

# PION

CENA 50 GR

ROK VI NR 10 (231)

WARSZAWA

13 MARCA

1938 ROKU

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

JULIUSZ KLEINER — KAZIMIERZ TWARDOWSKI  
STEFAN LICHANŃSKI — POEZJA UJARZMIA ŚWIAT  
JANUSZ KOSICKI — OPERA ZA 300.000.000 GROSZY  
ROMAN KOŁONIECKI — HERETYCKIE BRACTWO  
JÓZEF STACHOWSKI — SEN

STEFAN KISIELEWSKI

czas. 12 442 / 6 / 10

## SPRAWA MŁODZIEŻY

Powierzchnowego nawet obserwatora stosunków polskich uderzyć musi nieproporcjonalnie wielkie znaczenie, jakie w naszym życiu publicznym przypisuje się młodzieży. O młodzieży troszcza się wszystkie partie, t. zw. „odcinek młodzieżowy” jest stałym centrum zainteresowania i powszechnym źródłem sensacji politycznej. Ten niernormalny przesyt zagadnienia młodzieży — niezrozumiały zupełnie dla czужoziemca — wieksość naszych polityków wydaje się czymś całkiem naturalnym a nawet pożądanym; rzadkie są głosy, usiłujące sprowadzić zagadnienie roli młodzieży w życiu państwa do jego istotnych rozmiarów (por. doskonały artykuł Aleksandra Bocheńskiego pt. „Problem młodzieży rządowej”, *Polityka* Nr 25, 1937). Nie negując wcale znaczenia dynamizmu, jakie cechuje młodzież, doceniając potrzebę fermentu, który ona wnosi — uznać musimy jednak, że traktowanie jej jako odrębnego ośrodka twórczego, zdolnego do wykrywania realnych wytycznych polityki polskiej — jest typową utopią. Szukanie wśród młodych dojrzałego rozumu politycznego, kreowanie tego lub owego przywódcy młodzieży na wpływowego politycznego matadora — to po prostu nieporozumienie; tylko niernormalność naszych warunków politycznych przypisać należy fakt, że nieporozumienie to zyskało sobie u nas prawo obywatelstwa.

Odsyłając oponentów do wzmiarkowanego już artykułu Al. Bocheńskiego zaznaczyć jeszcze, że w samym pojęciu kultu młodzieży kryje się jakiś zasadniczy fałsz. Bo młodzież — to nie jest wartość statyczna; dzisiejsi młodzi jutro się zestarzeją — mierzana oczywiście rzeczą byłoby tutaj określanie granic wieku, ale faktem jest, że młodzież jako element stały nie istnieje; jeśli „młodych” przeciwstawiamy „starym”, to pamiętać musimy, że pierwsza z tych armii jest — armia dezerterska, której każdy żołnierz na pewno przejdzie do obozu wroga. I dlatego kult młodzieży jako takiej jest zupełnie nierealnym frazesem, którym pokrywa się istotne tło sprawy: nie chodzi tutaj o kult młodzieży w ogóle, lecz o kult pewnej młodzieży, dynamizującej pewne (jeśli już mamy mówić kryptonimami) sugestie polityczne — zresztą w istocie stworzone również przez „starych”. Helebroć widzę nie pierwszą młodzież publicystów czy polityków, którzy całą swą działalność opierają na młodzieży, występując w imieniu „młodego pokolenia polskiego” — nieodparcie nasuwa się myśl, że mamy tu do czynienia z jakąś grą polityczną, w której młodzież i młodość odgrywa rolę atrakcyjnego magnes. Otóż tu właśnie, w zjawisku, iż taki magnes jest w Polsce średkiem niezawodnym, dającym powodzenie i bezapelacyjnie zamykającym usta przeciwnikom, kryje się ciekawy i ważny problem psychologii naszej zbiorowości.

Czemu się to dzieje, że młodość jest u nas atrakcją tak nieodpartą, że kult buntującej się niedojrzałości jest tak powszechny i żarliwy? Nie negując pięknych i wzniosłych cech młodego wieku, znanych nam jeszcze z *Ody do młodości* — powiedzieć trzeba jednak, że atmosfera młodości, pomimo całego ekspansywnego dynamizmu, jakim jest nasycona — nie jest atmosferą twórczej, owocnej pracy.

Młodość — to okres poszukiwań i przeobrażeń, związanych z dojrzewaniem wewnętrznym, okres „burzy i wrzenia”, z którego rodzą się często zjawienne fermenty i rewelacyjne pomysły, ale w którym też nieraz efektowna błyskotliwość buntowniczego gestu może zastąpić istotną, twórczą działalność. Młodzież umie się buntować, umie walczyć ze skostniałymi schematami, a do tego, jak bystro zauważa Al. Bocheński, „brak doświadczenia staje się nie przeszkodą a pomocą”. Toteż w okresach, gdy fermenty rewolucyjne stanowią istotę wydarzeń politycznych — młodzież kroczyła w pierwszych szeregach, odgrywając nieraz rolę decydującą — iskry rzuconej na prochy. Ale zachodzi pytanie, dlaczego dziś, u nas, w państwie, które zdawałoby się przede wszystkim potrzebować codziennej, nie efektownej ale wyteżonej pracy, które po odzyskaniu niepodległości musi w wszystkich dziedzinach odrabiać swe zaległości i doganiać inne kraje, dlaczego w tym właśnie państwie kwitnie w dalszym ciągu kult młodzieźczego, buntowniczego gestu, kuli niedojrzałości i rewolucyjnych fermentów? Gdzie szukać należy źródeł tego, panującego dziś w wielu dziedzinach naszego życia — nie wyłączając sztuki — a snobistyczne często formy przybierającego — kultu młodości?

Sądzę, że na uformowanie się tej psychoty złożyły się długie dziesiątki lat niewoli, które w tak specjalny sposób ukształtowały polskie życie polityczno-ideowe i kulturalne. Wszak polska myśl patriotyczna żyła etapami — skokami od powstania do powstania. Obserwowane dziś przez nas ze zgrozotą zjawisko, że każde nowe pokolenie Polaków za punkt honoru uważa sobie zerwanie z przeszłością i zaczęcie od nowa, ów katastrofalny brak ciągłości rozwojowej i niechęć do korzystania z doświadczeń poprzedników — to nie inne, tylko echo dawnych, chorobliwych i egzaltowanych nastrojów z okresu, gdy nie mieliśmy swojego państwa. Stałe wtedy zrzucano odpowiedzialność na poprzednie pokolenia, gromiono „grzechy ojców”, wskazywano nowe drogi, zawsze coś przezwytyczano i z czymś zrywano. A nawet odruch zdrowej, budzącej się polskiej myśli, to — również Wyzwolenie.

Pamiętajmy, że za czasów niewoli panowało u nas zupełne odwrócenie wartości w stosunku do wartościowania, przyjętego w

wolnych, normalnie się rozwijających państwach. Negacja i bunt były cnotami narodowymi, zaś hasło „pracy organicznej” uchodziło w niektórych kolach niemal za zdradę; powstanie, rewolucja, czy choćby tylko efektowna demonstracja buntownicza — to były rzeczy najcenniejsze, bo były pożywką, podniecia dla stygnącej myśli patriotycznej. „budził ducha narodowego”. Oczywiście, że w takim okresie, gdy demonstracja, ferment, buntowniczy gest urastały do godności najwyższego obowiązku i jedynej, godnej prawdziwego patrioty (dziś powiedziano — nacjonalisty) pracy dla narodu — w takim okresie znaczenie młodzieży wzrastało nieproporcjonalnie. Młodzież ze swoim dynamizmem, odwagą i skłonnością do wżywiania się w gestach specjalnie nadawała się do owej, z normalnego „europejskiego” punktu widzenia częściej i próżniaczej, a z punktu widzenia narodu pozbawionego niepodległości doniosłej i niezbędnej działalności — podtrzymywania tlejącego ducha buntu. I wtedy właśnie narodziła się tak zakorzeniona dziś w każdym Polaku (a zupełnie niezrozumiała dla Anglika czy Francuza) koncepcja młodości fermentującej i buntującej się przeciw „starym”, młodości, która za punkt honoru stawia sobie zamiast kontynuacji — burzenie dawnych wartości i zwalczanie dotychczasowych autorytetów. Lecz co było cnotą w narodzie niewolników, nie jest cnotą w wolnym państwie. A obecna nasza młodzież nacjonalistyczna z uporem kultuwyje właśnie ten ideał „młodzięcości”, jaki wytworzył się w niezdrowych i niernormalnych warunkach konspiracji, powstań i desperackich demonstracji. Atmosfera naszych wyższych uczelni bywa czasami ludzako podobna do podnieconej i buntowniczej atmosfery Warszawy z r. 1861. „Praca organiczna” — jak zawsze — w pogardzie, a szarżość codziennej wysiłku woła młodzi zastąpić efektowną walką o „przełom narodowy” — niepomni na to, że jesteśmy już przecież po wielu przełomach, a przede wszystkim po „wojnie powszechnej narodów”. Negacja teraźniejszości i budowanie pięknych gmachów w marzeniach o przyszłości było niegdyś cnotą, dziś staje się — chorobą narodową...

I oto ciekawy paradoks: opozycja młodzieży nacjonalistycznej przeciw reżimowi kieruje się dziś przeciwko ludziom poprzedniego pokolenia, którzy właśnie niecili zarzewie owego buntu, wieloelonie wreszcie w akcję zbrojną. Zaś dzisiejsi buntownicy — to przeważnie młodzież, która wychowała się pod auspicjami Dmowskiego-realisty. Łątwo się zorientować, kim był Dmowski choćby na zasadzie jego książki *Polityka polska i odbudowa państwa*. Dmowski — to polityk zachodnio-europejski, trzeźwy realista, którego wstrętem przejmowało owo odwrócenie wartości, owa konspiracyjna etyka buntu, która panowała wtedy w Polsce „podziem-

nej”. Pociągnął on za sobą tych wszystkich, którzy pragnęli normalnej „pokojowej” hierarchii wartości, normalnych warunków politycznych, normalnych, pozytywnych obowiązków i normalnego patriotyzmu, a których mierzyła desperacka, egzaltowana i burzliwa atmosfera rewolucji. Lecz oto w wolnej i normalnej Polsce nastąpiła paradoksalna zamiana ról: młodeż, cy stała się realistami, młodzież mieszczańska, wchowana w atmosferze zimnego realizmu Dmowskiego (niechętne powstaniom!) niespodziewanie... objęła dziedzictwo po dawnych tradycjach rewolucyjnych i wyposażona w cały aparat gestów i frazesów, które zwykliśmy przywiązywać do przedwojennego ruchu lewicowego i niepodległościowego (nie wyłączając nawet hasel radykalizmu społecznego) buntuje się i walczy o „nowoczesny nacjonalizm”, w myśl tak dobrze nam znanej polskiej tradycji, która nakazuje każdemu pokoleniu burzyć autorytety, negować zasługi i zaczynać Polskę — od siebie.

Jaki jest nacjonalizm młodzieży? Jest on... minimalistyczny (por. wspomniany artykuł Al. Bocheńskiego). Z pojęciem nacjonalizmu łączono dotąd zwykle prężność i zdobywczość. Nacjonalizm, zdawałoby się, winien być imperialistyczny i heroiczy — naród dąży do jak najintensywniejszej kulturalnej i organizacyjnej ekspansji na zewnątrz, do organizowania pod egidą swojej indywidualności, swojej kultury i swojej potęgi państwowej — narodów słabszych, czy mniej spoiwstych (Imperium Rzymskie, Imperium Brytyjskie). Tymczasem nacjonalizm naszej młodzieży całe swe siły i zainteresowania koncentruje na zwalczaniu „wroga wewnętrznego”, na oczyszczeniu się od rzekomo tak groźnych jego wpływów, na chronieniu się od wewnętrznej konkurencji. Nie w głowie temu nacjonalizmowi jakaś ekspansja, jakiś imperializm — on kurczy się bojaźliwie w obawie o swoją czystość i odrębność narodową. Mówiąć dużo o heroizmie — nie ukazuje wroga godnego walki. Słowem, nacjonalizm to jakiś — skarlłowaci.

Osobny problem stanowi idealistyczna i metafizyczna podbudowa tego nacjonalizmu. Stara się on u nas wiązać ściśle z katolicyzmem, szuka „absolutnych” uzasadnień, nawiązuje do średniowiecznego heroizmu religijnego. Lecz to ciągle chronienie się pod skrzydła autorytetu religii budzi podejrzenia: czyż własne, czyste ludzkie kryteria nacjonalizmu nie są dostatecznie ważne i atrakcyjne? Nie należy wzywać imienia Boskiego nadaremno, a z instytucji ludzkich jeden Kościół ma autorytet nadprzyrodzony. Ciekawe przy tym, że w swym przyznaniu się do katolicyzmu nacjonalisci nasi są specyficznie jednostronni: nie lubią rozważać podstawowych, wiecznych wytycznych jak Ewangelia lub 10-ro przykazań, bardziej interesują ich dzieje Kościoła jako instytu-

41002 / 26 / 286

eci ludzkiej, walczącej, heroizm wypraw krzyżowych czy surowość Inkwizycji. Badanie Ewangelii, interpretowanie boskich przykazań, to według powszechnego w niektórych kołach przekonania — oscylowanie na granicy sekciarskiej herezji. Wytwarza się paradoksalna sytuacja, że najważniejsza obok dogmatyki część nauki katolickiej — *etyka indywidualna*. Jest systematycznie lekceważona przez bojowych nacjonalistów-katolików; domaganie się stosowania tej etyki nawet tylko w życiu prywatnym kwalifikowane jest pogardliwie jako mdły humanitaryzm i słabostwo. Ta pogarda dla słabszych jest charakterystycznym wytworem popularnego dziś nietscheańskiego kultu siły i heroizmu („Precz chore koty za plot!” — powiedział Nietzsche w *Wiedzy radości*). Ale jak pogodzić nietscheizm z chrześcijaństwem? Wszak chrześcijaństwo wyższe poniżonych i słabych, stawia ideal pokory. Oczywiście nie mówimy tego po to, aby ten ideal pokory rozciągać na sprawy publiczne, lecz jedynie po to, aby wskazać, że wciąganie nacjonalizmu przez niektórych jego zwolenników w orbitę jeśli nie dogmatów, to przynajmniej ducha religii, jest bezceremonialną dowolnością i fałszem. Naturalnie że dla państwa, dla spraw publicznych musimy głosić ideal jeśli nie pokory lecz siły — ale nie usiłujmy twierdzić, że ideal ten wynika z katolicyzmu; on ani z katolicyzmu nie wynika ani stoi z nim w sprzeczności — jest w stosunku do religii *obojętny*, bo są to dziedziny zgola niewspółmierne. I to jest ważne: religia nie zajmuje stanowiska w sprawach moralności ogólnej, publicznej, a jedynie w sprawach moralności indywidualnej. Nigdy Kościół nie potępił wojny, pomimo niedwuznacznego brzmienia piątego przykazania; uprawiając w dziedzinie problemów moralności publicznej taktykę *désintéressement* wybrał Kościół jedyną mądrą i godziwą drogę, jedyną, jaka przystoi instytucji *ludzkiej*, obdarzonej autorytetem boskości.

Wybierając tę drogę Kościół odciał się jednocześnie od prób wyzyskiwania swego autorytetu w sprawach publicznych (wyjątek stanowi stosunek do komunizmu, ale komunizm — to nie jest właściwie ruch polityczny, lecz, jak pisał Skiński — religia, religia wroga chrześcijaństwa). Kościół stawia *dziś* swój nieomylny autorytet jedynie w sprawach moralności indywidualnej i tym się różni nasza epoka od ulubionej przez niektórych *średniowiecza*, które było przecież okresem gorszących walk papieżstwa cesarstwem. Tymczasem nacjonalizm katolicki, z satysfakcją powołujący się na okresy,

w których Kościół z różnym szczęściem angażował się w sprawy polityki świeckiej, jednocześnie lekceważą dziedzicę etyki indywidualnej, w której autorytet Kościoła pozostał niewzruszony. Zarzuty, że młodzi ludzie, afiszujący się publicznie ze swym katolicyzmem, sami żyją... niemoralnie, albo że bicie Żydów i niszczenie ich własności jest grzechem — spotykają się dziś z powszechnym wzruszeniem ramion nad naiwnością i... prymitywizmem myślowym tego, kto te zarzuty stawia. Z tego przykładu widać, że wmontowanie religii w jakiś rzekomo idealistyczno-metafizyczny nacjonalizm czyni ją abstrakcyjnym argumentem dialektycznym a zrywa jej kontakt z życiem. Tworzy się jakiś specjalny typ formalistycznej religijności, będącej właściwie maską dla zgola nie boskich poczynań. Religijność, która woli Inkwizycję od 10-u przykazań, jest religijnością martwą, wyspekulowaną, płynącą raczej z doczesnej, świeckiej potrzeby argumentacji „absolutnej”, niż z istotnej, wewnętrznej konieczności.

Wszystko co powyżej zostało powiedziane nie miało na celu zdyskwalifikowania nacjonalizmu, bowiem prawdziwy nacjonalizm jest w istocie ideą wielką i szczytną. Ale nie nacjonalizm minimalistyczny, małoduszny, ograniczający swą dynamikę do likwidacji rzekomego wroga wewnętrznego, lecz nacjonalizm z szerokim oddechem, imperialistyczny, może być motorem dziejowych wydarzeń. Dla uzasadnienia takiego nacjonalizmu nie potrzeba sięgać do spraw boskich — wystarczy trzeźwy, zbawienny a również heroiczny — realizm. Oficer angielski, trzęsący się w febrze pod równikiem, aby zapewnić swej ojczyźnie kolonialne rynki zbytu, jest równie heroiczny jak nacjonalista, który dla swej idei potrzebuje „metafizycznej podszewki”. Pytanie zaś jeszcze, który z nich miłszy jest Bogu... Boviem wyżej moralnie stoi człowiek, który ma potrzebę heroizmu we krwi, w instynkcie, niż ten, który tę potrzebę musi sobie umotywować, choćby w motywacji sięgnął do prawd najwyższych. Pufałość i bezceremonialność w operowaniu prawdami najwyższymi nie dowodzi wcale istotnego do nich zbliżenia. Przeciwnie, bliższym szczytów bywa człowiek, który maksymalizm czynów łączy z minimalizmem poznawczym i kierując się intuicją nie ma świętokradziej ambicji przeniknięcia bez reszty zagadki bytu i bezpośredniego powiązania swych czynów i motywów z intencjami boskimi. Te motywy bywają proste i instynktowne, a im są prostsze i mniej wyrozumowane — tym większa dają gwarancję swego kalibru moralnego. Uczucie nacjonalizmu, a lepiej po-

wiedzmy: patriotyzm — to uczucie przyrodzone, naturalne, właściwe większości ludzi — i nie potrzebuje ono żadnych innych motywacji, prócz właśnie owej przyrodzonej naturalności. Co więcej — motywacja natury teologicznej zwykle bywa naciągana, bo w istocie religia chrześcijańska w swych podstawowych, z objawienia płynących artykułach wiary nie zawiera nic określonego jeśli chodzi o patriotyzm czy nacjonalizm. Jeżeli przyjmiemy, że życie jest egzaminem, któremu nas poddano, czymś w rodzaju woltarystycznego konkursu — to bardziej właściwa wydaje się postawa człowieka, który kontentuje się wyznaczonymi mu warunkami „konkursu” i nie stara się zaglądać Panu Bogu w karty, ani nie wymaga dla każdego swego postępków aprobaty nadprzyrodzonego autorytetu. Postanowione jest, aby ludzie ludzkie sprawy rozwiązywali ludzkimi kryteriami, bowiem właśnie w tych kryteriach odnalazł trzeźwa prawa boskie. I dlatego obok miłości boskiej winna stanąć miłość ludzka: obok moralności indywidualnej, wskazanej przez religię, w sprawach publicznych wystarczy winna zasada obowiązku patriotycznego, zaś najrzetelnijszą drogą jej realizacji wydaje się trzeźwy, utylitarystyczny realizm — zdobywczy realizm polityczny, jako jedyna, w zupełności zastępująca wszystkie inne „ideologia”.

Lecz u nas realizm, jak dawna „praca organiczna” — jest w pogardzie. Hasło pracy organicznej odwracało uwagę społeczeństwa od idealów niepodległościowych, hasło realizmu odwraca dziś rzekomo uwagę tego społeczeństwa od wielkich idei, które opanowały Europę. Lecz zapomnia się o jednej rzeczy, na którą zwraca uwagę p. St. Wachał w *Zecie* („Śladami człowieka”, Nr 9, 1937), mianowicie że te wielkie idee są wyrazem pewnego rodzaju „katzenjammeru” Europy po epoce kapitalizmu, epoce, której Polska *de facto* nie przeżyła. Epoka ta zostawiła swoje ślady w psychice narodów europejskich, jak pisze p. Wachał — „nauczyła ludzi pracować”, natomiast nas niewola wykołosała i zmanierowała, wyrzucając poza obręb „wyścigu pracy” innych narodów. Swoją kapitalizm i swoją pracę organiczną musimy przeżyć, budować państwo od dachu się nie uda. Nonsensem jest twierdzenie niektórych fałszywych proroków, że „już za późno”, że pod naporem „nowoczesnych idei” — kapitalizm się wali. Anglia i Ameryka, pogardliwe dziś zwane krajami „merkantylnego liberalizmu”, nie uległy jeszcze w najmniejszym stopniu narkotykowi idei, holdując niezmiennie prawom gospodarczego i politycznego realiz-

mu — a jednak nie nie wskazuje na bliski ich upadek gospodarzy czy państwowy.

Kult realizmu cechuje również w gruncie rzeczy i wodzów ideowych nacjonalizmu. Hitler i Mussolini — to w istocie potentaci trzeźwego rozumu politycznego; u nas natomiast realizm polityczny wyznają jedynie przedstawiciele reżimu — młodzież nabrała się na podejrzyany mistycyzm, popadając w podwójną sprzeczność: głosząc kult siły i heroizmu narodowego, opiera się istniejącej koniunkturze siły, zwalczając i pomniejszając tych, którzy reprezentują realnie istniejący związek tej siły; głosząc religię jako swój trzon moralny i ideowy, popada jednocześnie w imię nietscheańskiego kultu bezwzględności w konflikt z tym, co w religii jest najistotniejsze — z etyką indywidualną.

I w ten sposób trwa paradoksalny spór młodzieży nacjonalistycznej z państwem kierowanym przez ludzi, którzy umieli swój patriotyzm wcielić w formę samorzutnego czynu zbrojnego. A w społeczeństwie trwa tradycyjny kult młodości, buntowniczego gestu i frazesu. Ten frazes, zamilowanie do wielkich, oświeceniowych słów na codzień — to pozostałość z czasów niewoli. Lecz gdy wtedy wielkie słowa były potrzebne, bo ożywały „stygającego ducha” — dziś frazesy pozostają frazesem, czczą demonstracją nie staje się aktem rozbudzającym gnusnych i podtrzymującym pragnienie wolności, lecz pozostaje czczą demonstracją, marnowaniem czasu i energii. Tradycja negacji oczekujących na kataklizm, który wskrzesi Polskę, przetrwała się w negację wiecznych malkontentów, oczekujących na „przełom narodowy”. Lecz przełomu już nie będzie: nie wszystko w historii idzie przełomowymi skokami, do czego przyzwyczaili nas — jakże nienormalne — dzieje Polski z ostatnich lat stu pięćdziesięciu. Teraz nareszcie mamy w Polsce okres taki, gdy nie przełom, nie fajerwerkowe efekty rewolucyjne, nie jednorazowa desperacka, młodzieńcza brawura, lecz zwykła, normalna praca nad montowaniem „zwyčajnego”, silnego państwa staje się obowiązkiem patriotycznym. Zaś w polityce — minimalistyczny, urzędowy majakiem wewnętrznego wroga nacjonalizm (słowo to przypomina mi zawsze nacjonalizm budzący się w Indiach — asocjacja niezbyt miła, ale dobrze malująca minimalistyczne sugestie tego terminu) ustąpić winien miejsca realistycznemu i trzeźwemu imperializmowi, biorącemu za punkt wyjścia nie naród polski (z jego minimalizmem!), lecz — państwo polskie.

STEFAN KISIELEWSKI

JULIUSZ KLEINER

KAZIMIERZ TWARDOWSKI

Zakończył życie właściwy twórca polskiej kultury filozoficznej. Mieliśmy dawniej filozofów o wybitnym rozmachu twórczym, mieliśmy grupy filozofujące, ale istotne stworzenie stałej, ciągłej kultury ścisłego myślenia filozoficznego, wychowanie intelektualne całych zastępów, rozprzestrzenienie na wszystkie ogniska wiedzy polskiej poczucia naukowości w tej dziedzinie, postawy bezwzględnie naukowej wobec zagadnień najogólniejszych — wyznacza na mapie historii naszej umysłowej miejscę Kazimierza Twardowskiego.

Listopad roku 1895, w którym przybył z Wiednia dwudziestodwuletni profesor zaczął wykłady uniwersyteckie, to dla filozofii najpierw we Lwowie, potem w całej Polsce data nowej ery. Kilkunastu słuchaczy znalazł w sali ten pionier i organizator ruchu intelektualnego, co już w Wiedniu w okresie studiów był inicjatorem założenia tamtejszego Towarzystwa Filozoficznego.

Młodzież przykuł do siebie po niedługim czasie fenomenalną zdolnością pedagogii i dydaktyki uniwersyteckiej. Największe sale zbyt były ciasne, by pomieścić studentów, którzy słuchaniem jego wykładów — w lecie od godziny 7 rano, w zimie od godziny 8 — rozpoczęli dzień pracy i wehłani atmosferę intelektualną i moralną, którą umiał władczo narzucać. Wszystkie uprzedmiotowując, systematycznie w górę wznosił umysły i dawał im kierunek metodyczny i w zdrowiu logicznym je hartował. Logikę i teorię poznania wysuwając na plan pierwszy, ale obejmując również etykę, psychologię, historię filozofii, omawiając problemy metafizyki, pedagogii, dydaktyki, estetyki, wprowadzał w filozofię i drogi w niej pewne wyczał jak nikt inny. Uczynił filozofię — pierwszy w Polsce — naprawdę czynnikiem integralnym wykształcenia uniwersyteckiego. Seminarium jego jako szkoła myślenia nie miały sobie równych. Uczestnik każdy zachowywał na zawsze w umysłowości piętno

ich atmosfery, ich stylu intelektualnego — i czuł się na zawsze przynależny do grupy uczniów Twardowskiego. Stawali się jego wychowankowie na katedrach filozofii, psychologii, pedagogii, historii literatury i sztuki we wszystkich uniwersytetach naszych rozsądnymi myśleniami filozoficznym, myślenia naukowego.

Nie byli wyznawcami jakiegoś systemu, który głosił ich niepospolity przewodnik — wódz prawdziwej armii intelektualnej. Strategii uczył, nie propagował wyznania wiary. Nie przeciw ideom występował, lecz przeciw niejasności, chaotyczności, nieodpowiedzialności myślenia potoczego. Ugruntuowanie myślenia naukowego było mu celem jedynym. Ale kształcał metodę myślenia o myśleniu stale uwzględniał treść pracującej myśli, nie samą formę, nie samą rolę symbolów. Formalizm logiczny był mu obcy, chociaż właśnie z jego seminariów wychodzili naczelnicy w przyszłości pionierzy logi-

styki. Tepił irracjonalizm. Był racjonalistą, ale nigdy nie lekceważąc mowy faktów. Był empirykiem — nigdy wszakże nie godzącym się na zachwianie fundamentów rozumowych i na zacieśnianie horyzontów w imię doświadczenia. Krzewił precyzyjność pojęć i sformułowań. W skrajnym kulcie jasnego myślenia odrzucał możliwość, by ktoś myśląc jasno posługiwał się niejasnym słowem.

Z właściwą ludziami silnym tendencją przeciwstawiania się ujemnym zjawiskom panującym — kult ścisłości i skrupulatności szerzył tym bezwzględniej, im bardziej go raził brak owych zalet w społeczeństwie polskim. Niechęć zaś przeciw niejasnemu stylowi w filozofii, przeciw mglistym i zawiłym konstrukcjom ideowym spotęgowała się skutkiem silnych węzłów, które go złączyły w młodości z kulturą niemiecką — urodzonego w Wiedniu (w r. 1866), wychowanego Theresianum wiedeńskiego i potem wiedeńskiego uniwersytetu. W tym uniwer-

sycieci jednak stał się przewodnikiem jego studiów racjonalnej precyzyjności i ścisłej obserwacji psychologicznej. Franciszek Brentano. Bliski też był nadal drogą Brentana i takich przedstawicieli szkoły Brentanowskiej, jak Stumpf i Meinong. Bliski był wszakże nade wszystko filozofii angielskiej wieku XVIII. Locke'a uważał za typ właściwy filozofa, podobny w tym Janowi Śniadeckiemu, z którym niejedno go łączyło pokrewieństwo.

Celem jego w filozofii było ściśle określenie i rozgraniczenie pojęć, krytyczne opracowywanie zagadnień podstawowych, odcieranie drogi z chwastów niejasności i wieloznaczności, analiza zasadniczych danych doświadczenia wewnętrznego, ustalenie terminologii jednoznacznej przy unikaniu specjalnego, niezrozumiałego dla laików języka fachowego.

A jeszcze bardziej celem mu było organizowanie życia filozoficznego. Istniejące od r. 1904 Polskie Towarzystwo Filozoficzne — to jego twór, przez dziesięciolecia nierozdzielnie zrosły z twórcą i prezesem. Wstępnym etapem Towarzystwa było Koło Filozoficzne studentów, przez niego naprawdę kierowane i przesiąknięte jego duchem. Jemu też powstanie i wieloletnie istnienie zaopieczona *Ruch Filozoficzny*, wyjątkowej wagi organ informacji i orientacji, w szczupłych swych ramach istotny pogląd na stan nauk filozoficznych w świecie; złożony niemocą — krótko przed zgonem jeszcze pracę poświęcał ostatniemu tomowi tego czasopisma. Stworzony do organizowania i rządzenia, nadający się znakomicie na szefa rządu lub na wodza wielkiej partii politycznej (choćby kto wie, czyby mu takiego stanowiska nie utrudniał krytycyzm) — zdolności organizatorskie okazał najwybitniej jako prezes Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych (1905—1911). Uczynił je siłą równorzędną w stosunku do galicyjskiej Rady Szkolnej, podniósł wysoko godność nauczy-

JÓZEF STACHOWSKI

SEN

*Sen — to liście wiecznie zielone,  
mgła rzucona na żemnie ślepa,  
to słowiki nad chwiejnym balkonem  
olch struchlonych z nadmiaru deszczu.*

*To poezja, w której się wzywa  
dawne lata. Mario, Alino —  
przechodźcie bez rąk, półzywe  
jak potworki o ciele dziewczy.*

*Sen — to szczęście. Wszak nic nie waży  
znak tajemny słonecznych zegarów,  
kiedy ludzie przemieniają twarze  
w maski z drzewa rozkute rano.*

ciela polskiego, wypełnił kartę wyjątkowo chlubną w chlubnych dziejach polskiego szkolnictwa przedwojennego Galicji.

Był przez dziesiątki lat siłą organizatorską w uniwersytecie, najlepiej obeznaną ze sprawami ogólnymi, spełniającą z oddaniem całe energie wszelkie obowiązki, w latach najcięższych (1915 — 1917) rektor, dziekan dwukrotny, wieloletni członek senatu, w najpełniejszym znaczeniu słowa filar wszechniczy lwowskiej.

Praca wychowawcza i organizatorska, czynna służba kulturalna i rola kierownicza na różnych polach sprawiła, że mniej liczone, niżby oczekiwano, były ogłaszane przez niego dzieła własne. Ale każda z książek czy rozpraw była pozycją doniosłą. Przez studium *Zur Lehre vom Inhalt und Gegenstand der Vorstellungen* (1894), przez dane tu po raz pierwszy odróżnienie treści przedstawień od przedmiotu, ku któremu kieruje się myśl, który wskazała ma nazwa i któremu przypisujemy byt odrębny od przedstawień — stał się inicjatorem fenomenologii

Husserla. Metodologii nauk dał jeden z fundamentów w rozprawie *O czynnościach i wytworach* (1911); odgraniczając czynności psychiczne sądzenia i rozumowania, należące do psychologii, od ich wytworów t. j. sądów, pojęć, wniosków, stanowiących niezależną od psychologii dziedzinę logiki — dał nieodparte przezwyciężenie psychologizmu szkodliwego i dla odrębności nauk, i dla ich mocnej, niezachwianej struktury. Godne są tych dwu prac wszystkie inne jego rozprawy (jak np. wyczerpujące scharakteryzowanie przedmiotu i metod psychologii w *Encyklopedii Wychowawczej*), a zdolności dydaktyczne wzorowo uczyniły podręcznik *Zasadniczych pojęć dydaktyki i logiki* (1901). Dzięki zaś precyzyjności wyśłowienia — dokonane przez niego lub redagowane przekłady dzieł filozoficznych bogaciły wydatnie piśmiennictwo nasze.

Z rezultatami niestrudzonej pracy wiązał się inny jeszcze walor, odczuwany przez wszystkich, którzy zetknęli się z Kazimierzem Twardowskim: walor wielkiej, stylowo-

wej osobowości. Jasność myśli, siła woli, konsekwencja twarda, energia niewyczerpana, spokój władcy, poczucie odpowiedzialności, rzeczowość w rozważaniu i ocenianiu sprawy każdej, obowiązkowość posunięcia do skrajnych granic — oto rysy tego imponującego człowieka. Dołączał się jeden jeszcze rys, niewiele tylko wiadomy: talent artysty, muzyka z Bożej łaski, który jednak sztukę złożył ostatecznie w ofierze naukowości.

Jak styl słowa i działania — stanowczy, tonem bezwzględności nacechowany — tak i pogląd jego na świat pomimo właściwego mu obiektywizmu był projekcją osobowości. Determinizm, który wyznawał, wyrastał z psychiki, w której każde postanowienie miało charakter konieczności. Co raz postanowił, to dla niego jedyna możliwość. Gdyby chciał, mógłby inaczej postąpić — nie mógłby chcieć inaczej. Świadomy był nieodwołalnej logiki „ja” własnego. Na równi z postanowieniem w dziedzinie woli — w sferze poznania sąd prawdziwy ma dlań moc nieodwołalną. Wątpienie zna jako me-

tość, jako podstawę szukania; znalezienie jest mu pewnością. Stąd walka zacięta przeciw modnemu przekonaniu o względności prawd — temat jednej z rozpraw najświetniejszych (*O tak zwanych prawdach względnych*). Relatywizm odrzuca z tym większą stanowczością w etyce. Jak postanowienie i prawda, moc rozstrzygającą ma u niego obowiązek.

KAPELUSZE SZTYWNE (meloniki) od zł.  
J. Młodkowski  
Pl. 3 Krzyży 18 Marszałkowska 92. 12.50

Wobec życia miał postawę absolutnej afirmacji, wzmoczoną dzięki głębokiej, jakkolwiek pozawyznaniowej, religijności, dzięki przeświadczeniu o związku człowieka z wyższymi sferami życia. Afirmacja owa dotyczyła głównie terenów pracy. Przekonany był o ważności wszystkiego, co miał do zrobienia. Miał poczucie misji. I miśnię swa spełnił.  
JULIUSZ KLEINER

STEFAN LICHAŃSKI

## POEZJA UJARZMIA ŚWIAT

Szkoda że Bolesław Miciński wydał swoje *Podróże do piekieł* przed ukazaniem się książki Zagórskiego<sup>1</sup>, gdyż książka ta, będąca kroniką „wypraw niebliskich”, podróży najzuchwalszych, które widły poetę i w kraj prastarych mitów (*Śmierć Parysa*), i w kraje romantycznych ballad (*Cienie*), i w nie mniej od nich w grozie swej fantastycz-

wnętrzną dla przyrody psychiki ludzkiej, zwięzając tylko zakres naszych zainteresowań.

Maksimum swobody twórczej, a więc i panowania nad naturą, zdobywa artysta wtedy, gdy na plan pierwszy wysuwa nie siebie, lecz swoje dzieło, dążąc do realizowania przez nie pewnych ponadosobistych norm piękna. Poezja bowiem — mówią słowami T. S. Eliota — jest „nieustanną ofiarą, nieustannym przewyżczeniem osobowości”. Nie chodzi tu bynajmniej o niweczenie siebie na chwałę jakiejś abstrakcyjnej idei, ale o ściśle przestrzeganie tej kardynalnej zasady, że poezja nie może być wyłącznie spontanicznym wybuchem ludzkiej uczuciowości. „I śpiew ptaka jest zawsze tylko śpiewem wiecznego prawa w posłusznym stworzeniu” (Maritain).

Taki pogląd na sztukę nie jest bynajmniej wynalazkiem wyżej wspomnianych pisarzy: wiąże się on z filozofią kultury, wyrosłą na podłożu żywego doświadczenia artysty, tego istotnego fundamentu naszej cywilizacji<sup>2</sup>. „Sztuka grecka od sztuki Wschodu różni się tym — powiada Paul Valéry — że jedynym celem tamtej było dostarczenie zadowolenia, przyjemności, a ta gonila stale za pięknem, to znaczy: chciała dawać wszystkim rzeczom kształt, z natchnienia już zgodne z powszechnym urządzeniem świata, z mądrością boską, z górującym stanowiskiem intelektu, — szukała tego wszystkiego, co nie istniało w przyrodzie bliskiej, dotykanej, prawdziwej, poddanej absolutnemu prawu przypadku”.

Tę właśnie postawę artystyczną odnajdujemy w *Wyprawach*, z niej wywodzi się charakterystyczna dla Zagórskiego wola kształtowania chaosu, która wplata jego poezję w jednolity ciąg cywilizacyjnej pracy europejskiej, w trud twórczego budownictwa: od Knossosu i Myken po Littorię i Gdynię. *Wyprawy* — to książka w najpełniejszym tego słowa znaczeniu europejska, bo organicznie wrosnięta w najgłębszy i najżywoźniejszy nurt cywilizacji zachodniej: w nurt grecko-laciński.

Ale pozostawmy na uboczu ten niesfalszowany, najwyższej próby europeizm Zagórskiego-poety, a zastanówmy się nad innymi zagadnieniami, jakie nasuwa jego dzieło. A więc przede wszystkim sprawa naj-

ważniejsza: czytając *Wyprawy* jesteśmy świadkami jednego z najdonioślejszych wydarzeń artystycznych: narodzin stylu. Własnymi oczyma patrzymy na ten zachwycający fenomen, jakim jest dzieciństwo nowej sztuki. Bo poezja Zagórskiego — mimo całej jej dojrzałości i precyzji — ośniewa swoją świeżością i nowością, jest przy swych ścisłych związkach z kulturalną tradycją Europy (a może właśnie dzięki nim?) zdumiewająco młoda. Nastąpiły wreszcie narodziny nowej epiki, wyglądanej od tylu lat. Zagórski jest epikiem w *Wyprawach* bardziej niż w *Przyjęciu wroga*. Teraz dopiero twórczość jego dojrzała i okrzepła, przeszła ze stadium pięknych zapowiedzi w czas wypełnień.

Gdyby mnie spytano, co uważam za najcharakterystyczniejszą cechę utworów Zagórskiego, odpowiedziałbym bez wahania: ich epicki szeroki oddech, jakiego w poezji naszej nie spotykało się już dawno. Wiersze te nie są ani obrazami ani rzeźbami, są to bramy przestrzeni; wchodzący przez nie w bezgraniczny przestwór tych oceanów, którymi wędrował „przemądry” Odys, oddychamy przy lekturze ich powietrzem wolności najpełniejszej. Cały natłok spraw realnego świata został gestem twórcy usunięty poza granice tego boskiego kraju, w którym nie rządzą inne prawa prócz praw sztuki. Poezja Zagórskiego nie każe kamienić w posogawą nieruchomość mijającym chwilom, ona jest poza ziemskim trwaniem i mijaniem, gdyż dzieje się w świecie wyłącznie swoim, we własnej przestrzeni i we własnym czasie.

Zagórski ma epicką perspektywę nie tylko w patrzeniu na rzeczy zewnętrzne, ale potrafi tak samo nieugięcie panować nad sobą. Ma on nie tylko epicki dystans w stosunku do świata, ale również i do własnego wzruszenia lirycznego, z którego powstaje wiersz. Nie widzimy tego wzruszenia nigdy, nie słyszymy go bezpośrednio, wybuch uczucia ujęła w mocne karby kształtująca wola artysty. Nie znajdziemy u Zagórskiego rudy, żużli, popiołu; walka twórcza rozegrała się gdzieś wewnątrz, jest ona najcisłej prywatną sprawą artysty, dla nas pozostaje jej owoc: wytopiony z brył surowca i w konkretny kształt uformowany metal poezji — dzieło. Rzeczywistość realną świata i własnego wnętrza traktuje Zagórski wyłącznie jako poetyckie tworzywo, nie pozwalając im wypaść kierunku swoich twórczych zamierzeń. Stąd wywodzi się jego imponująca bezinteresowność w opisie świata. Oto wypowiedź poety, która mogłaby być uznana za jego ogólne credo twórcze:

KRYSTYNA KULICZKOWSKA

### ŚNIEG

niebo skroplone w gwiazdy — przestrzeń zgwieżdżona w śnieg  
splywają gęstą ścianą i rosą zbielałą ziemia  
obszar dalekich światów odległy jest tylko o śnieg  
chmury o ciężkie garby kłęzących w bruku kamienic

mglawica drobnych planet zawisa u galezi  
dróg mlecznych skrzące smugi w jednym oddechu stygną  
sfrunęły tajemnice z ciemni podniebnych więzień  
jak śniegu puch na rzęsach każdy je może dźwignąć

nagle lamie się w poziom ścianą sunący śnieg  
niebo sklepia kopuła którą gwiazdy kaleczą  
i rośnie szklana przestrzeń od stóp depczących śnieg  
wielkim słupem tajemnic podpartym o wieczność

...czas nam, w szumie śpiewów  
wszystkie sprawy człowieka poznając i głosząc,  
pomyśleć, jakby ująć bez żalu i gniewu  
wojną, ani ją ganiać, ani ją wynosząc.  
Nie po to by potępić jej pogańskie czyny  
i gromić wielkie sprawy powstałe z oręża,  
ani po to by ubrać w dęby i wawrzyny,  
lecz po to, by jej spojrzeć w twarz spojrzaniem  
męża.

„Spojrzenie męża”, spojrzenie prawdziwie epickie, a więc zwycięskie (bo epika rodzi się dopiero w okresie wyrastania z czasów „burzy i naporu” i jest dowodem wkraczania życia kulturalnego w ustalone już lożysko, jest pieśnią wieku męskiego na pobojowiskach młodości), to jeden z najcenniejszych rysów osobowości poetyckiej Zagórskiego. W poecie tym nie ma ani śladu dydaktyzmu, ani cienia jakiegokolwiek uczuciowego egzaltacji.

Epicka bezinteresowność Zagórskiego, jego męskie panowanie nad wzruszeniem zdawać się nam mogą wręcz okrutne (por. *Jedna podróż*, *Zjawy kobiet*, *Krajobraz*). Ale jakież to wspaniałe lekarstwo na wszelką żeromszczyznę i skamandrycki emocjonalizm! Zagórski nie przeciwstawia się rzeczywistości realnej z charakterystyczną brutalnością nadrealistów i ekspresjonistów. Po prostu nie istnieje dlań ona „jako taka”. Nie ma żadnej sprzeczności artystycznej między nadrealistyczną *Śmiercią Parysa* a klasycznymi zupełnie wierszami *Chór armat*, *Krajobraz*, gdyż istnieje dla poety realnie tylko rzeczywistość poetycka. Wobec tej naszej, „ziemskiej”, poeta jest wspaniałomyślny: zmusza ją do posłuszeństwa tylko wtedy, gdy staje ona w sprzeczności z jego zamiarem artystycznym; w innych wypadkach nie wychodzi poza nią. Nie ma w nim nic ze zbuntowanego przeciw światu romantyka.

Jednolitość osobowości pisarskiej Zagórskiego przejawia się nader wyraźnie w jego mowie poetyckiej. Nie spotkamy u niego nigdy metafor-rodzynek. Każda przenośnia, każde nawet porównanie czy epitet wstają w wiersz organicznie. Postulat Przybosa o takim właśnie budowaniu utworu poetyckiego zrealizowany został bez reszty (por. choćby *Zjawy kobiet*, *Krajobraz*, *Tancerz*).

Gdyby chodziło o jakieś etykietowe nazwanie poezji Zagórskiego, można by ją określić jako epikę tworzoną według prawideł poezji integralnej. Zaznaczyć tu trzeba, że integralność swej poezji osiąga Zagórski nie przez odrzucenie wszelkiej problematyki (to by było bardzo tanie i łatwe i wiązałoby się z poromantycznym panestetyzmem typu Wilde’a czy Georgego), ale przez zrezygnowanie z odkrywania przy pomocy sztuki praw moralnych, metafizycznych, historyzoficznych, przez ograniczenie wszelkich motywów z tego zakresu do roli elementów artystycznych utworu. Zagórski — krótko mówiąc — nie odrzuca problematyki pozaestetycznej, ale rozwiązuje ją wyłącznie na płaszczyźnie artystycznej. I tak np. mówiąc o wojnie, poeta nie dąży do tego, by wyjaśnić, rewelować jakieś „jądro metafizyczne” tego problemu, lecz by odnaleźć „czystą formę” poetycką wojny jako jednego z zastanych na świecie zjawisk, które mogą być materialem artystycznego opracowania. Ze względu na to surowe podporządkowanie spraw życia artystycznej kontemplacji, jako motto *Wypraw* przyjęto by można słowa starej maksymy: *Ars longa, vita brevis*. W powiedzeniu tym streszcza się cały Zagórski-poeta.  
STEFAN LICHAŃSKI



JERZY ZAGÓRSKI

ny kraj Północy, Hades arktyczny (*Jedna podróż*), i w samotność zamyśleń nie mniej posępną niż brzegi Kymerii (*Znak*, *Liść*), i wreszcie w piekło ze wszystkich najbardziej współczesne: piekło wojny (*Poemat o roku 1914*), winna by zająć miejsce — i to niepoślednie — w dziejach niezwykłych peregrynacji, opisanych przez znakomitego esyaystę. Ale *Wyprawy* są jeszcze czymś więcej niż poetyckim pamiętnikiem z zachwytów podróży w przestrzeni i czasie: są przywiezionym z tych odysowych wędrówek trofejem zwycięstwa, symbolem triumfu surowego prawa ładu artystycznego nad przypadkowością i chimerycznością realnego świata; są osiągnięciem poetyckim o pierwszorzędnym znaczeniu.

W jednej ze swoich rozmów z Eckermannem mówi Goethe: „Artyści łączą podwójny stosunek z naturą: jest jej panem i jednocześnie niewolnikiem. Jest jej niewolnikiem w tym sensie, iż aby go rozumiano, działać musi środkami ziemskimi; jest jej panem w tym sensie, iż poddaje i zmusza środki ziemskie do służby swym wzniosłym zamiarom”. Nikt nie będzie chyba kwestionował słuszności tego zdania. Zapytajmy jednak z kolei, czy istnieje możliwość, by artysta był raczej panem natury, niż jej niewolnikiem? Nie ulega wątpliwości, że gdy artysta sztukę będzie traktował jako przede wszystkim wyraz swej osobowości, nie osiągnie nigdy tej pełni swobody, jaka jest mu dostępna. O ile przyjmujemy taką koncepcję sztuki, to choćbyśmy, wierni romantyzmowi podziałowi świata na „ja” i „nie-ja”, jak najgwałtowniej buntowali się przeciw rzeczywistości zastanej, choćbyśmy byli jak najskrajniejszymi antyrealistami programowymi, pozostaniemy niewolnikami natury — i co najwyżej porzucimy przyrodę świata ze-

<sup>1</sup> JERZY ZAGÓRSKI: *Wyprawy*. Warszawa. Nakładem Zw. Zaw. Literatów Polskich.

ROMAN KOŁONIECKI

# HERETYCKIE BRACTWO

Urządzona ostatnio w salonach Zachęty wystawa Bractwa św. Łukasza ma poniekąd charakter okolicznościowy, gdyż wypada dokładnie w dziesiątą rocznicę założenia Bractwa. Jubileusze są imprezami z zasady niebezpiecznymi, bo prowokują często uczestników do gestów przekory i złośliwości — zwłaszcza wtedy gdy jubilei nie są jeszcze zbyt podeszli w latach; toteż — jak przypuszczamy — wazkie musiały być powody i intencje, dla których nie zawahano się na to jubilejkie niebezpieczeństwo mimo woli narazić. Umieszczona w katalogu wystawy rzeczowa notatka wstępna informuje nas o tym, że Bractwo ma poza sobą kilkanaście wystaw w różnych miastach Polski (Warszawa, Poznań, Łódź, Bydgoszcz, Kraków) oraz parę wystaw zagranicznych (w Genewie, New-Yorku, Wenecji i Amsterdamie). Świadczy to o wysoce ożywionej działalności tego pierwszego stowarzyszenia malarskiego, powstałego na terenie warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (która zresztą nie była jeszcze wtedy akademią).

Nadawanie związkowi artystów choćby tylko symbolicznej formy bractwa zakonnego (*nomen-omen*) wydaje mi się pomysłem bardzo niefortunnym. Organizacja bractwa musi przecież opierać się przede wszystkim na hierarchii, posłuszeństwie wobec patrona i wzajemnej zgodzie członków bractwa; indywidualność jest tu czynnikiem, naruszającym podstawową ideę związku; system życia i stosunków wzajemnych wyklucza w bractwie możliwość powstania jakichkolwiek odrębnych dążeń i aspiracji jednostkowych, wbiegających poza cele i ideały zespołu jako całości. Określony w ten sposób system zorganizowanego działania jest dla artystów wyjątkowo nieodpowiedni. Żywy, twórczy artysta musi z natury rzeczy zdradzać po kolei mistrzów, a zanim w końcu znajdzie swą samotność i zacznie się doskonale obywać bez patrona. Innej mu także potrzeba etyki: opartej na rozbieżności dążeń i bezwzględnym współzawodnictwie — gdyż tylko taka etyka może nadać jego osobowości kontury niepowtarzalne. Praca w kontakcie z innymi — nawet pod auspicjami pięknych i mądrych kanonów — hamuje pęd jednostkowych poszukiwań, ogranicza zakres i wybór doświadczeń osobistych, odstręcza od nowatorskiego zachwalaństwa i ryzykanctwa, zuboża i ubzplodnia artystę.

Obecna wystawa Bractwa św. Łukasza potwierdza w całości ten ogólny wywód. Nie znaczy to, bym uważał że np. malarstwo Gotarda nie różni się niczym od malarstwa — powiedzmy — Kanarka czy Kubickiego; rozwój żadnego z „lukaszowców” nie idzie torem ściśle równoległym do rozwoju pozostałych; twórczość każdego z nich odznacza się także swoistym rytmem ewolucyjnym. Ujemne strony owej intencjonalnej wspólnoty brackiej przejawiają się w tym, że wszyscy lukaszowcy mają na swym sumieniu prawie te same grzechy artystyczne. Widać w ich pracach duchową obecność osoby patrona, prof. Pruszkowskiego, i właśnie fakt ten sprawia, że wystawa Bractwa tkwi w atmosferze szkoły i szkołarstwa, że tu i ówdzie znać na niej ślady upozowanego infantylizmu artystycznego, który utrwała niedojrzałość i ulamkowość nabytej przez danego artystę wiedzy malarskiej pozorami doskonałego rzemiosła, fikcją pseudomistrzostwa.

Na terenie Bractwa wytworzyła się sytuacja paradoksalna: mimo że każdy z artystów po części różni się tu od innych własnym myśleniem malarskim i strukturą wyobraźni — wszyscy oni popełniają na ogół jednakowe błędy, na wszystkich po równi mści się sugestie założeń, które wynieśli ze szkoły i w które po doktrynersku wierzą dotychczas, nie spróbawszy nigdy poddać ich kontroli. Bez buntu i oporu dźwigają na plecach żalosne dziedzictwo szkolne, jak ciężki

przypadek, że pewni członkowie Bractwa czują skłonność do techniki freskowej; fresk nie jest przecież malarstwem integralnym, bo ulega zawsze bezspornie prymatowi architektury, podczas gdy obraz sztalugowy wymaga dla siebie tylko nasyconego światłem przestrzeni.

Lista grzechów, popełnianych przez członków Bractwa i wymienionych powyżej, wcale się na tym nie kończy; wliczyliśmy tylko najważniejsze. Najcięższym z nich jest

konkluzji krytycznych, jakie się nam narzucają. Ograniczmy się zatem do wysunięcia wniosku ogólnego i scharakteryzowania — drogą choćby pobieżnej analizy — uczestników wystawy. Wniosek ogólny brzmi tak: sztuka Bractwa św. Łukasza nosi cechy epigonizmu, pragnącego na nowo aktualnie problematykę malarską sprzed wieków, postawioną i rozwiniętą do końca przez genialnych malarzy flamandzkich i holenderskich. Ten daremny wysiłek Bractwa nie odpowiada wcale duchowi ani potrzebom dnia dzisiejszego i nie posiada przez sobą perspektywy dalszego rozwoju, gdyż po prostu nie podobna wspiąć się na wyżyny, jakie zostały już osiągnięte w przeszłości przez Breughelów, Vermeerów i Rembrandtów. Malarze z Bractwa ignorują lub też pomijają celowo wszystkie zdobycze plastyczne impresjonizmu i późniejszych prądów europejskich, grzęznąc w sławetnej manierze „sosów” monachijskich, w naloce idei dawno zdystansowanych i od dawna martwych.

Teraz zaczniemy cytować nazwiska. Antoni Michałak nie przeczuwa nawet, że istnieje jakieś zasady teorii koloru. W jego „Św. Franciszku” centralnym punktem kompozycji jest... czerwony dzbanek, który dzięki zawetemu w sobie potencjałowi barwności wybija się na plan pierwszy w spontanicznym wrażeniu wzrokowym. O obrazach Janusza Podoskiego można by powtórzyć to, co o wczesnych malowidłach baroku powiedział Wł. Strzebiński: że są właściwie rysunkami światłocieniowymi, w których olej zastąpił ołówek czy węgiel, a płótno — zwykły papier. Są to przy tym rysunki kiepskie, jak np. ta „Florcja”, malowana jakby nie istniejąc, bo zieloną sangwiną. Na rzekomo współczesną „Kawiarnię” Stefana Płużańskiego złożyło się słabe naśladownictwo kompilatorskie: jest tu „Brueghel le Drôle” (kalejdoskopowa wielofiguralność) i „Brueghel d'Enfer” (szarża nastrojowości) jednocześnie. Michałak, Podoski i Płużański reprezentują — moim zdaniem — typową, skostniałą już w zastoiu, wyjałowioną z niespodzianek twórczych „lukaszowatość”.

Bolesław Cybis, Jan Zamojski i Jeremi Kubicki — podświadomie jak gdyby stwierdzający, że znaleźli się w ślepej uliczce — sterują w swoich obrazach ku freskom. Ich trzech chyba tylko Cybis czyni to z pełną odpowiedzialnością. Zamojski maluje pod niewolniczym wpływem starej ikonografii cerkiewnej, gdzie żądze kolorystyczne zaspokajała w całości blacha złota i srebrna; „rysunek” w jego obrazach jest dziwnie warty i pozbawiony ekspresji. U Kubickiego zwracają uwagę manieryczne, wszędzie te same akty kobiece, monotonia perłowosrebrzysto-różowej gamy barwnej, inkrustowanej plamami czarnego lakieru, i jednostajne chwytliwy fakturowe; przebijają także u niego jakieś tendencje dekoracyjne i nieudolnie naiwny egzotyizm fabularny. Jan Gotard i Czesław Wdowiszewski holdują dość osobliwym ideałom piękna, zrealizowanym ongi bez reszty przez solidne niemieckie oleodruki; jeśli by szło o Gotarda, jest to bardzo przykre, gdyż ma on wielkie wycieczki waloru: brunatne i żółto-szare barwy w „Znachorec” i „Ciotec” mają mięsistość i miękkość czy to welny czy sukna. Wielka tempera Wdowiszewskiego pt. „Wjazd Ottona Rudego do Gniezna” jest mechanicznym



ALEKSANDER JĘDRZEJEWSKI

Zima w Wiśniowcu

a zbędny toból krepującą swobodę samodzielnych ruchów. Najważniejsze z tych przykrych obojętności — to obojętność na kolor; nawet ci z lukaszowców, którzy pragną rozwiązać w swych płótnach jakies problemy kolorystyczne, zdradzają brak elementarnego wtajemniczenia w optyczne prawa rządzące kolorem, w jego energię i wagę. Drugie znamię dobrowolnie przestrzeganej tradycji szkolnej — to hegemonia rysunku linearnego, stanowiącego jedyną zasadę budowy obrazu.

Prymitywne pojmowanie koloru i fetyszyczny schemat konturowy, stawianego w problematyce malarskiej niejako *hors de concours*, wywołuje liczne usterki kompozycyjne. W ogóle: w kompozycji lukaszowcy nie są zbyt mocni, gdyż pojmują ją niezmiernie wąsko, a przeciwieście kompozycja — to subiektywne organizowanie wizji na skończony, ograniczonej wymiarami płótna, płaszczyźnie obrazu, w celu osiągnięcia zamierzonego z góry wrażenia wzrokowego. Upraszczenie metody kompozycyjnej pociąga za sobą skutki bardzo doniosłe, przede wszystkim — trudność w rozwiązywaniu obrazu jako całości integralnej, wyodrębnionej zupełnie ze świata otaczającego. Toteż nie jest rzeczą

klątwa celibatu kolorystycznego, która twórczość lukaszowców czyni dziwaczny anachronizmem, odsuwa od współczesności, a zbliża ją natomiast do malarstwa... wczesnego baroku. Aleksander Jędrzejewski i Jan Wydra (ten ostatni, *nota bene*, tylko w niektórych swych płótnach, prawdopodobnie ostatnich) wylamali się spod brackich rygorów; dlatego właśnie ich obrazy są najciekawsze i najlepsze na całej wystawie. Nieśmiało i tylko na polu świadome próby wyzwolenia się spod nacisku ascezy szkolarskiej widać również w pracach innych lukaszowców; trudno się w przebiegu tych powolnych zmian zorientować, gdyż wystawa ma za zadanie pokazać zwiędzającym globalny dorobek dziesięciolecia Bractwa i nie wprowadza wcale w szczegóły chronologiczne. Niektórzy artyści — jak się zdaje — wystawili tu prace wyłączone z lat ostatnich, inni wybrali je równomiernie z całego okresu dziesięciolecia, inni znów usankcjonowali przewagę dzieł dawniejszych.

Bezplanowość wystawy, spowodowana tym, że przy jej urządzaniu nie zastosowano wyłącznie kryteriów, uzgodnionych uprzednio przez wszystkich — utrudnia sprezywanie i uporządkowanie ostatecznych



JAN WYDRA

Wskrzeszenie Łazarza



STEFAN PŁUŻAŃSKI

Kawiarnia

zlepkiem luźnych form, nie związanych w ład kompozycyjny ani rysunkiem ani kolorem. Zarówno Wdowiszewski jak i Gotard mogą służyć za przykład manieri, która niemal przekreśla malarstwo.

Z powrotem w stronę malarstwa prowadzi nas: *Eliasz Kanarek* i *Bernard Frydrysiak*. Wśród dzieł Kanarka przeważają niestety portrety zamówieniowe, w których zamiar artysty idzie na kompromisy z niewybrednymi wymaganiami P. T. Publiczności, placącej za swe obstalunki. Paleta barw Kanarka jest charakterystyczniejsza raczej dla pasteli, niż dla prawdziwych obrazów olejnych. *Aleksander Jędrzejewski* — to malarz najbardziej zaawansowany spośród wszystkich członków Bractwa Łukaszewego: czuć w jego płótnach rozkosz malowania farbą, różnicowania pojedynczych dotknięć pędzla, wnikiwania w tajemnice koloru przez użycie płam analitycznych, myślenia i komponowania kolorami; Jędrzejewski na pewno nie dochowa wiary żadnemu z wczesnomłodzieńczych idealów brackich. Przedwczesnie zmarły *Jan Wydra* już zaczynał iść szlakiem zbliżonym i wypowiadać posłuszeństwo szablom akademickim; dowodem „Rybacz-



JAN WYDRA

ka". W swej ewolucji Wydra przeszedł może najdłuższy dystans: od takiego np. cyklu rysunków „Słowianie”, gdzie wpływ Wyspiańskiego kojarzył się z wpływem Stryjeńskiej, do owej „Rybaczki” czy też pejzażów

Z cyklu „Słowianie” (rysunek)

„Domy” i „Nad Wisłą”. Doprawdy, straszna szkoda, że nie mógł „spełnić pokładanych w nim wielkich nadziei” Bractwa.

Tylko trudno przewidzieć, czy — gdyby je spełnił — pozostałby wierny patronowi,

prof. Pruszkowskiemu. Chyba raczej — nie. Prof. Pruszkowski, jako promotor i opiekun Bractwa, do dziś przyjmujący za nie odpowiedzialność przez wzięcie na równi z innymi udziału w obecnej wystawie, musi być uważany za człowieka, który broni doktryny przebrzmiałych i jednostronnych i przyczynia się w dużym stopniu — wraz z prof. Sienkiewiczem — do chaotyzaacji naszej kultury plastycznej, tym bardziej że dysponuje rzadkim talentem pedagogicznym i niezwykle czerem osobistym. Zresztą — znajdując się na wystawie trzy obrazy prof. Pruszkowskiego świadczyć mogłyby raczej o jego lekceważącym stosunku do aktów oficjalnego solidaryzowania się z Bractwem. Dziesięcioletnie dzieje milej sercu prof. Pruszkowskiego gromadki znają dwóch dezertorów: już dawniej z karnych szeregów ustąpił Kokoszko i Mieczysław Szulc; na ich miejsce dookoptowano innych, którzy zgłosili się „na ochotnika”. Ale precedens istnieje; nie ma żadnej pewności, czy nikt następny z niego nie skorzysta; dezercja artysty nie jest wcale oznaką tchórzostwa, lecz przeciwnie — dowodem odwagi i wrażliwości sumienia.

ROMAN KOŁONIECKI

JANUSZ KOSICKI

## OPERA ZA 300.000.000 GROSZY

Słuszny „gniew ludu”, wyrażony w formie strajku okupacyjnego personelu technicznego i artystycznego opery warszawskiej, wysunął na czołowe miejsce polskich zagadnień kulturalnych sprawę opery. Aczkolwiek po wielu dniach mordęgi strajkowej, po wielu staraniach i targach opery warszawska znów zaczyna swą działalność widowiskową, to jednak wszystko przemawia za tym, że nasza opera, oparta na obecnej organizacji, właśnie kończy swe życie. Odpowiednie zastrzyki, wyrażające się w pomocy rządowej oraz innych zainteresowanych instytucji, podtrzymują tę agonię do końca bieżącego sezonu.

Chociaż to chwilowe załatwienie sprawy reguluje bardzo ważną kwestię pracowniczą, nawet nie poruszono sedna zagadnienia operowego. Trudno bowiem nazwać pochopny projekt upaństwowienia opery konkretnym planem, rozwiązującym na dłuższy czas zagadnienie opery. Z okazji strajku, a więc w atmosferze ogólnego podniecenia zainteresowanych, mówiono się: „Wystarczy, żeby państwo dołożyło do opery w takim stosunku, w jakim ją popiera miasto — a będzie wszystko w porządku”. Skromnie mówiąc, chodzi o fundowanie opery sumą około 3 milionów zł., co rozumie się łącznie z bieżącymi emeryturami operowymi. I będzie wszystko w porządku. To znaczy że zespół wykonawców otrzyma swoje, operomani będą mieli pewność, że na placu Teatralnym znajdują codziennie widowisko operowe — wszystko potoczy się starym porządkiem, z wyjątkiem sumki miliona czy więcej złotych, wstawionej w budżet państwowy.

Po pewnym czasie musi powstać alarm o los Filharmonii Warszawskiej. Rzeczywiście: od kilku lat placówka ta boryka się z nieoptymalnymi warunkami, które spychają ją nad przepaść kapitulacji. Więc — nowa sumka w budżecie państwowym. Stoi jeszcze przed nami otworem prowincja; możliwości wstawiania nowych sum do budżetu państwa da sporo każda inna dziedziina sztuki: film, teatr, literatura, plastyka (zwłaszcza w dziedzinie rzemiosła urbanistycznej) itp. Już więc sam fakt, że ze sprawy upaństwowienia opery może powstać mierzalna *usus* mecenasowania sztuki przez państwo, wymaga dogłębnej rewizji tego zagadnienia.

Przed wszystkim suma 3 milionów zł. nie stworzy wcale nowej epoki opery warszawskiej. Za tę sumę zaledwie wszystko będzie w porządku. Opierając się na zdaniu naszego świętego dyrygenta stale koncertującego w Ameryce, Artura Rodzińskiego, należy stwierdzić, że przede wszystkim gmach opery na placu Teatralnym, nawet po najdalej idących przeróbkach, nie spełnia za datą współczesnego gmachu operowego. Porostu chodzi o wybudowanie nowego gmachu, który by pozwolił stworzyć typ reprezentacyjnego widowiska, godnego firmy państwowej. W tym celu nasza orkiestra, chór soliści wymagają gruntownego „remontu”, co oprócz kosztów pozytywnych przyniesie nową sumę emerytur. Dopiero po takich pracach przygotowawczych można zacząć mówić o pracy istotnej. Widzimy więc, że plan upaństwowienia opery, obejmujący budżet 3 milionów zł., może nam dać jedynie namiastkę tego, co przy dotychczasowym stanie rzeczy,

niezależnie od potrzebnych inwestycji, wymagałby kilkudziesięciu milionów, 3-milionowe upaństwowienie opery, aczkol-

wiek dysponujący sumą 300.000.000 groszy — da nam w rezultacie przysłowiową operę za 3 grosze. Jak się okazało, należy zastanowić się podwójnie nad upaństwowieniem opery, bo trzeba na to wielu milionów złotych.

Systematyzując naszą rewizję, zbadajmy: 1) co wystawiać na scenie operowej, 2) dla kogo wystawiać opery, i 3) jak je wystawiać. Przecież wiadomo: oper żelaznego repertuaru jest niemal — po co więc pytać, co wystawiać. Okazuje się jednak, że współczesna muzyka nie obfituje w dzieła operowe. Można wymienić zaledwie kilka dzieł muzyki współczesnej, godnych wystawienia na scenie. Już raczej widowska baletowa znajdują większe uznanie u współczesnych kompozytorów. Czyż to nie jest zastanawiające, że na przestrzeni ostatnich lat kilkudziesięciu zanikło wśród twórców zainteresowanie operą?

Na ogół ten brak zainteresowania tłumaczy się mankamentami struktury operowej (statyka libretta, powodowana śpiewem, i luźna forma muzyczna całego dzieła, sprzeczną z dzisiejszymi prądami konstruktywizmu muzycznego). Opinia twórców jest synkretyczna: jeśli więc twórca raz i raz brak żywej akcji w operze, to tym bardziej współczesnego człowieka raz w operze „stoją” i dłuższy. Toteż coraz częściej na operę idzie się jak na „piękną rzecz z dawnych lat”. Musimy również pamiętać, że chociaż do dziś uznajemy piękno tragedii greckich ze wspaniałymi chórskami, to jednak wystawiamy je stosunkowo rzadko. Żelazny repertuar operowy należy wystawiać, ale z tym umiarem, z jakim uprzętnia się publiczności eksponaty muzealne. Oczywiście, wszystko co nowe powinno być wystawiane na pierwszym miejscu, gdyż każdy utwór może nieść zarodek koniecznej reformy opery jako dzieła sztuki (np. *Wozzeck* Albana Berga). Na scenie operowej musi też znaleźć przytulenie dość popularna dziś forma baletu, który u nas przede wszystkim reprezentują *Harnasie* Szymanowskiego.

Jednym z powodów obecnego kryzysu operowego w Warszawie jest również obojętność przeciętnej publiczności dla dzieł sztuki. Obojętność ta jest sprawą prywatną każdego człowieka; jeśli ktoś sam nie chce sięgnąć po wyższe wartości kulturalne, to żaden przymus ani propaganda nie zmusi go do doznawania wrażeń estetycznych. Należy jednak dać każdemu człowiekowi sposobność poznania możliwości wrażeń estetycznych; nawiązując zaś do spraw operowych, w całokształcie podstaw kultury duchowej z zakresu szkoły powszechnej — należy pamiętać o prezentowaniu oper i koncertów tak jak o każdym innym przedmiocie szkolnym. Jak wynika z prezenyjnego charakteru widowisk operowych, muszą one być wystawiane na poziomie, na jaki tylko pod względem personalnym może się Polska zdobyć.

Przed zrealizowaniem wniosków zajrzyjmy do statystyki frekwencji publiczności operowej w Warszawie. Okazuje się, że przeciętnie na siedem przedstawień operowych w stolicy w przeciągu tygodnia na operę chodzi w sumie tyle osób, że zapelniając nimi cały teatr, wystarczy dać 2 — 3 przedstawienia tygodniowo. Dodając do siebie poszczególne pozycje zauważymy, że ani współczesna polska twórczość operowa, ani ucześnie publicznosci na widowiska operowe

zupełnie nie tłumaczą potrzeby stałego teatru operowego w Warszawie. Natomiast akcja „wychowania estetycznego” wymaga widowisk operowych, stojących na odpowiednio wysokim poziomie.

Przechodząc do realiów uważamy, że powinno powstać towarzystwo kulturowania opery; związane ściśle z planem „wychowania estetycznego” w szkołach, mogłoby ono korzystać z pewnych dotacji miejskich i rządowych. Towarzystwo to powinno zorganizować orkiestry symfoniczne w Warszawie,

byśmy mogli szerszego realizowania tzw. „wychowania estetycznego” w szkołach; z tego właśnie powodu wspomniane towarzystwo reprezentacyjne każdego większego miasta dalyby asumpt do udziału finansowego zarządów miejskich w tych imprezach.

Nawiasowo można wspomnieć, że nie wykorzystany przez kilka dni w tygodniu gmach Teatru Wielkiego w Warszawie mógłby być wydzielony prywatnemu przedsiębiorcy, który by mógł wystawiać operet-

### JAMA W CUKIERNI LITERATÓW K. DAKOWSKIEGO Bagatela 3

Wielnie, Lwowie, Krakowie, Katowicach, Łodzi i Poznaniu, w zasadzie opierając się na istniejących orkiestrach symfonicznych i operowych. Orkiestry powinny mieć zapewniony byt, w zamian za dwa koncerty i dwa przedstawienia operowe w tygodniu. Rozwiązałyby to sprawę stałego niedomagania orkiestry symfonicznych, a jednocześnie podniesienia poziomu orkiestr operowych. Każda z orkiestr miałaby swego stałego kapelmistrza. Przedstawienia operowe odbywałyby się przy pomocy dużego zespołu wykonawców, którzy jednocześnie, podzieleni na „partie operowe” (zespół *Aidy*, *Cyrulika Sewilskiego* itp.), w różnych miastach na zmianę dawałyby przedstawienia. Rezygnując ze stałej opery w jednym mieście, uzyskali-

byśmy możliwość szerszego realizowania tzw. „wychowania estetycznego” w szkołach; z tego właśnie powodu wspomniane towarzystwo reprezentacyjne każdego większego miasta dalyby asumpt do udziału finansowego zarządów miejskich w tych imprezach.

JANUSZ KOSICKI

## HOMER PRZED MIKROFONEM

Teatr Wyobraźni w trosce o jak największe urozmaicenie repertuaru od dawna już sięgnął do literatury antycznej. Ponieważ specjalna twórczość radiowa nie może zaspokoić jego potrzeb repertuarowych, drogą zupełnie naturalnych poszukiwań zrodziła się myśl adaptacji radiowej utworów klasycznych, czy to pisanych dla sceny, czy też epickich. Nie ostatnią wartością pozytywną tych eksperymentów jest szeroka propaganda arcydzieł literatury klasycznej.

Radiofonizacja utworu literackiego nie jest sprawą łatwą. Dzieło utkane z materiału słowa, wykorzystujące nie tylko jego barwę dźwiękową, ale i jego elementy wizualne, musi być zamienione w szereg udramatyzowanych „obrazów” akustycznych, z których dopiero wyobraźnia odbiorcy musi stworzyć pełną wizję plastyczną. Słuchowisko *Powrót Odysuseja* przekonało nas, że wiersz Homera w pięknym przekładzie Sienkiewicza zawiera pierwszorzędny materiał radiofoniczny. Adaptacja Ireny Parandowskiej poszła w kierunku wyboru tych fragmentów z *Odyssei*, które zawierają najwięcej ładunku dramatycznego, — stąd słuchowisko było tak bliskie duchowi Homera. Epicka powolność aoida z Chios, jego wyraźne upodobania krasomówcze, które tak często każą mu w tok opisywu wplatać prawdziwie sceniczne dialogi, okazały, że i w transpozycji radiowej wizja Homera nie traci ze swej bogatej plastyki. Podkreślić wypada dyskretnie tła akustycznego. Zarówno muzyka Kondrackiego, jak i specjalne efekty dźwiękowe zastosowane przez reżysera Strachockiego nie zaciemniały ani przez chwilę pięknego brzmienia słowa.

Mikrofoa, oczyszczając wizję poetycką z pewnych elementów, okupuje jej zubożenie tym że pozwala na pełne wybrzmienie słowa. Słowo odzyskuje autonomność, staje się wartościaki samo przez się. Muzyczne kadencje wiersza, jego barwa dźwiękowa, stają się elementem przeżycia estetycznego niezależnie od zawartości treściowej. To nakłada na wykonawców zadania specjalnie trudne, szczególnie dziś, gdy na scenie tradycja dobrego mówienia wiersza staje się coraz niklejsza. I tutaj radio może spełnić rolę bardzo ważną, szerząc kulturę wygłaszania wiersza. Wykonanie *Powrotu Odysuseja* może pod tym względem usposobić do pewnych nadziei. Na ogół wiersz brzmiał dobrze. Może tylko w ustach p. Krzemieńskiego eozury były zbyt rygorystycznie wymierzone, a wykonawcy roli Euryklei przez zbyt surowy podkład emocjonalny rozbiła jego muzyczną potoczność.

W całości *Powrót Odysuseja* uznać należy za słuchowisko bardzo udane. Tragedia Odysuseja, tego najbardziej ludzkiego z bohaterów antycznych, w całej swojej pozbawionej patosu wyrazistości rozegrała się przed „oczyną duszy” słuchacza — ten romantyczny i zbanalizowany frazes da się w pełni zastosować do percepcji dzieła radiofonicznego. A jakkolwiek odpadł cały sztafaż baśniowy jego przygód, to dystans między odbiorcą, żyjącym realną terażniejszością, a tym romantycznym wleczgą został całkowicie utrzymany, gdyż stwarzanie tego dystansu leży już w samej naturze mikrofonu. Dlatego Odysusej pozostał ludzki i niepospolity — taki jakim unieśmiertelniła go mitologia.

K. G.

