

PION

CENA 50 GR.

ROK V NR. 50 (219)

WARSZAWA

16 GRUDNIA

1937 ROKU

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

STEFAN LICHAŃSKI — MIT O „CZŁOWIEKU INTEGRALNYM”
LUDWIK FRYDE — TAJEMNICA STYLU
KAROL IRZYKOWSKI — AFORYZMY
STANISŁAW CIECHOMSKI — SZTUKA „ZWYRODNIAŁA”
ROZMOWA Z MARIĄ KUNCEWICZOWĄ

GIACOMO LEOPARDI

K O P E R N I K

Scena I

PIERWSZA GODZINA: Dzień dobry, Ekscelencjo.

SŁOŃCE: No tak, raczej dobranoc.

PIERWSZA GODZINA: Konie czekają.

SŁOŃCE: Dobrze.

PIERWSZA GODZINA: Już kawał czasu jak zorza wzeszła.

SŁOŃCE: Dobrze. Może sobie wshedzić i odchodzić jak jej się podoba.

PIERWSZA GODZINA: Co Ekscelencja chce przez to powiedzieć?

SŁOŃCE: Chcę powiedzieć, żebyś mi dała święty spokój.

PIERWSZA GODZINA: Ależ Ekscelencjo, noc już tak długo trwała, że więcej nie może, a jeżeli będziemy marudzili, to proszę Ekscelencji, gotów się z tego zrobić zamęt.

SŁOŃCE: Niech się robi co chce, ja się nie ruszę.

PIERWSZA GODZINA: Och, co to ma znaczyć! Czyżby się Ekscelencja czuł niedobrze?

SŁOŃCE: Nie, nie; nic mi nie jest; po prostu nie chce mi się ruszyć, toteż ty idź robić, co do ciebie należy.

PIERWSZA GODZINA: Jakże mam iść, kiedy wy, panie, nie idziecie? Jestem przeciw pierwszej godzinie dnia, a jak ma być dzień, skoro Ekscelencja nie raczy, wedle zwyczaju, wyjść z domu?

SŁOŃCE: Jeżeli nie będziesz dzienna, będziesz nocna, albo też nocne godziny wezmą na siebie podwójne obowiązki, a ty i twoje towarzyszyki będziecie odpoczywały. Bo, wiesz co? zmęczyło mnie to wieczne spacerowanie w kolo, aby nieść światło czterem nędznym stworzonkom, zamieszkującym grudkę błota, tak maleńką, że ja, który mam dobry wzrok, nie mogę jej dojrzeć. Toteż tej nocy postanowiłem więcej tego nie robić, a jeżeli ludzie chcą widzieć światło, niech palą ogniska, albo radzą sobie w inny sposób.

PIERWSZA GODZINA: A co Ekscelencja chce, żeby wymyślił, niebożęta? Przy tym palić kaganki, albo zaopatrzyć się w tyle świec, żeby plonęły przez cały dzień, to będzie straszny wydatek. Gdyby już wynaleziono ten jakiś rodzaj powietrza, które służy do palenia i do oświetlania ulic, izb, sklepów, piwnic, w ogóle wszystkiego, i to małym nakładem, powiedziałabym sobie: — pół biedy! Ale wiadoma rzecz, że jeszcze minie mniej więcej trzysta lat, zanim ludzie wpadną na ten sposób, a tymczasem zabraknie im oliwy i wosku i smoły i loju, i nie będą już mieli czym palić.

SŁOŃCE: Będą polowali na robaczki świętojańskie czy jakie inne świetliki.

PIERWSZA GODZINA: A jak się ochronią od zimna? Bez dotychczasowej pomocy

Waszej Ekscelencji ogień ze wszystkich lasów nie wystarczy, aby ich rozgrzać. Na dobitkę pomrą z głodu, bo ziemia przestanie wydawać plody. A tak w przeciągu paru lat wyginie ród tych biednych stworzeń. Jeszcze jakiś czas będą się snuli po ziemi, tu i tam, po omacku, szukając, czym by się można ogrzać i pozyswić, na koniec, kiedy spożyją wszystko co się da połknąć i kiedy zagaśnie

widzialnych istotek, odległych ode mnie o miliony mil, bez mojego światła nie widzi, czy nie daje sobie rady z mrozem? Wreszcie skoro mam, jakby to powiedzieć, służyć za piec czy za ognisko tej rzeszy ludzkiej — to rozum by kazał, żeby ta rzesza, z chwilą kiedy się chce rozgrzać, sama otaczała ognisko, nie żeby ognisko miało obchodzić dom. Toteż, jeżeli moja obecność jest Ziemi potrzebna,

PIERWSZA GODZINA: Zapewne, Wasza Ekscelencja ma swoje słuszne powody, zresztą może robić ze swoją osobą, co uważa za właściwe. Nie mniej jednak, raczy Ekscelencja zauważyć, ile rzeczy pięknych musi pójść na marne, jeżeli się zaprowadzi ten nowy porządek. Dzień nie będzie już miał swojego pięknego złotego rydwanu i swoich pięknych rymaków, które kapały się w falach morza, a nie mówiąc już o innych szczegółach — dla nas biednych godzin nie będzie odtąd miejsca w niebie. Z niebieskich dziewoj staniemy się ziemiankami, o ile, jak przewiduję, nie rozwijemy się raczej w dym. Niech się zresztą dzieje co chce, główny sęk w tym, jak namówić Ziemię, aby zaczęła kolować. To nie pójdzie gładko: nie jest w to wdrożona i musi się jej wydać dziwna ta ciągła biegania i tyle trudu, kiedy dotąd jeszcze ani nie drgnęła na swoim miejscu. I jeżeli Ekscelencja w tej chwili, jak się widzi, zaczyna nieco dawać folę lenistwu, to słyszę, że Ziemia nie zdradza dzisiaj ani na włos większej niż kiedy indziej ochoty do męczenia się.

SŁOŃCE: Co do tego, to potrzeba pchnię ją, kaze się zerwać i biegać, ile wypadnie. W każdym razie najprostszą i najpewniejszą drogą będzie wynaleźć jakiegoś poetę czy filozofa, który by wy tłumaczył Ziemi, że się musi ruszyć; gdyby zaś nie mógł sobie z nią poradzić inaczej, niech ją zmusi przemocą. Bo, koniec końców, sedno tej całej historii jest w ręku filozofów i poetów; prawie wszystko od nich zawisło. Poeci to swego czasu (byłem wtędy młody i dawalem im ucho) swoimi ślicznymi pieśniami kazali mi dobrowolnie, jakby dla zabawy, albo dla jakiegoś godnego pochwały ćwiczenia, mnie, co taki jestem wielki i tęgi, uprawiać tę niedorzeczną robotę, tę rozpaczliwą bieganinę dokola owego ziarenka piasku. Teraz jednak, kiedy z latami dojrzałem i zwróciłem się do filozofii, szukam we wszystkim pożytku, nie piękna, a uczucia poetów, o ile nie wywołują mdłości, to budzą we mnie śmiech. Kiedy co robię, chcę mieć słuszne i zasadnicze powody. A właśnie nie widzę najmniejszego powodu, żeby nad żywot próżniaczy i wygodny przekładać życie czynne, które nie mogłoby dać owoców, oplacających udrękę, chyba jedynie — myśl (nie ma bowiem na świecie owocu, co by był wart dwa grosze). Przeto postanowiłem zdać na innych trudy i niewygody, sam zaś siedzieć cicho w domu i mieć spokojną głowę. Jakem ci powiedział, na tę zmianę we mnie, oprócz działania czasu, wpłynęły także filozofowie, ród, który w naszych czasach zaczął rosnąć w znaczenie i będzie rósł coraz bardziej. Otóż, jeżeli chcemy teraz, żeby Ziemia się ru-



GIACOMO LEOPARDI (1798 — 1837)
według sztychu L. Lolli

ostatnia isierka ognia, skonają wszyscy w ciemnościach, zlodowociali jak brylki kryształu górskiego.

SŁOŃCE: Co to mnie może obchodzić? czy ja jestem niańką rodu ludzkiego, albo czy jestem kucharzem, który ma gotować i przyrządzać strawę? Dlaczego mam się przejmować tym, że garstka jakichś nie-

niechże tutaj przyjdzie i postara się o nią; ja tam niczego od Ziemi nie chcę, żebym miał jej szukać.

PIERWSZA GODZINA: O ile dobrze rozumiem, Ekscelencja chce powiedzieć, że to, co czynił do tej pory, teraz powianna robić Ziemia?

SŁOŃCE: Tak, teraz i od teraz już zawsze.

STEFAN LICHANŃSKI

MIT O „CZŁOWIEKU INTEGRALNYM”

Czytając *Myślenie całosciami* p. Łaszowskiego (*Pion*, Nr 47), doszedłem do wniosku, że powstało między nami pewne nieporozumienie. Artykuły pp. Łaszowskiego i Pietrzaka były dla mnie tylko punktem zaczepienia w krytyce irracjonalizmu, mącającego poglądy młodego pokolenia. Ponieważ nie porobiłem w tej kwestii należytych zastrzeżeń, p. Łaszowski potraktował mój artykuł wyłącznie jako atak na jego *Analizę lez krokodylich*. Ale ostatecznie jest to sprawa małej wagi. Ważniejsze jest to, że przy okazji p. Łaszowski sformułował konkretniej swoje stanowisko zasadnicze, co zmusza mnie do zabrania raz jeszcze głosu dla przeprowadzenia dokładniejszej konfrontacji naszych poglądów.

Osią krystalizacyjną światopoglądu p. Łaszowskiego jest pojęcie „człowieka integralnego”, będącego miarą wszystkich rzeczy. On jest zasadą podstawową, wszystko inne ma wartość tylko w odniesieniu do niego. „Prawda nabiera znaczenia w zależności od talentu wynawców”. Świat dookoły jest dla takiego człowieka tylko tworzywem, historia — przeżywaną według własnego pomysłu autobiografią. Podstawą działania owego wymarzonego przez p. Łaszowskiego herosa jest intuicja twórcza. Wola uznana zostaje za czynnik pierwszy. Co prawda, p. Łaszowski protestuje przeciw nazywaniu go irracjonalistą i oświadcza, że intelektu cenę równie wysoko jak wolę („rozum, uczucie i wola — to jedno”), ale w praktyce przypisuje mu znaczenie tylko pomocnicze: „Dane rozumu i dane doświadczenia stanowią tylko jedną z przesłanek intuicji twórczej”. Dla p. Łaszowskiego „czyn jest właściwym aktem poznawczym”, myśl ma znaczenie tylko w odniesieniu do jakiegoś konkretnego działania. „Każda akcja bojowa wymaga piekielnej precyzji intelektualnej”: rozum zatem współdziała przy wykonywaniu pewnej decyzji, ale ona sama zapada niezależnie od niego: „W obliczu wielu alternatyw mąż stanu musi powiedzieć: „Ta prawda zwycięży, która będzie miała sprzymierzeńca we mnie”. Korzenie takiej decyzji są zawsze okryte tajemnicą. Można ją umotywić tylko do pewnego stopnia. Dalej ciemność zupełna, żywioł przeczuć, brak znaków na niebie i ziemi. Geniusz jest sam”.

Geniusz p. Łaszowskiego jest nie tylko sam, jest także „jenseits von Gut und Böse”. Nie uznaje on bowiem żadnych stałych kryteriów moralnych, a stwarza je sobie sam zależnie od okoliczności: „Walka ma własną moralność. Proste: zabicie człowieka w czasie pokoju jest zbrodnią, lecz wojna zmienia postać rzeczy, wprowadza inne kryterium”. A bez wojny, tak czy inaczej pojmowanej, „człowiek integralny” żyć nie może. Jest on nastawiony na walkę, rewolucję, heroizm. Ponieważ ów „mąż doskonały” p. Łaszowskiego — to przede wszystkim mąż stanu i polityk, więc i zagadnienia polityczne wysuwają się u autora *Analizy lez krokodylich* na pierwsze miejsce. Kultura i sztuka uznane zostają jakby za „nadbudowę”. Toteż „subtelny rzeczoznawca spraw sztuki” przykazuje autor stawać „u boku wielkości”. Poezja ma być — mówiąc słowami Irykowskiego — „pieskiem rewolucji”. Czyn — to wartość najwyższa; reszta — to drobiazgi, może mile, może nawet cenne, ale czas na bawienie się nimi przyjdzie później: najpierw trzeba przeskaltać rzeczywistość.

Sugestywny, brawurowy styl p. Łaszowskiego i imponujący rozmach w traktowaniu wszelkich kwestii, nasuwających się pod pióro, czynią *Myślenie całosciami* artykułem nader oryginalnym i ciekawym. Czuję się wobec niego ze swoimi wywodami krytycznymi jak Turek w katedrze św. Piotra; ale odważysz się na zakwestionowanie słuszności stanowiska p. Łaszowskiego, muszę dzieło świętokradcze doprowadzić do końca.

Na koncepcji p. Łaszowskiego zaciążyli niewątpliwie Nietzsche, Bergson, Brzozowski, zaciążył na niej pragmatyzm i relatywizm, ale zasadą, która koncentrowała koło siebie poszczególne poglądy tych filozofów i systemów filozoficznych, był praktycyzm polityczny. Ideal „tworzenia historii”, pojęty jako kult doraźnego sukcesu politycznego, zaimponował p. Łaszowskiemu i stał się twierdzeniem podstawowym jego wiary filozoficznej. To podporządkowanie wszystkich dziedzin życia polityce tworzy co prawda pełną całość, ale całość nie organiczną a skleconą mechanicznie, gdyż tylko autonomia owych dziedzin poszczególnych umożliwiała ich równomierne wzajemne oddziaływanie na siebie i tworzy, drogą współzależności, harmonijną całość. P. Łaszowski określił moje myślenie jako XIX-wieczne. Jest to o tyle słuszne, że bardzo wiele w budowaniu owego światopoglądu przyjąłem z Norwida, który żył istotnie w XIX w. Ale najwyższą wartość i rewelacyjność Norwida polega na

tym, że był on bezkompromisowym głosicielem i bojownikiem zasad Ewangelii. P. Łaszowski może zatem źródła moich poglądów umiejscowić w czasie o wiele dalej niż w XIX w. Mnie mało interesuje, z jakiego wieku datują się stanowiska filozoficzne, wywierające wpływ na p. Łaszowskiego. Chodzi mi o to, że jego koncepcja człowieka i świata jest koncepcją wyraźnie antychrześcijańską.

Nie istnieje żaden „człowiek integralny”, będący miarą wszelkich wartości. Rolę człowieka w świecie możemy rozpatrywać tylko w odniesieniu do Boga. Chrześcijańska wolność woli i anarchiczny indetermizm p. Łaszowskiego nie pokrywają się wcale ze sobą. Historia nie może być dziełem zupełnej dowolności wybrków choćby największych geniuszów, bo „przecież z woli i dopuszczenia Boga pisze się ta księga” (Marrain). Żadna wojna nie może ustanowić nowych kryteriów moralnych, gdyż zostały one ustalone raz na zawsze w Dekalogu. P. Łaszowski powie pewnie, że taki świat — to świat zamknięty, skończony — a przecież ma on być tylko „materiałem czynu”, itd. Świat oglądany oczyma chrześcijanina nie jest bynajmniej ślepa uliczką ani klasztorem kontemplacyjnym, ale jest — wbrew poglądom idealistycznym — światem realnym, w którym nie rządzi żadna bezosobowa intuicja twórcza, lecz świadoma myśl Boża, która jest punktem wyjścia wszelkiej twórczości. Zarówno zakres naszej działalności, jak i sfera możliwości ludzkich są w chrześcijaństwie wyraźnie określone, toteż myślenie chrześcijańskie jest zasadniczo atragiczne i antyrewolucyjne. Każda psychika rewolucyjna jest z chrześcijańskiego punktu widzenia kaleką. Ale może jest ona użyteczna z nacjonalistycznego punktu widzenia, który najbardziej odpowiada p. Łaszowskiemu? I to nie. Naród bowiem w obiektywnej hierarchii stoi niżej niż Stwórca i Pan wszyst-

kich narodów; toteż myślenie niechrześcijańskie jest szkodliwe tak samo z narodowego, jak i religijnego punktu widzenia. Jeśli chodzi o Polskę, to za zajęciem stanowiska ortodoksyjnie katolickiego przemawiają i względy czysto praktyczne: wciśnięci między pogaństwo komunistyczne i hitlerowski, musimy szukać oparcia w ideologii różnej od obu tych systemów jakościowo i od ich ideologii wyższej.

Przyczyną jednak zasadniczą błędów w rachunku p. Łaszowskiego jest co innego, mianowicie leżący u podstaw jego myślenia estetyzm. P. Łaszowski ocenia wszystkie podstawy z punktu widzenia ich siły emocjonalnej. Dla tego nacjonalista wartością najwyższą nie jest wcale naród, ale „geniusz” w narodzie ujawniający się i dzieło swoje właśnie „geniusza”. Dla p. Łaszowskiego dyktaturizm jest celem samym w sobie, a dyktator przypomina w jego ujęciu nietscheańskiego „nadezłowieka”. Mamy tu po prostu dawniejszy „imperializm liryczny” p. Łaszowskiego, przetransponowany na zagadnienia polityczno-społeczne. Ale przecież p. Łaszowski wyznacza sztuce funkcję już drugorzędą w życiu społecznym? Dadaści wręcz zwalczała sztukę, ale w istocie tworzyli tylko nowy prąd literacki. P. Łaszowski czytał widać niezbyt uważnie *Czyn i słowo* Irykowskiego i dlatego uległ „czynowym” sugestiom. Jako? Przewrót? Przełom? A literaty wierszyki i nowelki piszą? Precz z tym! W kął szparę! Do czynu, panowie bracia! Do Czynu! Cóż że frazeologia brzmi bardzo „praktycznie”, kiedy u podstaw jej leży — literatura?

Sztuka społecznikująca, moralizująca, politykująca wcale nie najlepiej spełnia swoje zadania społeczne. Chodzi nie o wysługiwanie się politykom, a o samodzielną pracę kulturotwórczą. A kultura i polityka nie zawsze ze sobą są w zgodzie, bo zakres każdej z

nich jest inny. Polityka ma zawsze charakter ekskluzywny: chodzi w niej przede wszystkim o obronę interesu narodowego i państwowego. Sztuka ma przede wszystkim zbliżać nas do doskonałego piękna, które jest jednym z atrybutów Bożych i dlatego — pełniąc zadania w pewnym sensie religijne — jest zawsze na swoich szczytach ponadnarodowa. Stawianie ludzi kultury i sztuki „u boku wielkości” nie zawsze jest uzasadnione i nie zawsze dobrze świadczy o jednostkach postępujących w myśl tej zasady. Weźmy np. Woltera, który „stał u boku” najpierw Fryca, Wielkiego Złodzieja, a potem heterozybrodniarki, „Semiramidy Północy”. Nie, rola artysty w dniach przełomu ma być inna. Rola jego w społeczeństwie przypomina poniekąd rolę duchowego: toteż jak tamten pełni służbę Bożą bez względu na okoliczności, w jakich mu to czynić wypada, tak artysta musi bronić ideałów kultury i wartości moralnych przez kulturę stworzonych. Nie lokaj Stalina czy Hitlera — ale Chenier, plujący wzgardliwie swą świętą satyrą w pysk psychopata Robespierre'a; nie krzykły wicewoj Tyrteusz — a la Majakowski; — ale Walt Whitman, pełniący z narażeniem życia służbę samarytańską podczas wojny domowej; to ideały żywe artystów w dniach klęski i rewolucyjnego obłędu.

Mit o człowieku integralnym nie stał się punktem wyjścia dla stworzenia całosciowej, syntetycznej wizji świata, gdyż jest w obecnej swej postaci pomysłem chybnym. Mieszczą się jednak w nim momenty ciekawe literacko i dlatego p. Łaszowski powinien na artykuł teoretyczny odpowiedzieć — w myśl własnych poglądów — nowelą lub powieścią. Takie rozwiązanie sprawy może nas pogodzić, gdyż ufam talentowi p. Łaszowskiego bardziej, niż jego poglądom teoretycznym.

STEFAN LICHANŃSKI

ROZMOWA Z MARIĄ KUNCEWICZOWĄ

Autorka *Cudzoziemki* mówi o sobie z utonąłą niechęcią do zwierzeń. Mówi głosem pięknym i dyskretnym, półgłosem kończąc niedomówienia. — Nie myślałam nigdy — opowiada p. Kuncewiczowa o historii literackiej swej twórczości — o tym, że będę pisać. Ojciec życzył sobie, żebym studiowała historię, matka natomiast, wierząc w swój głos, pragnęła, bym się poświęciła muzyce. Jednak wyraźny napór sił wewnętrznych, narzucający mi niemal konieczność uporządkowania otaczającego mnie świata, zdyscyplinowania życia osobistego, zmuszają mnie do pisania. To droga, na której osiągam porozumienie z życiem i otaczającymi mnie zjawiskami świata.

Zapytuję, skąd pochodzi tematyka jej powieści i jaką wagę przywiązuje do swojskości w swoich utworach?

— Piszę o życiu znanym mi blisko i osobiście, doświadczone i dokonane we mnie. Nie mogę uwierzyć w nie, czego nie przeżyłam sama, co nie było radością albo bólem doznany. Stosunek mój do świata i do życia nie jest pozytywny. Nie lubię życia, jestem nim przerażona i zgorzonna. Wierzyłam w cuda, które nie dzieją się jednak i dlatego żyję w rozpacz — to mój stan naturalny i chroniczny. Przemijanie przeraża, jeśli wiara w tętno życia i w sens przemijania pocieszyć nie może. Pisaniem potwierdzam sobie, zatrzymuję sprawy i rzeczy uciekające. Wetydę się sentymenty, ale wynika to z założeń raczej formalnych — pisarz musi obiektywizować — intymne zwierzenia formułuje w znaczeniu ogólnym. Przez ironizowanie uciekam od liryzmu, przezwyciężam może własną niepewność. Co do swojskości moich powieści, przyjemnie by mi było, gdyby można je było uważać za uniwersalne w pewnym sensie. Ludzie jednak podobni są do siebie obsesjonalnie niemal i krewni sobie. Dogadać się z każdym można „do korzenia”, który jest niewzruszalny u człowieka i wieczysty. Mimo to wydaje mi się, że swojskość moich powieści wynika z tła i pejzażu polskiego, który jest biologicznie po prostu zróżnicowany ze mną, gra we mnie.

Na pytanie, czy zajmując się problemem kobiecym, pani Kuncewiczowa odpowiada:

— Problem społeczny nasuwa mi się jako wniosek z poszczególnych życia. Są życia ludzkie, które mnie przerażają albo zachwycają i z tego wynika problem. Sprawy kobiece czuję, oczywiście, lepiej i rozumiem je, bo jestem kobietą, ale zagadnienia tego nie wyodrębniłam z całości zjawisk. Kobiety i ich sprawy nie wzbudzały we mnie większego współczucia, niż sprawy mężczyzn. Odpowiednikiem portretu psychologicznego, ja-



MARIA KUNCEWICZOWA

kim jest Róża w *Cudzoziemce*, będzie postacią Adama w powieści, którą zamierzam napisać. Dla mnie to wielka próba i miara możliwości, czy potrafię tak „rozgrzyźć” mężczyźnię.

— Czy Kazimierz nad Wisłą był środowiskiem dla pani i czy zamierza pani środowisko takie kiedyś opisać?

— Jeśli chodzi o stronę dekoracyjną i osobliwej pejzażowej, a nadto charakterystycznej typów — to wszystko dało mi środowisko Kazimierza. Nie ponadto. To co opisuję w *Dwóch księżyczkach* wyczerpało się, nie jestem tego ciekawa i nie mi to już nie daje. Odeszłam zupełnie. To był aspekt raczej dekoracyjny, to wyglądanie się artysty i wydzianie, umyślne przerysowania. Życie widziane od zewnątrz — sama byłam wówczas za mało jeszcze osadzona w sobie. W *Dwóch księżyczkach* daję pewne założenia formalne przeciwności życia rzeczywistego mieszkanców Kazimierza, które jednak jest poniekąd, przez dekoracyjność niezamierzona, odrealnione — i jednostronne, zewnętrzne, dekoracyjne życia artystów, trochę kabotynów, wyżywających się w geście zewnętrznych. Przynać jednak muszę, że mało bym wiedziała o życiu, gdyby nie Kazimierz. Tu zobaczyłam różne byty ludzkie, w swoim ubóstwie tak zdumiewająco e-

gzotyczne — to była lekcja życia. Tu się zetknęłam z rzemieślnikami, z sąsiadami, tu się zaczęłam o konkretność życia, tu miałam swój kawałek ziemi, swój domek. Poznałam technikę życia, zetknęłam się ze zwierzętami, z roślinami, z różnymi gatunkami fikcji, w których żyją ci ludzie. Oczywiście, mogłoby się to wszystko stać i w innej małej miejscie, Kazimierz jednak posiada tak wymowną ekspresję, ten pejzaż jest tak niewiarygodny, to tak osobliwe, życie pełne kontrastów i dziwaczności. Poza tym sprawa środowiska nie ma dla mnie zbyt wielkiego znaczenia. Jestem naturą samotniczą i ludzi są mi mało potrzebni. Parę osób bliskich — wszystko inne, to jakby ruch na scenie, to fala i masa, która napelnia świat. Raczaj środowisko w znaczeniu emanacji nie bezpośredniej, środowisko jakie daje Paryż na przykład. Tak zwane życie kawiarniane uważam za przeciwieństwo mojej naturze; obcowanie z ludźmi jest mi trudne, a w miarę lat tracę po prostu zdolność konwersacji. Życie moje wydaje mi się aż ordynarnie proste; jest kilka rzeczy, które muszę napisać — i tak nie wiadomo czy mi starczy energii, żeby te, jak drzazgi tkwiące we mnie sprawy zrzuć z siebie, uwolnić się od nich. Małą mam wytrzymałość nerwową i nie stać mnie na nic więcej. Mówienie „na temat” bardzo rozładuje i jak wygadam wszystko, jestem uspokojona, a mnie tego nie wolno.

Na zakończenie naszej rozmowy zapytuję jeszcze, jak wygląda sprawa tak zwanego powodzenia i odpowiedzialności wobec czytelnika?

— Nie idę na łatwej fali powodzenia. Poza czysto ludzką, ambicjonalną przyjemnością, jaka wynika z uznania mojej pracy, patrzę na to jakby z daleka, przez szybę, jakby o kogo innego w istocie chodziło. To nie dotyczy moich spraw najwewnętrzniejszych. Co do odpowiedzialności, to miałam taką jedną chwilę przerażenia, kiedy jakaś młoda kobieta napisała do mnie, że znajduje się w takim stanie ducha, w jakim była w obliczu śmierci Róża z *Cudzoziemki*, i że jest moim obowiązkiem powiedzieć jej co ma zrobić ze swoim życiem. To był moment prawdziwej zgrozy. Do jakiego stopnia to co było moją sprawą osobistą, kiedy zaczęłam pisać, co było niejako moją funkcją życia, zażęło się nagle o istnienie innych ludzi, stało się sprawą publiczną i ja, istota społeczna, jestem pociągnięta do odpowiedzialności osobistej. I tu rozgrywa się konflikt uczuciowy. Czy pisać „ku pokrzepieniu serc”, żeby ludziom nie było przykro — co mi jest wstrętne, czy mówić to co czuję. Mam głęboką niechęć do pedagogii, nie chcę nawracać ani uczyć. Oddziaływanie świadome jest złem. (K/L.)

TAJEMNICA STYLU

Wydana przez warszawskie Koło Polonistów książka zbiorowa *Z zagadnień stylu*¹ wprowadza czytelnika w samo centrum współczesnych dyskusji teoretyczno-literackich. Prace Spitzera, Vosslera, Vinogradova, rozprawa wstępna Z. Lempickiego, posłowie wydawców, ukazują jasno pozycje i wewnętrzne ewolucje dwóch panujących orientacji naukowych. Z jednej strony — tendencje opisowe, t. zw. formalizm, przechodzący obecnie ze stanowiska „najwęższego” na stanowisko „krytyczne”, z drugiej — „ujęcie dynamiczne”, dążność do interpretacji wytworów kultury w związku z ich twórcą, „z myślą autora”. Przeobrażenia, jakim ulegało to stanowisko, przedstawia w tomie studium Zygmunta Lempickiego.

Studium to — w odróżnieniu od pozostałych prac, które przeznaczono są głównie dla specjalistów — musi zająć i pobudzić do myślenia każdego pisarza i miłośnika literatury. Autor bowiem przekroczył granice teorii nauki w ścisłym t. j. racjonalnym tego słowa znaczeniu, pokusił się o określenie istoty zagadkowego fenomenu, który nazywamy stylem, wstępując tym samym na niebezpieczny teren metafizyki — jeśli można tak się skrótowo wyrazić — *ontologii estetycznej*. Otóż każdy z nas, czytelnik literatury i miłośnik sztuki, termin „styl” zna, w swych wypowiedziach go używa, a wielu pojmując ten wyraz bardzo szeroko i dość chwiejnie. Dobrze więc skonfrontować naszą potoczną intuicję w zakresie tego pojęcia z teorią prof. Lempickiego, rozwiniętą w pięknym, jasnym i przejrzystym wykładzie.

Prof. Lempicki łączy ściśle pojęcie stylu z pojęciem wyrazu, uzewnętrznienia jakichś treści wewnętrznych. W tym sensie można mówić równorzędnie o stylu literackim i o stylu „życiowym”, w odniesieniu do wszelkich dziedzin rzeczywistości praktycznej. Zacytujemy: „Styl to nie jest to samo co kształt, ale to coś, co się w kształcie i przez kształt ujawnia”; „styl jest pewną siłą i pewną energią, przejawiającą się w kształcie czy też poprzez kształt”. Dalsze cytaty wyjaśnią nam jaka to siła i energia stanowi, zdaniem prof. Lempickiego, zasadniczy czynnik stylotwórczy. Otóż, „źródłem przejawiającej się w stylu siły i energii jest przede wszystkim psychika autora... Cała nasza twórczość jest emanowaniem nagromadzonej w naszej psychice energii a jej twory są niejako jej zbiornikami”. Na tym jednak nie koniec. Styl bowiem nie stanowi bezpośredniego, czystego odwzorowania struktury psychicznej człowieka, lecz owoc starcia tej struktury z pewną tradycją (w szerokim znaczeniu wyrazu), która stawia opór dążącej do wypowiedzenia się osobowości. Tę „żywą tradycję”, z którą zmagają się każda twórcza jednostka, nazywa prof. Lempicki za niemieckimi filozofami „sferą duchową”. Cytujemy odnoszące się do tej sprawy definicje: „Styl jest w ogóle objawem spotkania czy starcia tego co indywidualne z tym co *norma-lne*”; „Styl jest odbiciem tego starcia sił”; „Styl „istnieje” tylko tam, gdzie działa jako wyznacznik zmagających się mocy”.

Rzecz oczywista, iż powyższy skrót nie oddaje ani w przybliżeniu bogactwa myśli prof. Lempickiego, rozległych perspektyw filozoficznych i historycznych odsłaniających się w jego rozprawie. Umyślnie jednak ograniczamy się tu do spraw najściślej związanych z samą definicją stylu, z oryginalnym ujęciem istoty tej podstawowej kategorii sztuki. I w związku z tym ujęciem rzeczy wysuniemy kilka punktów dyskusyjnych.

Pierwsze zagadnienie sporne zarysowuje się na tle pewnej sprzeczności a przynajmniej dwuznaczności w wypowiedziach prof. Lempickiego. Co innego bowiem znaczy sąd, iż styl stanowi odbicie ścierających się mocy (jednostki i sfery duchowej), a co innego, że działa on jako *wynik* tego starcia. Wynik bowiem jakiegoś procesu nie jest równoznaczny z jego odbiciem. I dość problematycznym posunięciem wydaje się postawienie znaku równania między tymi fenomenami: każde dzieło stanowi wynik procesu twórczego (czy wytwórczego), ale nie każde odbija w sobie etapy swej stopniowej genezy, a już żadne chyba nie da się do tej genezy całkowicie sprowadzić. Zapewne, twórczość ludzka to emanacja ludzkiej psychiki, psychicznej energii. Ale czy stwierdzenie tego faktu (o charakterze jawnie tautologicznym) zawiera *implicitnie* wniosek o

konieczności rozpatrywania wytworów kulturalnych, od najprostszych do najbardziej skomplikowanych, z punktu widzenia owej „emanującej” psychiki?

Drugą wątpliwość nasuwa dość osobliwie i — wydaje się — jednostronne naświetlenie procesu twórczego, jego „istoty”, w duchu t. zw. filozofii egzystencjalnej. „Styl jest w ogóle objawem spotkania czy starcia tego co indywidualne z tym co *norma-lne*”. Trudno zgodzić się na takie absolutne przeciwstawienie. Przede wszystkim twórczość nie zawsze polega na przełamaniu danej normy; często artysta przejmując ją z zewnątrz i w dalszym ciągu rozwija, rozbudowuje w nowym indywidualnym materiale. A nawet kiedy przeciwstawia się, to przecież indywidualność jego w żadnym wypadku nie spro-

wadza się do pustej negacji form zastanych w imię „dążącej do wyrazu” treści psychicznej. Bunt ten polega na — mniejsza o to czy świadomym — przeciwstawieniu normom sztuki i kultury tradycyjnej — *nowej normy* artystycznej. I chyba treść tej normy i realizacja jej jest decydująca, a nie dynamika samego zmagania, które należy do „przed-historii” (*Vorgeschichte*) dzieła sztuki i stanowi prywatną sprawę artysty.

Tak więc ujęcie stylu w rozprawie prof. Lempickiego opiera się na dwóch założeniach mocno problematycznych. Pierwszym z nich jest utożsamienie istoty dzieła sztuki z procesem, które je wyłonił, sprowadzenie *wyniku do odbicia*; drugim — uznanie za istotę samego procesu z kolei, pewnego zjawiska cząstkowego i raczej ubocznego. Z

chwila gdy zjawisko to (starcie tego co indywidualne z tym co normalne) wysuwa się na czoło, kiedy z jego punktu widzenia rozpatrujemy dzieło i twórcę, następuje wówczas fakt, który można by określić jako *mitologizację pełnych wyabstrahowanych elementów doświadczenia empirycznego*. Nic więc dziwnego, że Lempicki budując na fundamencie swej teorii szeroki program badań stylistycznych, głosi niezbędną subiektywizm i nieuniknioną względność rezultatów tych badań. Program ten bowiem wie dzie w istocie do tworzenia pięknych, mitologicznych fantazji literackich, w których bohaterowie — to jest artyści, ukazują się na kształt tytanów przełamujących okowy tradycji „wewnętrzna siła” i dynamiką swej osobowości. Niewątpliwie też fantazje takie mogą stanowić piękne utwory artystyczne jak np. są takimi utworami pokrewne w ogólnym typie choć w innych założeniach oparte studia Kołaczewskiego o Conradzie i Norwidzie.

Bardzo charakterystyczny jest dobór przykładów, za których pomocą Lempicki uplastycznia treść swych wywodów teoretycznych. Wymienia dla przykładu styl romantyzmu francuskiego, dążenia artystyczne młodego Mickiewicza, wreszcie ekspresjonizm. Ale przy tym, że wzmianek rozsiąanych w różnych miejscach rozprawy widać, że sprawa nie przedstawia się tak prosto, że nie zawsze styl artystyczny da się bez trudu ująć w „egzystencjalne” kategorie. I tak np. na str. XLVI czytamy uwagę, iż „sens estetyczny metafory greckiej jest raczej statyczny, niemiecki zaś i nowożytny bardziej dynamiczny”. Dużo kłopotu sprawia w ogóle programowy badań prof. Lempickiego literatura dawnych wieków, gdy indywidualność artysty była słabiej wyodrębniona, kiedy kanon górował i bezwzględnie nagiął do swych wymagań: a przecież nie brakło ówczesnej sztuce — stylu!

Zestawiając ze sobą te przykłady potwierdzające i osłabiające teorię prof. Lempickiego trudno oprzeć się uczuciu, że teoria ta powstała w oparciu o pewien typ sztuki, o pewną tradycję artystyczną i stanowi nie ze wszystkim uzasadnione uogólnienie estetyczne. Istotnie, gdy rzucimy okiem na sztukę (i może szerzej nawet — na kulturę) niemiecką, uderzy nas osobliwa zgodność jej doktryn normatywnych z czysto historyczną na pozór teorią stylu prof. Lempickiego. Nie tyle może taka jest sztuka Niemców, ile raczej tak *Niemcy sami patrzą zwykle na swoją sztukę i kulturę*: jako na dzieje subiektywnych, z dna psychiki w nieskończoność idących porывów, przełamujących normy ogólne, przychodzące z zewnątrz i nie zrosłe z narodem (tak — od najazdu na Rzym w starożytności po dzisiejszy bunt przeciw Rzymowi).

I zupełnie inaczej niż prof. Lempicki pojmuwać będziemy zjawisko stylu w sztuce, gdy oprzemy się na imię tradycji kulturalnej i artystycznej, nie poddając się sugestiom teorii romantycznych („I dzieło sztuki nie jest niczym innym, jak pewną formą reakcji, a więc wyrazu”, jak czytamy w rozprawie prof. Lempickiego), które krążą w obiegu umysłowym jako pewniki t. zw. zdrowego rozsądku. Tradycje starożytne, romańskie, klasyczne gruntuja odmienną filozofię sztuki i odmienną teorię stylu w sztuce. W kulturze dojrzałej i pełnej akcent przenosi się z podmiotu na przedmiot, dzieło nie stanowi odbicia treści subiektywnych, lecz ma znaczenie jako *kreacja*, jako rzecz dokonana; artysta nie przeciwstawia prawom ogólnym swej indywidualnej jaźni, pełnej niepokoju, zagrożonej obecnym kanonem i ginącej w nieskończonościowym porывie, ale jest *realizatorem idealnej normy artystycznej*, indywidualnej czy zbiorowej — rzecz obojętna. I w estetyce Tomasa z Akwinu, opartej na filozofii greckiej, a dziś rozwijanej przez Jacques Maritain, kształtuje się zgola odrębne i przeciwne teorii prof. Lempickiego pojęcie stylu. Styl stanowi tu *obiektywnie istniejącą własność przedmiotu artystycznego*, ale nie zawiera się w mechanicznym układzie proporcji, lecz jako *wewnętrzny blask duchowy* promieniuje z dzieła sztuki. Tajemnica stylu z tajemnicy psychiki ludzkiej, osobowości wplątanej w tragiczny konflikt z otoczeniem, z obiektywną kulturą, staje się — poprzez sferę obiektywnego piękna — tajemnica Boga.

„Le style c'est l'homme même” powiedział niegdyś przyrodnik Buffon i zdanie to stało się przysłowiem. Ale współczesny estetyk francuski Lalo koryguje Buffona: „Le style ce n'est pas l'homme; le style c'est l'art”.

KAROL IRZYKOWSKI

AFORYZMY

Jak zabić osę, która usiadła na kryształowej lampie?

Są chwile upadku woli, gdy wola, aby się ratować, musi się zmienić w upór.

Ślepi strzelający do celu — boskie widowisko.

Czy życie jest kielichem, który wypity, pozostawia na spodzie męty; czy strugą, nie kończącą się, która się może tylko urwać.

Pewnego dnia ujrzyz swoją malpę.

Dewiza S: rozbitkom, którzy się chwycili mojej łodzi, dać wiosłem po palcach.

Znaleźć w sztuce punkt, o którym by można mówić tak jak o zmysłowej stronie miłości.

Nowoczesna pedagogika. Kura gdy chce jajo uczyć, powinna pamiętać o dwóch rzeczach: 1) że i jajo dziś chce kurę uczyć, 2) żeby jaja nie stłuc.

W nagrodę za dobre uczynki otrzymywał tylko odwrotne strony medalów.

Gdy się otworzy flaszkę i wino okaże się octem, czy się ma zapłacić wartość wina — tak niewiastom odpowiadają mężczyźni.

Owszem, zupełnie mi to dogadza, że Pan pozostanie w błędzie. Pańska wina jest równocześnie Pańską karą.

Krytyka: zwarecie się z sobą dwóch postaci astralnych.

Z grzeczności musiałem udawać, że się nie poznaję na jej oszustwie.

Postawić cegłę i oczekiwać, że z niej dom wyrosnie.

Człowiek-negatyw, z nadmiaru skromności.

Kultura ma w płucach mnóstwo zwapnionych komórek.

Strasznie mi niegdyś imponowali ludzie, którzy mi nie odpisywali na listy; uważałem ich za jakieś wyższe istoty.

Pan chce być w porządku wobec życia? Ale życie zawsze Pana oszuka, życie jest świnia.

Z. pyszni się, że każdy musi o nim mówić. Tak, ale jak o lajnie, które leży na środku drogi publicznej. To jest też — ważność.

Czytał wiersze H. — gotować rosół z kamyczków w przekonaniu, że to bulion.

F. — odkrywca; gdzie tylko stąpi, krzyczy: Ziemia, ziemia!

Polemizować z kimś, co stoi na naszym dawnym stanowisku — śmieszne uczucie, jak na widok drugiego męża swojej eks-żony.

Nie rzucaj mi rękawicy, bo ci będzie zimno.

„Jestem dzbanem, od którego urwało się ucho. Kto chce ze mnie pić, musi mnie objąć”.

Człowiek, który wyszedł z ognia; lecz oblewano go zimną wodą, aż stał się hartowny i stalowy.

Że też nie można żadnej prawdy powiedzieć, nie pożyczając od kłamstwa.

Życie czas żyje. I żyje tylko czas.

Wszelka kultura pewnego dnia pokazuje swą smutną prawdę — przeladownego a pustego magazynu.

Dawniej było ideałem, żeby obowiązek stał się przyjemnością, dziś przyjemność traktuje się jak obowiązek, aby się stało zadosyć idealowi nowoczesności.

Dobrzy chrześcijanie wyobrażają sobie, że Pan Bóg ma najpotężniejszą kartotekę.

Potrzeba nam dyktatorów do małych interesów, nie do wielkich.

Są szantaże, które mogą zaważyć na życiu narodu.

Prawica chciałaby żyć z głupstw, które popelnia lewica, ale to nie jest pokarm witaminowy.

Aforyzm świeci i kłamie krótkością.

Jedyna rzecz, której zazdrościsz toreadorowi: postawić stopę na pochyłym czole byka, wskoczyć i przebiec po kancie grzbietu na drugą stronę.

Sen: Głoski pisma. Pismo znikło, lecz ja nie chciałem, żeby znikło — i wtedy się znów pokazywało! Siłą woli je wywoływałem, chociaż wiedziałem, że to sen. Mimo to litery coraz więcej się rozsypany — tonęły w chaos.

KAROL IRZYKOWSKI

LUDWIK FRYDE

¹ LEO SPITZER, KARL VOSSLER, VICTOR VINOGRADOV: *Z zagadnień stylistyki*. Warszawa 1936. Nakładem Koła Polonistów Studentów Uniwersytetu J. P.

STANISŁAW CIECHOMSKI

SZTUKA „ZWYRODNIŁA”

Wystawa „sztuki zdegenerowanej”, zorganizowana na okres wakacji w jednym ze skrzydeł monachijskiego pałacu, miała być potwierdzeniem tego wszystkiego, co się ostatnio w Niemczech mówiło i pisało na temat upadku, wylotów i przeznaczenia współczesnej sztuki niemieckiej.

Nie też dziwnego, że na wystawę dobrano takie dzieła i podano je w ten sposób, aby mogły one raz wreszcie, wykluczając wszelką dyskusję, utwierdzić w niemieckich masach przekonanie, że jedynym

Tak więc znalazł się tu Lovis Corinth, reprezentowany na wystawie poza pejzażami i scenami historycznymi wspaniałą kompozycją pt. *Ecce Homo* — obok M. Chagalla; Max Pechstein znalazł się obok twórczącego swe kompozycje z drutów, sznurków, kawałków blachy, guzików i papierów Schwittersa; nastrojowy Schmidt Rottluff obok wyrafinowanego Dix'a. Są tu reprezentowani niemal wszyscy przedstawiciele poimpresjonistycznego malarstwa niemieckiego — tak jednak, by narzucić sugestię, że rozwój tej sztuki idzie w kierunku upadku.

Przed wszystkim narzuca się pytanie, czy akcja ta ma jakieś szanse powodzenia, czy istnieje coś, co przemawia za słuszością tej nedoręcznej imprezy, czy może mieć ona jakiś pożyteczny wpływ na późniejsze ukształtowanie się sztuki niemieckiej?

Nie cofając się przed dalszą dyskusją, należy stwierdzić, że sztuka jest organizmem, który nie poddaje się nawet najostrożniejszemu lancetom. Wszelkie operacje, cięcia, amputacje dają tu tylko chwilowe rezultaty. To, co jest w sztuce chore, a właściwie to, co nie jest sztuką, po krótkich dniach swej chwaly przepada w zapomnieniu. To zaś, co wyrosło z rzetelnego talentu, z rzetelnej pracy, co powstało w prawdziwym trudzie myślowym i w gorącej chęci stworzenia rzeczy nowej, przetrwa najgorzej dla siebie komiunkturę i doczeka się zwycięstwa.

Otóż, nam się wydaje, że ekspresjonizm należy zaliczyć do tych kierunków, które powstały z głębokich rozmyślań i poszukiwań.

Cały ten ruch, tkwiący głęboko korzeniami w sztuce Van Gogha, Gauguina, Cézanne'a, związany silnie z monumentalnym malarstwem Hodlera i równocześnie zrywający z wszelką monumentalnością i idący przeciw wskazaniom postimpresjonizmu, niósł w sobie jakiś nie wywołany tragizm, jakiś rozpaczliwy samoskłonienie.

Ekspresjonizm szuka nowych praw wypowiedzenia się, praw które by go w niczym nie kępowały, a daly mu zupełną swobodę nawiązywania kontaktów z życiem. Obraz, rzeźba, grafika przestaje być dodatkiem do życia, przestaje być rzeczą, która ujęta w piękne ramy, ma przystroić wytapetowane ściany mieszkań. Dzieło sztuki przestaje być budowane na obraz i podobieństwo świata widzialnego, a zaczyna szukać życia własnego. Ekspresjonści w swym działaniu stają się głośni, odważni, brutalni, bezwzględni. Uderzają z kolosalną siłą w snobistyczne estetyzowanie mieszcuchów. Ogłaszają nowe, na wskroś rewolucyjne hasła.

W stosunku do otaczających ich rzeczy są drapieżni. Z człowieka, z całego życia człowieka zrywają wszystkie maski i obnażonego włoką przed posępną, na wskroś ziemski trybunał. To doszukiwanie się w każdym napotkanym człowieku najniższych, najpodlejszych namietności nie przeszkadza jednak ekspresjonistom zwrócić się ku sprawom religijnym. Nolde, Rauch, Max Beckmann malują św. Franciszka, Chrystusa, Madonny; Gies rzeźbi w drzewie Ukrzyżowanego.

We wszystkich tych pracach poza pobudkami religijnymi przejawia się owa niezaspokojona pasja poszukiwania wartości, kryjących się poza życiem codziennym; ta pasja wiedzie ekspresjonistów ku prze-

ściom do ludzi pierwotnych, do ich obrzędów religijnych i do ich bóstw.

Ten rozdźwięk, który wciąż się pogłębia między artystą a formą świata, doprowadza do rozbitcia, do zniweczenia perspektyw, do deformacji i przekształceń, a wreszcie do wyrugowania z obrazów wszystkiego, co by przypominało owe formy. Treścią obrazu staje się linia, płaszczyzna, kolor, faktura. Nie na tym jednak koniec. Niektórzy artyści uważają, że linię w kompozycji może zastąpić przylepiony szmurek, plamę — przydity kawał blachy, wartości fakturowe dadzą bezpośrednie zestawienie drzewa, papieru, szkła, celulozoidu, miedzi.

Oczywiście, że w tych kłódkach zdaniach niesposób wykreślić linii, po której dałby się ekspresjonizm w swym gwałtownym rozwoju i we wszystkich swych często nieopanowanych wybuchach, tak jak niesposób w tej chwili rozpocząć dyskusję nad wszystkimi błędami i pomyłkami ekspresjonizmu. Mówiąc jednak o błędach

ekspresjonizmu, nie trzeba zapominać, że klęską tego malarstwa stały się tłumy niedouczonych pasorzytów o przewidywalnych talentach, które z niepojętą żarliwością rzuciły się na wydający się im łatwym ekspresjonizm, by swymi nieszczęsnymi, wyczerpanymi z wszelkiej wiedzy malarskiej „ekspresjami” podciąć hyt tej naprawdę ofiarnej i pięknej w swym tragizmie sztuki.

Gdyby Niemcy w rewizji swego stosunku do tej sztuki (która dziś przecież należy do przeszłości) chcieli oczyścić ziarną od plew i w reformatorskim zapale popelnili szereg błędów, to i w tym wypadku rzecz godna byłaby dyskusji, rozważań, ideowych sporów. Potępiając zaś cały ten ruch w ezambul i to potępiając w postawie na baczność i przy stuku podkówkę, wydali tylko smutne świadectwo swej kultury, a niszcząc szereg pierwszorzędnych dzieł, wyrządzili swej sztuce niepowetowaną szkodę.

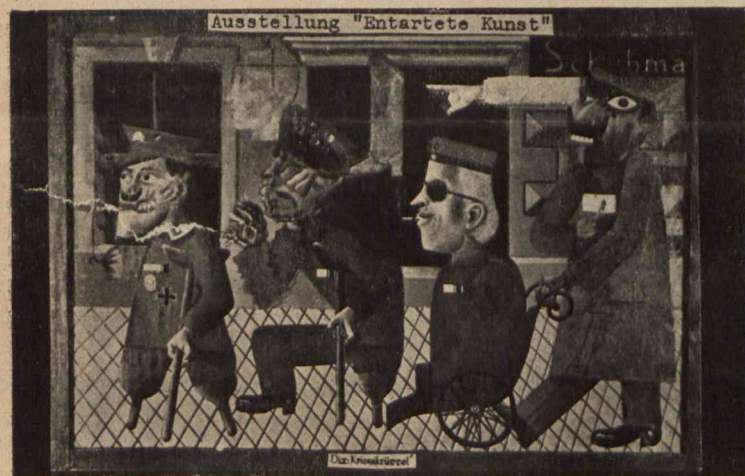
STANISŁAW CIECHOMSKI



A. ADLER Dziewczeta niemieckie

zadaniem tego wszystkiego, co powstało w dziedzinie sztuki przed porządkiem hitlerowskim, było odwrócenie odwiecznych pojęć o prawdzie, o pięknie, o zdrowej i pożytecznej organizacji życia artystycznego. Jedyną troską organizatorów wystawy było zohydzenie sztuki, która w koszarowej atmosferze dzisiejszych Niemiec staje się rzeczą coraz bardziej niewygodna.

Dlatego też obraz, który mógł, czy raczej powinien się być znaleźć na wystawie by świadczyć o swej destrukcyjnej misji, musiał spełnić jeden tylko warunek. Tym warunkiem było jak najgłębsze odchylenie całej jego konstrukcji (wewnętrznej i zewnętrznej) od tego wszystkiego, co dzisiaj uznane jest w Niemczech za piękne i wzniosłe. Co zaś spełniało ów warunek, trudno ściśle określić — w każdym razie ani autorstwo dzieła, ani jego przynależność do tej czy innej orientacji, ani jego rzeczywiste tendencje, a tym bardziej wartości malarskie. O wszystkim decydował tu inkwizytorski zmysł gorliwych komisarzy. Zmysł ten jednak w chwilach większego zdenerwowania najwidoczniej zawodził. I dlatego w dręczącej obawie, aby mimo wielu starań nie zawiązała się między przypadkowym widzem a którymś z artystów jakakolwiek nie sympatii, porozwieszano dzieła poszczególnych autorów we wszystkich możliwych salach, a dla rozwiania resztek wątpliwości opatrzone je przerożnymi i najczęściej mało wybrednymi komentarzami i uwagami.



DIX

Inwalidzi wojenni

NORWID - CAŁY

Po wielu latach, latach pełnych cichych i głośniejszych pretensji do Miriama — tego baśniowego skąpego, ciężącego się zadróżnie blaskiem odnalezionych przed siebie klejnotów w ukryciu przed oczami intruzów — ukazały się nareszcie tyle oczekiwane Wszystkie pisma Cyprjana Norwida po dziś w całości lub fragmentach odszukane. Pisma te obejmują tomów dziewięć; na razie ukazały się cztery, zawierające utwory dramatyczne oraz listy. Pięć pozostałych tomów ma wyjść z druku w roku najbliższym.

Forma zewnętrzna tej edycji zasługuje na osobną wzmiankę. Nowe wydanie Norwida nie jest kontynuacją niedokończonych wydań sprzed lat dwudziestu pięciu; stanowi ono całość samodzielna, zupełnie odmienną od swego poprzednika. Tamto — zgodnie ze swym czasem — utrzymane było w stylu secesyjnym, drażniło też nieco powojennego czytelnika przesadną bibliofilską ozdobnością i pretensjonalnością niektórych komentarzy. Tomy wydane obecnie reprezentują zgola inny styl edytorski. Papier skromny; druk prosty, ale równocześnie (w odróżnieniu od wydania Piniego) wyodrębniający starannie (za pomocą kursywy i zmiennej formatu liter) tak znamienne dla Norwida różnice w wymawianiu zdań i ważniejszych zwrotów; układ tekstów chronologiczny bez jakichkolwiek sztucznych konstrukcji; komentarzy żadnych — słowem, wydanie bez aparatu naukowego, nie dla polonistów, nie dla „uczającej się młodzieży”, nie dla snobów, ustawiających z lubością zbytkowne „meble” w swej bibliotece, ale — dla czytających książki. Samą formą zewnętrzną mówią nam tomy te, że nie trzeba Norwida bałwochwalczo czcić, snobistycznie okadzać frazesami, celebrować delicką mową komentarzy, ale najprościej — jak każdego innego pisarza — czytać.

Dwie części pism dramatycznych (tom trzeci i czwarty w kolei wydania) obejmują na przestrzeni siedmiuset pięćdziesięciu stron dziewięć utworów, poprzedzonych krótkim wstępem wydawcy. Wstęp informuje o czasie powstania utworów, kreśli dzieje bezowocnej wędrówki rękopisów, nie mogących ujrzeć światła druku. W wyniku tych wędrówek jeden z dramatów (*Patkul*) zaginął, inne doszły do nas moeno zdefektowane (*Za kulisami*, *Kleopatra*, *Aktor*). W naszym wydaniu otrzymujemy całości te i szczątki nareszcie zebrane razem. Dotąd *Kleopatra* np. dostępna była tylko w roczniku *Chimery*, *Miłość czyta* (jednoaktówka) w poświęconym Norwidowi numerze *Drogi*; *Pierścien wielkiej damy* wyszedł z druku w ostatnich latach; a po *Zwolona* trzeba było sięgać do wydania przedwojennego. Teraz otrzymujemy całą zachowaną spuściznę po Norwidziedramaturgu, w dwóch książkach.

Sensacją literacką tych tomów jest dramat *Aktor*, po raz pierwszy ogłoszony z rękopisu. Dramat ten, napisany w r. 1864, zbliża się w swym charakterze do *Pierścienia wielkiej damy*. Dochowała się prawie w całości jego druga redakcja; z pierwszej pozostało zakończenie i kilka drobnych fragmentów, które wydawca ogłosił w aneksie. *Aktor* jest sztuką realistyczną, o charakterze obyczajowym; kreśli perypetie wewnętrzne młodego arystokraty, który stracił majątek i dla opłacenia

długów wstępuje na scenę jako zawodowy artysta. Brak żywszego tętła dramatycznego okupuje ten dramat wieloma pięknymi poetyckimi i myślą głębszą, niejednokrotnie pobudzającą czytelnika do refleksji.

Pozostałe tomy (ósmy i dziewiąty w kolei wydania) zawierają na tysiącu z górą stronach 846 (osiemset czterdzieści sześć) odszukanych dotychczas listów Norwida. Nie od dzisiaj wiadomo, że korespondencja autora *Wandy* należy do najpiękniejszych pomników epistolografii polskiej; nie trzeba więc rozdzielić się nad znaczeniem publikacji, udośćniającej całość dorobku Norwida w tej dziedzinie. Zachwyca w listach „tonów bogactwo”; jak słusznie powiada wydawca: „prostota i siła, słodycz i wdzięk, ironia i humor pogodny”; wychyla się spoza nich „obraz bezbrzeżnie bolesnego żywota, nędzy materialnej, beznadziejności wydawniczej, lekceważenia jego samego i jego prac, opuszczenia bezlistosnego, wliczając do pląskiwania wreszcie ze strony „kulturalnej” parafianstewy emigranckiej”. A coż dopiero mówić o bogactwie myśli rozsianych w tej korespondencji! Można by garściami cytować z niej zdania i ustępy całe o uderzającej niekiedy prawdzie i aktualności. Miriam zebrał listy Norwida, ułożył je w porządku chronologicznym (co wymagało dużej pracy wobec braku daty na wielu) i, nie obciążając czytelnika nużącym komentarzem, który musiałby ciągnąć się w nieskończoność, uzupełnił teksty indeksem korespondentów i szczegółowym opisem „osób współczesnych i rodów wymienionych w listach lub omawianych bez podania nazwiska” (ok. siedmiuset nazwisk).

W zakończeniu swego wstępu do *Pism dramatycznych* Zenon Przesmycki napisał: „Na osiem utworów dramatycznych, zawartych w niniejszych tomach, dwa tylko są przedrukami współczesnych wydań, pozostałe sześć — postumami, które zdolaliśmy zgromadzić. Takiej proporcji sami nie wahał się nazwać wskrzeszeniem”.

Rzeczywiście: jest to wskrzeszenie. Dopiero teraz możemy w pełni, sprawiedliwie ocenić wielkość trudu Miriama, wieńczącego tak wspaniałym rezultatem. Dotąd sarkaliśmy na powolność wydawcy, widząc w niej jedynie skąpstwo — niesłusznie! jak się widocznie okazuje; Przesmycki pragnął dać w swej edycji całość, całość dorobku genialnego poety, a przynajmniej jak najbardziej przybliżyć się do tej nieosiągalnej, pełnej całości. I tylko dlatego wlekł, i obecnie jeszcze pewnie z żalem wypuścił w świat te tomy — główne dzieło swego życia — w nie gasnącej nadziei, że może przeciw odnajdzie się jeszcze co z rozrzuconych po świecie rękopisów. Ale w końcu trzeba było się zdecydować. I Przesmycki potrafił się zdecydować. Wydał *własnym nakładem* „Dziela” Norwida i nazwał edycję tej niezmiernie niską, śmieszoną w stosunku do wartości wydawnictwa (ok. dwóch tysięcy stron w czterech tomach) cenę *trzynastu* (w subskrypcji) a obecnie *siedemnaście* złotych. Nie wątpimy, że za tymi czterema tomami pójdą rychło następne; nie wątpimy, że wydanie to rozjedzie się szybko. Wydanie, które wystawia pomnik zarówno Wielkiemu Zapoznanemu, jak również temu, który wskrzesił z martwych jego dzieło.

PRZEGLĄD PRASY

EKSPERYMENTY KINOFONII

Rok 1937 będzie zapisany w kronikach sztuki polskiej jako rok żaloby. Iluż to pisarzy i artystów odeszło od nas w ciągu kilku miesięcy: Szymanowski, Ujejski, Porębowicz, Leśmian, Uniłowski. I wreszcie ostatni w tej żalobnej kolei, Andrzej Strug.

Pięknie wspomnienie poświęcił Strugowi Juliusz Kaden-Bandrowski (*Rozstanie z Andrzejem Strugiem w Gazecie Polskiej* z dn. 11 grudnia). Dowiadujemy się z niego, jaki wpływ miały, jaką odegrały rolę książki Struga w latach przedwojennych. Gdy dzieła Wyspiańskiego, Żeromskiego, Sieroszewskiego — pisze Kaden — przychodziły z góry, mówiły z wyżyn oślepiającej sztuki, sława Struga dojrzała inaczej: „przybywając ze strony najskromniejszych wykonawców wielkiej nowiny niepodległościowej... szczyła się w szarości dnia powszedniego; z cichym milczącym uporem fanatyzmu...”. Tych pisarzy rozstrząsało się słowem pełnym wezbranego uczucia, w obliczu książek Struga składało się przyrzeczenia tajemne, wśród których wspominało się najcięższe grzechy polskiego upadku, grzechy wobec chrześcijańskiego koczucha i robotniczej bluzy.

I wobec tych wspomnień, wobec wspólnych przeżyć za lat wojny i teraz — wobec wieczności, zacierają się różnice, które wykopały przepaść między towarzyszami broni, różnice których zresztą nie trzeba wstydliwie się zarzekać (można się bowiem „pięknie różnić”). Nie zarzeka się też ich Kaden, nie próbuje przemleć, tuszować prawdy, ale w końcu dość gorzkich refleksji wypowiada słowa nadziei: „Widzi mi się, że to rozstanie tu na ziemi pomiędzy Strugiem a tymi, z którymi razem walczył o Ojczyznę, stanie się dobrym spotkaniem na nieobjętych drogach dojrzwania prac ludzkich w wieczności”.

Pion w nrze noworocznym poświęcił Andrzejowi Strugowi artykuł pióra Karola Irzykowskiego.

W tem cała piękność snu, że krew nie płynie ale zastęga w znak, gdy dotknie miecz...

Tymi słowy rozpoczyna się piękny wiersz Czesława Miłozza *Siena*, drukowany w nowym (III) zeszyście kwartalnika *Verbum*. I zarazem słowa te stanowią doskonały komentarz do twórczości autora *Trzech zim*. Na tle powszechnego przemijania ludzi i rzeczy, na tle historii pływającej się we krwi zwyciężonych i we krwi zwycięzców, jedynie sen, marzenie, *wizja artystyczna* ratuje od zagłady, utrwała w statycznym, nieporuszonym kształcie treść przeżyć ludzkich. Oto — w największym skrócie — postawa poetycka Miłozza.

Nie zajmuje się nią bliżej p. Edmund Misiołek, który w tymże zeszyście *Verbum* charakteryzuje poezję autora *Trzech zim*, porównując ją m. in. z utworami W. Bąka na korzyść tego ostatniego. Bąk to „groźny sędzia nad życiem, Jeremiasz współczesności” (czy nie ma w tym jednak nieco egzageracji?). *Trzy zimy* natomiast „same w sobie” (?) to „dramat poety, który zabrał w impas estetyzmu i witalizmu, dramat człowieka, który uwierzył w szczęście i zawierzł krwi, zaplątał się w gąszcz zmysłów”.

Z innych pozycji nowego zeszytu *Verbum* należy wymienić dłuższy artykuł Marii Morstin-Górskiej o Sygrydzie Undset i bardzo ciekawą pracę R. M. Blütha „Zalamanie się mitu bolszewickiego” (na marginesie ostatnich książek André Gide’a).

Podkreślaliśmy niejednokrotnie na tym miejscu, iż jednym z dotkliwzych braków naszej kultury umysłowej jest brak poważniejszych rozstrząsań z dziedziny moralności. Zaznaczaliśmy też, iż lukę tę stara się wypełnić miesięcznik *Wiedza i życie*. W nowym (10) zeszyście tego świętego czasopisma znajdujemy aż dwie pozycje dotyczące zagadnień etycznych. Dr Maria Ossowska ogłasza zajmującą i cenny szkic „Jakie zadania ma przed sobą badacz moralności”; wyodrębnią w nim bardzo jasno i precyzyjnie *etyka*, uprawiającą *działalność praktyczną*, i *badacza moralności*, który nie ustala ani nie propaguje jakichś norm etycznych, lecz tylko ustala i analizuje faktyczny stan rzeczy w dziedzinie swej specjalności. Badacz moralności ma przed sobą trzy grupy zagadnień: rozpatrywanie scen moralnych z logicznego punktu widzenia, następnie — ze stanowiska psychologii, i wreszcie — z punktu widzenia socjologii.

Bardzo oryginalnie pomyślaną i ujętą pracę ogłasza w tymże zeszyście *Wiedza i życie* autor, podpisujący się: Z. Drogosław. Jest to rzecz o „obowiązkach człowieka i obywatela”, próba uzupełnienia tablicy „praw naturalnych”, ogłoszonej przez rewolucję francuską. W pięciu „przykazaniach” dla „człowieka” i sześciu dla „obywatela” zawiera się podstawowy dekalog, normujący porządek moralny cywilizacji nowoczesnej. Pewna abstrakcyjność tych sformułowań zmniejsza nieco ich walor praktyczny (pomijając już sporną kwestię, czy zgadzamy się na antropocentryzm i optymistyczne stanowisko etyki laickiej); tym niemniej rzecz „o obowiązkach” ma na tle współczesnej posuchy intelektualnej znaczenie ożywcze, choćby jako materiał do dyskusji i samodzielných przemysłów.

W *Przeглядzie Współczesnym* z grudnia znajdujemy jak zwykle dużo ciekawych i cennych artykułów. Z dziedziny sztuki i literatury wymienimy: Macieja Loreta „Barwa i światło w malarstwie weneckim XVI wieku”, Ignacego Chrzyszczewskiego „Stanisław Tarnowski”, Tadeusza Kudlińskiego „Za kulami powieści” (o problemach kompozycji powieściowej, m. in. o t. zw. symultaneizmie), Jana Kotta „Poetyckie profile” (interesujące recenzje z tomików Piechala, Hlakowiczówny i in.). Karol Irzykowski ogłasza dalszą serię swych aforyzmów, z których niektóre pamiętamy z rocznika *Życie sztuki*, inne czytamy po raz pierwszy.

Lwowski *Sygnal* z dn. 1 grudnia ogłosił „wielki (sic) konkurs poetycki” z nagrodami pieniężnymi wynoszącymi w sumie 300 zł. W konkursie mogą brać udział autorzy, którzy nie ogłosili jeszcze tomu poezji w formie książki. Utwory, nie przekraczające rozmiarów stu wierszy, opatrzone godłem, należy przesyłać do dnia 25 stycznia roku przyszłego. Do każdego utworu należy dołączyć dwa kolejne kupony zamieszczone w grudniowym i styczniowym numerze *Sygnalów*.

Jury konkursu stanowią: Władysław Broniewski, Tadeusz Hollender, Ostop Ortwin, Julian Tuwim, K. W. Zawodziński. Wypada tylko wyrazić obawę, by zwycięzcą „turnieju” nie został epigon skamandrycki, jakiś nowy Bąk w czerwonym sosie pomidorowym.

List do Redakcji

Szanowna Redakcjo!

W związku z listem ogłoszonym przez prof. dr Olgierda Górkę w *Pionie* V. 43 (numer ten dopiero dzisiaj otrzymałem) komunikuję co następuje:

1. Mylnie się twierdziło, że prof. Górki, jakoby nie poruszył ani słowem sprawy stosunku Sienkiewicza do Encyklopedii oraz wpływu Bartoszewicza na sędzi i ujęcie spraw w *Ogniem i mieczem*. Rzecz się ma właściwie tak, że to prof. Górka dotąd ani słowem nie odpowiedział na moje uwagi w tej mierze, wypowiedziane najpierw w *Pamiętniku literackim* z 1935 roku (obszerny artykuł *Prace o Sienkiewiczu*), następnie w kilku innych pismach, wreszcie zaś w rozprawie *Musagetes i znak paragrafu*, gdzie nie tylko piszę obszernie o Bartoszewiczu, ale też wskazuję wiele różnych dzieł, z których Sienkiewicz (poza Kubalą i Encyklopedią) czerpał, tworząc *Ogniem i mieczem*. Tam też, między innymi, obalilem twierdzenie prof. Górki, jakoby Sienkiewiczowi nie były znane poglądy Żużskiego i Bożbrzyńskiego, oraz jakoby zasada „pokrzepienia serca” była przez Sienkiewicza powzięta dopiero „ex-posteriori”.

2. Stwierdzenie, że Sienkiewicz nie chciał ukończyć uniwersytetu rosyjskiego i nie ubiegał się o tytuły honorowe, bynajmniej nie miało na celu „gloryfikację”. Samo pojęcie jakiegokolwiek „gloryfikacji” tego czy innego pisarza obecnie jest w zupełności; nigdy w życiu nie pisałem nikomu panegiryków.

3. Czytania „Górkołogii” nikomu nie bronię. Zresztą i bez rekomendacji ze strony prof. Górki zdobyła sobie ona licznych czytelników w Polsce i poza Polską; ci jednak, jak świadczą ich głosy, niekoniecznie wyrobili sobie takie mniemanie, jakie im narzucił pragnie prof. Górka.

Proszę przyjąć wyrazy głębokiego szacunku

Prof. Dr Józef Birkenmajer

Chicago, Illinois, 13 listopada 1937.

Z artystycznych zdobyczy kinematografii ostatnich czasów wymienić należy kinofonię. Przed dwoma laty powstała we Francji myśl zastosowania utworu muzycznego jako scenariusza. Siegnięto nie tylko do utworów programowych, które zupełnie wyraźnie dyktują szkielet scenariusza filmowego, ale użyto również kompozycji bardziej abstrakcyjnych. Kinofoniczną krótkometrażówkę stworzono np. na podstawie *Fontanny Arety* Karola Szymanowskiego. Treść utworu muzycznego oscyluje wokół pięknego mitu greckiego o Aretuzie. Na ekranie przewija się więc cała legenda grecka, zupełnie jednak zsynchronizowana z rytmem i melodią muzyki Szymanowskiego. Perliste pasażę tego pięknego utworu mają swój odpowiednik na ekranie w spadających kroplach fontanny greckiej. Oryginalność tego pomysłu leży w szacunku dla utworu muzycznego, który wykonuje się w całości i w pierwszorzędnym wykonaniu. Niestety piękne to dzieło kinofoniczne nie zostało wpiszone do Polski ze względu na cenzurę... boginka tańczy nago.

Z wielką więc radością powitaliśmy próby naszych krótkometrażowców. W kinie Victoria w Warszawie wyświetla się obecnie próba realizacji filmowej trzech etiud Chopina, dokonana przez najmuzykalniejszego chyba filmowca polskiego, Cękalskiego. Każda z trzech etiud jest inaczej realizowana. Jedną daje nam na ekranie abstrakcyjny obraz etiudy. Migają nam pasy, kresy, kule,

kropki, wszystko zwarte w doskonałą konstrukcję filmową, podyktowaną utworem Chopina. Zdawałoby się, że kombinacja geometrycznych i stereometrycznych figur stanie się nużącym widowiskiem, jednakże okazało się, że dusza artysty-filmowca może znaleźć materiał dla swej wypowiedzi i w tej, tak suchej materii.

Druga etiuda została zobrazowana tańcem Sławskiej. Zasadniczych nowości ten pomysł nie wprowadza. Kompozycja tańca jest nawet dość słabą interpretacją muzyki Chopina.

Trzecia etiuda została zbudowana na założeniu: „rytm muzyki, rytm przyrody”. Słynną etiudę rewolucyjną interpretuje Cękalski, przesuwał przed naszymi oczami szybko sunące zwalę chmur, gwałtowne chwianie się drzew, błyskawiczne przesunięcia obiektywu od czubka drzewa do korzeni. Silniejsze akordy akcentuje filmowiec silnymi wytryskami wody, spowodowanymi wybuchami rzuconego na wodę granatu.

Pomysł tej etiudy jest chyba najlepszy z trzech zademonstrowanych, jednak nie zawsze posłuszne były reżyserowi fragmenty przyrody. Krople spadały za późno w stosunku do przebrzmiewającego akordu, chmury pędziły w nieco za szybkim rytmie.

Z radością witamy wysiłki naszej awangardy filmowej. Osiągnięcie Cękalskiego należy zaliczyć do piękniejszych w polskiej kinematografii artystycznej.

J. K.

Z TOMU PT. „TŁUMACZONE NA WIERSZE”

NAPALONO W PIECU

Ten kął pokoju był martwy przez całe lato,
Niepotrzebny, niezamieszkały kął.
Aż przyszła pierwsza wilgoć. I pierwszy katar.
I szron, co płynnym srebrem drzewa natar.
I ożył pusty kął.
Kot doszedł leniwie, usunął łapę w popielnik, —
Wygodny, aksamitno-skóry kot.
Głota piecu żarem wypchna doszczelnie
Ciepłym oddechem obcość kątów wypełnia.
Ciesz się miękki kot.
Biegnie na środek pokoju różowa luna,
Znów się cofa — półkolem kładzie pod piec.
„Dobry węgiel!” orzekł domowy trybunał.
Wszystkie ściany polczył — zbliżył — przysunął
Ważny, potrzebny piec.

TALERZ ZUPY

Obrus jest chłodu nakrochmaloną taflą.
Łyżka odpowiada zimnem dotknięciu rąk.
Zimne są lśniące szczyby. I biały wachlarz
Mgły na tych twarzych szczybach.
Brazowy krąg
Zupy, w białym pierścieniu talerza drżący,
Ten jeden — w całym świecie jeden — jest gorący.
Czeka. Czeka dostojnie i łśni dobrośliwie.
Ze niby: oswem, obiad spóźniony, ale mamy czas.
Ciepły jest zapach. Ciepło w pary wilgotnym skłknie.
W okach tłuszczu ugrzązł złocisty blask.
Zupa. Kredens i krzesła — to są detale.
Pokoł jest pusty. W pokoju jest tylko dymiący talerz.

(Z cyklu „Codzień”) XENIA ŻYTOMIRSKA

NOWY PLAN LOTERII KLASOWEJ

Od Dyrektora Polskiego Monopoli Loteryjnego otrzymaliśmy następujący komunikat:

Nawiązując do wyjaśnienia udzielonego prasie przed kilku dniami doszedłem do przekonania, że do pewnego stopnia można pogodzić dążenia graczy obu rodzajów, mianowicie powiększenie ilości wygranych kosztem ich wysokości, zachować jednak możliwość wygrania na jeden los większej kwoty. Polega to na tym, że zachowując wysokość dotychczasowych wygranych, a nawet po części je podwyższając, dzieli się los na większą ilość części z tym jednak, że cena części losu nie będzie zmieniona. W 41 więc loterii los podzielony będzie na 5 części. Każda część kosztować będzie 10 zł. Ogólna ilość losów zmniejszona będzie ze 195.000 do 160.000. Wygrana milion złotych jest zachowana. Główna wygrana I-tej klasy wynosić będzie 100.000 zł., w II — 125.000, w III-tej — 150.000. W ten sposób na jedną część losu przypadnie wygrana mniejsza: w IV-tej klasie zamiast 250.000 — 200.000 zł., w I-tej klasie zamiast 25.000 zł. 20.000, w II klasie 25.000 zł. bez zmiany, w III klasie zamiast 25.000 —

30.000 zł., ale z drugiej strony zamiast jak dotychczas czterech wygrywających, będzie ich pięciu. Szanse wygrania zatem dla wszystkich graczy powiększają się o 25%.

Oczywiście najniższa wygrana powiększona jest do 62.50 zł., tak aby po potrąceniu 20% odpowiadała ona cenie losu do klasy następnej. W ten sposób więc powiększona zostaje ilość wygranych, a z nią i szanse wygrania, a jednocześnie pozostawia się możliwość wygrania całego miliona — 100.000, a nawet 125.000 i 150.000 zł. Jeżeli więc ktoś chce wygrać większą sumę może wziąć wszystkie 5 części losu.

Nie dałoby się tego drugiego osiągnąć prostym rozbięciem wygranych na mniejsze kwoty. Mam wrażenie, że tym nowym sposobem zadowolni się jeżeli nie wszyscy, to w każdym razie znaczna ich część. Z tą myślą wprowadza się na próbę ten nowy system oparty na zasadzie, iż zwiększa się ilość mniejszych wygranych, zachowując się jednocześnie możliwość wygrania większych sum.

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.