



Cena 80 groszy

Nr. 32 (136)

Warszawa, Niedziela 8 sierpnia 1926 r.

Oddziały

„Wiadomości Literackich”

w Łodzi, Narutowicza 14

w Paryżu, 123, boul. St.
Germain, Księgarnia
Gebethnera i WolffaCena numeru za granicą
3 fr. franc. (0,15 dol.)

Rok III

WIADOMOŚCI LITERACKIE

T Y G O D N I K

Z uwag o Josephie Conradzie

Każdemu, kto głębiej usiłuje zapoznać się z niepokojącym artyzmem Conrada, a tem samem z zagadkową postacią samego twórcy, niejednokrotnie przyjdzie zadać pytanie, w jaki sposób wytłumaczyć jego wielkość, w której kryje się milcząca a-probata, — i to w całym „cywilizowanym” świecie? Napewno na żadnym z lukusowych parowców, przerysowanych oceanów, nie brak kompletu jego dzieł, tych męczących dzieł, które przypominają z najwyższym trudem piętrzone na siebie bloki, jakąś w bezkres rosnącą, przylatczającą piramidę, — i niełatwo uprzytomnić sobie, że na przewiewnych pokładach, wyciągnięci na leżakach, przeczucą te tomy białe ubrani gentlemani, przeczucą bez odrobiny zaniepokojenia. Jakaż to w istocie dręcząca lektura! Zdawałoby się, iż jeśli jaka twórczość skupia maksimum pierwiastków niepopularnych, to właśnie powieściopisarstwo Conrada; jakże kulturalni i wrażliwi — lub jak powierzchniwi — muszą być jego anglosascy czytelnicy, aby dać się zwycięstwu fascynującemu i zabójczemu artyście, aby pod ośnieżającą powierzchnią tych naprawdę „zbojętnych” książek nie wyczuć nadmiaru kłębiącej się męki... Zapewne mało który z wielkich prozaików tak zupełnie obcy, tak organicznie wrogi byłby wszelkiej rewolucji w przyjętem, mieszczańskim znaczeniu tego terminu; a jednak Conrad, którego mózg z przerażającą dokładnością — niby film chorobliwie wyczulony — odtwarza najdrobniejsze gesty i nieuchwytne paazy pomiędzy niemi, insynuując działanie się jakie takie, samą chemię życia, sam proces stawiania się i obumierania wszechzeczy, — mimowoli choćby rozkłada i do absurdu sprowadza konwencjonalną rzeczywistość ludzi, przywykłych do materialnego komfortu i do duchowej pewności... Cóż łaczyć ich może z ich ulubionym pisarzem, — tym człowiekiem, porażonym widzeniem? W upiornym jego świecie każdy szczegół i cień rzucany przezeń jest nieprawdopodobnie wyrazisty, — wszystko tonące w chłodnym i prześkrakonionem świetle wizji, jest nadziemskiej jakiejś fosforoscencji. Ta naga, wyprana z krzepiącego idealizmu, rzeczywistość nie musi być łatwa do przyjęcia dla krzepkich „zjadaczy chleba”; dla zwykłych mieszczańskich hipokrytów...

Conrad — to ktoś nieskonczenie tajemniczy; można przeczuwać, że był to pisarz wyjętej samowiedzy, ale — nawet tego — napewno stwierdzić niepodobna. Cała twórczość Flauberta (którego Conrad czytywał do poduszki) jest cudownym zamaskowaniem, a jednak w takiej „Education sentimentale” jest obnażony drgający muskuł serca; natomiast Conrad zawsze się wyslizguje, — i nie jest to już przyjęte (i podobno konieczne) u epika ukrycie swej osoby, lecz nieomal perfidna gra. Myślę, że można wokół Conrada długo krążyć — jak to czynił on sam (patrz przedmowy!), — można go podpatrywać z różnych stron, w rozmaitem oświetleniu i wymiarach, ale nie sposób uchwycić jego istoty, jego istniejącego przecież twardego, a jednocześnie wieloznacznego i migotliwego dna, — tajemnicy jego wielkości. To dno dzwiczę wspaniale i mocno pod jego słowami, ale jest niezgłębione, — niby morze pokryte ruchomymi falami. Zapewne dałby się z pism Conrada wydedukować pewien system pojęciowy, pewien światopogląd, — nie znajduję dlań lepszego miana nad pantrazizm, — lecz i on nie odsłoniłby żywego człowieka, a o to wreszcie tylko chodzi. Coś z tego wyczuliśmy również Anglicy, akcentując „mystycyzm” Conrada, ów wiecznie czuły „u niego” zmysł aktualności tajemnicy, i — nie mogąc się z nim uporać — uznali go za pierwiastek obcy, za rzekomo słowiański pierwiastek jego twórczości. Ale czyż to tłumaczy, iż każda napięta lina narysowana jest przezeń z widmową wyrazistością, jakby w księżycową noc; że, gdy się go wspomina, na usta wraca przed wszystkimi innymi, wyrażającymi zachwyt lub nienawiść, słowo „groza”; że każda z jego straszliwie genialnych powieści jest jak ziemia rozstępująca się pod nogami; że — ma on do siebie samego jakiś podejrzliwy, chłodny stosunek — lekając się uczucia, które zdradzić może samochcąc, — jakąś wszechogarniającą i nieobjętą ironję? Są chwile — są takie stronicy jego genialnie konsekwentnych, jego inkwizytorско nieubliżanych opowieści — gdy wapi się, czy był to ktoś istotnie silny, ktoś istotnie nieugięty? Czy też moc jego była maską, a jego tytaniczne i tragiczne oblicze porzyła ślepa, niewiadoma klęska; ta klęska, na którą nie starczy życia całego, całej twórczości, aby ją ukryć, aby się z niej wypowiadać...

Chyba tylko fenomenalne mistrzostwo Conrada, jako pisarza, zdołało ukryć nihilizm Conrada-człowieka. Nic dziwnego zresztą, że jego wyrafinowany intelektualizm potrafił niejednego sprowadzić na trop fałszywy; wspominać, — nie bez uśmiechu, — jak wkrótce po ukazaniu się w polskim tłumaczeniu „Murzyna z zagłogi Narcyza” pewien zdolny pisarz młodego pokolenia powitał w Conradzie apostoła zdobywczej energetyki, — zanim wreszcie, wychodząc poza pozory, tak słusznie uznano w nim „wielkiego niewierzącego”. Zapewne dlatego światem tego okrutnie ironicznego sceptyka tak często rządziła nieuchwytnie diaboliczne moce, — a pośród ludzi jego, pasujących się bez wytchnienia z losem, hulając rozpetane demony. Prawie każda rzeczywistość jego powieści — widziana w najostrejszym świetle jakby bezchmurnego słońca zwrótników lub oślepiającego refleksu, — przy końcu rozlewa się zwykle w tuman fantasmagorii. Tyle symboliczna np. „Smuga cienia” rozgrywa się o włos od szaleństwa, na samem pograniczu dławiających nieuchronnych potęg i nieludzkiego przerażenia; pozostaje po niej — i po tylu innych nowelach — wspomnienie jakiejś potwornej, wzrastającej, wciąż początkującej, zachłannej, jak nieprzenikniona mgła, zmyry. Nad wszystkimi myślami Conrada — nad każdym, z niezawodnym mistrzostwem sformułowanym zdaniem, jakby wypreżonym pasmem surowej skóry, — wiszą gwiazdy spraw nieubłaganych i ostatecznych. Pisarz ten, ogarnięty olbrzymimi horyzontami wód i światła, nie może się wychylić poza krąg ludzkiego fatalizmu, poza tajemniczy los człowieka. Na każdej szerokości geograficznej — niezależnie od nieczułej dekoracji wiekistej, wielozmiennej przyrody — interesuje go ostatecznie tylko dramat wewnętrzny jednostki. Na wolnej przestrzeni morza ludzie jego są pod usta-

wiczną presją: wspomnień, widm, walki, sumienia. Ci, którzy walczą u niego z najbardziej nieprzejednanym męstwem, walczą bez nadziei zwycięstwa, — dlatego tylko, że każdy krok i każdy oddech jest walką, że jest ona nieunikniona, że jest konieczna. Są przywaleni ciężarem olowianego przymusu, — i nie dać się zgnieść — oto wszystko, co mogą uczynić. Dźwigają na sobie jakoby całą rzeczywistość stojącego się świata, z pod której nikomu niepodobna się wylamać, niby żółwiowi z pod skorupy. Jest tak, jakby na jednej szali stał samotny człowiek i przeciwważył z bezustannem ostatecznym natężeniem wszystkiemu, co jest wiecznie poza nim, co jest dlań obojętne, — a zatem co jest niepojęte, obce i wrogie. Jeśli kto, to właśnie Conrad jest pisarzem głęboko nieegzotycznym, — jest kwintesencją cywilizacji zachodniej, w tym punkcie, gdzie zwątpienie znosi się samo przez się, — gdzie się już nie wątpi, ale przyjmuje. Dlatego Conrad tam, gdzie akceptuje, jest najbardziej tragiczny.

Z poza zaciśniętych ust tych silnych czy słabych, pobitych czy zwyciężających ludzi nigdy niemal nie wyrwie się jęk lub słowo skargi, i długo mocują się z sobą, aby powiedzieć o sobie cokolwiek pewnego. W tem przypominają samego Conrada, którego twórczość jest wyrazem nadludzkiej niemal woli. Każdy człowiek jest — dla Conrada — rzutem w płaszczyznę wszechmożliwości, perspektywa, gubiąca się w horyzontach, ładunkiem o niewiadomym i nieobliczalnym napięciu. W postaciach jego zerwany jest automatyzm psychiczny; jasne i zrozumiałe przyczyny rodzą nieoczekiwane logiczne skutki; zwłaszcza wtedy gdy ludzie ci zaczynają działać, i następstwo działania wyrasta im ponad głowę, przeobraża się w olbrzymie, kruszące ich przeznaczenie. Jakże irracjonalny, jak

czyn szaleńca lub somnabulika, jest postępek energicznego oficera, rzucającego ulubiony statek, — owego młodzieńca, w którego usta włożona jest narracja „Smugi cienia”. Conrad jakby starał się okazać tu, — i nietylko tu, — że w tych, których przywykliśmy zwać „ludźmi czynu”, których, słowem, przywykliśmy upraszczać, dzieją się sprawy postokroć tajemnicze lub przynajmniej niewytłumaczalne. Gdy kto już raz pchnie czyn w ruch, choćby czyn czysto negatywnej natury, równajacy się, jak w danym wypadku, rygnącej, — urasta on w lawinę niespodziewanych konsekwencji, oddziela się od woli działającego, przemienia się w „glupia”, ale i groźną „historję”. Conrad subtelnie sprowadza do absurdu ów „rozsańdek”, narzucający się zazwyczaj na świadka i na sędziego, pod wszelkie trzeźwe jego, jasne i świadome władze podkłada niezgłębioną przepaść. W ciągu jednej godziny w zniechęconym poruczniku, który przyjmuje zafiarowany sobie niespodzianie urząd kapitana, następuje doszczetna, piorunująca transformacja, „zachodzi przewrót w całym jego jestestwie”, równający się pod względem siły — a jak się okazuje potem, i pod względem skutków, — przełomowej katastrofie. Dlatego najbardziej przygodne, najpogodniejsze postacie Conrada są nadnaturalnych rozmiarów, jak ów wszechwładny, zlekka humorystyczny władca portowy, kapitan Ellis, lub doradca Giles, który w swem życiowym kierownictwie, w dobrodusznym wszechwładzie, w nieubłaganej mądrości, niby Jowisz, sięga granic mitologii.

W olbrzymim dramacie, rozgrywającym się w każdym z utworów Conrada, gdzie wszyscy są bezapelacyjnie samotni, — istnieje jednocześnie bezustanna współzależność ludzi od siebie. Niema tu uświęconego podziału na „zewnątrz i wewnątrz”, jest ciągła wymien-

ność, dialog, rozszczepianie się każdej z postaci. Dla każdej z nich wszystkie inne są niejako komentarzem, są jej konturami, nie bywają — jak zwykle u najlepszych nawet beletrystów — wydzielone: zbiorowość skupia się w indywiduum, jednostka jest rezultatem sił działających poza nią, jest jakby punktem skupionym w soczewce, zbiorowością skondensowaną. Niema tu umieszczenia jednostek w sztucznej, jasnej próżni — jak w widnem laboratorium, niema upraszczania, niema preparacji ani schematu. Ludzie ci zarażają się wzajem sobą, — są to jakby zrosnięte ze sobą korzenie i włókna. To zapewne daje sugestię owej bezustannej pełni życia, którą z zachwytem konstatował Kaden, — owo „stawanie się życia”, gdyż Conrad, zarówno przez swą metodę pisarską jak i odmienne, przeraźliwie wyraźne i złożone, widzenie mechanizmu wewnętrznego człowieka, staje się odnowicielem psychologii, zaprzeczając samowystarczalności ludzkiej psychiki, unicestwiając jej jedność. Tu staje się on prekursorem prądów najnowszych w literaturze; i tu znów jest — wielkim niewierzącym.

Dla uważnego czytelnika polskiego Conrada jest w dwójnasób zagadkowy, gdyż komplikuje się o kwestję, — nietylko chyba biograficznego znaczenia, — czemu porzucił polskość? Nie kuszę się o rozwiązanie tego zagadnienia, chociaż, kto wie, czy nie tu spoczywa węzłowy punkt jego twórczości. Może chciał zatracić to właśnie, co Anglicy przezwali jego „słowiańskim mistycyzmem”, może, odbijając od brzegów Europy, uciekał od tajemnicy, wygnaniającej go na ogrom morza, od tajemnicy, którą nosił w sobie? Cemu zaakceptował — on, tak czuły, tak bezwzględny dla nakazów moralnych, honoru i sumienia — tragedję rene-gacji? Jaki jest w tem przymus? Jaka

nieodwołność? Jaki brak wyboru?

Gdyby mi przyszło pisać taką... fikcyjną rehabilitację Józefa Korzeniowskiego herbu Nałęcz, nie znalazłbym zapewne lepszego tytułu, niżli: „O niemożności nostalgji”. Gdyż jednego chyba nie sposób pojąć: że Conrad — w swej bezbrzeżnej wędrówce żeglarskiej i intelektualnej — potrafił nie tęsknić. Tu, być może, jest rdzeń całego zagadnienia. O twórczości Conrada — zda się — decyduje jego bezdomność: niepodobienstwo odnalezienia ojczyzny. Temu siedemnastoletniemu chłopcu okrętowemu w Marsylii i temu czterdziestoletniemu mężczyźnie, w którym po niezmordowanej tułaczce zbudził się genialny poeta, — cała ziemia była bezpańska, zagubiona w ciemnej przestrzeni, poddana chłującym niewidomym prawom. Do tego znajdujemy aluzję — i one jedne zdradzają opawanego autora — w każdym niemal rozdziale wspaniałych jego książek. A wtedy ów brak — owa organiczna niedolność — tęsknoty jest może tylko wspaniałym pozorem? Może całe pisarstwo Conrada miało nasycić pustą wóję nostalgji, — i dlatego właśnie niepodobna odnaleźć jej w tej twórczości, która jest tęsknotą do ojczyzny... wreszcie zaspokojoną? Myślę, że wówczas cała ta twórczość byłaby równie tragiczna — i równie bohaterka, jak zamilknięcie innego siedemnastoletniego chłopca: gnanego furją włóczęgi Artura Rimbaud.

Zważywszy beznadziejny stoicyzm Conrada, poddający się nakazowi obowiązku, uświadczy, jako bóstwo, konieczność. U pisarza który panuje konsekwentna etyka desperata; bo kto w zmaganiu się z ludźmi, sobą i żywiołami, nie przyjmuje łaski, musi — wzamian jej przyjąć — lojalność. Ale w tym wypadku tragiczne staje się to, że — w przeciwnieństwie do zwykłych zapasów sportowych — niewiadomo, kto tutaj jest sędzią, ani jakie są reguły gry... I otóż Conrad, gdzie sięgnie, natrafia ostatecznie na czarną dziurę. Zdawałoby się, że taki człowiek, wiedziony niewiarą, musi zamilknąć. Co dało mu potęgę twórczości?

W tem oświeśleniu Conrad i Rimbaud — to dwa przełomowe punkty kryzysu europejskiej świadomości, gigantycznie odbite w sztuce. Gdy autor „Sezonu w piekle” palił rękopisy, doszedł do tego progu, gdzie „życie wystarcza”, do tego symbolicznego samobójstwa, w którym to, co się dzieje, wydaje się intensywniejsze nad wszelkie uczucie i nad wszelkie słowo, oddał się na pastwę bytowi, pochłonięciu przez świat, a więc i wszechświat, — runął bez steru w ocean chaosu. Conrad przeżył, jeśli wolno się domyslać, proces podobny w odwrotnym porządku. Józef Korzeniowski mógł pisać tylko dlatego, że przeżył czterdziestoletnie milczenie, że przeszedł nieubłagane i samotne życie żeglarskie, że zanim zaczął tworzyć, był rzeczywiście heroiczny. Ze wyczerpaniem rzeczywistości świata do dna, czy do bezdenia. I że porzucając powierzony sobie okręt, — niby ojczyznę, która okazała się makakiem, — jak człowiek tonący, ostatkiem tchu dobił do brzegu.

Potem, może tęsknił do morza utraconego, — do utraconego życia. I ten punkt, ten koniec splata się z początkiem, z tą drugą, młodzieńczą, nadaremna tęsknotą, której zaspokoić nie mogą wszystkie oceny globu, tylko jeden groźny, huczący ocean wieczności. Bo i jakaż to pycha, jaka nadzieja, jaka spalająca żądza wygnania na zawsze ucznia z świętej rupieciarni Krakowa w złowrogi cudzoziemski świat, kazała mu się zagubić bezimiennym, bezojczyźnianym na morzach ruchomych, na ładach ruchliwych i pustych, — kazała mu się wstydzić ojcowskiego nazwiska?

Gdy młodził-kapitan ze „Smugi cienia” po raz pierwszy w życiu realizuje marzenie, z bijącym sercem przejmując okręt, oddany jego władzy, okręt ten wydaje mu się „światem samym w sobie, oderwanym od otoczenia”. Gdy potem wybucha na nim trawiąca zaraza, a to, co zdawało się triumfem, staje się klęską, podejmuje on tę napozór beznadziejną walkę, do końca pasuje się z zagładą. Tak to twórczość, życie i osobę Conrada przesłania jakaś przerażająca, olbrzymia, mimochoczą wyłaniająca się, a zawsze niedopowiadająca ostatniego słowa, słowa rozwiązującego zagadkę, — wizja symboliczna. Gdzieś toczy się bój o świat cały, gdzieś zmagają się o samo istnienie Boga.

Zapewne walce tej przez życie całe pozostał wierny Conrad — Korzeniowski.

Stefan Napierski.

Natchnieniu, pracy, genjuszowi

Jana Kasprowicza,

poety wszechświata, władcy słowa, syna wielkości,

hołd pośmiertny składają poeci „Skamandra” i redakcja „Wiadomości Literackich”

Ciągle aktualny problemat Krytyka a historia literatury

Na marginesie ciekawego artykułu

„Nauka o literaturze, czy krytyka literacka?” — pod tym nagłówkiem ukazała się w nr. 51 „Przeglądu Warszawskiego” rozprawa Henryka Elzenberga, poruszająca problemat stosunku krytyki do nauki o literaturze oraz ich znaczenia dla poznania utworu. Autor reasumuje swe wnioski w sposób następujący: „Krytyka jest powołana do badania dzieł literackich, nauka... z krytyki tylko, słuszając jej, czerpie swe uzasadnienie. Poznanie dzieła literackiego nie jest możliwe dzięki środkom, pospolicie zwanym naukowymi, ponieważ w przeważnej mierze polega ono na takich czynnościach, jak 1) wartościowanie, 2) wykrywanie cech jakościowych, 3) reagowanie uczuciowe, 4) myślenie metafizyczne”.

Krytycy dotąd wojowali sami o swą rację bytu, o hegemonię w stosunku do historii literatury. Mieli słuszne „przeświadczenie”, nie umieli go jednak należycie uzasadnić, a raczej wyrazić to uzasadnienie takim językiem, aby przekonać naukowców. To też historycy literatury uważali się za bardziej uprawomocnionych do badań i sądów o literaturze. Na pomoc przyszyli im u nas okoliczności: 1) brak wybitnych krytyków (Mochacki, Matuszewski, Brzozowski — oto jedyni chyba jej koryfeusze), 2) stałe podszywanie się pod miano krytyki wszelkiej impresjonistycznej, dziennikarskiej gadaniny. Nietyle rezultaty roztrząsań stanowią tu nowość. Przełomowe znaczenie ma tu fakt, że właśnie z obozu naukowców wyszło to uzasadnienie prymatu krytyki i że dokonane zostało w sposób naukowy, który musi przekonać naukowców.

Gdyby Elzenberg nie był filozofem, ale modnym literatem, i gdyby napisał książkę o tem, że poezja opiera się na zdaniu, okrzykano by to za rewelację; gdyby rok temu głosił, że o sztuce wolno mówić tylko ze stanowiska estetycznego, a dziś zbyszła Matejkę za szerzenie idei monarchistycznej, pisanoby patetycznie o nowej fazie jego rozwoju. Ponieważ tak nie jest — artykuł przeszedł bez wrażeń. Nie potrzebuje chyba dodawać, że nie chodzi tu o wywiście o rozgraniczeniu dwóch obozów pracowników, gdyż każdy dobry historyk literatury musi być krytykiem, każdy dobry krytyk nie może być pozbawiony kultury historyczno-literackiej, — chodzi tu o teoretyczne rozróżnienie dwu dziedzin poznawania i dwu dyscyplin. Sygnalizując pojawienie się tej ciekawej rzeczy, nie myślę jej referować, pragnąłbym tylko zagać dyskusję, poruszyć parę wątpliwości. Pierwszą nasuwa mi takie twierdzenie Elzenberga: „Klasyfikacja jest przy pracy poznawczej, a zwłaszcza przy przekazywaniu jej wyników innym ludziom, niezmienne pożyteczna, czynnością jednak pozbawioną, przynajmniej w stosunku do przedmiotu klasyfikowanego i jego właściwości, stanowiąc nie jest”. Sądze, że niezawsze i nie o wszelkiej klasyfikacji można tak powiedzieć. Zdaje mi się, że uboczna i jedyną wartością dla poznania samego dzieła sztuki przy badaniu genezy było to, że czasem było to klasyfikacja robiona pośrednią drogą. Stwierdzenie, że dzieło sztuki jest np. epopeją czy dramatem symbolicznym, jest zarazem stwierdzeniem istnienia pewnych cech, a więc określeniem samego dzieła — zależy więc tylko, w jakim celu jest klasyfikacja robiona, czy dla celów grupowania materiału historycznego, czy dla celów charakteryzowania ta drogą samego dzieła.

Dalej autor przypuszcza, że mówiąc o istocie indywiduności (jakiegoś dzieła sztuki), wykraczamy poza naukę i wступujemy w sferę metafizyki. Sądze, że cechy, zwane istotnymi, nasuwają się nam najczęściej intuicyjnie, i że ta czynność umysłowa jest tą samą, zapomocą której np. portrecista-malarz „wybiera” rysy „znamienne” dla oddania podobieństwa. Ta intuicja posługuje się przeważnie krytyk, i nie ona z czynnością naukową nie ma wspólnego. Ale czyż można twierdzić, że historyk ustalający istotność, znamiennosć jakiegoś faktu w dziejach narodu ze względu na jego konsekwencje, albo ze względu na to — że szereg czynników, warunkujących to zjawisko, znajduje w nim pełny wyraz, postępuje nie według metod naukowych? To samo można powiedzieć o historyku literatury, który za istotne cechy twórczości jakiegoś pisarza, uważa, dajmy na to, te, które przewijają się przez całą twórczość. Czyż to są czynności nienaukowe? Jak psychjatra, na zasadzie pewnych, systematycznie obserwowanych zбоżeń, stwierdza, po wysłuchaniu z tego wniosków, że istotny powód choroby tkwi w tem a w tem, tak i historyk literatury, wnioskując np. z szeregu kontrastów emocjonalnych w zdaniach, ustępach o dramatyczności jakiegoś wiersza i uznaje ją za cechę istotną. Czyż i to wszystko są czynności nienaukowe? Nikt chyba nie jest bardziej ode mnie skłonny do przypisywania krytykowi czynności analogicznych pod wieloma względami do czynności artysty, wogóle nienaukowca, i jak najbardziej obca jest mi chętka wynajdywania czynności naukowych dla „rehabilitowania” tą drogą czynności krytyki. Nic podobnego! Obchodzi mnie tu zgola inny fakt, pewna skłonność do wąskiego pojmowania naukowosci, właściwa wszystkim niemal warszawskim filozofom, ale obca zupełnie Elzenbergowi.

Tem bardziej to twierdzenia mnie zdziwiły, i tem większe są moje wątpliwości.

Stefan Kołaczkowski.

SERGIUSZ JESIEŃ
PUGACZOW
Cena zł. 1.80. Nakład „Skamandra”.

Zakopiańskie kilimy i łowickie wycinanki w Berlinie U Alfreda Döblina

Wywiad własny „Wiadomości Literackich”

Berlin, na wiosnę 1926.

Na biurku Alfreda Döblina panuje straszliwy nieporządek. Słuchawka lekarska, recepty i jakieś przyrządy o tajemniczym przeznaczeniu leżą tu obok barwnych pęków piór, obok ozdobnie oprawnych tomów, których zawartość zdaje się nie mieć nic wspólnego z zawodem, jaki uprawia powieściopisarz niemiecki. Wertowałam długo książkę tele-

fem dokąd. Na Włochy nie miałem ochoty. W Polsce było mi bardzo przyjemnie. Szkoda tylko, że nie znałem języka. W urzędach rozmawiano ze mną po francusku, ale ponieważ co innego umieli oni, a co innego ja, więc z trudnością udawało nam się porozumieć. W Warszawie u Kadena-Bandrowskiego spotkałem poetów „Skamandra” (uderzył mnie wśród nich jeden chudy, wysoki, w okularach, ogromnie grzeczny), ale mówili

by pracy. W Polsce każdy jest inny. W tym kraju można sobie wyobrazić ludzi niepokonanych, ludzi spełniających wielkie, szalone czyny. Niech pani posłucha co napisałem w zakończeniu mojej podróży po Polsce:

„Pomyśl teraz, drogie serce, co jest najsilniejsze na świecie. Stoisz nad morzem; skończyła się już podróż przez obcy kraj. To, co tu widzisz, wydaje mi się najsilniejsze, niezmierzona natura. Ciągła ona. Nie mam potrzeby się poprawiać. Kawałek jej leży przede mną: morze, płynący ogród pełen zwierząt i roślin; wiatr je owiewa.

A tamto, to drugie najsilniejsze? Dusza. Duch, wola człowieka.

Widziałem zbiorowiska dzielnych ludzi. Zbiorowiska uciśnionych ludzi. Zrozumiałem jasno, że nie wolno popadać w uwielbienie. Zrozumiałem że wolno zmieniać, budować odnowa, zrywać, że trzeba zrywać. Duch i wola są prawomocne, płodne i potężne.

Jest zgodna z wolą boską niezależność. U jednostki ludzkiej. U każdego oddzielnie. Głowę na karku nosi każdy dla siebie”.

W swojej „Reise in Polen” spisał Döblin wszystko, co mu przychodziło na myśl podczas podróży po obcym, mało jeszcze znanym kraju. Daremnieby tu szukać ścisłej analizy warunków życia polskiego, albo przedmiotowych opisów. Döblin umie być czasem brutalnym realistą, lecz jego realizm jest tylko organem niesłychanie czułego zmysłu odrębności wewnętrznej. Opisujać chłopą, który legł krzyżem w katedrze świętojańskiej, nie zapomina o najmniejszej plamie na szczerbionych kamieniach kościoła, ale tylko dlatego, że wie jak bliska jest dusza tego człowieka kamieniom posadzki kościelnej. Poprzez malownicze kąty Krakowa, przez bogate kapitele Sukienic i renesansową strukturę podwórka Biblioteki Jagiellońskiej wraca wciąż Döblin do głównego źródła, do duszy ludu, mieszkającego w Polsce. Z ludem tym łączy go już dziś wiele, skoro własnie psychicznemu ukształtowaniu Polaków zawdzięcza pomysł najsilniejszego dzieła.

— Czy można wiedzieć, jaka będzie treść nowej powieści pana? —

— Bohaterem jej jest książę indyjski Manas, którego joga prowadzi do państwa umarłych, pozwalając mu przeżywać inne, obce żywoty. Ale w walce z wrogimi demonami joga zabija swojego przyjaciela, i Manas ma już spłonąć na stosie, gdy żona jego, która nie mogła uwierzyć w śmierć męża, schodzi do państwa umarłych, znajduje jego duszę i rodzi go na nowo. Manas, wrociwszy teraz między ludzi, przewyższa potęgą wielki smiertelnych, ale i bogów: sam wielki Siwa korzy się przed nim. Jak pani widzi, jest to historia wielkiej, niepokonanej jednostki, przed którą nawet bóg ugiął kolana — a jednocześnie i nowy etap, nowe przeciwstawienie w mojej twórczości: przeciwstawienie potężnej jednostki mniej potężnej naturze. To samo co w zakończeniu „Reise in Polen”.

— W jakim stosunku pozostaje powieść pana do rzeczywistości? —

— W moim sposobie tworzenia niewiele jest miejsca dla wpływu rzeczywistości. Podróż po Polsce była tylko powiewem przez drzwi, który nasunął mi pomysły powieści. Ale reszta jest moją wyłączną własnością. To co piszę ma niewiele wspólnego ze światem zewnętrznym. Są pisarze, jak np. Wassermann, którzy piszą swoje powieści na podstawie doświadczenia życiowego, przez które przeszli oni, czy też ich znajomi. Dla mnie tego rodzaju rzeczy mają mało wartości. Dramatopisarzowi wystarczy czasem drobna notatka w gazecie dla zupełnego zbudowania akcji. Ale akcja dramatu koncentruje się w samym zdarzeniu. Powieść jest rezultatem całych wycinków życia, wciąga w siebie wszystkich jego wartości. Musi być wyrazem stosunku do całości świata. Owszem, i mnie się zdarzało, że wiadomości przeczytana w gazecie uchyliła na chwilę drzwi i przyniosła mi pomysły nowej powieści. Tak było z moim romansem chińskim „Die drei Sprünge des Wang-Lun”. Na pomysły tej powieści wpadłem po przeczytaniu wzmianki o strajku robotników syberyjskich. Ale do tego dołączyły się jeszcze inne rzeczy: nauka Lao-Tse, tolstojowska doktryna niesprzeciwiania się złu i t. p. Moje Chiny są jak najzupełniej wymyślone, bo na Wschodzie nigdy nie byłam. Akcja jest przesunięta na inny teren, prawdziwa koncepcja powieści nie ma już nic wspólnego z tamtym powieściem przez drzwi. Tak samo dowiedziałem się czegoś o wędrówkach lodowców na Grenlandji, i stał powstała moja powieść „Berge, Meere und Giganten”. To jest książka, która niekiedy potrafi przeczytać do końca. Ale to, o co w niej idzie, jest bardzo dalekie od jej pierwotnego początku: przeciwstawienie techniki ludzkiej kolosalnej technice natury. Czasem obchodziły się zresztą i bez tego powiewu przez drzwi... Czyżo chciałaby się pani jeszcze dowiedzieć?

Myślę, że nie trzeba nadużywać nieczyjjej uprzejmości, tem bardziej, że przez drzwi słychać, jak w sąsiednim pokoju nakrywają do stołu.

— Ale nim pani pójdzie, musi pani zobaczyć moje pamiętki z Polski — mówi Döblin.

W wielkiej jadalni trzech synów państwa Döblin wyładowuje swoją energię u stóp łowickich wycinanek i zakopiańskich kilimów.

Regina Reicherówna.

”) Por. „Nowa powieść Döblina” w nr. 114 „Wiadomości”.

Werter XX wieku Nowa powieść Colette „La fin de Chéri”

Karjera literacka Colette jest paradoksem. Nieświadoma życia panienczka z prowincji, o nikłej kulturze umysłowej, o wykształceniu zaledwo elementarnym, pozbawiona właściwie, jak sama twierdzi (może dla przekory), powołania literackiego, staje się — dość nagle — jedną z najwybitniejszych autorek francuskich, i to autorek najbardziej „śmiały”. Trochę dlatego, że ma tak kazał, trochę dlatego, że pisanie jest zabawą wcale nie gorszą od innych. Co pisać, jak pisać? Willy podsunął temat, Willy poprawił styl, Willy podał rzecz całą sosem pornograficznym — pierwszy tom

litego mistrzostwa, aby czytelnik uwierzył w samobójczą śmierć tego trzydziestoletniego Wertera dla sześćdziesięcioletniej Karoliny”. A znakomity krytyk Edmund Jaloux nazwał „La fin de Chéri” arcydziełem. Wyraził tylko żal, że w całej książce, liczącej dwieście pięćdziesiąt stron, arcydzieła wystarcza tylko na stronę — sto. Ale zato tych sto stron stanowi trwały nabytek dla literatury francuskiej.

Tak, Chéri umiera, wpatrzony w fotografię Lei, liczącej obecnie lat sześćdziesiąt. Ale na fotografii kochanka jest taka, jaka była przed siedmiu laty: mło-



COLETTE

„Klaudyny” był gotów. Skandal! Sukces! I tak się rozpoczęła owa osobliwa współpraca, nad której tajemnicą biedzą się obecnie krytycy francuscy, usiłując podzielić sprawiedliwie wspólnie nabyte dobro pomiędzy męża i żonę. Willy’emu oberwało się przytem niemało; traktuje go się zazwyczaj jako pasożyta na znakomitym organizmie talentu Colette. Nie jest to jednak stanowisko słuszne: Willy nauczył Colette rzemiosła literackiego, bez którego może sobie poradzić tylko geniusz, a które stanowi integralną część talentu. I w tem rzemiosło właśnie, we wszystkim, co jest stylem i formą, osiągnęła Colette sukces największy, prześcignęła nie tylko mistrza, ale i mistrzów. Bo przecież polot myśli jest znamięm jej wielkości. A że ta wielkość jest istotną, świadczy przydomek, jakim ją ochrzciła krytyka francuska: „Le génie du style”. Ten specyficzny geniusz sprawił, że kobieta, która woli tanięć i scenę od literatury, a miłość od tańca i sceny, posiada w swoim dorobku literackim prawdziwe arcydzieło.

Dzieło Colette jest paradoksem, podobnie jak paradoksem jest jej karjera pisarska. Każda niemal powieść tego enigmatycznego literatury francuskiej jest do pewnego stopnia powieścią z tezą — tezą, która fika sobie poprostu koziołka, skrobie marchewkę na nosie, łącznie z pokazaniem języka różnym ustalonym obliczom miłości i stosunkowi wzajemnemu dwóch pici. Klaudyna — jasny dowód, że najczystsza jest dziewczyna najbardziej „uświadomiona”, że wśród rozbewstwień rozpusty wielkiego miasta możliwa jest wielka miłość — i to w małżeństwie (nie zapominajmy, że chodzi o literaturę francuską), i że „przyjaciółka domu” jest niebezpieczniejsza, niż „przyjaciel”. „L’innocence libertine” — fakt niezbity, że kobieta może mieć wielu kochanków i nie znać rozkoszy zmysłowej, póki jej nie znajdzie niespodzianie w objęciach własnego męża, „Chéri” wreszcie i ciąg dalszy — „La fin de Chéri” — sama autorka określa w ten sposób: „Chodziło mi tylko o to, aby wykazać, że kiedy kobieta jest znacznie starsza od swego kochanka, romans kończy się fatalnie nie dla niej, lecz dla niego, i że on musi cierpieć i ginąć z miłości, nie ona”. A więc znów teza à rebours.

Sam Willy, po przeczytaniu ostatniej książki swej ex-żony, zakrzyknął z zachwytem a złościwie: „Trzeba niepospo-

da (powiedźmy!) i piękna. Taka właśnie, jaką pokochał ongiś pierwszą miłością, jaką porucił później dla młodej żony i dla wojny, nie rozumiejąc, nie oceniając rozmiarów swej miłości. Nadeszły puste, jałowe, powojenne lata; dawna miłość odżyła. Cóż, kiedy gnany tęsknotą Chéri znajduje dawną kochankę gorzej niż umarłą; znajduje — tęga, siwą, zadowolona rentjerke. Przez tę najwyższą, nigdy niezapokojoną tęsknotę Chéri przeistacza się z pospolitego gigola, jakim był w pierwszym tomie, w romantycznego polawacza cieni. Jego miłość sięga granic kosmicznej, elementarnej miłości, a tęsknota — granic metafizycznej tęsknoty. Pozbawiony przytem cienia jakiegokolwiek ideaowości, aspiracji i rozpedu życiowego, staje się Chéri reprezentatywną postacią powojennego pokolenia o zdruzgotanej przez wojnę psychice.

A jednak daleko mu do Wertera. A jednak Colette nie jest Goethem. „Chéri” nie wywoła epidemii samobójstw. Nie stworzy nowej filozofii życia. Mały, próżniaczy światek, któremu Colette niepostrzeżenie poświęca nazbyt wiele uwagi, mały, próżniaczy, nieciekaw w gruncie rzeczy bohater — nie wstrząsnął sercem ani mózgiem czytelnika. Cała subtelna analiza duszy ładnego Chéri przekona nas najzupełniej o bezwzględnej logice psychologicznej jego samobójstwa, ale pomysłowy przytem: „To lepiej. Poco taki ma żyć”. Chéri przypomina pod wieloma względami Hilarego Iwaszkiewicza. I tu i tam szkoda wielkiej chmury artysty, która wydała tak nikły deszcz. Gdyby jakaś literacka wichura wymiotła z powieści tych herosów, którzy są właściwie kobietami w spodniach, w dodatku kobietami starego typu: pustymi, czekającymi się ze sobą, pozbawionymi wszelkiej energii życiowej. Wartoby o to westchnąć do jakiej opatrzonosci literackiej. A może to jest znamię czasu, może w psychice obu pici następują jakieś przesunięcia, i o ile kobieta staje się męską, o tyle męczyzna staje się kobiecą? Może. Ale z jakąż rozkoszą wraca się po takiej subtelnej a jałowej książce (oczywiście nie chce przez to powiedzieć, że finieja jest równoznaczna z jałowoscią) do „Jana Krzysztofa”, albo do nieubłaganej, żądającej analizy Prousta, albo do tejże Colette mistrzowskich historii o zwierzętach i roślinach.

Irena Krzywicka.

Trwający w dalszym ciągu strajk drukarski zmusza nas do korzystania z dawniejszych materiałów i nie pozwala na odpowiednie uwzględnienie działu aktualnego. Mamy nadzieję pokonania w najbliższym czasie i tych trudności, tymczasem prosimy czytelników o łaskawą wyrozumiałość.

Twórczości Jana Kasprowicza poświęcimy w najbliższym czasie numer specjalny.

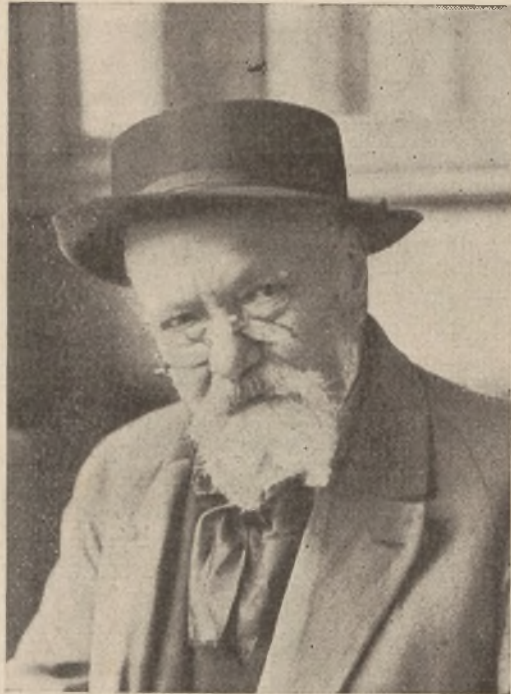
WAPLAKA
ATE LIER
REK
LAMY
ARTY
STYCZ
NEJ
WARSZAWA
BODUENA
N1
TEL 923 04

Stara i młoda Francja literacka Raul Ponchon i Filip Soupault

Wywiady własne „Wiadomości Literackich”

Paryż, w czerwcu 1926.

Dowiedziałem się przypadkowo, że sąsiadem moim w ciasnym hoteliku „des Flandres” na ulicy Cujas jest poeta, jeden z najbliższych przyjaciół Verlaine’a



RAUL PONCHON

i Rimbauda. — Raul Ponchon. I tylko tej łagodzącej okoliczności, że nie należę do rasy anglo-saskiej, zawdzięczam rozmowę, prowadzoną w obskurnym kurniku, w którym osiemdziesięcioletni starzec, obarczony sławą i nędzą, wyculek ryczłego końca.

Ponchon przeprosza mnie na wstępie za podejrziwość, z jaką odnosi się do pewnego typu „wywiadówców”.

— Najgorszą hołotą są amerykańscy dziennikarze. Codziennie, od czasu jak wszedłem do Akademii Goncourtów, odwiedza mnie taki wygadany pan, żujący gumę i cuchnący natrętnością, i z bezczelną poufalością domaga się kilku „zwierzeń”. Przytem te zwierzenia mają być intymne, nikomu, oczywiście, jeszcze nieznanie. Djabła go obchodzi moja praca. Nie zna ani jednego mojego wiersza. Wie tylko, że jestem poetą „z przeszłością”. Przeszłość jest dla takiego pana przedwzrostkiem rezerwuarem pikanterii, skandalów i wieloznacznych domysłów. Z początku zadziła mnie ta arcy-ludzka ohyda, i zachowywałem się jak żak szkolny. Odpowiadałem naiwnie i sumiennie na każde, nawet najidiotyczniejsze pytanie. Ale teraz wyrzucam takich panów poprostu za drzwi.

Po dłuższym milczeniu Ponchon odzyskuje spokój i mówi:

— Akademia Goncourtów niezbyt mądre postąpiła, wybierając mnie na swego członka. POCO było wyrwać starego samotnika z narkotyku wspomnień i znowu rzucić go na hałaśliwy jarmark „literatury”? Bo właściwie skończyłem już dawno. Napisałem kilkadziesiąt wierszy, w których zamknąłem to wszystko, co było we mnie żywe. Długo się szamałem, błądziłem, robiłem rzeczy dobre i złe, opiewałem pijaństwo i lenistwo, zaznałem trochę przyjaźni, ratowałem się poezją... Bywało romantycznie. Ale wszystko to już się skończyło. Jestem trup. Nie rozumiem mego czasu, i przynajmniej panu — niebardzo mnie to trapi.

— W dziedzinie poezji odnajduje pan jednak coś, co panu jest znane?

— Mało. Najbliższy jest mi Trystan Derème), wesoły, pogański druh, przekorny „gamin”, rozkoszny włóczęga. Ale inni, inni. Tyłu ich jest. Nie rozumiem ich wymyslanej meki, ich kunsztownej problematyki, ich zwarjowanych „kompleksów”. Nie znajduję prawdy ani w ich radości, ani w ich cierpieniu. Ich radość jest podejrziwie wyuzdana, a cierpienie za nadto koturnowe. Wynaleźli nowe zmysły, ale zarczają panu, że kiedyś powrócą do starych, zaplankani jak dzieci.

— Znał pan Rimbauda i cenil go. A przecież to on zrodził ten nowy zamęt.

— Tak, lecz Rimbaud to był szalen we własnej osobie, a dzisiejsi poeci są — w najlepszym wypadku — drobnymi demonami. To wielka różnica. Ale zostawmy mniejszych i wróćmy do wielkich. Siedziałem w towarzystwie Foraina, Mallarmego, Richepina w jednej z kawiarni na bulwarze St. Michel. Wchodzą Verlaine, cokolwiek już podпиты, prowadząc za sobą chudego obdartusa, który mógł mieć najwyżej szesnaście lat, o ogromnej, rozwichrzłej czuprynie i prawdziwie diabelskich oczach. Był to Rimbaud. Verlaine rozpyliwa się w czułościach, opowiada nam o genialności swego przyjaciela, o jego jasnowidztwie, o wizjach, jakie miewa we śnie. Rimbaud nie odpowiada. Wówczas Verlaine, trochę zażenowany, tłumaczy przyjacielowi, że należy grzecznie zachowywać się wobec tak znakomitych pisarzy. Rimbaud zrywa się i krzyczy: „Do diabła z waszą grzecznością, z waszą literaturą wypomadowaną i wyłizaną jak podstarzała kokota z Montmartre! Mam już dość waszej błagi, wypchane kukły dostojności!” Po tych słowach ucieka. No, ale później, poznawszy bliżej, zaprzyjaźnił się ze mną. Wyrwał fascynujący, niebezpieczny wpływ na otoczenie. Mieszkał na ulicy Campagne-Première w ciemnej mansardzie. Odwiedzałem go często. Pracował od północy do świa-

tu nad „Iluminacjami”. Tam też przeczytał mi „Statek pijany”. W Paryżu czuł się źle. Nienawidził literatury w gorsecie. Wciąż coś w nim krzychało za chaosem. Prawdziwym jego niewolnikiem był Verlaine. Pewnego dnia towarzysze Verlaine’owi do apteki. Zachorowała mu żona, był bardzo przygnębiony. Nagle zauważył Rimbauda z tłumokiem pod pachą. „Dokąd idziesz?” — pyta Verlaine. Na to Rimbaud: „Mam dość Paryża. Napelnia mnie wstrętem. Idę do Belgii!” „Bez pożegnania? Tak mnie zostawiasz?” — płacze prawie Verlaine. „A więc chodź ze mną” — odpowiada Rimbaud. „Nie mogę” — mówi Verlaine. — „Żona chora, idę właśnie po lekarstwo”. Rimbaud wściekle: „Daj mi święty spokój ze swoją żoną, z apteką, z tą całą elegancją kloak! Chodź ze mną!” No i Verlaine poszedł. Zaczęła się ich tragiczna belgijska włóczęga. Odtąd straciłem Rimbauda z oczu już na zawsze.

Ponchon długo jeszcze mówił o swych wielkich współczesnych. Wracając do teraźniejszości skarżył się, że człowiek w jego wieku nie ma własnego dachu nad głową i musi tulać się w nędzy i wygrzewać obce kąty. „Pocieszyłem” go, przytaczając mu los Kazimierza Przerwy-Tetmajera, człowieka-epoki, który u schyłku swego życia skazany jest na oszczędność „dobroczynność” swego rządu.

Nazajutrz po rozmowie przyniósł mi Ponchon jedyną książkę, jaką napisał —

„La muse au cabaret”, w której zamknął nadmierny trud i poezję swego życia.

*

Filip Soupault, mistrz nowej powieści francuskiej, mówi z pewnem zażenowaniem o swojej sławie. Nie wie właściwie do dziś dnia, jak do niej doszedł. Rozbraja szczerością gdy podnosi swoje braki. Mieszka na ulicy Rivoli, czyli w wirze diabelskiej karuzeli, co nie przeszkadza mu jednak pracować zadziwiająco intensywnie.

— Wracam właśnie z południa, gdzie restaurowałem swoje nieco nadzarnięte zdrowie. W czasie choroby odczuwałem na własnej skórze prawdę proustowskiej metody twórczej. Nie ma pan pojęcia, do jakiego niesamowitego i groźnego ogromu dochodzi ciało właśnie wówczas gdy jest beznadziejnie i opuszczone. Leżałem nad morzem i przeżywałem siebie od początku świata. Nigdy nie zapomnę tych wyrafinowanych i przemyślnych harców. Wróciłem do Paryża jak zmartwychwstały Łazarz.

— I jak się panu wydaje teraz Paryż?

— Smutny. W powieściach moich uwiija się mało zresztą bohaterski „bohater” Julian, tknięty paraliżem woli, wirtuoz sceptycyzmu i rozpusznie ciągnętego bezwładu. Otóż w Paryżu widzę teraz wyłącznie takich Julianów.

— Czy Julian pana jest faktycznie najcharakterystyczniejszym typem młodej Francji?

— Bezwzględnie. Nie ja zresztą tylko uchwyciłem ten typ. Crevel, Drieu la Rochelle i Arland także go widzą.



FILIP SOUPAULT

— Czy nie jest on prawowitem dzieckiem wielkiej wojny?

— Nie. Stykałem się z nim jeszcze przed wojną. Ale nikły był, przechodził wówczas dopiero zaskakujące psychiczne. Teraz wyolbrzymiał. Wojna przerwała na pewien czas jego dojrzewanie. Poza to nie miała ona większego wpływu na ukształtowanie się psychicznego pokolenia

— W Niemczech spotykamy się z zupełnie odmiennym zjawiskiem.

— Nie sądzę. Uważam zresztą, że literatura niemiecka nie odzwierciedla dokładnie swego czasu. Prócz tego znajduje pan w niej wskazania, napięcia ideologiczne, niekiedy patetycznie rozdęte. U nas zaś jest inny stosunek do życia. Ujrzamyśmy je t. zw. statyczną analizą.

— Czy w powieściach, nad którymi pan obecnie pracuje, występować będzie w dalszym ciągu „wirtuoz” Julian?

— Postawił pan bardzo bolesne pytanie. Ukończyłem nową powieść p. t. „Corps perdu”, która przypomina wcześniejsze moje książki. Nie umiem wyjść poza siebie. Jestem chory na powtarzalność. Dla publiczności jest to obojętne. Ma zdrowy żołądek i — co najbardziej — ma żołądek absolutnie niefleksyjny. Strawi wszystko, co to znaczy „tkwić w sobie”. Być może zresztą, że taki jest czas. Nie pomaga żadna, nawet najbardziej filozoficzna izolacja. Polykamy wszyscy miazmaty powszechnej choroby.

Zbaczam na temat bardziej konkretny.

— Czy zalicza się pan do pewnej grupy literackiej?

— Jestem nadrealistą, chociaż w twórczości mej nie występują pierwiastki oficjalnego nadrealizmu. Jestem raczej jego podziemnym zwolennikiem. W jakim stopniu? Sztuka moja jest obezwładniająca. Utopiłbym się w niej, gdyby nie iniekcja psychicznej deformacji czyli namiętności, która wstrząsnęła mi od czasu do czasu moją podziwną kochanką. Poza to łączą mnie z nadrealistami przyjacielskie stosunki. A przyjaźń — to boska rzecz. Nie miałbym siły wyrzec się tego upajającego trunku.

— Czy ma pan także mistrzów („najwyższą hierarchią przyjaciół”)?

— Izidor Ducasse, hr. Lautréamont. Jest on największą tajemnicą mej twórczości. To feeria, najcudowniejszy gejzer poezji, dotykana laska objawienia. Umarł w dwudziestym roku życia (1850—1870). Ale przeżył wszystkie cuda twórczości. Jego „Pieśni Maldorora” będą żyły, dopóki żyć będzie Francja. Może jeszcze dłużej. Po Lautréamontie największym zdarzeniem byli dla mnie Rimbaud Baudelaire, z współczesnych tylko Gide.

— A Proust?

— Proust jest wielką samotnością. Kocham go. Ale Gide wkroczył w moje życie. W każdej ciężkiej chwili jest przy mnie i pomaga mi. Imponuje mi, ponieważ w każdym swym dziele pokonywa siebie na nową. Tego mi właśnie brak.

Proszę pisarza o kilka dat.

— Urodziłem się w r. 1897 w Chaville, pod Paryżem. Pierwszą moją książką był tom poezji „Akwarjum”. W siedemnaście roku życia wydałem powieść p. t. „Dobry apostoł”. Z Andrzejem Breton napisałem „Pola magnetyczne” (proza poetycka). W r. 1917 założyłem wspólnie z Trystanem Tzara, Eluardem, Bretonem i Aragonem pismo „Littérature”, organ szkoły Dada. Wykłęto nas na długi czas „z gromady”. Za dużo w nas było bluźnierstwa, nowinek i rewolucyjności. Później wydałem dwie powieści u Grasset. W tych dniach ukazał się nowy tom poezji. W jesieni wyjdzie „Corps perdu”.

— Planuję?

— Pracuję teraz nad nową powieścią „Le Nègre”, która stanowi punkt zwrotny w mojej twórczości. Jest to bezwzględny obrachunek z współczesną cywilizacją. Mój „Murzyn” będzie jedynym ratunkiem dla Europy i — dla mnie.

Zegnając mnie, Soupault powtarza: — Koniecznie „wyleźć” z siebie. Byłbym wówczas naprawdę szczęśliwy.

Marjan Sewi

Aleksander Dan.

Dekabryści na scenie i na ekranie



— Niech inni zajmują się poważną literaturą. — a myśmy otworzyli swoją piekarnię

Moskwa, w czerwcu 1926.

Stulecie powstania dekabrystów, obchodzone w Rosji sowieckiej szczególnie uroczystie, powołało do życia aż kilka utworów dramatycznych i filmów. Są to jednak przeważnie ad hoc sfabrykowane scenariusze, niewiele mające wspólnego z prawdziwą literaturą dramatyczną, których powodzenie zależy głównie od efektownej wystawy i udanej gry aktorskiej. Jedną z głównych dostarczycelek tego rodzaju sztuk stanowi obecnie spółka, złożona ze znanego powieściopisarza Aleksieja Tołstoja i historyka literatury oraz badacza ruchów społecznych w Rosji Pawła Szczegolewa. Spółka ta, która wyrobiła sobie imię, no i pokazywać majątek, głównie dzięki „Zamachowi cesarzowej”, skorzystała także ze stulecia powstania dekabrystów w celu udratynowania jednego z romantycznych epizodów („Paulina Gueble”) dla kina. Do powodzenia filmu w pewnym stopniu przyczynił się fakt, że rolę bohatera odegrała jej prawnuczka, Barbara Annienkowa.

Paulina Gueble, młoda nauczycielka francuskiego w Petersburgu, była kochanką, a później małżonką dekabrysty

Iwana Aleksandrowicza Annienkowa. Po uwięzieniu męża Paulina ujawniła niewzruszone męstwo i niewyczerpany zapas energii oraz pomysłowości. Używała widzenie z ukochanym w fortce petropawłowskiej, nosiła się z zamiarem, oczywiście zupełnie fantastycznym, ucieczki z nim zagranicę, i jedna z pierwszych żon dekabrystów zdecydowała się pojechać na Sybir, aby tam żyć w bliskości męża. Choć obca poddana, nie znająca prawie języka rosyjskiego, i wbrew pierwotnej odmowie Mikołaja I, Paulina Gueble ostatecznie zdobyła pozwolenie na wyjazd na Syberję, gdzie się później połączyła z mężem.

Paulina Gueble-Annienkowa mogła więc sobie rościć prawo do figurowania w znanym poemacie Niekrasowa „Russkija żenszczyzny”, opiewającym męstwo i miłość małżeńską dwóch utytułowanych żon dakabrystów — księżny Wolkonskiej i Trubieckoj. Gueble, co prawda, nie była Rosjanką, ale i księżna Trubieckaja trochę gwałtem przez poetę została zaliczona w poczet „niewiast rosyjskich”, gdyż jako urodzona hrabianka de Laval z matki Kozickiej, krwi rosyjskiej wcale w sobie nie miała.

pe.

SŁOWA WE KRWI

Juljanowi Tuwimowi

O, jakże słodko oszukałeś mnie, Julianie Tuwimie!
„Słowa we krwi”. Myślałem: pioruny, groźne krzyki!
Aż tu powiały na mnie łagodnym, wiosennym hymnem,
Kwiaty, fontanny, gwiazdy i słowiki.

Znowu się dawność w wierszach Twoich rozczuliła,
Bogata w listy liljowe, w tęczę miłosnych urojeń,
W dalekie, daremne podróże, w modlitwy, w sny zawiłe,
W musujące jak wino zachwyty i niepokoje.

Lecz kiedy pochyliłem się nad oną dawnością,
Wylała, poniosła, pochłonięła mnie jak rzeka —
I oto płomienną rozkwitły wiecznością
Twe „Słowa we krwi” — w serdecznej krwi człowieka...

Marjan Sewi

„SKAMANDER”

OSTATNI NUMER

ZAWIERA

KAZIMIERZ WIERZYŃSKI: Gaj Akademosa. — WŁADYSŁAW BRONIEWSKI: Ziola. Listopady — MIECZYSLAW JASTRUN: Poczęcie. — ALEKSANDER WAT: Bezrobotny Lucifer. — JULIAN TUWIM: Przemiany. — ANTONI SEONIMSKI: Sen Adama. Uśmiech. — JERZY LIEBERT: Anioł żalu. Próby serdeczne. — WŁADYSŁAW STERLING: Luna. — LEONARD PODHORSKI-OKOŁÓW: W obronie „nowych rymów”. — SERGIUSZ JESIEŃIN, przełożony WŁADYSŁAW BRONIEWSKI: Pogaczow (poemat dramatyczny, V—VII).

Okladka TADEUSZA GRONOWSKIEGO.

Cena zeszytu zł 3.—

Dla abonentów „Wiadomości Literackich” 25% zniżki

Administracja: Boduena 1 m. 2, tel. 223-04, konto w P. K. O. 8 515

Notatki

Pamiętniki kardynała Gonsalvi. W najbliższym czasie ogłoszone zostaną w Rzymie pamiętniki kardynała Gonsalvi, podsekretarza stanu przy papieżu Piusie VII. Pamiętniki zawierają wiele ciekawego materiału, rzucającego nowe światło na stosunek Napoleona do Stolicy Apostolskiej i kulisy kongresu wiedeńskiego. Według życzenia kardynała pamiętniki nie mogły być opublikowane, dopóki żyła choćby jedna osoba w nich wymieniona.

Historia literatury angielskiej. Macmillan Company wydała historię literatury angielskiej, napisaną przez dwu profesorów uniwersytetu paryskiego: Legouis i Cazamiana. „London Observer” nazywa tę książkę „najważniejszym dziełem z tego zakresu od czasów Taine’a”.

O współczesnej powieści. Hugh Walpole pisze w „T. P. S. Cassell’s Weekly” w artykule p. t. „My Youth and After” o niebezpieczeństwie, jakie wnosi do literatury „Ulysses” Joyce’a. „Sądząc — mówi, — że bliski jest czas, w którym nie będzie się gardziło powieściopisarzem dlatego, że wprowadza jakąś akcję do powieści”. Walpole uważa, iż połączenie daleko posuniętej analizy charakterów z umiejętnościami opowiadania rozpocznie wielki okres w dziejach powieści.

Wśród pseudonimów. Dziennik paryski „Volonté” przeprowadził ankietę na temat: „Dlaczego przybrał pan pseudonim i czy uważa go pan za talizman?”. Okazuje się, że skłonność do pseudonimów zdradzają nie tylko literaci i dziennikarze, ale i wielu uczonych, jak np. sławny profesor Richet. Źródłem pseudonimu jest albo ambicja stworzenia dla siebie niezależnego i pięknie brzmiącego nazwiska (najczęściej u mężczyzn), albo obawa przed „skompromitowaniem” rodziny (u kobiet). Układ nie naszcza trudności: Colette — to rodzinne nazwisko ojca pisarki, Boylesve — nazwisko matki pisarza, Rachilde — imię jakiegoś Szweda, którego żywa stale towarzyszy seansom spirytystycznym znakomitej autorki.

W Paryżu cel uświęca snobów. Jedna z księgarń Flammariona wpadła na świetny pomysł „oddabiania” sprzedawanych książek własnoręcznym podpisem autora. Odrazu pierwszego dnia napływ kupujących wzmożił się tak, że sklep otwarty był do późnej nocy.

Dziela Shelleya. Ukazał się pierwszy z dziesięciu tomów nowego wydania zbiorowego Shelleya.

Śladami Stevensona. W kwietniowym „The Atlantic Monthly” Clyde Ford opowiada swoje przygody w trakcie podróży śladami Stevensona, po kraju opisanym w „Travels with a Donkey”. Artykuł Forda nosi tytuł „Modestine Shoes”. — Modestine była to osioł Stevensona. Ford poznał w miasteczku Pont de Montvert kowala, który podkwał niegdyś to niesmiertelne zwierze.

O Whitmanie. Cameron Rogers napisał biografię Whitmana p. t. „The Magnificent Idler”.

O Dostojewskim. Ukazała się książka L. Grossmana „Poetyka Dostojewskiego”. Zbyt niska gorliwość. Mich. Kantor występuje w tygodniku „Zwienio” przeciwko ustalającym się ostatnio sposobem badania twórczości Tołstoja. Zamiast porządknych studiów o dziełach —ogłasza się brunojonowe szkice i warianty poszczególnych utworów, opuszczone przez autora fragmenty, listy rodzinne i najintymniejsze dzienniki. Jest to praca niepotrzebna i szkodliwa, zaciemniająca obraz twórczości Tołstoja, przenosząca punkt ciężkości na kuchnię poetycką, której dokładne badanie odbiera nam bezpośredniość wrażeń artystycznych.

Klasycyzm a romantyzm. Sekretarz Anatola France Brousson opowiadał niedawno o stosunku pisarza do klasycyzmu i romantyzmu. France zapytał się kiedyś, co to jest klasycyzm, a kiedy nikt mu nie odpowiedział, jako przykład zacytował „Ifigenję” Rasyne. „Ifigenja” — to sztuka klasyczna? Prawda? Kto jest jej głównym bohaterem? Ifigenja? Nie, wiatr. Czy będzie dał, Grecy pojadą oblegając Troję. Jeżeli nie, okrzyk zostanie w przyszłości, Ifigenja zginie. Pomyślcie, co Szekspir zrobiłby z tego wiatru! Burzę, huragan... I w tem tkwi różnica: u Rasyne, u klasyków o wietrze rozprawia się w mowach i monologach. Naprawdę dmię — u romantyków”.

Wiersze Chestertona. Ukazał się tom poezji Chestertona w nakładzie firmy londyńskiej Cecil Palmer.

Uwagi Marcela Prévost. Marceli Prévost wydał tom uwag i notatek p. t. „Le temps nouveau”.

Nowa książka Régiera. Ukazała się nowa książka Henryka de Régiera p. t. „Conte pour chacun de nous”.

O nazwy ulic. Znany pisarz Kamil Julian ogłosił broszurę p. t. „Ne touchez pas

aun noms des rues”, w której występuje przeciw paryskiej psychozie przemianowania ulic. Julian przemawia w imieniu tradycji: „Dla mnie nazwa ulicy jest tem samem co nazwa miasta, rodziny lub rodu: jest to dzieło czasu; korzenie jej tkwią głęboko w ziemi; nie trzeba jej ruszać, nie należy ona do nas”.

Uroczystości szekspirowskie. Od dn. 5 lipca do dn. 11 września b. r. w Stratfordzie odbywają się doroczne uroczystości szekspirowskie. Odegrane zostaną następujące utwory: „Henryk IV”, „Sen nocy letniej”, „Ryszard II”, „Wesołe kumoszki w Windsoru”, „Romeo i Julia”, „Kupiec wenecki”, „Korjolan”, „Juliusz Cezar” i „Burza”.

„Rewizor” u Meyerholda. Teatr Meyerholda w Moskwie przygotowuje „Rewizora”. Jest to czyn nie tylko artystyczny, ale i społeczny: teatrowi chodzi o „wzięcie udziału w walce o udoskonalenie aparatu sowieckiego”.

Cenzura w Austrii. W Austrii została zupełnie zniesiona cenzura teatralna i kinematograficzna. Pozostaje to w związku z wystąpieniem tej cenzury przeciw „Orlątku” Rostanda za jego antyaustriackie tendencje.

Kryzys teatralny w Wiedniu. W Wiedniu zamknięto ostatnio siedem teatrów z powodu wzrastającego deficytu. W bardzo ciężkiej sytuacji znajduje się również opera państwowa.

Małżeństwo Cecylii Sorel. Znakomita aktorka francuska Cecylia Sorel poślubiła hrabiego Wilhelma de Ségur.

Kinematograf w teatrze. Do wystawienia w jednym z berlińskich teatrów sztuki Alfonsa Paquet „Potok” zastosowano na szeroką skalę kinematograf. W sztuce, osnułej na tle rewolucji rosyjskiej 1917 r., dużą rolę odgrywa tłumy. Ruchy tłumów częściowo pokazane są na płótnie. Dalej: w scenie bombardowania na ekranie ukazują się armaty, a na scenie padają ranni i zabici. Przy pomocy kinematografu przedstawione są także okrucieństwa na morzu.

Międzynarodowy kongres kinematograficzny. Międzynarodowy kongres kinematograficzny odbywał się będzie pomiędzy 27 września a 3 października b. r. Zajmie się on rozważaniem problemów organizacji międzynarodowej, nasuwających się w związku z rozwojem kina.

Artydziela charakterystyki. Do prawdziwych mistrzów charakterystyki wśród artystów filmowych należy Lon Chaney, który nie szczędzi żadnych środków, aby osiągnąć odpowiedni wygląd dla swej postaci. Tak kiedyś, grając kładek, kazał sobie w bolesny sposób podwiązać nogi, a innym razem — jako „ślepiec” — zastrzykiwać do oczu specjalny płyn, który nadawał im szklisty, sztywny wyraz.

„Śladami Arztekw”. Wytwórnia berlińska „Ufa” zorganizowała wielką ekspedycję do Meksyku, której celem było przygotowanie filmu naukowo-historycznego p. n. „Śladami Arztekw”. Ekspedycja trwała pół roku i udała się znakomicie: film wypadł podobno bardzo interesujący.

Film murzyński. Cecil de Mille przystąpił do opracowania filmu, w którym wszystkie role będą grane przez Murzynów. Jest to pierwsza tego rodzaju próba.

Buster Keaton jako reżyser. Buster Keaton sam reżyseruje film z czasów wojny secesyjnej p. t. „General!”, gdzie gra główną rolę.

Dzieci Chaplina. Z małżeństwa z osiemnastoletnią Littą Gray urodził się obecnie Chaplinowi drugi syn.

Nieznaną symfonię Mozarta. W Austrii odnaleziono rękopis nieznanej symfonii Mozarta. Według opinii znawców symfonja została napisana w r. 1767, kiedy Mozart miał jedenaście lat.

Kult Smetany. Czesi utworzyli komitet, mający za zadanie propagandę kultu Smetany. Na bulwarze Masaryka w Pradze będzie wzniesiony kompozytorowi pomnik, przygotowywane jest także zbiorowe wydanie jego dzieł. Tom pierwszy zawiera „Sprzedaną narzeczoną”, z przekładami na ważniejsze języki europejskie.

Korespondencja Ryszarda Straussa. U Zsolnaya w Wiedniu ukazała się korespondencja Ryszarda Straussa z Hugonem von Hofmannsthal.

„Paganini” Lehara. W Wiedniu zdobyła sobie wielkie powodzenie operetka Lehara „Paganini”, osnuta na miłości siostry Napoleona, księżnej Lukki, do znakomitego skrzypka.

Siedemsetlecie katedry. W październiku b. r. odbędzie się w Toledo wielkie uroczystości z powodu siedemsetlecia tamtejszej katedry. W uroczystościach weźmie udział wyższe duchowieństwo, stowarzyszenia śpiewacze, sfery artystyczne.

*) Por. artykuł gk. w nr. 113 „Wiadomości”.

„Reduta” w Białymstoku

Białystok, w czerwcu 1926.

Zwołana przez heroldów — przebranych odpowiednio trębaczy ułaskich, ludność Białegostoku tłumnie, bez różnicy pici, wieku i wyznania, zebrała się przed bramą dawnego pałacu Branickich, Wersalu podlaskiego, by urzecz „Księcia niezłomnego” Słowackiego. Tu pierwszy nawias: dlaczego „Słowackiego”? Dlatego, że Słowacki utwór Calderona „przetworzył w arcydzieło”, ulepszył, czy jak tam jeszcze odpowie za przeciętnym podreżnikiem literatury inteligent polski. A wartoby już raz skończyć z ośmieszającą nas wobec cudzoziemców legendą o ulepszonej tłumaczeniach. Poznałem Francuza, który opowiadał polszczyznę dotyla, żeby czytać Wyspiańskiego, a jak każdy inteligentny człowiek z tego narodu, znał i rozumiał arcydzieła swojej literatury: miłych rzeczy musiałem się nasłuchać od niego o owych „embellissements”! Hiszpanie radzie nas odwiedzają, to też w ich imieniu pozwolę sobie sądzić, że wybujała kwiecistość tyrały hiszpańskiej Słowacki w żywiołowym rozpedzie swego pióra potrafił uczynić jeszcze bardziej wielomówną, czem oddał wątpliwą usługę oryginalności. Ale wróćmy do Białegostoku i spektaklu „Reduty”.

Po przebiegu kolejek i całych zatorów, spragnionych wrażeń Białostoczan, po przeczekaniu nadprogramowej, od naznaczonego punktualnie czasu, pół godziny, w ciągu której hałas i tłok znużonej publiczności wzmagal się nieustannie, urzeliśmy na tle zubożonej zresztą przez lata i różne zabórce architektury barokowej, w świetle rzucającym z reflektorów to tu to ówdzie, pierwsze sceny nieśmiertelnego poematu.

Co do innych, to razem z resztą publiczności widziałem tylko częściowo, gdyż zbyt niskie w stosunku do widowni miejsce akcji (bez podwyższenia), zmuszało widzów do stawiania na krzesłach, a to pociągało piętrzenie ławek w ostatnich rzędach i zupełne zasłonięcie wszystkiego przed widzami najtańszych miejsc, którzy głośno rozmawiając, skracali sobie czas przechadzka po ogrodzie.

A przecież, mimo wszystkie błędy organizacji, przedstawienie było naogół udane. Doskonała i obfita ilustracja muzyczna; ciągła zmiana terenu akcji, trwającej w różnych miejscach i przy różnych oświetleniach bez przerwy; efekty niedostępne zakrytym scenom, jak np. rozmowa między okrętami, przedstawiona jako rozmowa na istotnie dużą odległość, lub w ostatnim akcie duch Księcia Niezłomnego, ukazujący się na wysokim balkonie; doskonałe, mimo użycia statystów, sceny zbiorowe — wszystko to utrzymywało zaciekawienie w niesłabnącym napięciu, stwarzało niecodziennie nastroj, niezbędny dla wybuchania tej, tak odmiennej od tego wszystkiego, co się widzi w naszych teatrach, sztuki. Porównanie z przedstawieniem z przed lat kilku w Teatrze Polskim wychodzi bezwarunkowo na korzyść obecnego spektaklu, chociaż tam grał Osterwa, najświetniejszy chyba możliwy interpretator roli tytułowej, a tu aktor wyróżniający się nieudolnością, mimo to jednak zawsze zaszczytany wybitnymi rolami. Gluchy jego, bezdźwięczny głos absolutnie ginał wtedy, gdy innych wykonawców było dobrze słychać, od czasu do czasu tylko przebiegał się jakimś przykrym fałszem. Gestykulacja, ograniczona jak u podmiejskiej szansonistki do trzech mechanicznych, powtarzających się w określonym porządku ruchów: zwrot, półprzysiad i przeniesienie półpodniesionych rąk w prawo, to samo w lewo, i jakaś pośrednia postawa wyższa, jako przejście z prawa na lewo i odwrotnie, — wszystko to każe go wyróżnić wśród bezzimnych lecz naogół zadowolających aktorów „Reduty”. Już z powodu „Turonia” zwracałem uwagę na fatalne skutki jego udziału dla sztuki („Słowo”, nr. 58 z b. r.); teraz dowiedziałem się nawet jego nazwiska, i jeśli znowu zobaczę w odpowiedzialnej roli p. W., będę musiał jeszcze raz publicznie zapytać, czem można wytłumaczyć beprzekładną ślepotę kierownictwa „Reduty”.

Wracając do domu piękna aleja przed zakładami obecnie wspaniały park, tam gdzie przed dwoma laty był nieprzebrany bagnisty las (bez teoretycznych bowiem urbanizmu Białystok rozszerza się racjonalnie i estetycznie, choćby wzorem Warszawy służyć! — naprzód ulice, potem domy, nie odwrotnie, jak gdzieś indziej), rozmyślałem nad rezultatami dwa już dziesiątki lat co najmniej trwających intensywnych eksperymentów teatralnych. Widziałem już wśród dekoracji wyobrażających forum rzymskie oryginalny stamtąd kamień; widziałem kotary Craiga, dekoracje kubistyczne, konstruktivistyczne, po feerach Diagilewa, Baksta i Drabika. Teraz grano na tle gołych murów. Jedno zostało: ograniczona przestrzeń — scena, na niej mówiący człowiek — aktor. I wobec zasadniczości tych pierwiastków, wobec kwestii, co i jak się mówi, wszystko inne jakże niezasadnicze okazało się na scenie! I to jest najważniejsza zasługa reformatorów teatru.

K. W. Z.

DOM KSIĄŻKI POLSKIEJ

SP. AKC., PLAC 3 KRZYŻY 8, TEL. 84-83,

JEST NAJWIEKSZA HURTOWNIA KSIĘGARSKA, PRZYJMUJE W KOMIS I NA SKŁAD GŁÓWNY WSZELKIE WYDAWNICTWA

Komendant Nowaczyńskiego

Adolf Nowaczyński. Komendant Paryża. Dramat w ośmiu obrazach. Poznań, Księgarnia św. Wojciecha, [1926]; str. 8 i 392 i 4nl.

Oddawna wiemy, jaka jest fizjognomia dramatyczna Nowaczyńskiego. Począwszy od „Siedmiu dramatów” (z których niektóre bardzo warto przypomnieć), a skończywszy na ostatnio wydanym „Komendancie Paryża”, wszystkie te same posiadają cechy. Nowaczyńskiemu zbywa absolutnie na zmysle dramatycznym, akcja jego dramatów jest nikła, konfliktu najczęściej niema żadnego. Zato niebawale silna charakterystyka osób działających doprowadzona jest do mistrzostwa. Zderzenia się przeznaczeń Nowaczyński zresztą zastępuje zewnętrznym konfliktem charakterów.

To też dramaty Nowaczyńskiego, dramaty przeważnie historyczne, są raczej wielkimi freskami, takimi historycz-

śpiewak operowy. Pocziwy, naiwny, zany, choć egoista, pozorny matol, zapłniony tłu czem smakowitych potraw, jedyny orientuje się w sytuacji cesarstwa i Napoleona, on jeden zdaje sobie sprawę z rozmiarów siły, jaka drzemie w wulkanie, na którym cesarz urządza sobie marionetkowe rewje, a on komponuje swe dyletanckie opery.

Jeżeli zechcemy przeciwstawić światu wstające słońce jutra w osobie Jarosława Dąbrowskiego, spotka nas rozczarowanie. Nie wiemy (tak napewno!), o co mu — właściwie mówiąc — chodzi. Że tam na samym dnie wszystkich jego poczyniła i zarządza drzemie widmo Polski — to oczywiste, ale z ręką na sercu nie możemy na to przysięgnąć. Raczej wydaje nam się Jarosław antypatycznym frazesowiczem, który nudzi i zaniedbuje żonę dla najzupełniej fikcyjnych obowiązków, a może w duszy



ADOLF NOWACZYŃSKI
rysunek Stanisława Wyspiańskiego

mi freskami, robionem! na zamówienie, jakie zdobia ściany sal wersalskich: nie one nie uwypuklają, jednak są wiernym odbiciem zdarzeń czy epoki.

Gdy wybierał sobie malowanie „polskich na Moskwie godów” czy też dworu „Wielkiego Fryderyka”, może odległość tamtych czasów, może bardziej wyrobiony nasz sąd o nich stanowiły, że obrazy te wypadły świetnie; błyszczały prawdą charakterów i cieniowaniem barw, przemiliły (jak nam się przed kilkunastu laty wydawało) persyflażem językowym, znakomitym rysunkiem. Dżis, gdy wybrał sobie epokę tak bliską, zdarzenia tak świeże, że jeszcze stosunek nasz jest zaprawiony bezpośrednim zainteresowaniem, fresk mu się udał mniej barwny, a hieratyczność jego pachnie farbą.

Jest w tem wszystkim winą zasadniczą fałsz założenia. Starając się być obiektywny, Nowaczyński popadł w stosunek niejaki do komuny paryskiej. Chciał nam ją przedstawić jako „powstanie polskie 71 roku”, a tem samem rozbudzić sympatię dla ruchu, który skądinąd jest w jego własnych oczach czemś brudnym, krwawym i nienawistnym. Rezultat okazał się bardzo prosty; — owa akcja, brudna, krwawa i nienawistna, nabrała sympatycznych barw życia i prawdy, a „powstanie polski” Jarosław Dąbrowski pozostał martwą, papierową figurą, odsuniętą w głąb przez „pierwszoplanowe epizody”. Tem bardziej, że autor czy to „na wszelki wypadek”, czy przez wrodozoną mu złośliwość, nie rozstrzygnął ostatecznie kwestii „wrót St. Cloud”, rzucając wraz z innymi lekkimi podejrzeniami o przekupstwo na swoje dziełnego bohatera. Nieokreśloność stanowiska Nowaczyńskiego wobec komuny różnie się daje tłumaczyć, i nie zdziwiłbym się, gdyby w niedługim czasie dramat ten zjawiał się na scenach w Rosji sowieckiej. Sądze, że nie wymagałby nawet przeróbek, jakich dokonano tam na „Nieboskie”. Poprostu pewne silniejsze akcenty położone tu i ówdzie — i dramat gotów na proletariacką scenę.

„Komendant Paryża” Nowaczyńskiego składa się z „prologu historycznego” i ośmiu obrazów. Prolog — to zobrazowanie świata, z którym walkę podjął Jarosław Dąbrowski. Kapitałny ten akt, mogący sam w sobie uchodzić za dramat, — oczywiście dramat w sensie Nowaczyńskiego, pewien rodzaj kroniki dramatycznej, — jest obrazem chwili, kiedy to dn. 6 czerwca 1867 r. Berzowski strzelał do Aleksandra II podczas wizyty, składanej przez cara Napoleona III z okazji wielkiej wystawy paryskiej. Centralną figurą prologu jest znakomity, najpiękniejszy z całego dramatu, żywy, całkowity, pyszny, smakowity ks. Józef Poniatowski, zwłoczący potem brata króla Stanisława, senator drugiego cesarstwa. Za prawdziwą lubością Nowaczyński zajmuje się tym sybarytą z pretensjami artystycznymi, tym arystokratą, który spędził młodość jako wędrowny

swej knuje jakieś inne zamiary, o których Nowaczyńskiemu nic nie powiedział. Być może, że było nawet zamiarem Nowaczyńskiego zrobienie zeń takiego nieokreślonego i naiwnego mydła, — ale pocóż wtedy cały dramat?

Zwłaszcza razi słabość postaci głównej, — błąd często nawet w arcydziełach spotykany, — gdy się go bije takimi atutami jak wspomniany ks. Józef lub znakomity Pellain, który „przeżył trzy dynastie, dwa cesarstwa, jedno królestwo, siedem zamachów...” Pellain ów — to mędrzec, który ze swego krzesła ministerjalnego jak z łucznika śledzi ruchy tłumów na ulicy; niby Heraklit spogląda na prad wód, omywających jego stopy.

Teofil Dąbrowski, brat Jarosława, powiada na ostatnich kartach książki: „Pamiętajcie, bracia, że każde zdanie Vermorela musimy zawieźć kiedyś do ojczyzny, aby oczyścić pamięć poległych i poległego”. Zdaje się więc napozór, że to właśnie oczyszczenie było również zadaniem Nowaczyńskiego. Trzeba przyznać, że nie udało mu się to w pełnej mierze. Jeżeli oczyścił pamięć Dąbrowskiego, to nie w ten sposób, w jaki pragnął czy w jaki pragnęliby widzieć jego współmyślicy. Największego zdaje się jednak śluga wyplatał Nowaczyński Księgarni św. Wojciecha, która skromnie przytułiła „Komendanta Paryża” pomiędzy bogobojną Florencją Barclay a prawowiernym Smolarskim. A jest to przecie książka, która gdyby wyszła z pod innego pióra, z większą słusznością niż „Przedwiośnie” mogła być wywołac papierowe burze i podejrzenia o „bolszewizm”.

Podkreśla to wrażenie jeszcze nienawieść do Francji, jeżeli nie manifestująca się nigdzie jawnie, to jednak specyficznie drzeczem przejmująca cały utwór. Francuzi Nowaczyńskiego to tchórze, błagierzy, frazesowicze, niedorajdy, sprzedawczyki i t. d. i t. d. Nienawieść swą Nowaczyński posuwa nawet do kaleczenia francuskiego języka.

Czy teatralnie dramat Nowaczyńskiego robiłby wrażenie? Niech nam na to odpowie, i to jak najprędzej, probierz desek scenicznych. Sądząc z ubiegłej kariery teatralnej autora „Cara Dymitra” — prawdopodobnie nie! Ale jeden obraz jest prawdziwie doskonały, pełen akcji i naprawdę tragiczny. Jest to obraz ostatni — na cmentarzu Père Lachaise. W niedługiej scenie zawiera się skrót tragedii każdego bohatera: konflikt wysiłku indywidualnego z niezrozumieniem tłumu — przedstawiony w lapidarnych rysach. Narastająca już legenda o jego czynach uwidoczniła namacalnie i świetnie. Tu się dopiero kondensuje dramat osobisty Jarosława Dąbrowskiego, który niezdarnie włóki się w pierwszych obrazach. Tu się wreszcie dzieje tragedia. Obraz ten w dorobku dramatycznym Nowaczyńskiego — to punkt kulminacyjny.

Eleuter.

Wśród książek

Czesław Kędzierski. Teatr Polski w ogrodzie Potockiego w Poznaniu, 1875—1925. Poznań, Teatr Polski w Ogrodzie Potockiego, 1925; str. 49 i 3nl. i tabl. 8.

Krótki zarys rozwoju teatru poznańskiego. Książka mogąca być cennym przyczynkiem do historii teatru w Polsce. Tego rodzaju lokalne opracowania stanowią nieoceniony materiał dla badacza, który (miejmy nadzieję, że tak będzie) zajmie się całokształtem życia teatralnego lat ubiegłych. Poza wysiłkami artystycznymi historia naszych teatrów, zarówno stołecznych jak prowincjonalnych, posiada osobną chlubną kartę: — to walka o język i kulturę polską. Teatr polski w okresie niewoli pełnił, w większym niż u innych narodów stopniu, misję społeczną; był nie tylko ogniskiem, skupiającem życie artystyczne, ale i trybuną wolnościową. Wtedy, choć przedsiębiorcy teatralni bankrutowali jedni za drugimi, nie mówilo się o zubożeniu i przyczynię się teatru.

Choć krótki szkic p. Kędzierskiego nie wyczerpuje wszystkich zagadnień związanych z teatrem poznańskim, jako broszura okolicznościowa zaleca się sumiennie zebraniem danych, dotyczących repertuaru i działalności zespołów aktorskich, zjeżdżających do Poznania na gościnne występy, od Wojciecha Bogusławskiego począwszy, poprzez uformowanie się stałej sceny w 1875 r., aż do naszych czasów.

ik.

Biblioteka Narodowa. Serja I. Nr. 89. Franciszek Karpiński. Wybór poezji. Opracował Władysław Jankowski. Kraków, Krakowska Spółka Wydawnicza, 1926; str. XLVII i 1nl. i 99 i 5nl.

Nasza poezja stanisławowska nie grzeszy nadmiarem oryginalności. Większość utworów, umieszczonych na łamach „Zabaw przyjemnych i pożytecznych”, pochodzi z francuskich autorów, które obojętne liberytyńskich wierszyków Chaulieu czy pani Deshoulières drukują sentymentalne przeróbki z poezji angielskiej albo niemieckiej. Indywidualność autora odgrywa tu rolę minimalną, utwór poetycki nie jest przedmiotem cenniejszym od haftowanej chusteczki czy pięknie malowanego wachlarza. Dopiero na tem tle można ocenić znaczenie Karpińskiego, który do atmosfery gier towarzyskich i sentymentalnego badinage'u wnosi swoje, niezupełnie trafnie nazwanymi „Zabawkami” ton osobistego przeżycia. Zda się, że p. Władysław Jankowski we wstępie do „Wyboru poezji” niedocenił roli, jaką odegrała poetycka indywidualność Karpińskiego. Nad naszym dzisiejszym traktowaniem „poety serca” nabył ciążę jeszcze skala oceny romantycznej. Wstęp, napisany bardzo przejęzycznie, jest zresztą doskonałym wprowadzeniem do literatury poezji.

rr.

Jan Brzękowski. Tętno. Okładka: Rafał Malczewski. Kraków, „Zwrotnica”, 1925; str. 21 i 3nl.

Brzękowski źle się obchodzi z maszynami. Natura maszyn surowa i prosta, ce-

lowość i konieczność każdego ich elementu nie nadaje się do estetycznej kontemplacji. Konstruktivism, pojęty jako pisanie wierszy o maszynach i maszynistach, jest dużym nieporozumieniem. Nie temat, ale układ wiersza, jego doskonałość w stosunku do postawionych sobie wymagań, celowość i skuteczność, czego sprawdzianem jest wzruszenie czytelnika, — oto konstruktywne elementy wiersza.

Tom Brzękowskiego przyszedł na świat już z grzechem pierworodnym tego dość rozpowszechnionego dzisiaj maszynowego zabiegowania. Dlatego ma się nieodparte wrażenie, że wiersze Brzękowskiego nie były naprawdę wewnętrznie przeżyte, lecz powstały z jakiegoś teoretycznego założenia. Bądź co bądź „Tętno” reprezentuje zdecydowaną wolę osiągnięcia nowej formy poetyckiej. Brzękowski puszcza się na karkołomne eksperymenty w celu odkrycia nowych Ameryk rymu i rytmu, lecz, niestety, kończy się to najczęściej własnym złamaniem karku. To samobójcze bohaterstwo poszukiwań formalnych jest jednak czemś, co naprawdę warto w tej książce cenić. Poza tem niewiele pozytywnych wartości da się wyłowić. Słabe tętno „Tętna” świadczy o niedokształconości myśli. Brak tam żywego, szczerzego stosunku do rzeczy i ludzi, sztuczność i estetyzm zrodziły tę książkę, a nie prawdziwe wsłuchanie się w rytm nowego życia. Wzręczność typu Brzękowskiego, wbrew pozorom, jest tylko epigonstwem rozlewnej fali powojennego modernizmu. Wpływy Przybysza podziałały tu raczej ujemnie.

Ta cieniutka książka nie daje dostatecznego materiału do wnioskowania o możliwościach artystycznych jej autora.

wb.

Stefan Blachowski, Psychologia a wybór zawodu. Poznań, „Przyjaciel Szkoły”, 1925; str. 41 i 3nl.

Wybór zawodu przez młodzież odbywa się przeważnie na podstawie różnych nieistotnych powodów. Marnują się tedy zdolności, źle się je umieszcza, trwoni się czas i pracę, szwankuje mechanizm życia gospodarczego. A przecież nawet człowiek umysłowo niedorozwinięty przedstawia pewną wartość dla społeczeństwa.

Pan Blachowski zwraca uwagę, że istnieje instancja, mogąca regulować ośbór i obsadzanie zawodu. Jest nią psychotechnika.

Badania psychotechniczne stoją za granicą na dość wysokim poziomie, w Polsce są zaledwie w zalążku. Słusznie tedy autor podkreśla, że w braku poradnik zawodowych i laboratoriów psychotechnicznych przynajmniej nauczyciel powinien u nas udzielać porad. Aby mu to ułatwić, trzeba szkoły powszechne uposażyć w warsztaty lub narzędzia, umożliwiające dzieciom zapoznanie się z pracą w różnych zawodach praktycznych. Przy takich urządzeniach nauczyciel mógłby skontrolować wybór zawodu przez ucznia lub w razie potrzeby skierować go na właściwe tory.

wj.

Polska zagranicą

— Moskiewska „Krasnaja Niwa” z dn. 30 maja b. r. przynosi artykuł A. Wyrwicz, „Co stało się w Polsce?” o wypadkach majowych, z fotografią Piłsudskiego i Rataja... jako prezesa ministrów Bartla. Obok znajdujemy całostronicową karykaturę p. n. „Generalskie zapasy o stanowisko zbawcy ojczyzny”.

— W „Prager Presse” z dn. 5 czerwca b. r. Mgr. omawia ostatni tom „Przełomu Historycznego”.

— W czerwcowym zeszycie lipskiego dwutygodnika „Der Cicerone” Willi Grohmann, omawiając malarstwo współczesne państw europejskich na wystawie sztuki i architektury ogrodniczej w Dreźnie, jako najbardziej reprezentatywnych malarzy polskich wysuwa Kislinga i Zaka; artystów tych, według krytyka niemieckiego, prawie do Francuzów zaliczyć można, tak dalece bowiem twórczość ich związana jest z prądami najnowszej sztuki francuskiej. Kisling najwięcej zawdzięcza Derainowi, choć nie dorównywa mistrzowi temperamentem; Zak jest bardziej giętki i elegancki i ma w sobie coś prawie kobiecego.

— Czerwcowy zeszyt londyńskiego miesięcznika „The Studio” zawiera artykuł Kinetona Parkes o młodszej pokoleniu rzeźbiarskim w Europie środkowej; autor mówi tu również o Polsce, wymieniając Wittiga i Święcińskiego (?). Za najwybitniejszą siłę polską na polu rzeźby pisarz angielski uważa Marię Szczyt-Lednicką, której twórczość była szacharteryzowana w nr. 119 „Wiadomości”.

Korespondencja

Literatura a dzienniki.

Do redaktora „Wiadomości Literackich”.

Kompletne désintéressement, jakie od dłuższego czasu uprawia opinia publiczna w Polsce w stosunku do literatury, jest doprawdy zadziwiający. O książkach nie mówi się i nie pisze. Dzienniki polskie zajmują wobec literatury stanowisko, które co rychlej musi ulec radykalnej zmianie. O ile premierę każdego niedźnego sztuczka odbarza się w gazetkach warszawskich dłuższymi sprawozdaniem, rozciąganiem niekiedy na kilka „odcinków”, o tyle najcięższe nowości literackie przechodzą zupełnie bez echa, nie zdobywają nawet wzmianki. Istnieją wprawdzie w wielu dziennikach t. zw. „działy literackie”, ale stoją one najczęściej — powiedzmy to bez ogródek — na bardzo niskim poziomie. Czasem gazety, nie mając czem zapełnić szpalt ostatniej strony, drukują wzmianki o paru książkach, zazwyczaj bez odpowiedniego wyboru i należytego omówienia. W dziennikach stołecznych nie spotykamy prawie wcale artykułów literackich, podczas gdy sport, a ostatnio radio, zajmują poczesne miejsce. Rozumieć się doskonale, że żyjemy w okresie ogromnie ważnych przemian polityczno-społecznych, które przedewszystkiem absorbują gazety, nie znaczy to jednak, żeby literatura miała zupełnie zejść z widowni. Przeciwnie, domaga się wyższego traktowania, niż dotychczas. Każda dobra książka polska powinna znaleźć fachowe omówienie, a przynajmniej rzeczową wzmiankę. Przypominam sobie posłyszany ongiś projekt „premier literackich”. Polegał on na tem, żeby nowo wydana książka znajdowała niezwłocznie omówienie we wszystkich dziennikach, i to w tym samym dniu, — podobnie jak premiera teatralna.

Premiery literackie przyczyniłyby się doskonale do propagandy książki.

Leon Szymanowicz.

O „solidności” Paszkowskiego.

Do redaktora „Wiadomości Literackich”.

W ataku Boya-Zeleńskiego na przekład poetycki „Burzy” Barbara Zan wycytałam następujące słowa: „Jak można sankcjonować te amatorskie wybrki; poco nam wypracowania na temat Szekspira panny Barbary Zanówny, gdy mamy od pół wieku solidny przekład Paszkowskiego?”

Przypadkiem jednocześnie mogłem stwierdzić, jak wyglądają owe solidne przekłady Paszkowskiego. Oto np. w scenie I aktu II „Romea i Julji” Mercutio powiada:

„Now will he sit under a medlar tree,
And wish his mistress were that kind
of fruit
As maids call medlars, when they laugh
alone.
O Romeo! that she were, O! that she were
An open et caetera, thou a poperin pear”.

Paszkowski cały ten zabawny i poetycki ustęp zastępuje słowami:

„Niechże tam sobie po ciemności ma ca,
Jak długo zechce...”

Być może komuś zastąpienie zawilego ale poetyckiego ustępu jednym ordynarnym słowem wydaje się czemś solidnym. My mamy o tem inne zdanie.

Jarosław Iwaszkiewicz.

Przed międzynarodową wystawą sztuki w Monachjum



JURY STAREGO I MŁODEGO KIERUNKU PRZY PRACY

(„Münchener Illustrierte Zeitung”)

PRENUMERATA z przesyłką 6.50 złp. 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.

Zakłady Graficzne B. Wierzbicki i S-ka, Warszawa, Chmielna 61. Tel. 46-73.

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 wiatkiem niedziel i świąt, od godz. 9—18, w sobotę, od godz. 9—13. Konto pocztowe nr. 8515.

Redaktor: MIECZYSLAW GRYZDEWSKI.
Wydawcy: ANTONI BORMAN i M. GRYZDEWSKI.