywcą najosobistszą po mozolnych okresach eksperymentów i poszukiwań. Klasycyzm Pankiewicza jest wynikiem ideologicznego przewyciężenia — bynajmniej nie bezbolesnego — wszystkich „izmów” ub. w., które prof. Śleńdziński po prostu — ominął, wystawiając sobie w ten

sposób smutne świadectwo jako pedagoga. Nie można bowiem uczyć historii sztuki z podręcznika, w którym brak stronice odnoszących się do tak ważnego dla sztuki stulecia, jak w. XIX.

Pewnym odlamom krytyki już sam bezduszny konserwatyzm tego malarstwa wystarcza, by je uznać za „zaśpiew na sztukę narodową”, mimo że jego samorodność jest zwykłym zamknięciem oczu na to wszystko, co w imporecie ideowo-artystycznym z Zachodu jest nowe i... skomplikowane. Mówi się np. bez zająknięcia o wspaniałym rysunku w obrazach Śleńdzińskiego, przemilczając chytrze i dowiecipnie, co się tu przez pojęcie „rysunek” rozumie; definicja Śleńdzińskiego różni się na pewno od definicji takiego np. Czyżewskiego. Rysunek jako zespół linii rozgraniczających poszczególne formy na płótnie jest przestarzałą kategorią, która zdezaktywizowała się już grubo przed Cézannem. Dzisiaj formę buduje nie rysunek, lecz kolor.

Tu jest właśnie pięta Achillesowa Śleńdzińskiego: myślenie kolorystyczne obce jest jego malarstwu zupełnie. Gdy oglądamy okropne sjeni i żółcie, niechlujnie porozkładane obok siebie we „Fragmentach do kompozycji”, stwierdzamy zupełny brak smaku kolorystycznego, krańcową nieumiejętność barwnego budowania malowidła. Nie odróżnia także Śleńdziński koloru „jako takiego” od koloru jako materii malarskiej — i tym właśnie tłumaczy się upodobanie Śleńdzińskiego do tempery; zagadnienia barwne są tu o wiele prostsze niż w malowaniu olejnym.

Tajemnicą posługiwania się farbą jako substancją o nieprzeliczonych odmianach nie nęciła Śleńdzińskiego nigdy i dlatego faktura jego płócien jest taka uboga i jednostajna. Nieznajomość elementarnych „chwytów” fakturowych, które z wielkim powodzeniem — jeśli chodzi np. o złudzenie „trójwymiarowości” — stosuje Witkowski w swych martwych naturach, prowokuje Śleńdzińskiego do wychodzenia poza malarstwo, w dziedzinę plaskorzeźby polichromowanej. Nie są to żadne próby nowatorskie, lecz po prostu wyłamywanie się spod presji problemów czysto malarskich, wymagających bezkompromisowego rozwiązania

na powierzchni płaskiej, programowo dwuwymiarowej.

Monumentalizm, właściwy każdemu rasowemu malarstwu klasycyzmu, wyraża się u Śleńdzińskiego prawie wyłącznie przesadnymi rozmiarami płócien. Widocznie nie zdaje on sobie sprawy z doniosłego faktu, że klasycyzm w malarstwie nie jest tylko metodą malowania i poddawania się pewnej ograniczonej ilości konwencji, lecz całym skończonym i zamkniętym w sobie światopoglądem. Nawet jako sama metoda pojmowany być musi jak najszerszej: będzie ona polegała na organicznym związaniu powierzchni i głębi, koloru i waloru, gry barwnej i światłocienia, „plam syntetycznych i analitycznych (*touches divisées*). Ale klasycyzm będzie także hierarchią i ścisłym zakresem tematyki malarskiej, czemu Śleńdziński nie chce się poddać. Przeciwnie, inaczej chyba trzeba malować alegoryczne figury, przedstawiające poszczególne fakultety uniwersytetu wileńskiego, a inaczej damy w modnych sukniach w kropki i kratki, rozmawiające przy kawiarńskim stoliku, lub dziewicę grającą w serso.

U Śleńdzińskiego ograniczony zakres środków stoi w dysproporcji z kapryśnym, dowolnym zakresem celów. Ten sam manierizm łączenia kolorów i form cechuje wszystkie jego obrazy. Barokowe akty kobiece, rozpostarte wieńcem na projekcie plafonu, nie różnią się niczym od aktów na płótnach o założeniu realistycznym. Tradycyjne malarstwo klasyczne usiłowało wyrażać dynamiczną pełnię życia w boskim uspokojeniu, w hieratycznej nieruchomości, dawało wizerunek, która była zawsze namiętnym dramatem niezachwianej równowagi; Śleńdziński zamiast doskonałego obiektywizmu uzyskuje uproszczony szablon, zamiast bogactwa życia — przeestetyzowaną eschatologię.

Jego klęska artystyczna staje się klęską fałszywych, nie przemyślanych do samego końca przesłanek. Nie więc dziwnego, że najlepsze rezultaty pracy osiąga tam, gdzie przestaje być wierny samemu sobie: najpiękniejsze chyba są fragmenty fresków pompejańskich z jednolitym tłem koloru czerwonej laki i akt olejny. W obrazie — zatytułowanym „Owocobranie” — fragment

pejzażu w głębi mocno przypomina karmelkowe stylizacje malarskie W. Browskiego.

Kilku malarzy, których prace widzimy na bieżącej wystawie, stwierdza swą przynależność do „szkoły wileńskiej”; niewolniczym naśladowaniem koncepcji plastycznych prof. Śleńdzińskiego. Dotyczy to przede wszystkim Michała Siewruka (którego „Zniewo” stanowi jakby mimowolny *pastiche* płócien Breughla), Kuźmy Czuryłło i Zofii Wendorff-Serafinowiczowej. Spośród dzieł tej ostatniej najładziej i najoryginalniejszej w kolorze „Autoportret z jabłkiem”.

Bronisław Jamontt wystawia kilkanaście małych temper, pełnych uroku i świeżości, choć o mało zróżnicowanych motywach krajobrazowych. Ich osobliwość techniczną stanowi traktowanie tempery, miejscami jakby przecieranej, na podobieństwo akwareli. Pejzaże malomieszczkowe Jamontta monotonia swjej tonacji barwnej, inkustrowanej gździejnie żywymi plamami, przypominają Vlamincka.

W dziale grafiki wyróżniają się „suche igły” i akwaforty Jerzego Hoppena; oba miedzioryty — przestylizowane i konwencjonalne. Bardzo nierówne, choć niewątpliwie ciekawe są grafiki Leona Kosmolskiego. Rzeźbę reprezentuje samotnie Stanisław Horno-Popławski. „Bandurski” — to dzieło pełne dramatycznej ekspresji, świetnie domyślne w natchnionym, jakby kaznodziejskim geście; głowa o drapieżnym profilu, doskonale wymodelowana i osadzona. Przy tym popiersiu, nacechowanym dojrzałą świadomością rzeźbiarską, dziwnie wygląda stereotypowe i pozbawione polotu „Epitafium”.

Zwiedzającym wystawę w I. P. S. przykry niezmiernie zawód sprawił Czermański. „Wizerunki sławnych Polaków” — to monotonna kolekcja blisko setki rysunków piórkowych, zupełnie podobnych do siebie zarówno w technice, jak i w stylu ikonograficznym. Wystawiony cykl Czermańskiego stoi ocale niebo niżej od znanych cykli poprzednich, natchnionych wykintną poją i siłą wyobraźni. Trudno: obstalunki są czasem niebezpieczne.

Opuszczając sale I. P. S., z niecierpliwością i troską myślimy o wystawie następnej. Sygnał alarmowy już dany.

ROMAN KOŁONIECKI

K-AŻDY K-TO O-SZCZĘDZA (K. K. O.) BUDUJE SWĄ PRZYSZŁOŚĆ

K-omunalna K-asa O-szczędności (K. K. O.) pow. Warszawskiego z siedzibą w Warszawie, założona załedwie przed laty 9 dla potrzeb kredytowo-pięniężnych ludności regionu podstolecznego, zdołała — pomimo panującego od lat kilku kryzysu — nie tylko ugruntować w pełni swój byt, lecz osiągnąć zarazem okazałe wyniki swej działalności. Rozpocząwszy w końcu r. 1928 operację przy kapitale zakładowym zł. 50.000.— i funduszu organizacyjnym zł. 5.000, powiększyła ta Instytucja po 9 latach kapitały swe własne do kwoty zł. 537.493, nabyła nadto przed 5 laty na siedzibę własną gmach milionowej wartości (ul. Zgoda 7) po Banku Przemysłowców.

Związek Poręczycielski (5 miast i 26 gmin podstolecznych), tworzy zdrowe podłoże dla działalności pieniężno-kredytowej a zarazem toruje drogę dla racjonalnej akcji w zakresie pomocy kredytowej dla dolnych warstw społeczeństwa.

Odpowiednikiem pupilarnej gwarancji lokat jest bardzo ogólna i przezorna działalność przy rozprowadzaniu przez K. K. O. kredytów.

Gromadzoną przez K. K. O. pieniądze zasila twórczo i ożywia ustroj gospodarczy, a to przez udzielanie pomocy kredytowej w zakresie drobnego handlu, rzemiosła, budownictwa i gospodarstw rolnych. O wpływie K. K. O. podstolecznej na podźwignięcie dobrobytu szerokich mas ludności niech świadczy fakt, iż w ubiegłym 9-letnim okresie swej działalności udzieliła ta Instytucja ogółem pomocy kredytowej na sumę zł. 76.120.000.— (53.532 pożyczek i kredytów) czyli przeciętnie zł. 1.422 na jednostkę.

Ogólna kwota pomocy kredytowej i jej przeciętna norma potwierdzają nie tylko wielki zasięg czynnych operacji, lecz zarazem i ogólną metodę w udzielaniu pomocy kredytowej.

Mróweża i rozległa działalność podstolecznej K. K. O. przy 1.000 przeciętnie osób codziennie załatwianych od godz. 8 rano do 1½ popoł. bez przerwy w Dyrekcji i 4 Oddziałach (Pruszków, Nowy Dwór, Piaseczno i Jeziorna) stwarza dostateczny obraz intensywnej pracy tego Zakładu na równi ze wszystkimi K. K. O. w Polsce, które w ilości 359 placówek gromadzą 792.098.000 zł. wkładów i lokat przy 1.800.000 kont (księżeczki i r-ków czekowych) i bez mała jednym milio-nem pożyczek i kredytów.

Ogólna wytyczna działalności wszystkich K. K. O. w Polsce oparta jest na dążności odbudowy kapitałów rodzinnych, przez stworzenie w narodzie pieniężnych zasobów własnych i uniezależnienie życia gospodarczego od czynników nam obcych.



Staly rozwój K. K. O. pow. Warsz., oparty na zaufaniu szerokich kół społeczeństwa, znajduje sprawdzian swój w ogólnej kwocie lokat i wkładów: zł. 30.216.000, przy 42.600 wkładów (księżeczek) a rocznym obrocie z górą zł. 200 milionów.

Pupilarne bezpieczeństwo funduszy gromadzonych i niewzruszona rękoma lokat, jaką zapewnia ta Instytucja — z mocy Rozporządzenia P. Prezydenta Rzplitej z dn. 29/X. 1934 r. (Dz. U. Nr. 95, poz. 360) —

LIST DO REDAKCJI

Wielce Szanowny Panie Redaktorze!

W związku z moimi artykułami p. t. „Henryk Sienkiewicz a Encyklopedia Powszechna” (*Pion* V. 35, 36, 37) ukazał się — poza uwagami w *Pionie* (V. 42) — w tygodniku *Prosto z Mostu* (III. 49) artykuł p. J. Birkenmajera p. t. „Górkologia”.

W myśl mej zasadniczej walki o odpowiedni poziom i ton w debatach naukowych poczuwam się do obowiązku podania do publicznej wiadomości:

1) P. J. Birkenmajer w obszernym artykule nie poruszył w ogóle ani słowem merytorycznej mych artykułów t. j. stosunku „Henryk Sienkiewicz a Encyklopedia Powszechna”, względnie wpływu J. Bartoszewicza na sądy i ujęcia spraw w *Ogniem i Mieczem*.

2) Odpowiadanie na płaskie dowcipy, wykrętnie interpretacje i nieprzyzwoite określenia p. J. Birkenmajera w powyższym artykule uważam

za rzecz poniżej mojej godności naukowej, nawet za cenę ustalenia się poglądów, że określenie H. Sienkiewicza przeze mnie w myśl wskazań literatury, jako historyka z ukończonymi studiami i zmysłem krytycznym, jest „złościwością”, a rzekome udowadnianie przez p. J. Birkenmajera, że był tylko niedokończonym studentem — gloryfikacją naszego powieściopisarza.

3) Wszystkimi czytelnikom, którym moją uwagę „o podpadaniu” naszej krytyki historyczno-literackiej (*Pion* V. 37) mogły wydawać się przedczesne lub niezasadnione, — zalecam czytanie powyższej „Górkologii” p. J. Birkenmajera, jako aktualnego pokazu, na jakie poziomie stać się nieraz, przez pewne objawy i metody, nasza obecna umysłowość o pretensjach naukowych.

Proszę uprzejmie o ogłoszenie tych słów i przyjęcie wyrazów wysokiego poważania.

Prof. dr OLGIERD GÓRKA

Warszawa, dnia 25. X. 1937 r.

ODPOWIEDZI KSIĄŻKI NADEŚLANE

P. A. B. — Nowela *Plantowy* — do zwrotu.

P. Z. K., Jagodzin — Rękopis wysłany.

Godło „Dante” — Nowela *Kontrapunkt* została zakwalifikowana do drugiego czytania.

Godło „Poszukujący” — Odpowiedź w nrze 37 *Pionu*, z dnia 16 września r. b. Nowele: *Zegarek i Nauka czytania* — do zwrotu.

Godło „Lumpenproletariusz” — Odpowiedź w nrze 37 *Pionu*, z dnia 16 września r. b. Nowela *Papierosy* — do zwrotu.

Godło „Trzynastka” — Nowela *Piekło* — do zwrotu.

Godło „S. Neuja” — Nowela do zwrotu. Według naszych informacji Teatr ten został zlikwidowany.

Godło „B. D.” — Nowela *Ostatni maj* — do zwrotu.

Godło „Jemiola” — Rękopis noweli *Cień* został, stosownie do życzenia Pani, zniszczony. Nowela, oznaczona godłem „19 kwiecień”, została zakwalifikowana do drugiego czytania.

Dr WITOLD DOROSZEWSKI: *Myśli i uwagi o języku polskim*. Poprawność językowa i nauce języka. Objasnienia wyrazów i form. Uwagi o pisowni. Warszawa 1937. Wydawnictwo M. Arcta.

STANISŁAW SZOBER: *Słownik ortopedyczny*. Jak mówić i pisać po polsku. Warszawa 1937. Wydawnictwo M. Arcta.

MARIA BECHCZYC-RUDNICKA: *Malera ruceńskiego owieczek dwanaściecie*. Z linorytami Tadeusza Cieśliewskiego, syna. Warszawa 1937. Dom Książki Polskiej.

T. POŹNIAK i H. DOBROWOLSKA: *Sterdyń, spółdzielcze miasteczko na Podlasiu*. Warszawa 1937. „Spolem” Związek Spółdzielni Spożywców R. P.

JÓZEF JASIŃSKI: *Rola spółdzielczości w rozbudowie gospodarstwa narodowego w Polsce*. Warszawa 1937. „Spolem” Związek Spółdzielni Spoż. R. P.

ERYK M. R. V. KÜHNELT-LEDDIHN: *Jeździ — burzuje — bolszewicy*, powieść. Poznań. Wydawnictwo „Kultura”.

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