

# PION

CENA 50 GR.

ROK V NR. 49 (218)

WARSZAWA

9 GRUDNIA

1937 ROKU

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

KAROL IRZYKOWSKI — HUMOR I METAFIZYKA W TEATRZE NARODOWYM  
WOJCIECH NATANSON — TEATR I KRYTYKA  
KONRAD WINKLER — RUSZCZYC  
M. MORSTIN-GÓRSKA — TWÓRCZOŚĆ  
ADOLF RUDNICKI — GHETTO

ZYGMUNT JAKIMIAK

## ŚWIEŻA FILOZOFIA

O MYŚLI FILOZOFICZNEJ AUGUSTYNA JAKUBISIĄKA

Ogólne zainteresowanie się filozofią jest dzisiaj słabsze, niż kiedykolwiek przedtem. Jest to usprawiedliwione, choć tylko częściowo, upadkiem samej filozofii. Bo gdy do miana filozofów — i to pierwszego rzędu — zaczęli pretendować ludzie, pozbawieni wszelkich po temu kwalifikacji, jak nieodpowiedzialny literat Nietzsche, jak narwany historyk Schopenhauer, jak zaprzeczający rzeczywistości abstrakcjonista Hegel lub Kant — to nie dziwnego, że się czytelnicy w końcu zniechęcili.

Wszelako to zniechęcenie ma i musi mieć skutki jak najgorsze. Bo filozofia, to nie innego jak upoczywa praca myśli w poszukiwaniu prawdy. Przez poznanie zaś prawdy i praktyczne życie stanie się coraz to prawdziwsze. Cóż może być cudowniejsze nad życie w prawdzie?

Tylko przez zajmowanie się filozofią można zorientować się w chaosie systemów, jaki w jej dziedzinie panuje, i wybrać sobie najwłaściwszy. Przyjrzyjmy się tedy, jak ta eprawa przedstawia się w Polsce. Z jednej strony mamy najliczniejszych i najgłośniejszych logistyków, którzy właściwie filozofami nie są, bo zagadnienia istotnie filozoficzne zgola ich nie interesują. Zajmują się oni tylko t. zw. ścisłością formy. Przypisać też należy, że w tym formalizmie zostawili za sobą daleko nawet osławionych schyłkowców scholastyki. Toteż całe szczęście, że zamiast języka ludzkiego używają formulek wyższej matematyki. Dzięki temu mamy dziś w Polsce więcej profesorów niż słuchaczy i czytelników logistyki. Jest to typowy przykład litery, która zabija. Godzi się też wymienić i Brauna, który poświęcił tyle czasu, sił i pieniędzy na propagowanie w *Zecie* „absolutnego prawa tworzenia” Hoene-Wrońskiego. Jego pasja apostołska ma nateżenie tak wyjątkowe, że można go tylko podziwiać z szacunkiem i... zazdrością. Jakże mało jest katolików, którzy by dali tyle z siebie... dla Chrystusa. Co za szkoda, że ten zapal jest z konieczności daremny! Braun jest, zdaje się, jedynym z ludzi (licząc w tym samego Wrońskiego), który pojął i zrozumiał „absolutne prawo tworzenia”.

A jak jest z filozofią katolicką? Czy rozplomienia ona najtęższe umysły — jak w średniowieczu — do tego stopnia, żeby aż było trzeba stalowymi kratami przedzielać dyskutujących? Czy daje pole do nowych, śmiałych prób w dziedzinie twórczości umysłowej? Nieuczciwością byłoby potwierdzać te pytania. Myśl katolicka utraciła zupełnie dawną śmiałość i brawurę. Ani się jej marzy o tym, by wyjść trochę odważniej poza św. Tomasza, a coż dopiero — spojrzeć krytycznie na jego poglądy! Wynika stąd ta absurdalna sytuacja, że ten święty, który poznaniu przyznawał pierwsze miejsce nawet przed dobrem, zdaje się swoją pracą uniemożliwiać dalsze poznanie, wszelką samodzielną,

oryginalną pracę myśli. Jego twórczość zabiła twórczość umysłową siedmiu stuleci, policzmy skromnie: dwudziestu pokoleń katolików. Czyżby naprawdę zdołał on wyczerpać całą prawdę, wykonać pracę umysłową za wszystkie pokolenia aż do końca świata? To się wydaje niemożliwe. Prawda jest niewyczerpana i przed pracowitym a odważnym umysłem otwiera zawsze nieskończone możliwości. Neotomiści sądzą inaczej. Dlatego to, ograniczeni z własnej woli tylko do tomizmu — jak człowiek, który postanowił nie ruszać się poza granice własnego ogrodu, z konieczności chorują na wąskość horyzontów, przezuwają i rozcieńczają już przezute pokarmy.

Tomizm, jak to wszyscy wiedzą, zbudowany jest całkowicie na pogańskiej filozofii Arystotelesa. Jest on próbą związania w zwartą całość systemu pogańskiego z danymi Objawienia. Jest to nic innego jak łatanie nowym materiałem starych sukien. Między danymi Objawienia i metafizyką Arystotelesa są różnice tak istotne, że nie dadzą się one zatrzeć najsurowszymi spekulacjami. Ponieważ katolicy wyżej stawiają dane Objawienia od wszelkich doświadczeń umysłu ludzkiego, przeto należało wyjść z Objawienia i do niego starać się naciągnąć umysłową spuściznę pogan, nie zaś odwrotnie. Nie ma sensu chlubić

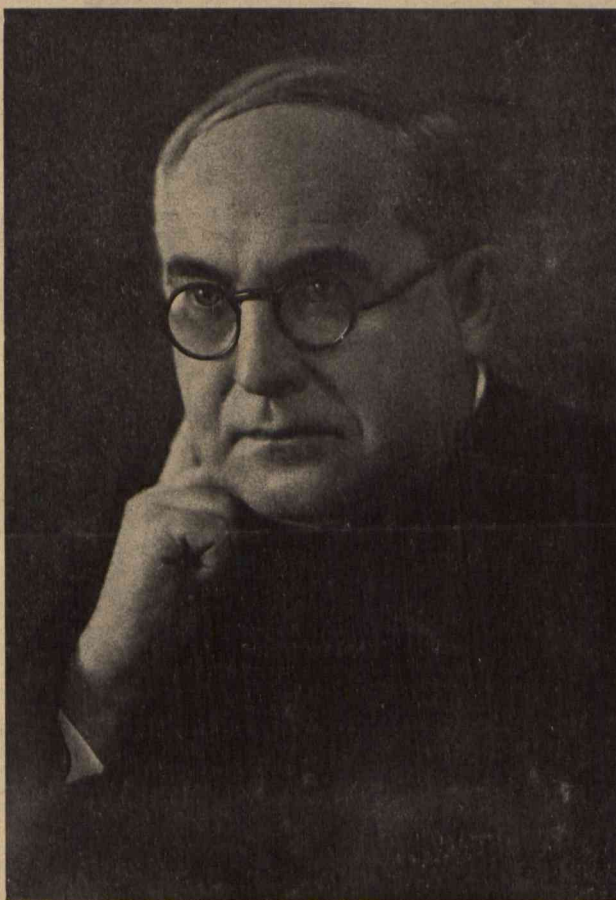
się tym, że św. Tomasz ochrzcił Arystotelesa: to było niemożliwe choćby dlatego, że Arystoteles żył pięć wieków przed Chrystusem.

Myśleć trzeba wytrwale, odważnie i z pokorą. Prawda nie boi się myśli. Przeciwnie: żąda jej, wychodzi z jej naprzeciw, pragnie jej się oddać. Toteż z całym uznaniem dla autorytetów weźmy od nich to co osiągnęli i ruszmy z tym po dalsze zdobycze. Tylko w ten sposób poznamy prawdę i nauczymy się ją odróżnić od fałszu. Osiągniemy wówczas to, że nie będziemy oddawali holdów takim panteistom jak Bergson, co czyni ks. Pastuszka w całej książce jemu poświęconej. Trzeba żeby katolicka inteligencja osiągnęła taką sprawność myślenia i taką wiedzę filozoficzną, żeby z łatwością mogła druzgotać najlepszych ateistycznych czy heretyckich sofistów.

Na razie do tego daleko. Młodzi katolicy bronią się tylko — wiara. W potyczkach umysłowych ulegają byle komu, tylko dzięki znacznej przewadze formalnego wyrobienia strony przeciwnej. Nie wiedzą nawet o istnieniu zgola nowego, świeżego, oryginalnego, niepokalanie logicznego a zupełnie zgodnego tak z Pismem św. jak i z ostatnimi odkryciami nauki — systemu ks. Augustyna Jakubisiaka. Z tym właśnie systemem chce poznać czytelników niniejszy artykuł. Aby ocenić doniosłość tej, nareszcie katolickiej, filozofii — należy rozpatrzyć się w całości zagadnień filozoficznych. Bo ks. Jakubisiak wszedł do filozofii światowej z nie mniejszym halasem, niż Kartezjusz czy Kant, przewracając i niszcząc wiele uznanych i solidnych pojęć, ba! całych systemów.

Nie ma nic przerażającego w wyrażeniu „całość zagadnień filozoficznych”. Jest tylko przerażająca ilość literatury filozoficznej. Problemów zaś filozoficznych mamy właściwie tylko trzy, a mianowicie: 1) czy umysł ludzki poznaje byty, znajdujące się poza nim; 2) jeśli tak — jaki jest mechanizm tego poznania, jego sposób, charakter; 3) jakie są istotne cechy bytów tak poznanych i ich wzajemne relacje (stosunki). — Nieskończona różnorodność systemów filozoficznych wynika tylko z mniej lub więcej drobnych różnic w odpowiedziach na te pytania zasadnicze.

Filozofem, który na pierwsze pytanie odpowiedział przecząco (tak!) był — do dziś uważany za jeden z najtęższych mózgow ludzkości, do dziś mający wielu zwolenników — Kant. Jego zdaniem, cała ludzka wiedza jest wytworem ludzkiego umysłu, nie zaś rezultatem poznania otaczającego nas świata. Nawet wiedza aptekarza, systematyka w botanice, wiedza rolnika zo-



AUGUSTYN JAKUBISIĄK

H1003 P6 / 681



WOJCIECH NATANSON

## TEATR I KRYTYKA

Dobrze się stało, że tak poważny znawca zagadnień teatralnych, jak Wiktor Brumer, omawiając niedawno w *Pionie* (Nr 46/215) książkę Knudsen, poruszył równocześnie — w sposób zasadniczy — zagadnienie krytyki teatralnej u nas. W tej sprawie istnieje odwieczny trójkąt nieporozumień. Czego innego domaga się od krytyki publiczność, o czym innym myślą aktorzy, wreszcie sam krytyk — jako pisarz — musi się kierować własnym celem. Aktorzy zarzucają naszej krytyce teatralnej, że jest za mało „teatralna”, a zbyt „literacka”. By temu zaradzić, chcieliby wysłać recenzentów do szkoły aktorskiej, nauczyć ich aktorskiego, reżyserskiego i dekoratorskiego rzemiosła; wymagają też od nich obecności na próbach. Brumer i omawiany przez niego autor niemiecki zdają się podzielać ten pogląd.

Pomiędzy w tej chwili zagadnienie, czy owe plany są wykonalne. Przypuścimy także, że techniki aktorskiej i reżyserskiej można się naprawdę nauczyć w szkole. Przyjmijmy, że krytyk zgłębił wszystkie tajniki rzemiosła aktorskiego i reżyserskiego, że umie recytować, charakteryzować się, ma „postawiony” głos, itp. Czy to wystarczy? A nawet — czy to jest niezbędne? Zadaniem krytyka nie jest przecież ocena techniki teatralnej, ale opis sprawionej przez przedstawienie wrażenia. A to nie są wcale sprawy identyczne; czasem są one wprost sprzeczne. Wyspiański uchylał się zawsze na próbach od oceny technicznej strony gry; a mało kto w Polsce tak jak on rozumiał i odczuwał teatr. Jeden z najświetniejszych francuskich krytyków, de Flers, próbował zagrać w jednej ze swych sztuk; okazał się tak oplakany aktorem, że sam sobie odebrał rolę. Nie znalazł się na „technice” ani Sarcey, ani Lemaitre, ani Rudolf Starzewski, ani Kisielewski. Czy przekreślało to ich rolę jako krytyków? Gdyby krytycy mieli oceniać przedstawienie z punktu widzenia technicznego, rola ich stałaby się właściwie dość mizerna. Byłoby rzeczą śmieszniejszą oceniać „technicznie” Osterwę, Jaracza czy Schillera. Krytyk patrzy na przedstawienie oczyma widza, nie zaś aktora. Nie obchodzi go pytanie: „jak to jest zrobione”, ale: „jaki jest wynik pracy teatralnej” czyli: „jakie to na mnie wywiera wrażenie”. Cóż powiedzielibyśmy o krytyku literackim, który, zamiast oceniać wartość artystyczną wiersza, mówiłby o technice pisania? Cóż powiedzieć o krytyku plastycznym, który by się zajmował opisem pracowni malarzkiej, a nie obrazem? Albo czy krytyk muzyczny ma się zajmować klasyfikacją tych mozolnych ćwiczeń technicznych, jakie musi odbywać pianista przed koncertem, śpiewak przed występem?

Trudno mi więc uwierzyć, aby można było wykształcić dobrych krytyków na jakiejkolwiek uczelni. Pojawiają się u nas ostatnio pomysły tak dziwaczne, jak np. p. Grabowskiej, która zaproponowała ni mniej ni więcej tylko... przeszkolenie autorów dramatycznych. Valéry, rozpoczynając niedawno w Collège de France wykłady poetyki, stwierdził, że niktogo nie można nauczyć pisania dobrych wierszy; tak samo nie można nauczyć pisania dobrych krytyk. Tych rzeczy można się tylko nauczyć samemu.

A dalej: mimo wszelkich teorii, które głoszą, że teatr jest sztuką samoistną i nie powinien być ujmowany ze stanowiska literackiego — trudno zaprzeczyć, że tylko ten teatr posiada głębszą rację bytu, którego repertuar jest wartościowy literacko. Zapewne mylił się Goethe, gdy mówił że świat jest pretekstem do poezji dramatycznej. Ale teatr jest nim na pewno. Zwłaszcza dziś — w epoce kina, teatr nieliteracki stracił właściwie już nawet nie ideaowe, ale wprost materialne racje istnienia. Literacki punkt widzenia ma więc podstawowe znaczenie nawet dla samej oceny gry aktorskiej. By ocenić czyjąś grę, np. w roli Hamleta, muszę sobie przede wszystkim stworzyć literacką koncepcję tej roli, a także przemyślny pogląd na dramata i autora. Dla krytyka literackiego najważniejszą więc rzeczą jest kultura literacka; a obok niej także ogólna kultura humanistyczna, zwłaszcza historyczna, socjologiczna i filozoficzna.

Teatr jest przecież jedną z nielicznych dziś „ark przymierza” obecnego pokolenia z przeszłością. Jego zadaniem jest m. in. przypominać styl dawnego życia. Krytyk teatralny musi więc być po trosze historykiem. Sądzę również, że krytyk winien dobrze opanować jakąś gałąź ścisłego myślenia, przejść przez twardą szkołę logiczną, np. przyrodniczą, lekarską czy prawniczą. Da mu to ostrość patrzenia i zdolność odseparowania się od frazeologii, która w tej dziedzinie stanowi (nie tylko u nas) niebezpieczeństwo groźne.

A teraz jeszcze jedna strona omawianego zagadnienia. Brumer podnosi w swym artykule, że zarówno u nas jak i w Niemczech redakcje pism codziennych niechętnie i rzadko angażują na recenzentów wychowanków seminariów teatrolicznych. Jeśli w dwóch krajach żyjących w warunkach zupełnie różnych można zaobserwować zjawisko podobne — musi w tym tkwić jakaś głębsza, bardziej zasadnicza przyczyna. Myślę, że odgadnąć ją łatwo. Redaktorzy pism są mimowolnym czy świadomym echem swych czytelników; domagają się od recenzentów tego, czego pragnie publiczność. A publiczność chce dwóch rzeczy naraz: 1) by felieton recenzenta stanowił miłą i pouczającą lekturę, 2) by z niego można było wysnuć wniosek praktyczny: iść czy nie iść na przedstawienie. Rzeczą oczywistą, że rozważania teatroliczne czy „techniczne” nie są możliwe do pogodzenia z tym programem.

Trudno z nim także pogodzić ideał, który powinien sobie stworzyć sam krytyk. Jeśli chce spełnić pewną rolę kulturalną i walczyć o pewien typ teatru — nie może być miły publiczności. Nie może nasłuchiwać szmeru premierowych oklasków i wróżyć z nich, jak starożytni kapłani z jelił bydlęcych, o szansach powodzenia sztuki. Niejednokrotnie musi się narazić na konflikt z publicznością; musi się też narazić czasem na gniew ludzi teatru. Jest człowiekiem omylnym, może wydawać sądy błędne. To nie jest zbrodnia. Ale nie może być bezbarwny, układowy, kompromisowy. Musi „czegoś” chcieć — „czegoś” w sensie artystycznym. Musi walczyć.

WOJCIECH NATANSON

MARIA MORSTIN-GÓRSKA

## TWÓRCZOŚĆ

Na duszy mojej szczyt,  
co w Twe Oblicze spoziera  
ofiarny układam stos —  
i długo, pracowicie  
rozglądam się, szukam, zbieram,  
ulożę za sobą i znośnie  
jakoby kloce drzewa:  
cierpienia me i rozkosze,  
myśli, które myśleniem ploszę,  
słowa, którymi jeszcze nie śpiewam,  
milczących godzin głos...

Potem patrzę w daleką lunę...

Oto stos — dzieło człowieka —  
czeka

a teraz — Ty, Gromowładny — zapal go Twoim piorunem!

KONRAD WINKLER

## RUSZCZYC

Pisać o artyście tego typu co Ruszczyce jest rzeczą niezmiernie trudną. Ważyć jego sztukę wagą i powagą jego niewątpliwych i daleko sięgających zasług — rzeczą trudną i niebezpieczną zarazem. Nie wiadomo bowiem, jak się do tego zadania ustosunkować, w jaki sposób zbliżyć się do dzieła artysty, który większą część swej życiowej energii i kapitału twórczego złożył ofiarnie na ołtarzu dobra ogólnego i wielkich ideałów społeczności. Wszystko to piszącego tytanów walki o istnienie, o jedność i chwałę rodzimej kultury, przemawiał po prostu instynkt samozachowawczy narodu. Byli oni nadzieją i otuchą tych ponurych dni. Dzisiaj natomiast patrzymy na to nieco inaczej. Dzisiaj artysta wyrzekający się swej sztuki na rzecz zbiorowości wydaje się nam postacią niemal tragiczną. Bo nie chodzi tu nawet o czas bezpowrotnie dla sztuki stracony — ale o przepady na zawsze ładunek energii duchowej i intelektualnej, zużyty w ustawicznym zmaganiu się z perypetiami artystycznie niewyrobionego środowiska w bezpośrednim trybie życia codziennego.

W sferze walki o kulturę plastyczną zakres prac przedsięwziętych przez Ruszczyca był zaiste olbrzymi. W roku 1906 organizuje Ruszczyce Warszawską Szkołę Sztuk Pięknych, następnie w Wilnie przeprowadza prace konserwatorskie celem zabezpieczenia architektonicznych zabytków swego ulubionego miasta, stwarza ze znanym fotografem-artystą Janem Bulhakiem archiwum fotograficzne przy zarządzie miejskim, porządkuje i zabezpiecza zbiory T-wa Przyjaciół Nauk, — po wojnie zaś organizuje Wydział Sztuki w U. S. B., gdzie przyjmuje godność profesora i dziekana. Równocześnie inscenizuje w Teatrze Wileńskim szereg sztuk z wielkiego repertuaru, jak *Lilla Wenede*, *Księża Niezłomnego*, *Warszawiankę* i t. p. oraz *Balladynę* w Teatrze Polskim w Warszawie, — wydaje *Zórawie* i *Tygodnik Wileński* i ozdabia te pisma swymi rysunkami, wygłasza liczne odczyty, urządza wystawy „Sztuki”, projektuje okładki czasopism i książek i t. p.

W tych warunkach praca nad swym rozwojem indywidualnym przechodziła miarę nawet tak nieprzeciętnego jak Ruszczyce człowieka. W początkach swej artystycznej kariery artysta odnosi poważne sukcesy. Wystawia z Tow. art. „Sztuka” w kraju i za granicą. Rząd francuski nabywa jeden z jego obrazów do Muzeum Luksemburskiego. Otacza go uznanie i sława, jako znakomitego mistrza pejzażu — ale w połowie jego dni, wśród lata jego życia, ciągłość jego artystycznej pracy nie da się już uchwycić. Ruszczyce rozmienna na drobne swój nieprzeciętny talent, maluje dorywczo i przygodnie w wolnych chwilach od zajęć publicznych, a ztracając coraz bardziej swą linię rozwojową, schodzi ostatecznie z pola czysto malarskich zainteresowań. Wśród artystów utarło się mniemanie, że dla ludzi rozmiłowanych w sztuce wszystko, co nie ma związku z ich pracą, nie przedstawia znaczenia. Nie brak co prawda wyjątków z tej reguły. W zasadzie jednak skupienie się w wizji i intensywność celu — rzeczy charakteryzujące wrażliwość artystyczną — pociągają za sobą pewną ekskluzywność w stosunku do stylu życiowego i osobistych zainteresowań człowieka. Cézanne prowa-

dził podwójne życie: życie prowincjonalnego rentiera, życie konwencjonalne na zewnątrz, i życie wewnętrzne artysty, który pod pozorem konserwatyzmu i drobnomieszczańskiego *savoir-vivre'u* chował duszę pełną entuzjazmu i wrażliwości na piękno. Kiedy go raz zapytano, co robił w czasie wojny francusko-pruskiej w 1870 r., odpowiedział: „W tym czasie dużo pracowałem nad motywem w *Estaque*... Geniusze bywają częstokroć nieczuli na wszystko, co



F. RUSZCZYC

KAROLNIKI

się dokoła nich dzieje, ulegając jedynie przemożnej sugestii swej twórczej manii. Ten młody twórca, który daje im najwyższe zadowolenie i radość życia — czyni ich tak ekskluzywnymi. W tym właśnie przejawia się ich siła i sens istnienia.

W roku 1897 kończy Ruszczyce Akademię Sztuk Pięknych w Petersburgu pod kierunkiem głośnego wówczas pejzażysty, Kuindzięgo. Podróżuje następnie po Krymie i krajach bałtyckich, zwiedza Europę zachodnią i środkową, skąd powraca do swego rodzinnego gniazda, Bohdanowa, w Ziemi Wileńskiej. Największe nasilenie w pracy malarskiej Ruszczyca przypada na lata 1898 — 1908. W tym czasie tworzy i wystawia swoje najlepsze płótna, jak *Ziemia, Młyn, Stare jablonie, Krewa, Wieczór wiosenny* i t. p. Jako wychowanek petersburskiej Akademii, biorący żywy udział w doznaniach artystycznych rosyjskiego środowiska, znajduje w polskim krajobrazie niejako uzasadnienie swego stanowiska wobec przyrody, której elementy stają się dla niego materiałem do stworzenia obrazu. W pracach tych nastrojowy sentymentalizm literackiego pokroju, jaki cechował Stanisławskiego i rosyjskich „Pieriedwizników”, nie pozostał bez wpływu na młodego malarza. Później, w okresie pracy organizacyjnej i publicystycznej, wpływ ten znacznie osłabł, a na ich miejsce zjawiają się w mniejszych płótnach i szkicach założenia światłne i kolorystyczne, pojęte jednak w sposób dosyć powierzchowny i konwencjonalny. Ciemna paleta Ruszczyca rozjaśnia się wprawdzie, płótna zyskują na logice budowy i zwartości kompozycyjnej — ale brak skoncentrowanej spójności wizji malarskiej i zdyscyplinowania pracy daje wyniki dosyć polowiczne. Dopiero przy końcu swych dni usiłuje zmodyfikować artysta pochwycić nadaremnie dawno zerwany wątek swej malarskiej pracy...

KONRAD WINKLER



F. RUSZCZYC

STARE JABLONIE





