

PION

CENA 50 GR
ROK VI NR 18 (239)
WARSZAWA
8 MAJA
1938 ROKU
TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

JAN BRZĘKOWSKI — WYOBRAŻENIA WYZWOLONA
BENEDETTO CROCE — SCHILLER
WITOLD HULEWICZ — WYSPA POLSKA W RZYMIE
KONRAD WINKLER — WSPÓŁCZESNA RZEŻBA NIEMIECKA
STEFAN NAPIERSKI — WIDZENIE

J. E. DUTKIEWICZ

ARTYŚCI NIE TWORZĄ SZTUKI

Nasze dzisiejsze wyobrażenia o sztuce i jej funkcjach są tak obciążone pojęciami wyrobionymi w XIX wieku, że musimy dopiero z trudem obalać cały szereg przesądów, aby wyrobić sobie czyste i jasne opinie. Między innymi właśnie w ciągu XIX w., w epoce neoromantyzmu — zapewne pod wpływem prądów indywidualistycznych w filozofii pod urzędem bergsonowskich pojęć o roli intuicji — stało się niebezpiecznym a decydującej roli artysty w procesie twórczym i jego nadrzędności wobec innych procesów życiowych. Nie ruszając martwych już dzisiaj teorii estetycznych, popularyzujących hasło „sztuka dla sztuki” — dostrzec można cały szereg dowodów takiego nastawienia we współczesnym życiu artystycznym.

Salony wystawowe posiadają raczej charakter świątyni niż miejsce kontaktu publiczności z artystą. Ten ostatni ukryty jest bowiem w nimbie swych dzieł, które podaje do oglądania i wierzenia. Stosunek artysty do publiczności jest najzupełniej jednostronny. Artysta uważa się za zbyt wysoko postawionego, by liczyć się z opinią publiczną. Oczywiście i prądy ożywiający życie artystyczne nie są jednolite. Stąd też instytucje wystawowe ulegają zróżnicowaniu, dzieląc się wszędzie mniej więcej na konserwatywne - popularne i postępowe. Nie należy zapominać jednak, że właśnie w ciągu XIX w. zatracił się bezpośredni kontakt artysty z społeczeństwem. Kontakt ten możliwy jest obecnie tylko za pośrednictwem instytucji wystawowych.

Dawno pozbawiony bezpośredniej styczności z odbiorcą, artysta musi mieć stempel swego salonu, by być uznanym za artystę. Czy to młody, wchodzący w życie, czy to dojrzały, pragnący utrwalić swoją pozycję twórczą — muszą się oni poddawać dyktaturze salonu. Ingerencja salonu nakłada nie tylko zewnętrzne ramy pewnej reglamentacji, ale sięga i wewnątrz, do woli twórczej artysty — narzucając mu pewne zasady kulturowane w kierownictwie salonu. Oddziaływanie salonu powstaje zarówno drogą opinii zbiorowej, porównawczej, jak i drogą protegowania pewnych form. W tym zespole artysta traci swój bezpośredni, uczuciowy wpływ na powstanie dzieła, wpływ ten bowiem jest dyktowany przede wszystkim atmosferą salonu. Dopiero dalsze miejsce zarezerwowane jest dla jego indywidualności artystycznej. I jeśli ktoś znalazł podstawy do twierdzenia, że przecieć i opinia salonów ulega modyfikacjom, i to pod wpływem artystów — to nie należy się obawiać przeciawstawiienia temu mniemaniu sądu, że artyści, teoretycy sztuki, a nawet laicy, t.j. ci właśnie, którzy tworzą w danej chwili opinię salonu — nie są wolni zazwyczaj od ambicji wpływania na dzieje sztuki, ambi-

cji żywionych niezdrowym pokarmem snobizmu. Snobizm ten spotyka się zarówno w środowiskach popularno - konserwatywnych, jak i postępowych.

Toteż w tworzeniu stylu, w tworzeniu wyrazu plastycznego epoki, w decydowaniu o tym, co określa zewnętrznie sztukę, artyści nie idą w pierwszym rzędzie. Wyzadaniem rachunku ze swymi interesami i czynności przed społeczeństwem, komentowaniu i tłumaczeniu społeczeństwu — przez tych właśnie historyków i teoretyków — muszą się teraz dzielić z nimi chwałą tworzenia, w zamian za przywileje jakie otrzymali. Niestety przywileje te niewiele dały artystom. Przede wszystkim nie dały im podstaw do życia. Postawiono artystę, która jest bądź co bądź wyrazem kultury materialnej, poza sferą zagadnień materialnych, a uczyniwszy ją zawisłą od koniunkturalnych związków i stosunków — pozbawiono ją podstawowej relacji z odbiorcą. Wyraźne tego dowody znajdują się w sztuce francuskiej, gdzie śledzić je można na przykładzie Modiglianego.

Tam jednakże rola „marchandów”, przejmując dyktat w sprawach plastyki współczesnej, zdołała poniekąd stworzyć związki artysty z klientem — niejednokrotnie trwałe i owocne. W Polsce związanie z klientem było zawsze dyskretnie przemilczane, pozostawało na uboczu, a dzisiaj znikło niemal zupełnie z horyzontu. Utrało się też i inne zamierzanie ze strony publiczności sztuki.

Tymczasem rzut oka w którą bądź epokę historyczną przed XIX w. przekonano może, że związanie artysty z odbiorcą oparte było zawsze na trwałych podstawach — zarówno wtedy kiedy odbiorcą były monarchie absolutne: bizantyjska XII w. czy francuska XVII w., jak i wtedy kiedy rolę tę odgrywały demokratyczne republiki włoskie XV i Holandia XVII w. lub zawsze szczerze sztuką zajęty Kościół. Rola odbiorcy nie ograniczała się jednak — co ważniejsze — do zapewnienia poparcia materialnego twórcy plastycznemu: rozwijała się ona dalej, wkraczając w sferę praw rządzących treścią a nawet formą dzieł sztuki danej epoki. Ta-

kiego udziału piękne przykłady w formie tzw. mecenatów złożyli w polskich warunkach Zygmunt I i Stanisław August. Interesujące jest badać te wszystkie pisane źródła, które wymownie — również i w działalności Jana III — udziałów określają. Zdać się też, że opat Suger był wyraźnym przykładem tego mecenasa, który — społu z opactwami — stał się — w epokę — wielkiej epoki gotyku — „ruskiego”. W powszechność się też w XIX w. i później fałszywie przekonanie, że udział odbiorcy w powstaniu dzieła sztuki bywa raczej ujemny, skłaniający ku przeciętności upodobań. Za apostoła takich sądów uchodzić może u nas Wyspiański. Ale przykład nowoczesnej architektury, w której kontakt z odbiorcą jest coraz żywszy, może szybko przekonać, że nie wpływa on na jej obniżenie, lecz przeciwnie: dając wielość możliwości, rozszerza horyzonty i łączy się z nią w potrzebie logiki i funkcjonalności. Nie ma dziś człowieka, który budując kamienicę czynszową chciałby ją mieć przybraną w przyczółki z główkami Ateny i parapety obwieszzone girlandami z kamiennych kwiatów, lub zalozoną na niefunkcjonalnym rzucie.

Architektura współczesna ma wszelkie znamiona żywotności. I gdyby nawet jej zewnętrznej formy nie uważać za ostateczny wyraz epoki, to związek jej z życiem materialnym i duchowym i tak silny jest powiązany węzłami. Właściciel, lokator, kupiec i wojskowy — każdy wstawia swe popycie do rachunku, który sumuje architekt. Trudno zatem — w głębszym znaczeniu — powiedzieć, że architekt jest twórcą tego dzieła: jest on raczej wyrazicielem zespolonej woli twórczej. Artysta nie tworzy sztuki — tworzy ją pewien zespół społeczny; dzieło sztuki jest funkcją kilku czynników, reprezentujących wartości materialne i duchowe. Oczywiście nie znaczy to, by lekceważyć poważny wkład uczuciowy, jaki wnosi artysta do dzieła; ale nie należy tego wkładu podnosić do godności i znaczenia symbolu.

Jak nazwać rzeczy, które dotychczas nie były nazwane? Wyszły się powyżej dwie sprawy, które zdają się dowodzić, że sami artyści nie tworzą sztuki. Choćby się co do tego ludzili, istnieją dwie poważne siły, współoddziaływające na bieg sztuki; są to: salony (z opinii krytyki) i czynnik społeczny. Wydawać by się mogło, że usunięcie obu tych czynników, lub któregośkolwiek z nich, wino przynieść ulgę i uzdrowienie współczesny — tak ciężkich — stosunków w plastyce; nie bardziej fałszywego! Analogie z przeszłości wskazują, że właśnie w epokach szczytowych udział tych dwóch czynników — z wyłączeniem oczywiście późniejszych salonów — był najżywszy.



JAN WYDRA

Rybaczka

W konkluzji uświadomić sobie należy najprostsze i powszechne fakty ze współczesnego świata sztuki, jakie kryją się za parawanem użytych wyżej argumentów: *artytom potrzebne jest uznanie społeczeństwa*. Potrzebne są zarówno najwyższe uniesienia jak i najostrejsza krytyka. Potrzebne jest najszersze zajęcie się społeczeństwa. Możliwość zbytu dzieł sztuki powinna być powszechna: to nie jest skłonność do oportunistów — trzeba sobie jasno powiedzieć. Rozpiętość między kierunkami w sztuce i upodobaniami społeczeństwa nie może być tak wielka, by czyniła z prawdziwej sztuki

jedynie obiekt opieki społecznej państwa. Artyści winni w proces twórczy wstąpić wreszcie istnienie odbiorcy; z drugiej strony — publiczności nie wolno pozostawić swobody jej doznań artystycznych. I tutaj otwiera się rola przed krytyką i państwem. Stosunki w sztuce, tak jak każdy przejaw socjalny, nie powinny zapominać o związku wytwórczości i konsumpcji: sztuki plastycznej, jako objaw mieszanej kultury materialno - duchowej, podlegają temu związkowi. Powrót do niego, choćby miał on stwierdzić śmierć lub upadek którejś ze sztuk plastycznych, winien stać się hasłem naczelnym.

J. E. DUTKIEWICZ

MARIA KOSZYC-SZOŁAJSKA

PRZEZ ODWRÓCONĄ LORNETKĘ

„Spojrzenie przez odwróconą lornetkę” — taki podtytuł ma pierwsza część powieści Mariana Promińskiego *Ludigerowie*¹. W tym podtytule, zdaje się, leży klucz zagadki, jaką do pewnego stopnia stanowi zarówno sama



MARIAN PROMIŃSKI

powieść, jak i jej postać. *Ludigerowie* — powieść biograficzna, jakich w latach ostatnich ukazało się niemało; do najwybitniejszych należą: *Niebo w płomieniach* Parandowskiego, *Dwadzieścia lat życia* Unilowskiego i odrębne w charakterze — *Uśmiech* i *Zmory* Zegadłowicza.

Jeśli chodzi o powieść biograficzną w ogóle, to każda z nowo ukazujących się powieści tego typu musi *nolens volens* przejść jakby przez swego rodzaju Scyllę i Charybde, przez pewną próbę — każda musi być rozpatrywana porównawczo, z racji istnienia w literaturze światowej takich dwu arcydzieł, dotąd nie zdystansowanych, jak *Dzieciństwo*, *lata chłopięce i młodość* Tolstoj i *Dzieciństwo* Gorkiego. Te dwa utwory, stojące wprawdzie na przeciwnych biegunach w sensie społeczno-klasowym, ale równe artystycznie

się również zamglone, co wynikało prawdopodobnie z samej psychiki i osobowości Mariusza. Mariusz jest całkiem zwyczajnym dzieckiem, później — najwzyczajniejszym pod słońcem młodzieńcem; „taki sam jak inni (zaznacza autor), ale samotny wirtuoz-pianista”. „Samotny wirtuoz” — to już nie-ko zmienia postać rzeczy — i kto wie, czy nie w tym właśnie leży wyjaśnienie „niezwykłej zwykłości” Mariusza: czy nie z tej samotności rodzi się jakaś dziwna mglistość, przez którą Mariusza trzeba dopiero wyczuwać i zgadywać. W Mariuszu drzemie artysta, ale on o tym nie wie, jak również nikt z jego otoczenia (z wyjątkiem chyba matki, której coś się roi, mający o przyszłej sławie syna). „W jakiej mierze był artystą — nie wiadomo”, powiada autor.

Ten Mariusz — w gruncie rzeczy — cały jest jedną niewiadomą: idzie przez życie, pozorując, najbardziej przeciętny młodzieniec, ale w jego spojrzeniu na świat jest coś, co budzi pewne zastrzeżenia i każe wpatrywać o jego całkowitej i absolutnej zwyczajności. Zastanawia też w nim jego sceptycyzm, przypominający niekiedy nihilizm Bazarowa (z *Ojców i dzieci* Turgeniewa); tak np. gdy Mariusz widzi w parku jakąś parę małżeńską, przychodzi mu na myśl, że ta para „obnosi wspólnie oddzielne nerki i wątroby chore”; kiedy indziej zaś, patrząc na dzieci, zauważa: „Dzieci — (to) poprawiona glina własnego istnienia”. Jest też moment, kiedy Mariusz cały sens istnienia zanyma w dwu dobitnych, choć nie całkiem salono- wych, otoczeniu przez ów „młody” i „wczesna dojrzałość, ile nie uzasadnione w jego warunkach życiowych zgorzknienie i pesymizm. I nawet jego pierwsza młodzieńcza miłość (do kobiety znacznie od niego starszej i „smutnej”), pozbawiona świeżości i radości pierwszego uczucia, jest raczej nieniknącą koniecznością życiową, fatum, któremu Mariusz poddać się musi.

Właściwie sylwetka psychologiczna Mariusza nabiera wyrazistości dopiero w ostatnich rozdziałach powieści, przemieniającej się stopniowo z powieści biograficznej w psychologiczną. Na razie nie jest jeszcze całkiem jasne, ku czemu zmierza autor i co się wyloni z mgławic otaczających powieść, wywołanych odwróceniem lornetki. Możliwe, że zamiarem autora jest właśnie ukazanie człowieka, który wprawdzie ma w sobie jakąś dozę niepokoju, właściwego naturom i du- szom artystycznym, ale który mimo to za- wsze pozostanie tylko „małym chłopczykiem, który do niczego nie dojdzie”. Jeżeli dalszy ciąg powieści Promińskiego rozwinię się po linii tych przewidywań, wzbogaci to psycho- logiczną powieść polską o jeszcze jedną odmianę „dusz niedojrzałych” czy ludzi nija- kich. Lecz możliwe także, że zamierzenia au- tora są inne, że dalszy ciąg powieści przynie- sie przebudzenie się i zdecydowane wystapie- nie artysty, które — być może — nada po- staci Mariusza mocniejszy wyraz i inny sens. W takim razie pierwsza część byłaby tylko wstępem do właściwego „portretu artysty”.

Forma i konstrukcja powieści Promiń- skiego jest mocna i prosta — jak zwykle w powieściach biograficznych, zachowujących naturalny, chronologiczny porządek rzeczy. Język — poza pewną, rzadką zresztą, meta- forycznością („pamięć przeszłości pozostała za nim, jak otwarta brama”... „zwieszono rę- ce pęczniały niebieskimi gałęziami”) odzna- cza się prostotą, czasem może zbyt surową, pozbawioną silniejszych akcentów i barw; żalować wypada, że spokojnego i jednostaj- nego nurtu opowiadania nie przerywa choć- by chwilami jakaś mocniejsza i żywsza fala.

MARIA KOSZYC-SZOŁAJSKA

KAPELUSZ NA KAŻDĄ PORĘ
J. Modkowskiego
Pl. 3 Krzyży 18. Marszałkowska 92.

(mimo że gatunkowo różnym) i głębią prawdy psychologicznej, są jakby wskaźnikiem, co w tej dziedzinie może być osiągnięte przez pisarza i w jakiej mierze. Ale przy tym takie wzory (już przez samo swoje istnienie) stwarzają niebezpieczną możliwość popadnięcia w banal i powtórzenia.

Promiński właśnie pisał swą powieść tak, jakby się specjalnie z tym liczył. I chociaż całkowicie nie uniknął pewnych szablonów (w powieści biograficznej nie dających się zresztą ominąć), to jednak do wielu momen- tów, przeżyć i wspomnień Mariusza — zwa- szcza z lat dziecińczych — podszedł swoiście i niezwykle, ukazując je istotnie w jak- imś „odwróconym” porządku czy spojrze- niu. Lecz przez to, niestety, pozbawił Mariu- sza przejrzystości i wyrazistości psycholo- gicznej. To „odwrócone spojrzenie” okazało

¹ MARIAN PROMIŃSKI: *Ludigerowie* — powieść. F. Hoessick, Warszawa 1938.

OGRÓD - KAWIARNIA K. DAKOWSKIEGO w Bagateli

jest najmiłszym miejscem spotkań elity towarzyskiej stolicy

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

GUILLAUME APOLLINAIRE

NA ZDROWIE

I

Nim więzień wkroczył w celi progi
Do naga musiał się rozbiierać
Zakwilił z cicha głos złowrogi
Wilhelmie kim ty jesteś teraz

Jak Łazarz wchodzisz w głąb mogiły
Zamiast z niej wyjść jak biblia głosi
Żegnaj taneczny kręgu miły
Żegnajcie druhnny mej młodości

II

Nie nie mogę zdjąć tu maski
Na chwilę
Bom piętnastka z jedenastki
I tyle

Słońce skacze po mych wierszach
Jak pajac

Szyby jasność najweselsza
Przepaja

Na papierze tańczą błogo
Promienie
Słucham Ktoś tam stuka nogą
W sklepienie

III

W porze przechadzki miś niezręczny
Co dzień okrążam ciasny majdan
Kręmy się w kolo wciąż się kręmy
Niebo błękitne barwy kajdan
W porze przechadzki miś niezręczny
Co dzień okrążam ciasny majdan

W sąsiedniej celi szmer stłumiony
Jakaś fontanna cicho mruczy
Chodzący ciągle w obie strony
Dozorca dzwoni pękem kluczy
W sąsiedniej celi szmer stłumiony
Jakaś fontanna cicho mruczy



VINCENT VAN GOGH

Spacer więźniów

IV

Jak nudno na te mury spoglądać wysokie
Ich barwa taka blada
Mucha błądzi po kartkach muszym drobnym krokiem
I moje krzywe pismo bada

Kim się stałem o Boże Ty świadku mej skruchy
Coś mi jej sam użyczył
Okaż litość tym oczom wyblakłym lecz suchym
Przykutej i skrzypiącej przycz

Wszystkim sercom nieszczęsnym za więzienną bramą
Miłości co jest ze mną
Lecz najpierw się ulituj nad myślą zblakłąną
Która zapada w rozpacz ciemną

V

Och jak te chwile wolno płyną
Tak wolno jak żalobny zaprzęg

Zapłaczesz nad tą lez godziną
Gdy minie szybko i na zawsze
Jak wszystkie inne które płyną

VI

Aż tutaj miejski gwar dobiega
I widzę więzień zapomniany
Tylko złowrogi skrawek nieba
I te więzienne gołe ściany

Dzień kartek moich już nie bieli
Więzienna lampa zaświeciła
Jesteśmy sami w mojej celi
Blasku powabny Myśli miła

Przełożył ROMAN KOŁONIECKI

JAN BRZĘKOWSKI

WYOBRAŻNIA WYZWOLONA

Od formy należy przejść do treści. Cóż jest jednak treścią poezji? Temat, anegdota, sam tytuł wypracowania poetyckiego, napisanego pięknym językiem i zaopatrzonego w „dobre” metafory? Problem społeczny? Prawdziwe przeżycie? Zagadnienie filozoficzne? Nie, to wszystko nie jest treścią poezji. Temat, ujęty artystycznie, odbarwiony z elementów antypoetyckich, może być tylko treścią poetycką. Nie może być — istotą poezji.

Lata powojenne stały w poezji polskiej pod znakiem poszukiwań formalnych; nowatorskie wystąpienia *Zwrotnicy* i *Linii* ten przede wszystkim miały charakter. Z biegiem czasu, gdy słowo „awangarda” stało się dostatecznie szerokie, by pomieścić nie tylko całą awangardę, ale i ciurów literatury — pojęcie nowej poezji ułóżsamilo się z nową metaforą. Stało się to właściwie w kilka lat po ogłoszeniu przez Peipera w *Zwrotnicy* niezwykle sugestywnego artykułu o „Metaforze teraźniejszości”. Odtąd kult metafory ciążył nad poezją polską prawie przez całe dziesięciolecie. Przybierał on chwilami formy niezwykle wąskie, ograniczające ramy poezji, tak iż wywoływał zarówno ataki z zewnątrz (Irzykowski), jak i sprzeciw wychodzący z samego obozu „awangardowego”.

Przerosty taniej metaforyzacji, będące wynikiem niezrozumienia samej koncepcji „języka metaforycznego”, odczuwałem od dawna w sposób bardzo dotkliwy i dlatego usiłowałem się temu przeciwstawić, wysuwając pojęcie „metafory rozwiniętej” (por. *Poezja integralna* — Warszawa 1933) i „zdania metaforycznego”. W okresie pisania *Poezji integralnej* niedość jasno zdawałem sobie sprawę z konieczności zupełnie zasadniczego podkreślenia przeciwstawności tych pojęć: metafora była elementem formy, „metafora rozwinięta” czy „zdanie metaforyczne” — stanowiły już elementy wyobraźni. Metafora była jednym obrazem, wyrażonym w dwóch słowach; metafora rozwinięta miała za to charakter całej grupy obrazów, złączonych ze sobą wspólnością widzenia ich w czasie, była łańcuchem myśli poetyckich, wyrażonym w słowach.

Podstawowym zadaniem poezji jest różnicę niecierudno przyjdzie już zrozumieć, że nie mniejsze znaczenie ma sam sposób łączenia obrazów i ich odpowiedników w języku poezji. Tak powstała koncepcja łączenia z sobą tylko najbardziej poetyckich obrazów przez odrzucanie elementów, nie należących do języka poezji — co określiłem nazwą *elipsy*. Dlatego też tak dużą wagę posiada dla mnie postulat możliwie największej zwartości i jak najsilniejszego zagęszczenia samych obrazów. W ten sposób powstał termin *kondensacji* elementów poetyckich, t. j. maksymalnego nasycenia nimi całego poematu. Z kolei prowadziło to do uznania wszystkich członów poematu za *równowartościowe*, a więc do *równomiernego* rozmieszczenia napięć poetyckich w poemacie. Było to zaś możliwe wyłącznie przy używaniu elementów integralnie poetyckich — i tak doszedłem do samej nazwy *poezji integralnej*.

Dotychczas obracaliśmy się jednak właściwie w zakresie języka poezji; samo myślenie poetyckie i złączone z nim procesy pozostały poza nawiasem tych dociekań. Należało więc zapuścić sondę w głębie samego poznania poetyckiego¹. W parze z tym musiało iść jednak oczywiście przesunięcie punktu ciężkości na zagadnienie *pozaformalne*: wysunięcie postulatu *etycznego* (nie zaś — tylko estetycznego) uzasadnienia poezji, próba poetyckiego nadejścia do zagadnienia czasu, a wreszcie — podkreślenie konieczności wytworzenia wartości ogólnie obowiązujących (nie zaś — tylko subiektywnych), uzyskanie nowego *obiektywizmu* w poezji. Oto poszczególne etapy, prowadzące do nowej koncepcji rozumienia zjawisk poetyckich, którą określałem nazwą *metarealizmu*.

Zasadniczym elementem poezji jest nie forma, nie piękne metafory czy zdania, ale obrazy *in statu nascendi*, sama kuźnia obrazów czy metafor: *wyobraźnia*. Poetą jest ten, kto posiada fantazję poetycką, kto potrafi potem przetransponować ją na słowa. Bez wyobraźni poetyckiej nie może być mowy o prawdziwej poezji, chociaż dobry rzemieślnik metaforyczny potrafi bez niej dać dość podobne, pseudopoetyckie produkty. Wielkie, przełomowe wystąpienie Rimbauda, które wywarło tak zapładniający wpływ na całą poezję, było właściwie tylko

przywróceniem wyobraźni należnych jej praw. Wyobraźnia jest więc głównym żywiołem i zarazem istotą poezji. Można nawet powiedzieć: jest samą poezją. Obrazy (nie zaś — metafory) są tylko elementami wyobraźni. Muszą one być jednak złączone wspólną więzią, wypływać z jednego źródła, być czymś *integralnie poetyckim*, być *spontaniznym* produktem wyobraźni². Akt poe-

² Nie mogą one być za to wynikiem podobieństwa wyrazów, nie mogą też pochodzić z innej dziedziny, np. z dziedziny formy. Obrazy są

tycki wyzwala tylko już istniejące elementy fantazji. Mówiąc pragmatycznie: poezja jest po prostu *wyobraźnią wyzwoloną*.

Czymże jest jednak wyobraźnia poetycka? Zbiorem metafor? Zespołem wyobrażeń?

elementami wyobraźni, a nie — formy. Są produktem poetyckiej fantazji i powinny być z nią ściśle złączone. Wyobraźnia musi być *całkowita*. Nie może być nigdy *fragmentaryczna*. Typowym poetą o wyobraźni fragmentarycznej jest np. Peiper — i dlatego jego metafory są tylko elementami formy, a nie wyobraźni.

Nagromadzeniem pojęć? Twierdzącą odpowiedź na każde z tych pytań i na wszystkie razem wzięte nie wyczerpie oczywiście samej istoty wyobraźni. Praktycznie rzecz biorąc, wystarczy nam jednak jako hipoteza robocza następujące określenie: wyobraźnia poetycka jest zdolnością tworzenia obrazów, wyobrażeń czy pojęć (te ostatnie zwłaszcza występują szczególnie często w nowej poezji francuskiej), które łączą w sobie elementy zaczerpnięte z rzeczywistości zewnętrznej z elementami czysto poetyckimi. Widzimy więc, że wyobraźnia poetycka musi być wyjściem poza fotograficzny, naiwny realizm, ale nie może też być czysto idealistycznym produktem zawieszonym w próżni werbalizmu. Musi być *metarealna*; dlatego poezję opartą na uznaniu tej pierwszoplanowej roli wyobraźni określałem mianem *metarealizmu*.

Nazwa „metarealizm” jest zbyt zbliżona do nadrealizmu, by nie zachodziła konieczność wyraźnego określenia różnic i punktów stychnych. Nadrealizm francuski podkreśla wprawdzie dużą rolę wyobraźni w poezji, ale czyni to w formie chaotycznej, opierając się na przypadkowym kojarzeniu obrazów i pojęć, na słynnej koncepcji psychicznego automatyzmu samego aktu twórczego, co znane jest ogólnie pod nazwą *écriture automatique*. Tego rodzaju ujmowanie wyobraźni jest nam zupełnie obce. Głosimy postulat wyobraźni *zorganizowanej i kontrolowanej*. Czysty asocjacionizm, który doprowadził zresztą nadrealistów do różnych prób niepowodzonych (np. do pisania w transie mediumicznym) jest poetyckim nonsensem. Kontrola rozumowi musi przesyłać zawsze działać, nawet w najbardziej „automatycznych” wypadkach, i — powiedzmy to również — przynajmniej w automatycznej formie. Postulat *écriture automatique* zawiera w sobie poza tym element nieodpowiedzialności. Jest — naszym zdaniem — niemoralny, nieetyczny. Wyobraźnia nadrealistyczna jest wreszcie wyobraźnią *cząstkową*, ogranicza się tylko do jednego, wąskiego odcinka dziwności. Cierpi ona na *elephantiasis* pewnych stale powtarzających się form. Wyobraźnia nadrealistyczna nie jest wreszcie wyobraźnią: poecie nadrealistycznemu chodzi tylko o sam sposób *życia*, a nie, wistocie, o *dzieło*. Dlatego też główną zasadę nadrealizmu należy odrzucić. Niemniej konieczne jest odrzucenie całego społeczno-politycznego programu (a raczej mówiąc ściślej: programów) nadrealizmu.

Za to wiele słuszności mają nadrealiści, gdy wypuklają znaczenie marzenia sennego. Ich kult freudyzmu prowadzi jednak do pewnych przejawów chorobliwych w rodzaju kultu hysterii i t. p. Również uwielbienie dla niektórych faktów życiowych, świadczących o „dziwności” samego życia, wydać się musi naiwne, gdyż przypomina stany duchowe tak prymitywne, wychodzące za ledwie poza pierwotny fetysyzm, że nie można do nich nawiązywać.

Metarealizm — w przeciwieństwie do nadrealizmu — opiera się na *zorganizowanej* wyobraźni. Musi ona być nie tylko integralnie poetycka, ale także posiadać i inne cechy: *agresywność* i *drapieżność*. Jest więc ona wyobraźnią aktywną i nową; wyobraźnia konwencjonalna nie jest właściwie wyobraźnią, jest odbijaniem zużytych klisz. Stany wyobraźniowe muszą być *twórcze* i już sam ten fakt nadaje im charakter gwałtowny, napastliwy, odkrywczy. Fantazja poety jest zdobywcza i narzuca się z nieodpartą siłą. Zawiera ona w sobie element walki i zwycięstwa. Wyobraźnia poety jest wreszcie próbą wyjścia poza zewnętrzną, otaczającą nas rzeczywistość. Łączy ona w sobie jednak elementy, zaczerpnięte ze świata zewnętrznego, z elementami nierealnymi, których byt określony jest warunkami istniejącymi tylko w nas samych. W tym sensie jest więc ona projekcją innego świata.

Zwycięstwo wyobraźni nad realnością jest właściwie zwycięstwem ducha nad materią. Jest przywróceniem człowiekowi należnych mu praw. Scholastycznemu ujmowaniu istoty życia, jakim jest dogmatyczny naiwny realizm w poezji, przeciwstawiamy nowe odrodzenie tego co ludzkie, *nowy humanizm* naszych czasów nasycony wielkością, głosimy *poetycką syntezę romantycznego widzenia świata i rzeczywistości zewnętrznej, poezję nowego człowieka opartą na wyobraźni*. Poezję, która nie jest ani realna ani romantyczna ani nadrealna. Wybiega ona daleko poza te określenia, jest — *metarealna*.

STEFAN NAPIERSKI

WIDZENIE

Nad rumowiska, burzanów badyle,
rozwiane ziola, bodiaków szelesty,
w cmentarzysk suszy, obok rozwalonej
w spokoju furty, nad lochem sklepionym,
mrok szary, cisza ołowiana, luna!
W zwaliskach — trawy opiekuńcze mgil,
murawy rdzawe, plamione sznurami,
rola zraty, padół zgonu, szczypta
popiołów, gęsta gleba, użyźniona
rosą dziurawych namiotności, żalu
dżdżami, ulewą głuchą urodzaju.
U stóp, gdzie grzęźnie gościniec, gdzie chwasty
plenią się wokół kości, tam zawisły
opustoszałe myśli, zjawy niebios
bezzadnych, mary niewidome; wieje
chłód sponad ziemi w przestwór, wycierany
prośbami warg wytartych i — pacierzem.

Nie pomnę niebios opuszczonych! patrzę:
niezmordowany ruch wysłańców, ramie,
ociekające potem, przegub w ranach,
atleci, bólem zasnuci, ciemnością
w pustkę znoszeni, po stopniach pragnienia,
po znikomości szczeblach, w głęby wonie,
w dymów opary, kędy piaski żółte,
białe kościolki, ubogie miasteczka,
wierzby i lozy zarosła; pływikiem
tli się rzeczulka przypomniana, grobla
kraju, gdzie się kwapią, lekko wachają,
i daleko widać w niebie słońce;
pamiętki, gruzy cegiel, nie dogniłe
palce, zdziczałych szczątki drzew, mdle próchna,
sterczące pokolenia! z dawien dawna
pielęgnowane załem, darń na skałach
nagich, odkrytych — zakony umarłych!

Nieogarnione pola! Nie oderwać
żrenicy, blaskiem pomroku wzięzionej;
ramieniem ducha wnoszonej nad błogość
ugoru: dębów pnie powycinane,
brąz i malachit, zagłady szpalery,
symetria zgonu! Zagony ubogie,
gdzieniegdzie grzędy warzyw, brunatnawe
rabaty zgasłe u kamiennych mostów,
gdzie glaz zieleni się mchem, skąpym jadem,
nieśmiałym cieniem nad nurtem czeluści,
skąd wonie widmem śpiewnym. Tam rulony
sztywne olbrzymich skrzydłisk szumem wija,
byś pierwsze zgłoski znów sylabizował,
ku przemienionym Rajom, niepojętym
Plejadam — uśmiech dźwigając uśpienia.



(mal. Stanisław Witkiewicz)

Grudzień 1937 — styczeń 1938.

ALEKSANDER ŚWIĘTOCHOWSKI ZMARŁ 25 KWIETNIA R. B.

JAN BRZĘKOWSKI

¹ Por. „Integralizm w czasie” — *Pion*, Nr 39 z 30 września 1937 r.

WITOLD HULEWICZ

WYSPA POLSKA W RZYMIE

Uczucie niezmiernej, czarownej powagi ogarnia człowieka, ilekroć znajdzie się w murach Rzymu. To miasto nigdy nie będzie huczało ruchem nowoczesnym; nawet poprzez zgiełk śródmiejskich ulic przebiega zawsze, jak siny dym, wieczysta zaduma. Po dwóch stronach Tybru trwają dwa wielkie skarbcze ludzkości, dwie przeciwstawne twierdze ducha: tu Forum Roma-

nie, tam Kopuła św. Piotra. Gruzy potęgi starożytnego imperium i zamarle łuki Cezarów — a po tamtej stronie nagromadzenie bogactw sztuki w Watykanie i kolosalna Piotrowa Bazylika, tak nowa, jakby wczoraj zbudowana...



Św. Alojzy obraz Szymona Czechowicza

num — tam Kopuła św. Piotra. Gruzy potęgi starożytnego imperium i zamarle łuki Cezarów — a po tamtej stronie nagromadzenie bogactw sztuki w Watykanie i kolosalna Piotrowa Bazylika, tak nowa, jakby wczoraj zbudowana...

Symbolem wieków, które przeszły nad kulturami, jest nie tylko prosty krzyż zatknięty pośrodku Colosseum — wymownymi symbolami są i owe olbrzymie starożytności kolumny o serpentynowych łaskach płaskorzeźb sławiących czyny Trajanów, zwieńczone znakiem Papieża i posągami Apostołów.

guzach antycznych swi... obok nich lub wręcz z kolumn i ołtarzy przedchrystusowych wznoszących się co krok — to jeszcze jedna osobliwość Rzymu. Toteż każdy niemal święty ma swój kościół lub kaplicę. Każdy naród świata zaprzagnął mieć swoją świątynię w tym mieście.

Zaprzagnął i naród polski, od wieków nabożny i zawsze Rzymowi wierny. Głównie tych uczuć stał się w wieku XVI światobliwy i zadziwiający twórca kardynał Stanisław Hozjusz. Jego to czynnym zabiegiem i płomienną wymowie udało

się nakłonić papieża Grzegorza XIII, by jeden z kościołów rzymskich oddał na chwałę patronów polskich i pod wieczystą opiekę polskiego narodu. Wybór padł na niewielki kościółek San Salvatore (Zbawiciela) z VIII wieku, poświęcony teraz pod drugim imieniem św. Stanisława Biskupa.

Jest to bardzo blisko samego serca Rzymu, Forum Romanum i Kapitolu przytłoczonego olbrzymią szpetotą pomnika Wiktora Emanuela, tuż obok niedawno odkrytego Forum Trajana i obok Pałacu Weneckiego, który jest siedzibą Mussoliniego. Z chaotycznego Placu Weneckiego idziemy kilkaset kroków w bok, w ciasną uliczkę Botteghe Oscure. Kościół św. Stanisława, którego skromny fronton zaledwie odróżnia się od rzędu skromnych domów tej uliczki, stoi na podwalinach cyrku, zbudowanego 200 lat przed Chrystusem przez Flaminiusza. W czeluściach ruin tego cyrku mieściły się „ciemne składy”, stąd nazwa zaułka „botteghe oscure”. W roku 1575 tłum pielgrzymów polskich znalazł się w Rzymie bez dachu nad głową. Wówczas to warmiński ks. kardynał Hozjusz, gdy jego doraźna pomoc materialna nie sprostała nędzy pielgrzymów, zaniósł swą słynną prośbę do Papieża Grzegorza XIII, aby „dla polskiego narodu raczył wyznaczyć i darować odpowiedni kościół i dom w Wiecznym Mieście, gdzieby pielgrzymi polscy znaleźli schronienie i opiekę...”. Obok kościoła wykupiono domy, uregulowano teren i zbudowano gospodę; ustalono prawną sytuację posesji, na podstawie papieskiej bulli erekcyjnej z r. 1578.

Starania następców Hozjusza, zmarłego wkrótce potem, hojne dary królowej Anny Jagiellonki, Stefana Batorego i rodzin



Epitafium, ułożone przez Mickiewicza

magnackich wspomagały fundację w tym i następnym stuleciu. Kościół polski w Rzymie spełniał zadanie szerzenia kultu polskich świętych, był oazą narodową dla podróżnych z kraju, ogniskiem modłów w chwilach zwycięstw i klęsk. W czasie wojny tureckiej 1621 pokutne



Stacja naukowa Polskiej Akademii Umiejętności w Rzymie

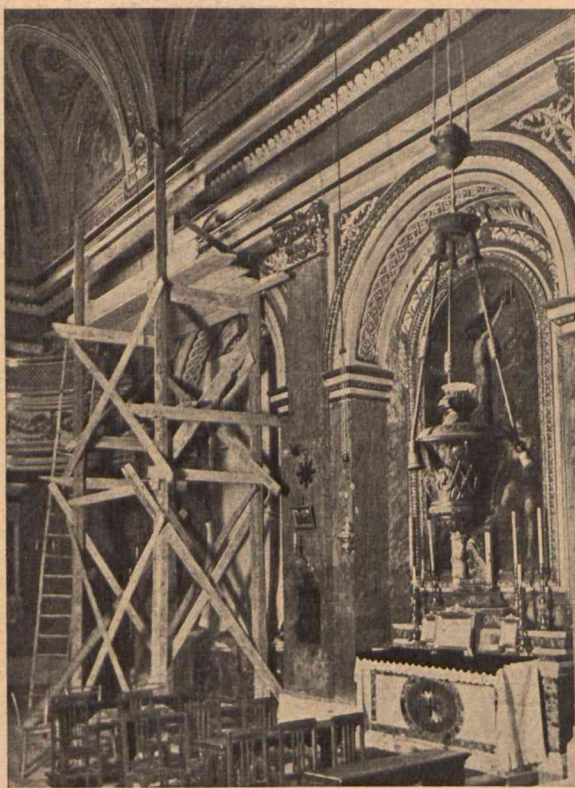
nabożeństwa poprzedziły waleń wiktoryę pod Chocimem. W 11 lat później elekcją Władysława IV kościół św. Stanisława obchodził solennym dziękczynieniem. W rok potem odbywa się jeden z najświetniejszych pochodów tej epoki: wjazd do Rzymu Jerzego Ossolińskiego, pośła króla polskiego. Po zwycięstwie Władysława IV nad Moskwą w dziękczynnym nabożeństwie uczestniczy 7 kardynałów. Po zgonie tego króla, w erze klęsk i nieszczęść, wszystkie kościoły Rzymu modlą się za Polskę, targaną w wojnach kozackich, tatarskich i szwedzkich. Po obłężeniu Częstochowy i ostatecznym oswobodzeniu kraju sam Papież intonuje w bazylice św. Marka uroczyste „Te Deum” i w asyście 29 kardynałów prowadzi procesję do kościoła św. Stanisława. Dzieje Polski odbijały się jak w zwierciadle w murach tej polskiej świątyni.

Abdykacja Jana Kazimierza, najazd turecki rozgromiony w drugiej bitwie pod Chocimem, koronacja Sobieskiego i wyprawa wiedeńska — oto dalsze dni smutku i chwały, notowane w wymownej kronice tego kościoła. I w sam dzień odsieczy pod Wiedniem — u św. Stanisława, w myśl ogłoszonego przez Ojca św. na intencję tej wojny Jubileuszu, odprawiano solenne, żarliwe nabożeństwo. Tegoż dnia Jan III wysłał do Papieża list z owym słynnym „Veni, vidi, Deus vicit” i chorągwią Prokoka. Obnoszona ją w procesji po kościołach rzymskich i zawieszono w Bazylice Laterańskiej. W epoce saskiej kościół polski nadal służył potrzebom duchowym rodaków. W r. 1703 odprawia w nim mszę sam Papież, w obecności królowej Marii Kazimiery. Biskup krakowski Jędrzej Stanisław Załuski, brat biskupa Józefa Andrzeja, fundatora Biblioteki Załuskich w Warszawie, zreformował zakład w połowie XVIII wieku i przeprowadził nowy statut. Sejm w r. 1764 nazywa fundację: „Kościół i Dom Nacjonalny polski w Rzymie...” pod rządem przewielebnych Biskupów Krakowskich zostający...”. Za czasów Stanisława Augusta odrestaurowano kościół z własnych jego funduszy. Ale wkrótce po trzecim rozbiore armia francuska, wkraczająca do Rzymu, zajęła kościół. General Dąbrowski przywrócił własność Polakom, niestety na krótki tylko czas swego pobytu w Rzymie. W czasie drugiej okupacji francuskiej, w r. 1810, sprzedano gmach hospicjum w pry-

watne ręce. Po utworzeniu t. zw. Królestwa Polskiego zarządził całego zakładu zawładnęła Rosja i pozostała tu państwem przez całe stulecie...

Kościół polski stał się przytułkiem dla podróżnych prawosławnych, a hospicjum nosiło nazwę „Ospizio Imperiale di San Stanislao pei pellegrini della Nazione Russa”; kościół nazywano oddąd „Chiesa russa”... To trwało do r. 1920. Zakład wrócił we władanie ks. biskupa krakowskiego, oczywiście w stanie nad wyraz oplakanym. Bohatercy i chlubnie w nowej historii Polski zapisani kapłani, ks. arcybiskup Ropp, kardynał Mercier, arcybiskup Cieplak, nuncjusz polski kardynał Ratti — oto najdostojniejsi goście kościoła św. Stanisława, odprawiający w nim nabożeństwa. Jedno z nich było szczególnie pamiętne, gdy wraz z całym światem chrześcijańskim odprawiano modły w dniach bitwy pod Warszawą, kiedy ważyły się losy cywilizacji europejskiej. A w trzy lata potem wstrząsające Requiem uczciło męczenniczą śmierć w kazamatach bolszewickich bohatera ks. Budkiewicza.

Pomni tej dramatycznej czterystuletniej historii polskiej wyspy w Rzymie — wchodzimy do miłego kościoła. Odnowiono go znacznym kosztem w roku 1935. Wybudowano nowe organy, nowe ołtarze, odrestaurowano całe wnętrze. Ale w nowej tej erze świątynia i fundacja nie spełnia jeszcze całkowicie swego zadania, wyznaczonego przez myśl fundatorów. Msze fundacyjne, nabożeństwa ku czci patronów polskich nie są odprawiane, ponieważ fundusze przeznaczone na ten cel zostały uszczuplone; zubożały zakład nie może rozwinąć działalności. Po odzyskaniu niepodległości żaden prawnik polski nie zbadał dokładnie dokumentów. Dopiero w roku 1933 z nakazu Wizyty Apostolskiej zbadano dokumenty fundacyjne. Umieszczenie w apartamentach, przylegających do ścian kościoła, stacji naukowej Polskiej Akademii Umiejętności okazało się w skutkach wręcz groźne: stare mury, przeznaczane na mieszkania, nie mogą mieć ciężaru półek z książkami. Pomieszczenie to jest zresztą dla stacji naukowej wielkiego państwa zupełnie nieodpowiednie; toteż należy wyrazić życzenie, aby starania Ambasady Polskiej o wybudowanie w Rzymie własnego nowoczesnego gmachu dla tej placówki nauki polskiej wydały rychłe owoce.



Restauracja kościoła św. Stanisława

Wówczas Hospicjum wejdzie znów w posiadanie tej części swoich zabudowań, zasilą swą administrację i zgromadzi trochę kapitału na restaurację i pełnienie obowiązków nałożonych na nie przez naszych przodków.

A skarbów kultury, zgromadzonych w tej siedzibie polskiego kultu religijnego, doprawdy warto strzec pieczołowicie. Same chochy obrazy, głównie malarzy polskich, godne są zawieszenia w pierwszych galeriach Rzymu. Z obcych pędzli Monosilio, Grammatica i Constantini — z polskich Tadeusz Kuntze (Konicz), Franciszek Smuglewicz i Szymon Czechowicz. Wszystkie obrazy mają za temat polskich patronów. Szczególną pięknnością odznacza się nie-

wielki owalny obraz św. Stanisława Kostki, o przedziwnie uduchowionym, ekstazyjnym wyrazie twarzy.

Ozdoby brązowe odnowionych ołtarzy projektował Madeyski. Wśród licznych tablic pamiątkowych wrusza nas najwięcej jedna, wpuszczona w posadzkę kościoła: napis nagrobny ks. Stanisława Parczewskiego z Wilna, zmarłego w r. 1830 w Rzymie, gdzie pracował naukowo. Z ks. Parczewskim przyjaźnił się Mickiewicz i on to osobiście zredagował tekst epitafium; o tym, jak wieszcz kreślił i zmieniał brzmienie napisu, zachowała się dokładna relacja Statlera.

Świątli i rozmiłowany w tych zabytkach gospodarz fundacji, ks. rektor Stanisław

Janasik, z kościoła prowadzi do zakrystii, gdzie ukazują dalsze cenne zabytki: piękny portret kardynała Hozjusza, oryginalny bull erekcyjny Grzegorza XIII, kodeks z XVI wieku, relikwiarze, kielichy, stare pergamiiny, monstrancje, cenne lichtarze — i wreszcie ornaty, wśród których wyróżnia się bardzo piękny garnitur biały, dar Marii Józefy, żony króla Augusta III, o misternej linii ornamentu i przepysznym haftowanym herbach Polski, Litwy i domu Saskiego.

Wychodzimy wreszcie z tej schowanej w ciasnym zaułku oazy kultury polskiej pośrodku Wiecznego Miasta — na włoskie słońce pośród palm wysokich. Zadumaliśmy się nad znaczeniem tego cennego ośrodka i marzymy, jak się pięknie rozwinię w naj-

bliższej daj Boże przyszłości. Wertujemy potem z przyjemnością wartościowe dzieło Macieja Loreta *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, opowiadające nam historię kulturalnych kontaktów Rzeczypospolitej z kolebką cywilizacji europejskiej.

W przylegających do kościoła św. Stanisława zaułkach widzimy stopy gruzów i pyłu wapiennego. Burzy się liczne domy, odsłania miejsce dla szerokiej ulicy, która będzie tędy przebiegała wprost z Piazza di Venezia. Mały nasz kościółek zostanie odsonięty i już nie będzie miała uzasadnienia dzisiejsza nazwa „botteghe oscure”, uliczki ciemnych składów.

WITOLD HULEWICZ

KONRAD WINKLER

WSPÓŁCZESNA RZEŻBA NIEMIECKA

Prawidłowy rozwój sztuki w każdym środowisku polega, jak wiadomo, na ciągłości pracy legitymującej się smakiem i poczuciem stylu bieżącej epoki. Nieustannie kształtowanie wyobraźni, regenerowanie instynktu plastycznego w związku z tradycją i nowym stosunkiem do rzeczywistości, stwarza podstawy nowego myślenia i odczuwania artystycznego, nowego repertuaru form, nie zawsze przez współczesnych zrozumianego i tolerowanego i stojącego nieraz w rażącej sprzeczności z powszechnie przyjętą estetyką, leniwie wlokącą się za dyktatorską wolą twórczego artysty. Odebranie sztuce owych prometejskich gestów byłoby równoznaczne ze skazaniem jej na bezpłodność, na schematyczne powtarzanie dawno przeżytych wzorów.

Bywają jednak w dziejach narodów takie osobliwe chwile, kiedy twórczość artystyczna, starając się dotrzymać kroku doniosłym przemianom na innych odcinkach życia zbiorowego, rezygnuje niejako ze swej kierowniczej roli. Stając frontem do życia, usiłuje podchwycić jego tempo i pulsować zgodnie z rytmem dokonywających się w jej oczach faktów, kierujących losami danego środowiska. Te fakty sztuka stara się usymbolizować na swój sposób, zachowując mimo wszystko pewną swobodę ruchów w wyborze swego plastycznego ideału, mającego odzwierciedlić uczucia i nastroje mas, a porzucając warsztat eksperymentalny — staje jak gdyby onieśmielona u progów nowych przeznaczeń.

W takim wyjątkowym położeniu znalazła się twórczość plastyczna w Niemczech i gdzie indziej. W Trzeciej Rzeszy zwłaszcza kierunek został dosyć jasno określony. „Deutch sein, heisst klar sein” — powiada kanclerz Hitler słowami Goethego, zaś dr Rittich we wstępie do katalogu otwartej niedawno w I. P. S. wystawy współczesnych rzeźbiarzy niemieckich dosadnie charakte-



MAX ESSER

Wydra

ryzuje program ideowy tej sztuki i sposoby jego urzeczywistnienia. Według niego, w przedrewolucyjnych Niemczech widziano w dziedzinie plastyki „jedynie problematyczność form, która pozwalała na zniekształcenie naturalnego obrazu”. To nastawienie wydało dzieła, „które nie odpowiadały duchowemu charakterowi narodu niemieckiego”. Przez usunięcie obcych wpływów i „oczyszczenie pola pracy dla istotnie twórczych sił” plastyka niemiecka, której „punktem wyjścia we wszystkich wypadkach jest forma zewnętrzna odpowiadająca naturze”, zaczęła na nowo i pierwotnie tworzyć dzieła, które nie tylko odpowiadały

pewnej jednej tezie, lecz zajęły jasno określone miejsce w życiu narodowym”.

Lecz program i jego urzeczywistnienie — to dyktatorska idea mogła być w tej dziedzinie współczynnikiem tworzącej się nowej formy, należałoby go uzależnić od pewnych przesłanek i założeń twórczych, określających dystans artystów niemieckich do współczesnej sztuki oraz ich stanowisko wobec wielkiej tradycji światowej, w obecnym wypadku — tradycji rzeźbiarskiej. Takie postawienie sprawy byłoby logicznym dopełnieniem ogólnie sprecyzowanej zasady: narodowej odrębności w sztuce, a równocześnie przygotowaniem gruntu do syntetycznej bardziej uświadomionej. Bo jak mówić o tej „odrębności”, kiedy cała niemal współczesna rzeźba niemiecka wywodzi swój ród z tradycji rzeźbiarskiej narodów latyńskich? Miała wprawdzie i rzeźba niemiecka u schyłku średniowiecza swój okres konstrukcyjny — w czasach nowożytnych jednak Niemcy nie znalazły się bynajmniej w korzystniejszym położeniu w stosunku do Włoch i Francji, aniżeli inne narody europejskie. Do tego mogą się rzeźbiarze niemieccy przyznać otwarcie i śmiało, bo to wartości ich szeregowego wysiłku twórczego bynajmniej nie umniejsza, tym bardziej że wspomnianą zasadę Goethego można by narzucić całej zachodnio-europejskiej mentalności w sztuce. Właśnie w przenikaniu się wzajemnych wpływów, w korytarzu się przeciwieństw i łączeniu pierwiastków rasowych i narodowych pod wspólnym godłem zachodnio-europejskiego porządku, normującego świadomość intelektualną w sztuce, tkwi wielka doniosłość tej zasady.

Oglądając wystawę współczesnych rzeźbiarzy niemieckich, szybko nabierzemy przekonania, że to, co tam jest najpełniejszego, najlepiej pomyślanego w materiale i jako forma najbardziej konstruktywnej, rzeźbiarze niemieccy zawdzięczają tej właśnie romańskiej tradycji kształtowania. Dość wymiennie przepięknie modelowany biust marmurowy Hansa Brekera („Moja siostra”) oraz figurę stojącej dziewczyny w brzoźnie Thoraka. Na tej ostatniej dobroczynne wpływy współczesnej rzeźby francuskiej (Despiou), które również w dużej mierze pobu-

dziły wyobraźnię niektórych autorów licznych popiersi na tej wystawie, widoczne są jak na dłoni: oszczędność środków wyrazu, prostota i miara nadają tej rzeźbie wyraz skupionej siły, którą tętni młodość. Natomiast bujny i pogański Maillol nie odpowiada charakterowi rzeźby niemieckiej. Pozornie skłania się do jego koncepcji w swych nadnaturalnej wielkości figurach Georg Kolbe, lecz przesadne nasyconie dynamizmem tych postaci, sprzeczne z właściwą Maillolowi zasadą spokoju i równowagi, dyskwalifikuje to porównanie w całej rozciągłości. W ogóle przerost pierwiastka emocjonalnego w rzeźbie, jako spadek po ekspresjonizmie, odbiera dość często atuty współczesnej plastyki niemieckiej.

Rzeźba w ruchu? I owszem — ale ruch ten winien być uwarunkowany celowością budowy, jej logiką „funkcjonalną”, jako

akumulacja rzutu bryły w przestrzeni. Niemiecki gotyk w rzeźbie doskonale maskował ruch obfitością szat i akcesoriów, podczas gdy we Francji rzeźba zdradza raczej tendencje statyczne. Do tej tradycji zmierzają niewątpliwie Adolf Wamper w swej „Dziwczynę z rybą”. Rzeźba ta zastanawia swą oryginalną problematyką kształtowania, gdzie archaizacja formy jest tylko pretekstem w poszukiwaniu nowego rytmu linii i mas. Kto wie, czy nawiązanie do tych zamierzchłych tradycji nie ożywiło instynktu plastycznego wśród narodów Północy (Dunikowski)? Inspirację Wampera uważam za niezwykle cenną i godną uwagi.

Dość licznie reprezentowana rzeźba zwierzęca w pracach F. Behna, F. Rölla, a głównie doskonałego odtwórcy ptactwa, Maxa Essera, święci na tej wystawie swe zasłużone triumfy.

KONRAD WINKLER

Z ZAGRANICY

Zapowiadana przez nas w jednej z poprzednich kronik dramatyzacja ballad Franciszka Villona — dzieło E. F. Buriana — przemknęła już triumfalnie przez deski sceniczne praskiego teatru D 38. Była podobno rewelacją. Burian zmontował pod swoją reżyserią z czeskiego przekładu ballad, dokonane przez Ottokara Fischera, z własnej muzyki i pomysłów scenicznych bogato zinstrumetowane widowisko teatralne pt. *Nie masz gbusi jak paryska* (według refrenu ballady *O paniach paryskich*), na które złożyły się: akcja sceniczna, monologi, śpiewy (antyfonoidalne i arie), chóry mówione, balet. Nieśmiertelny czar piętnastowiecznego poety raz jeszcze przemówił mocno.

W Norwegii powołano teraz do życia Akademię Ibsena. Pozostaje ona w pewnym związku z zakładanym obecnie muzeum Ibsenowskim. Zadaniem jej będzie udzielanie dyplomów i medali, którymi wyróżniać będzie wszystkie wybitniejsze, jej zdaniem, dzieła z zakresu dramatu i historii literatury oraz prace badawcze nad Ibsenem. Nowa akademia zamierza urządzać corocznie tygodnie Ibsenowskie, ponadto zaś zakładać się około założenia międzynarodowego stowarzyszenia Ibsenowskiego.

Henryk Coates wydał monografię, poświęconą wielkiemu reformatorowi muzyki kościelnej Palestrinie (*Palestrina*, By Henry Coates). Indywidualność twórcy Palestriny rzucona jest tu na szerokie tło jego epoki. Jakże jest miejsce Palestriny wśród współczesnych mu i bezpośrednio przed nim działających muzyków — oto co na pierwszym planie ukazuje książka Coatesa.

Ceramika słowacka jest dość szeroko znana na całym niemal świecie i ona to przede wszystkim daje przeciętnemu obywatelowi pewne pojęcie o kraju, w którym się zrodziła. Zeszłoroczna wystawa *Dawnej sztuki w Słowacji* przyniosła między innymi wzorowo zgrupowaną kolekcję słowackiej ceramiki, której najpiękniejsze okazy oglądać można w dobrych reprodukcjach w wydanym dopiero co ósmym zeszycie na szeroką i systematyczną skalę zakrojonego dzieła zbiorowego p. t. *Umeni na Slovensku (Sztuka w Słowacji)*. Ten dział słowackiej sztuki stosowanej pochwalic się może długim i organicznym rozwojem, przy całej swoistości nie zaściankowym, bo korzystającym śmiało z wpływów nawet najodleglejszych — włoskich, tureckich, perskich. Wydawnictwo uzupełnia wstęp historyczny.

BENEDETTO CROCE

SCHILLER

Fryderyk Schiller — to było i jest jeszcze wielkie imię; w historii poezji zajmował on i dotąd zajmuje stanowisko wybitne. A jednak skąd pochodzi to imię i to stanowisko, jeśli nie właśnie z dwójnego sposobu, w jaki się traktuje ową historię? Co więcej, sprawę jego można wprost przytoczyć jako wymowny przykład przesunięć perspektywicznych, które owa dwójność wytwarza. Jedynie bowiem przez pomieszanie historii poezji z historią kultury stało się rzeczą możliwą, by jako Goethe — Schiller została uznana jako *par nobile fratrum*, *lucida sidera* poezji w ogóle, niemieckiej zaś w szczególności. Idzie tutaj o zrównanie czy zbliżenie, płynące nie z pobudek prawdziwie artystycznych, lecz z motywów, dość nie podobnych do tych, co każą mówić o Danthem i Petrarce, Ariostie i Tassie, Corneille'u i Racine; nasunęło się ono i narzuciło przez to, że obaj ci mężowie w ciągu kilku lat byli przyjaciółmi i towarzyszymi pracy, że jeden jak i drugi przy pierwszym pojawieniu się w świecie literackim obudzili nadzieje i zyskali poklask, — przez los wreszcie, co przypadł im obu i jednemu przeciw drugiemu, że z nich zrobiono chorążych w literackich i politycznych zwadach Niemiec. A znów jedynie wskutek pomieszania historii poezji z historią rodzajów lub instytucji literackich doszło do tego, że można było czcić Schillera jako poetę, który stworzył „narodowy teatr Niemców”, albo (jak powiada jeden z nowszych historyków literatury) jako tego, którego dramaty, „jakiekolwiek są ich braki, a choćby nawet były większe, niż to się dzieje w rzeczy samej, przecież zawsze pozostają klasycznymi dramatami Niemiec”.

Jeśli jednak stanąć wyłącznie na stanowisku historii poezji i osądzać w owej proście ducha, która bynajmniej nie sprzeciwia się tej historii, wypadnie chyba dojść do naturalnego wniosku, że Schiller należy do niej jedynie w kategorii poetów drugorzędnych; przy założeniu, że ta kategoria jest dopuszczalna pod innym kątem widzenia niż u Horacego, który gardzić nią każe bogom, ludziom i kolumnom. Poetami drugorzędnymi są tedy owi pomyslni i doświadczeni literaci, którzy korzystają z wynalazonych już form literackich, postępując się refleksyjną, wzbogacając je uwagami psychologicznymi, socjalnymi, bądź też uzyskanymi od natury, by w ten sposób wytwarzać dzieła o dużej wartości, pouczające i zajmujące. Są to pisarze rozumni i przyjemni, ale nie poeci; to nie przeszkadza, by dzieła ich mogły być niekiedy nadzwyczaj pożądane i okazać się w swoim rodzaju „pożyteczniejsze”, niż dzieła prawdziwych poetów. Przekonanie o tym, że Schiller był takim „drugorzędnym poetą”, od dawna już utarło sobie drogę, choć nie zawsze wypowiedane było wyraźnie; nie tylko w czynnej świadomości innych narodów, które po krótkim okresie, kiedy go czytały, tłumaczyły i naśladowały, rzekomo widząc w nim niemal nowoczesnego i umiarkowanego Szekspira, teraz odłożyły go na bok, — ale również w świadomości samych jego rodaków, w zmienionych warunkach politycznych setną rocznicę jego zgonu obchodzono w sposób zgoła inny, niż słynną uroczystość setnej rocznicy jego urodzin w r. 1859.

Krytycy i artyści niemieccy, których zdania zasięmano, stwierdzili — bądź przez wyraźne zaprzeczenia, bądź przez pełne pietyzm eufemizmy — zanik sławy poetyckiej Schillera; zdawczy pisarz angielski, również o to zapytany, wyznał, że jeśli ma rzec prawdę, nie czytał nigdy ani jednego wiersza Schillera; zarazem jednak oświadczył, że posiadając dar wyprowadzania z brzmienia nazwiska własności i wartości pisarza, domyśla się, że „Schiller” — to jeden z owych w szkołach bardzo polecanych pisarzy, którzy wywołują silne ziewanie. Pisarz ów wygłaszał tę swoją teorię o brzmieniu nazwisk niezupełnie bez racji, bo nazwisko znakomitego męża zabarwiają wszelkie wrażenia, wywierane przez jego dzieła, także pochlebne i niechętnie sądy, jakie o nich wydano, i mniej lub bardziej ciepły ton owych sądów; dlatego też bardzo często jest możliwe, że ktoś, nie wiedzący nic poza tym, na podstawie zwykłego rezonansu nazwiska uświadamia sobie, czy chodzi o człowieka wielkiego, małego lub przeciętnego, o geniusza czy pedanta, o kogoś, kto dzięki głębi myśli i ucznemu ma w sobie coś tajemniczego, czy też o kogoś, o łatwie i wygodnie jest dostępnym potrzebnie wrażeń szerokiego ogółu.

Prawdą jest wszelako, że w dążeniu do sprowadzenia do skromnych rozmiarów sławy Schillera próbowano też odmienić jej stonki wewnętrzne; pomniejszając zasługę dramatów z jego okresu dojrzałości, uznawa-

nych przed tym za doskonale, wywyższono jego utwory młodzieńcze, mniej doskonale i chaotyczne. Nie bez powodu jednak suponuje, że przy tym odwróceniu wartości zastosowano kryterium, które przyjęło się w Niemczech (a także poza granicami właściwych Niemiec), jest oparte na wielkiej wartości pierwiastka *pragermańskiego*, przesadnego i kureczowego realizmu jako znamienia istotnej i wznioślejszej poezji; a więc czegoś, co — z wyjątkiem rysów, występujących w najmniej chyba wybitnie niemieckiej i germańskiej, pierwotnej dzikości lasów Hermanna — wydaje mi się raczej tylko niestrawnością w stosunku do Szekspira, zwilżoną szlachetnym winem Russa; po raz pierwszy okazała się ona w Niemczech pod koniec wieku osiemnastego, następnie zaś wielokrotnie powracała, polewana innymi winami, wśród których nie należy zapominać o mocnym, ale też podstępny, w wyrodzonym z katolicko-bezwydnie-kazirodczych piwnie wiehrabiego de Chateaubriand.

Szekspir jest w dziejach ducha momentem, którego nie można powtórzyć wedle upodobania; gdy w *Zbójcach* widzimy jego Króla Leara, jego Edmundów i Kordelie pod pokrywką starego Moora, Franciszka i Amalii, mniemamy, że z mitu i baśni ściągnięto nas w brutalną rzeczywistość, która zadaje gwałt podniosłym i subtelnym twórczym wielkiej poezji; podobnie Gianettino Doria w *Fiesku* jest wobec Ryszarda III samochwalem na punkcie złości i przemocy; w tymże dramacie skrytobójczy morderca, zamiast wykonać haniebną swą robotę, gada *foolish*, jak pewni żartowicie dramatu o zbietniańskim, a przez to wnosi coś obcego do świata, w który go wprowadzono; naśladownictwo brzmi tu nieprzyjemnie. Zdrążyć sobie przy tym doskonale sprawę z września, jakie sprawy musiały w owych czasach szaleństwa i tyrady Karola Moora przeciw społecznym ustawom i tyranii: „Nie! nie mogę i myśleć o tym. Co? ja miałbym sznurówką ścisnąć ciało, a wolę — w prawa zasnuwać? Prawo w ślimaczy chór przestacza wszystko, co by może lot orła miało. Prawo jeszcze wielkiego nie wydało — człowieka, wolność tylko — obywateli...”. A później następuje opętana decyzja: „Hej! to mi jakby katarakta z oczów opadło. Co za głupiec był ze mnie, żem chciał do klątki powracać. Mój duch czynów spragniony, mój oddech — wolności! *Zbójcy, rozbojnicy!* tymi słowami prawo pod moje stopy się zwinię. Ludzie ludzkość mi skradli, gdy się do ludzkości odwoływałem; przez więc ode mnie, litości ludzka i pobłażanie!...”. Ale tego Moora, który decyduje się na zawód zbrojny, ogarnia później niechęć, gdy rozbojnicy wprowadzają w czyn logikę swego zawodu; jest on zbrojcem, ogładającym się wokół siebie i pragnącym zachować sympatię widowni: „Hańba to mordować dzieci, kobiety, chorych! Jakże mnie czyn ten poniża, zatrąwa najpiękniejsze dzieła moje!” (przekład M. Budzynieckiego). Przy całej tej wrzawie gwałtownych krzyków i czynów budowa dramatu okazuje się jednakże pełna rozsądku i rachuby, nie ma nic, czego by nie można przewidzieć: weźmy np. wyłączenie Karola Moora ze społeczeństwa i jego obrzydzenie dla najsakrajniejszych wyników zbrojeckich, jego smutek i niepoznany powrót do domu ojcowiskiego, by go powitać i znów opuścić; tak samo śmierć Amalii itp. Nie mniej rozsądkowa jest kompozycja *Intrygi i miłości* — także, zresztą, literacka reminiscencja tragedii mieszczańskiej, romansu mieszczańskiego Francuzów i Anglików, również jak dramatu Lessinga; jedynie tylko w postaci starego muzykusa Millera ten i ów udatny rys w zachwytny nas wprawia.

Schiller występował w tych swoich dramatach jako sędzia obyczajów i mówca bojowy — w zapożyczonych formach literackich; dlatego nie mogę, jak jego najwsi krytycy, z utęsknieniem wdychać za jego sztuką młodzieńczą, tego zaś, co stworzył w okresie późniejszym, poczynając od *Don Carlosa* (tzn. od *Don Carlosa* wierszowanego, który się jedynie zachował), nie mogę piętnować jako upadek. Wydaje mi się to zgodne z naturalnym biegiem rzeczy, a także bardzo chwalebne, że wraz z wysubtelnieniem swego smaku, wraz z wyższym ideałem artystycznym, rozmyśleniem o pojęciu sztuki wyzwolił się on od manieri młodzieńczej, która mogła być odpowiednią dla studenta medycyny, ale nie dla pisarza subtelnego i rozważnego, jakim się stał od owych czasów.

Nie widzę też, jakoby przy tym przejściu utracił cokolwiek ze swych darów wrodzonych: ani zasobnej w fantazję oryginal-

ności, której nigdy nie posiadał, ani zapalu moralnego i popędów polemicznych, które miał i zachował, do których jednak sam przydał poważniejsze studia nad historią, filozofią i sztuką. Te to właśnie dary apostoła moralnego i dramaturga psychologicznego, refleksyjnego pozyskały mu względy demokracji we własnej jego ojczyźnie, jak i w innych krajach; tak również we Włoszech, a między innymi — Józefa Mazziniego, który przekładał go nad Goethego, a nawet Szekspira; jest bowiem najbardziej swoistą cechą wszelkiej demokracji, że w sztuce woli znikomą wartość niż istotną, które są arystokratyczne i antyutylitarne. Markiza Pozę nazwano „wcielonym kategorycznym imperatywem”. Wszelako ten gatunek wiele mamy już w dramatach młodzieńczych, np. w starym spiskowcu republikańskim, który zabija swego przyjaciela Fieska, gdyż podejrzewa go o dążenie do władzy; zmiana zaś polega tylko na szerszym obwodzie idealnym, w jakim się porusza ów bojownik tolerancji religijnej i wolności ludów, na większym doświadczeniu, jakie zdobył artysta. To, że Schiller pod wpływem wydarzeń rewolucyjnych we Francji zmienił swą postawę polityczną i zwrócił się bardziej ku wolności wewnętrznej niż ku politycznej, może w większym lub mniejszym stopniu być prawdą; nie ma to jednak żadnego znaczenia dla utworu poetyckiego, który wypłynąć może z jednej myśli albo z drugiej, albo też z żadnej z nich.

Natomiast w jego okresie dojrzałości po *Don Carlosie* ujawnia się zupełnie wyraźnie, że gdy ustal poryw młodzieńczy, który inni i on sam pocytywali za geniusz i natchnienie poetyckie, Schiller popadł w stan duchowy, niemal równie przykry dla obserwatora, jak i dla tego kto mu podlega: w stan artysty, którego nie porwa i nie prowadzi żadne zagadnienie wewnętrzne; zagadnienie, rozwijające się w nim jako proces obiektywny, ze wszystkimi jego koniecznymi przystankami, drogą przechodzenia w sposób naturalny od jednego do drugiego, a które w sposób równie naturalny tworzy sobie swą formę albo coraz mocniej ustala swoją formę jedyną; natomiast opanowuje go zagadnienie inne, które niejako zbacza, przystaje nieupewnie i zaczyna mędrkować i medytować nad zadaniami, które wykonać należy, oraz nad formami, mającymi uchodzić za najwłaściwsze i najpiękniejsze. Jest to — że użyję słowa twardego — stan niemocy, dający się częstokroć zaobserwować, na który nie ma leku; można bowiem poprowadzić na właściwą drogę siłę, która z przyczyn — jak to mówią — przypadkowych błądzi po manowcach, ale nie podobna jej wywołać tam, gdzie jej nie ma.

W takich razach artysta wyteża całą swą bystrość i wymyślnie tworzy pojęcia, które wydają się mu w zestawieniu z innymi zdumiewająco poetyczne, lecz których wadą jest właśnie to, że są tylko pojęciami, bądź podobnymi do wysnuwanych przez krytyka z istniejącego już dzieła sztuki, a — jako uformowane przez rozsądek dla sztuki możliwej dopiero — nie mogący nigdy mieć siły na to, by ją zrodzić; dlatego też, dzięki powstającemu z łatwością złudzeniu, nieraz wobec ich świetności mówi się mimo woli: „Szkoda!” — tak jakby one były szczytkami albo śladami jakichś wspaniałych dzieł, zniszczonych czy zaginionych. Oto kilka przykładów: w *Marii Stuart* piękna grzesznica, która, mimo że tak spoważniała pod wpływem nieszczęścia, znowu wokół siebie wzniewa pragnienia i sieje śmierć; albo w *Dzieciwie Orleańskiej* Joanna, która, gdy już podnosi miecz, ogarnięta na chwilę przez ludzkie wzruszenie miłosne, traci cudowną siłę, jakiej użył jej Bóg dla sprawy idealnej — poza wszelką miłością i osobistą skłonnością jednostki. Albo też w szkice niedokończonego dramatu pt. *Maltaniezcy* grupa rycerzy, co mają bronić jakiejś warowni aż do ostateczności, składając siebie w ofierze, ale, choć są odważni, honorowi i bohaterscy, nie okazują się na wysokości zadania, ponieważ lgną do ziemskiego bohaterstwa, związanego z innymi motywami: miłością, posiadaniem, ambicją, dumą narodową, nie zaś do heroizmu kościelnego, duchowego; a więc brak im „czystego ducha zakonów”. Wśród takich mędrkowań artysta czuje się pobawiony naturalnej swej formy, jak Piotr Schlemihl w noweli Chamissa — swego cienia, i rozgląda się za kompensatą lub pożyczką; wpada na pomysł stopienia tragedii greckiej z dramatem szekspirowskim, wzniesienia chóru antycznego, pragnie wkręcić ideę przeznaczenia, albo utrzymać styl zupełnie obiektywny, w którym by zgoliła nie zdradzała upodobań autora, wyda-

zenia i osoby same z siebie były wprawiane w ruch itd.

Schiller we wszystkich tych sprawach wyprzedzał mroźne próby najnowszej literatury, co więcej: był zwiastunem owego ideału, który stanowi dziś dla każdego istotnego znawcy najbardziej charakterystyczną oznakę impotencji artystycznej, ideału jakiegosi dramatu, pełnego „czystej i skondensowanej poezji”, wolnego od wszelkich śladów wzorowania się na naturze, a który uzyskuje powietrze i światło przez wprowadzenie środków symbolicznych, „zastępujących w tym wszystkim, co nie należy do prawdziwego świata sztuki samego poety, a więc nie ma być przedstawione, lecz jedynie oznaczone, miejsce przedmiotu”, a zatem zbliża się do muzyki i opery¹. Dramaty z okresu dojrzałości, które Schiller tworzył według tej metody, wydają się też w rzeczy samej, jak Schopenhauer ocenił jego ballady, „zimne i robione”. Bardziej jeszcze, niż w dramatach młodzieńczych, brak w nich całkowicie tego, co się nie da przewidzieć, wszystko jest takie, jak się oczekuje, bo wszystko odpowiada jakiejś idei, która, ledwie została wygłoszona, jest nam znana w łatwo dających się wysnuć wnioskach, gdy tymczasem prawdziwe dzieła poetyckie sprawiają radość odkrywczą i pozwalają wyobrazić przeniknąć do nieznanego przed tym światu; wyrażenia, które brzmią całkiem prosto, napędzają nas uczuciem zaskoczenia i radości, bo dzięki nim spada dla nas zasłona z własnej naszej istoty. Ale schematyczny Tell Schillera nie byłby Tellem, gdyby nie ocalił zbiega, nad którym wisi niebezpieczeństwo, iż pochłonią go fale wzburzonego jeziora, gdyby nie odepchnął, obruszony, Jana Paricydnu, pukającego do jego drzwi w przekonaniu, że znajdzie dobre przyjęcie u kolegi w morderstwie politycznym; rycerski Maks Piccolomini, rozszerepiony między wiernością dla swego cesarza a miłością dla nadobnej córki Wallensteina, musi wyruszyć przeciw obemu pułkowi, co nadsięgnął z pomocą Wallensteina, i zginąć. „Robota” przejawia się również w mistrzowskim malowidle obozu Wallensteina; a Szwajcaria Wilhelm Tella ze swymi górami i jeziorami, pastuchami i rybakami, ze swymi trzodami i krowami dzwonkami ma wygląd szopki w święto Bożego Narodzenia.

Zamiast nieprzewidywalności poetyckiej występuje w tych dramatach romansowość i melodramatyczność; nie bez odrazy oczekują się takie sceny, jak w *Dzieciwie Orleańskiej* pojednanie się księcia Burgundii z królem Karolem, przy czym ów, z nieprzystojną afekcją, wskazuje na Agnieszkę Sorel, powiada:

„Ach, czemuż, czemuż jej mi nie przysłałeś?
Czyliż łzom takim bym się oprzeć zdoła!”

albo — gorzej jeszcze — w innej, gdzie król po ojcowisku roztacza przed dziewczicą widoki matrymonialne:

„Idziesz za głosem ducha, co cię wola,
I miłość w sercu twoim milczy jeszcze.
Lecz tak nie będzie zawsze, chciej mi wierzyć!
Broń spoczniesz, pokój sprowadzi zwycięstwo,
Zagości znowu radość w każdej duszy!”

(przekład Fr. Mirandoli) — itd. Ta częsta słodkliwość, bądź w postępkach, bądź też w dialogach i przemowach, które posuwają się aż do melodramatycznego przechodzenia od recitativu do miejsca rymowanego i śpiewanego, to ten sztych, *clinquant*, który zastępuje szczerze złoto poezji.

Tylko za cenę przemożenia siebie — w tym jednak wypadku jest ono bezwarunkowym obowiązkiem — można sprzeciwić się temu, by słaba sympatia, jaką budzą tego rodzaju właściwości artystyczne, wysłała poza obręb sztuki i ogarnęła osobę Schillera, jednostki o charakterze szlachetnym i pełnym subtelności jako człowiek, miśliciel i pisarz, ożywiony surowym poczuciem moralnym, o wą „powagą etyczną”, za którą jego rodacy słusznie go sławią. Nie był on jedynie (jak mówią sztyderycy) poetą, wprawiającym w zachwy podłotki i wyciskającym starym panom lzy rozkłiewania, ale raczej, w rodzinie i w szkole, wychowawcą licznych generacji niemieckich. A jeżeli dzieło jego prawie w całości trzeba wyłączyć z historii poezji we właściwym znaczeniu, to sądzić, że należałoby przyznać mu za to miejsce o wiele znaczeniejsze, niż to się dzieje zazwyczaj, w historii filozofii: o ile ta się zdecydowała w większej mierze przygarnąć umysły, co pod naporem głębszej potrzeby rzuciły się na filozofię, natomiast przekazała historii uniwer-

¹ Por. list Schillera do Goethego z dn. 29 grudnia r. 1797.

syntetów i akademii większą część owych wykluwających systemy i drepających trop w trop za szkolami suchych nudziarzy, których dziś jeszcze jest pełna.

Gdy Schiller zwrócił się do filozofii, by pokrzepić swą wenę poetycką, stało się to dlatego, że zamiast używać jej wedle chęci, a bodaj nawet nadużywać, jakby uczynił poeta o silnym temperamencie, on raczej zastanawiał się nad nią uważnie, przywiązuje się do niej i otoczył ją gorliwą pieczą — tak dalece iż wyznać musiał, że filozofia bardziej mu zaszkodziła niż się przydała, jeśli chodzi o jego cele artystyczne, że stała się dlań nie pomocą, lecz rozrywką i dywersją, ponieważ rozszepila jego siły duchowe i zabrała mu niezbędną szczerotę i swobodę. Jako filozof skierował on swą uwagę na dwa zwłaszcza zagadnienia: o naturze sztuki, jako że nie trafiły mu do przekonania definicje kantowskie, lecz wydały się mu negatywne i niepewne; następnie — na etyczne zagadnienie pojedynności z koniecznością, bo nie zadowolila go abstrakcyjna surowość obowiązku kantowskiego; próbował nawet w swych *Listach o wychowaniu estetycznym* jedno z tych zagadnień rozwiąć przez złączenie go z drugim. Wszelako dwa te zagadnienia, w gruncie rzeczy, były różne; zaś jego teoria sztuki, jako pośredniczącej między światem wiedzy a światem wolności moralnej, między naturą a duchem, jest narażona na to, że każde w końcu sztuce być ćwiczeniem lub grą. Mimo to jednak Schiller w rozwiniętej przez siebie teorii powołał ideę sztuki o wiele żywszą i bardziej jednolitą, niż kantowska, która, głosząc jedność i współdziałania

nie rozsadku i wyobraźni, utknęła w dualizmie i mechanizmie.

Co się zaś tyczy wspomnianego wyżej zagadnienia etycznego, to Schiller zauważył doskonale, co w moralności kantowskiej tkwiło ascetycznego i nieludzkiego; spogląda ona bowiem zawsze z wrogością na popęd naturalny, tak iż można by powiedzieć, że najwyższą postacią moralną jest postać człowieka, który, kluty ościeniem złych popędów naturalnych, wszystkie je przepędza, kielzna i opanowuje, spełniając uparcie swoją powinność: figura, budząca pewien rodzaj strachu i której nie chciałoby się mieć blisko siebie w rzeczywistym życiu; co by się stało — przychodzi na myśl — gdyby cugle obowiązku na chwilę zawiodyły? Schiller kładł raczej nacisk na figurę odwrotną — człowieka dobrego z natury, umysłu przedniego, „pięknej duszy“, która postępuje szlachetnie i godnie, czyniąc wszystko radośnie, jak ten co zaspokaja potrzebę serca; istotnie też samorzutnie tendencje moralne są wprowadzić z pewnością, mówiąc językiem Kanta, naturą, lecz naturą, którą stworzył duch w swej historii i która dąży do zachowania i pomnożenia woli moralnej; obowiązek zaś jest — owsem — momentem, lecz nie całością dialektyki moralnej. Prócz zasługi, że te zagadnienia — jeśli już nie innego — poruszył, Schiller zdobył sobie i tę również, że był jednym z tych, co zamysłali rzucić most między naturą a duchem i urczywistnić kantowską krytykę sądu teleologicznego w filozofii natury, co usiłowali rozważać historycy literatury w duchu filozoficznym, przedstawiając ją w powtarzających się momentach

poezji naiwnej i sentymentalnej (albo klasycznej i romantycznej) oraz ich podgatunków. Nie należy tego co prawda rozumieć w ten sposób, jakoby obie te drogi doprowadziły do dobrego celu; jednak trzeba je było przemierzyć w każdym razie, i w rzeczy samej znalazł tu Schiller następców, którzy zwali się Schelling i Hegel; przywieziono też z tej tułaczki mimo wszystko nieco plodów prawdy. Nie pojmując, jak nowi krytycy mogli się zdobyć na odmówienie Schillerowi tych zasług filozoficznych przed pretekstem, że nawiązał on do myśli przewodnich filozofii przedkantowskiej, Shaftesbury'ego i Leibniza; albowiem używanie starych myśli przewodnich w filozofii nowej — to, o ile mi wiadomo, jeden ze sposobów odnowienia jej, rozwinięcia oraz wzbogacenia, a tym samym jest poparciem nauki. Również i Schelling użytkuje filozofię Spinozy, a Hegel — filozofię Spinozy, Bruna, Arystotelesa i Heraklita, zastosowując je przeciw Kantowi: nikt nie nazwie ich przeto wstecznikami i zafociancami.

Filozof Schiller lubił myśli swoje transportować na wiersze, zarówno w dramatach (wystarczy przypomnieć sobie np. chór w *Narzeczonej z Messyny*, w którym jest mowa o wojnie i pokoju: „Piękny jest pokój“ itd.), jak i w utworach lirycznych, których zawartość filozoficzna jest najcenniejsza, gdyż doświadczenia rozstrząsanych tutaj myśli tak samo wynagradza brak weny poetyckiej, jak jasność układu i płynna wymowność — ozdobność formy. Jest to poezja pouczająca a dlatego nie prawdziwa, ale nikt nie życzyłby sobie, by jej nie było na świecie; w sposób,

w jaki mogła i może, oddała jednakże pewne usługi i dotąd to czyni. W większym jeszcze stopniu stosuje się to do epigramatów Schillera, które, uskrzydłone i dobitne, zlatują nam na usta w debatach o estetyce, etyce i metafizyce. Chcąc np. uwadzić przeciwieństwo oraz jedność dwóch etyk — własności (swobody) i wysiłku — mówimy wraz z nim:

„Jeśli czuć pięknie nie możesz, zostaje ci chcieć rozumnie,
Czynić to jako duch, czego jak człowiek nie doładasz.“

Chętnie też powtarzamy w celu skrytykowania tych, co biorą za rzeczywistość schematy fizyki i nauk przyrodniczych:
„Przeto, że czytasz w niej, co sam w nią przed tym wpisałeś,
Że na grupy dla oka jej rozkładaś zjawiska,
Sznurowy cię ciągną na nieskończonym jej polu —
Roisz, że chwyta twój duch przecieciem wielką naturę.“

Albo gdy chcemy wyrazić to, co zamierzyła sobie filozofia przyrody, posługujemy się skutecznie jego rozróżnieniem „trzech okresów natury“:
„Życie dała jej bajka, szkoła jej duszę zabrała,
Twórcze życie jej znów teraz rozum oddaje.“

Dla współczesnych filozofów są to niejako wierszyki pamięciowe z Port-Royalu; z tą przecież różnicą, że zawierają coś lepszego, niż reguły z gramatyki i że są podane z szlachetnym umiarem i wdziękiem artystycznym.

Przełożył ALFRED TOM

JULES ROMAINS MÓWI

Znakomity powieściopisarz i dramaturg francuski, Jules Romains, przybył do stolicy na zaproszenie polskiego PEN-Clubu, wygłosił w Warszawie dwa odczyty. Tematem pierwszego z nich były rozważania nad sprawą wzajemnej zależności pisarza i publiczności, drugi — wygłoszony w szelcnie zapelnionej sali Towarzystwa Naukowego — poruszał zagadnienie genezy postaci, występujących w utworach powieściowych i scenicznych.

Stojąc na stanowisku czysto literackim, można by właściwie zakwestionować potrzebę tego rodzaju dociekań: jeśli bowiem traktować twórcę literacki jako pewien odrębny świat, wyłoniony wprawdzie przez osobowość twórcy pisarza, ale po oderwaniu się od niego pulsującego już swoim samodzielnym życiem — to kwestia takiego czy innego pochodzenia postaci bohaterów staje się zagadnieniem drugorzędym. O sile przekonującej postaci najwyraźniej nie decyduje doza szczegółów autobiograficznych, w jakie wyposażył ją autor, albo fakt istnienia jej autentycznego prototypu w takim czy innym zakątku świata; momentem decydującym jest tu prawda artystyczna, która zdolna jest przybliżyć najdziwniejszą fikcję, wyległą w zakamarkach wyobraźni twórczej, fikcję, bez której twórcy naszpikowany tyśiącem najautentyczniejszych szczegółów nigdy nie wyjdzie poza ramy gazeciarskiego reportażu.

Publiczność jednak, nawet stojąca na najwyższym poziomie kulturalnym, zawsze ciekawie zerka za kulisy twórczości literackiej, w czym sekunde jej dzielnie pewien odłam krytyki, lubujący się w dociekaniach nad rodowodem takiej czy innej postaci, co najczęściej z drogi rzeczowej analizy utworu sprowadza na manowce tzw. „plotki literackiej“. Z drugiej strony — psychologia, operując własnymi metodami badawczymi, także usiłuje rozgryźć twarde orzechy skomplikowanych procesów wyobraźni twórczej. Freudowska teoria „tworzenia przez rzutowanie podświadome“ ma obecnie bardzo wielu zwolenników i próby natświetlania twórczości literackiej przez psychoanalizę przyniosły niekiedy dość ciekawe rezultaty, czego przykładem może być wydana niedawno we Francji praca R. Goffina o Rimbaudzie. Zważywszy to wszystko, trudno nie przyznać słuszności autorowi *Łudzi dobrej woli*, że jako pisarz (a więc osoba najbardziej może w danej sprawie kompetentna) spróbował i on na swój sposób natświetlić powstawanie literackich *personages*.

Ono wstąpił w sposób nieco żartobliwy bardzo rozpowszechnione i w rzeczywistości wypadków fałszywe (z wyjątkiem tzw. *romans à clef*) mniemanie, jakoby piszący postacie swoje tworzył jedynie na podstawie podpatrzonej czy zasłyszanej rzeczywistości, lub też używał im własnych przeżyć — przechodzi Romains do tezy drugiej, znanej na razie jedynie elicie (w odróżnieniu od tzw. „szerokiej publiczności“). Jest nią wspomniana powyżej teza freudowska, dopatrująca się we wszystkich postaciach, stworzonych przez pisarza, jedynie wielorakich aspektów jego własnej osobowości. Zda-

niem Freuda wszystko, co wychodzi spod pióra pisarza, jest — z wola jego czy wbrew woli — subiektywne. Człowiek nie może bowiem „wyjść poza siebie samego“. To nawet, co świadomość jego odepchnęła od siebie ze zgrozą, zostaje wyzwolone przez podświadomość. „Autor *uysobadza* tylko potwory, a sądzi że je *wymyśla*“.

Romains nie usiłuje bynajmniej zbijać od podstaw tezy freudowskiej. Dowodzi tylko (m. in. na przykładzie Szekspira i Molière'a), że jest ona jednostronna i wskutek tego daje się zastosować jedynie fragmentarycznie, nie wyjaśniając całości zagadnienia. Gdyby wszystkie postacie, stworzone przez autora, interpretować jedynie jako „projekcje jego podświadomości“ — łatwo można by dojsz do wniosków zgola absurdalnych.

Teza Romainsa jest inna. Za jej punkt wyjścia bierze pisarz zjawisko oceny zbrojowej. Skoro wydajemy o powieści sąd: „To w niej jest prawdziwe, trafne, a to znowu — sztucznie naciągnięte, pozbawione prawdy życiowej“ — musi istnieć jakaś elementarna bodaj wspólnota kryteriów, wynikająca z podobieństwa podstawowych doznań ludzkich. Skoro zaś naturę ludzką cechuje owa *identité foncière*, to rzeczy nie przeżyte i nawet nie zaobserwowane można trafnie *odgadywać*. Dzięki tej właśnie intuicji psychologicznej, która pisarz odbarzony jest w stopniu silniejszym niż człowiek przeciętny, może on — w stanie nieomal „transu mediumicznego“ — tworzyć postaci, których rodowodu nie wyjaśnialiaby ani jego najszczególowsza biografia ani dociekania psychoanalityczne.

Te — jak je nazywa Romains — „organizmy autonomiczne“ rodzą się zrazu w stanie embrionalnym. Czym dla ludzi z krwi i kości jest życie, tym dla nich staje się sama książka: „klimatem“, w którym dojrzewają w sposób nieprzewidywany nieraz dla samego autora. „Dopóki autor posiada jeszcze kalkwitą władzę nad stworzonymi przez siebie postaciami — mówi Romains — dopóty nie czuje pewności, czy mają one piętno autentyczności, czy nie wydadzą się sztucznymi fabrykatami. Rumięćców życia nabierają one dopiero wtedy, gdy pozostawi im samodzielną, a sam ograniczy się do roli świadka, asystującego przy rozwoju wydarzeń i notującego tylko ich przebieg“. Na czym zatem ma polegać aktywna rola pisarza? Czy ma on pozostać tylko „medium“, natchnionym jasnowidzem? Oczywiście że nie. Musi też być architektem, budującym swój mały światek. Każda postać literacka, zrodzona z jego intuicji psychologicznej, już w chwili swych narodzin przynosi ze sobą jedną tylko możliwą i prawdopodobną linię swego życia. Zadaniem autora jest, by linie indywidualne poszczególnych bohaterów ponaganiać ku sobie i pokrzyżować tak, aby te „wolne ewolucje przeznaczeń“ (*libres évolutions de destinées*) zaszły się i komponowały ze sobą.

Koncepcja Romainsa jest niewątpliwie bardzo interesująca — mimo nieco „meta-psychicznej“ terminologii, jaką została wyrażona.

HENRYKA ŁAZOWERTÓWNA

„PAN JOWIALSKI” W RADIO

Na wstępie do siódmego wieczoru, poświęconego twórczości Aleksandra Fredry, Tadeusz Boy-Zeleński pokrótkie przedstawił słuchaczom ciekawe ewolucje, jakie w ciągu lat przechodził pogląd na *Pana Jowialskiego*. Komedja ta, której bohatera jeszcze Tarnowski nazywał „najmilszym staruszkiem“ i która długo wydawała się wszystkim wesolą i prostą, z czasem uznana została przez pewien odłam krytyki za ponury pamphlet na polskie dwory — na ich kwiatyzm, beztrochę, „życie nikczemne“. Zdezorientowani aktorzy nie wiedzieli już, czy wolno *Pana Jowialskiego* grać „na wesolo“, publiczność zaś zastanawiała się, czy wypada śmiać się na przedstawieniu. Tragiczna ta koncepcja, która opanowała nawet naukowe i szkolne wydania Fredry, jest — zdaniem Boya — naciągnięta i niesłuszna. Wbrew takim czy innym domniemaniom, *Pana Jowialskiego* nieposob grać ani też słuchać „na krwawo“. Przedstawienie radiowe miało zatem iść po linii wydobywania ze sztuki maximum humoru i wesoloci. Czy efekt ten został całkowicie osiągnięty — to już rzecz inna.

W odróżnieniu od wielu innych sztuk Fredry *Pan Jowialski* jest pisany prozą. Rzecz szczególna jednak: tym środkiem ekspresji, zdawałoby się, dostępniejszym niż wiersz dla wyrażania sytuacji komediowych i kreślenia charakterów, Fredro posługuje się gorzej niż mową wiązaną. Styl *Pana Jowialskiego* pozbawiony jest tej lekkości i zwięzłości, którą odznaczają się np. *Słuby panińskie* czy *Zemsta*, a całość wskutek tego posiada pewne dłużyzny, które mogły się okazać szczególnie nujące w wersji radiowej, gdzie słuchacz pozbawiony jest absorbujących jego uwagę w teatrze elementów wrozkowych. Toteż słuszna w samym swym założeniu wydaje się inicjatywa reżysera i radiofonizatora, Aleksandra Wegierki, który poczynił w tekście szereg znacznych skrótów, zaciągując tylko sceny o najwyższym napięciu komediowym, albo te, które niezbędne były jako ogniewa akcji.

Mimo to jednak *Pan Jowialski* w wersji radiowej nie wypadł dostatecznie „wesolo“ i ani w plówce nawet nie wywoływał tych efektów, co zradiofonizowane w swoim czasie *Zemsta* i *Słuby panińskie*. Przyczyna tego tkwi prawdopodobnie w tym, że komizm

tego utworu opiera się w znacznej mierze na samych charakterach, które z kolei ujawniają się poprzez wypowiedzi poszczególnych postaci, a tekst tych wypowiedzi — jak już wspomniano powyżej — wskutek konieczności natury radiowej został znacznie zredukowany. Tak więc zatraciły się bardzo w wersji radiowej sentymentalna „romansowość“ Heleny, prostacki tupet Janusza, despotyczność Szambelanowej, dobroduszną głupota i brak charakteru Szambelana. Nawet sam pan Jowialski, którego pozbawiono co najmniej połowy jego przysłów i przypowieści, wypadł nieco bladło.

Trudno o to wszystko winić reżysera. Wydaje się raczej, że w *Pan Jowialski* mniej niż inne utwory Fredry nadaje się do radiofonizacji, bo bez skrótów byłby nużący, a ze skrótami — jest za mało komiczny. Na domiar w komedii tej autor niejednokrotnie grupuje na scenie po cztery i pięć osób, co w teatrze nie jest oczywistą minusem, ale w słuchowisku radiowym utrudnia słuchaczowi zorientowanie się, co kto mówi, zwłaszcza o ile głosy są mało różniczkowane. W *Panu Jowialskim* nieporozumienia takie mogły wywołać głosy Janusza, Ludmira i Wiktora (Kurnakowicz, Roland i Dorwski), które chwilami brzmiały bardzo podobnie. Za to głosy kobiece były doskonale różniczkowane, a u Wierzejskiej i Cwiklińskiej nasyczone komizmem już w samym swoim brzmieniu. Dzięki temu między innymi postacie pani Jowialskiej i Szambelanowej miały najwięcej rumieńców życia. Solski i Zelterowicz (pan Jowialski i Szambelan) z ról swoich wydobyli tyle, ile na to pozwalał zredukowany tekst komedii.

O ilustracji dźwiękowej słuchowiska trudno mówić, bo właściwie prawie jej nie było. A przecież tak nietrudno było np. pokoić Szambelana ożywionymi głosami jego sławnych ptaszków, owego kosa, dzwońca, czyżka czy czezołki, o których tyle razy mowa jest w sztuce. Na zakończenie jeszcze jedna uwaga. Wymowę aktorów należało ujednolicić: jeśli jedna osoba, zgodnie zresztą z pisownią Fredry, mówi: „moje dziecię“ i „kobięty“ — to druga nie może mówić: „o niczem“, „tem lepiej“, i t. p.

H. W.

NOTATKI

WIECZÓR POETYCKI

Koło Polistów Studentów Uniwersytetu Józefa Piłsudskiego urządziło w piątek, dnia 6 maja, o godz. 20-ej, w sali Theologicum (Traugutta 1) wieczór autorski Józefa Czechowicza, Czesława Miłosa, Stanisława Pietaka, Anny Świrszczyńskiej i Jerzego Zagórskiego. Słowo wstępne wygłosi Stefan Lichański.

MIEŚIĘCZNIK „WYMIARY“

Ukazał się pierwszy numer miesięcznika społeczno-literackiego *Wymiary*, zawierający żywą i bogatą treść, liczne ilustracje i prace plastyków. Znajdujemy tu zapojenie dyskusji: „Dlaczego nie interesujemy się poezją?“, pióra T. Sarneckiego, które niewątpliwie rozejdzie się znacznym echem

wśród poetów i miłośników wierszy. Spotykamy oświetlenie postaci niedawno zmarłego d'Annunzia przez K. Wencła i niezbrane przekłady jego poezji i prozy; artykułem G. Timofiejewa „Od kontemplacji do kierunkowości“ wchodzimy w zakres problematyki współczesnej kultury.

Z kolei słuchamy zebranych przez E. Ajnenkiela „Pieśni bojowców“ w artykule pod tymże tytułem. I wreszcie znajdujemy materiał krytyczny i postulaty w walce o scenę polską pióra J. R. Bujalskiego pt. „O teatrologii dla sceny polskiej“.

Prócz tych poezji zasadniczych *Wymiary* zawierają poezje Mieczysława Brauna, Kazimierza Sowińskiego, G. Timofiejewa, T. Sarneckiego i innych, przekłady z Rilkego pióra Mieczysława Jastruna, oraz prozę Władysława Pawłaka i Cz. Gardy.

PRZEGLĄD PRASY

KSIĄŻKI NADESŁANE

Śmierć Aleksandra Świętochowskiego dopełnia listy żałobnej ostatnich miesięcy.

„Zapamiętamy sobie ten rok 1938, rok skłonami płodny. Idzie po nas burza śmierci i najlepszych nam zabiera”. Tymi słowami zaczyna swój nekrolog w *Kurjerze Warszawskim* Adam Grzymala-Siedlecki. Charakteryzując w krótkich słowach autora *Duchów*, podkreśla Siedlecki jako główny rys Świętochowskiego *surowy moralizm*. „Poseł Prawdy za najwyższą prawdę ludzkości miał jej wartości moralne. Macierz jego ukochań: cywilizacja, byłaby dla niego nie tylko nie dokończona organicznie, ale i sprzeczna ze swymi celami, gdyby jej nie wienyżyla korona bezkompromisowej etyki... Nie rozumiał nawet zwycięstwa, jeżeli do tego zwycięstwa szło się po trupie nakazów moralnych. Wolał klęskę z ocalałym sumieniem, niż triumf wywalczony skalany orzechem. W wielkiej i skomplikowanej grze sił społecznych, czy politycznych nie pogodziłby się nigdy z dwójką etyką: inną dla życia prywatnego, inną dla działań publicznych. Nieustępliwy żarliwie — enoty żądał od człowieka, narodu, ustroju i historii. W odstępstwie od honoru, człowieczeństwa, praw do wolności — widział już niedający się odwrócić zarodek śmierci dla społeczeństwa, które w tym odstępstwie chce żyć”.

W *Gazecie Polskiej* z dn. 1 maja kreśli charakterystykę „Posła Prawdy” Stanisław Wasylewski. Okazuje się, że w r. 1876 Świętochowski zapragnął zostać... profesorem uniwersytetu lwowskiego. Zdołał jednakże w czas uciec z tego miasta zanim go „ogryziono i wygrzyziono”. Kto wie — pyta Wasylewski — czy w razie uzyskania przez autora *Historii chłopów w Polsce* tej posady z emeryturą pewien okres w naszym ruchu umysłowym zwany „pozytywizmem” nie zaistniałby w ogóle?... Przypomina też Wasylewski niezwykle przykład odwagi cywilnej Świętochowskiego. Gdy w r. 1882 cała Polska składała hold T. T. Jezowi, niezromodowanemu szermierzowi hasel niepodległościowych, Świętochowski w *Ognisku*, księdze zbiorowej ku czci Jeża, umieścił słynne *Wskazania polityczne*, gdzie pisał: „Nie chcemy niepodległości zewnętrznej!... Nie wierzymy, aby zaklęta królowa mogła zmartwychwstać. Nie mogą nas nęcić warzyny Chrobrych i Batorych!... „Uwiesz zamkniętej trumny nie czas... ślady i rekryminacje. Psycholog zajął się zagadkami w życiu i postawie twórcy, historyk przemian politycznych osądził ogrom działalności sędziwego publicysty, — historia literatury zajmie się obfitym plonem bojownika, powieściopisarza, dramaturga, stylisty”.

W *Polityce* z 25 kwietnia Czesław Straszewicz ogłosił doniosły artykuł *O ideal w powieści*. Autor *Przekłętej Wenecji* zastanawia się nad przyczynami małej popularności współczesnych dzieł beletrystyki polskiej. Dzieła Sienkiewicza, Prusa, Żeromskiego „krążyły (i do dziś nawet krąży) w masie, tak jak krąży krew po arteriach”. Pisarze ci nieraz błędzili jako artyści ale „nie błędzili jako twórcy. Rzeczywistość, która narastała, miała na sobie ślad ich rzeźbiarskich rąk”. Obecnie jest inaczej. „Dzisiejsza młoda polska twórczość beletrystyczna idzie w dwóch kierunkach: fotografuje życie, albo analizuje życie”. Ten drugi kierunek wydal nawet dzieła wybitne; ale analiza psychologiczna nie odpowiada już czytelnikowi... „Rodzi się potrzeba literatury pojętej idealistycznie, jako wyrazu nie tylko piękna, ale prawdy i mądrości. Ona powinna dać odpowiedź na wątpliwości i zagadki, ona powinna uporządkować hierarchię zjawisk, wprowadzić ład i kształtować zbiorową świadomość. Pisarz to ten, który widzi lepiej, czuje głębiej i myśli mądrzej”. Tak jest w teorii, — rzeczywistość nie potwierdza teorii. Aby młoda proza polska spełniła zadanie, pisarze powinni wziąć udział w kształtowaniu rodzącego się, nowego ideału człowieka. Powinni od analizy psychologicznej przejść do prawdziwej *twórczości*, która *modeluje wzorowe kształty nowej rzeczywistości*. Artykuł Straszewicza, jak można się spodziewać, wywoła ożywioną dyskusję wśród młodych prozaików.

W pierwszym tegorocznym numerze *Okolicy Poetów*, o której wznowieniu — dzięki pomocy finansowej Funduszu Kultury Narodowej — już na tym miejscu donosiliśmy, ukazał się m. in. piękny i głęboko wrzuszający

wiersz Kazimierza Illakowiczówny p. t. *Piosenka dla Tuwima*. Wiersz ten jest wyrazem stosunku autorki do świetnego poety i pozostaje w tak znamiennej sprzeczności z nastrojami pewnego brukowego odłamu opinii, że dajemy go tu w całości:

Niedługo już wytrzyma zima:
powłoka jej jak szyba — cienka!...
Więc dlatego w ręku zakwita mi
w takt śniegu, co kłuje, i deszczu, co ćmi,
dla brata mego, Tuwima,
piosenka.

Nim zakwitną przylaszczki i pszczoły się zleca
do leszczyn,
stoisz z włosem zbiegłym nad tłumem, co laje
i wrzeszczy.
Struny ci łamią kamienie lecące z ospyisk,
i konar dębu nad tobą i kruk na gałęzi —
skrzypią.
...I tulisz skrzypki do siebie, a jęk ich budzi cię
kiedy zasypiasz.

Niedługo już będzie szalała zamieć:
Bóg bezbronych okryje, a bezbożnych złamie,
stanie nad światem w promieniach,
żeby się przedź w zieleni
i doda pąków cierniom, a szczęścia dorzuci
cierpieniu

Patrzy na palce światu
ten, który nie dotamał kwiatu,
na rękę, co skrzypki trzyma,
i na pięść, co kamienia się ima.
Policzona każda kropla każdej krwi...

...I dlatego,
choć zima jeszcze nie pęka,
przez uchylone wiosny drzwi
wybiega
do brata mego,
Tuwima,
piosenka!

Na łamach *Czasu* ukazały się w ostatnich tygodniach dwa wartościowe artykuły, poruszające aktualne zagadnienia poetyckie. W numerze z dnia 22 kwietnia znajdujemy artykuł Lecha Piwowara p. t. „Poezja bez przymiotników” (początek tego szkicu drukowany był w numerze *Świątecznym*). Piwowar polemizuje z autentystami i zwolennikami „poezji czystej”, którzy pragną dostarczać czytelnikom wrażeń przyjemnych i miłe pieśczęcych. „Proszę zauważyć, że większość dzisiaj pisanych wierszy poetów „au-

tentystów” polega na zgromadzeniu pewnej ilości obserwacji i wrażeń z natury, związanych jakimś rymem albo nawet podanych całkiem na surowo, jako wypis przyjemnych stanów uczuciowych, przyjemnych dlatego, że zjawiają się naturalnie, nie wzbudzają wyobraźni, a tylko lechcą jej bierność... Stąd się rodzi pewność wielu czytelników, że „czystość” poezji implikuje przeżycia przyjemne, że poezja czysta odsunie od człowieka niepokój i gniewy, przyswoi mu stany uczuciowe podobne do jakiegoś dziecięcego snu pełnego tylko wesołych kolorów i sensacji tylko „poetyckich”... „Falszywie, całkiem fałszywie! Poezja nie jest niedzielnym odpoczynkiem”. Powinna ona przerobić wszelkie tematy, nie tylko sielankowe i fujarkowe. Niech stanie na poziomie rzeczywistości polskiej i wykrzesze iskrę poetycką z każdego zdarzenia, każdego żywego problemu. Na tym właśnie, a nie na czym innym polega sens nowatorstwa.

W numerze *Czasu* z dn. 1 maja Julian Przybós polemizuje z Maślńskim w sprawie „języka mówionego” w poezji. Do sprawy tej wypadnie nam jeszcze powrócić.

Tygodnik *Prosto z Mostu* ufundował ze składek czytelników dwie nagrody literackie: jedną w sumie dwóch tysięcy złotych za całokształt działalności pisarskiej; drugą, w sumie złotych pięciuset, za książkę wydaną drukiem w ciągu roku ubiegłego. W nrze z dn. 1 maja ogłoszono wyniki i przebieg posiedzenia jury; nagrodę pierwszą otrzymał znany krytyk literacki i publicysta polityczny, redaktor *Mysli Narodowej* Zygmunt Wasilewski, nagrodę drugą — K. I. Gałęziński za *Utwory poetyckie*. Wasilewski nie miał kontr-kandydatów; *Utwory poetyckie* Gałęzińskiego zostały wyróżnione większością głosów przeciwko *Krzyżowi na piaskach Osieckiej, Gigantom* Majdańskiego i *Deutsches Heim* Boguszewskiej i Kornackiego.

Jest rzeczą charakterystyczną, że w jury nagrody *Prosto z Mostu* nie zasiadał ani jeden przedstawiciel literatury pięknej — poeta, prozaik czy dramaturg; z siedmiu jurorów czterech reprezentuje publicystykę polityczną (Piasecki, Mosdorf, Wasutyński, Frycz).

PIERRE BENOIT: *Towarzysze Odysa*, powieść. Przeł. Helena Hellerówna. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.

HENRY OYEN: *Kręte ścieżki*, powieść. Przeł. Maria Zawadzka. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.

JAN WAŚNIEWSKI: *Po dniówce*, opowiadania. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.

MIECZYSLAW SMOLARSKI: *Iskry na szablach*, powieść. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.

TADEUSZ DOŁĘGA MOSTOWICZ: *Trzy serca*, powieść. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.

KAROL GÓRSKI: *Ustrój państwa i Zakonu Krzyżackiego*. Gdynia 1938. Nakładem Instytutu Bałtyckiego.

MARIA KUNCEWICZOWA: *Kowalscy się odnaleźli*, uzupełnienie powieści radiowej *Dni powszednie państwa Kowalskich*. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.

I. P. PAWŁOW: *Wykłady o czynności mózgu*. Przeł. Stefan Miller. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.

JAN STRASZEWSKI: *Życie codzienne i świąteczne waszność pana i jejność jego małżonki*, szkice obyczajowe. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.

SERGIUSZ PIASECKI: *Piąty etap*, powieść. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.

JÓZEF PIŁSUDSKI: *W walce o Niepodległość*. Wybór z pism. Warszawa 1938. Gebethner i Wolff.

PAWEŁ HULKA-LASKOWSKI: *Śląsk za Olzą*, z 274 ilustracjami i 2 mapami. Katowice 1938. Wydawnictwo Instytutu Śląskiego. Skład gł. Nasza Księgarnia, Warszawa.

Katolicka Myśl Społeczna. Pamiętnik III Katolickiego Studium w Warszawie, 1937. Poznań 1938. Nakł. Naczelnego Instytutu Akcji Katolickiej.

NORBERT BONCZYK: *Góra Chelmska*, wyd. II krytyczne. Katowice 1938. Wydawnictwo Instytutu Śląskiego. Biblioteka pisarzy śląskich, Pism Poetyckich Bonczyka tom II. Opracował Wincenty Ogródnicki. Skład gł. Nasza Księgarnia, Warszawa.

KONKURS „PIONU”

Komunikujemy, że wyniki konkursu „Pionu” na nowelę zostaną podane w następnym albo najpóźniej w 20-ym numerze naszego pisma.

Wyjeżdżając na urlop zachowasz kontakt ze światem - prenumerując

KURJER PORANNY

NAJWIĘKSZY DZIENNIK STOLICY POŚWIĘCONY PROBLEMOM POLITYCZNYM, GOSPODARCZYM, SPOŁECZNYM, KULTURALNYM I ŚWIATOWI PRACY

PRENUMERATA ŁĄCZNIE Z PRZESYŁKĄ ZŁ 5 ULGOWA ZŁ 3.75, DLA URZĘDNIKÓW, NAUCZYCIELSTWA, WOJSKA I EMERYTÓW

BEZPŁATNA PREMIA KWARTALNA W POSTACI WARTOŚCIOWEJ KSIĄŻKI!

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 Kołoniecki ZA WYDAWCĘ: Kazimierz Sowiński