Opłata pocztowa uiszczona ryczałtem

„WIEŻA BABEL“ SŁONIMSKIEGO W TEATRZE POLSKIM

Dziś 6 stron

WIADOMOŚCI LITERACKIE

TYGODNIK

Oddział „Wiadomości Literackich“ w Paryżu, 123, boul St. Germain, Księgarnia Gebethnera i Wolffa

Cena numeru w Paryżu zł. 1.—

Cena 80 groszy

Nr. 22 (178) Warszawa, Niedziela 29 maja 1927 r. Rok IV

U autora „Dziejów Chrystusa“

Rozmowa z Giovannim Papini

Florencja, w maju 1927.

Wyznaję, że zbliżając się do domu na Via Giambattista Vico, w którym mieszka Giovanni Papini, z zamiarem proszenia go o wywiad dla „Wiadomości Literackich“, czułem pewien niepokój. Miałem wrażenie, że idąc do nieznajomgo mi zupełnie człowieka, aby go wypytywać o jego poglądy, myśli i uczucia i rozgłaszać je potem drukiem, popełniam jakąś niedyskrecję. Byłem w kłopocie, o co go pytać, nie chcąc zmuszać go do zbyt osobistych wynurzeń, a jednocześnie nie mając zamiaru ograniczania się tylko do poruszania konwencjonalnych tematów, obcojętnych dla niego, dla mnie i dla czytelników. I ostatecznie, wchodząc na schody, postanowiłem zdać mój wywiad na los szczęścia. Będę pytał o to, co mi w danej chwili na myśl przyjdzie, zależnie od przypadkowego toku naszej rozmowy.

Sądzę, że i Papini poniekąd podzielała moje skrupuły i niepewności. Po wstępnych bowiem frazesach, sadowiąc się w fotelu i zapraszając mnie do zajęcia miejsca, oświadczył z pewną ironją w głosie, że, jego zdaniem, wywiady literackie, tak dzisiaj modne, nie mają żadnej racji bytu. Co inngo wywiad polityczny: może on przynieść jakąś ciekawą dla ogółu wiadomość. Lecz rozmowy z literatami i artystami wywlekają na światło dzienne tylko sprawy osobiste, nieciekawe dla innych. To też kończy się na tem, że w podobnych wywiadach niewiadomo właściwie, o czem mówić.

Widząc zaś, że milczałem, nie wiedząc, czy potakiwać czy też zaprzeczać, dodał z uśmiechem, że z interviewowanego przemieni się w interviewującego i, korzystając ze sposobności, poinformuje się u mnie o Polsce. Jakoż zaraz potoczyła się rozomowa o naszej literaturze. Okazało się, że Papini studjował towianizm i zna dobrze systemat filozoficzno-religijny mistyka litewskiego; zna również Cieszkowskiego i jego „Ojcze Nasz“. Przez Towiańskiego poznał Słowackiego i Krasińskiego, którego „Nieboską“ uważa za dzieło niezupełnie zrozumiałe. Mickiewicza znał jeszcze przedtem. Już w młodzieńczych latach czytał w tłumaczeniu „Księgi pielgrzymstwa“, zachęcony do tego przez ojca, który był gorącym wielbicielem Mickiewicza, żył w przyjaźni z mieszkającym we Florencji Lenartowiczem, a gdy wybuchło powstanie 1863 r., chciał zapisać się na ochotnika do legjonów formowanych we Włoszech przez Franciszka Nulla. Lecz zanim zdążył zamiar swój urzeczywistnić, powstanie upadło, a legjoniści Nulla rozjechali się do domów.

Od tych wspomnień rodzinnych przechodzimy do nowszej literatury polskiej. Papini zna dobrze „Quo vadis?“ Sienkiewicza i powiada, że trzydzieści lat temu była to najpopularniejsza książka we Włoszech. Zapytany przeze mnie, oświadcza, że atmosfera „Quo vadis?“ jest czysto łacińska, rzymska, że dzieło doskonale oddaje ducha epoki. Obok Sienkiewicza zna, lecz tylko powierzchownie, z niezbyt udatnych tłumaczeń francuskich, Żeromskiego i Reymonta; zna również Przybyszewskiego, którego sława przez Niemcy przedostała się do Włoszech na początku bieżącego stulecia. O przedstawicielach najnowszej naszej literatury nic nie wie i z zaciekawieniem wypytuje mnie o „Skamandra“, o którym mu wspominam, i o tendencje religijne we współczesnej literaturze polskiej.

Z kolei poruszamy temat literatury rosyjskiej. Tu Papini czuje się na gruncie znacznie pewniejszym. Rosyjskich autorów zna dobrze, zwłaszcza Tołstoja i Dostojewskiego. Mówi, że ci pisarze są obecnie we Włoszech bardzo poczytni, szczególnie Dostojewskij, którego dzieła rozchodzą się szybko i w znacznych nakładach. Wyrażam przypuszczenie, że jest to może tylko moda, objaw snobizmu, lecz Papini stanowczo zaprzecza: dzieła Dostojewskiego są czytane, ponieważ duch ich odpowiada dążeniem współczesnego pokolenia. W Dostojewskim pociąga współczesnych jego humanitaryzm i solidarność z cierpiącą ludzkością, jego mistycyzm religijny, jego pokora i uległość wobec losu, w której, zdaniem Papiniego, kryje się pewna wyrafinowana chęć wzbudzenia uznania i podziwu (patrzcie, jak ja umiem znosić los w pokorze!). Pociąga również forma jego powieści, składającej się właściwie z szeregu długich rozmów między bohaterami. W rozmowach tych uwydatnia się stopniowo psychologja postaci Dostojewskiego, i to śledzenie stopniowego, powolnego rozwoju ich psychologji zajmuje czytelnika, pozwalając mu zapomnieć o niedoskonałościach technicznych zbyt rozwlekłych często i zbyt luźno zbudowanych dzieł rosyjskiego powieściopisarza.

Tołstoj również cieszy się we Włoszech znaczną popularnością, lecz jest on, zdaniem Papiniego, w porównaniu z Dostojewskim, bardziej pogański, w klasycznem słowa znaczeniu, mniej mistyczny i, wskutek tego, mniej typowo rosyjski. U Tołstoja — powiada Papini — przyroda, otoczenie, strona materjalna życia odgrywa niepoślednią rolę; u Dostojewskiego wszystko co jest materją ustępuje wobec spraw czystego ducha. A na moją uwagę, iż w ostatnich książkach Tołstoja

GIOVANNI PAPINI

akcesorja zewnętrzne są również sprowadzone do minimum, Papini odpowiada, że książki te są kazaniami, nie zaś dziełami sztuki, i jako takie nie mogą być stawiane narówni z głęboko ludzkiemi powieściami Dostojewskiego.

Ponieważ Papini znowu akcentuje fakt popularności we Włoszech powieściopisarzy rosyjskich, korzystam ze sposobności, aby go zapytać, czem tłumaczy zupełny prawie brak rodzaju powieściowego w literaturze włoskiej, gdzie poza „Narzeczonymi“ Manzoniego i paru dziełami Fogazzara powieść właściwie nie istnieje. Papini widzi powód tego w zbytnim egotyzmie autorów włoskich, którzy nie chcą i nie umieją wcielać się jednocześnie w kilka różnych postaci, jak tego wymaga powieść, i zasadniczo nie interesują się cudzą psychologją, lecz tylko swą własną. Zabija to powieść narodową i zmusza Włochów do czerpania z dorobku powieściowego innych krajów: Rosji, Francji i Anglji. Niezdolność zupełna do analizy psychologicznej ujawnia się już w dziełach pierwszych nowelistów włoskich (np. Boccaccia), którzy ograniczają się do opowiadania faktów, do przedstawiania akcji zewnętrznej, nie troszcząc się wcale o oświetlenie jej pobudek psychologicznych. Przeciwnie, umysł włoski ma wrodzoną skłonność do formy historycznej, być może dlatego, że jest ona oparta na mocnem podłożu rzeczywistości, co odpowiada zasadniczemu trzeźwemu pozytywizmowi umysłowości łacińskiej. Dlatego też Włochy zawsze miały i dziś również mają wielu pierwszorzędnych historyków. Taki np. Croce, który, zdaniem Papiniego, jako filozof i krytyk nie ma wielkiej wartości, jako historyk zasługuje na bezwzględne uznanie.

Wracając do Słowian, pytam Papiniego, jakie, jego zdaniem, zachodzą różnice między umysłością polską a rosyjską. Autor „Życia Chrystusa“ uważa nas za znacznie bardziej „zachodnich“, niż Rosjan. Twierdzi, że znać na Polsce kilkuwiekowy wpływ cywilizacji łacińskiej. Lecz mimo to czuje w głębi duszy polskiej jakieś obce mu pierwiastki słowiańskie. W mesjanizmie naszych romantyków widzi pewne analogje z rosyjskim ruchem słowianofilskim, polegające na gloryfikacji własnego narodu, uważanego za Mesjasza Europy, i na stawianiu mu za cel misji nawracania na drogę prawdy innych ludów. Idąc za swą myślą jeszcze dalej, Papini widzi pewne podobieństwo między temi kierunkami a obecnym bolszewizmem rosyjskim, który również chce świat cały nawracać, często nawet wbrew jego woli. Zresztą Papini przyznaje po chwili namysłu, że między obu ruchami zachodzą głębokie różnice: nasz mesjanizm ma charakter religijno-narodowy, podczas gdy wyżej wspomniane kierunki rosyjskie noszą na sobie, w mniejszym lub większym stopniu, piętno kosmopolitycznego humanitaryzmu. Lecz pomimo tego można wyczuć z jego słów, iż w gruncie uważa on nas raczej za ludzi Wschodu niż Zachodu, raczej, jak powiada, za przedstawicieli Buddy niż Apollina.

Poruszenie sprawy nieuniknionej, zdaniem Papiniego, wojny między Wschodem a Zachodem sprowadza naszą rozmowę na teren polityczny. Papini interesuje się obecnie granicami Polski, pyta o „korytarz gdański“ i dostęp do morza, o stosunek nasz do Rosji i Niemiec, o dzielnice polsko - niemieckie z ludnością mieszaną. W istnieniu tych dzielnic widzi powody przyszłych wojen. Jeden byłby tylko, jego zdaniem, sposób uniknięcia nowych konfliktów: utworzenie z Europy czegoś w rodzaju dawnego „imperium“ rzymskiego. To państwo przyszłości nie powinno być federacją demokratyczną Stanów Zjednoczonych Europy (Papini jest nieprzyjacielem ustroju demokratycznego, i oświadcza to bez ogródek), lecz „imperium“ w znaczeniu rzymskiem, w którem wszystkie narody byłyby poddane jednej władzy centralnej. Papini chciałby temu swemu państwu nadać ustrój teokratyczny, z papieżem—władzą moralną— na czele i podległymi mu królami, sprawującymi w jego imieniu rządy materjalne. Lecz zdaje on sobie doskonale sprawę, że podobne państwo w dzisiejszych warunkach jest utopją. Ludzkość dąży dziś nie do takiego idealnego ustroju, lecz przeciwnie — do coraz większego zaostrzenia antagonizmów narodowościowych, i przez to do coraz nowych wojen. Postęp materjalny, wynalazki i ulepszenia techniczne zamiast jednoczyć dzielą ludzi. Sądzono dawniej, że z udoskonaleniem środków komunikacyjnych ludzie lepiej się poznają i bardziej zbliżają. Rzeczywistość wykazała, jak złudne były te nadzieje. Sto lat temu, gdy Europa i Chiny nie znały się wcale, Europejczycy czuli dla Chińczyków pewną trochę lekceważącą sympatję; dziś, kiedy udoskonalone środki komunikacji zbliżyły Azję do Europy, my nienawidzimy Chińczyków, a oni nas. Z tego przykładu widać, że postęp materjalny nie przyczynia się do postępu moralnego, lecz raczej go utrudnia.

Widzę, że mogę teraz poruszyć zasadniczą dla twórczości Papiniego kwestję stosunku sztuki do moralności i religji. Autor „Dziejów Chrystusa“ sądzi, że wszyscy twórcy włoscy byli głęboko religijni, poczynając od Dantego a kończąc na Manzonim. Na moje pytanie, czy również artyści odrodzenia byli ożywieni duchem religijnym, odpowiada, że widzimy to w całej twórczości Michała Anioła. Z przedstawicieli nowożytnej literatury włoskiej Pascoli jest religijny w sposób dość mglisty i z lekkim odcieniem panteistycznym; Carducci swojem ciągłem buntowaniem się przeciw autorytetowi kościoła i papieża zdradza tendencje zasadniczo religijne swej natury; przeciwnie, d'Annunzio, umysł z gruntu eklektyczny, mimo pewnej zapożyczonej od innych pozy religijnej, jest w gruncie rzeczy na sprawy religijne obojętny.

W dziele sztuki Papini bardzo duże znaczenie przywiązuje do formy. Sam wyraźnie mi to oświadcza. Forma — powiada — nie jest w sztuce wszystkiem, lecz jest rzeczą nieodzowną. Sztuka bez formy, polegająca jedynie na bezkształtnym wylewie na zewnątrz, w sposób mniej lub więcej chaotyczny i przypadkowy, wewnętrznych wzruszeń artysty, jest objawem braku inteligencji, braku woli i głębokiego lenistwa. Formę artysta prawdziwy zdobywa z wysiłkiem, mozolnie, boleśnie, wytężając wszystkie swe władze duchowe. Ten proces opracowywania i doskonalenia formy jest dopełnieniem koniecznem i nieodzownem właściwego procesu twórczego, polegającego na wydobyciu z głębi jaźni artysty zawartych w niej w stanie mgławicowym pierwiastków. Oba razem dają dopiero prawdziwe dzieło sztuki.

Papini umilkł, zamyślił się, znać rozpamiętując jakieś wewnętrzne swe przeżycia. Zrozumiałem że dalsze indagacje w tym kierunku byłyby niedyskretne.

Oskar Skarbek-Tłuchowski.

TADEUSZ RITTNER

Bujna wegetacja*)

Koko pochłonięty był całkiem spożywaniem purpurowego owocu, który mi przed dwoma miesiącami tak imponował. Opowiadałem mu tymczasem gorączkowo o miejscowych osobliwościach, ale on zupełnie w moją stronę nie patrzył, tylko z irytującą rutyną wypluwał pestki.

Taki już był.

— To miejsce nie jest właściwie jeszcze odkryte — mówiłem, żeby tego brutalnego człowieka wyprowadzić z równowagi.

Ale jego spokój był nienaruszony.

— Anglicy są wszędzie, — zauważył,— a jego obojętny ton niszczył niejako dziewictwo tego kraju.

Tak, rzeczywiście Anglicy już tu byli. Znajdowaliśmy się w eleganckiej kawiarni, gdzie usługiwali gładko ogoleni kelnerzy.

— Płyniemy samotnie po Oceanie Spokojnym — dorzuciłem.

Nienawidziłem go.

— Stary druhu — uśmiechałem się zmieszany i poklepałem go, niejako wzruszony, po ramieniu.

Udawałem, że jestem najszczęśliwszy, że jest razem ze mną. W końcu byłem przecież jego przyjacielem.

Dziewczęta na całej wyspie wiedziały, że Koko był moim przyjacielem, i cieszyłem się, że go miałem.

— — — — — — — — — —

Byłem już dwa miesiące na wyspie, Koko dopiero jeden dzień. Ale on był lepiej poinformowany. To było do przewidzenia.

— Tu są dwie kawiarnie, — stwierdził, — a ty znasz naturalnie tylko gorszą.

Poszliśmy więc zaraz do lepszej.

— Nie myśl sobie, że ja twojej kawiarni nie znałem — mruknąłem zły.

Teraz przechodziły najpiękniejsze dzikie dziewczęta pod oknami, a Koko brał je oczami.

— Daj spokój, one tego nie lubią — strofowałem go.

— Kji - lij - ankja - thi - hej — powiedziała jedna z nich i uśmiechnęła się do mnie.

Przechodziła całkiem blisko koło Koka, ale nie śmiała spojrzeć na niego (gdyż był tu dopiero jeden dzień). Zezowała tylko trochę z pod spuszczonych powiek w jego stronę.

— Ładna szelma — westchnął Koko i obserwował ją spokojnie, wcale jej nie szczypiąc.

Stwierdziłem to ze zdziwieniem.

Zauważyłem, że ta mała należała do gatunku, który tu nazywano „słodkim“.

Koko węszył nozdrzami (ja sam miałem katar) i patrzył na mnie pytająco.

— To nic, — mruknąłem, — tu mają takie perfumy.

Koko potrząsnął głową.

— Nie — to nie są perfumy. To one same. Pachną jak gruszki albo śliwki.

Tak. Nie można tego było inaczej nazwać. Jak gruszki albo śliwki.

— To jest także osobliwość miejscowa — powiedziałem.

Nienawidziłem go.

— — — — — — — — — —

Koko jest strasznie leniwy. Kraj ten jeszcze nie jest odkryty, i powinnoby się robić badania naukowe. Zacząłem też faktycznie łapać motyle i temu podobne rzeczy. Ale Koko siedzi tylko w lepszej kawiarni.

Nie, — powiadam sobie, — Koko nie jest żadną wyższą inteligencją. Chociaż ma takie błyszczące oczy i jest o wiele wyższy odemnie. Ale nie jest prawdą, żeby on wszystko wiedział.

Narazie odkrył tylko lepszą kawiarnię i wino z lotosu. Ale nie ma naprzykład pojęcia o „słodkim“ gatunku dziewcząt. Zataiłem mu także, że mam przyjaciółkę.

Zato on nakłonił mnie do picia.

— Czuje się tu jak w domu — chwalił się ustawicznie i ciągle mi dolewa.

Jestem chory z jego ciągłego chwalenia się.

— Nie powinieneś tak sobie lekceważyć tej wyspy, — mówię, — jeszcze jej całej nie poznałeś... Czy wiesz, że są tu dwa gatunki dziewcząt?

Ale o tem się już gdzieś wywiedział. Przeklęta sztuka. Wie, że jedne mają jasne ciało, a inne ciemnoczerwone.

— Tak, ale co dalej? Co wiesz o ciemnoczerwonych?

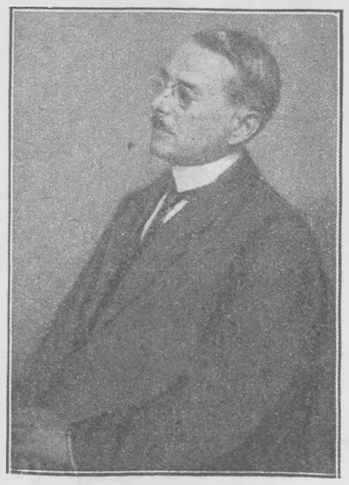
Koko milczy. Nic nie wie. Teraz go olśnię.

Szepczę pomału:

— Ciemnoczerwone są jadalne.

To podziałało. Koko zbladł.

— Co? Tu można jeść dziewczęta? Połykam słowa w rozdrażnieniu.



TADEUSZ RITTNER

— Tylko ciemnoczerwone, rozumiesz? To się tu nazywa „słodki gatunek“. Dla odróżnienia od tamtych z któremi się obcuje, jak z kobietami europejskiemi. Takiego słodkiego gatunku nie znajdziesz na całym świecie. Tylko tutaj...

Koko westchnął wzruszony.

— A ja sobie coś podobnego myślałem!

Jego radość była wprost przestraszająca.

A niedługo pytał już o szczegóły:

— Czy się je jada na surowo?

— Naturalnie, — oświadczyłem, — jak brzoskwinie. Jak groch cukrowy.

Ale naraz jestem zdeprymowany. Jego głodne zainteresowanie niepokoi mnie.

Koko pyta:

— Czy kosztowałeś już je?

— Nie — odpowiadam.

— Ach... tak — mruczy Koko i uśmiecha się ironicznie.

— — — — — — — — — —

Moja przyjaciółka La umie po angielsku. I należy do „słodkiego gatunku“. Myśl, że mógłbym w każdej chwili zjeść dziewczynę mówiącą po angielsku, jest co najmniej dziwna. W tem leży podniecający kontrast.

— Czy ci twój brat nie pozwolił mnie odwiedzać?

— Kto jest moim bratem? — pytam.

Słońce świeci na łóżko. Ona podnosi się i drży jakby z zimna.

— Jak się nazywa twój brat? — pyta.

Potem przychodzi mi na myśl, o kim mówi. I złoszczę się trochę. W chacie brzęczą muchy.

— Gorąco jest — mówię.

La chodzi naga po pokoju. Przyrządza jakiś napój. Pachnie jak w owocarni.

— Kocham cię — mówię.

Tęskniłem do niej boleśnie. Jak do tytoniu.

Muchy brzęczą.

Całuje mnie z zamkniętemi oczami. Po jakimś czasie patrzy, się trwożnie poprzez długie rzęsy, jakby się chciała dowiedzieć, czy jeszcze żyje.

— Ach — jeszcze żyję! — wzdycha.

— On wcale nie jest moim bratem — odpowiadam niecierpliwie.

— O tak, to prawda, — stwierdza, — on jest o wiele wyższy od ciebie i —nie jest wcale słaby.

Złoszczę się znowu trochę.

A ona mówi żałośnie:

— Moa miała dopiero dziesięć lat. I już ją zjedzono...

Muchy brzęczą.

— Czy — zazdrościsz jej?

La patrzy na mnie trwożliwie i potrząsa głową.

— Widzisz, słońce świeci, — mówię do niej, — ale Moa nie widzi już słońca.

— Ech, co tam słońce — rzecze lekceważąco.

Słońce jest jej obojętne.

— Byłbym chętnie przyszedł do ciebie wczoraj i przedwczoraj, — mówię do niej tkliwie, — ale musiałem łapać motyle.

— Tak, to prawda — kiwa głową poważnie.

Jej oczy błyszczą ponuro i ciemno.

— — — — — — — — — —

Koko jest niesumienny i upija się codzień. Jest tak dobrze poimformowany, że trudno z nim obcować.

Już od tygodnia zrezygnowałem z jego towarzystwa.

Mojej przyjaciółki też już od pięciu dni nie odwiedzałem. Żeby Koko mnie nie śledził i nie odkrył La.

Ale było mi strasznie smutno, i szóstego dnia nie mogłem wytrzymać.

Otworzyłem drżąc drzwi do jej chaty. Na ziemi siedział nagi starzec, ceglastego koloru, z ciekącemi oczami. Pewnie jej dziadek. Koło niego bawiły się dzieci. Nie pachniało już jak w owocarni.

— Gdzie jest La? — spytałem zgromadzone towarzystwo.

Żadnej odpowiedzi.

Przeszukuję napróżno dom.

— Gdzie jest La? — pytam powtórnie dziadka.

Uśmiecha się niejako obrażony i odwraca się.

Biegam po całej wsi i szukam La.

Jakiś młodzieniec przystępuje do mnie.

— Twój brat jest chory, — oświadcza mi, — powinienbyś pójść do niego.

Niech djabli wezmą mego brata, — myślę, — La jest ważniejsza. Ale ostatecznie moje dobre serce zwycięża. Idę do Koka.

Koko jest naprawdę chory i leży w łóżku.

— Jestem chory — oświadcza mi z łagodnym uśmiechem. — Wiesz, to wino z lotosu idzie człowiekowi strasznie do głowy. A kiedy się wszystko wkoło kręci, nie jestem w stanie rozróżnić jasnoczerwonych dziewcząt od ciemnoczerwonych... Ładne są wszystkie... Musiałem się poprostu omylić... To wszystko...

Pomimo pozornych bólów jest promieniejący. Uśmiecha się szczęśliwie i chwali sobie życie.

— Ładne są wszystkie — powtarza.

Zaczynam się wściekać.

— Nie mogę znaleźć La — krzyczę. Moja przyjaciółka La zginęła... Zastrzelę się.

— Nie przesadzaj — mówi Koko z uprzejmą naganą. — Nie chciałeś jej przecież. Pozostawiłeś ją swemu losowi.

To wyrażenie „pozostawiłeś ją swemu losowi“ zraniło mię do głębi. Błyskawica rozjaśniła naraz mój mózg.

— Bydlę, — wrzeszczę, — ty ją zjadłeś... Zrabowałeś ją i zjadłeś...

Koko potrząsa głową z wyrazem obrażonej godności.

— Nie rabowałem jej. Sama do mnie przyszła.

— Kłamiesz!

— Daję ci słowo honoru. Sama przyszła i błagała mnie na klęczkach o tę małą przysługę. Co miałem robić Zlitowałem się nad nią. Biedne stworzenie było już całkiem anemiczne z tęsknoty, żeby ją zjedzono.

Szlochałem.

— ... A ja ją z miłości oszczędzałem. Z nadludzką siłą się powstrzymywałem... Żeby ją jak najdłużej posiadać...

Koko uśmiechał się.

— Długo posiadać.... — powtórzył pogardliwie. Miłość nie zna oszczędności... Kobiety nie chcą być składane na procenty.

Nienawidziłem go.

*) Z niedrukowanej puścizny świetnego pisarza.

TYGODNIK

„PRAWDA“

ŁÓDŹ. Piotrkowska 85, tel. 45-50
WARSZAWA, Wilcza 16, tel 305-07
POZNAŃ, Skarbowa 7, tel. 28-58

Daje co tydzień bezstronny, tylko informacyjnie opracowany przegląd najważniejszych wydarzeń z życia politycznego, społecznego i gospodarczego Obszerny dział teatralny i literacki.

„PRAWDA“ dociera do 700 miejscowości w Polsce.

Cena numeru 40 groszy.

Na żądanie wysyła się bezpłatnie egzemplarze okazowe.

JOHN MIDDLETON MURRY

Literatura i „prawda życiowa"

Nie ulega wątpliwości, iż wielu ludzi, wyraziwszy chętnie i bez zastrzeżeń zgodę na oczywisty, nagi sens twierdzenia, że *„literatura i życie to jedno"*, odmówiłoby tej zgody niemniej skwapliwie, gdyby im ktoś nagle uświadomił *całą skalę i rozciągłość* znaczenia tego zdania, tak napozór prostego.

Nie uprzedzajmy jednak takiej lub innej możliwości; z naciskiem powtarzamy na wstępie, że wcale pokaźna liczba umysłów poważnych i godnych rzetelnego uznania żywi przekonanie, iż wartość literatury zależy od jej *„prawdy życiowej"*.

Niestety, ta „prawda życiowa" to pojęcie o znaczeniu bardzo wielorakiem. Możnaby wykazać, że posiada ono całą hierarchję znaczeń, w dużej mierze odrębnych. Na najniższym i najdostępniejszym szczeblu tej hierarchji „prawda życiowa" jest równoznaczna z wymaganiem Arystotelesa, który żądał wyraźnie, aby pisarz przedstawiał dane objawy w granicach prawdopodobieństwa. Żądanie to pociąga swą pozorną prostotą, lecz tylko dopóty, dopóki myśl nie uświadomi sobie, że tylko bardzo nieliczne z pośród prawdziwie wielkich utworów literatury angielskiej, od „Króla Leara" do „Tess" [1]), utrzymują się w granicach *prawdopodobieństwa*. Co najwyżej, — o ile chodzi o wypadki czysto zewnętrzne, — nie wykraczają one poza granice *możliwości*.

W istocie pogwałcenie momentu prawdopodobieństwa w zwyczajnem znaczeniu tego słowa jest zjawiskiem tak powszechnem w twórczości prawdziwie wielkiego pisarza, że trudno pojąć, dlaczego krytyka pomija tak lekko i swobodnie ten prosty i wysoce charakterystyczny rys wielkiej literatury, polegający na tem, że ta właśnie literatura pomija zwycięsko i bez ujmy dla swej wielkości moment zwyczajnego prawdopodobieństwa. Można to objaśnić przypuszczeniem, że ta lekkomyślność ze strony krytyki służy do stępienia niebezpiecznego ostrza wygodnego i skądinąd bezpiecznego pojęcia „prawdy życiowej", zmuszając tym sposobem tych, którzy głębiej rozpatrują właściwe fakty i zjawiska, do przyznaia, że mamy tu widocznie do czynienia z pojęciem nietylko wielorakiem, lecz wielogatunkowem.

I rzeczywiście, od literatury „przedmiotowej" [2]) nie wymagamy, aby wypadki w niej przedstawione były prawdopodobne, lecz aby czyny postaci posiadały cechę konieczności nieuniknionej. Wypadki czysto zewnętrzne mogą być nieprawdopodobne, lecz reakcje charakterów na te wypadki winna cechować konieczność nieunikniona; o ile zaś dane wypadki zależą w zupełności (w znaczeniu moralnem) od działania postaci samych, wypadki te muszą również posiadać cechę nieuniknionej konieczności. Znalezienie chusteczki w tragedji „Otello" jest nieprawdopodobne; lecz to nieprawdopodobieństwo nie ma w tym wypadku najmniejszego znaczenia. Jest to zdarzenie czysto zewnętrzne; wystarcza nam świadomość, że leży ono w granicach możliwości. Inaczej jest z zabójstwem Desdemony przez Otella i z jego samobójstwem; jako zdarzenia wewnętrzne są one nietylko prawdopodobne, lecz konieczne i nieuniknione.

Tak więc „prawda życiowa", rozpatrywana ze stanowiska kryterjum wartości literackich, przeradza się rychło w prawdę charakteru ludzkiego. *Nie to co się ludziom przydarza, lecz to co ludzie czynią; nie to co ludzie cierpią, jeno to czem są:* oto treść życia, którego prawdę literatura ma wyrażać i ukazywać, słowem — *objawiać*. Ma ona ukazywać ludzi takimi jakimi są.

Lecz nie tu koniec. Zadaniem literatury jest nietylko ukazywać ludzi takimi jakimi są; winna ona ponadto ukazywać ich jako istoty w gruncie rzeczy szlachetne. To żądanie może niewątpliwie zadziwić i wprawić w zdumienie; a jednak opiera się ono na rzeczywistości. Przejdźmy w myśli całą znaną nam wielką literaturę. W tragedji wysokiej miary, czy to w dziedzinie literatury dramatycznej czy powieściowej, jest to oczywiste. To czego od niej wymagamy i czem ona nas darzy — to poczucie wyrażone tak prosto i godnie przez Miltona:

„Dość! dość! Minął czas żalów i skarg,
Nie pora na nie; Samson się sprawił
Jak na Samsona przystało" [3]).

Ilekroć dzieło literatury budzi w nas świadomość tego poczucia, możemy bez wahania uznać je za wielkie. To poczucie szlachetności ludzkiej, szlachectwa ducha ludzkiego, rodzi się nietylko pod wpływem wzniosłej i wysokiej tradycji: budzi je w nas zarówno komedja jak i satyra. Istotną, rdzenną treścią „Mizantropa" Moljera, największego z pośród utworów czystej komedji, jest szlachetność Alcesta; jest ona sztywna i surowa, przeto Moljer przyjmuje ją śmiechem. Czuwa on jednak nad tem, aby śmiechu tego nie posuwać za daleko, i nie zaniedbuje niczego, aby ukazać Alcesta jako postać cieszącą się niekłamaną sympatją przyjaciół, a ze strony widzów i słuchaczy zasługujących na współczucie. Natomiast satyryk nie zajmuje się charakterami szlachetnemi; gdyby to czynił, nie byłby satyrykiem. Ostatecznie jednak i on ukazuje szlachetność ludzką: potępia ludzkość w imię ideału, karci ją właśnie dlatego, że nie jest szlachetna. My zaś uznajemy słuszność takiej chłosty po pierwsze dlatego, że nie jesteśmy szlachetni, po drugie dzięki świadomości, że powinniśmy być szlachetni. Stąd satyryk przypomina nam naszą powinność, przywołuje do obowiązku wobec siebie samych.

I oto stoimy wobec paradoksu. Ludzie nie są szlachetni i wiedzą o tem, a z drugiej strony domagają się od literatury, aby ukazywała ich szlachetnymi lub chłostała za to, że nie są szlachetni, przenosząc tę chłostę ponad proste pogodzenie się z faktem ich nieszlachetności. Pisarz, któryby zajął taką postawę, wydałby tem samem na siebie wyrok potępienia, nietylko dlatego, że jej ludzie poprostu znieść nie mogą, lecz i dlatego, że żywią oni przekonanie nie dające się wykorzenić, iż pisarz, który bez gniewu i obrazy może widzieć w człowieku jedynie nikczemność, musi być pozbawiony wszelkiej szlachetności.

Prawdą jest, — oczywiście, — że szlachetność i nikczemność mają w człowieku swe jednoczesne siedlisko. Prawdę tę wyraził wspaniale Pascal w „Myślach" o „nędzy i dostojeństwie życia ludzkiego". Mimo to ludzie czują, że szlachetniejsza cząstka człowieka jest *prawdziwsza*, i dlatego żądają od literatury, aby kładła nacisk na tę część szlachetniejszą. Nie znaczy to jednak, aby pisarz miał nas okłamywać; zadaniem jego jest ukazać człowieka jako istotę szlachetną, nie strojąc go jednak w żadne pozory szlachetności. Powinniśmy czuć, że pisarz wydobywa na jaw prawdę bezwzględną o człowieku, i że — dziw nad dziwy — prawdą tą jest utajona szlachetność. Nie we wszystkich ludziach oczywiście; nie mamy nic przeciw ukazaniu tu i ówdzie hultajstwa i niecnoty lub nawet całego ich światka, o ile chodzi o krańcową satyrę. Lecz nawet i w tych wypadkach, wprost czy pośrednio, szlachetność winna się objawić.

Tylko, że to słowo *„szlachetność"* jest bardzo nieporęczne; ma ono w sobie coś z posągowej sztywności, jego zaś najbliższe powinowactwo, mianowicie *„szlachectwo"*, jest jeszcze mniej podatne. Może tę sztywność i brak podatności złagodzi i usunie nieco spostrzeżenie, że Sir John Falstaff posiada obchodzące nas tu szlachectwo nie na mocy swego stanu rycerskiego, jeno dzięki swej zdolności wzniesienia się ponad okoliczności zewnętrzne oraz wzbudzenia głębokiej sympatji. To właśnie jest nam tu szczególnie na rękę. Pragnienie Bardolfa dalszego obcowania ze swym zgasłym panem, gdziekolwiek ten przebywa, czy w raju czy w piekle, piętnuje postać Falstaffa — a jednocześnie i Bardolfa — tem szlachectwem, o które nam tu chodzi. Podobnie kiedy Enobarbus pozbawia się życia, wymierzając sobe tym sposobem karę za opuszczenie Antonjusza, mimo że wszelkie głosy rozsądku i słuszności nawoływały go do porzucenia władzy, którego rozum poddał się więzom woli, obaj, t. zn. Antonjusz i Enobarbus, znajdują się od jednego rzutu na karcie złotej księgi owego szlachectwa. Skoro zatem szlachectwo to może być cechą udzielną zarówno Falstaffa i Antonjusza jak Enobarba i Bardolfa, warto ująć je nieco mocniej i wycisnąć zeń jego treść rdzenną, treść istotnie przedniego i szlachetnego gatunku, mianowicie: szczodrość duszy.

Szczodrość duszy — oto ta „prawda życiowa", której ludzie domagają się od literatury. Na nic nie przyda się twierdzenie, że to nie jest „prawda życiowa". Ludzie nie szukają w literaturze prawdziwie twórczej ani kłamstwa ani urojeń sennych. Szukają w niej „prawdy życia" i znajdują ją w w tem, cośmy określili jako „szczodrość duszy", już to w postaci charakteru stworzonego, już też w jego twórcy. Bez tej treści, tak czy owak ukazanej i objawionej, w zarodku czy w pełni rozwoju, literatura to popiół napełniający usta czczym i gorzkim posmakiem ługu. Gdy literaturze brak tej treści, można kołatać do dnia sądnego u jej bram zapewnieniami o doskonałości sztuki i o prawdzie życiowej. Ludzie nie zechcą nawet słuchać; a gdyby nawet dali posłuch, wręcz odrzeką: „To *nie jest* ani prawda życiowa ani doskonała sztuka".

Na pierwsze wejrzenie jest to zjawisko bardzo niezwykłe. Bo ostatecznie szczodrość duszy nie jest najbardziej bijącym w oczy przymiotem rodzaju ludzkiego; nie jest to nawet cnota budząca ogólny szacunek. W życiu powszedniem jakiś Enobarb, któryby się usadowił mocno i wygodnie u boku Cezara, zyskałby powszechne uznanie; Bardolf zaś, który domagałby się uporczywie obcowania pozagrobowego z Falstaffem, odszedłby z kwitkiem i ostrzeżeniem o braku piątej klepki. Tu jednak godzi się przypomnieć, że aktualne życie powszednie jest bodaj ostatnią rzeczą, której szukamy w literaturze, — wszak mamy go i tak dosyta; potrzeba, którą odczuwamy, to potrzeba prawdy tego życia, którem żyją ludzie duszy szczodrej.

Cynik odpowie, że życia takiego niema. Natomiast biedna ludzkość z jękiem bolesnym woła, że życie takie jest i że jakkolwiek człowiek poświęca lwią część czasu dla pognębienia bliźniego, to jednak życie owo jest jedyną sprawą, która go naprawdę obchodzi i nieustannie dręczy. Ten moment skłania nas do przypuszczenia, że prawdopodobnie chodzi tu o *Królestwo Niebieskie*.

„Prawda życiowa" — „szczodrość duszy" — „Królestwo Niebieskie". Samo zestawienie tych trzech wyrażeń napawa mnie dziwną, szczęsną radością dziecka. Przejmuje mnie nagle gorący dreszcz jasnowidzenia, i dostrzegam w nich ogniwa tego samego łańcucha. Nie przerywajmy jednak wątku myśli naszej. Szczodrość duszy — wszak to jedna z tych cnót, które są niezbędne dla dostania się do Królestwa Niebieskiego; wszakże to cnota, którą Mistrz tak miłował, gdziekolwiek ją napotkał. Prawda, że pierwotnie wymagał on czegoś więcej, mianowicie, aby się człowiek narodził na nowo, aby się *odrodził*. Odrodzenie jest jeszcze ciągle jedyną niezawodną drogą do Królestwa Niebieskiego, poprostu z tej przyczyny, że tylko ono daje świadomość bytu w tem Królestwie. Lecz droga ta nie była i nie jest łatwa; Mistrz sam doszedł do przekonania, że była ona w istocie zbyt trudna dla zwykłych śmiertelników. Że zaś ze swej strony umiłował On ludzi zbyt głęboko, aby się pogodzić z myślą o pozostawieniu ich poza bramami Królestwa, przeto począł i powziął zamiar niezwykły uczynienia siebie sędzią człowieka; czuł bowiem, że pozostawienie tej sprawy w rękach Boga nie było rzeczą bezpieczną. Jakże łatwo to słowo Bóg przechodziło (i przechodzi) przez usta! Czyż jednak nie było rzeczą zastanawiającą, że prócz Mistrza nikt o Nim nic pewnego nie wiedział? Czyż równocześnie nie było rzeczą pewną, że sama myśl o Nim przejmowała bojaźnią i grozą, które jednak znikały nagle na pierwsze słowo, że Mistrz jest nieopodal, i że obecność Jego jest bliska...? A ostatecznie nawet dla Mistrza samego pozostało w istocie Boga coś niezbadanego i niepojętego. Uznał przeto, że najbezpieczniej będzie, gdy sąd nad ludźmi ujmie w swoje ręce. W tym celu poniósł śmierć i — niestety — w chwili konania poznał, że Bóg jest o wiele bardziej niezbadany i niepojęty, niż się tego obawiał. Na szczęście przed śmiercią ogłosił On warunki, na jakich zamierzał ludzi sądzić z chwilą nadejścia dnia sądu. Kościoły urzędowe zapomniały o tych warunkach oddawna, gdyż niema w nich mowy ani o konieczności należenia, ani o obowiązku uczęszczania do nich. Jakże nieopatrzne i naganne to przeoczenie ze strony Jezusa; niestety, nie brak podstaw do przekonania, że z punktu widzenia kościołów urzędowych przeważna część Jego słów i czynów zasługuje na surową naganę. W rzeczywistości trudno czasami pojąć, dlaczego kościoły zajmują się jeszcze Jego osobą, skoro z łatwością mogłyby znaleźć kogoś odpowiedniejszego dla swych celów. Bądź co bądź prostaczek każdy może znaleźć rzeczone warunki w rozdziale XXV Ewangelji Mateuszowej; są one bardzo proste i bardzo jasne: jeden, maleńki, bezimienny, zapomniany akt miłości bliźniego — jeden tylko — i Królestwo Niebieskie twoje jest, człowiecze.

Zdawałoby się, że tragedja ludzkości polega na tem, iż Jezus jej sądzić nie będzie. Czy jednak nie w tem tkwi cała jej nadzieja? Czy nie jest rzeczą oczywistą, że tylko wtedy, gdy człowiek pojmie i zrozumie, że sąd nad nim jest sprawą jego własnego sumienia, podejmie on świadomy wysiłek dojścia do Królestwa Niebieskiego drogą, wskazaną pierwotnie przez Jezusa, t. j. drogą odrodzenia własnego.

Tu kończy się nasza dygresja; dodamy tylko, że słowo o Mistrzu, które ją poprzedziły, mogą być przyjęte tak jak powiastka dla grzecznych dzieci. Ważne jest to co z niej wynika, mianowicie, że rodzaj wymagań stawianych literaturze dowodzi, iż ludzie odczuwają potrzebę takiego sądu, jakiby wyszedł z ust Jezusa. Pragną oni, aby im ktoś stawiał przed oczy ich obraz własny jako istot zdolnych osiągnąć i posiąść Królestwo Niebieskie. To nie przenośnie; zdania te należy brać i rozumieć dosłownie. Nie co innego bowiem jeno to pragnienie jest ową „prawdą życiową", której ludzkość domaga się od literatury tak niezłomnie i tak niestrudzenie.

Jest przeto literatura twórcza ważna i ważka w stopniu najwyższym dlatego, że to pragnienie zaspokaja, że daje pewność, iż człowiek posiada możność osiągnięcia Królestwa Niebieskiego w tem samem znaczeniu, w jakiem możność tę widziały jasnowidzące oczy Mistrza. Człowiek pragnie, aby mu dowiedziono, że świat ten jest pełen cudów, choć sam tego dojrzeć nie zdoła; że posiada duszę nieśmiertelną, choć nie wie, jak do niej dotrzeć; że życie święci triumf nad śmiercią, choć nie wie on, jak się to dzieje; że, słowem, szczodrość duszy chroni przed klęską i zagładą, wreszcie, że najdrobniejszy jej objaw ma moc wyrwania człowieka z ostatecznej toni.

Na tysiączne sposoby literatura twórcza darzy człowieka darem tych pewności. Zadaniem jej jest wykazywać i ukazywać raz po raz, zarówno w głębiach jak i na wyżynach, te podstawowe prawdy życiowe, które Mistrz głosi. „Ktobykolwiek chciał życie swoje zachować, straci, a ktokolwiek je straci, zachowa". Tak z Enobarbem i tak z Antonjuszem. A w stosunku do twórczości literatury czemże są te słowa jeśli nie prawem duchowem, kryjącem się poza tym oczywistym faktem, że dzieło najprawdziwiej nieosobiste jest najniezniszczalniej osobiste? Lecz to już sprawa zagadnienia odrębnego. Tu staramy się wykazać i uzasadnić zupełną zgodność a nawet tożsamość wartości istotnej: literatury twórczej i nauki Jezusa. Na pierwsze wejrzenie zdanie to może się wydać niedorzeczne przez swą nieoczekiwaną niezwykłość. Można wprawdzie spotkać tu i ówdzie gotowość przyznania z bardzo ogólnikowego punktu widzenia, że „etyka i estetyka są jednem" [4]), czemu oczywiście trudno zaprzeczyć; ilekroć jednak chodzi o przykład i wywód bardziej szczegółowy, rodzi się natychmiast podejrzenie jakiegoś podstępu. Otóż możemy zapewnić, że niema tu żadnego kruczka ani wybiegu. Powód, dlaczego działalność artystyczna Szekspira jest w zupełnej zgodzie z działalnością nauczycielską Jezusa, jest bardzo prosty: źródłem mądrości obu jest prawda duchowa, prawda zaś duchowa jest jedna. Obaj widzieli w ludziach zdolność osiągnięcia Królestwa Niebieskiego; obaj wiedzieli, że jedynym warunkiem niezbędnym jest szczodrość duszy; obaj sądzili ludzi miarą szczodrości swych własnych dusz. Więcej, znacznie więcej, dałoby się powiedzieć o tych dwóch genjuszach, których stosunek istotny polega na wzajemnem uzupełnieniu; możnaby przytem wykazać, że obaj osiągnęli mądrość tą samą drogą: tracąc życie dla jego zachowania [5]).

Mógłby ktoś jednak zapytać, dlaczegóż to ludzkość Zachodu musiała czekać aż do czasów Szekspira na to ponowne, pełne odkrycie prawdziwej nauki Mistrza? W szczegóły tej sprawy, mającej swe głębokie uzasadnienie, wchodzić tu nie możemy [6]). Na tem miejscu wystarczy zaznaczyć, że stało się tak poprostu dlatego, iż Szekspir był od czasów Jezusa pierwszym człowiekiem genjuszu, nakazującego posłuch powszechny, który swą własną mocą wyzwolił się z więzów, nałożonych przez zorganizowaną religję chrześcijańską. Rzecz dziwna, jak łatwo ludzie zapominają lub zgoła przeoczają fakt, że Jezus sam był zupełnie wolny od tych więzów; obce mu one były i dalekie, inaczej bowiem oddałby był ducha z wołaniem bardziej gorzkiem i rozpacznem, niż to, które mu na usta wybiegło przed skonem. Jezus u początku pierwszego okresu epoki chrześcijańskiej, Szekspir u jego końca — obaj duchem wolni. W takiem ich ujęciu i zestawieniu nietrudno zrozumieć, że jednem byli i jedno głosili. Nie znam dwóch innych postaci dziejowych, tak głęboko do siebie podobnych.

I może teraz łatwiej będzie pojąć, dlaczego chrześcijaństwo jako religja zorganizowana jest rzeczą martwą, której żywotne ongiś stanowisko zajęła oddawna literatura twórcza. Nie znaczy to oczywiście, że niema już ludzi cnych i uczciwych, uczęszczających do kościoła; lecz ludzi takich jest coraz mniej. A zresztą, choćby nawet czterdzieści miljonów mieszkańców Wysp Brytyjskich powtarzało na głos credo apostolskie w każdą niedzielę, religja chrześcijańska byłaby i tak martwa; cios śmiertelny zadano jej blisko czterysta lat temu. Anglo - katolicyzm [7]) jest tylko rodzajem spóźnionego dreszczu przedśmiertnego. Rzecz inna, że to konanie może się przedłużyć jeszcze o drugie czterysta lat. Któż to może wiedzieć? Czas nie odgrywa wielkiej roli w tych procesach kosmicznych. Czyż ma to jakieś znaczenie, że prawdopodobnie jakichś kilkadziesiąt lub kilkaset osób pojmuje dziś istotne znaczenie teorji Einsteina? Nie zmniejsza to w niczem jej prawdy. Podobnie jest rzeczą bez większego znaczenia, że przypuszczalnie trzecia część mieszkańców Wysp Brytyjskich wierzy jeszcze w żywotność zorganizowanego chrześcijaństwa. Nie zmniejsza to w niczem jego martwoty. Natomiast to co żyje naprawdę i istotnie, czego żywotność rosnąć będzie z postępem czasu, to sama nauka Mistrza. Zaczynamy dopiero wypracowywać w sobie zdolność zrozumienia jej istoty, a możność tę zawdzięczamy trudom i wysiłkom wielkich pisarzy, wielkich myślicieli i wielkich badaczy przyrody od czasów odrodzena. Powoli, powoli, kościół angielski przetworzy się na drodze ewolucji — o ile anglo - katolicy nie uśmierzą go doszczętnie — w rodzaj świętego zakonu dla szczepienia i rozpowszechnienia mądrości Mistrza. Lecz mądrość ta będzie się musiała szerzyć przez długie lata poza kościołem, zanim bramy jego otworzą się przed nią naoścież.

Wielka, twórcza literatura doszła do życia i głosu — przynajmniej w kraju naszym — dla zaspokojenia głębokiej potrzeby duszy ludzkiej, potrzeby, którą zaspokajająca ją ongiś religja chrześcijańska zaspokajać przestała. To szczytne zdanie literatura wypełnia po dziś dzień, a wypełnia je szczodrzej, głębiej i w sposób bardziej człowieczy, niżby je mogła lub zdołała wypełnić którakolwiek z religij zorgnizowanych. Zdobądźmy się na odwagę szczerości i powiedzmy sobie otwarcie: żaden człowiek, który prawdziwie pojmuje i rozumie Szekspira, nie może pozostać szczerym i rzetelnym wyznawcą jakiejkolwiek z istniejących dziś form chrześcijaństwa. Może on rozumieć każdą z nich, może dla tej lub owej żywić głęboką sympatję; lecz pozatem człowiek taki wie więcej i prawdziwiej, niż formy te wyrażają lub wyrazić mogą. O ile przeto ludzkość postępuje naprzód i pojmuje, że bez prawdy duchowej żyć nie może pod groźbą głodowej śmierci duszy, oraz że prawdy tej należy szukać raczej w literaturze niż w religji, o tyle zbliża się ona aktualnie ku pojęciu i zrozumieniu istoty nauki Jezusa. Odpowiedź na pytanie, czem jest Królestwo Niebieskie, umysł nowoczesny znajdzie rychlej i prawdziwiej w dziełach Szekspira, niż w tekście Nowego Testamentu [8]).

Wypływa stąd wniosek niezbity, że pisarz, który w naszych czasach powraca na łono kościoła, jest pisarzem bez znaczenia, pisarzem, który rezygnuje z powołania twórcy. Jest to niewątpliwie sprawdzian sumaryczny, lecz niezawodny. Pisarz taki może oczywiście posiadać szczyptę genjuszu, jak np. Francis Thompson [9]), lub nawet kołczan pełen talentów, jak G. K. Chesterton, lecz z konieczności jest w pisarzu takim coś zdziecinniałego — jak tego zresztą dowodzą obaj wymienieni pisarze. Królestwo Niebieskie zaś jest przeznaczeniem nie ludzi zdzieciniałych, jeno tych, którzy są *„jako dzieci"*. Jest ono udziałem dzieci po ich narodzeniu i ludzi dojrzałych po ich odrodzeniu. Lecz wpierw dorość im trzeba i dojrzeć.

A przedewszystkiem trzeba dorość i dojrzeć pisarzom; oznacza to m. in., że ci, którzy się rodzą poza kościołem, winni poza nim pozostać; ci zaś którzy z urodzenia należą do jednego z kościołów urzędowych, powinni tę przynależność zerwać. Bo samo powołanie pisarza jest prawdziwem kapłaństwem, uświęconem wysokiemi, swoistemi powinnościami, niedopuszczającemi natrętów z zewnątrz. Pisarz, który tej świadomości nie posiada (świadomość ta nie wymaga ani wrzaskliwej reklamy, ani uroczystej parady), nie dorósł do istoty swego powołania i mimo przebłysków genjuszu, mimo licznych objawów talentu, jest tylko gawędziarzem, może nawet pełnym czarów i uroków, lecz pozbawionym mocy sięgnięcia w głąb i zatargania naszemi trzewiami. A to jest — powiedzmy otwarcie — prawdziwem zadaniem literatury twórczej. Wszystko inne to łaskotanie, rozrywka i tanie łakocie.

Być bowiem pisarzem — twórcą prawdziwie — to znaczy żyć prawdziwie i twórczo; rozumieć zaś literaturę prawdziwie — to znaczy rozumieć życie prawdziwie, rozumieć je w najgłębszem znaczeniu, jakie do słów tych przywiązać można. Zarówno literatura — o ile posiada wartość realną — jak i życie — o ile jest realne — są zjawiskami samorzutnemi. Oczywiście, ani człowiek, ani pisarz nie mogą być w stanie ciągłej, stałej spontaniczności. W życiu musimy przeważnie zadowolić się jej przebłyskami; nieinaczej jest z pisarzami. Mimo to prawdą jest, że zarówno życie jak i literatura są prawdziwe i znaczące tylko w chwilach spontaniczności. Te chwile szczodrości duszy, które wiodą człowieka do Królestwa Niebieskiego, są również chwilami, które pisarzowi zapewniają nieśmiertelność. Zadaniem naszem tu, na ziemi, jest przedłużyć te chwile w minuty, minuty w godziny, godziny w dnie; jak tego dokonać, jak to czynić, o tem mówią nam pisarze - twórcy, każdy na swój sposób. Do nich zwracamy się, szukając prawdy życiowej; i jeśli tylko w szukaniu swem wytrwamy, jeśli nie zrazimy się jego trudnościami, znajdziemy wreszcie w dziełach ich to, czegośmy istotnie szukali, nawet, gdybyśmy zrazu nie byli tego świadomi: *prawdę życia wiecznego*, które z punktu widzenia spraw ostatecznych jest naszem życiem zwyczajnem, jeno podniesionem i rozwiniętem do pełni swego znaczenia.

Gwoli uproszczenia pozostawiliśmy na uboczu interesującą sprawę stałego postępu literatury w kierunku coraz ściślejszego zespolenia tego, co jest wewnętrznie nieuniknione, z tem, co jest zewnętrznie prawdopodobne, innemi słowy — w kierunku t. zw. realizmu! Jest to, naogół biorąc, kwestja techniczna; żądanie bowiem, stawiane literaturze realistycznej, jest co do swej istoty takie samo, jakie stawiamy innym jej rodzajom: szczodrość duszy. Mimo to jednak ewolucja w kierunku realizmu dowodzi, że w stosunku do pisarza nowoczesnego wymagania nasze są cięższe i trudniejsze, niż w stosunku do jego poprzedników. Żądamy od niego, aby jak Jehowa „wejrzał na wszystko stworzenie i zobaczył, że jest dobre", aby objął wszystko swej duszy szczodrością, oraz aby w każdym dojrzał godność lub bodaj możność tej szczodrości.

Czyż można się dziwić, że literatura nowoczesna przedstawia tak niezwykły chaos? Nadludzkiego wysiłku wymaga żądany akt szczodrości duszy; ci zaś nieliczni, którzy są doń zdolni, jak np. Czechow, nie mogą mu dać wyrazu na miarę równie heroiczną. Literatura dni naszych rozpada się na dwa wielkie odłamy; jeden obejmuje dzieła tych, którzy dają wyraz walce i zapasom, mającym na celu ów akt przyjęcia i objęcia życia duszą szczodrą (miał ich na myśli D. H. Lawrence, mówiąc o poszukiwaczach przygód myślowych) [10]); drugi obejmuje dzieła tych, którzy cel ten już osiągnęli.

Przełożył *Florjan Sobieniowski*.

JOHN MIDDLETON MURRY

---

[1]) „Tess of the D'Urbervilles", słynna powieść Tomasza Hardy, wydana po raz pierwszy w r. 1891 *(przyp. tłum.)*

[2]) Dla ułatwienia zadania pomijamy tu literaturę „podmiotową", t. j. poezję liryczną i jej wszelkie rodzaje, gdyż w tej dziedzinie zagadnienie „prawdy życiowej" przedstawia się znacznie prościej.

[3]) „Come, come: no time for lamentation now,
Nor much more cause; Samson hath quit himself
Like Samson".

Słowa Manoa, ojca Samsona, wyrzeczone w końcowej scenie poematu dramatycznego „Samson Agonistes" *(przyp. tłum.)*.

[4]) Przytoczone w cudzysłowie zdanie dowodzi, że autor miał na myśli „Tractatus Logico-Philosophicus" Wittgensteina, wydany w Londynie w r. 1922 *(przyp. tłum.)*

[5]) Proces ten ujął autor w swej głębokiej i z pewnego punktu widzenia przełomowej książce p. t. „Keats and Shakespeare", 1925 *(przyp. tłum.)*

[6]) Szczegóły te znajdują się w rozprawie „Literature and Religion", włączonej do książki p. t. „To the Unknown God", 1924. Natomiast zaznaczona tu postawa znalazła swój pełny wyraz w najnowszej książce autora p. t. „The Life of Jesus", 1926 *(przyp. tłum.)*

[7]) Termin „anglo - katolicyzm" nie dotyczy duchowieństwa angielskiego wyznania rzymsko - katolickiego; oznacza on tę grupę duchowieństwa anglikańskiego, która przechowuje tradycje epoki z przed czasów reformacji *(przyp. tłum.)*

[8]) Pewna bezwzględność tego zdania może wytworzyć błędne pojęcie o istocie postawy autora. Aby temu zapobiec, przytaczamy a) ustęp ze wspomnianego już „Żywota Jezusa": „To samo co chrześcijanin pierwotny czcił w Bogu — człowieku my czcić możemy w człowieku — Bogu. Nie mógł on uwierzyć, aby człowiek mógł być zdolny do tak szczytnej ofiary i tak wzniosłego wysiłku wyobraźni; my — możemy. I w tem tkwi cała różnica. My rozumiemy stare formy; prawda duchowa prześwieca przez nie, dostępna każdym oczom widzącym. Lecz wiemy również, poprostu jako ludzie w. XX, nie mający prawa odrzucać naszego dziedzictwa, że stare formy są tylko *formami*. Widzimy ich piękno i konieczność. Człowiek, który w wielkich dogmatach chrześcijańskich widzi tylko urojenie i błąd, musi być naprawdę ślepy" („The Life of Jesus", str. 209); b) ustęp z rozprawy p. t. „Poetry and Prayer", będącej w pewnej mierze odpowiedzią na konkluzje, zawarte w najnowszych dziełach Henryka Bremond: „La poésie pure" i „Prière et poésie": „Jezus był wielkim poetą; było to konieczne i nieuniknione. Niema innej drogi dla wyrażenia prawd, które miał wypowiedzieć, prócz poezji: żywe, twórcze, znaczące słowo. Tajemnicą bowiem każdej religji, a zwłaszcza jego religji, *od której ani wyższej ani prawdziwszej niema i nie będzie*, tkwi poprostu w nowem odkryciu aktualnego, w ponownem odkryciu rzeczywistości, którego dokonać można tylko drogą odrodzenia i reintegracji *(przyp. tłum.)*

[9]) Francis Thompson (1860 — 1907), autor słynnego poematu „Gończy niebios" („The Hound of Heaven"), zwany przez niektórych krytyków (tylko z pozorną słusznością) angielskim Baudelairem, był niewątpliwie największym talentem poetyckim w Anglji pod koniec okresu wiktorjańskiego *(przyp. tłum.)*.

[10]) „Thought — adventurers", w powieści „The Cangaroo", wydanej w r. 1923 *(przyp. tłum.)*

W kuźni Hefajstosa

Głosy autorów o współczesnej beletrystycznej twórczości francuskiej

Beletrystyka francuska ostatniego dziesięciolecia zdumiewa bujnym rozkwitem zarówno pod względem ilościowym jak i jakościowym.

Charakterystyczne jest, że pisarze francuscy, którzy ogłaszali swe dzieła w okresie przedwojennym, podczas wojny i po jej skończeniu, ulegli pewnej ewolucji i nie stracili łączności z tymi, którzy zaczęli pisać w ostatnich czasach. W ten sposób nić tradycji w literaturze pięknej nie została przecięta: powstał jednak szereg nowych zagadnień, do któ-

HENRI BARBUSSE

rych dołączyły się dawne, występując w zmienionych warunkach życia współczesnego i twórczości dzisiejszej z większą siłą i wywołując różne ciekawe reakcje u pisarzy obecnej doby.

Do najważniejszych zagadnień współczesnej beletrystyki francuskiej należy zagadnienie formy powieściowej.

I Barbusse, autor powieści „Le feu", uważa, iż dzisiejsza forma powieści francuskiej nie odpowiada jej zawartości. Dla wyrażenia myśli współczesnej, dla od-

JACQUES DE LACRETELLE
rysunek Texcier

zwierciadlenia życia dzisiejszego potrzebne są ramy szersze, coś nakształt poematu epickiego.

Powieść szkoły francuskiej, według Lacretelle'a, wyodrębnia i studjuje jakąś jedną gałąź z drzewa życia: podczas gdy Rosjanie i Anglicy malują w swych powieściach całe drzewo. W ostatnich jednak czasach koncepcja francuska uległa zmianie w takich np. powieściach, jak „Les Thibault" Roger Martin du Garda lub „Les faux monnayeurs" Gide'a.

ABEL HERMANT

Dzisiejsi powieściopisarze francuscy, różnią się wybitnie między sobą rodzajem zainteresowań, które ujawniają się w wyborze tematów; prawie wszyscy jednak uważają, że powieść winna stać w pewnym określonym i ustalonym przez każdego poszczególnego autora stosunku do rzeczywistości, której sokami bezustannie musi być zasilana.

O istocie i formach tego stosunku rozstrzyga temperament autora i jego pogląd na to, czem jest powieść.

W związku z tem zagadnieniem przytaczam kilka opinij i faktów charakterystycznych.

Chateaubriant daje w powieści „La Brière" mnóstwo szczegółów prawdziwych, zaczerpniętych z życia, dodaje jednak, mówiąc o swojej pracy: „W tej surowej armaturze, jaką mi narzuciła rzeczywistość, musiałem pracować tak ciężko, jak klasycy w ciasnej armaturze reguł".

Dla Carco powieść powinna stać blisko życia, być częściową spowiedzią autora. Zainteresowanie pisarza zahacza się najpierw o jakieś cechy zewnętrzne: rozbudzić je może np. czyjś gest lub powierzchowność, potem przychodzi kolej na osobistości. Za niebezpieczną rafę dla powieściopisarza w jego stosunku do rzeczywistości Carco uważa traktowanie opisu. Bohater w chwili działania *stwierdza* tylko istnienie otoczenia: dopiero w chwili przygnębienia lub rozradowania, pod wpływem szczególnego afektu, to co go otacza zaczyna mieć dla niego specjalną rację bytu.

W powieściach Hermanta jest mnóstwo materjału autobiograficznego. „Chciałbym, — mówi Hermant, — ażeby literatura, która dąży do wypowiedzenia naszego ja, brała zawsze owo ja za temat szczerze i bezpośrednio". I jeszcze: „Jakże malować człowieka jakim się jest, nie dodając wbrew swojej woli człowieka, jakim się sądzi, że się jest? człowieka, jakim się żałuje, że się nie było, jakim się być obawiamy? I czyż na najwyższą prawdę nie składa się synteza tych wszystkich prawd, z których jedne są prawdziwe poprostu, inne potencjalnie, jeszcze inne są wymyślone? Legenda poucza, podczas gdy historja tylko informuje. U ludzi, obdarzonych bogatem życiem wewnętrznem, wyobraźnia jest rzeczywistością taką samą jak rzeczywistość zwykła, i często bywa im trudno przeprowadzić w praktyce linję graniczną, jaka ma rozdzielać te dwa rodzaje rzeczywistości".

Z zagadnieniem stosunku do rzeczywistości łączy się ściśle sprawa znajomości człowieka. To też strona psychologiczna utworów powieściowych jest przedmiotem ciągłych rozważań i dyskusji autorów francuskich.

Lacretelle uważa za najciekawszą rzecz w twórczości powieściowej charaktery, a raczej temperamenty. Od dowolności rozwijania charakteru bohaterów broni autora introspekcja.

Ulubionemi jego książkami są dzieła pisane tą właśnie metodą: „Wyznania" Russa i cz. I „A la recherche du temps perdu" („Du côté de chez Swann") Prousta.

Czytelnik często uważa za bardzo trafnie wymyślone przez autora to co jest wynikiem introspekcji. Niemożliwe jest poznanie innych bez uprzedniego poznania mechanizmu własnych myśli i doznań. Bohater, któremu Lacretelle nie dał czegoś ze swych własnych myśli lub przeżyć, bądź przez odpowiednie przystosowanie, bądź przez analogję, bądź wreszcie przez rzutowanie wyobraźni, wydaje mu się kukłą, nie człowiekiem.

Przeciwnicy introspekcji zdają się walczyć z wszelką kulturą umysłową, gdyż t. zw. rzeczywistość wewnętrzna jest sumą naszych uzdolnień umysłowych. Kto więc radzi zaprzestać introspekcji, postępuje tak jak rodzice, którzy wolą, żeby ich dzieci bawiły się w czerwonoskórych, aniżeli żeby czytały.

Pourrat odnosi się krytycznie do metody introspekcji. Powieściopisarz, według niego, pracuje w atmosferze dowolności, i zanim jego bohater spełni czyn jakiś, autor może równie dobrze nakazać mu spełnienie czynu wprost przeciwnego. Pourrat ma wielkie uznanie dla powieści Rivière'a i Paulhana, którzy dają wrażenie prawdy psychologicznej osiągniętej metodą analizy.

W swoich studjach nad zaczątkami różnych stanów psychicznych Paulhan daje nam odgadnąć, poza osobnikiem, człowieka wogóle, i na tem właśnie polega doniosłość jego twórczości. Za wibitnych psychologów Pourrat uważa również Prousta (umiejącego formułować drobne prawa psychologiczne) i Claudela (który potrafi określić i dać poznać człowieka „w trzech wierszach").

Dążność do poznania człowieka, tak charakterystyczna dla naszej epoki, jest właściwością każdego okresu klasycznego w literaturze. Suarès przyznaje oryginalność tylko takim dziełom, które zawierają w sobie coś nowego pod względem znajomości człowieka; za wielki też minus romantyzmu uważa brak zainteresowań w tej dziedzinie.

W każdego rodzaju sztuce, a więc i w literaturze, zasadniczym elementem jest namiętność, która jednak winna być opanowana przez pewną myśl, przez pewien ład wewnętrzny (Kaliban trzymany w więzach przez Prospera). U Stendhala np. najbardziej pociąga i zdumiewa obraz bogactwa i głębi namiętności jego bohaterów.

Larbaud uważa za najtrudniejszą i najciekawszą część pracy powieściopisarskiej portretowanie psychologiczne bohaterów.

Stosunek swój do świata Larbaud tak streszcza: „Położyć przedział między sobą a światem i nie pozwolić światu na przekroczenie tego przedziału, ale od czasu do czasu samemu go przebyć, żeby obejrzeć zbliska jakiś przedmiot, który się wydał zajmujący, poznać go i wrócić do własnego świata".

Larbaud lubi życie, ale bez zachłanności, nie ucieka od świata, raczej się od niego uniezależnia. Przez usta bohatera swego (Barnabootha) wypowiada zdanie: „Nie wywieramy żadnego wpływu na wypadki, ani wypadki na nas, bez względu na wszystko, co się w tej sprawie myśli".

Formuły życiowe, jak twierdzi Larbaud, są na rynku świata towarem zbędnym, gdyż nikt nie korzysta z cudzego doświadczenia.

Tem bardziej nie przedstawiają one żadnej wartości dla ludzi mających coś do dania światu: dla świętych i dla artystów.

Powieściopisarze współcześni, odczuwając naogół w wysokim stopniu potrzebę osamotnienia, umożliwiającego pracę twórczą, są jednak silnie związani z życiem. Lacretelle sądzi, że powieściopisarz powinien poznać życie, dać się opanować namiętności.

Suarès, obok krańcowej potrzeby samotności, wyczuwa ból, spowodowany zamknięciem w osamotnieniu i obawą śmierci. (Niepokój wypływający dla autora z tego zagadnienia znalazł artystyczny wyraz w „Voici l'homme"). Jest jednak, mimo swego smutku, chwalcą i miłośnikiem życia. „Piękne dzieło — powiada — jest zawsze aktem umiłowania życia, nawet przy rozpaczy i negacji. W miłości niema nigdy grzechu. Grzesznikiem jest ten, kto pozwala zmarnieć w sobie chęci (l'ardeur) i wielkości życia".

Fabre wnosi do swego poglądu na świat nutę rozpaczliwej ironji, która wypływa z zestawienia wielkości umysłu ludzkiego ze słabością ciała, z niemożliwości oddziaływania na własne losy, z braku wszelkich pewników (gdyż nauka nie wyczerpuje rzeczywistości), a wreszcie — z rozdźwięku pomiędzy duchem a zmysłami.

Postawa twórcy wobec życia zależy od jego temperamentu. Dla Fabre'a najpłodniejszą, najnamiętniejszą, najbardziej pochłaniającą rzeczą w życiu jest walka rozumu z uczuciem.

W serjach wywiadów Lefèvre'a („Une heure avec...") znajdujemy ciekawe dane co do metod pracy różnych pisarzy oraz szczegóły dotyczące ich własnej twórczości. Bardzo oryginalne są pod tym względem wynurzenia Chateaubrianta, autora „Monsieur de Lourdines", „La Brière" i „La meute".

Opowiadając o tem, jak powstała „La Brière" (między r. 1919 a 1924), Chateaubriant rozróżnia w swoim procesie twórczym cztery fazy.

W pierwszej wystąpiła wizja „La Brière" jako akwaforty złożonej z serji epizodów, robiących ogólne wrażenie nokturnu, ze środkową postacią człowieka, obrzeżonego ogniem i wodą.

Druga faza była okresem kombinowania, inwencji, okresem pracy nieświadomej („Je regardais en moi les choses se faire" — mówi Chateaubriant).

Trzecia faza — to pisanie. Główne trudności nastręczała autorowi nie akcja powieści, lecz uchwycenie pewnej wibracji życia, pewnych stanów duchowych człowieka, czegoś zasadniczego, co sprawia, że się ludzie między sobą różnią. W wyniku tej żmudnej i długiej pracy, autor doznaje nowego wzruszenia, które mu oznajmia, że dzieło jego rozpoczęło życie.

Czwartą wreszcie fazę stanowi okres muzyczny: dzieło drży, gdy autor odbiera wrażenia muzyczne pewnego szeregu. Jest to oznaką harmonji między rytmem życia twórczego a rytmem muzycznym. „...to muzyka prawdy, która jest muzyką piękna, t. zn. harmonijnego układu uczuć, barw i nawet kształtów, grupujących się samorzutnie dookoła prawa, na jakiem oparta jest muzyka, t. j. prawa, na jakiem opiera się życie".

W technice pisarskiej Chateaubriant jest zwolennikiem zasady malarza Delacroix: „Szkicuj miotłą, wykańczaj igłą".

W przeciwstawieniu do Chateaubrianta, pracującego powoli, Giraudoux pisze niezmiernie szybko, bez żadnych, jak powiada, pretensyj powieściopisarskich. To co pisze uważa za „une espèce de divagation poétique". Taka „dywagacja" jak „Siegfried et le Limousin", została stworzona w ciągu dwudziestu siedmiu dni. Osoby działające zjawiają się u Giraudoux w miarę tego jak pisze. Po napisaniu pięciu, sześciu stron, autor zdaje sobie sprawę, czem będzie rozpoczęty utwór. Fabre mówi, że gotowość do napisania powieści zauważył u siebie wtedy, kiedy zebrawszy nieświadomie mnóstwo obserwacyj, wykrył w swoje wyobraźni kilka osób bardziej żywych dla niego niż te, które spotykał na ulicy.

Zbudowanie powieści jest w tych warunkach rzeczą łatwą, gdyż na twórczość składają się w różnej mierze wspomnienie, obserwacja — częściowo, i, równie częściowo, podświadomość. Bohaterowie żyją i działają, autor tylko idzie za nimi, bez uprzedniego planu, zachowując instynktownie ciągłość kreślonej arabeski. Oczywiście, że pisarz musi mieć na to umysł odpowiednio zbudowany. Fabre pisze powieści odrazu, poprawia później, nie przystępując do pracy z gotowym tematem lub zgóry powziętą tezą.

Do autorów piszących z wielką trudnością należy Barbusse i Larbaud.

Powieść swoją „Les enchainements" Barbusse pisał przez trzy lata. Dla osiągnięcia formy ostatecznej, potrzeba mu zwykle kilku wersyj, potem dopiero dyktuje maszynistce, a często jeszcze i tekst napisany na maszynie ulega u niego znacznym zmianom.

„A. O. Barnabooth" Larbauda, zaczęty w r. 1902, został wykończony w r. 1912, a trzy jego nowele, noszące wspólny tytuł „Amants, heureux amants...", były pisane od r. 1916 do 1923.

Lacretelle interesuje się dla celów powieściowych wszystkiem co widzi i co słyszy, robi wycinki z kroniki wypadków w gazetach. Zastanawia się nad przyczynami postępków, i te przyczyny zajmują go bardziej niż same postępki. Temat powieści wypływa u Lacretelle'a z zestawienia charakterów, które autor kształtuje, posługując się wspomnieniami i introspekcją. Inwencja upomaga mu do skonsolidowania nagromadzonego materjału. Króciutki plan dzieli całość na rozdziały. Przed rozpoczęciem pisania każdego rozdziału Lacretelle wypełnia kilka kartek notatkami, obrazami, urywkami dialogów, skrótami analiz. Po napisaniu czterech, pięciu rozdziałów, wszystko przepisuje, a po skończeniu przepisywania nadaje całości w trzecim rękopi-

JEAN GIRAUDOUX

sie formę ostateczną. W ten sposób powstała „La Bonifas".

A co mówią współcześni beltryści francuscy o narzędziu swej pracy, o języku? Uważają naogół, że język przechodzi kryzys i starają się zorjentować go w pewnych kierunkach, zbogacić nowemi pierwiastkami, usunąć z pod wpływów, które wydają im się ujemne. Większość powieściopisarzy wskazuje na Gide'a, Prousta i Claudela jako na wielkich „mainteneurs" francuskiego języka

LUCIEN FABRE
rysunek Becana

literackiego i jako na tych, którzy zwrócili językowi francuskiemu i myśli francuskiej atmosferę poetycką.

Pourrat, regjonalista owernijski, wskazuje na niebezpieczeństwo zagrażające językowi ze strony stylu administracyjnego, naukowego, medycznego i handlowego. Abstrakcyjny żargon inteligencki jest zgubny głównie dlatego, że prowadzi do pretensjonalnej głupoty, przy której słowa maskują brak pojęć. Pourrat stwierdza istnienie we Francji zbyt wiel-

FRANCIS CARCO

kiej łatwowierności w stosunku do słów, do formuł: pociesza się jednak myślą, że ta sprawa przedstawia się jeszcze gorzej w Niemczech, a bodaj najgorzej w Rosji.

Warunki życia współczesnego nadają mowie francuskiej tężyznę, swobodę i szczerość: byłoby rzeczą pożądaną, by te cechy przeniknęły i do języka literackiego. Konkretyzację języka da się osiągnąć, zdaniem Pourrat, przez zbliżenie się do języka wsi, do linji jaką wykreślili Villon, Rabelais, La Fontaine i Molière.

Stanisława Jarocińska-Malinowska.

Salon Tuileryjski

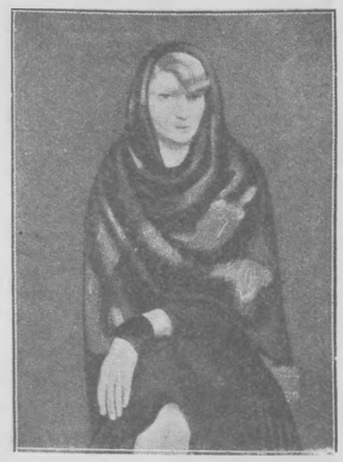
Korespondencja własna „Wiadomości Literackich"

Paryż, w maju 1927.

Ponieważ „Tuileries" jest, że się tak wyrażę, „super - salonem", gdyż bierze w nim udział „śmietanka" czterech wielkich salonów paryskich, — „Societé Nationale", „Artistes Français", „Salon d'Automne" i „Salon des Indépendants",— więc daje on, z względną dokładnością, pojęcie o całokształcie tutejszej twórczości plastycznej, a przeto i o jej dzisiejszej ogólnej fizjognomji estetycznej. Zastrzeżenie „z *względną* dokładnością" jest konieczne, nie wystawia bowiem w tym roku szereg doskonałych istotnie artystów: Chagall, Derain, Laurencin, Picasso, Segonzac i t. d. Zbyteczne chyba byłoby dowodzić, że przeważa mniej lub więcej poprawna miernota — wszak stanowi to absolutnie nieuniknioną cechę każdej bez wyjątku wystawy zbiorowej o takich rozmiarach. Walczmy z nią najskuteczniejszą w tych warunkach bronią... — milczeniem. Zwłaszcza iż w tej właśnie drewnianej szopie Salonu Tuileryjskiego wiszą obrazy i stoją rzeźby, zwiastujące tak bardzo pożądany zwrot w dziedzinie sztuki. Zjawiska, niedwuznacznie zapowiadające pomyślne zmiany, a dobitnie uwydatniające się we *wszystkich* nieomal *dobrych* utworach, mają swoje przyczynowe źródło w głębokiej ewolucji, jakiej ulega praca wyobraźni artystycznej. Mówiąc ściślej, *pierwiastek uczuciowy*, do niedawna po macoszemu traktowany, poczyna odgrywać coraz większą rolę, *staje się decydującym bodaj spiritus agens woli twórczej*. A więc *odrodzenie romantyzmu?* Niewątpliwie, lecz oczywiście z odpowiedniemi modyfikacjami, i dziś jest to już pogląd, rzec można, ogólnie przyjęty, a nawet — co najważniejsza (?!) — przez kunsthaendlerów sankcjonowany, choć jeszcze w zeszłym roku boczono się na tych, między innymi i na mnie, którzy taką diagnozę wyraźnie stawiali.

Powoli ściera się nalot kunsztownej pseudo - nieudolności, tandetnego similiprymitywizmu — hasła, przedewszystkiem chętnie i gorliwie głoszonego przez tysiące snobów, robiących „karjerę" artystyczną na wygodnem negowaniu wiedzy artystycznej. Powoli kruszeje chiński mur mędrkowań estetycznych, którym różni scholastycy pędzla i dłuta odgradzali swoją kapliczkową sztukę od bezpośredniości naturalistycznej. Powoli schodzi z oczu katarakta aprioristycznych schematów, i kompozycja plastyczna wraca z zaułków skomplikownych abstrakcyj na żyzne pola obserwacyj życiowych. Przesłanki uczuciowe, któremi artysta w swojej pracy twórczej znów daje się powodować, zbliżają go do świata rzeczywistego, a więc i do siebie samego. Malarz poczyna egoistyczniej, czyli prościej i szczerzej, kochać malarstwo — istotnie stara się wyrazić na płótnie *swoje osobiste radości i smutki chociażby przelotne, a nie ogólnikowe doktryny i programy estetyczne*. Ponieważ zaś pragnie — co jest w tych okolicznościach bardzo logiczne i naturalne — znaleźć najodpowiedniejszą formę zewnętrzną, przeto zgłębia, czasem może nawet mimowoli, zagadnienia techniczne, doskonali się w rzemiośle malarskiem. Znamienny fakt: dziś daje się już często słyszeć oddawna wyszłe z użycia określenie wartości lub rzeźby: „C'est beau — c'est vraiment émouvant!".

Nie, nie grozi sztukom plastycznym z tego powodu infekcja anegdotyczną literaturą — nie można o to posądzić nawet prawicy Salonu Tuileryjskiego, olbrzymia bowiem większość nadesłanych dzieł wyobraża bądź martwe natury, bądź krajobrazy, bądź akty i portrety, kompozycyj narracyjnych zaś jest znikoma wprost ilość. I niema najmniejszej racji straszyć widmem akademizmu, gdyż, jak bardzo słusznie zauważa zgryźliwy Basler, akademizm sui generis, panoszący się wśród picturomanów ultralewego obozu, odznacza się takiem samem kiczarstwem, mniej tylko może wiedzą techniczną... Dodatnią odrębnością kiełkującego neo-romantyzmu jest właśnie staranne unikanie t. zw. „wzniosłych" tematów o koturnowym pa-



KISLING:
Kobieta z rękawiczką

tosie lirycznym. Pierwiastki składowe formy, nie zaś treści, odzwierciadlają w tem malarstwie uczuciową indywidualność wyobraźni twórczej — przegiby linji, zespół barw, kontrasty walorów, bal czasem nawet z lubością kładziona, gruba warstwa farby jest doskonale czułym rezonansem

KISLING:
Portret kobiecy

plastycznym, wiernie powtarzającym widzowi bardzo nieraz silne wzruszenia psychiczne artysty.

Przykłady? Dynamika uczuciowa Mickiewicza w pielgrzymim pochodzie (Bourdelle), wskrzeszona mistrzowską grą światłocieni „martwa natura" (Vlaminck), głęboka cisza kojąca na tle krajobrazu morskiego (Floch), proste, tchnące siłą arabeski linijne ciała kobiecego (Valadon), i t. d.... Zresztą, przecież, prawdę mówiąc, niema wielkiego celu przytaczać nazwiska, silić się na dobieranie do nich kilku przymiotników określających, lepiej więc chyba powtórzyć raz jeszcze, że Salon Tuileryjski zdaje się świadczyć o tem, iż artyści przestają estetyzować, a poczynają malować, rzeźbić, słowem — wracają do właściwej im działalności twórczej.

Zygmunt St. Klingsland.

Wielka wojna na filmie

W Berlinie z sukcesem wyświetlają nowy film „Ufy", osnuty na tle wielkiej wojny. Film utrzymany jest pozornie w duchu neutralnym i objektywnym, w gruncie rzeczy — według opinji tygodnika „Das Tagebuch" — stanowi narzędzie propagandy nacjonalistycznej. Pogwałcenie neutralności Belgji jest przemilczane, bitwa nad Marną zeskamotowana, film obfituje nadto w liczne momenty schlebiające hurra - patrjotyzmowi. Potworność wojny została usunięta w cień albo zawoalowana niesmacznym sentymentalizmem, na pierwsze miejsce wysuwają się sceny takie, jak parada wojskowa albo cesarzowa ukazująca się tłumom z balkonu zamkowego. Także pod względem artystycznym film jest chybiony.

*

Inną stronę tego filmu oświetla Francuz nazwiskiem Georges de Villemus w „Die Weltbühne". Mobilizacja niemiecka następuje tu po francuskiej. Zabici i ranni należą przeważnie do armji francuskiej. Pokazuje się zburzone wsi i miasteczka, ale w... Prusach Wschodnich. Raz jeden zjawia się także spalona wieś francuska, na premjerze powitana cynicznemi oklaskami. Francuz stwierdza w niemieckiem piśmie, że młodzieży niemieckiej nie ukazano bezwzględności, z jaką dokonywano zniszczenia Francji i Belgji, nie pokazano całej nędzy ludności na terenach okupowanych, ani godności, z jaką tę okupację znoszono. Film robi wrażenie humorystyczne, gdyż armja niemiecka stale zwycięża... a zwycięstwo Ententy przypisane jest jedynie pomocy amerykańskiej. W ten sposób dla wątpliwych względów prestige'u narodowego zataja się, że przedwczesne zawieszenie broni nie pozwoliło olbrzymiej armji amerykańskiej, skoncentrowanej pod Metzem, na wzięcie istotnego udziału w wojnie i zamienienia przegranej Niemiec w kompletną klęskę.

W rezultacie film jest potężną bronią agitacyjną w rękach tych, którzy ciągle twierdzą, że Niemcy są niepoprawni i niczego się nie nauczyli.

*

Zaznajomienie się z obu wyżej streszczonemi artykułami, omawiającemi ostatnią zuchwałą produkcję berlińskiej „Ufy", zaleca się dyrekcji warszawskiego „Sfinksa", o ile sądzić wolno — z tą „Ufą" zbyt ścisły utrzymującego kontakt.

Chlubny wysiłek Teatru Polskiego—Nowy triumf Leona Schillera

Potężna inscenizacja „Wieży Babel" Antoniego Słonimskiego

fot. Brzozowski

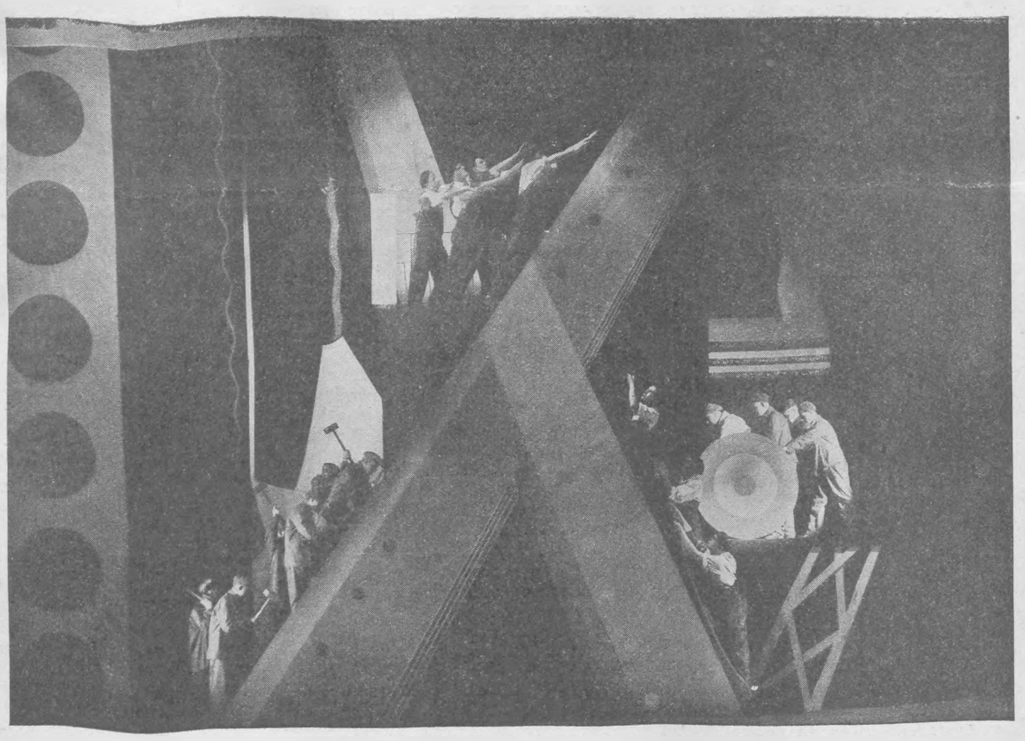
Jeffries (Bogusław Samborski)

fot. Brzozowski

Thompson (Robert Boelke)

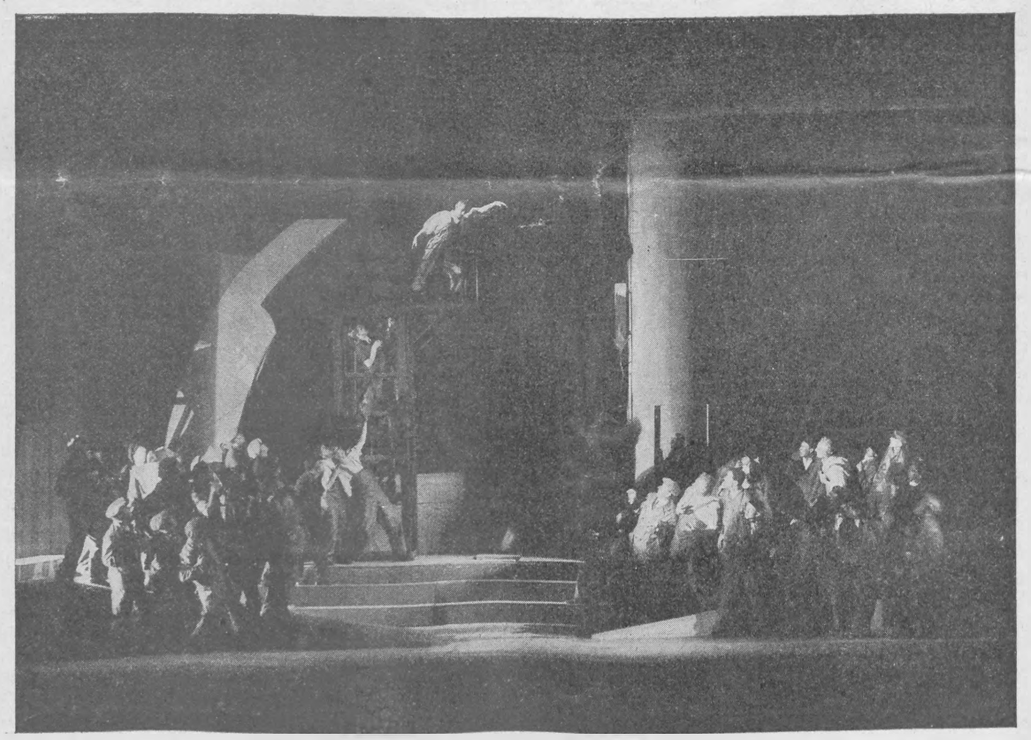
fot. Brzozowski

Eliza (Ewa Kuncewiczówna)



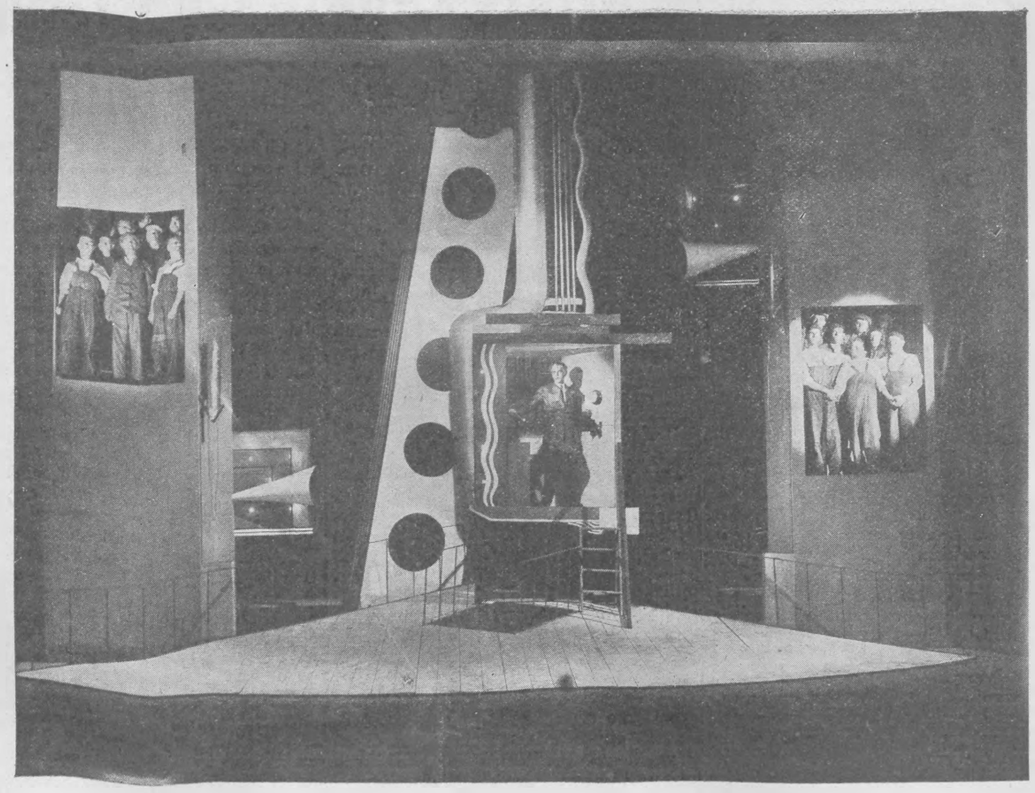
fot. Brzozowski

Prolog: Chór robotników



fot. Brzozowski

Akt II: Po zabójstwie Thompsona



fot. Brzozowski

Akt I: Thompson — Windy

fot. Brzozowski

Akt III: Na gruzach wieży Babel

„Wieża Babel" w Teatrze Polskim

Teatr Polski: „Wieża Babel", dramat w 3 aktach *Antoniego Słonimskiego;* reżyserja *L. S. Schillera,* dekoracje *Tadeusza Gronowskiego.*

Narodziny nowoczesnego polskiego dramatu, teatru młodego pokolenia. Treść, problematy wykute w ogniu najbardziej palących zagadnień współczesności. W czasach zamętu i dezorjentacji repertuarowej — dramat przywracający należne miejsce idei i słowu. W epoce brutalnej siły i przemocy — apologja niewdzięcznych i niemodnych haseł, które zwykliśmy określać nic nie mówiącem mianem humanitaryzmu. W powodzi drobnego, niczem nieusprawiedliwionego liryzmu — dzieło o szerokim oddechu. Zagadnienia filozoficzne, wplecione w przepyszny wiersz.

Należy zdać sobie dobrze sprawę z doniosłości podobnego wypadku literackiego. Dramatem Słonimskiego mógłby się pochlubić każdy teatr europejski (zwłaszcza niemieccy ekspresjoniści), ale na tle polskiem nabiera on specjalnego znaczenia. Posucha, panująca w naszej dramaturgji, staje się zastraszająca. Bezideowość, kult drobiazgów, mizdrzenie się i aintelektualizm panują nagminnie w prozie i poezji. Tchórzostwo czy indolencja nie pozwala pisarzom ważyć się na przedsięwzięcia szersze i bardziej ryzykowne. Bo niebezpieczeństwa, grożące dziełom pomyślanym na większą miarę, mogą odstraszyć słabsze umysły. I Słonimski nie wszystkich się ustrzegł, ale właśnie w odwadze, w rozpędzie, z jakim staje się przed najistotniejszemi zagadnieniami, tkwi istota wielkości utworu. Odwaga cywilna i napastliwość, tak charakterystyczna dla tego uczuciowca i humanitaryst y, rozrasta się — odwaga — do granic metafizycznego buntu, a napastliwość — do rozmiarów rewolucyjności. Można zgadzać się ze Słonimskim, lub nie zgadzać, można czynić mu zarzuty i wytykać braki, ale nikt nie dopatrzy się w nim małości, nieumiejętności syntetycznego spojrzenia, czy braku szlachetnej ambicji. Można pospierać się z nim o konsekwencję ideologiczną, ale przed poetą należy uchylić czoła. Wreszcie, jeden to z bardzo nielicznych u nas pisarzy, który ekspolatuje nietylko swój talent, ale i mózg.

Tak, „Wieża Babel" jest i powinna być wydarzeniem w naszem życiu artystycznem, powinna wywołać dyskusje, powinna ściągnąć na siebie oskarżenia i obrony, zarzuty i usprawiedliwienia. I właśnie przeświadczenie o jej pierwszorzędnej wartości nasuwa mi szereg uwag krytycznych.

Już w samym tytule, w samem założeniu swego dramatu wystawił się Słonimski na poważne niebezpieczeństwo. Opracowywanie współczesne legend przeszłości jest ryzykowne, gdyż pierwiastek fantastyczny w nich zawarty z trudnością daje się konkretyzować. Przeniesiony na grunt rzeczywistości, staje się alegorją albo symbolem. O niebezpieczeństwach symbolizmu wieleby mówić. Grożą one zwłaszcza dziełu stawiającemu problematy intelektualne. Symbol jest niedogodnem naczyniem dla myśli: gdy się w niem mieści, staje się ograniczona, gdy przeleje się przez brzegi, staje się niekonsekwentna i niezrozumiała. Legenda i legendaryzowania rzeczywistości — to przepyszne pastwisko dla poezji, ale dla tego, co zwiemy problematem, — nazbyt obszerne pole pozostawione dowolności. Zapewne że istnieje baśń intelektualna, jak fantazje Wellsa, ale w tem niedobranem małżeństwie któraś strona musi ucierpieć. U Wellsa myśl zwycięża zazwyczaj kosztem poezji, u Słonimskiego rzecz ma się przeciwnie. Poezja triumfuje na całej linji (umiejmy to ocenić!), myśl jednak, problemat, zagadnienie z trudnością dają się nagiąć do jej kapryśnej linji, zwłaszcza jeżeli pobruździ im w rozwoju kwestja społeczna, natrętna, paląca, krzepnąca z takim trudem w jakieś stałe zarysy.

Dwa pierwsze akty „Wieży Babel" są taką uwspółcześnioną legendą biblijną, z tem znamiennem przesunięciem, że autor solidaryzuje się w niej z ludźmi, nie z Bogiem. Legenda ta przekształca się w mit. To jest miarą wielkości koncepcji. Tworzy się współczesny mit tytaniczno - prometejski o budowaniu nowego świata i uszczęśliwieniu ludzkości. To nie byle co! Mit jest podobno jednym ze szczytowych punktów poezji.

Słonimski zakreślił swoje dzieło na wielką miarę, ale raz zabrnąwszy w symbolikę, nie rozświetlił aż do szczytu, podobnie jak bohater jego dramatu, inżynier Thompson, — swojej wieży Babel. Wina tu nietyle dążenie do absolutnej doskonałości, ile ograniczone rozmiary każdej alegorji. Niezupełnie dobrze ją rozumiemy. Z jednej strony znajdujemy się w pełnym romantyzmie: jesteśmy świadkami borykania się nowoczesnego Tytana, rozmyślamy nad zagadnieniem genjusza, nad pędem człowieka do doskonałości i do przezwyciężenia przyrody. Ale poco prowadzą nas na wiec, którego dialektyka jest zresztą niezawsze przekonywająca? Jeżeli to ma być starcie jednostki wybitnej z tłumem, to cała sytuacja traci na wyrazistości, gdy zamiast bohatera występuje i broni jego sprawy — zastępca. Z pobudek czysto ludzkich wynikłe zabójstwo Thompsona nie przekonywa nas o wewnętrznej kosmicznej konieczności śmierci tego półboga; wydaje nam się ona raczej dziełem przypadku i krótkowzrocznego zawistnika. Lecz może nie należy rozpatrywać dramatu Słonimskiego w tej filozoficznej płaszczyźnie? Symboliczna wieża Babel jest może nietylko obrazotwórczym pędem człowieka, rzucającego wyzwanie Bogu i przyrodzie i doraźnie przez mściwego Jehowę pognębionego, lecz obrazem braterstwa ludzi, międzynarodowej współpracy i najdalej posuniętego utylitaryzmu? Może przenieść punkt ciężkości utworu na płaszczyznę społeczną? Lecz czemuż w takim razie katastrofa następuje wraz z śmiercią jednego człowieka? To za proste i za mało prawdopodobne, jak na dramat społeczny. Żyjemy w epoce, która — może jak żadna inna dotychczas — zdaje sobie sprawę z sił, jakie nią rządzą, i z możliwości, jakie się przed nią otwierają. Jeżeli dramat Słonimskiego jest mitem społecznym, to my jesteśmy żywymi współtwórcami żywych wydarzeń, które on zakuwa w poetycką formę.

Każdy z nas jest mniej lub więcej świadomym uczestnikiem narodzin nowego ustroju, nowych pojęć. Znamy bóle tego porodu, znamy anatomję wijącego się w twórczych mękach ciała. Pragniemy, ażeby nam o tym cudzie współczesności mówiono, aby nam uprzytomniono naszą rolę, aby zamknięto to zmaganie się z chaosem starego świata w ramach poezji, która udostojni i upiększy drastyczność rzeczywistości. Ale wymagamy jasności i precyzji, nie można nas zbyć ogólnikami. Chcemy nietylko zachwycać się, ale i pojmować. Nietylko wierzyć, ale i rozumieć. I w tym wypadku symbolika nie wyjaśnia, lecz zamąca obraz, — potężny, społeczny mit może z łatwością stać się niekonsekwentną baśnią, a widz lub czytelnik ma różne pretensje da autora: ten o ideologję pięści, ów o mdły humanitaryzm, kto inny znów o pomylenie pojęć. Bo niewątpliwie niejasność alegorji wprowadziła szereg sprzeczności: z jednej strony apologja zbiorowości, z drugiej ciężar utworu skupiony na jednostce; z jednej strony poezja pracy i robotnika, z drugiej absolutna niejasność społecznego tła, na którem odbywa się budowanie wieży Babel. Końcowa zaś katastrofa jest znów czysto mitologiczna. W tym straszliwym momencie ogólnej ruiny poeta liryczny bierze odwet nad dramaturgiem i, wyzwoliwszy się z problematów, śpiewa przejmującym głosem wstrząsającą pieśń obłędu.

Ale mamy jeszcze akt trzeci. Pomysłowy, dowcipny, ciekawy, lecz znów niekonsekwentny. Na gruzach wieży Babel różna rozpanoszona kanalja tańczy, je i pije i urządza wytwórnię filmową.

Rozeznajemy się dobrze, gdzie jesteśmy. W samem centrum obecnego momentu dziejowego, w dniu dzisiejszym. Po tem wszystkiem, co się stało, nic się nie zmieniło... Jesteśmy wśród kokot i bankierów, bezsilnej inteligencji i robotników. Wbrew tym, co dzierżą władzę, inżynier Jeffries i wierni mu robotnicy odbudowują wieżę. W chwili puszczenia w ruch dynamo-maszyny następuje konflikt: marynarze wypowiadają posłuszeństwo. Więc — rewolucja? Więc jednak nie można budować wieży Babel bez jakichś przemian społecznych? To od początku wydawało się oczywiste. Ale skoro rozpoczyna się odbudowę wieży Babel na tak realnym gruncie, gdzież budowano ją pierwej? Bo pierwsze akty odbywały się raczej w jakimś ustroju przyszłości. Ale w takim razie czy jesteśmy na początku dramatu, czy przy jego końcu? Czemu konflikty Thompsona nie grożą Jeffriesowi? Więc mit o współczesności jest kręceniem się w kółko? Mit tytaniczny, mit prometejski staje się niespodzianie mitem syzyfowym. I ten rozpaczliwy w gruncie rzeczy wniosek jakby nie czyni żadnego wrażenia na autorze. Optymistyczne zakończenie dramatu sprawia wrażenie rozmyślnego lub nierozmyślnego łudzenia się, bo przecież sam poeta pokazał nam w poprzednim akcie, jak się to wszystko skończy. A ostateczna przepiękna apoteoza nie napawa nas wielką otuchą po ciężkich doświadczeniach dwóch pierwszych aktów. Koncepcja kolistości historji wcale nie jest pogodna. Żarliwość humanitarna Słonimskiego, jego wola wiary w człowieka doprowadziła go do tego, by sam zaświadczył przeciwko sobie. Ale te uwagi nasuwają się dopiero w czytaniu. Teatr posiada swoją własną wymowę, i końcowa apoteoza „Wieży Babel" jest jedną z najszlachetniejszych proklamacyj, jakie kiedykolwiek rzucono ze sceny. Porywa i nie zostawia czasu na smutne refleksje. To jest triumf człowieka dobrej woli, triumf niepospolitego poety. I czem są niejasności czy niekonsekwencje wobec zwycięskiej siły poezji?

Irena Krzywicka.

Jednocześnie z komunikatem, że jakaś farsa na podrzędnej scence zdobyła powodzenie dzięki „drastycznemu" tematowi, w nr. nr 138, 140 i 142 „Expressu Porannego" ukazały się kolejno trzy wzmianki utrzymane w triumfalnym tonie: „Wieża Babel" nie ma powodzenia. W Teatrze Polskim — pustki", „Wieża Babel" już w najbliższych dniach kończy swój krótki żywot", „Wieża Babel" runie w piątek".

Najgłupsze pismo na kuli ziemskiej, przeznaczone dla najniższego gatunku półanalfabetów, nie do pomyślenia już w Krakowie czy Lwowie, Poznaniu czy Wilnie, spekulujące na ciemnocie specyficznego warszawskiego plebsu, — radosnym głosem obwieszcza, że padła sztuka poetycka. Organ wysługujący się wszelkiego rodzaju przedsiębiorstwom operetkowym i kabaretowym, reklamujący niestrudzenie każdą tandetę, byle dostosowaną do smaku jego redaktorów i odbiorców, rozsadnik najordynarniejszej sensacji, — daje w prostacki sposób wyraz radości, że publiczność nie chce chodzić na utwór reprezentujący najszlachetniejszą ideologję pracy, entuzjazmu i miłości. Triumf i radość zupełnie zrozumiałe. Powodzenie dzieła na miarę „Wieży Babel" nie dałoby się pogodzić z egzystencją „czerwonej" prasy — a „Wieża Babel" nie jest przystosowana do potrzeb miasta, tolerującego w swoich murach podobne przedsiębiorstwa.

mg.

---

*

Pierwszy to raz chyba w swej pracy reżyserskiej spotkał się *Schiller* z utworem, który niejako podchodził pod jego indywidualne metody inscenizacyjne. Indywidualne — albowiem, utrzymując niewątpliwą filjację z wybitnemi prądami reżyserskiemi Europy, doszedł jednakże podczas swej pracy na scenie teatrów Reduty, im. Bogusławskiego i Polskiego, do wyników swoistych, przesyconych nietylko osobistemi zamiłowaniami artystycznemi, ale ponadto temi doświadczeniami, które uzyskuje się zawsze w twórczem zmaganiu się z materjałem. Że zaś Słonimski zwracał się właśnie do tej indywidualnej syntezy Schillera, nie może ulegać żadnej wątpliwości: każdy autor, piszący z konkretną myślą o scenie, musi mieć przynajmniej jako widz i słuchacz poczucie tych możliwości, które dzieło jego przy realizacji oczekują. Że dla Słonimskiego we współczesnym teatrze polskim tylko Schiller mógł być takiem oparciem, aż nadto jest jasne.

Z jakich elementów wyszła reżyserska myśl Schillera i w jakich się rozwinęła? Czy trampoliną, od której oderwał się jego krok ku własnym celom, był który z pokrewnych mu inscenizatorów i teoretyków cudzoziemskich? Czy można go nazwać uczniem Craiga, kontynuatorem Appii, echem Meyerholda czy Tairowa? A może to polska tradycja teatralna, przetworzona i przetransponowana na wartości nowożytne, stała się fundamentem jego pracy? Na każde z tych pytań dać można odpowiedź twierdzącą, nie dotykając jednak w ten sposób istoty zagadnienia. Punktem wyjścia dla tego inscenizatora pur sang, który rozpoczynał od subtelnych stylizacyj, od selekcjonowania odcieni epok historycznych w teatrze, punktem wyjścia jego „wieku męskiego" nie jest teatr, ale polski dramat romantyczny od Mickiewicza do Micińskiego, dramat postulowanego teatru, dramat pisany najczęściej bez doświadczenia scenicznego, czasami wprost bez myśli o scenie, a jednak zawierający niesłychane bogactwo materjału i formalnych możliwości na przyszłość.

Wykładnikiem pracy dotychczasowej, z wszystkiemi jej trudnościami i powabami, może być choćby inscenizacja „Nieboskiej komedji" — „Wieża Babel", z temi samemi aspiracjami w stosunku do sceny, była natomiast zadaniem celowej współpracy autora z reżyserem, wzajemnego, świadomego rozumienia się.

Jeszcze jeden czynnik miał Schiller poza sobą: współdziałanie teatru, na którego deskach dokonał tej realizacji. Dyr. Szyfman, zdecydowawszy się wystawić poetyckie dzieło znanego liryka, lecz debjutującego na scenie dramaturga, był konsekwentny i zapewnił inscenizatorowi środki nietylko zasobne, lecz zgrupowane celowo, rozumiejąc, że „Wieża Babel" przemówić może ze sceny tylko w kształcie odpowiednim.

Schiller inscenizował w „Wieży Babel" słowo-ideę. Trzeba było temu słowu dać przemówić w całem jego energetycznem pięknie, w całej uczuciowej i intelektualnej wyrazistości. Należało ponadto postawić to słowo na koturnie sceny, t. zn. wyolbrzymić je w obraz, w rytm, w wizję. Gdy Jeffries wyciąga dłoń do nieba, trzeba ją było przedłużyć pod strop sceny, gdy rzuca wyzwanie, należało je rozpienić w kaskadę błyskawic, które zginą w nieskończoności. Gdy Thompson mówi samotnie o swej walce z ziemią, trzeba go było zamknąć w klatce mózgu, jak gdyby cały świat się od niego odsuwał w nienawiści. Gdy przeciwstawia się przyrodzie, idącej ku jego dziełu z przekleństwem, trzeba było stworzyć takie skupienie siły, żeby trzęsienie ziemi w posadach zatrzymało się na muskułach myśli i woli. Trzeba było wreszcie pokazać pomyślane przez autora szaleństwo rozpadającej się świadomości tłumu, a potem, w akcie ostatnim, wyczarować powab i czar i miękkość leniwego bytowania, które zabiło w sobie bunt i tęsknotę do wysiłku i doskonałości.

Schiller wespół z *Gronowskim* prawie we wszystkich momentach osiągnęli piękne zwycięstwo. Dekoracje były tu konstrukcją dla wyobraźni, było ustawieniem jakóbowej drabiny, po której pięły się w górę i spuszczały w dół słowaideee. Walka z żywiołem wydobyta była światłem, spór o budowanie — arealistycznem traktowaniem tłumu, który nie walczy, ale przelewa przez ciała swe i głosy ścierające się idee, a szaleństwo ujęte jako szereg progresywnie następujących po sobie momentów, w których tłum wyraża przez swój syntetyczny kształt parabolę swego stosunku do idei-wieży. W tym najświetniejszym momencie inscenizacji dała się może odczuć aż nadmierna lojalność względem tekstu, którego każdy wyraz transponowany był na całe obrazy: z pewnością wyszłoby przedstawieniu na dobre przekonanie autora, że większe zsyntetyzowanie tekstu, a przeto i widowiska, spotęgowałoby efekt i usunęło pewną monotonję. Część tej bogatej inwencji należało zresztą przenieść do finału sztuki, który nie powinien być oparty tylko na mało efektownych unissonach.

Aktorski czynnik widowiska ważny był wyłącznie w znaczeniu negatywnem: od wykonawców sztuk tego rodzaju wymaga się tylko poziomu, choć oczywiście pod słowem „poziom" rozumie się aż nadto wiele. Poziom ten był naogół wysoki przedewszystkiem przez doskonałe interpretowanie wiersza i solidarność w pracy zespołowej. Pan *Samborski* wniósł ponadto na scenę dużą siłę wyrazu, p. *Bonecki* — poczucie taktownej charakterystyki, p. *Boelke* w grze, nieefektownej może, — dużą umiejętność stylizowania postaci, p. *Kuncewiczówna* — uczuciowość.

Władysław Zawistowski.

Wiersze Wandurskiego

Sadze i złoto. Wiersze *Witolda Wandurskiego.* Litografje *Karola Hillera.* (Kraków, 1926); str. 43 i 5nl. i tabl 6.

Witold Wandurski nie pisuje dla czytelników spragnionych ciekawostek literackich: w tomie poezji, wydanym w roku zeszłym, a zawierającym utwory z lat ubiegłych, dopracowuje się przedewszystkiem *własnego tonu.* Stosunek jego do materjału przeżyć określa zupełny brak snobizmu, czegokolwiek na pokaz i dla efektu, a do materjału poetyckiego — lojalność i rzetelność skromnego pracownika, *rzemieślnicza,* rzekłbym, solidarność. Nie przeczę, że istnieje tu sporo niedociągnięć: w większych, bladych nieco, poematach — irracjonalność nie zawsze tłumaczy się bez reszty, a zamierzona konstrukcyjność rozpływa się w pośrednim wstydliwym liryzmie, dając niekiedy odczuć brak mocniejszego, metalowego, powiedzmy, rusztowania. Wiązania te, uginające się pod trochę wykalkulowaną, literacką dekoracyjnością szczegółów i symbolów, są zresztą cienkie i nadspodziewanie subtelne: zdradzają znaczną kulturę intelektualną. A dla kolorytu poematów tych „Sadze i złoto" nietylko ze względów symboliczno - ideowych są doskonałym tytułem — rzeczy te istotnie sprawiają wrażenie wyblakłych nieco, przeżartych od dymów mglistych, na wiązaniach z aluminjum porozwieszanych płacht. Oczywista, gdy mowa jest o parku, jako o „wyspie umarłych Böcklina", a syreny fabryczne przyrównane są do „pieśni muezzinów", odczuwamy to jako pewien zgrzyt anachronizmu samego motywu, pewien brak miary w spinaniu elementów heterogenicznych, ale przekonywa nas sama nowoczesna, i to bez cienia blagi, „kinowa", rzekłbym, budowa poematów, a pozatem: celowość i ekonomja tak do niedawna nadużywanego słowa. Obok ładnych wierszy, jeszcze symbolizujących, mamy tu szereg drobniejszych („W leśniczówce", „Szczęście" i t. d.), gdzie znać już umiejętnie stosowany wpływ nowej szkoły poetyckiej, gdzie słowa są dobrze zbudowane i stonowane przez prawdziwego poetę i gdzie uderza pewna intencja artystyczna wtórnego zresztą *prymitywizmu* (nienapróżno odwołuje się autor do patrona swego, Henryka Rousseau): daje to interesujący wynik w postaci jakby dziecinnych czy też ludowych wykrawanek: coś z piękna szyldów przedmieścia. Zastanawia nas przytem delikatność rysunku tego „rewolucyjnego" poety.

A wszystko to dalekie jest od maniery, nawet tam, gdzie autor operuje pierwiastkami tańszemi, jak w najmniej, zdaniem mojem, udatnych programowych wierszach agitacyjnych, zbyt już, doprawdy, prostolinijnych („Precz z kanarkami", „Do panów poetów" i t. d.). Najbardziej natomiast przemawia do mnie w swych wyznaniach lirycznych, które posiadają miłą patynę niezupełnie może zamierzonej staroświeccczyzny, coś powieściowego, dickensowskiego niemal, powiedziałbym, gdybym nie obawiał narazić się na śmieszność: i to pomimo ciągłego dążenia do uwspółcześnienia formy i dobrych naogół w kierunku tym wyników. Wprawdzie trudno byłoby dopatrzeć się w tem jakichś zupełnie już skończonych zdobyczy artystycznych, ale w tych pastelowych jeszcze wierszach znać w każdym razie próbę *nowego stylu:* znalezienia nowego wyrazu liryzmu dla nowej konkretności — i jest to godne najpilniejszej uwagi, u nas, gdzie o groźnej rzeczywistości industrjalizmu pisze się ciągle jeszcze sielankowym stylem Konopnickiej, lub z tromtadrackim patosem, nieszczerze przejętym z Zachodu. U Wandurskiego słowo całkowicie pokrywa się z treścią: niema dziur w pogoni za silnie modernizowanemi metaforami; uderza *męskość* jego metody pisarskiej. Jedno możnaby tylko wysunąć zastrzeżenie: wyraz u tego poety nie zawsze odpowiada całkowicie zamiarowi artystycznemu, odczuwa się pewien brak napięcia, prąd elektryczny, biegnący po drutach, nie zawsze dość jest natężony. Jest tu jakiś cichy bardzo ledwo dosłyszalny rozdźwięk — jak brzęk skrzydeł komara — między wizją poety a dźwiękiem, w który ją zamyka.

Stefan Napierski.

Poeta–bibljofil

Zdzisław Dębicki. Kasprowicz poeta - bibljofil. 550 egzemplarzy numerowanych. Portret Kasprowicza wykonał w drzeworycie *Wł. Skoczylas.*

Skreślony przez Dębickiego obraz bibljofilstwa uzupełnia wielką postać Kasprowicza mało znanym a pociągającym rysem nowym i jeszcze uwydatnia jego wysoką kulturę artystyczną. Tę zawdzięczał tylko siłom własnym, boć ubogi dom rodzicielski nic w tym kierunku dać mu nie był w stanie, a miłośnictwo ozdobnej książki rzadkiej stopniowo się rozwijało w poecie dopiero po zetknięciu się z Józefem Kościelskim i jego księgozbiorem w Miłosławiu, a głównie później w Lwowie, dzięki zaznajomieniu się ze znakomitą bibljoteką medycką prof. J. Gw. Pawlikowskiego.

W schedzie po Kasprowiczu — bibljofilu pozostał przekład jednego z najstarszych pomników literackich miłośnictwa książkowego — „Philobiblon" Ryszarda de Bury oraz cenna bibljoteka na Harendzie, której klejnot stanowi kolekcja starych biblij polskich. Można tylko przyklasnąć wyrażonemu przez autora broszury życzeniu, aby księgozbiór ten pozostał nietknięty jako całość, o czem snać marzył sam poeta, gdy w testamencie swym dawał wyraz nadziei, że ukochanym jego książkom krzywda się nie stanie.

pe.

WŚRÓD KSIĄŻEK

Bibljoteka Groszowa. Redaktor *H. Zajączkowski.* 158. *Bogusław Adamowicz.* Triumf żółtych. (Okładka *S. Norblina).* Warszawa; str. 166 i 2nl.

Nie będzie nielojalnością w stosunku do p. Adamowicza, jeżeli się ocenę zacznie od końca jego „Triumfu żółtych". Rozwiązanie utopji przez sen jest gruntownie banalne, jest poprostu zdyskwalifikowaniem całej włożonej w powieść pracy, gdyż przenosi ex post akcję w wymiar nierealności, jest pokazaniem sobie samemu figi. Le jeu ne valait pas les chandelles. Pozatem w „Triumfie żółtych" ostatecznie niewiadomo, na jakiej osi obraca się zawojowana przez Chińczyków Europa. Nikły wątek erotyczny nie wyjaśnia sytuacji. Takich książek o wątpliwej „reszcie", czyli niewiadomych rezerwach autora, spotyka się teraz coraz więcej.

hr.

Homera Iljada. Do użytku w gimnazjach opracował *Artur Rapaport.* Lwów, Książnica - Atlas, 1927; str. XXXIX i 1nl.

Nareszcie dajemy do rąk uczniom gimnazjalnym przyzwoite wydanie szkolne „Iljady". Podręczniki dotychczasowe były skandaliczne. Te „do potrzeb gimnazjów polskich zastosowane" (?) handbuchy niemieckie urągały wprost dzisiejszemu stanowi wiedzy. Zdawna pogrzebana teorja Wolfa była dla nich ewangelją, a genjalnego artystę, który stworzył „Iljadę", przedstawiały we wstępach według pojęć naszych pradziadków jako włóczęgę, który nie umiał pisać.

Książnica - Atlas położyła kres temu stanowi rzeczy, wydając „Iljadę" w opracowaniu prof. Rapaporta. Trafnie, choć w zbyt szczupłej ilości, dobrane fragmenty tekstu poprzedza dobrze zredagowany wstęp, zaznajamiający ucznia z zasadniczemi rysami „Iljady" i z najważniejszemi pierwiastkami t. zw. kwestji homeryckiej.

Wzorowo jest przedstawiona zwłaszcza „Technika i artyzm Iljady", a zapatrywania na tło historyczne tej epopei uwzględniają ostatnie odkrycia w archiwum królów hetyckich w Boghazkiöi. Natomiast zasadniczym brakiem wstępu jest nieobecność danych o ewolucji poezji epicznej (od fazy ludowej przez dworską do książkowej), tak niezbędnych do zrozumienia epopei Homera. Zato interesujące rzeczy zawiera ustęp o Homerze w Polsce, zwłaszcza co do wpływu poety greckiego na Mickewicza. Książka powinna mieć spis rzeczy.

iw.

Bolesław Limanowski. Mazowsze pruskie. Z portretem autora i mapką. Kraków, 1925; str. 4nl. i 71 i 1nl. i tabl. 2.

Książeczka popularna, w której autor dzieli się swemi wrażeniami z podróży po Prusach Wschodnich oraz wiadomościami o tamtejszych stosunkach historycznych, etnograficznych i geograficznych. Opisywany kraj podległ, jak wiadomo, plebiscytowi w lecie r. 1920 i w ogromnej większości wypowiedział się za przynależnością do państwa niemieckiego. Mimo to jednak zarówno w powiatach nadwiślańskich jak w Warmji katolickiej i wreszcie na Mazurach właściwych istnieje silny ruch polski oraz energicznie rozwija się i popularyzuje ruch czysto mazurski, o zdecydowanem poczuciu odrębności narodowej — mazurskiej.

hw.

Henryk Rowid. Szkoła twórcza, podstawy teoretyczne i drogi do urzeczywistnienia „szkoły pracy". Kraków, 1926; str. VIII i 334 i 2 nl.

Praca staje się zasadniczą cechą nowoczesnej kultury. Cecha ta musi się odbić na formie nowoczesnego wychowania. Powstaje więc szkoła twórcza, różna od szkoły tradycyjnej. W szkole tej panuje idea kooperacji, pierwsze miejsce zajmuje dziecko, zdobywające wiedzę samodzielnie. Dziecko to jest czynne, a nauczyciel kieruje, pobudza, pomaga, współdziała i współpracuje. Ośrodkiem pracy nie jest program, ale dziecko, jego życie i potrzeby, materjału zaś dostarcza środowisko dziecka i objawy życia współczesnego. Podręcznik traci znaczenie, zamiast niego wkracza dzieło oryginalne. Nowa szkoła dba o harmonijny rozwój fizyczny i duchowy.

Zagranicą istnieją już oddawna takie szkoły: w Belgji „école de la vie", w Szwajcarji „école active", w Niemczech i Austrji „Arbeitsschule" i „Gemeinschaftsschule", we Francji „école nouvelle", w Ameryce i Anglji „szkoły daltońskie". W Polsce początki sięgają r. 1907 (inicjatywa Marji Ramułtowej w Krakowie).

Zagadnienia praktyczne, omówienie prób i dotychczasowych doświadczeń nad realizacją nowej szkoły zagranicą i u nas oparł autor na bardzo obszernej części pierwszej, traktującej o teoretycznych podstawach szkoły twórczej. Niektóre rozdziały tej części (np. II, III, IV i V) są może nawet za obszerne.

Autor, bogaty w doświadczenie badacz i praktyk, entuzjazmujący się nie od dzisiaj sprawą reformy szkół początkowych, umie przekonać i zająć. Niezawodnie osiągnie swój cel, którym jest „pobudzenie odpowiednio przygotowanych nauczycieli do podjęcia samodzielnych usiłowań, zmierzających do urzeczywistnienia szkoły twórczej" (222).

wj.

Poezja w służbie nauki

Przed kilku dniami pojawił się drugi tom wielkiego dzieła prof. Władysława Witwickiego „Psychologja" (dla użytku słuchaczów wyższych zakładów naukowych). W dziele tem znajdujemy ciekawy ustęp: analizę naukową nieznanego wiersza Boya, zamieszczonego swego czasu w „Albumie Jadwigi Mrozowskiej", 1913. Prof. Witwicki bierze go, obok wiersza Jana Kochanowskiego „Do Anny", jako ilustrację pewnych swoich poglądów. Oto co pisze:

„Wystarczy wziąć jakikolwiek dobry wiersz liryczny, żeby zobaczyć, jak się uczucie wypowiada w obrazach. Wypowiada się w nich, bo one należały do jego składu, były zawarte w czynniku obwodowym uczucia. Weźmy dla przykładu wiersz Boya do Jadwigi Mrozowskiej:

?

Kiedy poprostu okręci o głowę
Swoje warkocze długie ciemnopłowe,
I spojrzy z pod nich łagodnie jak trusia,
Rzekłbyś: ot swojska, pocciwa Jagusia.

Lecz nie dowierzaj zbytnio tej prostocie!
Bo oto chwila nie minęła jeszcze,
Jak w tych źrenicach jakieś błyski kocie
Czają się, dziwne niecąc w koło dreszcze.

W tej samej chwili ta prosta i szczera
Dziewczyna polska, z polskiem niebem w oku,
Pręży się niby królewska pantera,
Węsząc krew świeżą, gotowa do skoku.

Więc odurzony przez tej pani śliczność,
Wnet przed zjawiskiem stajesz niepojętem,
I chciałbyś wiedzieć, „z kimże okoliczność",
I co w niej prawdą jest, a co talentem?

Czy z nią w dożynki pomknąć obertasa?
Czy nagą rzucić na kosztowne futra
„Erdgeist" czy tylko „kółecka u pasa"?
Śluby panieńskie czy też Kamasutra...?

Łatwiej podziwiać jest ten urok rzadki,
Jakim w jej ustach skrzy się każda zgłoska,
Niźli klucz znaleźć drażniącej zagadki
Noszącej godło: Jadwiga Mrozowska.

Sławna z talentu i niezwykłej piękności niebieskooka artystka podoba się tu poecie najwyraźniej. To, co czytamy, jest ozdobionym i ocenzurowanym wyrazem uczucia z pewnego momentu. Niema żadnego powodu podejrzewać szczerości tego stanu. Gdyby to były słowa żywe, mówione przy herbacie, w pokoju, bez rymów, nicby w nich nie dziwiło. W pierwszych trzech zwrotkach opis wyglądu artystki, barwny. Jej postać i głowa ma wdzięk naiwnej, ponętnej bierności zrazu, pewne rysy sadyzmu później. Te „dziwne dreszcze" w otoczeniu pięknej damy — to nie dreszcze naprawdę, tylko najprawdopodobniej wrażenia ustrojowe odpowiadające odruchom erotycznym. Wyraz dreszcz jest tu listkiem figowym. Trzy pierwsze zwrotki omawiają czynnik centralny: wygląd danej osoby w świetle uczucia poety. Trzy ostatnie charakteryzują uczucie, wydobywające różne elementy z jego czynnika obwodowego. Pretekstem i osnową dla tego wydobywania jest rzekome zagadnienie psychologiczne. Poeta stawia sobie, nibyto, zagadnienie z dziedziny psychografji jednostki i pyta rzekomo sam siebie, jakie są dominujące dyspozycje artystki, jaki typ uczuć przedstawia ta osoba. Szczera jest, czy udaje? Naiwna czy rafinowana? Mamy prawo sądzić, że te kłopoty psychologiczne nie są całkiem szczere, ponieważ testy, które poecie na myśl przychodzą, są zbyt przyjemne i ponętne same przez się, a wymagają od badacza takiego udziału osobistego, że toby zbyt widocznie utrudniało obserwację i analizę. Obertas i kosztowne futra to nie są aparaty do badań psychologicznych. Ciekawość poety jest niewątpliwie szczera, ale, oczywiście, to nie jest pragnienie wiedzy dla niej samej. Ta „ciekawość" ma charakter coraz bardziej niespokojny, czynny i przedsiębiorczy. Zaczęło się od zaczajnego pytania, które przybiera minę Antków z nad Wisły: „Z kimże okoliczność", a skończyło się na futrach. Ta ciekawość ma cel przezroczyście poddany w zwrotce ostatniej. Poeta rozważa środki prowadzące do celu, pragnie wiedzieć, z której strony zajść i jak wziąć tę piękność bez niezgrabnego włamania. Zdaje się jednak rezygnować przy końcu; poprzestaje na podziwianiu jej pięknej dykcji.

Czy pożądanie bijące z sześciu zwrotek było głębokie i w jakim stopniu szczerze, trudno wiedzieć; stan uczuciowy został oddany wymownie. Obraz postaci kobiecej wypadł barwnie; uwaga skupia się zawsze na przedmiotach uczuć, nadaje im plastykę i barwę. Powiadają, że pierwszy portret wyrysował na skale pasterz zakochany, obwodząc węglem cień profilu dziewczyny. Niezmiernie trudno jest rysować i pamiętać rysy osób nieinteresujących. Sny erotyczne mają żywość, plastykę i koloryt halucynacji. Na jawie świat się robi z reguły wyrazisty i piękny, kiedy sytuacja ma zabarwienie erotyczne i w powietrzu jakby wiszą pocałunki. Z tła świadomości wydobyte liczne elementy charakteryzują stan uczuciowy z pomocą wyrazów mocno obciążonych półświadomemi skojarzeniami. Tam gdzieś są dalej i lubieżne koty w tle, bo „skok" ma w budowli zwierząt ustalone znaczenie nie czysto gimnastyczne, i tańce apaszów, i wakacyjne przygody z dziewczętami w życie, i Sacher Masocha „Dame im Pelz", i „Faust", i muzyka w karczmie, i fredrowskie panienki rozbudzone a naiwne, i wyszukane smaki erotyczne z indyjskiej „Ars amandi". To wszystko są tony górne, które nadają barwę pełnemu akordowi. Akordem pewnego rodzaju, a nie czemś prostem, jest stan uczuciowy oddany w tym wierszu".

NOWE WYDANIE „HYMNÓW" WITTLINA

W tych dniach ukaże się drugie wydanie „Hymnów" Wittlina w nakładzie F. Hoesicka. Autor poprzedził je następującą przedmową:

„Hymny" pisał we Lwowie, w latach 1918 — 1920, człowiek, który jeszcze nie był literatem. Pierwsze, kompletne wydania „Hymnów", dziś wyczerpane, wyszło w r. 1920 nakładem „Zdroju" w Poznaniu.

Niniejsze drugie wydanie, a raczej wybór z „Hymnów", przygotował już literat. Sporo utworów skrócił i wygładził — uznał bowiem, że tajemnicą poezji jest miara.

Wówczas, kiedy układałem te wiersze, nie miałem jeszcze własnego biurka, ani stosunku do stylu, ani określonych ambicyj. Miałem natomiast bezpośredni, aż nadto bezpośredni kontakt z surowcem poezji. „Hymny" powstały niejako in articulo mortis. Dlatego tyle miejsca w nich zajmuje śmierć. Dlatego tyle w nich ostatecznej pasji i Boga, wzywanego po imieniu. Dziś z Panem Bogiem — nie jestem już tak poufały. Życie codzienne oddala od Boga, tak jak śmierć codzienna — zbliża.

Zauważyłem, że w tych surowych, bryłowatych strofach więcej jest modlitwy, niż swobodnej, poetyckiej zabawy. Usunąłem w tym wyborze szereg poematów o charakterze czysto religijnym, jak np. „Hymn nad hymnami", lub o charakterze nazbyt subjektywnym, jak „Hymn niepokoju, obłędu i nudy". Zamieszczam tu tylko te hymny, których treść niedwuznacznie harmonizuje z formą. Dołączam również dwa utwory, których nie było w pierwszem wydaniu, mimo że powstały w okresie „Hymnów".

W latach 1914 — 1918 wolno było jeszcze pisać o duszy. Był to bowiem czas, w którym ciała ludzkie bardzo cierpiały. Dzisiaj moda się zmieniła. Dzisiaj dusze krwawią, a ciała zostawiono nam chwilowo w spokoju. Dlatego literaci piszą o ciałach, uważając za nietakt dotykać duszy — słowami".

Polska zagranicą

— Bardzo pochlebnie piszą w dłuższych artykułach o wydawnictwie „Polska współczesna" pod redakcją Michała Orlicza: l. p. w „Illustriertes Wiener Extrablatt" z dn. 13 marca b. r. („Das heutige Polen") i h. l. w „Die Stunde" z t. dn. („Das neue Polen in Wort und Bild").

— J. d'Argency umieszcza w „La Revue Mondiale" z dn. 15 marca b. r. notatkę o „Pologne Littéraire".

— Szwajcarski „L'Effort" z dn. 7 kwietnia b. r. zwraca uwagę czytającej publiczności na „interesujący przegląd"— „Pologne Littéraire".

— Szwajcarska „La Liberté" z dn. 31 marca b. r. umieszcza notatkę o „Pologne Littéraire".

— Brukselskie „7 Arts" z dn. 13 marca b. r. przytacza szereg fragmentów z artykułu Topassa o Irzykowskim, umieszczonego w nr. 4 „Pologne Littéraire" Pismo podkreśla, że pokrewieństwo Irzykowskiego z Freudem i Proustem wskazuje na podobieństwo zagadnień nurtujących w całej Europie.

— W „Ere Nouvelle" z dn. 25 marca b. r. znajdujemy wzmiankę o artykule Kołaczkowskiego o Wyspiańskim, umieszczonym w nr. 5 „Pologne Littéraire".

— „Prager Presse" z dn. 16 kwietnia b. r. drukuje notatkę o nr. 6 „Pologne Littéraire".

— Praskie „Literárné Rozhledy" piszą o konkursie „Wiadomości Literackich" na zadany temat.

— W „Frankfurter Zeitung" z dn. 8 kwietnia b. r. znajdujemy wzmiankę o nowych przekładach polskich „Pieśni o dzwonie" i „Don Carlosa" Schillera.

— „Salzburger Chronik" z dn. 15 marca b. r. i „Linzer Tagblatt" z dn. 16 t. m. przynoszą notatki o pobycie Tomasza Manna w Warszawie.

— Rzymski „Leonardo" z dn. 20 marca b. r. streszcza artykuł Boyégo o „Doboszu ognistym" Marinettiego, umieszczony w nr. 161 „Wiadomości", oraz cytuje opinję Słonimskiego o sztuce Bontempellego „Nasza bogini" na podstawie recenzji w nr. 162.

— Ostatni zeszyt „The Chesterian", poważnego pisma muzycznego, wydawanego w Londynie przez znanego przyjaciela Polski G. Jean - Aubry'ego, przynosi aż dwa artykuły pióra muzyków polskich: Aleksandra Tansmana „Element subjektywny w muzyce współczesnej" (podtytuł: „Studjum antyestetyczne") oraz obszerną korespondencję o życiu muzycznem New-Yorku, napisaną przez Tadeusza Jareckiego.

— „Das Illustrierte Blatt" z dn. 7 maja b. r. przynosi zdjęcie przedstawiające powitanie Paderewskiego przez dzieci polskie w Australji.

Poezja sprawiedliwości społecznej i uczucia religijnego
ANATOLA STERNA
BIEG DO BIEGUNA
Wydawnictwo Księgarni F. HOESICKA

Karykatury Czermańskiego

Czermański jest świetnym karykaturzystą. W tem określeniu mieści się właściwie wszystko. Gdyż w gruncie rzeczy jest całkowicie obojętne, jaką drogą artysta osiąga ten jedynie wartościowy i jedynie ważny efekt, którym jest danie wrażenia czegoś w sobie pełnego, czegoś, co jest — bo jest, w czem nie wyczuwa się potrzeby zmiany czy dopełnienia.

ZDZISŁAW CZERMAŃSKI
rysunek Jerzego Zaruby

Karykatury Czermańskiego podbijają widza bezapelacyjnie, wszystkiemi swojemi jakościami: zawartością dowcipu — w dobrym gatunku; przenikliwością dobrotliwą a nie zgryźliwą; afirmacją życia — przez beztendencyjne spojrzenie na świat od strony niezłośliwego śmiechu, a przedewszystkiem kulturą i finezją. Najważniejszą ich wartością jest bowiem to, że Czermański — szczególniej w niektórych rzeczach z cyklu „Warszawa w karykaturze" — potrafił uniknąć alegoryzowania i przedmiotowego symbolizmu. Potrafił doprowadzić do doskonałego zlania się dwóch zasadniczych składników karykatury: jej treść i niejako literackiej, pojęciowej, z czysto plastycznym sensem formy, z bezpośrednią exspresją samych linji, płaszczyzn i barw. Karykatura ks. Radziwiłła np. posiada sztafaż, literacko biorąc, zupełnie neutralny. A jednak, w samem zestawieniu form i kolorów podkreślona jest właśnie kwintesencja czysto wizualnej charakterystyki — dowcip-

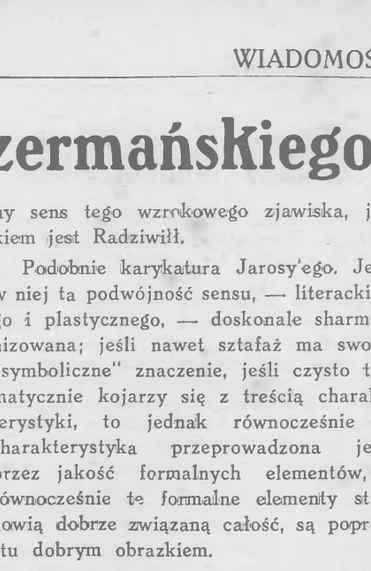
BOY-ŻELEŃSKI

JAN LECHOŃ

ny sens tego wzrokowego zjawiska, jakiem jest Radziwiłł.

Podobnie karykatura Jarosy'ego. Jest w niej ta podwójność sensu, — literackiego i plastycznego, — doskonale sharmonizowana; jeśli nawet sztafaż ma swoje „symboliczne" znaczenie, jeśli czysto tematycznie kojarzy się z treścią charakterystyki, to jednak równocześnie ta charakterystyka przeprowadzona jest przez jakość formalnych elementów, i równocześnie te formalne elementy stanowią dobrze związaną całość, są poprostu dobrym obrazkiem.

Możnaby tym rzeczom zarzucić tylko jedno niedociągnięcie: sposób traktowania twarzy jest niezawsze tak dobrze sharmonizowany z resztą, jak np. w karykaturze ks. Radziwiłła. Niekiedy uderza traktowanie twarzy linjowe i miękkie, gdy reszta jest raczej płaszczyznowa i prostolinijna. Pewna większa dosłowność i szczegółowość twarzy, w stosunku do skrótów i uproszczeń reszty. Nieznaczny jeszcze idealizm, który zresztą nie zmieni faktu, że właśnie w sposobie dokonywania uproszczeń tkwi największa doza subtelnego dowcipu. Warszawa staje się



ANTONI SŁONIMSKI

nareszcie zabawna, oglądana od tej strony i temi oczami.

Chcąc wymienić najlepsze z tych karykatur, należałoby właściwie wymienić lwią ich część. Karykatury Trettera, Lechonia, Borowskiego, Rzeckiego, Rataja i t. d. i t. d. Wszędzie są pyszne pomysły,

JULJAN TUWIM

wszędzie pod lekkością i wesołością ukryte są poważne osiągnięcia poważnej sztuki.

Karykatury dygnitarzy z Ligi Narodów są naogół biorąc mniej ciekawe. Ten rodzaj karykatury rysunkowy i bardziej szczegółowy, w ujęciu swym bardziej impresyjny, mniej sztafażowy, jest nam już lepiej znany. Brak mu tego bogactwa pomysłów sytuacyjnych i formalnych, które są właśnie najlepszą i najbardziej pociągającą stroną twórczości Czermańskiego. Jego pointą jest wszakże właśnie owo rozprzestrzenienie dowcipu, to, że dowcip charakterystyki jest dowcipem form, że charakterystyka rzeczy jest charakterystyką ludzi.

stz.

Rozstrzygnięcie konkursu

Sąd konkursowy na posiedzeniu z dn. 20 maja b. r., po ponownem rozpatrzeniu 7 najwybitniejszych utworów, dopuszczonych do ubiegania się o nagrodę, dwoma głosami, mianowicie pp. Karola Irzykowskiego i Stanisława Czosnowskiego, przyznał nagrodę noweli p. t.

„Wiesław i Gladys",

nadesłanej pod godłem „Rzeczywistość".

Pan Jan Nepomucen Miller oddał swój głos na utwór p. t. „O kalece, który szczególną miłością ukochał ludzkie nogi".

Po otwarciu koperty okazało się, że autorem nagrodzonej noweli jest

Władysław Rymkiewicz z Warszawy.

Odznaczone zostały nadto nowele *Tadeusza Łopalewskiego* z Wilna („Buty księdza Dominika"), *Stanisławy Iwańskiej* z Mikorzyna („Koronka"), *Rafała Malczewskiego* z Zakopanego („Sprawa Pawła Sztybleta"), *Jana Leszczyńskiego* z Zakopanego („O kalece, który szczególną miłością ukochał ludzkie nogi"), *Zofji Popławskiej* z Warszawy („Pietrek"), *Jana Wiktora Opolskiego* ze Złotego Potoku („Sędzia śledczy").

Do pierwszej kategorji druku zakwalifikowano utwory następujących 10 autorów: 1) Tadeusza Nałęcza z Brest we Francji, 2) T. Łopalewskiego z Wilna, 3) Stefanji Jerwiczowej z Warszawy, 4) Bohdana Kiełbińskiego z Wielenia, 5) Haliny Marji Dąbrowolskiej z Warszawy, 6) Teofila Bernarda Sygi z Warszawy, 7) Stanisława Greka z Warszawy, 8) Benedykta Hertza z Warszawy, 9) Adama Faga z Warszawy, 10) Maksa Wita z Warszawy.

Do drugiej kategorji druku weszły utwory następujących 13 autorów: 1) H. Lubińskiego, 2) T. B. Sygi z Warszawy, 3) Reginy Reicherówny z Warszawy, 4) Emanuela Lorbera ze Lwowa, 5) Krystyny Salis z Zakopanego, 6) Henryka Drzewieckiego z Warszawy, 7) Xawerego Glinki z Warszawy, 8) Jana Brzękowskiego z Krakowa, 9) Wita Tarnawskiego z Kosowa, 10) Witolda Rawicz-Kosińskiego z Hrehorowiec, 11) Jerzego Marjusza Taylora z Warszawy, 12) Pawła Hulka - Laskowskiego z Żyrardowa, 13) Jana Szczepańskiego z Krakowa.

Autorzy wyszczególnionych utworów zechcą porozumieć się w sprawie swych nowel z sędziami konkursowymi. Autorzy pozostałych utworów mogą je odebrać w *administracji „Wiadomości"* (Boduena 1), jeśli nie zechcą zostawić ich sędziom jako materjału naukowego.

OPINJE SĘDZIÓW

I

Utwór „Wiesław i Gladys" wydaje mi się najbliższy ideału noweli jako gatunku literackiego, bo zawiera wszystkie elementy, które nowela zawierać powinna: dobry pomysł, logiczny przebieg, silną pointę, uprawdopodobnione sytuacje, ciekawą psychologję bohaterów, szybko toczącą się akcję, zwartość konstrukcji, wreszcie styl jasny, naturalny, bez frazeologji.

Walory te są równomiernie rozwinięte i stoją na jednakowo wysokim poziomie, tworząc doskonałą całość, w odróżnieniu od innych nowel, których wartość tkwi w jednym lub paru elementach, wzniesionych na wysoki poziom podczas gdy inne elementy są albo zupełnie pominięte, albo budzą wątpliwości i zastrzeżenia.

Nawiązanie między Wiesławem i Gladys tajemnych nici uczuciowych podczas lekcji angielskiego i użycie przez nich suchej gramatyki jako alfabetu miłosnego, dla nich dwojga tylko zrozumiałego, przeprowadzone jest bardzo subtelnie, a ich gra miłosna jest piękna i misterna. Splot zaś pragnień erotycznych z uczuciem obrażonej dumy narodowej jest ciekawy i zręczny.

Gladys urażona jest także agresywnem postępowaniem Wiesława, sprzecznem z pojęciami i zwyczajami angielskiemi i reaguje na to jak Angielka. Kiedy jednak w brutalnej scenie bójki między Wiesławem a jej mężem Wiesław pokonywa przeciwnika — Gladys reaguje już jak kobieta, radośnie poddaje się urokowi zwycięskiej siły i idzie za głosem krwi i serca, w tym uroku siły widząc dostateczne usprawiedliwienie swego kroku.

Słabą stroną noweli jest, mojem zdaniem, niewspółmierność między przewinieniami Wiesława a obmyśloną dlań przez Gladys upokarzającą karą; sprowadzenie Wiesława do mieszkania Gladys nie jest perfidją, lecz zwykłą zasadzką; wreszcie stosunek Gladys do męża jest niejasny, a opuszczenie go przez nią, gdy leży pobity do nieprzytomności właśnie w jej obronie, choć uczuciowo zrozumiałe, wydaje się nieprawdopodobne. Pomimo tych subjektywnych zastrzeżeń niewątpliwe zalety utworu sprawiają, że uważam go za najlepszy i najgodniejszy nagrody.

Za najgroźniejszą rywalkę tej noweli uważałem „Koronkę" — utwór piękny, zajmujący i bardzo subtelny. Egzaltowana miłość wychowanek klasztoru do zakonnicy, uczucie o podkładzie nieuświadomionego erotyzmu, konflikt na tle rywalizacji o pierwszeństwo i zawikłania psychologiczne — oddane są z dużą finezją. Nowela nie jest jednak przejrzysta, zakonnica, mère Xavier, do końca pozostaje zagadką, listy pensjonarek są zbyt głęboko filozoficzne, a kulminacyjna scena końcowa nie jest dość jasno psychologicznie uzasadniona.

„Sprawa Pawła Sztybleta", napisana z dużym rozmachem, odznacza się bogactwem inwencji w sytuacjach, intrydze i kapitalnych szczegółach, dobrze i z humorem otworzonem środowiskiem małego miasteczka, czyta się z zainteresowaniem, jest jednak zbyt rozwlekła, przeładowana i sytuacyjnie przeszarżowana.

„Sędzia śledczy" emocjonuje silnem napięciem wewnętrznem, dynamiką dramatyczną. Wzrusza, robi wrażenie. Ale taka sytuacja, w której sędzia śledczy z urzędu bada dziewczynę, którą sam zmusił do zbrodni, a dalej swobodne wejście podczas tego do sali osoby postronnej, narzeczonej sędziego, wydaje się nieco naciągnięta. Styl noweli jest miejscami sztuczny, nadużywanie nawiasów trąci trochę pretensjonalną manierą.

Opowieść „O kalece, który szczególną miłością ukochał ludzkie nogi" nie jest nowelą. Jest to piękna i głęboka analiza psychologiczno - filozoficzna, a w noweli musi się jednak coś dziać, musi być jakaś anegdota. Sama refleksja nie wystarcza.

Wreszcie „Pietrek" i „Buty księdza Dominika" to dobre opowiadania, pierwsze realistyczne, drugie fantastyczne, oba jednak pod względem wagi gatunkowej treści nie dorównywają poprzednim utworom. Istotna wartość paru fragmentów nie ratuje całości.

Stanisław Czosnowski.

II

Podzielam po większej części argumenty p. Czosnowskiego za „Wiesławem i Gladysą". Jest w tej noweli „rasowy" temperament pisarski, akcja rwąca napozór a jednak rozgałęziona w subtelniejsze szczegóły, styl energiczny, a mimo to ozdobny. Główną zaletą jest wprowadzenie nowego motywu z życia: tajemny, nieumówiony sojusz miłosny, zawarty podczas lekcji. Zakończenie przypomina nieco trywjalny motyw z „Tragedji florenckiej" Wilde'a (walka o samicę). W psychologji bohaterów pozostają zagadki, jednak zbyt jasne jej wykrystalizowanie uważałbym za błąd, — coś musi się przelewać, pozostać niedopowiedziane. Postępowanie Gladys tłumaczy się zresztą t. zw. inwersją.

„Koronka" jest prawie równowartościowa. Szala zwycięstwa długo wahała się, była to walka między M. i W. Jako mężczyźni oświadczyliśmy się w końcu za „Wiesławem". „Koronka" jest dziełem intymnem, zakonspirowanem, — przynosi nową atmosferę z życia (tak jak „Wiesław"): tragedję ciszy klasztornej. Ale niedopowiedzeń jest tu więcej niż w „Wiesławie", stają się one niedociągnięciami; jest też trochę kobiecego snobizmu („i Anna Liza pomyślała sobie, że...").

„Kaleka, który..." to nie jest nowela, lecz poemat retoryczny, patetyczny. Nieznośne jest dla mnie operowanie gotowym rezultatem. Kaleka — kadłub, który zostaje czyścibutem z przekonania, zaimponowałby mi, gdyby był bogaczem. Nie wierzę mu.

„Sędzia" powtarza znaną sytuację: sędzia, który musi sądzić sam siebie. Nieprawdopodobna sytuacja, sędzia mógł jej zawczasu uniknąć. Doping moralny.

„Sztyblet" — jedna z wielu nowel, których punktem wyjścia jest ogłoszenie konkursu. Autor robi sensacyjne eksperymenty życiowe na temat butów, zuchwały i ciekawy oryginał. Ale w końcu podaje za życie to, co jest kinem.

Odpadły dwie moje najmilsze nowele: „Buty księdza Dominika" i „Pietrek", a to z winy inicjatorów: bo jednak tamte dwie, w których chodzi o duszę ludzką wprost, są ważniejsze. „Dominik" daje doskonały kontrast charakterowy dwóch proboszczów, kończy się „niesamowitością", ale uzasadnioną psychologicznie cichą sympatją starego proboszcza do młodego; plastyka tej sceny przypomina balladę „Die wandelnde Glocke" Goethego i ma w sobie coś z legendy.

„Pietrek" — kontrast sielanki z wojny, na końcu motyw jakby z obrazu Kubina „Wojna", użycie buta niespodziane, ale przygotowane doskonale i bardzo plastyczne: but żołdaka, uderzający dziecko w głowę. Pod względem zwartości formy nowelistycznej ta nowela byłaby najlepsza, ale też kończy się ona w sobie, nic z niej nie wskazuje poza nią, pointa (chyba pacyfistyczna, nie szowinistyczna?) jest ukryta tak dyskretnie, że aż oschle.

Karol Irzykowski.

III

Votum separatum

Uważam, że nowela „O kalece, który szczególną miłością ukochał ludzkie nogi" (godło „13") zasługuje na pierwszą nagrodę ze względu na celowe i konsekwentne wyzyskanie tematu „butów" czy obutych nóg, które autor ukazuje nam w przekroju dwóch wyczerpujących rzeczywistość przecięć poprzecznych: życia realnego i metafizycznego symbolu.

Ze względu na przewagę pierwiastka refleksyjnego i brak konkretnej akcji towarzysze moi odmawiają utworowi temu miana noweli. Sądzę jednak, żeśmy natyle wyrośli z pseudoklasycznych podziałów, że nie powinniśmy utworu przystosowywać do nieistniejącej zresztą definicji — raczej odwrotnie. Ramy zaś tradycyjnej akcji nowelistycznej przekraczali również i tacy „klasycy" noweli, jak E. Poe i E. T. A. Hoffmann.

Ten więc wzgląd formalny nie przeszkadza mi zakwalifikować utworu tego do pierwszej nagrody ze względu na wyrażoną w tej noweli nową i zdobywczą postawę wobec życia, wyrastającego prężnie i śmigle na ruinie i pogorzelisku złamanej Polski dnia wczorajszego — kalekiej i beznogiej, — która stać się powinna czyścibutem przyszłości — i znaleźć w tem szczególne upodobanie.

Jan Nepomucen Miller.

Rezultaty plebiscytu

Z nadesłanych odpowiedzi dopuściliśmy do ubiegania się o pierwszą nagrodę 7, które przewidziały po osiem utworów, wchodzących w skład ustalonej drogą plebiscytu listy dwunastu najwybitniejszych utworów polskich autorów żyjących. W dalszym wyborze wyróżniliśmy 3 odpowiedzi, które przewidziały stosunkowo największą ilość utworów znajdujących się na pierwszych miejscach listy. Z tych trzech za najbardziej zbliżoną do listy „idealnej" uznaliśmy tę, która na pierwszem miejscu postawiła „Żywe kamienie" Berenta.

W ten sposób nagroda pierwsza, w sumie zł. 200, przypadła

p. JAROSŁAWOWI KURYŁOWICZOWI WE LWOWIE.

Następne nagrody otrzymali:

2 — M. Kuryłowiczówna, 3 — inż. M. Siekierski (Lwów), 4 — J. Finkiel, 5 — Ign. Piaskowski, 6 — N. Birger (Łódź), 7 — St. Sokołowska (Zakopane), 8 — W. Morzycki (Lwów), 9 — T. Wittlin, 10 — St. Garczyński, 11 — Zb. Mitzner, 12 — Zdz. Śliwiński, 13 — J. Zapasiewicz, 14— Wł. Żywicki (Warszawa), 15 — St. Gołąb (Łódź), 16 — B. Syga (Warszawa), 17— L. Szymkiewicz (Łódź), 18 — W. Skrzypkowski, 19 — M. Bednarowicz, 20 — K. Grudziński, 21 — L. Wojtaszek (Warszawa), 22 — Ign. Winter, 23 — St. Gołąb, 24 — Ign. Winter (Łódź), 25 — J. Sternberg (Kraków), 26 — K. Gorzkowski (Warszawa), 27 i 28 — Wł. Bujarski, 29 — M. Bram, 30 — Wł. Bujarski (Lwów), 31 — M. Kuczyńska, 32 — Wł. Königsberg (Warszawa), 33 — J. Kołodziejczak, 34 — H. Kołodziejczakówna (Gniezno), 35 — J. Dąbrowa, 36 — J. Sakowski, 37 — St. Miętkiewicz (Warszawa), 38 — Z. Miszewska (Wołomin), 39— J. Oleś, 40 — Wł. Tarkowski (Warszawa), 41 — St. Gołąb (Łódź), 42 — H. Kirschówna, 43—J. Jankowiak (Poznań), 44 — St. Gołąb (Łódź), 45 — L. Hurwicz (Zgierz), 46 — K. Kuśmirak (Łódź), 47 — F. Szulc, 48 — N. Szwarcman (Warszawa), 49 — St. Ehrlich (Przemyśl), 50 — H. Frejlich (Warszawa), 51 — Wł. Bujarski (Lwów), 52 — J. Czerniakowski (Warszawa), 53 — Ad. Tobiasz (Lwów), 54 — Br. Liebermanówna (Sosnowiec), 55 — Al. Higierówna, 56 — K. Blüth, 57 — M. Matysek (Warszawa), 58 — K. Czachowski (Kraków), 59—St. Byszewski, 60 — K. Ciałowicz, 61 — H. Iwaszkiewiczowa, 62 — J. Radwański (Warszawa), 63 — N. Mandla, 64 — J. Rączaszek (Czeladź), 65—Fr. Pajączkowski (Lwów), 66 — Ed. Libermanówna (Sosnowiec), 67 — W. Dutkowski (Warszawa), 68 — P. Buchnerówna (Sosnowiec), 69 — L. Szyfmanowicz, 70 — D. Szyfmanowiczówna, 71 — An. Lewandowska, 72 — T. Kujawski (Warszawa), 73 — S. Glanzer (Tustanowice), 74 — H. Bergmann (Borysław), 75 — H. Frydlender, 76 — K. Kowalczyk (Warszawa), 77—Zb. Bigo (Grudziądz), 78 — L. Sternberg (Kraków), 79 — B. Pałasiński (Warszawa), 80 — K. Staszkiewiczowa (Radom), 81 — R. Gablenz, 82 — M. Gablenzówna, 83 — St. Meyer, 84 — Ir. Meyerowa, 85 — M. Zopothowa (Kraków), 86 — L. Wiszniewski (Łódź), 87 — Ir. Hertmanowa (Wilno), 88 — J. Kaczkowski (Dąbrowa), 89 — J Wojtkiewiczówna (Wołomin), 90 — J. Leszczyński (Tarnowiec), 91 — J. Bińkowski (Warszawa), 92 — An. Rączaszek, 93 — W. Rączaszkowa (Czeladź), 94 — R. Szklarczykówna (Sosnowiec), 95 i 96— Wł. J. Skoczylas (Lwów), 97 — M. H. Łebkowska (Warszawa), 98 — P. Feltynowski (Grodno), 99 — Z. Grabowska, 100 — Januszewska (Warszawa).

*

Ewentualne reklamacje należy zgłaszać do dn. 1 czerwca b. r. Po tym terminie nagrody zostaną rozesłane.

Największa hurtownia księgarska
W POLSCE
DOM KSIĄŻKI POLSKIEJ
Sp. Akc.
WARSZAWA, Plac Trzech Krzyży 8
Przyjmuje na skład główny wszelkie wydawnictwa polskie księgarskie, rządowe i prywatne i rozsyła je w komis do księgarzy w całej Polsce.
WYDAJE PISMO REKLAMOWE
KURJER KSIĘGARSKI

NOWOŚĆ!
ARTUR SCHROEDER
„AWANTURY TEATRALNE"
Nakład Zakładu Narodowego Im. Ossolińskich. Lwów, 1927
Rysunki K. Kostynowicza
Cena Zł. 4.—

PRENUMERATA z przesyłką zł. 9.— kwartalnie, zagranicą 2 dol. — OGŁOSZENIA: za wiersz wysokości 1 mm. szerokości 1 szpalty 30 groszy za tekstem; 50 groszy w tekście. Kolumna posiada 6 szpalt.
REDAKCJA: Złota nr. 8 m. 5. tel. 132-82, poniedziałki, środy i piątki od godz. 16—17. ADMINISTRACJA: Boduena 1, m. 2, tel. 223-04, codziennie z wyjątkiem niedziel i świąt, od godz. 9—18, w sobotę od godz. 9—13. Konto pocztowe nr. 8515.
Odbito w drukarni „Rola" J. Buriana, Warszawa, Mazowiecka 11
Redaktor: MIECZYSŁAW GRYDZEWSKI
Wydawcy: ANTONI BORMAN i M. GRYDZEWSKI