

PION

CENA 50 GR

ROK VI NR 17 (238)

WARSZAWA

1 M A J A

1938 ROKU

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

CZESŁAW MIŁOSZ — TAJEMNICA MIGUELA MANARY
MARIA CZAPSKA — ŚMIERĆ POETY
J. E. DUTKIEWICZ — SZTUKA ROŚNIE NA ZIEMI
KONRAD WINKLER — INWENTARYZACJA ZABYTKÓW
JAN PIASECKI — PRZEWODNIK LITERACKI I NAUKOWY

JAN EMIL SKIWSKI

W POLSCE I W BŁĘDOMIERZU

Recenzent zdający sprawę z nowej powieści głośnego autora z konieczności musi wystąpić nieraz w charakterze polemisty. Koło *Pasji błędnierskich*¹, jakkolwiek ukazały się niedawno, zdolała się już skupić dość gruba warstwa t. zw. utartych opinii. Jedne z nich przedostały się na łamy prasy, inne krążą w rozmowach literackich. Zapewne, można by je pominąć. Sądzą wszakże, że właśnie u nas, gdzie etykietowanie przychodzi ludziom zbyt łatwo, gdzie się potoczne opinie niesłychanie szybko petyfikują, nie należy pomijać ich milczeniem.

Pasje błędnierskie Iwaszkiewicza wywołały dwa zarzuty, którym chciałbym poświęcić nieco uwagi. Powiadają, że ostatni utwór autora *Panien z Wilka* jest wymodelowany na życiu Tolstoja. Mianowicie historia starego Zamoylly przypomina „do złudzenia” perypetie pisarza rosyjskiego. Bo Zamoyllo — to też pisarz o sławie wszechświatowej, laureat Nobla, pochodzący z tego samego co Tolstoj arystokratycznego środowiska, podobnie jak mistrz z Jasnej Polany żyjący w rozterce z rodziną, nie rozumiejącą jego życia duchowego; wreszcie — w czym znów idzie śladami twórcy *Wojny i Pokoju* — Zamoyllo przed samą śmiercią ucieka z domu do leśniczówki i kończy życie z dala od rodziny. Doprawdy trudno zrozumieć, dlaczego — jeśli nawet zgodzimy się, że istotnie Iwaszkiewicz oparł pewne partie swej powieści na biografii Tolstoja — ma to być „zarzut”? Powieściopisarz zbiera materiały zewsząd: z samoobserwacji, z obserwacji różnych środowisk, z którymi się w życiu styka — dlaczegoż nie miałby prawa zaczerpnąć motywów ze znanych powszechnie żywotów wielkich ludzi? Można przecież napisać powieść o Tolstoj, dlaczegoż więc nie można pośrednio, dla celów artystycznych, posłużyć się jego życiorysem? „Zarzut” jest całkowicie bezzasadny.

Mówi się też, że Iwaszkiewicz poddał się wpływowi Dostojewskiego. Ta mania doszukiwania się wszędzie wpływów nie wydaje mi się płodna jako metoda krytyczna. Nigdy przecież nie ma się pewności, gdzie zachodzi wpływ, a gdzie występuje naturalne współbrzmienie między dwoma pisarzami. Samo ustalenie faktu, że pisarz żyjący później spotyka się w pewnych punktach z pisarzem epoki ubiegłej, niezgoje jeszcze nie dowodzi. Ludzie niezależnie od siebie wpadają na te

same obserwacje, myśli, a nawet rozciągają kolo siebie tę samą *aurę*, nie wiedząc o tym. Różnica między wpływem istotnym a zbieżnością treści czy ekspresji jest tak subtelna, że należałoby z największą ostrożnością posługiwać się argumentem „wpływu” dla wykazania braku oryginalności autora. Trzeba by w każdym wypadku ocenić, czy istotnie zachodzi wypadek narzucenia pewnej treści artystycznej i przejęcia się nią przez pisarza, podobnie jak autor parodii przejmując się stylem swojego wzoru — czy też zachodzi podobieństwo „immanentne”.

Oczywiście w ten sposób teren od pewnych problemów pozornych, które zaznaczyły się w dyskusjach na temat ostatniej powieści Iwaszkiewicza, postaram się pokrótce scharakteryzować jej główne wątki. Dostrzegam trzy koryta, którymi posuwała się myśl autora w konstruowaniu *Pasji błędnierskich*: Zamoyllo, jego sprawa rodzinna i pisarska; sprawa Kanickiego, według mnie centralna dla powieści; i wreszcie — próba syntezy życia polskiego, przynajmniej niektórych jego dziedzin.

Za najsłabiej przeprowadzony uważam pierwszy z tych motywów. Oczywiście, nie chodzi tu o zarzuty tego typu jak ten, o którym wspominałem. Nic mnie nie obchodzi, czy życie Zamoylly jest czy nie jest podobne do życia Tolstoja: to jest bez znaczenia. Uważam natomiast za brak bardzo dalekiej i aluzorycznej przedstawienie całej sfery pisarskiej i artystycznej żywota starego hrabiego. Trudno zrozumieć, dlaczego właściwie autor zrobił z niego wielkiego pisarza. Przejścia twórcze Zamoylly są naszkicowane blade, bez pogłębienia. Zamoyllo mógłby w powieści odegrać niemal identyczną rolę, będąc zwykłym sobie ziemianinem - dyletantem, estetyzującym panem mającym zawile kłopoty rodzinne. Partie, które najlepiej wypadły w żywocie Zamoylly, a więc jego pobyt w Paryżu, cały węzeł refleksji na temat nikomości spraw ludzkich — temat, dodajmy, trudny, bo jakże już w literaturze wyzyskany! — mają dużą plastykę i budzą współbrzmienie czytelnika. To samo można powiedzieć o tym jego dalekim, sceptycznym, fatalistycznym stosunku do rodziny, na którą nie ma wpływu i której losów nie udaje mu się kształtować. Finał: śmierć Zamoylly w leśniczówce — temat patetyczny, wymagalby potężniejszego, żywszego wlotu w dziedzinę spraw ostatecznych człowieka. Jeszcze jeden szczegół, już raczej techniczny: niefortunnie zostało pomyślane samo nazwisko tej postaci. Zamoyllo jest zrobiony

„na Zamoylly”. Nazwisko Zamoylly jest zbyt szeroko znane w Polsce, żeby takie sztuczne doczepienie do jego źródłosłowu końcówki „kresowej” nie miało razić czytelnika. Jest to typowe nazwisko „powieściowe”, t. zn. sztuczne, nie wywołujące poczucia autentyczności.

W przeciwieństwie do Zamoylly postać literata Kanickiego jest narysowana pierwszorzędnie, a niektóre sceny tego tragicznego żywota dosięgają prawdziwego mistrzostwa. Historia Kanickiego — to jeszcze raz w literaturze podjęty dramat sumienia, tym razem z dużą siłą i oryginalnością. O ile w Zamoylly spostrzegamy nieraz działanie szablonu, o tyle odnosimy wrażenie, że postać Kanickiego autor wynosił we własnej duszy, że głęboki rozmyśl artystyczny towarzyszył mu stale przy odtwarzaniu losów tragicznego literata. Iwaszkiewicz z wielką umiejętnością stopniuje grozę. Zbrodnictwo Kanickiego, jego wyobcowanie ze świata zwykłych ludzkich uczuć występuje zrazu w formie nikłych, białych, niemal informacyjnych aluzji. Autor w ten sposób przedstawił nam rośnięcie zbrodnictwa w Kanickim. Jest to typ do głębi fatalistyczny; tragiczny cień tego fatalizmu, wlokący się za postacią, jest naprawdę wstrząsający. Zabójstwo syna dokonany się niemal automatycznie. Zbrodnia ukazuje się nam z jej strony czysto fizycznej, jako wykonanie pewnych prostych czynności — z tym całkowitym, zagadkowym wyłączeniem wszelkich odruchów uczuciowych czy moralnych w chwili jej spełniania. Ani jednej błyskawicy, ani jednego mocniejszego słowa. Jak gdyby drożdże rzucone w ciasto, które nie zaraz rośnie. Ale działanie ich jest pewne. Autor pokazuje nam, że to co nazywamy *wyrzutem sumienia* toruje sobie inne drogi, niż to sobie przedstawia wyobraźnia popularna. Ten głos sumienia potężnie jak gdyby poza człowiekiem, jak jakaś siła zewnętrzna, która się rodzi niezależnie od niego, z którą on prawie nie ma żadnego związku i która potem nagle i niespodziewanie, spotężniała już i niezwykczona, rzuca się na niego z pazurami. Scena samobójstwa Kanickiego, jak również te momenty demonicznej jasności, które były jej zwiastunami, należą do najpiękniejszych stron tej powieści i zarazem współczesnej powieści polskiej.

Wreszcie moment społeczny. W krótkich słowach dałoby się go scharakteryzować jako przedstawienie tego wszystkiego, co jest w życiu polskim mętym irracjonalizmem, fałszywą egzaltacją, brakiem koordynacji, chaosem życia społecznego. Całe zagadnienie pa-

sji błędnierskich, obracające się dokoła zainscenizowania w starożytnym Błędniersku widowiska w rodzaju Oberammergau, jest jak gdyby wyjęte ze snu. I geszety Gorensteina, i zabawna „przedsiębiorczość” naiwnej chytrej hrabiny Zamoylly, i dyskusje między trzeźwym wójtem a egzaltowanym folklorystą Ottonem, — wszystko to przesycone jest atmosferą jakiegoś niedociągnięcia, czymś „nie z prawdziwego zdarzenia”. Wszystko skąpane w atmosferze niemal przedcywilizacyjnej, w jakimś chaosie niejasnych pragnień, zawodnych instynktów, mglistych namietności, niedowarzonych idei. Obraz niewątpliwie pesymistyczny — i fałszywy, gdyby go traktować jako generalny. Ale głęboko prawdziwy, jako charakterystyka tak licznych jeszcze u nas ośrodków chaosu społecznego, których barwę Iwaszkiewicz wyczuł i oddał znakomicie. Niesposób też pominąć kilku świetnych postaci epizodycznych, jak stara Kanicka, Gorenstein, Jasio.

Wszystko, co powiedziałem na temat trzech wątków *Pasji błędnierskich*, pośrednio już zawiera charakterystykę tego utworu pod względem ekspresji artystycznej. Dodam jedną uwagę pedantyczną, ale jak mniemam, nie bez znaczenia. Tu i ówdzie płaczą się po powieści dość złośliwie rusycyzy, takie np. jak „właściwie mówiąc”, albo „wezelek” (w znaczeniu zawiątko) itp. Nie brak też innych poślizgnięć pióra, zapewne nieznacznych na tle całości tak wybitnej, a jednak wnoszących do powieści niepotrzebne dysonanse, od których takimi stylicie jak Iwaszkiewicz nie trudno było przecież się uwolnić.

Ton powieści grobowy. Czad pesymizmu i beznadziejności unosi się nad nią. Jest zimna, daleka i tragiczna. Tragizmowi swych postaci nie przeciwstawia autor żadnej siły, która by z nimi mogła skuteczną podjąć walkę. — Przeczytałem w tej chwili to zdanie i przestraszyłem się! To się zawsze tak pisze: pesymizm — a jaki na to ratunek? I wtedy występuje szanowny krytyk z jakąś bardzo piękną, podniosłą i ogólnikową receptą. — Oczywiście, jestem jak najdalej od podawania takich recept, zwłaszcza w stosunku do utworu pisarza tej miary co Iwaszkiewicz. Owa siła, która mogłaby się przeciwstawić obrazowi destrukcji, jest sekrettem pisarza i niczym więcej. Tu krytyka milknie, a tym bardziej wszelkie „dobre rady”.

JAN EMIL SKIWSKI

¹ JAROSŁAW IWASZKIEWICZ: *Pasje błędnierskie*. Warszawa 1938, Gebethner i Wolff. Str. 323.

41003 / 46 / 690

CZESŁAW MIŁOSZ

TAJEMNICA MIGUELA MANARY

Dnia 14 kwietnia br. Rozgłośnia Warszawska Polskiego Radia nadała w ramach Oryginalnego Teatru Wyobraźni misterium Oskara Miłosza pt. *Don Miguel Manara* w reżyserii Juliusza Osterwy i wykonaniu „Reduty”. Przekład tego wspaniałego misterium wyszedł spod pióra Bronisławy Ostrowskiej; premierę słuchowiska poprzedziło przemówienie, które zamieszczamy poniżej w całości.

Trudno mówić o Oskarze Miłoszu, bo jest to pisarz, oceniany tylko przez niewielkie grono czytelników, pisarz świadomie skazujący się na niepopularność, przebywający w kręgu zagadnień niełatwo dostępnych i wymagających przygotowania. Należy przy tym do tego gatunku poetów, których znaczenie wydaje się rosnąć dopiero z upływem czasu. Pierwsze jego książki ukazują się jeszcze w wieku dziewiętnastym. Dziś jest to człowiek stary, rzecz dziwna: najgorętszych wielbicieli ma właśnie w kolach młodzieży literackiej Francji i Belgii, wśród tego pokolenia, które weszło do literatury dopiero kilkanaście lat po wojnie. Dla każdego, kto wie, z jakim okrucieństwem młodzi odnoszą się do swoich poprzedników, z jaką łatwością klepią ich pobłażliwie po ramieniu, ten fakt wyda się na pewno zastanawiający. Jeżeli krytyk belgijski (Eemans) zestawia nazwisko Miłosza z nazwiskami Goethego, Novalisa, Hölderlina, Nietzschego i George'a, mówiąc że są to ci, którym dana jest misja pośredniczenia między Bogiem i ludźmi za pomocą poezji — nie dzieje się to na pewno bez poważnych powodów. Ten ruch literacki młodej Francji, w Polsce niemal nieznanymi, dążący do przywrócenia godności wielkiemu słowu: poezja, do uwolnienia jej od bezpłodnych zabaw formalnych, dopatrzy się w dziele starego poety pierwiastków, które pozwalają na nazwanie go prekursorem nowej sztuki — tej, którą dzisiaj możemy zaledwie przewidywać.

Dziwna postać. Urodzony w r. 1877 w ziemi mohylowskiej, wyszedłszy ze środowiska szlachty litewskiej, wychowywany był od dziecka w Paryżu i Francja stała się jego prawdziwą ojczyzną. Tragizm powłakę stosunki rodzinne wpłynęły na to odwaranie od podłoża, na zmianę kraju i języka. Wychowanie odebrał starannie, po skończeniu szkół średnich studiował prehistorię w szkole Louvre'u. Zadebiutował tomiami wierszy pisanych pod wpływem panującego wtedy symbolizmu i to zaważyło na późniejszych opiniach krytyków, którzy uparcie przez wiele lat nadawali mu tytuł symbolisty; nie zdaje się jednak, aby ta nazwa mogła wiele wytłumaczyć.

W swoich dojrzałych utworach jest to twórca samotny, gorący nad zmiennymi prądami epoki, któremu — jak sam powiada — przypadło w udziale żyć w wieku okropniejszym nad wszystkie: w wieku fałszu i zatracenia istotnych wartości życia ludzkiego. Od naznaczenia piętnem jałowych i małodusznych czasów wielce uratować, jego zdaniem, jedynie można czujność na prawdę zawartą w człowieku, niezmienną od początku istnienia ludzkiego rodzaju, tę prawdę, która najpełniej wyraz znalazła w Biblii, a której świadectwo dają także dzieła, jak *Boska Komedia* i *Faust*. I nie są to dzieła, jakie by można było ocenić ze względu na zawarte w nich piękno, na zdobyte takiej czy innej cywilizacji. To są księgi, kryjące w sobie wiedzę tak pełną, jaką tylko może osiągnąć człowiek, to są księgi wtajemniczonych, z ich kart czytamy powołanie nasze ujęte w formę mitów.

W całej działalności literackiej Miłosza powtarzają się dwa motywy: motyw wygnania i motyw czynu. Świat w jakim jesteśmy zamknięci jest wygnaniem, odczuwamy boleśnie tę krótkotrwałość naszego istnienia, wszystko wydaje się nam zbyt smutne w swojej małości, abyśmy mogli wierzyć, że to jest życie, godne tej wewnętrznej siły, samej siły istnienia, jaką w sobie nosimy. A równocześnie pobyt każdego z nas tutaj jako nam przypuszczając, że obarczono nas jakąś misją i że z tego zadania każdy musi się wywiązać, że jest po to by czynić, i tylko w czynie jest sens, tylko czyn usprawiedliwia. Jesteśmy po to, by „błogosławić szlachetność trudu” by przez doświadczenie i rozpacz zdobywać mądrość afirmacji. Poeta, który przyjmując to religijne założenie, jest pisarzem katolickim, i słusznie jeżeli z takiego uchoździ. Dlatego Oskar Miłosz, potępiając dzisiejszą epokę w namietnych słowach biblijnego psalmisty, czyni to nie z odrazy i zwątpienia, ale w imię wiary w ład wyższy, od którego ludzkość odeszła, ale do którego powróci. „Nie pisałem — mówi — aby być zrozumianym przez nerwową

elitę wieków zamętu, a więc rozpadu: bo nasze wojny polityczne i społeczne są straszliwymi plugami, nasze wyobrażenie o miłości to mierzwa, i nasza nauka to ziarno rozmiękle, nie kielkujące jeszcze pod słońcem odnowy”. A więc czyn, pojęty jako odzyskanie się do świata, który słyszeć nie umie, który nie umie i widzieć. Czynem tym jest dzieło Oskara Miłosza.

Książkę wydał niewiele. Wykaz ich obejmuje cztery zbiory poematów, tragedię biblijną *Mephibozet*, powieść *Milosne utajmienie* i trzy najważniejsze, podstawowe dla zrozumienia istoty jego filozofii rozprawy, albo raczej poematy metafizyczne: *Ars magna*, *Les Arcanes* i analizę objawienia św. Jana. Poza tym wydał dwa tomy opowiadań i bajek dawnej Litwy. Utwory jego tłumaczone były dotychczas na języki: polski, litewski, hiszpański. Jednym z najpiękniejszych utworów Miłosza jest też misterium w 6 obrazach zatytułowane *Miguel Manara*. Pierwsze wydanie ukazało się w r. 1912, drugie — w 1935. Sztuka była wystawiana w Paryżu, w Brukseli, nadawano ją też radio paryskie. Na język polski została świetnie przetłumaczona przez Bronisławę Ostrowską i wydana nakładem poznańskiego „Zdroju” w r. 1919.

Ten poemat dojrzewał długo, nim go poeta napisał, i ten sam problem — problem miłości nie znajdującej nasycenia, wyrażony został już przed tym w innych jego książkach. Tematem jest historia Don Juana, zagadnienie donjuanizmu, od dawna przyciągające uwagę pisarzy. Tym razem bohaterem jest jednak nie Don Juan Tenorio, faworyt Piotra Okrutnego, króla Kastylii; Miłosz natrafił na inną postać, najzupełniej historyczną, której życie nie ustępuje w okrucieństwie i rozpucie życiu legendarnego Don Juana, a różni się tym, że mamy tu do czynienia z grzesznikiem nawracającym się przed śmiercią. Tą postacią jest obywatel miasta Sewilli, Don Miguel Manara, znany także pod swoim korsykańskim nazwiskiem Vincentelo di Lecca. Historycy odnaleźli jego przejmujący testament. Oto fragment, niech on da pojęcie o jego autorze: „Służyłem Babilonowi i diabłu, jego księciu — wyznaje Manara — z tysiącem wszeteczeństw, pych, cudzołóstw, bluźnierstw, wykróceń i rozbojów. Moje grzechy i moje niegodziwości są niezliczone i tylko wielka mądrość Boga zdolna jest je wymienić. Jego nieskończona cierpliwość je wybaczyć. Niestety! Jakże chciałbym umrzeć zanim skończę pisać te linie: są smokre od moich łez, powinno by z nimi przyjąć moje ostatnie technienie”.

I na końcu długiego, pełnego kajania się testamentu, którego większą część zajmuje wyznanie wiary, pisane w formie dialogu: „Powierzam moje ciało ziemi, niech zagłada — matka moja i robaki — moi bracia trzymają je tam aż do chwili, gdy Pan Wszehrzeczy wskrzesi je w dniu skończenia świata. Żądam, aby natychmiast po śmierci ciała moje było położone na rozsypanym na krzyż popiele, z obnażonymi stopami, owinięte w całun mego płaszczka, z krucyfiksem u węgłowa, między dwiema świecami; głowa ma być odkryta. Niech niosą moje zwłoki na noszach ludzi ubogich, w towarzystwie dwunastu księży, bez pomp ani muzyki do kościoła świętego Miłosierdzia. Tam niech złożą je w ziemi na cmentarzu tego kościoła, u wejścia, na progu drzwi wejściowych, aby wszyscy deptali nogami moje ciało niekczemne, niegodne by spoczywało w świątyni Boga. Niech położą na moim grobie kamień z tym epitafium: „Tu leżą szczątki najgorszego człowieka, jaki był na ziemi. Módlcie się za niego”.

Ten to Miguel Manara stał się bohaterem misterium Miłosza. Jego grzeszne życie ma w sobie tajemnicę, tajemnicę odesłania się pod piórem poety. Jest nią poszukiwanie „miłości olbrzymiej, ciemnej i słodkiej” — jak powiada Manara; wizja takiej miłości nie opuszcza go nigdy i wędrowka od kobiety do kobiety jest niczym innym, jak ciągłą nadzieją i ciągłym rozczarowaniem. Siła duchowa, jaką rozporządza Manara, jest tak ogromna, wrażliwość tak wyczulona, że nie znajduje godnych siebie istot, które by na tę siłę uczuć potrafiły odpowiedzieć własną siłą. I kiedy umiera jedyna kobieta jaką kochał, ta, co ogarnęła go siłą swojej słabości i dobroci — Manara już wie co go czeka: czeka go wypełnienie siebie w miłości innej, miłości jaka jest udziałem tych, których bogactwo wewnętrzne może znaleźć ujście tylko w pożądaniu wolnym od więzów ciała, w pożądaniu Bóstwa.

Żeby zrozumieć tę przemianę, trzeba przypomnieć o Dantem Alighieri i o jego przewodnicze ku rzeczom boskim, Beatryczy, o hesperyjskiej miłości Hölderlina i elizejskiej Schillera. Zagadnienie miłości jest jednym z kluczów do całej myśli autora misterium o Manarze. Zajmuje ono pierwsze miejsce w jego rozważaniach metafizycznych i stanowi punkt centralny jego systemu, wyrażonego najpełniej w wykładzie *Ars magna* i w poemacie Arkanów. Słowo „miłość” — mówi — niewiedza i gruboskórność epok, jakie dzieła nas od średniowiecza, nadały niejako znaczenie dziecinne albo niegodne i nawet najmniej błędące umysły tych straszliwych czasów, czasów ekspiacji, w których mamy nieszczęście żyć, zdają się nie chcieć w nim wyrazić niczego poza pożądaniem, rozkoszą czy ciekawością”. A tylko w miłości wypełnia się los człowieka — jest to jedyny cel, jedynie miejsce prawdziwego pojednania. To jest ogień, pałac się w listach św. Pawła, węgiel rozżarzony na ustach proroków. *Miguel Manara* jest poematem o miłości, nie o tej miłości romantycznej, ale o surowym, mistycznym pragnieniu nawróconych grzeszników.

Nie mogę tu sięgnąć do doktryny pisarza, która opiera się na badaniach nad istotą materii, czasu, przestrzeni i ruchu, idąc równolegle z odkryciami Einsteina. Jego metafizyka jest złączona nierozdzielnie z jego poezją; poezja jest tylko odłaskiem wielkich przeżyć umysłowych i wizji, z których narodziła się wywoda, wyłożona w działach filozoficznych. To sprawia, że misterium Miguela Manary ma w sobie taką piękność i taką głębię, jakich zdobyć dzisiaj nie potrafi żaden z talentów zapatrzonych w doradne sukcesy, troszczących się o wybiegi, sposoby i sztuczki płytko pojętej „nowoczesności”. Triumf tego dzieła, co raz bardziej zwiększająca się liczba jego wielbicieli pozwalają nam wierzyć, że jest jednak możliwa — nawet dzisiaj — wielkość, ale że trzeba za nią płacić wyrzeczeniem się obowiązującego estetyzmu. Ten język prosty i spokojny, język mądrości, jakim przemawia poemat, nie da się podrobić żadną umiędzielną rzemiosłem. Tak może przemawiać tylko ten, kto widzi rzeczy niedostrzegalne dla dzisiejszych falszerzy, którymi w mniejszym lub większym stopniu wszyscy jesteśmy — jeden z niewielu wybranych.

CZESŁAW MIŁOSZ

PRZEWODNIK LITERACKI I NAUKOWY

Przewodnik literacki i naukowy 1933 — 1935. Kontynuacja *Książki w bibliotece*. Praca zbiorowa pod red. Wandy Dąbrowskiej. Z zasiłkiem Min. W. R. i O. P. Warszawa 1937. Poradnia Biblioteczna Warszawskiego Koła Związku Bibliotekarzy Polskich. Str. XVI + 503.

Życie współczesne — ruchliwe i zmienne — i w dziedzinie produkcji umysłowej nie płynie nurtem spokojnym, ustalonym. Trudno dziś przeciętnemu inteligentowi zorientować się w masie wydawnictw z dziedziny, w której nie jest fachowcem. W razie konieczności zapoznania się z literaturą jakiegoś tematu nasuwa się szereg wątpliwości i trudności: co na dany temat w ogóle u nas jest; co wydano ostatnio, gdzie, w jakiej cenie; co warto przeczytać, jaki jest poziom książki? Niewielu stać na śledzenie bibliografii bieżącej. Zresztą obok krytyki odczuwa się potrzebę rzeczowej informacji „odciążonej” od indywidualności recenzenta. Opracowaniem przewodnika po literaturze pięknej i naukowej zajęła się Poradnia Warszawskiego Koła Związku Bibliotekarzy Polskich, przez doświadczenie swe w dziedzinie czytelnictwa specjalnie do tego predestynowana. Wydała ona przed trzema laty katalog-przewodnik, jedyny w swoim rodzaju, bo omawiający książki (około 4700) ze wszystkich działów piśmiennictwa. Doprowadzony był on do początków 1933 r. Wydany obecnie *Przewodnik literacki i naukowy* uwzględnia książki z okresu trzyletniego (rok 1935 włącznie) i obejmuje ponad 2000 pozycji. Każda pozycja zawiera (prócz dokładnego opisu bibliograficznego (wraz z ceną) krótką charakterystykę, informującą obiektywnie o treści, rodzaju, metodzie opracowania, poziomie i praktycznej przydatności książki. Charakterystyki te, opracowane — przy współudziale sił pedagogicznych, literackich oraz specjalistów w zakresie literatury naukowej — z ogromną troską o obiektywizm i rzetelność informacji, choć oszczędne w słowie, lapidarne, pozwalają jednak zorientować się dostatecznie, co w danej książce można znaleźć, pozwalają wyrobić sobie o niej opinię. Obfity materiał zgrupowano według międzynarodowego systemu klasyfikacji dziesiętnej. Tym, co nadaje *Przewodnikowi* wartość zgoła wyjątkową i nie zastąpioną, są bardzo celowo dobrane i świetnie opracowane skrowidze. Przy pomocy przedmiotowo-zagadnieniowego skrowidza z łatwością poruszamy się w dziale naukowym. A precyzyjny i szeroko rozgałęziony skrowidz tematowo-zagadnieniowy heltrytyki, prześwietlający materiał z różnych punktów widzenia, według różnych zainteresowań czytelnika (typ powieści, język oryginału, teren akcji, śro-

dowisko, zagadnienie) dać może wiele ciekawych odpowiedzi nie tylko czytelnikowi zwykłemu, ale badaczowi literatury pięknej. Do znajdujących się w *Książce w bibliotece* skrowidzów (prócz wyżej wymienionych) autorskiego i beletrytyki dla dzieci i młodzieży według stopnia trudności, dodano obecnie wykaz ilustratorów książek dla młodzieży, oraz skrowidze autorów wznowień i tłumaczeń. Dwa ostatnie (znów jedyne w swoim rodzaju), bardzo in-



teresujące dla charakterystyki naszego życia literackiego, winny zwrócić uwagę krytyki.

W naszym życiu literackim rolę artystycznego rachunku sumienia z okresu roku spełnia *Rocznik Literacki*. Sądymy, że *Przewodnik*, zwracając uwagę nie tylko na karmazynowy, ale i na literackich szaraczek, mniej troszcząc się o zajęcia stanowiska artystycznego, a więcej o relację, jest doskonałym uzupełnieniem takiego artystycznego sądu. Dopiero połączenie oceny i relacji daje pełny obraz literackiej produkcji kraju i pełny jej rachunek sumienia. Oczywiście znaczenie, jakie ma *Przewodnik* w odzwierciedleniu literackiej produkcji, zdobył sobie niejako „mimo chodem”. Jest przede wszystkim opracowanym na najwyższym poziomie, podstawowym informatorem o całokształcie bieżącego piśmiennictwa polskiego, niosącym pomoc najszerszemu sferom czytelnicy. Praca tego rodzaju nasuwa szereg zagadnień, kwestii, jak np: gdzie się kończy informacja a gdzie zaczyna ocena, z tym wiąże się sprawa obiektywności ocen, dalej — kwestia selekcji wydawnictw itd. Mogą tu się nasuwać najprzeróżniejsze koncepcje i rozwiązania. Rozstrzygnięcia teoretyczne, idealne są niemożliwe. Jest mniej tylko więcej doskonała praktyka. Zamiast więc wytykać niedociągnięcia tej lub innej charakterystyki, wolimy raczej wyrazić podziw dla tego, co — mimo wszystko — jest i wyrazić nadzieję na przyszłość, ugruntowaną na sumiennosci, pracowitości, wiedzy i doświadczeniu redakcji. A upoważnia nas do tego postępowania, jaki widzimy w opracowaniu *Przewodnika* w stosunku do pierwszego tomu wydawnictwa. Zyczyć sobie tylko możemy, żeby na przyszłość wciągnięto na warsztat *Przewodnika* czasopiśmiennictwo odnoszące się do poszczególnych działów: i tu przewodnik każdemu potrzebny.

JAN PIASECKI

OGRÓD - KAWIARNIA K. DAKOWSKIEGO w Bagateli

jest najmiłszym miejscem spotkań elity towarzyskiej stolicy

KONCERT dwa razy dziennie - DANCING - COCKTAIL BAR - WYSTĘPY ARTYSTÓW

MARIA CZAPSKA

ŚMIERĆ POETY

Wiadomości o dobrym porozumieniu Sadyka z Mickiewiczem napełniały Ludwikę dużą radością. Uznanie poety dla Sadyka było dla niej dowodem, że Mickiewicz kochając Polskę musiał pokochać i tego, który jej najlepiej i najbezinteresowniej służył. Martwiła się jak bardzo ks. Wł. Czartoryski popsuł rzeczy u Sadyka, jak niegodnie postąpił z Mickiewiczem, w niczym się go nie radząc ani porozumiewając. 24-go października Ludwika donosiła, że Mickiewicz ze swoim dworem wrócił z Burgas, ale że się na razie zupełnie usunął, „dawszy lekcje, których nie rozumiano czy nie chciano rozumieć”. Chorował poważnie na żołądek, leżał, ale jest nadzieja że wstanie i wtedy zaraz przyjdzie do niej: — to jej obiecał.

Cierpiąca i nerwowo rozstrojona, błogosławiła Opatrzność że im przysłała Mickiewicza, że się poeta z Sadykiem pokochali i na-



MICHAŁ CZAJKOWSKI
mal. E. Boratyński (Rzym 1841)

gadali. Niepokoił ją stan zdrowia Mickiewicza i jego psychiczna drażliwość, właściwa ludziom tego pokroju. „Choruje na głupstwa albo na złość drugich jak Sadyk” — pisała. Ufała Służalskiemu, że otoczy chorego opieką, której tak koniecznie potrzebował. Wiąź jeszcze dziwiła się „niepojętemu i nieprzyzwoitemu” postępowaniu księcia Władysława. „Na cóż było razem jechać?” — zapytywała Zwierkowskiego. — Mickiewicz choruje za Sadyka, za sprawę, o sobie nie wspomina, nigdy się nie skarży... Ale w oczy kole na Galacie, w dziurze, ja mu szukam mieszkania tutaj...”

Dalsze koczowanie poety w celi Lazarystów przy jego złym zdrowiu było istotnie niedopuszczalne. Upřednio wysuwano projekt ulokowania go u pp. Groplerów na przedmieściu Bebek, położonym nad Bosforem w miejscu, z którego rozciągał się jeden z najspanialszych w Europie widoków. Gropler, przedstawiciel genewskiej firmy jubilerskiej i jego żona, oboje rodem z Krakowa, przyjmowali z ujmującą gościnnością polską kolonię konstancyntynopolitańską. Ale Ludwika mimo życzliwego uznania, które żywiła dla obojga Groplerów, była temu przeciwna: dom na Bebeku należał do Ksawerego Brannickiego i nie wypadało, aby Mickiewicz tam się osiedlał. Szukała mu mieszkania na Baszyktaszu, gniewała się na innych, że tak marudzą. Chciała go mieć w pobliżu. Pułkownik Zarzycki — Osman Bey, towarzysz Bema, na skutek jej przedstawienia, zaprosił z miłą chęcią Mickiewicza do siebie, ofiarował mu pokój, usługę, konie, tłumaczył się tylko z kuchni tureckiej, ale i to obiecywał złatwić. „Chociaż ja Turek — mówił — ale i Polak także, a dom i serce każdego Polaka dla Mickiewicza zawsze otwarte”. Poeta był wzruszony zaproszeniem, odwiedził beya Zarzyckiego, ale nie skorzystał z propozycji. Może dbał o swoją niezależność, albo było mu za daleko na Baszyktaszu? Ludwice byłby może ustąpił, miałby u niej chociaż najpotrzebniejsze wygody i rosół dobry, tak konieczny — jak sądziła — dla jego zniszczonego żołądka; ale niestety nie miała miejsca na trzech.

Mickiewicz odmawiał sobie wszystkiego, twierdząc że tak lubi, i trudno go było przemóc; oszczędzał, po rozprawie bowiem z ks. Władysławem nie mógł już liczyć na jego pomoc i na pomoc finansową Hotelu Lambert. Nie czuł się tym oświadczone dotknięty, ale wstydził się za księcia, bo jego postępo-

wanie było niegodne nie tylko w stosunku do niego, ale i w stosunku do władz tureckich. Podobnie oburzały go finansowe kombinacje Zamoyskiego, które wyglądały na „zrzeczne krętaństwa emigracyjne”, jak się wyrażał. Tym bardziej oceniał bezinteresowne poświęcenie Sadyka, jego zapal i wierność dla sprawy, starał się więc zjednywać mu przyjaciół i przekonywać tych co mu byli niechętni. „Narzekacie na arystokrację — mówił odwiedzającym go Polakom, — idźcie do Kozaków, bo tam równość zupełna; służą tam i Polacy i Rusini i Bułgarzy i Tatarzy i Żydzi nawet, a o partjach nie wiedzą. Ktośkolwiek tu kosztem publicznym zajechał a nie służy — jest dezertier i nie więcej”.

Cale dwa tygodnie przemieszkał jeszcze Mickiewicz po powrocie z Burgas na Galacie w klasztorze Lazarystów. Niedomagal stale; była to, jak określił dr Drozdowski, „dezenteria”. Czuł się osłabiony, ale przyjmował sporo ludzi, załatwiał korespondencję i kiedy był silniejszy chodził pieszo na Baszyktaszu przez cuchnące uliczki starego miasta i niechlujne placzki, gdzie w stosach śmieci grzebały się kury, przechadzały indyki i wygrzewały bure psy. Lubił te łażki — przypominały mu Nowogródek.

Kiedy wreszcie znalazł jakieś dwupokojowe mieszkanie na jednej z najgorszych ulic przedmieścia Kalendzi Oglu, p. Adam kazał je wynająć i nie chciał już potem słyszeć o żadnej zmianie. Było brudne, wilgotne, pełne robactwa — nie dbał o to; zajmowały go starania o uzyskanie firmanu na pulk żydowski, projektowana formacja bułgarska i inne pulki „rajów”, które miano powołać pod broń i oddać pod komendę Sadyka. „Kto naczelniczy dziełu tak ważnemu jak twoje, ma zawady nieznane ludziom do dzieła nie należącym... — pisał Mickiewicz do Sadyka 18.XI. — Zwalczysz to wszystko (obys tego był pewny!)... Objawiając się coraz śmielej jako naczelnik żywiołu chrześcijańskiego w Turcji, opierając się stale i jedynie na Turcji, chociaż byś został z dziesiątkiem Kozaków bądźcieś silniejszym niż pan Zamoyski na czele dywizji”.

Prawie co drugi dzień bywał poeta na Baszyktaszu, czuł się dobrze w domu Sadyków i wszystko podziwiał. „Jaką ty masz dobrą wodę — mawiał, — jaki u ciebie chleb biały i doskonały, jakie dobre wino!”. Ludwika prosiła, żeby jej przysłał Szałskiego, że jej ludzie pokażą gdzie to wszystko dostać i nie drożej jak to, co placą po trzeciorzędnych hotelach; ale Szałski, zajęty swoim mundurem i „deklamowaniem” — jak się wyrażała, zawsze rozlatany, zaniedbywał te sprawy. „Mickiewiczowi trzeba było innej nianki —

pisała, — nie takiej rude...”. Odgadywała przyczyny jego nadzwyczajnej oszczędności, jego troskę o los dzieci, mimo że nigdy o tym nie mówił. Przypominał jej Sadyka i tylu ludzi wyższych, „zajętych silnie umysłowo”, co o siebie dbać nie umieją. „Opuszczony, brudny, jadł byle co i spał byle gdzie” — pisała. Nieustanna zgrzyzota i dżdżysta pora, która nastąpiła w listopadzie, zrobiły też swoje. Już będąc chory, lajał jeszcze Ludwikę za to, że zaniedbuje własne zdrowie zbytym poddawaniem się wszelkim wrażeniom. Mając bowiem tyle rzeczywistych kłopotów, umiała martwić się urojonymi biedami i to jej poeta dobroliwie wyrzucał. „Czemu się zabijasz — mówił, — trzeba żebyś żyła, trzeba żebyś była zdrowa i tusta jak Paszowa!...” Kiedy mu czytała listy Sadyka, iskrzyły mu się oczy pełne życia, a kiedy mu dowodziła, że Sadyk potrzebuje czynnego życia i cicho siedzieć nie może, to się śmiał mówiąc: „Dobrzeście się dobrali, albo to pani może tak siedzieć?”.

Ze wstydem odwoływała Ludwika raz użyte określenie, że Mickiewicz „majaczy”. „Biję czołem przed sercem, geniuszem — pisała do Lenoira. — Jest on drażliwy jak my z Sadykiem, ale mi mówił co robi, działa bardzo mądrze, ostrożnie jak mu się uda a jest wiele nadziei, to da Sadykowi wielkie siły w ręce”. Mowa tu zapewne o formacji żydowskiej, do której Ludwika odnosiła się zrazu niechętnie, Sadyk zaś raczej żartobliwie. Ale Mickiewicz nie znosił żartów na ten temat, spodziewał się, że Żydzi wezmą Różyckiego na swego dowódcę; o ile by to uczynili w sposób poważny, religijny, poeta myślał, że pułkownik by nie odmówił. „Myśl jego wielka — pisała Ludwika, — ale mało kto ją pojść i zrozumieć może. Mnie nawrócił, nikt więcej odemnie nie miał odrazy do tej rasy, ale jak się raz na żart na to Izraelskie wojsko rozniewał z uczuciem, tak mnie zabolalo żem go obrazić mogła, żem się upamiętała... Mickiewicz chciał takiej Polski jak Sadyk — pisała kiedy indziej do Lenoira, — ale stał jeszcze wyżej, bez przesądów...”.

W tydzień przed śmiercią, w dzień wyjazdu ks. Czartoryskiego przywędrował Mickiewicz po raz ostatni na Baszyktaszu. Tego dnia ks. Władysław opuszczał Konstancyntopol, uznając swoją misję za spełnioną. Z Mickiewiczem się nie pożegnał, wymawiając się brakiem czasu. Jakże boleśnie zawiadli się wszyscy troje na tej „krwi Jagiellońskiej”! Zdaniem Ludwicy, Zamoyski zachowywał przynajmniej przyzwoitość, natomiast Czartoryski unikał się do tego stopnia, że głośno na Sadyka wygadywał, ludzi mu odmawiał,

obiecując rangi i pieniądze, a jednocześnie chciał go jeszcze uważać za agenta, traktować jak sługę ojca!

W dzień śmierci Mickiewicza, z rana, Ludwika posłała mu ostatnie listy Zwierkowskiego. Służalski odpisał jej, że p. Adam leży, ponownie zapadł na żołądek, ale że nie ma nic niebezpiecznego, że listy przeczytał. Była spokojna. Wieczorem zaszedł do niej Drozdowski też z jakimś listem, zastał ją leżącą na sofie: jakieś złe przecucia ją dre-



LUDWIKA ŚNIADECKA
mal. St. Chlebowski

czyły, strach niewytłumaczony, miejsca sobie znaleźć nie mogła. „Nerwy!” — oświadczył doktor. O tej samej porze Mickiewicz dogorywał. „Mickiewicz chory — oświadczyła Drozdowskiemu. — Mówią że nie, ale niech go pan zobaczy, zawsze ten jego żołądek cierpi”. Drozdowski poszedł prosto od niej do chorego, przyszedł o 6-tej wieczór i zastał go bez pulsu, bez przytomności, bez nadziei...

Nazajutrz od rana zaanonsowano jej ponownie Drozdowskiemu. Był jeszcze żółtszy niż zwykle, ale Ludwika nie zwróciła na to uwagi.

— Pan mi przyniósł swoje listy do Sadyka? — zapytała.

— Nie, jeszcze nie pisałem... — jakoś to dziwnie powiedział.

Spojrzała na niego, a on dodał:

— Mickiewicz bardzo chory.
— Ach! a Służalski mi wczoraj pisał że to nie!?

Kiwnął głową.
— Bardzo chory, tak że mało... że nie ma już nadziei!

Krzyknęła.
— Czy wołał doktorów? Co mu jest?
— Cholera, ale okropna.
— Boże! Ja bym pojechała do niego!
— Nie ma już po co.
— To niech pan idzie robić jeszcze co można!... Wolajcie doktorów! — nalegała.
— Naprawdę!

Wiąź nie rozumiejąc, nagliła go... Wreszcie powiedział:

— Od wczoraj wieczór nie żyje...
Drozdowski włosy szarpał mówiąc:
— Taka strata dla Polski... taka strata dla nas... on się zagryzł!

„Nie na toś tyle pracował, drogi Panie i dobry Polaku, żebyś go tak wkrótce nazad na marach oglądał! — pisała zrozpaczona Sadykowi do Lenoira. — Niema go między nami!... Może ta śmierć zrobi wrażenie, może co na ziemi nie mogła dokonać ta wielka dusza, natchnie z nieba... Kochaj Sadyka tem więcej teraz, wierząc mi, on twojej ufności nie zawiędzie...”.

Doktor Drozdowski, jako główny agent Hotelu Lambert, zaprojektował pochowanie wieczerza w Stambule; wielu Polaków tamtejszej kolonii podzielało to życzenie, które poparli Słowianie bałkańscy i węgierscy emigranci. Lévy i Służalski uważali jednak za swój obowiązek odwieźć zwłoki do Francji i oddać rodzinie. Powstały stąd tarcia i gorzące spory. Léval insynuował w listach do Zamoyskiego, że ta intriga Drozdowskiego ma na celu wykazanie zaniedbania przez Hotel Lambert zwłok poety. Czekano instrukcyj z Paryża.

Eksportacja nastąpiła 30-go grudnia. Mimo niepogody zeszyły się tłumy, wypełniając główną ulicę i wszystkie przyległe. Byli to



LUDWIKA ŚNIADECKA I SADYK-PASZA
(„Świat”, r. 1899, nr 14)

przeważnie Bułgarzy oraz inni Słowianie bałkańscy, a także Grecy i Włosi. Wóz z trumną, ciągnięty przez dwa woły pokryte kirem, otaczali Polacy, przyjaciele i wojskowi. Oddziałem piechoty z dywizji Zamoyskiego dowodził major Jagmin, za nimi postępował zwarty tłum w czarnych zawojach bułgarskich i fezach tureckich. W czasie nabożeń-

stwa, które się odbyło w kościele św. Antoniego, te tysiące Słowian, Greków, Włochów i Żydów stały i czekały na mżącym deszczu, a potem towarzyszyły zwłokom poety do końca aż do przystani Top-hane, gdzie trumnę złożono do łodzi i odstawiono na statek pocztowy „Eufkrat”. Dr Drozdowski manifestacyjnie nie brał udziału w nabożeństwie w

kościelnie św. Antoniego, rozповідаł, że pogrzeb odbył się ze składek demokratów (co nie było prawdą) i zapowiedział, że urządzi osobne nabożeństwo w kościele słowiańskim św. Benedykta.

Nazajutrz w śliczną pogodę i w ostatni dzień roku odpłynęła trumna do Francji. „Niebo bez chmur i jasne słońce wschodnie

a potem gwiazdy świeciły odjeżdżającym zwłokom wielkiego człowieka, a nam tyle drogiego przyjaciela” — donosiła Sadykowa gen. Bystrzanowskiemu¹.

¹ Rzecz powyższa jest fragmentem książki pt. *Ludwika Śniadecka*, która w najbliższym czasie ukaze się nakładem „Biblioteki Polskiej”.

MARIA CZAPSKA

J. E. DUTKIEWICZ

SZTUKA ROŚNIE NA ZIEMI

Dla ludzi, którzy interesują się sztuką za pośrednictwem wystaw i prasy, charakter sztuki współczesnej zdaje się składać jedynie z elementów ideologicznych. W ich pojęciu, sztuką rządzą wielkie niewidzialne prądy, które jednym artystom każą wnosić pierwiastki nowe i walczyć o prymat domniemanego postępu, drugim — trwać przy już zdobytych i uznanych środkach i formach. Dla tych jednakże ludzi, którzy sami „pracują w sztuce” lub stykają się z nią od strony pracowni, zarobków miesięcznych i widoków na przyszłość, sprawa ta ma oblicze inne — groźne i niepokojące. Zarobki artystów, możliwości sprzedaży obrazu czy rzeźby są dzisiaj katastrofalnie niskie. Sprawozdanie Instytutu Propagandy Sztuki, zamieszczone w *Nike*, podaje cyfry osiągnięte ze sprzedaży dzieł sztuki w r. 1936/37 ze strony państwa na sumę zł 14.510, ze strony osób prywatnych — na sumę zł 4.188. Przepuszczając należy, że cyfry te w innych instytucjach wystawowych (zwłaszcza prowincjonalnych) są jeszcze niższe. Cyfra osiągnięta w Instytucie Propagandy Sztuki wystarczyłaby na utrzymanie roczne, średnio biorąc, pięciu artystów. Tymczasem ogólna ilość artystów pracujących w Polsce sięga kilku, a może i kilkunastu tysięcy. Podając to interesujące zestawienie, warto a może i trzeba zająć się jego głębszą analizą.

W każdym innym dziale produkcji ludzkiej, materialnej czy duchowej, fakt taki pościągnąłby za sobą określone skutki. W pierwszym rzędzie — jak wskazują przykłady współczesnej ekonomiki — zahamowano by zdecydowanie i wydatnie produkcję, być może zniszczono częściowo „zapasy”, a nad bezrolotnymi roztoczono opiekę społeczną. Tymczasem na terenie sztuki współczesnej obserwujemy z podziwem zjawisko wręcz odwrotne. Notując bowiem nieprawdopodobny wprost spadek zbytu dzieł sztuki — widzimy, że produkcja nie słabnie w najmniejszym stopniu; przeciwnie: mnożące się zastępy amatorów i młodych malarzy i liczne obślabyne wszystkich wystaw zdają się wskazywać, że twórczość w zakresie dzieł plastyki wzrasta. Powstają nowe grupy malarstwa, powiększa się ilość lokali wystawowych, a ilość uczniów przyjmowanych do akademii i szkół plastycznych nie ulega ograniczeniu. Znaczna ilość artystów przenosi się na prowincję, tworząc niejednokrotnie nowe żywe ośrodki (Kazimierz, Krzemieniec, Katowice, Bydgoszcz, itd.). Oczywiście nie brak tu przekonania, że wszelkie procesy zachodzące w życiu sztuki nie mogą podlegać prostej mierze innych zjawisk społecznych i że, reprezentując wartości irracjonalne, rządzą się one swoimi własnymi prawami rozwoju.

Nie zaprzeczając odmienności praw rozwojowych zjawisk życia duchowego, pragniemy zsumować te właściwości sztuki współczesnej, które ją wiążą z życiem społecznym i gospodarczym i których charakterystyka posłużyć może za dowód, że nie tylko wartości czysto duchowe są miarodajne dla rozwoju i bytu sztuki współczesnej. Przy takiej charakterystyce nie wolno się cofnąć przed rozumowaniem, które może doprowadzić do wniosków nieoczekiwanych.

Jednym z najbardziej godnych poruszenia tematów jest współczesny udział społeczeństwa w powstawaniu sztuki. Z dotkniętego już zagadnienia spadku zbytu dzieł sztuki wynika, że stosunek ten jest prawie żaden. To znaczy że społeczeństwo nie lubi, nie chce lub ignoruje sprawy związane z sztuką. Dla sądów wyrobionych na wysokim zainteresowaniu i szacunku, jakim darzyły sztukę plastyczną czasy ubiegłe, taki stosunek współczesności wydać się może objawem upadku kultury lub chuligaństwa. Wydać się może także, iż jest on następstwem niepopularnej skrajności prądów nowoczesnej sztuki, czemu przeczy jednakże fakt, że i sztuka „uznana” nie większą cieszy się popularnością. Zjawisko tu określone jest tak ciekawe i nienormalne, iż trudno je rozjaśnić jakąś prostą przyczyną. Z historii zarówno starszej jak i niedawnej wiadomo, że udział społeczeństwa wyciskał swe piętno nie tylko na życiu artystycznym epoki, ale i na samym powstawaniu form artystycznych; z tego też względu warto mu poświęcić osobne rozważanie w odniesieniu do współczesności i

nchwycić choć jedną nić, która kieruje tym usposobieniem ogółu.

Spółczesność jest jednakże wielkim niemoją i próżno staralibyśmy się zebrać jego wypowiedzi i opinie na ten temat, jeśli nie wystarczy sama obserwacja wspomnianych już objawów. Ale społeczeństwo w sprawach sztuki posiada swych zastępców i tłumaczy w postaci krytyki artystycznej. Inspirowana duchem społecznym, sięgająca umysłem do tych samych wyżyn co sztuka, świadoma tendencji rozwojowych sztuki, postępująca obok niej na drodze ku wielkim ideom, lub nawet wyprzedzająca ją w interpretacji jej celów — oto krytyka, która jest współtwórcą dzieła artystycznego danej epoki. Jej instrukcyjna rola winna być ramieniem wagi pomiędzy społeczeństwem i artystą. Doniosłą rolą krytyki zająć się należy również w wyższym stopniu i szerszym niż dotychczas zakresie. Jej zadania i znaczenie w obecnym układzie sztuki są niezwykle doniosłe, a są wszelkie dane na to, że właśnie tych zadań nie wypełnia.

Krocząc dalej po obranej drodze, w okolicy zagadnień społecznych sztuki, wśród których wysoko wznosi się rola społeczeństwa i krytyki artystycznej — warto podejść jeszcze do spraw organizacyjnych współczesnego życia i produkcji artystycznej. Niewątpliwie mają one dla obecnej niedoli życia artystycznego znaczenie zasadnicze. Bo przecież dla każdego, kto wnikliwie obserwuje stosunki w sferze zagadnień plastycznych, obecny układ tych spraw, w którym artyści-plastycy nie mają zapewnionego zbytu dzieł sztuki na rynku publicznym, a zdani są jedynie na subwencje, pomoc i opiekę państwa, kiedy ze społecznego punktu widzenia stają się właściwie niepotrzebni — ten układ spraw nie może pozostać obojętnym. Jakkolwiek bowiem udział państwa w popieraniu i rozwoju sztuki stać się może odpowiedzialnym i budującym, to tylko jednak w pewnym ograniczonym zakresie — jak wykazuje przykład państw totalistycznych, — mianowicie w zakresie sztuki monumentalnej. Tam zaś, gdzie plastyka posiada charakter bardziej zamknięty, liryczny i osobisty, gdzie przemawia do bardziej intymnych uczuć człowieka — tam państwo nie może już być odbiorcą. Tak; ale przecież istnieją wielkie instytucje wystawowe, które starają się pokazać dorobek artysty szerokiej publiczności, a nawet właśnie samo państwo pomaga do istnienia takiej instytucji-salonu. Tu powinna być przepieczona subtelna tkanina stosunków między artystą i odczuwającym sztukę widzem. Tu winien ten ostatni znajdować zaspokojenie swych pragnień i upodobań artystycznych, no i oczywiście, jeśli odciskają się w nim dane dzieła wzruszeniem, powinien je zatrzymywać przy sobie, popierając tym sa-

my artystę finansowo. Poza tym wielkie instytucje wystawowe winny spełniać swą szeroką rolę propagandową wśród społeczeństwa.

Tak winno wyglądać wszystko teoretycznie. Niestety w praktyce wydaje się, że publiczność uważa istnienie takich instytucji wystawowych za zbyteczne, lub co najwyżej za obojętne. W większej części nie uczęszcza do nich. Związki artystyczne i kierownictwa tych instytucji kierują się zazwyczaj własnym zadowoleniem w urządzaniu wystaw. Niesposób oczywiście określić, kto tutaj ponosi pierwszeństwo winy. W każdym razie, zamiast rozbudzania zainteresowania i wzajemnego gorącego uczucia, znajduje się doskonała wzajemna obojętność. Salony stały się miejscem biurowej jak gdyby rejestracji artystycznej, lub — rzadziej — nie pozabawionym snobizmem miejscem zebrania publiczności. Tym samym rola ich wydaje się problematyczna. Związki artystyczne nie zdają się jednak przewidywać żadnej innej formy organizacyjnej, która by zapewniała kontakt ze społeczeństwem i podstawy bytu artystów.

Trzy poważne, wyżej ujęte kwestie, jakie poddaliśmy pod dalszą dyskusję, nie wyczerpują bynajmniej niepokojącego zagadnienia bytu sztuki współczesnej. Bo zarówno stosunek społeczeństwa jak rola krytyki i organizacja życia artystycznego obejmują tylko zagadnienia zewnętrzne sztuki — tak jak to na początku zastrzeżyliśmy — i przypadkowo jedynie lub powierzchownie ocierają się o jej sprawy wewnętrzne. A przecież właśnie nurt tych ostatnich może mieć decydujące znaczenie dla zewnętrznych przemian sztuki, które dopiero co zostały zaobserwowane. Nie podobna bowiem wątpić, że wszelkim tym objawom zewnętrznym towarzyszą wielkie intensywne procesy duchowe, zachodzące w zbiorowej atmosferze twórczej. Nie wchodząc obecnie w ich istotę, musimy przyjąć że wywierają one pewne wyraźne oddziaływanie na przejawy życia artystycznego. Bez wątpienia i wzajemnie przyjmują one bodźce i podniety z tego właśnie życia, reagując na nie z podwójną siłą. W ten sposób powstaje cały szereg refrakcji i wzajemnych przenikań, wywołują się diapozytywy, w których inspiracja czynników jednej strony uchochodź może za działanie strony drugiej. I tak: wśród interesujących nas zagadnień społecznych we współczesnej sztuce znaleźliśmy możemy cały szereg takich, które swe powstanie lub obecną postać zawdzięczają impulsom życia wewnętrznego sztuki. Upadek zdolności organizacyjnych współczesnej plastyki jest niewątpliwą refrakcją ducha spekulatywnego i skrajnego indywidualizmu sztuki kolekcjonersko-mieszkańskiej końca XIX w. Dualizm kierunków malarzkich we współczesnej Polsce, z których jeden propaguje po-

akademicku wypróbowane wartości zachodniej kultury malarzkiej, drugi zaś wskrzesza wzory rzekomo „narodowe” dla nadania piętna indywidualnego, narodowego sztuce — jakże wyraźnie znajdują analogie we współczesnym życiu publicznym Polski!

Niesposób tu zresztą bliżej określać charakteru wewnętrznych wartości sztuki współczesnej. Ograniczyć się należy jedynie do tych zjawisk z życia wewnętrznego, które początek swój biorą w kompleksie zjawisk zewnętrznych i z ich tylko pomocą dadzą się wytłumaczyć. Do nich należą — zmniejszenie treściowych wartości emocjonalnych plastyki, z chwilą powstania i rozwoju fotografii i kina i znaczne obniżenie atrakcyjności formalnych walorów sztuki z chwilą udoskonalenia sposobów reprodukcyjnych, środków komunikacyjnych i naukowego poznania sztuki ludowej i sztuki ludów pierwotnych. Oba te względy wydatnie przyczynić się mogą do wyjaśnienia oziębłego stosunku społeczeństwa do plastyki współczesnej. Trzeba je jednak traktować ze szczególną oględnością jeśli się chce zachować nadal izolację od wewnętrznych zagadnień i drażliwych kwestii współczesnej sztuki. Toteż dokładną analizę tego problemu pozostawiamy raczej do osobnego omówienia, w którym troski i zagadnienia współczesnej sztuki nie tylko nie byłyby przeszkodą, ale celem w sobie. Tu zaś ograniczyć się trzeba do określenia ilościowego raczej niż jakościowego wagi samego problemu w ramach poruszonych spraw ekonomicznych i gospodarczych współczesnej sztuki.

Powstanie i rozwój artystycznej fotografii i sztuki kinematograficznej wpłynąć musiały na znaczne osłabienie zainteresowania malarstwem i rzeźbą. W porównaniu do tych ostatnich rozporządzają one bowiem przede wszystkim realizmem przedstawienia świata widzianego, co mimo wszystko było i jest zawsze potężnym motorem zainteresowania mniej kulturalnie wyrobionego widza w stosunku do sztuk plastycznych, a następnie — szczególnie kino — siłą dynamiki wyobraźniowej. Rola utrwalania scen i wydarzeń — która niewątpliwie dawniej tyłu malarstwo historycznemu, religijnemu, obyczajowemu jednala sympatyków — przypadła obecnie kinu. A warto dodać, że prawdopodobnie psychika współczesnego człowieka bardziej jest skłonna do przyjmowania wrażeń o charakterze dynamicznym niż kontemplacyjnym, jakim rozporządza malarstwo czy rzeźba. Jednocześnie udoskonalenie reprodukcji artystycznej, poznanie sztuki egzotycznej, a przede wszystkim sztuki ludowej z jej wysocą estetycznymi wyrobami (do której zbliżenie, ze względu na jej dostępność i taniość, następuje stosunkowo najszybciej) obniżyły w wysokim stopniu i znaczenie dekoracyjne sztuk plastycznych, dawniej tak uprzywilejowanych. Malarstwo sztalugowe, które przez w. XIX było podstawowym składnikiem umeblowania mieszkań, zostało wyparte w dużej części przez tkaninę ludową, drugorzędne antyki, kolorową reprodukcję wkłesłodrukową, fotografię artystyczną. Zatem, jednocześnie niejako, zdają się zmniejszać wewnętrzne potrzeby odczuwania i posiadania dzieł plastyki, z drugiej — i chłonność rynku kurczy się. W ogólnych kalkulacjach produkcji artystycznej jest to pozycja poważna.

Przedstawiając w krótki i dosyć oderwany sposób wpływ nowych gałęzi twórczości plastycznej na zmniejszenie żywotności i funkcjonowanie organów dawnych rodzajów tej twórczości, a zatem malarstwa i rzeźby — poruszono, obok nakreślonych wyżej przyczyn zmian w położeniu współczesnej twórczości plastycznej, także najważniejsze przyczyny natury wewnętrznej. Powoli więc — nie rozszcąc sobie pretensji do wyczerpania sprawy — wydobyto ponad skłębiony nurt współczesnej rzeczywistości artystycznej kilka wielkich kamieni, o które uraża się i zatrzymuje łódź współczesnej plastyki. Nie dolożono tu trudu, aby zbadać istotę i naturę tych przyczyn. Jak podkreślono wyżej, rzeczy te wymagają obszerniejszego wyświetlenia na płaszczyźnie badań współczesnego życia duchowego i umysłowego.



Z. MENKES

Martwa natura

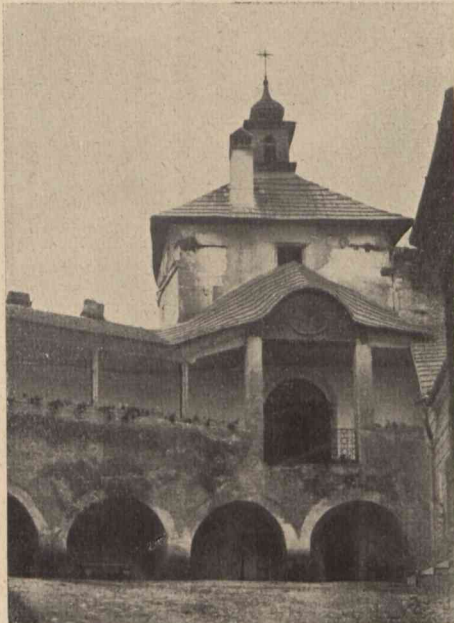
J. E. DUTKIEWICZ

INWENTARYZACJA ZABYTEKÓW

Z ZAGRANICY



Stary kościółek w Białce, pow. nowotarski



Zamek w Niedzicy (baszta południowa)

Nie zalatwiona dotąd kwestia inwentaryzacji sztuki zabytkowej w Polsce długo spędzała sen z powiek naszym miłośnikom rodzimej kultury plastycznej. Obecnie ta trudna i skomplikowana sprawa weszła w stadium realizacji. Przedwstępne prace organizacyjne prowadzone były od chwili odzyskania niepodległości i już w 1919 r. powstaje w Min. Sztuki i Kultury specjalny referat inwentaryzacji zabytków, niebawem zaś ukazuje się odpowiednia instrukcja. W celu wprowadzenia tego zadania na tory systematycznej akcji utworzono w r. 1929 — staraniem głównego konserwatora, Jerzego Remera — w Ministerstwie W. R. i O. P. specjalną placówkę dla celów inwentaryzacyjnych, a mianowicie Centralne Biuro Inwentaryzacji Zabytków Sztuki. W następnym roku wydano nową instrukcję szczegółową i rozpoczęto prace w szeregu powiatów, powołując do współpracy także i miejscowych historyków sztuki.

Inwentaryzacja obejmuje wszystkie na obszarze Rzeczypospolitej istniejące zabytki ruchome i nieruchome, posiadające niezaprzeczoną wartość artystyczną, będące w posiadaniu publicznym i prywatnym, a pochodzące z czasu od w. X do połowy w. XIX. Inwentarz ma układ topograficzny, odpowiadający podziałowi Rzeczypospolitej na województwa i powiaty. Stosownie do podziału obszaru państwa na 16 województw i m. st. Warszawę, całość inwentarza rozpada się na siedemnaście części oznaczonych cyfrą rzymską, a na każdą z tych części przypada pewna ilość zeszytów, odpowiadająca w zasadzie ilości powiatów w danym województwie. Zeszyty łączą się w tomy, obejmujące przeciętnie około czterystu stron druku — przy czym każdy tom i zeszyt posiadać będzie mapy orientacyjne, uwzględniające rozmieszczenie zabytków architektury, gdzie za pomocą odpowiednich znaków i barw oznaczony jest rodzaj i styl danego obiektu.

W roku bieżącym Ministerstwo przystępuje do ogłaszania drukiem wyników dotychczasowych prac, rozpoczynając od inwentarza zabytków sztuki powiatu nowotarskiego, opracowanego przez d-ra Tad. Szydłowskiego, prof. Uniw. Jagiellońskiego. Ponadto są już bliskie ostatecznego opracowania powiaty: sądecki, żywiecki, sieradzki i rawski.

Wydany zeszyt nowotarski, zaopatrzonego obszernym wstępem, omawia w sposób zwięzły i rzeczowy poszczególne zabytki w miejscowościach tego powiatu, popierając ów opis bogatym materiałem ilustracyjnym. Inwentarz opiera się przede wszystkim na odczytaniach i badaniach, bo przeszłość artystyczna Podhala, słynnego z urody krajobrazu i licznie odwiedzanego przez kilka ostatnich pokoleń, niewiele doczekała się naukowych opracowań, z wyjątkiem sztuki ludowej, która znalazła największą entuzjastów. Rzecz jasna, iż opisane zabytki należą przeważnie do obiektów chrześcijańskiego kultu religijnego.

Dotyczy to zwłaszcza architektury, która w tym powiecie może się poszczycić wieloma charakterystycznymi budowlami kościelnymi, jak np. pięknym parafialnym kościołem we Frydmaniu, wzniesionym na

przełomie w. XIII i XIV, gdzie zachował się szereg gotyckich szczegółów architektonicznych, kościołem parafialnym w Nowym Targu itp. Kościelne budownictwo drewniane reprezentuje tu cenna grupa późnośredniowieczna kościołów w Łopusznej, Harklowej, Dębnie i Grywałdzie, o identycznych niemal rzutach poziomych. Ze świeckiego budownictwa murowanego, oprócz znacznych partii murów średniowiecznych zamków w Niedzicy i Czorsztynie, zachowały się do naszych czasów dwa piętrowe dwory murowane we Frydmaniu i Łapszach Niżnich.

Rzeźba w tym powiecie reprezentowana jest głównie przez snycerstwo, gdzie z epoki gotyckiej zachowało się kilkanaście figur drewnianych o niemalże wartości artystycznej. Znacznie korzystniej przedstawia się malarstwo ściennie. Przechowało się ono przeważnie w fragmentach, jak np. dekoracja ścienna w zamku niedzickim (w. XIV), tudzież w kościołach w Lipnicy Wielkiej i Łapszach Niżnich. Wnętrza kościołków drewnianych były z reguły polichromowane, a szczególnie bujne malarskie dekoracje wewnątrz przypadają na epokę baroku, jak to

widzimy w kościołach w Grywałdzie, Trybszu, Orawce, Jurgowie i Rabce.

Najokazalej przedstawia się jednak średniowieczne malarstwo cechowe. Pierwsze miejsce w tej dziedzinie zajmują: tryptyk w Niedzicy z drugiej połowy XV w. oraz z tego samego okresu tryptyk w Łopusznej, tudzież znany powszechnie tryptyk w Dębnie (pocz. XVI w.), zachowany w swej pierwotnej oprawie gotyckiej. Z późniejszych czasów na uwagę zasługują obrazy ołtarzowe w Białce (Ukrzyżowanie), Chrystus na krzyżu w Chabówce, Pietà w Pieniżkach i Zdjęcie z krzyża w Rabie Wyżnej. Dawne tradycje ikonostasów cerkiewnych zachowały się w Szlachtowej i Jaworkach.

Inwentarz powiatu nowotarskiego posłuży niewątpliwie specjalistom do szczegółowego opracowania bardziej wartościowych okazów sztuki zabytkowej na Podhalu, turystom zaś do gruntownej orientacji w wędrowkach po tej pięknej ziemi. W ten sposób pomnikowe to wydawnictwo przyczyni się równocześnie do zbliżenia społeczeństwa polskiego do rodzimej kultury pięknej.

KONRAD WINKLER

Nie ustające od kilkunastu lat zaintrygowanie Niemców Conradem objawia się raz po raz studiami, rozprawami, artykułami. Jedną z świeższych pozycji z tego zakresu jest książka monograficzna Hermana Stresa — o Conradzie jako o „tragiku Zachodu” (*Der Tragiker des Westens*).

Norbert von Hellgring poświęcił swoje życie pracy nad ugruntowaniem i rozpowszechnieniem właściwego rozumienia twórczości Hölderlina. Jemu to zawdzięczają Niemcy, no i my wszyscy, uczestnicy życia kultury europejskiej, pierwsze wolne od błędów i zniekształceń wydanie dzieł tego poety, wydanie — przez inicjatora nie dokończony, bo dalszą nad nim pracę przecięła śmierć jego na polu bitwy pod Verdun. Obecnie ukazała się zbiorowa edycja jego pism badawczych i odczytów o Hölderlinie, objętych teraz wspólnym tytułem *Hölderlin-Vermächtnis (Testament Hölderlina)*.

Wielbiciele Eryka Marii Remarque'a, autora *Na zachodzie bez zmian* i *Drogi powrotnej*, mówią o nowej jego powieści *Drei Kameraden (Trzech przyjaciół)* jako o rzeczy rewelacyjnej. Jest to powieść o przyjaźni i miłości. Bohaterowie książki — to trzech przyjaciele, którzy w trudnych warunkach świata powojennego próbują ugruntować swoją egzystencję na podstawach jakiejś takiej trwałości, i zakończona w jednym z nich dziewczyna.

Rumuńską nagrodą literacką króla Karola II-go, wyznaczaną z zasobów instytucji *Fundatia pentru literatura siarta „Regele Carol II”*, otrzymał w roku bieżącym poeta Adrian Maniu. Wysokość nagrody: 100.000 lei.

Cykl odczytów Tomasza Manna na temat *Freud, Goethe, Wagner*, wygłoszonych przez autora w *New School for Social Research* w New-Yorku wiosną 1937-go roku, ukazał się obecnie w postaci książkowej nakładem jednej z nowojorskich firm wydawniczych.

Piotr i Jan (Pierre et Jean) Maupassanta doczekał się serbochorwackiej przeróbki teatralnej. Dramatyzacji dokonał Światopełk Palowicz. Premiera odbyła się niedawno w Kragujevacu.

Emil M. Szuchy wygłosi w najbliższym czasie w Łódzkiej siedzibie cykl odczytów o polskim dramacie, teatrze, teatrolodii, dając w ten sposób swym rodakom możliwość dokładniejszego i szerszego zaznajomienia się z obecnym stanem naszej twórczości scenicznej i związanymi z nią zagadnieniami. Szuchy zna sprawy polskie z bezpośredniego kontaktu, bawił bowiem czas dłuższy w Warszawie jako stypendysta naszego M. S. Z. i jest absolwentem naszego P. I. S. T.

EURYPIDES W RADIO

Tragik starogrecki — i najmłodszy z wynalazków technicznych, służących sztuce... Eurypides — i radio... Jest coś wzruszającego, coś przejmującego już w samym tym skojarzeniu, w spotkaniu, którego terenem było słuchowisko Polskiego Radia 21-go kwietnia.

Nadano *Ifigenię w Aulidzie* Eurypidesa, w przekładzie Jana Kasprowicza, w radiofonizacji i reżyserii Trzczińskiego. I jeszcze raz wzruszał fakt wieczystej żywotności i aktualności dzieł sztuki, godnych tego miana, fakt, że starzeją się tylko niektóre poboczne elementy dzieła, ale sam jego trzon, jego wartość najistotniejsza — zachowuje trwałą młodość i świeżość. Bo w każdym dziele sztuki spłata się element aktualności czasowej, który czyni sztukę czasem wyrazem a czasem twórcą oblicza epoki, okresu dziejowego — z elementem aktualności wieczystej, który stanowi samo jądro, samą tajemniczą istotę sztuki. Wielkie dzieło sztuki jest aktualne wiecznie, bo zawsze daje ten wstrząs wewnętrzny, który nazywamy wzruszeniem artystycznym. I dlatego Homera można dziś czytać i przeżywać, podobnie jak się czyta i przeżywa (i będzie czytało i przeżywało w przyszłości) Rilkego, Whitmana i Apollinaire'a.

Oto, co bardziej niż wiele innych przekonujących momentów przemawia za słusznością teorii Stanisława Ignacego Witkiewicza o „czystej formie” jako o istocie sztuki. Bo jakżeby inaczej wytłumaczyć sobie fakt, że wzruszająca nas dotąd dzieła, których zawartość anegdotyczna, pojęciowa, czy nawet problematyka psychiczna i aura emocjonalna stały się dla nas mniej lub więcej obojętne.

Ifigenia w Aulidzie wzrusza zresztą dotąd nie tylko swoją ściśle artystyczną zawar-

tością. Zachowały aż po nasze czasy aktualność także i niektóre momenty jej tematyki. Sprawa: jednostka a zbiorowość, sprawa podporządkowania jednostki racjom bytu i rozrostu zbiorowości — unaoczniona przez Eurypidesa w losie królowej greckiej, poświęcającej dobrowolnie swe młode życie dla honoru i wielkości Grecji — przewija się przecież stale przez życie narodów i ludzi, jak przed wiekami tak i dziś.

Jak postawił tę sprawę tragik grecki? W sposobie jej postawienia, w ujęciu, jakie jej dał Eurypides, przejawia się wielkość Grecji. Nie ma tu nic z tej płytkiej i jałowej „japonizacji” (by użyć terminu ukutego przez Irykowskiego), dla której jednostka sama przez się jest niczym, jest atomem, który wartość zyskuje jedynie jako część całości nadrzędnej, zbiorowej. Jakże dalekie od tego niedowładu osobowości jest greckie — i Eurypidesowe — pojęcie śmierci za ojczyznę: pojęcie *ofiary* na rzecz zbiorowości narodowej. Mamy tu przeplatanie się indywidualizmu ze światem wartości kolektywnych, bez którego nie byłaby w tym wypadku możliwa pełnia dramatu i — pełnia wartości narodu. Jakże bliska jest ta postawa polskiemu pojęciu bohaterstwa!

Radiofonizacja Teofila Trzczińskiego — równa i czysta, choć nie kusila się zbyt ostro do wciągnięcia w grę czynników immanentnie radiowych (niesłychanie zresztą w tym wypadku trudne). Jedyną bodajże próbą zekwiwalentyzowania elementów teatralnych elementami radiowymi było tu zastąpienie chórów (jak wiadomo: nieradiogenicznych) muzyką Glucka, a raczej podmalowanie słuchowiska tą muzyką. (Tu zwrócić trzeba uwagę na pewne, dość dotkliwie niedopatrznie: w poprzedzającej bezpośrednio *Ifigenię* zapowiedzi speakera — bardzo skądinąd do-

kładnej i szczegółowej — nie wspomniano ani słowem o muzycznej stronie słuchowiska). Myśl to była bardzo szczęśliwa, wynik zachwycający: odczuwało się nawet chwilami, jakby muzyka odzywała się zbyt rzadko.

Wielki reformator i bojownik muzyki wieku XVIII-go (i dlatego właśnie tak czysty dla nas klasyczny) — czarujący Gluck, skomponował tę muzykę do libretta operowego, ułożonego przez osiemnastowiecznego librecistę francuskiego w pewnym (nieudziwnym) oparciu o tekst Racine'a. Skojarzenie fragmentów *Ifigenii w Aulidzie* Glucka z *Ifigenią w Aulidzie* Eurypidesa — muzyki artysty wieku XVIII-go z tragedią artysty starożytności — dało rezultat świetny i harmonijny, który zaszczyt przynosi radiofonizatorowi.

Nielatwe zadanie opanowania ról tragedii Eurypidesowej przypadło w udziale następującym aktorom: Strachockiemu, Zaklickiej, Zahorskiej, Pichelskiemu, Chodeckiemu, Malgorzewskiemu. Bywały w ich grze momenty dobre i bardzo dobre, bywały i słabsze. Jednym z częściej powtarzających się momentów słabszych było wpadanie raz po raz z toku mowy poetyckiego, rytmizowanego, w tok prozatorski. Jak uniknąć monotonej siekanki rytmicznej, zachowując zarazem rytm w pełnej jego żywości — pokazał przede wszystkim Janusz Strachocki (Agamemnon), który dał też najbardziej przekonująco zagraną i najjednolicię opracowaną rolę tego słuchowiska. Bardzo „radiogeniczny” był w swym krótkim epizodzie Chodecki.

Słuchowisko poprzedził zwięzłym a treściwym słowem wstępnym, wprowadzającym w problematykę *Ifigenii*, profesor U. S. B. Stefan Srebrny.

A. R.

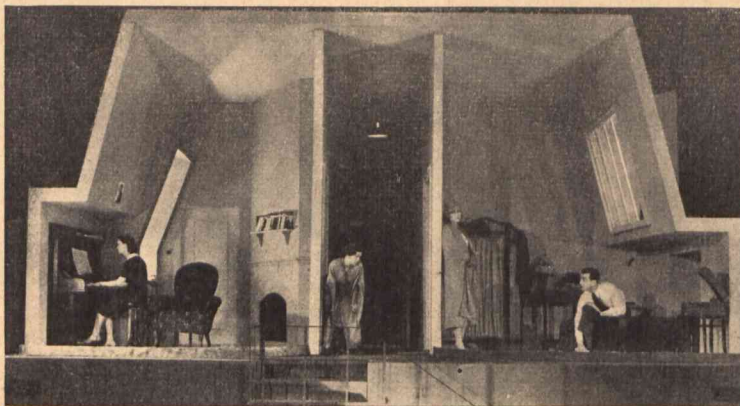
WIECZORY TEATRALNE

WARSZTAT TEATRALNY: *Kaprysy Marianny*, sztuka Alfreda Musseta. Przekład Tadeusza Boya - Żeleńskiego. Reżyseria: L. Jabłonkówna. Dekoracja: Zenobiusz Strzelecki.

Gdy się w krótkim odstępie czasu widzi na scenie utwory tej miary, co *Kaprysy Marianny* i np. *Asmoleusz Mauriac'a*, narzuca się przede wszystkim jedno spostrzeżenie: że dzieła te odsłaniają jakąś rdzenną, wspaniałą genealogię historyczno-literacką, że leżą na jednej i tej samej, nie znającej odchylenia linii, którą na mapie kultury kreśli tradycja literacka o wielowiekowej trwałości. Mimo że komedię Mauriac'a dzieli od sztuki Musseta dystans z górą stu lat, ich „źródła” pozostały jednakowe; i stąd i stamtąd jednakowo blisko do Moliere'a i Racine'a. Przekład *Kaprysów Marianny*, dokonany przez Boya, jeszcze dobitniej akcentuje te organiczne powiązania, istniejące jedynie w literaturach tak wielkich jak francuska: widać tu od razu ten sam piękny trud tłumacza, z jakiego wyłonili się w kształtach polskich utwory Rabelais'go, Brantôme'a, Pascala, Chateaubrianda.

Szczęśliwą rękę miał ten, kto sztukę Musseta wcielił do repertuaru Warsztatu Teatralnego; jednak nie stało się to niestety sukcesem debiutującej reżyserki, p. Jabłonkówny. *Kaprysy Marianny* — to teatr tego rodzaju, że reżyser tylko wtedy w nim triumfuje, jeśli efekt jego roboty całkowicie „wsiąka” w przedstawienie, nie zostawiając żadnych szwów na wierzchu. Tymczasem spektakl Warsztatu dał nam odczuć zle rozstawienie ruszawek psychologicznych — zwłaszcza w odniesieniu do Klaudia i Oktawa. Klaudio nie mieści się bez reszty w ramach groteskowego typu, jaki w rozlicznych odmianach epotyśmy u Moliere'a: ten typy biurokrata i oschły mieszczuch ma w sobie coś z drapieżnego demona, krew dla niego nie jest pierwszą; ten półgłówek umie nienawidzić. Lekko od Oktawa winien być wyraźniej obrysowany konturem tragicznym: karnawałowy birbant, zna on kaprysy Marianny — kaprysy życia, umie cierpieć nad ironią śmierci szlachetnego Celia.

Reżyserkie sumienie p. Jabłonkówny obciąża także kilka „grzechów głównych”: dostojna omszała flaszka, wydobycie z piwnicy neapolitańskiej gospody, jest po prostu... karafką; chłopiec z oberży chodzi w zupełnie dzisiejszych spodniach i kamizelce pro-



„SZÓSTE PIĘTRO” ALFREDA GEHRI
pp. Nobisówna, Jaraczówna, Bonacka i Pośpielowski

wincjonalnego piccolaka; spod togi sędziego Klaudia wylażą „cywilne” spodnie p. Grolickiego... itd. Aktorzy powetowali częściowo usterki reżyserii. Świetny był zwłaszcza p. Śliwiński jako Otaw: pięknie mówił o winie i miłości, poruszał się z wdziękiem; scena po zabójstwie Celia wypadła dzięki niemu znakomicie. P. Grolicki (Klaudio), choć wychylił się z mussetowskiej orbity, dał postać interesującą i jednolitą. Małą rolę Tibii p. Dorwski uczynił prawdziwym majstersztykiem. Wielkiej kultury aktorskiej dowiedli swą grą pp. Romanówna (Marianna) i Roland (Celio). P. Małyniczówna była tylko karnawałowa, bo zbyt młodą matką romantyka Celia; czysta dykcja i dźwięczny, niski głos zjednały jej szczerą sympatię widzów.

Dekoracja p. Strzeleckiego, podobnie jak w *Zwiastowaniu* Claudela, celna w swej prostocie i pomysła w rozplanowaniu, lecz może zbyt stonowana w kolorach: za mało w niej było irrealnego nastroju feerii, orgii barwnej włoskich zapustów.

TEATR KAMERALNY: *Niewiniątka*, sztuka w 3-ach aktach Lilian Hellman. Przekład Heleny Myslakowskiej. Reżyseria: Irena Grywińska. Dekoracje: St. Jarocki.

W *Niewiniątkach* jest właściwie mate-

rial na dwie sztuki, obracające się w dwóch kręgach zupełnie odrębnej problematyki. Autorka amerykańska połączyła te kręgi w jeden utwór dwuogniskowy, lecz ucierpiała na tym nie tylko konstrukcja dramatyczna — stepiło się także ostrze tendencji społecznej sztuki. Psychologia dziewcząt w okresie przedpokwitania przesunięta została niejako na peryferie dramatu Marty Dobie i Karen Wright — nauczycielek, posądzonych o uprawianie lesbijskiej miłości. Samo zagadnienie inwersji seksualnej i jego rezonans w opinii publicznej inaczej musi się przedstawiać w Ameryce, gdzie np. homoerotyzm jest ściśle związany — jak dowodzą badania młodych socjologów — z życiem świata przestępczego, z hierarchiczną strukturą organizacji gangsterskich. Tam proces rzekomych lesbijek miałyby posmak wielkiej sensacji kryminalnej; u nas byłby on raczej kwestią obyczajową — moralną dośrodek odobroną i powszednią. Dlatego *Niewiniątka* nie budzą na widowni Teatru Kameralnego żywszego oddźwięku, właściwego utworom nabrałymi jaskrawą aktualnością lokalną.

Błysk prawdziwego dramatu objawia się tu w jednej jedynej scenie: kiedy Marta pod wpływem depresji po procesie uświadamia sobie nagle, że jej miłość do Karen ma istotnie charakter pożądania zmysłowego, że

więc oskarżenie było tylko w połowie oparte na kłamstwie. Momentu tego aktorsko p. Biesiadecka nie wykorzystała. Na czoło obsady wysunąć należy pp. Polakównę, Wierzejską i Sokolowską, grające role raczej drugoplanowe. Ani p. Grywińska ani p. Biesiadecka nie potrafiły ze swych postaci wydobyc mocniejszych akcentów. Zespół nieforemnych, dopiero dojrzewiających półkobieciątek internatowych stanowią pp. Leśmianówna, Kownacka, Bartówna i in.

TEATR ATENEUM: *Szóste piętro*, sztuka w 3-ach aktach Alfreda Gehri. Przekład Józefa Brodzkiego i Jerzego Waldena. Reżyseria: Stanisława Perzanowska. Dekoracje: Władysław Daszewski.

Ta dosyć monotonna paryska komedijka usiłuje odtworzyć możliwe autentycznie koloryt określonego środowiska — dać tzw. „przekrój społeczny” szóstego piętra wielkiej kamienicy czynszowej w wielkiej metropolii. Na jej realistyczną opisowość można by łatwo przystać — ostatnie lata nauczyły nas, że z elementu epickiego mogą powstać dobre utwory sceniczne, ciekawe i żywe; lecz autor niepotrzebnie przeplata chwilami nurt opisowy swej sztuki zrywami ku plastyce dramatycznej, które wypadają nieprzekonywująco i szablonowo. Mało zróżniczkowane, jak gdyby tylko mechanicznie powielone egzemplarze „szarego człowieka” i jego codziennych przeżyć mogą zainteresować właśnie swoją szarością i małością; do dramatu natomiast trzeba starcia innych monolitów, innych osobowości i konfliktów.

Przedstawienie w Teatrze Ateneum miało wysoki poziom artystyczny — doprawdy, zupełnie niewspółmierny z wartością samej komedii. Fakt ten przypisać należy doskonale reżyserii Perzanowskiej, aktorom (prym wśród nich dźwierż reprezentanci dwóch pokoleń rodziny Jaraczów oraz pp. Zahorska, Daniłowicz, Bonacka i Pośpielowski), wreszcie — dekoracji Daszewskiego, stanowiącej wprost nieomylnie rozwiązanie tego postulat, jaki sztuka Gehriego przestrzeni scenicznej narzuca. Nawet rzekome kiczki Maksa Lescaiera — przez cechujący Daszewskiego smak kolorystyczny — stały się właściwie pełnymi smaku żartami malarskimi.

R. K.

PRZEGLĄD PRASY

Nowy zeszyt *Marcholta* nie przynosi pozycji wybitnych. Artykuł Karola Ludwika Konińskiego „w sprawie chrześcijańskiej odbudowy świata” poświęcony jest w głównej części obronie niedogmatycznej postawy religijnej, jak u Jamesa i modernistów. Następnie Józef Marian Świecicki omawia krytycznie poglądy historycznofilozoficzne Bobrzyńskiego i in. przedstawicieli „szkoły krakowskiej”. Bardzo osobliwe są wywody p. Kazimierza Molendzińskiego o znanej, pięknej książce dla dzieci Konopnickiej *O krasnoludkach i sierotce Marysi*. Po drobiazgowej analizie, w której autor interpretuje alegorycznie, w sposób przesadny i naciągany konwencjonalne elementy bajki (także krasnoludków!), przychodzi wniosek następujący: „Sądzę, że nie jest to przesada ani egzaltacja, jeżeli opowieść *O krasnoludkach i sierotce Marysi* nazwiemy mitem odrodzenia chłopca polskiego, związanym — ponad przestrzeń czasu — z drugim mitem — o Piąście, który odegrał zdaje się dość poważną rolę w tworzeniu się ideałów społecznych XIX wieku”. Czy autor, który uskarża się na niedocenianie twórczego znaczenia mitów, uważa że książka dziecinna Konopnickiej powinna odegrać także poważną rolę w tworzeniu się ideałów XX wieku?!

Pożę reprezentuje w numerze Czesław Miłosz. Dwa poematy, które publikuje: *Brama wieczorna* i *Brama poranku*, przypominają wiersze z *Trzech zim* (najbardziej *Hymn*), ustępując im jednak pod względem siły wizyjnej i patosu emocjonalnego.

Nowy numer czasopiema krakowskiego *Nasz Wyraz* świadczy o jego ciągłym postępie i doskonaleniu się. W numerze kwietniowym piszą m. in. J. Przyboś, K. Wyka,

M. Chmielowiec. Przyboś zwraca się do „autentystów”, określając swoje stanowisko wobec doktryny Czernika; zaznacza m. in., iż jest doktryna bez treści. Wyka roprawia się raz jeszcze z *Młodością Jasia Kunefala*, nie wnosząc wielu nowych momentów do przewlekającej się już dyskusji nad nagrodą PAL. Wreszcie Michał Chmielowiec polemizuje z Wyką, ale nie o Pięta, tylko o bronioną przez krakowskiego krytyka wartość komunalną w obecnej sytuacji literackiej. Komunały, a więc problematyka społeczna i jednostkowa, na miejsce modnego w latach powojennych psychologizmu, relatywizmu, snobizmu pseudo-filozoficznego — owszem, zgoda na to, powiada Chmielowiec, ale nie traktujemy tego jak zbawienia, tylko po prostu jako *zlurowanie jednych dreszczyków, już zużytych, na rzecz dreszczyków nowych, nie przeczuwanych*. Wymieniamy ten artykuł dlatego, że uwidocznia on w klasycznym sposobie przeciwieństwo dwóch typów krytyki: o nastawieniu moralistycznym i o kierunku programowo-artystycznym. Oba te typy istnieją wszędzie i wstępują się w naturalnej niezgodzie. Co nie znaczy, aby tylko jeden z nich miał rację. Owszem oba są potrzebne.

W *Życiu Literackim* za styczeń i luty b. r. Wacław Borowy kreśli piękny portret Kazimierza Wóycickiego, pełen dyskretnej sympatii i uznania dla „tego, który tyle dostarczył podnięt umysłowych, a takim jest zarazem pięknym przykładem wielkiego zapалу do badań i większej jeszcze miłości do sztuki”. W dalszym ciągu numeru Kazimierz Budzyk polemizuje ze studium prof. Łempickiego o stylu, dowodząc paradoksalnej (na pozór) tezy, że stylizacja jest

bynajmniej zależna od filozofii stylu, tłumaczącej istotę tego zjawiska, tak jak nauka o elektryczności nie ma potrzeby liczyć się z określeniem istoty elektryczności w takich lub innych filozofów. „Przechodząc na teren stylistyki, musimy stwierdzić, że jej przedmiotem badania jest utwór artystyczny w jego językowym aspekcie, każdorazowo zaś przedmiot poznania zależeć będzie od tego w jakich kategoriach zechcemy go ująć. I tutaj istnieją dwie zasadnicze możliwości: pierwsza to zacierpnięcie z lingwistyki całego arsenału kategorii gramatycznych; będzie tu wszystko to, co stworzyła dotąd t. zw. lingwistyka statyczna — i druga: stworzenie w stylistyce takich kategorii, które by obejmowały większe całości słowne, jak np. opowiadanie, opis, monolog i dialog”.

Poza tym *Życie Literackie* przynosi w ostatnim numerze wiele pozycji pomniejszych, głównie recenzji. Dział ten powierzony jest tu nieraz pierwszorzędny piórom, wydaje się jednak jakby był niedość ekoordynowany.

W Łodzi zaczęło wychodzić drugie już — obok *Kultury Łodzi*, o której pisaliśmy niedawno na tym miejscu — czasopismo literackie: *Wymiary*. Wydawcą jego jest, w imieniu Towarzystwa Artystyczno-Literackiego w Łodzi, Tadeusz Sarnecki. Towarzystwo to ma duże ambicje kulturalne i społeczne; przyszłość pokaże, czy potrafi spełnić swe zamiary. Pierwszy numer *Wymiarów* prezentuje się dobrze, nawet ładnie pod względem graficznym; czytamy w nim m. in. wiersze M. Brauna, G. Timofiejewa, przekład M. Jastruna z Rilkiego, fragmenty prozy i bystry artykuł redaktora o przyczynach braku zrozumienia poezji wśród ogółu. Należy więc życzyć piśmu dalszego rozwoju.

KSIĄŻKI NADESLANE

WACŁAW GRUBIŃSKI: *Listy pogańskie*. Warszawa 1938. F. Hościak.

J. M. THOMPSON: *Przywódcy Wielkiej Rewolucji Francuskiej*. Przel. Stefan Pomian. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.

CZESŁAW STRASZEWICZ: *Przekłeta Wenecja*, powieść. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.

ALDOUS HUXLEY: *Niewidomy w Gazie*, tom II. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.

SIGRID UNSET: *Olaf syn Auduna i jego dzieci*, tom II. Przel. Wanda Kragen. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.

ELIZA ORZESZKOWA: *Listy*, tom II, część pierwsza. Warszawa — Grodno 1938. Nakł. Tow. im. E. Orzeszkowej oraz Instytutu Wyd. „Biblioteka Polska”.

TAMARA SOŁONIEWICZ: *Wspomnienia tłumaczki „Inturista”*. Przel. Zofia Prawdzicowa. Warszawa 1938. Inst. Wyd. „Biblioteka Polska”.

ANTONI TREPIŃSKI: *Diennikarz na prowincji*. Warszawa 1938. F. Hościak.

ADAM ŁYSAKOWSKI: *Dziesięciolecie Związku Bibliotekarzy Polskich*. Kraków 1937. Nakł. Przeglądu Bibliotecznego.

KAZIMIERZ WÓYCICKI: *Rytm w liczbach*. Z 28 tablicami. Wilno 1938. Z zagadnień poetyki, nr 7. Skład gł.: Dom Książki Polskiej, Warszawa.

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ: *Pasje błędniarskie*, powieść. Warszawa 1938. Gebethner i Wolff.

JAN MOSDORF: *Wczoraj i jutro*. Studium społ-polityczne, część II. Warszawa 1938. Nakł. Prosto z mostu.

TADEUSZ ZAMOYSKI i EUGENIUSZ KRZEMIEŃSKI: *Kodeks honorowy*, wyd. II. Warszawa 1938. Wyd. M. Arcta.

TADEUSZ HOŁUJ: *Płonące ścieżki*, poezje. Kraków 1938. Klub Młodych Artystów.

JULIUSZ STANISŁAW HARBUT: *Mały Rzym*, tom IV. Warszawa 1938. Skład gł.: Gebethner i Wolff.

MARIAN CZUCHNOWSKI: *Pieniądz*, powieść. Kraków — Warszawa — Lwów, 1938. Wyd. „Sfinks”. Skład gł.: Księg. „Kultura”, Wadowice.

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: Roman Kolonicki

ZA WYDAWCĘ: Kazimierz Sowiński