

CENA 50 GR.

ROK II. NR. 14 (27)

WARSZAWA

SOBOTA

7-IV-1934 R.

PION

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

JERZY
HULEWICZ

U ŹRÓDEŁ NIEWIADOMYCH WIADOMYCH (czyli filozofia, koń i babcia)

Zasługą jest „Pionu” umożliwienie dyskusyj o zagadnieniach istotnych z dziedziny sztuki, literatury i kultury umysłowej — i to dyskusyj prawdziwych, nieskrępowanych, nie nastrojanych, jak dotąd, na nutę jednego wciąż koncertu ultra-kameralnego, którego oportunistyczny „leitmotiv” z winy całego szeregu przeoczeń społeczności czytającej, jednej grupie literatów nadał piętno wyłączności.

Polska przeżywa i stwarza ciągle dziwy, to też w sprawach o zasięgu europejskim niejednokrotnie świat zadziwia. Do jej dziwów wewnętrznych, a więc mniej może głośniejszych, należy i to zdarzenie, że organ literacko-społeczny, pomawiany o zależność od Rządu, jest wolną trybuną literatów i artystów, gdy organ prywatny pewnej grupy literatów stale tej wolności słowa i swobody przekonani odmawia tym z pośród literatów i artystów, którzy w swych przekonaniach i w swej twórczości są inni.

Stwierdzenie tego stanu rzeczy jest potrzebne. Niech raz szeroko otworzą się wrota szczerości, niech znikną z szranków dyskusyjnych wszystkie te przyczyny niewiadomych wiadomych, czy wiadomych niewiadomych, te jakoweś tendencyjne ubarwienia, te oświetlenia kinkietami, lub odwrotnie, pieczołowite otulania cieniami dyskrecji i zapomnienia, bo wszystko to służy pewnej garści talentów mniej, lub więcej bezwartościowych, ale przeczcy rozwojowi narodowej myśli twórczej.

Jeżeli organ literacki, pomawiany o zależność, staje się niezależną trybuną literackich i artystycznych opinii, musi mu ustąpić miejsca organ „niezależny”, który opinie literackie i artystyczne uzależnia od interesu swej życiowej wyłączności.

Przyznać się muszę, że od czasu pojawienia się „Pionu” doznałem wrażenia, iż swobodna wymiana zdań o sprawach twórczości została Polsce przywrócona, czem upadła nieproszone dyktatura.

Należąc do pisarzy, którzy nie umieją pisywać pod dyktando, od czasu zamknięcia „Zdroju” prawie zupełnie zamilkłem dyskusyjnie.

Sądzę, że takich jest więcej, którzy teraz dopiero odczuli możliwość wypowiedzania swych myśli bez kłopotowania się racją stanu literackiej kapliczki.

Dotąd — zda się — nikt (okrom Witkiewicza, który teżem swoim torował drogę za pomocą odczytów) nie podejmował próby wskazania na te ułomności naszej literatury i sztuki współczesnej i na ich źródła, które uniemożliwiają przemówić większym do społeczeństwa głosem, niż zręcznością formalną.

Zapewne nie było w tem braku odwagi, ale raczej wycucie braku szerokiej platformy ideowej; nie chciano się wyklócać, a chciano rzeczowych, głębokich dysput, dla których nie znajdowano sposobności.

Straszliwe te luki naszego życia literackiego i artystycznego wypełnia „Pion”, czego wymownym świadectwem są tematy niezmiernie wagi poddane obecnie myślowym roztrząsaniom.

Mnie osobiście zainteresowały przede wszystkim zarzuty Witkiewicza o braku podstaw filozoficznych naszych pisarzy, o

zaniku intelektualizmu, oraz dyskusja Staszewskiego z Slendzińskim o modernizmie i klasycyzmie w plastyce.

Zdaje mi się, że te i im podobne problemy, poddane wreszcie pod dyskusję publiczną, zbyt są ważne dla formowania się polskiej myśli i oświetlenia twórczych założeń współczesności, by po przeczytaniu danego artykułu lub wysłuchaniu danego odczytu uznać je za załatwione i odłożyć do lamusa.

Słusznie skarży się Witkiewicz na to, że literaci i krytycy nasi nie chcą z nim skrzyżować szpad na temat intelektualizmu w literaturze.

Stwierdzając, że smutny stan rzeczy, oświetlony jaskrawo przez Witkiewicza, znajduje swe potwierdzenie w zachowaniu się jego przeciwników, których z pełnem uzasadnieniem podchodzi od drugiej strony Skiński, nie mogę tu nie wskazać na słabe zareagowanie naszych publicystów artystycznych, no — i artystów samych — z racji niedawnych publikacji Skoczylasa o zaniku tematu w naszym małomiastwie (koń i żołnierz w sztuce).

Są to wszystko problemy z jednego, nie dość oświetlonego źródła płynące, dlatego podejmuję próbę poddania pod dyskusję kilku podstawowych uwag, których zbada nie może przyczynić się do znalezienia wspólnego języka, albo poszczególnie kryteria myślowe i ideologiczne posegregować dla stworzenia jasności w wymianie spornych zapatrywań.

Odnoszę wrażenie, że nieporozumienie między Witkiewiczem a większością prymatów współczesnej literatury naszej, jako też różnice założeń między Staszewskim (t. j. artystą szukającym) a Slendzińskim (to jest artystą budującym na dotychczasowości) polegają na tych samych pierwiastkach, co nieporozumienie między Skoczylasem a tymi artystami, którzy tak mało zareagowali na tematu postulat, albo którym zareagować nie pozwolono („Wiadomości Literackie” odmówiły publikacji mojej p. t.: „Na temat tematu”).

Każdy z nas, kto nie jest początkującym malarzem, pisarzem, muzykiem, czy krytykiem, powinien zajmować określoną pozycję w stosunku do zagadnień dotyczących jakiegokolwiek twórczości.

Jeżeli stając z kimś do dyskusji, powinienem móc widzieć jego twarz i jego postawę. Miecz jego, zbroja, szyszak i tarcza powinny być wyraźne. Chcę wiedzieć, czy mam przed sobą przeciwnika z przekonania, czy sprzymierzeńca, a jeśli przeciwnika, to wiedzieć chcę, w co mam uderzyć i jakiego ciosu odeń się spodziewać. Chcę, aby moje ciosy trafiły w stal, a nie w ciasto, sam zaś przeciwstawiać chcę odpór twardy, który wytrzyma cios przeciwnika.

Ustalamy więc pierw nasze pozycje i pokażmy wyraźnie kontury naszych broni, nie lękajmy się arbitrażu filozoficznego myślenia.

Niedawno byliśmy świadkami naprawdę rycerskiej dyskusji między prof. Tadeuszem Zielińskim a Pawłem Hulka-Laskowskim („Gazeta Polska”); takich szermierzy u nas niestety mało; różnice gatunkowe między walczącymi zazwyczaj są u nas zbyt rażące.

Gdy w wspomnianej dyspacie widzieliśmy dokładnie twarze przeciwników i ich postawy filozoficzne, nie dziwnego, że ich chwytły dyskusyjne były prawidłowe, oparte o kryteria dotychczasowych zdobyczy myślowych i świata. Polemiki zaś takich szermierzy j. np. Slonimski lub J. N. Miller (że pomnę już cały szereg pomniejszych w naszej prasie codziennej) są nieskoordynowane, pozbawione dyscypliny i tradycji myślowej, mózgowo anarchistyczne, z niczem, a najmniej z samymi ich autorami scharmonizowane.

Jeżeli dyskusja ma być owocną, jeżeli ma nosić piętno powagi myślowej i wagi ideowej, przekonaniowo przemawiać do wyobraźni, konieczne jest ustalenie założeń dyskusyjnych celem uniknięcia ciągłego obchodzenia się wzajemnego i ciągłych uderzeń w próżnię.

Przyjąwszy za substrat naszych tu rozumowań z jednej strony problem podstaw filozoficznych w literaturze (Witkiewicz), z drugiej zaś — problem tradycji i modernizmu (Slendziński — Staszewski), spotkać się mogą nasze zdania przy rozpatrywaniu tych dwóch, pozornie zgoła z sobą nie wspólnego nie mających, zagadnień w sporze na temat tematu, który swego czasu wysunął Skoczylas z okazji wystawy p. t.: „Żołnierz i koń w sztuce”.

Narzuca się bowiem kwestja właściwości wypowiedzania się danego rodzaju twórczości, a ustalenie różnic tych właściwości wyprowadzi dysputujących z nieokreślonością pojęć i — albo uzgodni stanowiska przeciwne albo wyraźnie rozgraniczy odrębne światopoglądy.

Sięgnąwszy tedy do elementów sztuki, zgodzimy się zapewne wszyscy, że każdy rodzaj sztuki posiada odrębny sposób uprzedzenia odbiorcy za pomocą jego zmysłów twórczego swego wyrazu.

A więc: piśmiennictwo (poezja, proza) posługuje się słowem; malarstwo linją i barwą, rzeźba bryłą; muzyka dźwiękiem.

Słowo coś nam mówi lub opowiada, podaje, czy konkretyzuje myśl.

Linja i barwa, oddziałując na nasz wzrok, wyrażają zjawiska chwili (nie opowiadają, nie podają, ani konkretyzują myśli), tak samo działa bryła odmienną od linii i barwy kategorią wzrokową.

Dźwięk pobudza wewnętrzną naszą wrażliwość za pośrednictwem słuchu (nie opowiadając również, nie podając, nie konkretyzując myśli, ani też ukazując nam wzrokowego zjawiska chwili).

Pewien mój kolega, do którego ktoś zwrócił się z prośbą, aby zechciał dla wytłomaczenia swego obrazu coś o nim powiedzieć, odparł śmiało:

— „Gdybym to umiał wyrazić słowem, napisałbym poemat, ponieważ nie umiem, wyraziłem to w obrazie”.

Zasadniczą omyłką jest też usiłowanie łączenia poszczególnych elementów sztuki w jednym utworze (malowane rzeźby, opera, malarskość lub muzyczność poezji, anegdotyczność lub próby precyzowania myśli w malarstwie lub rzeźbie). Przeważnie bowiem elementy te są z sobą w niezgodzie, gdy znajdują się w zbyt bliskim sąsiedztwie i

T R E Ś Ć:

JERZY HULEWICZ
U ŹRÓDEŁ
NIEWIADOMYCH
WIADOMYCH
KAROL KRZEWSKI
P A N A
WOJENNEGO
NAM TRZEBA
MANFRED KRIDL
MAURIAĆ
O POWIEŚCI
I POWIEŚCIO-
PISARZACH
ŚWIATOPEŁK
KARPIŃSKI
FAUNA MIASTA
JÓZEF BUJNOWSKI
M I A S T O
EDWARD BOYÉ
GOREJĄCY
K R Z E W
FLORENCJI
ALFRED LAUTERBACH
PRZEBUDOWA
P A Ł A C U
BRÜHLOWSKIEGO
W Ł A D Y S Ł A W
S T U D N I C K I
OD IRREDENTY
DO UGODY
J. E. S K I W S K I
KATOLICYZM
O M Y L N Y
I N I E O M Y L N Y
R E C E N Z J E,
SPRAWOZDANIA,
K R O N I K A

BIBLIOTEKA
UMCS
LUBLIN

K 1243/84/23

zapożyczone lub pomoocnicze elementy łatwo uszczerbek czynią elementowi istotnemu.

Jeżeli potwierdzenia słuszności tego poglądu szukać będziemy w szczytowych tworach ludzkości, to je znajdziemy z pewnością; a przecież tu tylko szczyty, a nie średnice twórcze lub niziny rozstrzygać mogą.

Jak tedy na tle tych podstawowych założeń wygląda np. domaganie się tematu w obrazie i uzależnianie wartości obrazu od tematu, skoro temat jest elementem słowa, a słowo materialem poezji?

Chaos pojęciowy pod tym względem umożliwia swobodne sąsiedztwo np. Matejki z Wojciechem Kossakiem i nawet artyści, zwłaszcza ci, którzy w temacie upatrują wartość obrazu, nie spostrzegają, że Wojciech Kossak wprowadzić umie malować konie, ale nie umie malować obrazów.

Co innego koń, co innego obraz. Co innego temat, co innego linja i barwa — ho czemże jest obraz?

— Obraz to wyraz artysty osiągnięty za pomocą linii i barwy na określonej płaszczyźnie.

Nic nadto!

A temat? — temat może być pomocniczym składnikiem linii i barw, ale nim być nie potrzebuje; beztematowe obrazy nie przestają być obrazami i na braku tematu nie potrzebują tracić z swej artystycznej wartości.

W przeciwstawieniu do tego sprawa ma się wręcz odwrotnie, gdy mowa o sztuce pisarskiej.

Utwór pisarski bez tematu jest nie do myślenia. Udowodnił to embryonalny „dadaizm”, który obumarł z chwilą swych narodzin.

Dlaczego? — Bo słowo jest poto, aby odbiorcy coś powiedziało a to „coś” jest właśnie tematem. Literatura pobudza i zapładnia myśl, a myśl musi mieć swój obiekt, bez którego działać nie jest zdolna.

Myśl odbiorcza żyje obiektem podanym jej przez myśl twórczą, która, by w sobie nie zemrzeć, musi sobie obiekt stwarzać, lub istniejący, albo jej podany rozbudować czy pogłębiać albo sobą prześwietlać.

Temat zatem jest istotą literatury. I oto dochodzimy do niechybnego (takby się zdało) zderzenia z problemem formy słowa. Dla uniknięcia tego zderzenia, po którym nie pozostałoby nic, krom drzazg i strzępów słownych, na chwilę zatrzymajmy się przy kwestji formy.

Jest oczywiste, że najbardziej fascynujący, posiadający najcięższą wagę gatunkową temat sam w sobie nie stwarza jeszcze działu literackiego. Stosunek jednak formy literackiej do treści winien być określony.

Osiągnięcie możliwie wielkiej harmonji między treścią (tematem) a formą utworu literackiego powinno być ideałem pisarza. Rodzaj formy możliwie doskonałej uzależniony być musi od treści i do niej przystosowany.

Poglądowi temu zdaniem mojem sprzeciwia się nastawienie do literatury współczesnych naszych pisarzy w ich większości.

Wybitnie zaznacza się bowiem supremacja formy nad treścią, bal wirtuozeria słowa wydaje się alfa i omega naszych literatów. Jest ona zdobyczą napewno poważną, rozwija jakość i piękno języka, lecz jednostronne zapatrzenie się pisarza w technikę słowa, każe mu zapominać do czego słowo służy.

Wirtuozeria słowa naszych pisarzy (są są na szczęście wyjątki) pokrywać ma straszliwe braki ich intelektu; i tu dochodzimy do głośnego ataku Witkiewicza skierowanego z taką słusznością przeciw dzisiejszemu polskiemu Olympowi, któremu Witkiewicz słusznie wytyka ignorancję filozoficzną, brak systemów myślowych, brak idei.

Gdy swego czasu zarzuciłem „Skamandrowi” mniej więcej to samo i wzywałem grupujących się tam poetów i prozaików do ujawnienia ich sztandaru, ich wyznania wiary, która ich łączy, otrzymałem taką odpowiedź: „W migotliwej powierzchni życia szukamy jego głębi”.

To okazało się prawdą i to zemściło się na „Skamandrze” tak, iż ci z pośród nich, którzy potem sięgnęli jednak popod „migotliwą powierzchnię życia”, musieli się od swej grupy wyraźniej lub mniej wyraźnie odgrozić.

Mimo to przekleństwo „migotliwej powierzchni życia” nadal na tej grupie ciąży, lecz dzięki bierności społeczności czytającej ta „migotliwość” właśnie wycisnęła swe pię-

no na literaturze naszej współczesnej. Tezy Witkiewicza takiemu właśnie ujmowaniu życia przez naszą literaturę przeciwstawiają się zdecydowanie; a nie tylko to jest Witkiewicza zasługą; że umiał „migotliwość” przeciwstawić myśl filozoficzną, ale i to że umiał zdruzgotać mur, którym się otoczyli kapłani migotliwego obrządku, że umiał wdrzeć się w obręb tegoż muru, rozproszyć dymy kadzielne i chude ich nagości ukazać zdumionym czytelnikom.

System nazwany przez Niemców „totschweigen”, stosowany przez uzurpatorów polskiej literatury wobec Witkacego i wielu innych kolegow — zdaje się — skończył się wreszcie; o czem wspominam tylko mimochodem, przechodząc do trzeciej części mych rozważań, do kwestji modernizmu i klasycyzmu w malarstwie.

O ile twórczość pisarska, „pozbawiona myśli przewodniej, ugruntowanej na wiedzy filozoficznej i przez nią kontrolowanej, pozbawiona być musi w wartości trwałej, niezależnej od aktualności i odznaczać się zawsze będzie krótkim oddechem, o tyle wszelkie rozważania teoretyczne o istocie i właściwościach sztuki pozbawione są wartości, nie opierając się na zdobyczach filozoficznych.

Nic więc dziwnego, że takie teorie grzeszą dowolnością, wprowadzają więc zamęt pojęciowy, miast w mózgach porządkować chaotycznie zaobserwowane zjawiska twórcze. Tylko na podłożu afilozoficznego myślenia zrodzić się mogą tezy o konieczności spory o racji bytu tego a tego kierunku sztuki i o nieracji innego kierunku.

Przyjrzyjmy się choć na chwilę kwestji stosunku klasycyzmu do modernizmu, lub do jakiegokolwiek kierunku, który zjawiał się po klasycyzmie.

Przedewszystkiem stwierdzić należy, że mówiąc o klasycyzmie ma się na myśli za-

zwyczaj sztukę starej Grecji, a cóż powiedzą dzisiejsi „klasycy” o sztuce starego Egiptu? Klasycyzm bynajmniej nie pokrywa się pojęciem antycznego naturalizmu. W mojem wyobrażeniu klasycyzm jest ustaleniem pewnej wyżyny doskonałości form, które swymi wartościami stałymi noszą w sobie zaród wieczysty, nie podlegają więc wątpliwości.

Klasycyzm dzięki przetrwaniu pewnych prąform przez wieki jest wartością niezaprzeczalną, bynajmniej jednak nie obowiązuje jakiegokolwiek twórcy. Klasycyzm może być wzorem dla artysty, który pomocy wzorów potrzebuje. Pomoc ta może okazać się niezwykle dodatnia i zbawienna, jednak od korzystania z niej nie jest uzależniona wartość twórcza artysty. Powiedziałbym przeciwnie: twórczość (bez względu na jej doraźne wyniki) tem jest silniejsza, im bardziej jest niezależna.

Nie znaczy to, by dzisiejszy artysta nie miał czerpać z uroków i mocy klasycyzmu, jeżeli on jego twórczości odpowiada. Twórczość takiego artysty jednak ostoja się wobec tak potężnego zjawiska, jakim jest klasycyzm, o ile czerpać zeń nie będzie motywów zewnętrznych, lecz o ile rozmiłowany w duchu klasycyzmu, pokusi się, aby go dopłniać; bo artystyczna twórczość tam się dopiero zaczyna, gdzie stwarza rzecz dotąd nieistniejącą, albo istniejącą rozbudowuje, pogłębia, dopełnia.

Chciałbym jednak widzieć dzisiejszego artystę-smiałka, który o sobie powiedzieć może, iż w klasycyzmie dopatrzył się niedostateczności, które sam dopełnia.

Wszystko inne jest naśladownictwem, a więc pozbawione ambicji twórczej. Prózne są więc próby bicia wszelkich ruchów tak zwanych dziś „modernistycznych” klasycyzmem; nie można bić życia powtarzaniem przeszłości.

Jakże się tedy ma sprawa klasycyzmu i

wciąż powstających nowych prądów w sztuce?

Bardzo prosto.

Zeby jednak tę prostą, lecz wielką rzecz myślowo ogarnąć, trzeba zrozumieć czy odczuć zasadnicze zjawisko, charakteryzujące sztukę jako taką poprzez wszystkie wieki. Otóż dwa są bieguny na których kołysze się twórcza fala człowieka, bieguny wynikające z charakteru człowieka: i m p r e s j a i e k s p r e s j a .

Jaka zaś jest różnica między temi pojęciami?

Otóż: Impresja jest to wrażenie z zewnątrz, ekspresja, to wyrażenie od wewnątrz.

Nie mogąc tu, w jednym artykule, szerzej rzeczy rozwinąć, poprzestaję na krótkiej notatce, mającej formułę tę oświetlić.

Najwyższymi wyrazami impresji w sztuce są: klasycyzm grecki, renesans (który w poszukiwaniu dalszych form wydał barok) i impresjonizm zainicjowany przez Francuzów. Najwyższymi zaś wyrazami ekspresji to: sztuka starego Egiptu, gotyk i nowoczesny kubizm, rozwinięty następnie w wielu odmianach, które ująć można w ogólne pojęcie ekspresjonizmu, a nazwany w języku potocznym modernizmem.

Poprzez wieki fałowały dwie te antytezy, porywając za sobą twórców to w kierunku impresji (stwarzającej kategorie naturalistyczne) to w kierunku ekspresji (stwarzającej kategorie wewnętrznych emocyj).

Tak więc widzimy, że zasadniczy spór na zgoła innej toczy się płaszczyźnie na przestrzeni wieków, niż zainicjowana przez Sienkiewicza dysputa. Istotna walka rozgrywa się między kierunkami impresji a ekspresji. Próby zaś kruszenia kopii o wartości — rzekłbym — chronologiczne w sztuce zgóry skazane są na przegraną, bo taka walka nie ma racji bytu. Na czem to bowiem polega istota walk o kierunek sztuki? — Otóż na przeciwstawianiu się ustalonej formie przez formy zjawiające się w wyniku zmian życia; na tem właśnie polega wieczna żywotność kultury nieprymitywnych zbiorowisk ludzkich. Forma, która jest wyrazem danej epoki, z chwilą utrwalenia się, z chwilą ujawniania nowych możliwości traci na żywotności, której wciąż domaga się życie; ustępuje więc formie nowej, która kolejno dzieli los swej poprzedniczki.

Niemniej jednak każda z form, która miała dość siły, aby stworzyć styl pozostaje wartością trwałą, nie potrzebuje więc obrony swych wyznawców, ani zasługuje na pogardę nowatorów.

Ciągła walka jednak jest koniecznością twórczą i toczy się nie o unicestwienie kierunku dotychczasowego (lub dawnego) lecz o prawo istnienia kierunku nowonarodzonego.

Jeśli zaś zaobserwujemy walki artystyczne na terenie polskim, to stwierdzimy, że są one niemal zawsze przebrzmiałymi echemi walk dawno rozegranych gdzieindziej. Któżby np. dzisiaj walkę staczał o prawo obywatelstwa dla impresjonizmu? To zupełnie to samo, jakby ktoś wyklócał się o takie prawo dla starej babci, która to prawo dawno już posiadała i ustępuje pola, już nie swej córce, ale wnuczce.

Co do mnie, to wolę spierać się o wnuczkę, niż o babcię. W sporze między Stażewskim a Slendzińskim (jakkolwiek wprowadzonym od początku na fałszywe relsy) słuszność ma Stażewski, który wywalczył chce prawo obywatelstwa także w Polsce dla dopiero rozkwitłej, rumianej, tryskającej młodością wnuczki, — nie zaś Slendziński, który walczył o płodność wiele dostojnej matrony.

Wiele, bardzo wiele można by i należałoby o tem pisać, ale czas kończyć.

Rozprawa moja, zamknięta w ramach jednego artykułu podać mogła jedynie dotknięcia myślowe, nie mogła jednak szerzej tematu rozwinąć.

Mniemam wszakże, iż nasunie niejednemu czytelnikowi tę i ową myśl, u niejednego znajdzie przytwierdzenie, u innego zastrzeżenie, u trzeciego wreszcie sprzeciw. Chętnie podejmę każdej chwili dysputę, stając w obronie moich tez; w szermierce jednak chciałbym uderzać stalą w stal i stalowe otrzymywać cięcia, nie bowiem chciałbym być pokonany — wstydu nie przynoszą.

Domagam się broni, którą podaje Witkiewicz; narzędzia aktualne nie są bronią godną takiego tematu — sięgnijmy do arsenału filozofji.

ŚWIATOPEŁK KARPIŃSKI

FAUNA MIASTA

Przedzieram się pokryjomu przez moje miejskie godziny, w szczęśliwej puszczy domów, wśród mechanicznej zwierzyny.

Autobus — mamut miasta łbem po asfalcie wodzi, za rogiem ulic wyrasta ryczy, ściga i bodzie.

Zwierzyna tratuje jezdnię. Ślonie na kołach jadą. W powietrzu kołuje gwiezdnie ptactwo reklam jak stado.

Tak w betonowych brzezinach, w geometrycznych borach, wartko nabrzmiewa godzina, która wystrzeli w motorach.

Staną, w pochód się sprzęgną i ruszą żelazną ławicą. Wyrują się z miasta, wylegną. I cisza przejedzie ulicą.

Zajadą na leśną urodę do stad bawołów i koni. Na zielną, na drzewną swobodę, Na wonne lenistwo błoni.

W lasach żelastwa się spiętrzą, Wśród kwiatów posną maskary. I umajonym wnętrzem na serca się zmieniają zegary.

JÓZEF BUJNOWSKI

M I A S T O

Zderzyły się wczoraj i dzisiaj wpoprzek zaśniewionej jezdni i rozsypały się chodnikami godziny wczesnego poranka. Miasto wygarniało duszę do okien: sklepowych wystaw. Zachwyty łopotał powiekami na schodach wielkiego banku. Uwierzyłeś w realność dnia na zdyszanej pośpiechem ulicy, taksówkami rozrzuciłeś w napotkanych hotelach pytania. Przejezdni z zegarkami w rękach pędzili miastem naoslep, z napoczętem zamyśleniem na czołach i urwanem nagle w pół zdania. Skonfrontowałem ciebie z bałwanem śniegu przy pogodzie zrobionym na żart. powiedziałaś, że nie ma oczu: należałoby się oprawić węgle... Kiedyś, gdy się zbiegną z chodników rozsypane godziny — przysłę ekspresem list do ciebie. Nie zdziw się: czystych kilka kart.

KAROL KRZEWSKI

„PANA WOJENNEGO NAM TRZEBA”*)

„ZWYCZAJ KAŻDY STOI, POWIEDAJĄ,
ZA DRUGIE PRZYRODZENIE”...

Samowola magnatów i szlachty nie malała, ale rosła, bo jej nikt nie powściągał. Wewnątrz nierządna, nieprawda to — by Rzplita była niezgodna. Opasała ją zgoda szlachty z sobie-panami, w tej objemce na długo spoczęła. Oddał tę zgodę słowem Zeromski i nikt jak on.

Zaden naród nie jest społeczeństwem aniołów. Wisząca nad narodem szlacheckim groźba Rzplitej była zarazem łaską, bo po niej kara żadna nie spadała. Szlachta za króla Olbrachta nie wyginęła. Gdy o pospolite ruszenie chodzi, bodaj że po tym królu ustalo karanie za niepełnienie służby wojennej i za najróżniejsze a nieporządane jej spełnianie. Co dzielnica — obyczaj, a co powiat — zwyczaj.

„Ustawiczny R. P. żołnierz” w jednym powiecie stawia za siebie zdrowego, w innym — nie i zdrów byk — chorego udaje. W drugim do gotowości się wolny szlachcinek nie poczuwa, bo gołota jest bez majętności, z czym się kasztelan zgadza. W drugim znowu kasztelan, człek rycerski podkomorzym zaleca i gołych byle zdrowych za łeb brać, bo, powiedział (wbrew temu, co przeważnie twierdzą historycy ustroju Polski), że kasztelan winien swój powiat wieść i się strzec, by z wojny nie wypuścić nikogo prócz chorych i tych, co są na odpowiednich urządach (np. podstarości tam, gdzie był sąd), albo rządzą zamkami pogranicznymi. Szlachta zubożała i biedna, aczkolwiek przez ziemian majątnych odpychana i spychana ku dołom społecznym, była materialem na wojnie poszukiwanym i cieszyła się opinią najlepszą, czemu wyraz dał hetman Tarnowski.

Zdarzały się ordynacje pospolitego ruszenia przepisane na jedną wojnę ale chyba obowiązywały tam, gdzie sam hetman tego strzegł, a wszędzie być nie mógł. Przeto tu ci „ustawiczny żołnierz” wystawia poczet taki, gdzieindziej inny, obaj to robią jako „dobrzy szlachcice” i „według majętności”. Zeszłej wojny majętność była inna, a tej jest inna, a jaki ma być poczet?

Tu ci brat „nierozdzielny” w zbroi ale bez konia staje za brata, bo brat z Gdańska wróci za parę niedziel, a pieszo przecież na wojnę nie pójdzie. Zostaje „nierozdzielny” w domu, bo któż mu da konia, gdy ojciec nie żyje, a „imienie” bratowe. Wrócił brat — w domu został... Już jego powiat za województwem, a więc wojna daleko, lada dzień się pewno skończy, a orać trzeba i zasiać też... I głupi to zrozumie... Nierozdzielni więc nierozdzielnie się w domu kochają. Ale gdzieindziej chorego, starego, księdza nawet musiał zastąpić... koń, tak! koń! — rzecz ni statumem, ni ustawa nieprzewidziana. Ale cóż robić, gdy kasztelan był człowiekiem wdychającym do Bolesława Chrobrego i nie oglądając się na podkomorzego odwoływał się do rotmistrzów, którzy choćby z pod ziemi konie mieli wydobywać, bo hetmanowi potrzebne...

Rzplita szlachecka znała nie tylko lamenty chłopskie i mieszczańskie, znała i rzadkie szlacheckie, chociaż o nich głucho.

Przy częstych wojnach — żadnych prawie spisów czyli t. zw. ewidencji obowiązków „służyć wojnę”. To też bałagan rósł na całego nigdy nieopanowany, a więc nie do opanowania na wojnie następnej.

Pieniądzy na wojnę nigdy nie było, a z tych, co się znalazły, nie wiadomo było, komu od kiedy i za co ściśle płacić. Chodkiewicz — cóż to był za praktyk! latami przecież z pola nie schodził — nigdy tego nie wiedział i nie raz z irytacji zwykłej swej słabości dostawał albo tylko udając chorego, komisarzami się zasłaniał. A komisarze mntej wiedzieli od Chodkiewicza, a wiedzieli, że do pieniędzy ludzie mieli rąk nie po dwoje lecz kopę i o pieniądze za szablę chwytały...

Z tem wszystkim i wobec tego, czegoż się dziwić, że Longinus Podbięta choć boćwina służył pod wojewodą ruskim!

Jużci, że bohaterowie Sienkiewicza służy tam, gdzie się twórcy Trylogii podobalo (miał on zresztą w tem swoją myśl), ale to

pomińmy. Pomińmy też i to, że Longinus szukał głów pogańskich, więc dobrze trafił do Wiśniowieckiego, który się z Tatarami trącał lokciem...

Z wybuchem wojny powinien się być znaleźć Podbięta w swoim powiecie i na Litwie.

„Ktoby na wojnie nie stał pod swoją chorągwią, na miejscu, jemu naznaczonym, uchroniając się tego, co nań należy, a byłby należon przez podkomorzego onego powiatu, albo onej ziemie, w której wojsko leży, taki ma być przed nami postawion. A konie jego mają być temu podkomorzemu przywłaszczone”.

Śmiech mnie ogarnia ile razy sobie pomyślę, że Jan Kazimierz, który się na wojsku znał (radził wszystkim przerabiać je na modłę szwedzką), miałby przez Ossolińskiego stawiać przed siebie co przedniejszych żołnierzy Wiśniowieckiego!... Któż mógłby Wiśniowieckiemu kogoś lub coś odebrać?

Nic innego nie może odmalować lepiej tego, co się w Rzplitej i w jej wojsku działo — niż to przysłowie:

„Na Rusi (w Rosji) — musi, w Polsce jak kto chce”. To też w czas wojny włóczył się „stały i ustawiczny R. P. żołnierz” po całej Rzplitej, służył gdzie chciał i jak chciał. Jeżeli gromadził się powiatami, to dlatego, że rządziło nim hasło takiego hetmana, jakim był Zagłoba: „Kupą, mości panowie!” i dlatego, że waląc powiatami szło się straszna zgodą.

„A zgoda nasza narodowa jest w tem wszystkim co ani jednemu z nas w niczem nie wadzi, ani jednego z nas na nic nie naraza, a wszystkim nam korzyść przynosi.

Na to jest nasza pospolita zgoda. Te okrzykujemy dziarskim, tłumnym po krzykiem.

Wszystko, z czego wyrastać ma poświęcenie, wszystko, co się będzie sprzeciwiało któregokolwiek z nas korzyści, wszystko, co by stanowiło wielką odmianę starodawnego dopasowania każdego wygody do wszystkich zgody, — to my zdeptujemy tłumnym pospółstwem naszego krzykiem i niszczymy ze zdrową pasją.

Oto jest sekret tej Rzeczypospolitej”. Ten sekret znał Chmielnicki. Dzięki temu sekretowi Rzeczypospolita nie miała wojnska. Z tym sekretem mieć go nie chciała i nie mogła.

„Kotoryj kozak szabli bulatnoj, Piszczali sempiadno Ne maje, Toj kij na pleczi zabiraje U wijsko do Chmielnickowo pospizaję”...

A chamy! Z motyką na słońce! Na tarce herbowel

Gdy powstanie ukraińskie rozgorzało na dobre, gdy zniszczone zostało wojsko kwarciane, gdy hetmanów pojmano — przyszedł czas na pospolite ruszenie... **Wojna pospolita!**

„Jedźwa o jednym wozie, ja radzę, sąsiedzie, Myślże ty więc o koniech, a ja o obiedzie; Bowiem ja mam Matusza, by pod ziemią była

Jalochna, wierz mi, przed nim iżby się nie skryła;

Jeść uwarzyć, kur nabić i rybę ulowić,

Ba, nie umieć się z żadnej posługi wymówić. A wy się też starajcie o siano, o owies, Niech chłop laje, jako chce, wierę go o... pies”.

Pospolite ruszenie to także zjednoczone folwarczki, wozy, konie, bydło, psy, drób. I najgorsze: — koguty, które z pod wozu pialy — zdradzając wojsko. Zakrawa z tym kogutem na żart zbyteczny, ale już hetmanowi Tarnowskiemu wcale się na śmiech nie zbierało z utropionem ptactwem gospodarskiem lub psami „narodu uzbrojonego”.

„Psów pod wozem, kurów co w nocy śpiewają, nie ma żadny mieć, dla cichości w wojsku. Albowiem straż nieprzyjacielska gdy usłyszy psy szczekając, także też kury pojąc, lacno już obaczy gdzie wojsko leży; a tak nieprzyjaciel mógłby tem lacniej na wojsko uderzyć, gdy wiedział gdzie leży”.

Poza właściwym obozem, rozciągały się miasteczka wozów i namiotów, klęska wojska polskiego — tabory ze swoją służbą różnoraką o charakterze domowym, nie licząc rzemieślników wszelakich. Wszystko to nieostrzelanie, niebitne, łatwo wpadające w popłoch, znoszące i szerzące plotkę, tę bękartą siostrzyce popłochu, szukające na wojnie żeru i tupa — gęby nie do zatkania żadnem żarciem.

Służba wojskowa ustawała zwyczajowo wieczorem wraz z nieodzowną służbą ubezpieczenia.

Szlachta się nie ubezpieczała, lecz była przez służbę własną lub ludzi najemnych ubezpieczana, sama wieczorem i nocą stawała się herbowem towarzystwem o znanych zwyczajach.

Nad wszystkim czuwała władza hetmańska. Pospolite ruszenie miał w swoim poruczeniu hetman i on to miał wprawić i wstawić „panów braci” w dobry rząd, w posłuszeństwo, w dyscyplinę. W pełni, w całości nie dało się tego dokonać za Rzeczypospolitej szlacheckiej nigdy. A jak żaden hetman nie mógł znieść ani prywatnych wojsk panów, jak nie mógł oczyścić wykorzenić zwyczajów rujnujących ducha wojska, tak też nie mógł dokonać tego, aby wojsko nie było plagą chłopów, mieszczan i co uboższej szlachty.

XIADZ

Ażaj nie wykazano żołnierzom w zakonie, Aby swym żoldem żyli? lecz wy to na stronie Kędyś macie, a prawem szczytacie się nowem: Raczy lupiestwem żyjąc nie żoldem gotowem. A też niewiem gdzie prawo to nadane macie Za którym szkody ludziom ubogim działacie.

ALBERTUS

I ja niewiem, a choćby go też niebyło Już to trudno przelomić, co się zwyczajilo.

To z Albertusa z Woyny (przedrukowanego w 1613 r. u Sybeneichera).

Różne Albertusy (podobnie jak Klechy, Rybałty) zawierają wiele prawdy obyczajowej, poświadczonej dosyć jaskrawo przez Reja, Kochanowskiego, Bielskiego i innych. W połowie XVII w. nie lepiej lecz gorzej było niż XVIym.

W okresie Ognia i miecza i Potopu nauczyli się już bogaci ziemianie wystawiać warty w majątkach przed ciągnącym wojskiem, a nauczyli się tego od kresowych panów, senatorów Rzplitej, którzy własnym wojskiem bronili się przed głodnym i nieopanowanym żołnierzem Rzplitej i przed prowiantowaniem wojska czyli picowaniem.

Trzeba dodać, że to nie Wiśniowiecki bronił „picowania”, lecz jego wróg, inny pan ruski, ten sam, który po Pilawcach meble wysłał do Krakowa, a żonę do Gdańska.

Wojna kozacko-polska wybuchła w takim czasie, którego nie doczekał żaden ze znakomitych hetmanów.

Mikołaj Potocki, w młodości żołnierz doskonały, zmarnował siebie babami i pijatykami, a resztę powagi w wojsku stracił, gdy począł, dzięki podagrze wozie się karetą, nie mogąc już konia dosiadać. Kozacy jeszcze przed akcją Chmielnickiego śmieli się z Potockiego, rozgłaszając że rozum ma żinicki.

Kozakom się szczęściło, bo dowódcy i to doskonały rodzili się im jak na kamieniu podlegli woli jednego wodza. Ossoliński zaś znał się na polityce, ale lepiej się znał na truflach, niż na roli dowództwa, w czasie wojny. Kiedy mowa o dowództwie, o tym najczulszym, decydującym instrumencie wojennym, któż wiele Ossolińskiemu doda, skoro jednego ująć mu nie można, tego, że to on, kanclerz, chociaż pod Pilawcami nie był — odpowiedzialny jest także za nie, bo tak dowództwo ziożył, iż odrazu możnaby je przenieść na sejm. Tam ci, którzy tworzyli dowództwo wzięliby się odrazu za czuby o kwestję zasadniczą, czy kozaków bić czy nie bić, nie mówiąc już o tem, że pod Pilawcami były wojska takich panów (wchodzących w skład osobowy dowództwa), którzy nie mieli najmniejszego zamiaru wojować dla tej prostej przyczyny, że musieliby własnych chłopów „wycinać”, co uważali za bardzo... niepraktyczne, bo jakż to pan bez chłopca.

Biada narodowi, którego wojsku rząd stawia podczas wojny „dowództwo” zamiast wodza i którego dowódcy nie chcą się bić. Chcieć się bić — oto na wojnie rzecz główna, znana już dobrze starożytnym.

Nie dziwne to, ale zrozumiałe, że zrazu zwycięstwa były po stronie kozackiej. W czas Ognia i miecza pospolite ruszenie ciągnęło (jak chce plotkarz lwowski) przeszło pół roku za Lwów, a do tego Lwowa uciekło w dwa dni! Ile jest w tem przesady? Mało kto w Rzplitej rozumiał jak to się stało, że nieprzyjaciel z Zadnieprza zalał Wołyn i Podole, grasował na Litwie, siegał po Lwów, stawał pod Zamościem i z Brześcia gotów był... na elekcję do Warszawy zjeżdżać. My to dziś rozumiemy doskonale, szczególnie ci z nas to rozumiemy świetnie, którzy poza oceną fachową wojska polskiego i kozackiego, która wypada na korzyść kozacką wiedzą, że wola kierownicza rodząca decyzję i inicjatywę była również po stronie kozackiej...

Ale rzecz to inna rozumieć a inna w taki czas, jak ów z Ognia i miecza wiedzieć i widzieć...

To też byli tacy, którzy wiedzieli i w dzieli dokąd szabla kozacka siegała. Wiedzieli i wiedzieli, że ojczyzna jest jako ten suchy bez wody ogród, że się tak łamie jak kopja co nagle traśnie: pół jedliczki w ręce zostaje, a drugie cztery lokcie z grotiem już pod kopytami końskimi. Nie moje to porównania... Owcześnie i choć proste i piękne — nie sienkiewiczowskie — ówczesne, ówczesne i żołnierskie...

Oprócz swego „sekrety”, który ujął słowem Zeromski miała dawna Rzplita tych, których Adam Naruszewicz nazwał „prywatnymi obrońcami ojczyzny”. Zeromski ich pokazał w boju... Krzyk ich śmiertelny, śmiech ich donośny nad zgiełkiem bitwy polatał... „My, którzy nie uchodzimy!” — takie według Zeromskiego było ich zawołanie, mężnym pozdrowienie. Nie byli oni ani kanclerzami, ani... historykami. Tych, którzy nie uchodzą, odmalował Sienkiewicz w Trylogii. To było jego głównym zamiarem... Czy odwrócił rzeczywistość historyczną, dając jej obraz fałszywy — o tem nie teraz. Pod jednym względem rzeczywistości nie zmienił. Z Ogniem i mieczem wynika jasno, że najlepsi Polacy bili się z najlepszymi kozakami. Tego rzeczywistego faktu historycznego Sienkiewicz nie spaczył...

Po zdobyciu

Aconcagui oraz **Mercedario**
relacje uczestników wyprawy
znajdziecie jedynie
w **GAZECIE POLSKIEJ**

*) Patrz nr-ry 11 i 13 „Pionu”.

MANFRED KRIDL

MAURIAĆ O POWIEŚCI I POWIEŚCIOPISARZACH^{*)}

Już poraz drugi Mauriac zabiera głos w kwestji teorii romansu. W r. 1928 wydał studjum p. t. *Le Roman* (wyd. Cahiers de la Quinzaine), w roku bieżącym ukazała się druga jego publikacja z tej dziedziny: *Le Romancier et ses Personnages* (wyd. Correa, Paris, 1933)¹⁾

Nie trzeba chyba dowodzić, jak ważne są wyznania wybitnych twórców o sztuce, którą uprawiają. Ale nie należy ich również przeceniać. Piszą oni przedewszystkiem o sobie i swoim warsztacie, dają cenny niekiedy „wgląd” w swoją psychikę i arcyzm, ale trudno im poza ten krąg wyjść, trudno nie traktować innych twórców swoją własną miarą. Do wzbogacenia teorii danego rodzaju sztuki przyczyniają się raczej pośrednio, a często dają teorię tylko swojej własnej sztuki, jak np. Zola w rozprawie o powieści naturalistycznej, która przyczyniła się do rozpowszechnienia wielu balaństw o tym „rodzaju”, pokutujących w krytyce literackiej jeszcze po dziś dzień.

Jeżeli chodzi o Mauriaca, to oczywiście i on pisze przedewszystkiem o sobie, ale dzięki temu, że nie należy do żadnej „szkoły”, że jest rasowym i świetnym pisarzem, że sztuka jego posiada wiele z tych cech, które są przyrodzone niejako romansowi „samemu w sobie”, dzięki wreszcie bardzo liberalnemu stanowisku i szerokim horyzontom — rozprawy jego zawierają wiele wartościowych spostrzeżeń ogólnych, choć nie są wolne od pewnych iluzji i nieporozumień.

Stanowisko teoretyczne (oczyszczone z rozmaitych skrupułów religijnych) Mauriaca streszcza się w stwierdzeniu, że romans nie może służyć żadnym innym celom, choćby najwznioślejszym, tylko jednemu, jednemu, przyrodzonemu swemu celowi, którym jest **p o z n a n i e c z ł o w i e k a**. Takiemu sformułowaniu zadań romansu możnaby zarzucić, że jest zbyt proste i wąskie, a jednocześnie zbyt ogólne (jakie to ma być poznanie, na jakiej drodze, jakimi środkami, jaki ma być jego wyraz poetycki i t. d.). Nie mogłoby ono figurować jako definicja w dziele naukowym, poświęconem teorii romansu. Ale też nie o to tutaj chodzi. Słowa Mauriaca nabierają znaczenia i wymowy dopiero na tle innych jego wywodów, a szczególnie na tle jego twórczości i jej środków przedstawiania i poznawania człowieka. Mówi o nich dużo pośrednio i bezpośrednio w obu swoich rozprawach.

Główna rzecz to nie tylko odseparowanie się Mauriaca od wszelkiej literatury rejonerskiej, retorycznej, wojującej, która mobilizuje swoje postacie dla celów takiej lub innej ideologii — lecz także postępowanie inną drogą w owym poznawaniu i przedstawianiu człowieka. Ta inna droga to zerwanie z „balzakistami” (do których zaliczony jest także Bourget) i ich „wiedzą psychologiczną”. Przemawiając już nie w swoim wyłącznie imieniu, ale całego pokolenia pisarzy, Mauriac odrzuca stanowczo wprowadzanie do studjum nad duszą ludzką jakiejś narzuconej jej z zewnątrz, samowolnej logiki. Tak jest właśnie u Balzaca: każdy postępek jest tam wytłumaczony przez namiętność naczelną danej postaci, przez jej „linję”, każda z nich stanowi typ. Przeciwnieństwem tego jest Dostojewski, „un prodigieux génie” — który tego właśnie w swojej psychologii się wystrzeża, nie narzuca swoim postaciom żadnej logiki zewnętrznej, natomiast każe im żyć według logiki życia, która z punktu widzenia „rozumu” jest zupełnie alogiczna.

Ten zachwyt nad Dostojewskim jest zastanawiający (w *Dieu et Mammon* wymienia go jednym tchem obok Szekspira i Racine'a!) i wskazuje, jakie to jego cechy i wartości działają dziś głównie na pisarzy zachodnio-europejskich. Zastanawia jednak niemniej i to, że Mauriac nie cytuje przy tej sposobności Stendhala, który znacznie wcześniej stosował w kreowaniu postaci fikcyjnych tę „alogiczną logikę życia”. Widać wstręt do „filozofji” Stendhala

przesłonił Mauriacowi wartości artystyczne jego dzieł.

Pomimo wszystko jednak, pomimo przekonania, że w romansie psychologicznym francuskim istota ludzka wychodzi tak ułupniona i uporządkowana, jak przyroda w Wersalu — Mauriac nie chciałby zrywać z tradycją. Jest to znamienne dla jego postawy kulturalnej i rodzaju umysłowości. Problem dla niego leży w tem, aby tradycyjną powieść francuską wzbogacić zdobyczami powieści angielskiej i rosyjskiej: „Chodzi o to, aby naszym postaciom pozostawić alogiczność, indeterminizm i skomplikowanie istot żywych, a pomimo to nie przestać budować i konstruować stosownie do geniuszu naszej rasy, pozostać pisarzami, których dewizą jest jasność i porządek”. To wrodzone poczucie jasności i porządku, każe mu widzieć niebezpieczeństwo artystyczne w chwytaniu i utrwalaniu wyłącznie tylko ukrytych, tajemniczych, irracjonalnych instynktów. Szukając tylko tego, pisarze narażają się na operowanie elementami nietrwałymi i bezkształtymi; narażają się na to, że sam przedmiot ich studjum staje się nieuchwytny intelektualnie, rozpada się i rozkłada. Zagrożona jest w ten sposób istota jedności osobowości ludzkiej...

Jakież tedy powinien być stosunek twórcy do stworzonych postaci? Do jakiego stopnia jest on i może być ich panem i władcą? Nie może on poruszać niemi, jak marionetkami, przez pociąganie sznurkiem, ale nie może też zostawić ich samym sobie, gdyż w takim razie powstałyby istoty pełne sprzeczności, rządzone zmiennymi chęciami, nie posuwające się naprzód. Tu nasuwa się Mauriacowi analogja ze stosunkiem Boga do ludzi w kwestji: powieściopisarza a jego kreacja chodzi o pogodzenie wolności postaci stworzonej z wolnością jej twórcy.

Sformułowanie kapitalne, poparte następującem, równie kapitalnem wyznaniem własnem: „Skoro któryś z moich bohaterów rozwija się posłusznie w kierunku, który mu wyznaczyłem, skoro przechodzi wszystkie stadja ustalone przeze mnie i spełnia wszystkie czyny, których oczekiwałem — zaczynać się niepokoić; to poddanie się baczny moim zamiarom dowodzi, że nie posiada on własnego życia, że nie odłączył się odemnie, że jest pojęciem, abstrakcją. Jestem z mojej pracy zadowolony dopiero wówczas, gdy stworzona przeze mnie postać opiera mi się, gdy buntuje się przeciwko czynom, które każe jej spełniać; może jest to znamiennem wszystkich twórców, że ponad swe dzieci grzeszne przenoszą synów marnotrawnych. Co do mnie, nigdy nie jestem tak pewny wartości swego dzieła, jak wówczas, gdy mój bohater zmusza mnie do zmiany kierunku zamierzonego w książce, gdy mnie popycha i porywa ku horyzontom, których przedtem nie dostrzegałem”.

Oto co się nazywa tworzenie postaci żywych, obdarzonych własnym życiem. Oto w czem różnica z pisarzami, konstruującymi postaci (i wypadki) według zgóry ułożonego planu, prowadzącymi je na sznurku swojej psychologii racjonalistycznej, opartej na logice myśli, a nie na „logice życia”. Twórczość Mauriaca wypelnia przedewszystkiem ta ostatnia logika, instynkt artysty góruje w nim przeważnie nad wszelkimi poglądami i doktrynami (czasami tylko i rzadka interweniuje one w jego dziełach); stąd jego świat poetycki jest inny, niżby go może on sam chciał mieć (a w każdym razie wielu z jego współwyznawców), z czego wynikają konflikty wewnętrzne, skrupuły moralne, zgrzyoty sumienia, nieporozumienia nawet z hierarchją kościelną. Mauriac walczy heretycznie w obronie swojej swobody artysty, stara się przekonać innych (i siebie samego), że to jest jedyna droga służenia Bogu i sprawie katolicyzmu. Jaki to ma wpływ na jego poglądy teoretyczne o romansie, zobaczymy za chwilę. Przedtem jeszcze parę słów o innem oświetleniu zagadnienia powieści w rozprawie: *Le Romancier et ses Personnages*.

Jeżeli mówilem poprzednio o iluzjach i nieporozumieniach, to miałem na myśli tę przedewszystkiem rozprawę. Już na samym wstępie spotykamy się z zagadnieniem nieistotnem, a sformułowanem w sposób, zawierający sprzeczności. Oto powieściopisarze mają pretensję do tytułu twórców, chcą być rywalami Boga. W rzeczywistości tylko malują Boga (il en sont les singes), bo tworzyć znaczy zrobić coś z niczego, a postaci powieści są „kombinowane” z elementów, zaobserwowanych u innych ludzi, i z własnych doświadczeń autora: rodzą się z małżeństwa powieściopisarza z rzeczywistością.

Zaiste, niezbyt to oślepiająca rewelacja. A w takim razie pocóż ten patetyczny aparat z Panem Bogiem i malpami? Rzecz oczywista, że w dziedzinie ludzkiej można mówić tylko o twórczości, dostępnej ludziom, i w tem znaczeniu jest ona istotnie twórczością, co zresztą sam Mauriac musi uznać, skoro zaraz w następnem zdaniu mówi o niemożliwości rozróżnienia tego, co autor wzięł z rzeczywistości, a co z siebie, a na następnej stronie wyłącza z swoich rozważań kopistów i fotografów rzeczywistości „qui ne créent pas, à proprement parler, ils imitent, ils reproduisent” (str. 98).

Gożej, choć ciekawiej, przedstawia się sprawa z tezą o sprzeczności, tkwiącej w sztuce powieściopisarskiej. Przedstawia się ona w skrócie w ten sposób: Malowanie charakterów według wzoru powieści klasycznych nie ma nic wspólnego z życiem. Nawet najwięksi: Tolstoj, Dostojewski, Proust mogli się tylko zbliżyć do tej żywej tkaniny, która się nazywa życiem ludzkim, a w której krzyżują się we wszystkich kierunkach miliony nici. Mogli się zbliżyć, ale objąć jej naprawdę nie potrafili. To indywiduum, które studjuje powieściopisarz, jest fikcją, bo jest izolowane od gleby ludzkiej, oderwane od innych jednostek, dla wygody i ułatwienia sobie pracy przeniesione do pracowni pisarza, niby jakiś okaz przyrodniczy do laboratorium biologa. Stąd właśnie integralna sprzeczność: romans chce być wiedzą o człowieku-wielkim, którego znaniem jest trwanie i ruch — a umie conajwyżej wyodrębnić z tego świata i wziąć pod swoją lupę jedną namiętność, jedną cnotę, jeden grzech (Goriot, Bette, Grandet), które w sposób przesadny amplifikuje; z drugiej zaś strony romans ma pretensję do przedstawiania życia społecznego, a udaje mu się tylko przedstawiać jednostki, oderwane od gromady. Słowem w jednostce wyodrębnia i unieruchamia jedną pasję, a w gromadzie izoluje i unieruchamia jednostkę. Tak czyniąc, ten rzekomy malarz życia wyraża przeciwieństwo tego, czem jest życie.

Konkluzja: l'art du romancier est une faillite. Widzimy więc, że to, co dawniej było dla Mauriaca jedynym i bezspornym zadaniem romansu: poznawanie człowieka — obecnie natrafia na przeszkody nieprzewidziane i... zdumiewające. O cóż bowiem chodzi? Ze powieść nie zdoła przedstawić życia w całej jego rozmaitości? Ależ (mówiąc stylem prof. Brücknera) to wcale nie jest konieczne ani nawet potrzebne! Kto kiedy tak twierdził i kto starał się o to, aby wszystkie te „miliony nici” życiowych wprowadzać do sztuki? Większość z nich nie ma wszakże żadnego znaczenia, wartości, sensu, nic nie mówi o psychice ludzkiej ani o życiu. I co w tem ciekawego i ważnego? Uwzględnianie tych wszystkich „nici” byłoby dopiero (nawet gdybyśmy je znali i niemi się interesowali) ordynarnem fotografowaniem bez wyboru, bez segregacji, konstrukcji, przetwarzania czyli bez twórczości.

Co się zaś tyczy owego izolowania w jednostce pewnych namiętności, a jednostki z pośród społeczeństwa — to nie u wszystkich powieściopisarzy tak się dzieje. Mauriac cytuje przykłady z Balzaca, ale sam wskazuje Prousta, któremu najlepiej udało się przewyciężyć tę sprzeczność. Mógłby zacytować i Stendhala i Flauberta i samego siebie nawet, a przynajmniej niektóre swoje powieści.

Wogóle zaś całe to przeciwstawienie życia sztuce niewiele daje i nie może być powodem takich zmartwień. Jest tu coś podobnego, jak z owemi malpami i Panem Bogiem. Nie można w powieści uchwycić i przedstawić integralnie „całego” życia. I cóż z tego? Jedyny wniosek jest ten, żeby się wcale nie starać robić konkurencji życiu i

nie uważać go, w tym sensie, jak Mauriac, za jakieś kryterjum prawdy artystycznej. Rzecz ciekawa, że sam Mauriac ostatecznie do tej konkluzji dochodzi, niepotrzebnie tylko zaprawia ją melancholją z powodu rzekomego konwencjonalizmu i kłamstwa sztuki.

W całej tej koncepcji odbił się wyraźnie niepokój wewnętrzny artysty, który z powodu fałszywych przesłanek teoretycznych nieufnie patrzy na swoją sztukę. Są u Mauriaca i inne powody nieufności, te, o których wspominaliśmy powyżej. Przenaczeniem jego jest trwanie w katolicyzmie, niemożność wyjścia z niego — i twórczość, jak on ją pojmuje, t. j. szczere, niczem nie krępowane dawanie wyrazu swojej wizji świata. Pomiędzy temi dwoma „przenaczeniami” zachodzą na gruncie Mauriaca konflikty bolesne i głębokie. Walczy w nim artysta, oddany w całej pełni rozkoszy tworzenia — i człowiek religijny, patrzący na sztukę i na cały świat, jako na wartości niższego rzędu. Stąd w jego wyznaniach, zarówno literackich, jak i religijnych, jest coś rozpaczliwego, jakieś krzyki, pragnące zagłuszyć rozdarcie wewnętrzne, jakiś przymus, zadawany samemu sobie. Jako pisarz rasowy i odpowiedzialny musi odrzucić wszelką literaturę „umoralniającą”, musi uważać ją za szkodliwą i demoralizującą, nawet z punktu widzenia religijnego („Il existe aussi une hérésie de niaiserie” — powiada w *Le Roman*); tem samem musi bronić literatury wartościowej, choć „niemoralnej”, bo najniemoralniejsza nawet zbliża nas — według niego — do Boga, w miarę, jak nas uczy poznawać lepiej samych siebie. Daje bowiem obraz tego, co Pascal nazwał nędzą istnienia człowieka bez Boga. Nawet Colette, ta „poganka”, „cette chamelle” ze swojemi obrazami życia zwierzęcego i tragizmu tego życia, poświęconego ciału, jest — w świetle wywodów Mauriaca — pewnego rodzaju służebnicą bożą.

Stanowisko — jak widzimy — bardzo szerokie i bardzo liberalne. Nie może ono jednak (to jasne!) zupełnie zadowolić Mauriaca. Rodzą się aż nadto z jego punktu widzenia uzasadnione wątpliwości, czy wszyscy czytelnicy reagują tak samo, jak on, czy w tej literaturze nie szukają czegoś innego, a bynajmniej nie „poznawania siebie”, czy nie sączy się z niej „trucizna” w ich dusze. Wątpliwości te są z punktu widzenia literackiego oczywiście nieważne, a nawet dziecinne, i nie wartoby było zajmować się niemi, gdyby nie to, że echa ich znać i w twórczości Mauriaca i w jego teorjach. Budując wiele, może za wiele, na specyficznym pojęciu oddziaływaniu moralnem literatury, widząc w tem niemal jedyną rację jej bytu, lekceważąc tem samem inną sferę jej działania — wprowadza czasami do swoich powieści pewne motywy i koncepcje sztuczne, często sam swoje utwory interpretuje z tego, wyłącznie etycznego, stanowiska, podobne też stanowisko zajmuje wobec innych pisarzy. To mu przesłania jasne i nieuprzedzone spojrzenie na sprawy twórczości i powoduje, że jego teorie literackie nie mogą w tych kwestiach mieć ogólnego znaczenia.

Ale — jak już zaznaczyliśmy i jak to Mauriac sam wyraźnie podkreśla — nie ma on pretensyj do tworzenia teorii; pisze przedewszystkiem o sobie. I dzięki temu, poza obserwacjami o wartości ogólniejszej, znajdujemy w jego rozprawach mnóstwo bardzo interesujących szczegółów o jego stosunku do własnych dzieł i postaci, dużo wiadomości o ich genecie, o zamiarach, w jakich zostały stworzone. I tak dowiadujemy się np. jakie zabawne niekiedy konsekwencje wynikają z faktu, że „teatrem” jego powieści jest zawsze kraj jego dzieciństwa; zmuszony do opisywania nie tylko swego domu, ale i domów swych sąsiadów, każe czasami rozgrywać się w nich dramatom, o których ich zacnym mieszkańcom ani się śniło. A i oni sami poznają niekiedy siebie, w formie mocno zmienionej, w postaciach fikcyjnych i miewają o to pretensje do autora. Często też postaci drugoplanowe wzięte są wprost z rzeczywistości, bez ich przetwarzania; niema na to czasu — jak tłumaczy Mauriac — jest to jakby rekwiwit teatralny, potrzebny do pewnych celów.

^{*)} Artykuł nadesłany w grudniu r. z.
¹⁾ Poza tem luźne uwagi w tej kwestji znaleźć można również w *Dieu et Mammon* (1929) i w wstępie do *Trois Récits* (1929).

Inaczej ma się rzecz z „bohaterami” i ich dziejami. Na przykładzie Teresy Desqueyroux uwidoczniła autor, jak mało wziął do niej z dawnego wspomnienia rozprawy sądowej przeciwko pewnej kobiecie, oskarżonej o otrucie męża. Podobnie jest z główną postacią Kłębowska zmił, której rzeczywistość dostarczyła tylko najogólniejszych cech zewnętrznych. Tę ostatnią powieść określa Mauriac jako „l'histoire d'une remontée”. Wierzy on, że w duszy nawet po brzegi spełnionej błotem można dogrzebać się czystego źródła. Dlatego, wbrew twierdzeniom niektórych krytyków, którzy go posądza! o sadyzm, wyznaje, że kocha swoje postaci najniebezpieczniejsze i najsmutniejsze; niema w nich bowiem tego, czego najbardziej w

świecie nienawidzi: zadowolenia z siebie. I jeszcze jedno cenne wyznaczenie, dotyczące stosunku pomiędzy skalą uczuć i przeżyć autora, a uczuciem i przeżyciem jego postaci. Zwykle traktuje się rzecz tak, że są to zjawiska identyczne co do napięcia i rozmiarów. Mauriac ma pod tym względem inne doświadczenia. Twórczość przedstawia mu się jako wielka deformacja i wyolbrzymienie własnych przeżyć; uczucia własne twórców stanowią tylko mały, nikły punkt wyjścia tego, co się w dziele rozrasta do ogromnych niekiedy rozmiarów. „Nic z tego — powiada — co przeżywają nasi bohaterowie, nie da się porównać pod względem skali z tem, co my sami przeżywamy” — stąd pomiędzy tem, co odczuwał autor,

a co się dzieje w stworzonej przez niego postaci, niema w rzeczywistości prawie nic wspólnego”. Wyznania te oświetlają bardzo ważną kwestję relacji pomiędzy życiem duchowym autora a życiem jego dzieła, stwierdzają raz jeszcze i w sposób autorytatywny ogromną różnicę, jaka dzieli obie te dziedziny i przestrzegają przed ich utożsamianiem, tak popularnym jeszcze i dziś w krytyce literackiej.

To byłyby najważniejsze kwestje, poruszone przez Mauriaca. Szczerze i bezpośrednio, z jakimi do nich przystępuje, rzetelność i prawda jego myśli sprawiają, że rozprawki te są równie żywe, ciekawe i wartościowe, jak wszystko, co wychodzi z pod jego pióra.

Z tej wyprawy po boskość nie powrócił Papini Bogiem — nie stał się nawet nowym świętym Franciszkiem lub nowym świętym Tomaszem, któryby filozoficzne i mistyczne prądy swej epoki pchnął w ogromne łożysko Kościoła. Poprzestał poprostu na oddaniu sprawy wiary tego pióra, pod które w „Lacerba” i „Pamiętnikach Pana Boga” cisnęły się bluźnierstwa i inwektywy.

Chrystus — to dla jego oczu największy rewolucjonista świata, najodważniejszy rewizjonista ustalonej wartości. „Kazał ludziom zmienić dusze, pójść przeciwko prawom natury, nie sprzeciwiać się złu, odepchnąć pieniądze”. Na marginesie prawd ewangelicznych w „Życiu Chrystusa” doprowadza Papini do ostatniego krańca aforyzmy ewangeliczne, potępiając kapitalizm i wszelkie rodzaje nacjonalizmu. Jest to okres średniowiecznego i inkwizycyjnego katolicyzmu, przesiąkniętego duchem gwałtownych polemik z czasów „La Voce”. W obliczu Ewangelji, księgi nadprzyrodzonej, wszystkie księgi, jakie ludzkość wydała są niczem — pisze w swej przedmowie do włoskiego wydania Nowego Testamentu. Należałoby je spalić na stosie, ad maiorem Dei gloriam, należałoby, aby ogień trawiący Homera, Platona, Goethego czy Ajschylosa, oświetlił tę księgę, z wszystkich ksiąg najwyższą i jedyną. Czyż nikt wówczas ujęć nie był zdolen surowości nowego Savonaroli? — Jeden, jedyny Dante Alighieri, poeta przytomny duszy drugiego poety już od dzieciństwa. Mówiły mu o nim nie tylko wersety z „Boskiej Komedji” wyrzute na murach miasta, lecz i zaułki starej Florencji, po których Alighieri wędrował, woń dantejskiego Trecenta, którą wszędzie oddychać można aczkolwiek Florencja tak się od tych czasów zmieniła i zbrzydła. Kim był Dante Alighieri i czy „Boska Komedja” jest dziełem chrześcijanina? — zapytał samego siebie we wczesnej młodości Giovanni Papini, aby poświęcić całe życie Dantemu, dać teraz wspólną odpowiedź na kartach „Żywego Dantego”. Krew i ciało Alighierego, będące ongiś wiarą i myślą, są dzisiaj prochem i popiołem. Z monstrum średniowiecznego, nazwiskiem Dante, pozostały fragmenty i fragmenty cennej poezji. Anachroniczny dokument dawno umarłej cywilizacji, skrót i zamknięcie epoki średniowiecza, pomnik miasta, złączonego w gruzach — ocalił się tylko dzięki piękności pewnych kapitelów, płaskorzeźb, luków i trzech ostrosłupów — w swej całości bowiem należy do świata już pogrzebanego. Według Papiniego prawda wygląda zupełnie inaczej, gdyż o aktualności Dantego można mówić i bez wybiegów retorycznych. Chociaż Alighieri dzięki wysokości natchnionej duszy i materji, nad którą panuje, jest poetą uniwersalnym, jednakże owe jakości, które z niego pisarza uniwersalnego czynią, wiążą się z przypadkowością cielesną, spójniami historycznymi i z kośćcem autochtona — a to wszystko może być rozpoznane i zgłębione dobrze tylko przez ludzi tej samej rasy. Oto jeden z punktów wyjścia tej książki: myśl, która mogła powstać jedynie na tle dziedzictwa Dantego, Michala Anioła, Leonarda da Vinci, czy Machiavella, uczucie jakie tylko brat do brata żywić może. — „Już we wczesnej młodości nauczyłem się szanować go jak ojca, i mistrza, dzisiaj, zmierzysz z pokorą cały olbrzymi dystans, jaki mnie od niego dzieli, czuję, że go kocham. Łatwo jest podziwiać i czcić Dantego, kochać go znacznie trudniej. Udało mi się pokończyć go prawdziwie, ponieważ wiem, że prócz olbrzyma był w nim człowiek ze wszystkimi ludzkimi słabościami, artysta pełen męki wobec tego co niewyraźne...” Dzięki temu nowemu sposobowi podejścia i ujęcia, Dante Alighieri przestał być wreszcie dla nas dinosaurusem kopalnianym, a raczej jego szkieletem, odkrytym pod koniec mrocznego okresu, który zaczyna się wspaniałością Romulusa Augustulusa a kończy sławą Cezara Borgii.

„Dante Vivo” — to zresztą nietylko biografia Florentczyka, katolika i poety, pisana przez drugiego Florentczyka, katolika i poetę, lecz także mistrzowska, porównawcza analiza „Boskiej Komedji” i Ewangelji. Na marginesie „świętego poematu” tak jak dawniej na marginesie „Życia Chrystusa” daje Giovanni Papini nowe credo swojej wiary. Nie jest to już płomienny inkwizytor florentycki, stawiający jakiegokolwiek granice inspiracji bożej, lecz grzeszny wyznawca Chrystusa, który zrezygnowawszy z niemożliwej do osiągnięcia świętości, na dzień tej rezygnacji znalazł dla świata litosną miłość, miłosierdzie i prawdziwie wielkie słowo: przebaczam!

EDWARD
BOYÉ

GOREJĄCY KRZEW FLORENCJI*)

Od chwili, gdy pociąg zawiśnie nad doliną Arna, z tamtej strony wzgórz, porośniętych kasztanowemi drzewami, z tamtej strony śnieżno-białej Pistoii, grupującej się dokoła swej katedry, otwiera się przed oczami podróżnika jakby olbrzymia koncha lazurowa, poprzecinana zielonemi pagórkami. Ta koncha, to kosz kwiatów, na dnie którego leży Florencja. Przy końcu kwietnia migdałowe i brzoskwińowe drzewa proszą na pola różanym śniegiem; anemony, irysy i goździki śmieją się z przydrożnych traw. Miasteczka, osiedla, wille i fermy, poczynając już od Pistoii, tworzą jakby wesołą Florencję aleję. Na szczytach wzgórz rysują się, w otoczeniu cyprysów, szlachetne sylwetki klasztorów i kościołów. Stańmy na Piazzale Michelangelo o zmierzchu dnia. Po prawej stronie Fiesole, z strzelistą dzwonnica i dalekiem pasmem Apeninów, po lewej purpurowe Arno, zatracające się wśród cyprysów Monte Oliveto, w dole, w różowych mgłach zachodu Florencja, rozrzucona harmonijnie dokoła kościoła Santa Maria dei Fiori i Santa Croce, Panteonu Italji, na progu którego gniewny Dante podnosi ręką fałdy swego płaszcza, aby nie osiadł na nich kurz przeklętego i zniechęconego miasta; niedaleko od Santa Maria dumne blanki Palazzo Vecchio strzegą zda się jeszcze florenckiej niepodległości. Z wysokości Piazzale Michelangelo olbrzymia, młodzieńcza postać Dawida, rzeźbiona dłutem Michala Anioła, dominuje nad miastem. Otwórzmy „Boską Komedję” u stóp pomnika i zapytajmy Florencję o jej tajemnicę. Cóż nam powie? Czy nie czujecie jej oddechu w gorących powiewach nocy? Na widok płonących świateł, które tańczą w dolinie, światła, wydających się, poprzez drzewa viale, girlandami czerwonych kwiatów, musimy myśleć o wiecznych płomieniach, malowanych kolorem purpury w ósmym kręgu „Piekieł”. Oto jęczą w mroku dusze złych doradców Florencji, żywe, diabelskie dusze, a oto opodal w grobowcach Medyceuszy i mauzoleach Santa Croce śpią pod marmurami wielcy Florentczycy, dobrze swej ojczyźnie zasłużyli. Wszystkie te głosy, płynące od białych grobów San Miniato, łączą się w harmonję ostatnią, w harmonję życia i wspomnienia, tworząc wieczny hymn na cześć krajobrazu, rasy florenckiej i duszy tej ziemi, duszy, złożonej z entuzjazmu i sceptycyzmu, zuchwałstwa i przebiegłości, z niemocy i energii, duszy, która stopiłszy w sobie wszystkie możliwe kontrasty, narosła w ciągu pięćdziesięciu wieków cywilizacji, stała się najbardziej ludzką i idealną zarazem. Gdy opuścimy Piazzale, staniami na San Miniato, panorama tego miasta wyda się nam harmonijnym obrazem współpracy natury i człowieka. Włosi określili kiedyś to wrażenie dwoma słowami: „Soave austero”. Istotnie, słodczy, surowość i surowa, pełna uroku wielkość — oto dominujące cechy ziemi tokańskiej, i tokańskiej sztuki. Te dwie jakości: wielkość, przepojoną wdziękiem i szorstkością, pełną uroku, odnajdujemy we wszystkich dziełach florenckiego geniusza, poprzez Średniowiecze, Renesans, aż do współczesności. Z drzew i ruin tej ziemi — jak słusznie pisze w „Sygnalach historii” Wincenty Rzymowski — z bibliotek i muzeów tego miasta, z obłoków i gwiazd jej nieba powstała także dusza Giovanni Papini. Poeta, w okresie swego

intelektualnego formowania się, przypominał nieraz ulicznego chłopca z Trecenta lub Quattrocenta, który w kramach malarza lub architekta spełniał wszelkie posługi, jako prawa ręka mistrza w intrygach miłosnych,



Giovanni Papini

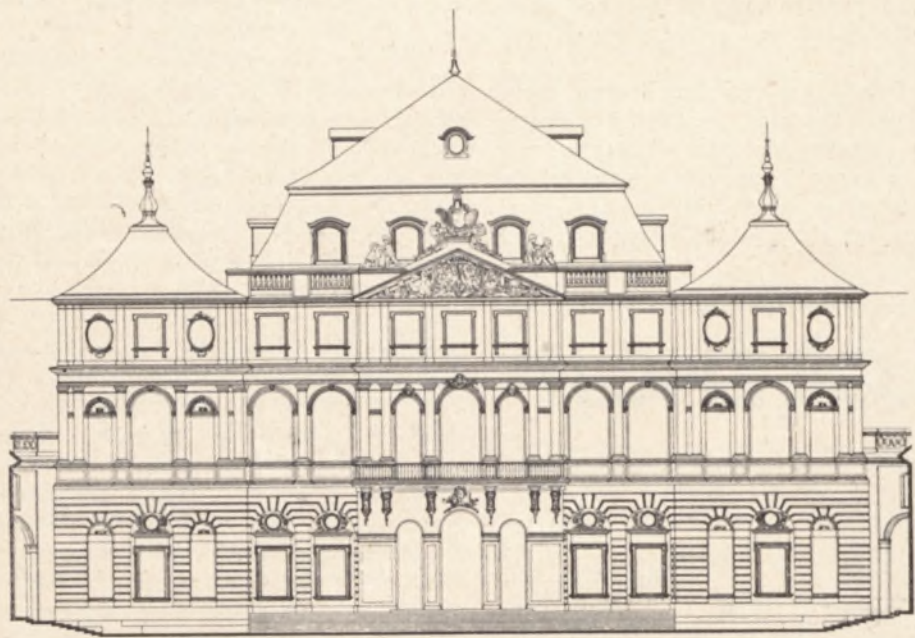
zwadach publicznych i krwawych zabawach. Ci łobuziacy florenccy stawali się niejednokrotnie w biegu lat pobożnymi synami Kościoła; tworzyli Madonny i anioły, wydające się subtelniemi modlitwami, zakłętymi w rzeźbiarską glinę lub malarskie płótno. Identyczny fakt zaszedł z Papinim. Krytycy, którzy brali bardzo na serjo polemiczne, polityczne i filozoficzne paradoksy młodzieńczego Papiniego, od czasu, gdy poeta nawrócił się na katolicyzm, zdezorientowali się zupełnie i w tem zdezorientowaniu pytali daremnie, jak to stać się mogło? Nasz gość z czasu zjazdu PEN-klubów, Benjamin Crémieux, obdarzony piękną brodą asyryjskiego proroka, pisze w swej „Littérature italienne, contemporaine” krótko i węzłowato: „Converti au catholicisme en 1919”. Nie sądzę, aby skonstruowanie tego faktu czytelnikowi wystarczyło mogło, zwłaszcza, że nawrócenie się poety poprzedził okres burzliwych i szarpanin wewnętrznych. Zaczęło się od młyna idej w czasopiśmie „La Voce” (1909—1915), założonym przez Benedetta Croce. „Voce”, pod pewnymi względami, odegrało tę samą rolę, co u nas „Życie” krakowskie i „Chimera”. Zapoznało Italję z literaturami Europy, od Poe’go do Whitman’a, od Kleista do Hoffmannstahl’a, od Hardy’ego do Kiplinga, odkrywając jednocześnie młode talenty. Wystarczy wymienić jeden, któremu na imię Arturo Oriani. „Voce” był to prąd kultury filozoficznej i literackiej, politycznej i socjalnej oraz t. zw. „kultury duszy” („cultura dell’anima”). Czasopismo nie stworzyło, ani nie narzuciło żadnej doktryny, pokazało tylko różne idee z różnych punktów widzenia (pozytywizm włoski i pragmatyzm Wiliama Jamesa — Papini, Volatii, Colderoni; neohegejanizm Crocego — Prezzolini; buddaizm i teozofja — Amendola) rozpętując zarazem dyskusje i walki. W 1913 roku Papini, jako wyznawca pełnej autonomji sztuki, zerwał z „Voce”, aby przystąpić do futurystów i w ich programie odnaleźć czasowo pełnię lirycznej swobody. Pragmatyzm, prawie buddaizm, futurizm, antykatolicyzm i katolicyzm — oto

pięć etapów myśli wiecznego neofity, etapów, przez swą niezmierną odległość, stwierdzających, że inteligencja jest stworzona dla życia, a nie życie dla inteligencji. „Oskarżają mnie, że zmieniam idee, jak koszule — powiedział gdzieś Unamuno — to dobrze, do wodzi bowiem, że mam kilka koszul na zmianę”. Mimo swych głębokich przemian Papini pozostał zawsze sobą, czyli człowiekiem autodydaktycznym, prześladowanym reformatorem, straconym z tronu imperatorem, zbuntowanym demiurmem, tworzącym filozofję stanów duszy. W pewnych okresach rozwojowych chodziło może nie tyle o zdobycie samej prawdy, ile o narzędzie zdobywania, talizman wyższości, o zaczarowaną szpadę, cudowny róg, o piorunującą w działaniu truciznę — jednym słowem o to wszystko, co mogło stać się afirmacją jego twórczego indywidualizmu. W trzydziestym roku życia przeżył poeta kryzys wewnętrzny, tem straszniejszy i boleśniejszy, im bardziej płomienna i krańcowa była jego natura. Dramat rozegrał się na kartach książki „Skończony człowiek” („L'uomo finito”) — autobiografji duszy, skolatanej burzą. Poeta, który się ocalił z potopu, spogląda na uciszony już ocean i wydaje się oplakiwać wczorajszą grę żywiołów. Gdy burza szalała był przynajmniej jeszcze żeglarzem, miał swoją młodość, wiarę i nadzieję. Teraz nie pozostało nic. Myśl okazała się niezdolna do osiągnięcia tych niezmiernych ideałów, jakie sobie postawiła, życie nauczyło, że wszystkie idealne impulsy były daremne, autokrytycyzm wydobyl na jaw brzydotę dzieł już ukończonych. Papini poznał Nemezis wielkich egotystów, zmęczonych samymi sobą, padł zwyciężony, chociaż nikt go nie zwyciężył, był obecny przy agonji tego demona wewnętrzного, który mu stwarzał iluzję wartości, godną narzucenia wszechświatom. Poraz pierwszy w Italji człowiek miał odwagę wystawić na pokaz publiczny swoje metafizyczne i socjalne wątpliwości, swoją miłość i swoją nienawiść, zachowując zarazem swoją całkowitą człowieczeństwo, żyjącą w dwudziestu kilku tomach książek, które są wspaniałym przyczynkiem do poznania nie tylko jednostki lecz i epoki, nie tylko jednej umysłowości, ale i ducha całej generacji. „Converti au catholicisme en 1919”... Nie wiem, czy można mówić o nawróceniu, skoro w duszy artysty żyła zawsze podświadomie wola wiary, skojarzona ze strasznej tęsknotą za idealną czystością wewnętrzną. „Nie było to nawrócenie się na katolicyzm — pisze Camillo Pelizzi w swej podstawowej książce: „Le letterature italiane nel nostro secolo” — lecz wyjaśnienie sobie siebie samego, najpierw w „credo quia absurdum”, potem w „credo ut intelligam”. Papini sam nie mógł nigdzie wyraźnie o dziejach swego nawrócenia, podobnego dzięki męce, trudowi, nadziei i rozpacz, do nawrócenia św. Augustyna. „Począłem rozczytywać się w ewangeljach, począłem czytać ewangelję, aby w niej odnaleźć Chrystusa. I zaczął mnie ciągnąć kult — nietylko pięknoscią obrzędów i muzyką mszy śpiewanych. Coś nieokreślonego — jakaś potrzeba wiary, powrotu do dzieciństwa, potrzeba odczucia wspólnoty z chrześcijaństwem, z którego wyszedłem, nurtowała we mnie głęboko, nie wyrażając się w jasnej decyzji. Wówczas postanowiłem opuścić miasto i ludzi, nie mówiąc nikomu ani słowa. Udałam się w góry zdawało mi się bowiem, że tam, zdala od zgiełku i nędzy miasta, uda mi się łatwiej pokonać tajemnicę”.

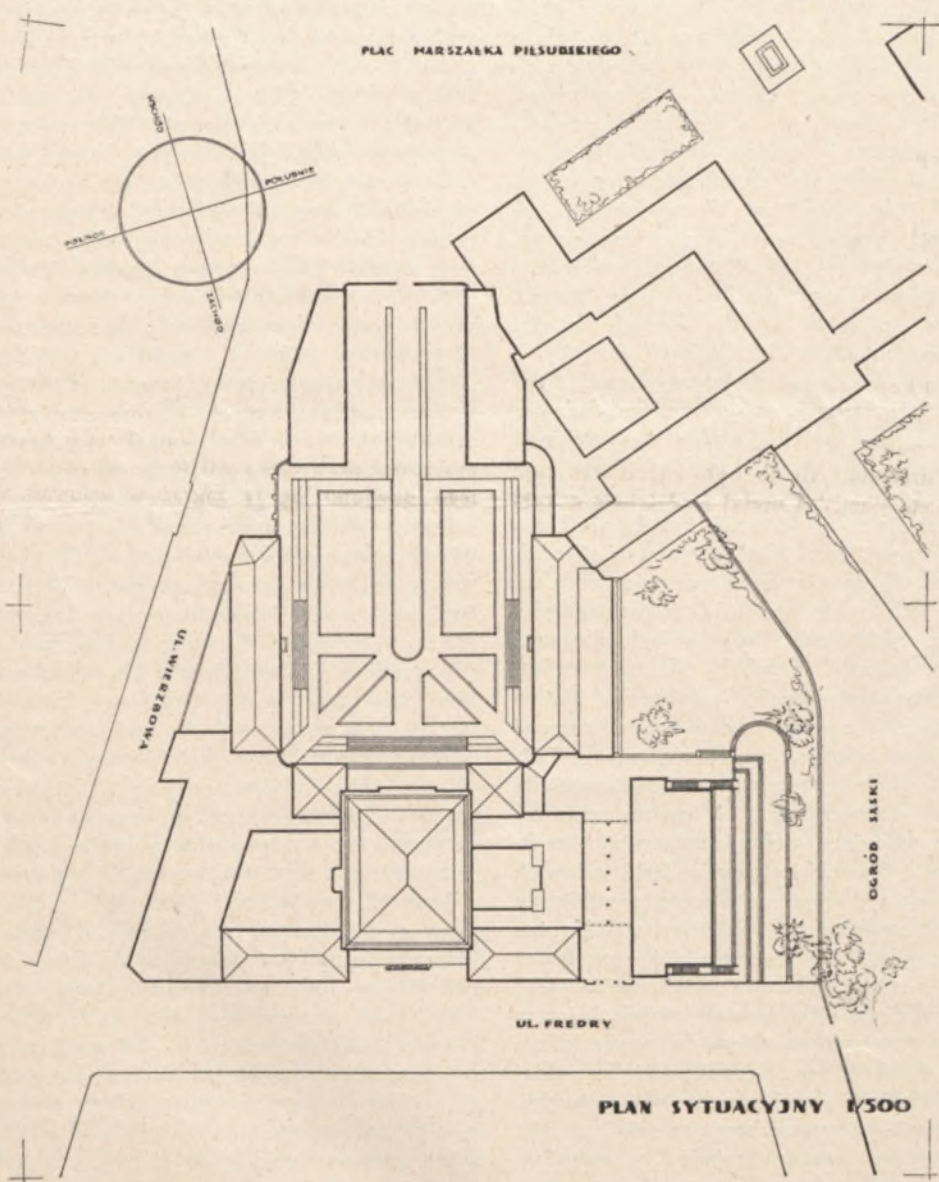
*) W tych dniach ukazuje się na półkach księgarskich dzieło Papiniego „Żywy Dante” w przekładzie dr. Edw. Boyégo.

ALFRED LAUTERBACH

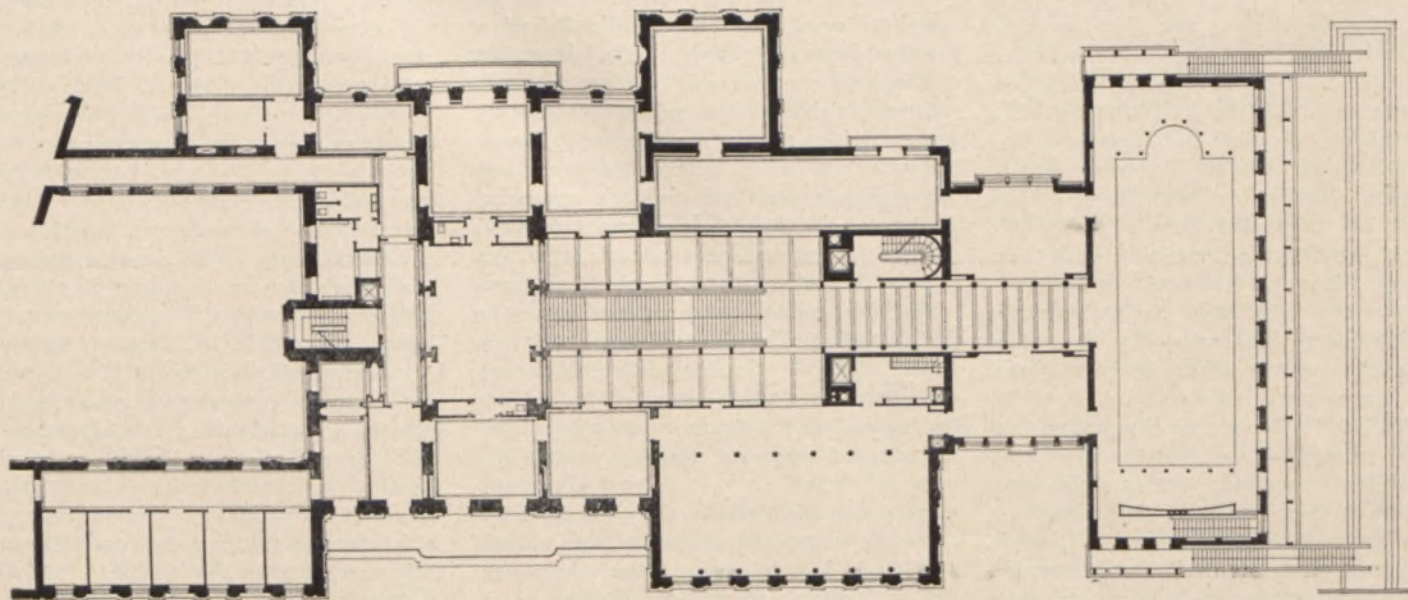
PRZEBUDOWA PAŁACU BRÜHLE



Projekt fasady



PLAN SYTUACYJNY 1/500



Plan ogólny

Po uporaniu się z pierwszymi trudnościami organizacyjnymi przystąpiło odrodzone Państwo Polskie do restauracji szeregu gmachów zabytkowych, przeważnie dawnych pałaców magnackich, przywracając im, jeżeli nie minioną świetność, to w każdym razie stan odpowiadający wymaganiom należytej konserwacji. W gmachach zabytkowych pomieszczono Ministerstwo Skarbu (dawna Komisja Przychodów i Skarbu wraz z pałacem Ministra), Ministerstwo Przemysłu i Handlu (Bank Polski), Ministerstwo Rolnictwa (Pałac Prymasowski), oraz Prezydium Rady Ministrów (Pałac Namiestnikowski, Radziwiłłów). Również Ministerstwo Spraw Zagranicznych znalazło pomieszczenie w pałacu zabytkowym (Pałac Brühlowski), lecz nie mogło zająć całego gmachu, z powodu mieszczącego się tam urzędu Głównego Telegrafu. Odrestaurowano więc (1922/23) tylko dwa boczne skrzydła, pozostawiając główny korpus w stanie odziedziczonym po okupantach rosyjskich. Gdy zatem inne ministerstwa, nie wymagające takiej reprezentacji, jak Ministerstwo Spraw Zagranicznych, zyskały pomieszczenia, bądź w gmachach zabytkowych gruntownie odrestaurowanych, bądź nowo zbudowanych, Ministerstwo Spraw Zagranicznych musiało zadowolić się bardzo ciasnymi i nad wyraz skromnymi pomieszczeniami w skrzydłach pałacowych, które zresztą, nawet za najświetniejszych czasów w wieku XVIII żadnej reprezentacyjnej roli nie odgrywały, gdyż przeznaczone były dla służby i celów gospodarczych. Zważywszy niemożność szybkiego usunięcia Telegrafu oraz trudności jakie powodował przechodzący w tym miejscu kabel Londyn — Indje, powzięto projekt budowy nowego gmachu na terenach poszpitalnych przy parku Ujazdowskim. W tym celu ogłoszono konkurs, nagradzając prace prof. R. Świerczyńskiego. Urzeczywistnienie tego projektu okazało się jednak nieaktualne z powodu niemożności przeniesienia szpitala wojskowego na peryferje miasta, a zatem niemożności usunięcia istniejących zabudowań z placów przeznaczonych pod gmach projektowany. Co do wyboru placu podnoszono również zastrzeżenia urbanistyczne. W międzyczasie Ministerstwo Poczty i Telegrafów wystawiło wielki budynek przy ul. Poznańskiej, w którym znalazł pomieszczenie Urząd Telegrafu, uwalniając główny korpus pałacu Brühlowskiego. Zatem sprawa gruntownej przebudowy pałacu na stałą siedzibę Ministerstwa Spraw Zagranicznych nie znajdowała już przeszkód zewnętrznych. Zadanie nie należało jednak do łatwych, gdyż Ministerstwo żądało wygodnych i licznych pomieszczeń a nadto jeszcze mieszkania reprezentacyjnego. Rozwiązanie tego trudnego zadania znalazł architekt Bohdan Pniewski, projektując dobudowę do istniejącego lewego skrzydła pałacu, równoległego budynku z fasadą od ogrodu Saskiego. W ten sposób skrzydło to zostało niemal w dwójnasób rozszerzone, zwiększając kubaturę z 4.500 do 8.300 m³ i wyzyskując zarazem podziemia. Część zabytkową starego skrzydła utrzy-

mano w tradycyjnym charakterze, a Ogród Saski nie stracił nic na terenie, zyskując zamiast parkanu, zamknięcie w postaci fasady szlacheckiej w kształcie i materiale. Na miejscu budynku mieszczącego garaże, wystawionego w r. 1923 buduje się obecnie pawilon reprezentacyjno-mieszkalny, połączony i szarmonizowany w bryle z pałacem, lecz w formach nowoczesnych. Z uwagi, że fasada tego gmachu zwrócona jest do ogrodu Saskiego, wskazane było utrzymanie budynku w charakterze pawilonu, ujmującego tę część ogrodu w ramy lekkie, lecz zarazem monumentalne, uzgodnione z ogólną koncepcją, jaką dał (1842) A. Idzkowski w kolumnadzie Sztabu Generalnego.

Zadanie pomieszczenia Ministerstwa Spraw Zagranicznych wyszło więc poza zakres restauracji gmachu zabytkowego, gdyż potrzeby realne nie dały się wtłoczyć w ramy istniejące^{*)}. Trudność polegała na głównie na szarmonizowaniu dobudowanych części z całością zabytkową, bez powtarzania stylów historycznych. Inne natomiast trudności wysunęła przebudowa właściwego pałacu. Zagadnienie to należało rozbić na dwa odrębne zadania. — Jak wiadomo, pałac zwany Brühlowskim wystawił kanclerz Jerzy Ossoliński około połowy XVII w. Zniszczony zawieruchą, pałac został przebudowany w końcu tegoż wieku. Powrót do kształtów pierwotnych nie miałby oczywiście żadnego uzasadnienia, zarówno wobec braku dostatecznych materiałów, jak w szczególności, wobec zmian wprowadzonych przez przebudowę Brühla w r. 1759. Właściwy punkt oparcia restauracji zewnętrznej mógł dać tylko stan po przebudowie dokonanej w połowie wieku XVIII, kiedy gmach przeszedł, drogą kupna, z rąk Sanguszków do Brühla, otrzymując nie tylko nazwę właściciela, lecz i zasadniczy wygląd przez niego nadany. Tę jedynie racjonalną drogę obrał kierownik przebudowy, opierając się na szczegółowych badaniach murów i elewacji oraz na materiałach rysunkowych, znajdujących się w Głównym Archiwum Państwowym w Dreźnie. Ponieważ fasada od dziedzińca okazała się z ciosu (pod grubym tyńkiem), wątpliwości co do szczegółów, tyfionów i motywów zdobniczych zostały wyjaśnione, ułatwiając racjonalne wybrnięcie z zadania, w zasadzie konserwatorskiego. Niezmiernie doniosłe zagadnienie kształtu dachu, decydującego o bryle i sylwecie gmachu, wyjaśnił znaleziony w Dreźnie rysunek wiązania dachowego, a ważną kwestję otworów okiennych i logii rozwiązały badania w murach. Fasada od ulicy Fredry (dawnej ogrodowa) skromniejsza i prostsza, nasuwała znacznie mniej wątpliwości, dotyczących zresztą głównie otworów i ornamentów. Tak więc restauracja zewnętrznego wyglądu pałacu sprowadza się w znacznej mierze do restytucji, udokumentowanej bądź stanem istniejącym, choć zeszcpeonym, bądź materiałami rysunkowymi XVIII wieku. Jest rzeczą zrozumiałą, że nie można było uniknąć tu pewnych drobnych zmian, nieodzownych przy dostosowaniu starego budynku do nowych potrzeb. Zgoła inaczej przedstawia się kwestja wnętrza. Wnętrze tego gmachu za czasów Ossolińskich uchodziły na bardzo bogate o czym świadczy chociażby opis Jarzębskiego^{**)}, a musiały być wspaniałe po przebudowie Brühla, jednak bliższych danych nie posiadamy, tak że restytucja nie byłaby możliwa, nawet gdyby przyjąć taką zasadę. Nadto wnętrza rokokowe z czasu Brühla uległy częściowo zamianie w końcu wieku XVIII, gdyż w roku 1788 pałac nabył Skarb polski za sumę 618.000 zł., przyczem restauracja prowadzona przez architekta królewskiego Dominika Merliniego pochłonęła 450.000 zł., z czego wnioskować można, że wnętrza uległy poważnym zmianom. Powrót więc do stylów historycznych musiałby wy-

*) Ogólna dobudowa wyniesie 18000 m³.

**) Gościniec albo opisanie Warszawy 1643.

H L O W S K I E G O



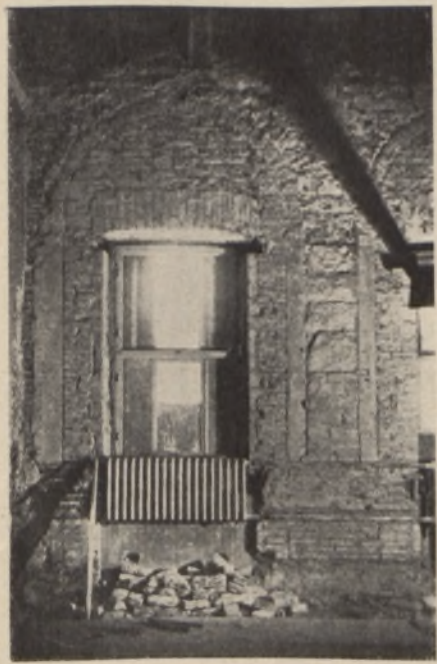
Obramienie kamienne oraz część dekoracji rzeźbiarskiej (w narzucie)



Odkryta nisza z widoczną muszlą rokokową



Wnęka odkryta w pawilonie bocznym — na wysokości I-go piętra



Odkryte łuki ciosowe na I-szym piętrze, wyjaśniające kształt pierwotny otworów i zgodne z projektami dreźnieńskimi

sunąć zagadnienie, do jakiej epoki należało, by wracać, do wieku XVII z czasów Ossolińskich, do połowy w. XVIII z czasu Brühla, czy do końca w. XVIII z czasu Stanisława Augusta? Nie ulega więc wątpliwości, że silenie się na odtworzenie tego lub innego stylu historycznego byłoby bezzasadne, a sprowadzałoby się z konieczności do kopjowania jakichś mniej lub więcej odpowiednich wzorów. Zważywszy, że dawne wnętrza zostały całkowicie zrujnowane, zmienione i przebudowane, że prócz jednego marmurowego kominka, nie pozostał żaden szczegół dawnego wyposażenia i dekoracji — należało porzucić wszelką myśl historycznej restauracji, która byłaby artystycznym fałszem. Przebudowa wnętrza musiała więc iść po innej linii, skoro nie było powodu krępować się historią. Wnętrze zatem zaprojektowano nanowo, przystosowując je do potrzeb i przeznaczenia gmachu. Lecz nowoczesność tych wnętrz nie mogła pominąć starych ram, murów i otworów, które narzucały rytmikę historyczną. Stosując nowe elementy, materiały i technikę, należało jednak utrzymać się w ramach odziedziczonych i szukać pewnej symbiozy między dawnym i nowym. Nie przesądzać ostatecznego wyglądu architektonicznego wnętrza, które są dopiero w stadium opracowywania, należało już teraz pomyśleć o ich wyposażeniu, o meblach, obrazach, supraportach, tkaninach i systemie oświetlenia. I tu znów nasuwało się zagadnienie — stare czy nowe? Jeżeli nowe, to w jakim stopniu i charakterze? Wiadomo jest, że autentyczne meble stylowe, gobeliny i obrazy mogą harmonizować z wnętrzami nowymi, że różnica stylów i epok nie stanowi istotnej przeszkody, pod warunkiem odpowiedniego doboru i wartości artystycznej każdego przedmiotu. Dlatego kierownictwo budowy nie wyrzeka się zastosowania, w pewnych wypadkach mebli, gobelinów i obrazów z XVIII wieku. Przewidziana jest nawet galerja, którą zdobić będą stare gobeliny, portrety i obrazy. Lecz wszystkie objekty dawnej sztuki, mają tylko dać akcent i stanowić wskaźnik artystycznego poziomu dla rzeczy nowych. I tu spotykamy się ponownie z poważną trudnością, gdyż nowy mebel nie wykształcił się jeszcze ostatecznie w formie i materiale, nie doszedł jeszcze do zdecydowanego reprezentacyjnego pałacowego wyrazu. Nowe meble i obicia nie są produkowane dla pałaców, których się już nie buduje, lecz do wnętrz mieszczańskich, przeważnie małych i wyszukanych do ostateczności, bądź też do gmachów biurowych. Dlatego można powiedzieć, że sprawa wyposażenia wnętrza, zastosowanie drzewa, marmuru, stiuku, alabastru, metalu i materji, a nadewszystko wyszukanie kształtu mebli nowoczesnych, a jednak reprezentacyjno-pałacowych, jest bodaj trudniejszym zagadnieniem, niż sama architektura. Podobne zadania nieprędko w Polsce się znajdują, a rozwiązanie ich stanowić może brzemienne w skutkach etap polskiej twórczości na tem polu.

Jakkolwiek wielką jest potrzeba nowych gmachów w stolicy, dobrze się stało, że się działo Ministera Spraw Zagranicznych staje się definitywnie pałac zabytkowy. Przemawiają tu nie tylko względy konserwatorskie, lecz przede wszystkim to, że Ministerstwo z natury swych prac najbardziej nazewnawnie eksponowane, znajduje historyczne ramy pałacu, co od razu nadaje pewien posmak starej kultury państwowej. Z tych też zapewne względów Ministerstwa Spraw Zagranicznych w Londynie, Paryżu, Rzymie, Berlinie, Pradze i t. d. mają swe siedziby w gmachach zabytkowych. — Można mieć uszadnioną nadzieję, że przebudowa gmachu obdarzy stolicę świetnym pałacem, za czym przemawia zarówno osoba znakomitego, choć młodego architekta, jak i pełna zapamiętała, wnikliwość i zrozumienia praca przewodniczącego Komitetu Budowy, P. Ministra Wacława Jędrzejewicza.

Wódz awangardy lirycznej, pionier i zwrotniczy, Tadeusz Peiper, syt nieporozumień między sobą a swymi uczniami, którzy go niedostatecznie czytali a przeciwieście okradali, — nabeszał jednego po drugim, odprowadził, a sam udał się na pustynię. Z niezrozumiałca stał się zrozumiałcem, przetrząsnął się do prozy i napisał najpierw dramat zupełnie normalny: „Skoro go niema”¹⁾. Nazywa go jednak chytrze „utworem” — więc ostrożnie! Będą tam jakieś zasadzki i zamiary, których nieodgadnięcie wywoła uśmiech ironiczno-męczeński na twarzy autora. Peiper bowiem pisze samymi odkryciami; twórczość przedstawia mu się w postaci niezliczonych Ameryk, które są do zdobycia; przez karczowanie nowych łądów zaniedbuje uprawę i zbiory na starych; i może przez to nie dorasta jeszcze do swojej własnej miary. Dużo, dużo jeszcze takich samotników, oryginałów i wolnych strzelców potrzeba naszej literaturze, aby nabrała własnej a nie pożyczanej tężyzny.

W „Skoro go niema” jedynym dziwactwem są tylko nazwy trzech mężczyzn, którzy się zajmują panną Steną: jest In — to znaczy intruz; jest Narz — to niby narzeczony Steny, a właściwie jest ona jego utrzymanką; i jest Przyw — to znaczy przywódca robotników. Rzecz się rozgrywa w jednym dniu w mieszkaniu Steny, podczas puczu robotniczego. Na ulicy rewolucja, a wewnątrz? Programem Peipera było zawsze, by unikać bezpośredniej, hałaśliwej tendencji, gdyż literatura jego zdaniem, ma współczesnym przesileniom społecznym towarzyszyć w sposób pośredni, tak np. że rozważa wypadki jednostkowe, związane ukrytym węzłem z masowymi zjawiskami na froncie uwagi publicznej. Tak było w jego poemacie „Naprzykład”, gdzie zajął się refleksami zdarzeń politycznych w duszy jednostki, inteligentnego robotnika. Także w „Skoro go niema” jest dużo refleksów i refleksyj. Na tej grze między ulicą a mieszkaniem — co raz to ktoś przychodzi z zewnątrz, opowiada co tam się dzieje i przez to wpływa na tok akcji wewnątrz — polega główna wartość tego dramatu. Ale to było już nieraz (np. „Ognista ziemia” Curela) i właściwie w każdym porządnym dramacie scena staje się jakąś pars pro toto. I właściwie jest to sprawa formalna.

DRAMATY KSIĄŻKOWE

Natomiast co do treści, to trudno dostrzedz, w jakim związku sprawa Steny i jej trzech adoratorów stałaby z rewolucją społeczną. Na pewne widać, że Peiper uknuł coś na inteligencję, popelnił „zdradę klerków”. Przebieg sztuki jest taki, że Stena dokonywa niejako selekcji wśród mężczyzn, porzuca inteligentów Ina i Narza i przechodzi w ręce przywódcy, człowieka nieskomplikowanego, o t. zw. zdrowych instynktach. Narz jest uczonym i myślicielem, pełnym wahań wewnętrznych, In komedjantem i plagiatorem. (Wybór kobiety jest tu sądem bożym, podobnie jak w „Zalotnikach” Jasnorzewskiej).

Ale ten wynik charakterystyczny, i w następstwie etyczny, czy nawet socjalny, nie jest bez zarzutu. Autor najwięcej miejsca i uwagi poświęcił Inowi, aby go zdemaskować. Sztuka zaczyna się od tego, że w czasie puczu In wpada z dwoma robotnikami do mieszkania Steny, aby je zrewidować, bo ktoś strzelał z okna. Uwikławszy się we flirt ze Steną, In oddala swych towarzyszy, nie interesuje się już puczem, natomiast urządza przed Steną różne „hece” aby się jej wydać interesującym. Różne fazy tego flirtu trwają przez półtora aktu; jest to najlepsza część sztuki. Dialog jest żywy i zarazem elegancki, czasem przypomina sztuki konserwacyjne, np. Grubińskiego. Ale potem autor degraduje Ina; najpierw pod wpływem różnych wieści z placu boju zmienia on coraz to swój stosunek do sprawy robotniczej, potem pokazuje się, że jego cały dowcip nie jest z pierwszej ręki; wreszcie — i to jest najcięższe — pokazuje się także, iż w czasie rewizji ukradł schowany u Steny rękopis Narza, aby się dalej stroić w cudze piórka. Aż tak! Otóż najpierw niewiadomo, jakie to wyższe znaczenie miałyby posiadać te brzydkie przywary p. Ina i co z nich

wynika; czy np. to że cała inteligencja jest kapryśną galaretką? Ale i sam rysunek charakterologiczny jako taki, bez zastosowań socjalnych, byłby czemś cennym, czemś co samo za siebie może się ostać jako dzieło sztuki, jako portret; sama trafność, precyzja w obserwacji, w subtelnych odcieniach, miałby wartość artystyczną. Do tego też zapewne dążył Peiper, lecz to są zadania najtrudniejsze. Przelamał charakter w środku, odebrał mu jedną ręką to, co mu dał drugą. Ale nie chodzi tu o to przelamanie, o tę dwoistość wewnętrzną, jaką zawiera większość charakterów ludzkich, i jaka się oczywiście zaznacza także u Ina, — to autor zrobił dobrze. Chodzi o pewne konsekwencje charakteru wśród jego naturalnych sprzeczności, i zdaje mi się, że tej konsekwencji niema. Człowiek, który zachowuje się tak jak In, który aranżuje ze Steną zabawę w hrabiego i hrabinę, i inne dziwactwa wyomyśla, może jest jakimś artystą bez teki, w każdym razie jest oryginałem. POCO mu kraść cudze rękopisy? Nawet jeżeli to robi, jeżeli wyobraża sobie, że mu coś z tego przyjdzie, to i w tem jest jakaś naiwność, raczej sympatyczna.

W akcie III coś jakby rekapitulacja: cztery osoby debatują o tem co się działo w poprzednich. Przez to sztuka staje się bardzo intelektualną. Ale i tu wykonanie nie dorównywa zamiarowi. Zwłaszcza mieszą się wciąż elementy nowe, obce; np. ni stąd ni zowąd pojawia się kwestja kobiecej frigiditas. Znowu podobnie jak w „Zalotnikach” Pawlikowskiej. Stena jest zimna, ponieważ jej pierwszym mężczyzną był jakiś dyrektor banku, któremu się oddała, aby mieć pracę i zarobek. Stena słusznie powiada: „Zimna moja pleć to także sprawa społeczna”. Ale ponieważ w aktach poprzednich Steny nie poznawaliśmy od tej strony, rewelacja o jej zimnej płci przychodzi za późno i należy do pogawędki, nie do dramatu.

Dużoby jeszcze można mówić o filmowej stronie tej sztuki, gdyż co do gestów, to autor we własnym zakresie obliczył ją i wyreżyserował prawie w każdym szczególe. Dlatego powinno się ją zagrać w którymś z teatrów warszawskich, choćby z kurtuazji dla „Przywusia” awangardy.

Karol Irzykowski

PĄTNICZYM SZLAKIEM

Zofja Kossak-Szczucka Pątniczym Szlakiem. Wrażenia z pielgrzymki. Nakł. Księgarni Sw. Wojciecha.

Zgóry można było spodziewać się po Kossak-Szczuckiej pierwszorzędnego itinerarium. W peregrynacyjnym djarzyszu mogły zabłysnąć wyjątkowe zalety autorki „Złotej Wolności”; na słabsze strony jej nieprzeciętnego talentu poprostu niema miejsca. O kompozycję, która mogłaby czasami nastroić zastrzeżenia, tym razem zatroszczył się Francopol. Wzdłuż wykreślonej przez niego marszrutę autorka gromadzi — rzeźby się chciało — rozwiesza, pokazuje szereg impresjonistycznych obrazów; niewielkich wprawdzie w formie, lecz tem doskonałszych w technice. Pełne są głębokiego błękitu południa, bezlitośnie prążącego słońca, oślepiającej białości wschodnich budowli, różnobarwnego i różnorodnego tłumy. Od czasu do czasu na tem tle współczesnej rzeczywistości z niemięjszą plastyką rekonstruuje przeszłość, tak żywo przemawiającą z pątniczego szlaku do Ziemi Świętej.

Wrażenia pielgrzymki Szczucka chłonie przede wszystkim wzrokiem; odczuwa przede wszystkim nad zaniedbaniami świętych miejsc wyczuwa się bardziej artystkę niż katalizkę. Swoją właściwy wyraz znajdują uczucia religijne dopiero wtedy, kiedy jej przyjdzie porównać zaniedbaną Jeruzolimę z atrakcyjną siłą wspaniałego Rzymu i stwierdzić z melancholją, że „Grób Rybaka przesłonił Grób Syna Bożego”.

Wydanie „Pątniczym Szlakiem” zacierą Księgarni Sw. Wojciecha przykre wrażenie jakie odnieśli czytelnicy „Wyprawy na Bożą Rolę” ks. Kłosa, wydanej tym samym nakładem w ubiegłym roku. Dla Szczuckiej „widok Domu Bożego, Domu Modlitwy, opuszczonego przez wyznawców, jest zawsze bolesny, chociażby wyznawana w nim wiara nie była naszą wiarą, ani Bóg — naszym pojęciem Boga”. O wiele miłsze religijnemu sercu są takie słowa, niż natrząsanie się z żydów, mahometan, czy nawet renanowskiego kultu starożytności.

S. Essmanowski

WŁADYSŁAW
STUDNICKI

OD IRREDENTY DO UGODY

Na marginesie książki Pobóg-Malinowskiego „Narodowa-Demokracja” 1887-1918 r.

Poznanie historii ostatniej doby posiada olbrzymie znaczenie dla zrozumienia teraźniejszości. Jest ona u nas mało znana i rzecz dziwna w obecnym położeniu młodzieży nie wzbudza wielkiego zainteresowania. Tymczasem, jak słusznie pisze w przedmowie do swojej książki p. Pobóg-Malinowski „Drogi, któremi dziś idziemy w przyszłość, są tylko przedłużeniem szlaków, jakimi tak niedawno jeszcze zmierzaliśmy do niepodległości, lub też manowców, po których błądził w ciągu stuletniej niewoli. Zrozumienie treści dnia dzisiejszego, realna jej ocena i wyciągnięcie wniosków na przyszłość możliwe jest jedynie w wypadku spokojnego spojrzenia wstecz, uszeregowania faktów z przeszłości — w ich pierwotnej, nieskażonej formie” (str. 1.).

Przy traktowaniu dziejów doby wczorajszej trzeba zdobyć się na obiektywizm. W czwartym dziesiątku XX wieku nie potrzebem jest spierać się z poglądami politycznymi i programowymi okresu 1887-1918 r. Historyk naszego rozwoju politycznego winien je wyjaśnić t. j. dać ich genezę i wykazywać konsekwencje. Częstokroć jednak spotykamy zamiast pracy historycznej o dobie wczorajszej, prace polemiczne. Do takich prac zaliczam książkę p. Władysława Pobóg-Malinowskiego: „Narodowa-Demokracja”. Autor w przedmowie zaznacza, że w ciągu ośmiu miesięcy pracował w wielu archiwach — przedewszystkiem w Muzeum Rapperswilskiem i w archiwum P. P. S. oraz we wszystkich prawie bibliotekach uniwersyteckich. Pomimo to nie przejawia znajomości bardzo ważnych pism, odnoszących się do wskazanej epoki. Nie zna dwutygodnika „Naród a państwo”, wydawanego przeze mnie od października 1906 r. do listopada 1907 r., oraz następnych dwutygodników: „Sprawa polska” dwa numery z 1907 r., „Myśl polityczna” jeden numer 1908 r., „Votum separatum”, wydawanego w Petersburgu w 1908 r. W czasopiśmie tych, prowadzonych przeze mnie, współpracował Tadeusz Gruźewski i zamieszczał artykuły, uprzednio przynależni do narodowej demokracji. Jan Kucharzewski, Tadeusz Ciświcki, Władysław Szczerba-Rawicz. Czasopiśmie te poddawały bardzo gruntownej i bezwzględnej krytyce ugodowe prądy tak w narodowej demokracji jak i w innych ugrupowaniach i przyczyniały się do oderwania młodzieży od organizacji, kierowanych przez Ligę Narodów i wywołały secesję w tym stronnictwie z powodu akcji neosłowiańskiej. Wiele materiału do charakterystyki przywódców narodowej demokracji zawiera moja książka „Z przeżyć i walk”, obejmująca na mocy mych wspomnień historję naszego życia politycznego ostatnich przedwojennych lat piętnastu.

Pan Pobóg-Malinowski nie zdaje sobie sprawy z czynników, które u nas przyczyniały się do odtworzenia, spotęgowania lub znacznego osłabienia prądów niepodległościowych.

Autor na mocy źródeł archiwalnych podaje, że w 1887 r. została założona Liga Polska. Były próby uprzednio założenia organizacji, mającej na celu przygotowanie narodu do walki o niepodległość. Ginęły one w zarodku, nie spotykając odgłosu ani w starszym społeczeństwie, ani wśród młodzieży zaboru rosyjskiego. Nie było to przypadkiem, że od 1886 r. do 1894 r. odradza się w Polsce ruch niepodległościowy. Szedł on różnemi korytami.

Hrabia Stanisław Tarnowski jeden z twórców i przywódców stańczyków galicyjskich w 1888 r. jeździł do Warszawy pod pretekstem publicznych wykładów o Kochanowskim, a w gruncie rzeczy dlatego, żeby zawrzeć kontakt z wpływowymi ludźmi w Królestwie, przygotować ich myśl do zbliżającej się wojny trójprzymierza z dwuprzymierzem. Do wywiadu antyrosyjskiego wciągano młodzież zaboru rosyjskiego. W tym to czasie całkiem niezależnie od akcji hr. Stanisława Tarnowskiego powstawały narodowe organizacje młodzieży, a socjalizm polski od kierunku międzynarodowego antypatriotycznego przechodził zaczął do kierunku niepodległościowego. W 1888 r. Stanisław Mendelson w kwartalniku „Walki klas” usiłował dowodzić, że zwycięstwo

dwuprzymierza t. j. Rosji i Francji jest korzystniejsze dla sprawy postępu, niż zwycięstwo trójprzymierza. W 1892 r. ten sam Mendelson zajął już odmienne stanowisko. W tymże 1892 r. Związek zagraniczny socjalistów polskich uchwalił program niepodległości. 1891 rok i 1894 rok znamionował się demonstracjami w Warszawie, o których wspomina p. Pobóg-Malinowski, lecz których nie docenia, opierając się na artykułach „Przedświtu”, organu P. P. S., organizacji, która współzawodniczyła z organizacją niepodległościowo-narodową, więc dała o demonstracji majowej sprawozdanie ją pomniejszające.

Dlaczegoż jednak w tym okresie odradza się kierunek niepodległościowy w zaborze rosyjskim? Mówimy w zaborze rosyjskim, bo w Galicji on nie zamarł uprzednio a tylko spotęgował się w tym okresie. Natomiast w Poznańskim go nie było.

Ruch polityczny potrzebuje dwóch pierwiastków: niezadowolonia z tego, co jest i wiary, że może być inaczej. Otóż gdy ucisk rosyjski wzrastał, gdy Hurko i Apuchtin nie wycyli lub osłabiali przejawy cywilizacji polskiej, panowało w zaborze rosyjskim niezadowolenie. Lecz nie było wiary, że może być inaczej. Otóż od 1887 r. do 1894 r. wiś jakby w powietrzu wojna trójprzymierza z dwuprzymierzem. Pod względem uzbrojenia armja niemiecka i austriacka przewyższały znacznie armję rosyjską. Wielka Brytania życzliwiej odnosiła się do trójprzymierza, niż do dwuprzymierza. W tych okolicznościach klęski i porażki Rosji, oderwanie od tego państwa znacznej części zaboru rosyjskiego, a więc odbudowa państwa polskiego w szerszych lub węższych granicach wydawała się rzeczą prawdopodobną, możliwą i zapładniała myśl i uczucia narodowe.

W statucie Ligi z 1887 r. mówiono o zbieraniu wiadomości wojskowych, nawiązywaniu stosunków z Polakami, służącymi w armjach zaborczych, o ułożeniu listy ludzi do specjalnych poruczeń uzdolnionych. Cytuje to p. Malinowski w swej książce.

Z natury rzeczy front zwolenników niepodległości musiał być antyrosyjski.

Pismo wydawane dla chłopów zaboru rosyjskiego — „Polak”, wychodzące w Galicji i masowo przemycane do Królestwa, prowadziło agitację antyrosyjską i pragnęło przygotować psychicznie chłopów do przyszłej wojny.

„My, Polacy, nie możemy pragnąć pokoju, który nam nadzieję lepszej doli odbiera, my musimy chcieć wojny, chociaż wiemy, że ona wielkich ofiar wymagać od nas będzie. Bo tylko wojna może położenie nasze polepszyć, bo tylko wojna daje nam jakąś nadzieję odzyskania wolnej ojczyzny.”

Powstanie zbrojne w pewnych warunkach, kiedy wrogowie nasi wplątali się w ciężką dla nich wojnę, a my mogliśmy liczyć nie tylko na własne siły, ale na życzliwość a nawet i pomoc innych potężnych państw (rok 1898) — byłoby niewątpliwie dla sprawy narodowej użyteczne.

Z łatwością cytatami z wydawnictw Ligi Narodowej udowadnia p. Pobóg-Malinowski, że twierdzenie p. Dmowskiego w „Polityce polskiej”, że przez cały czas swej działalności politycznej uwarunkowywał niepodległość Polski pogromem Niemiec, jest fałszem i błagą.

W „Przeglądzie Wszepolskim” szóstego czerwca 1901 roku, w artykule „Polityka polska i trójprzymierze” znajdujemy charakterystyczny ustęp: „Ultima ratio wszelkiej polityki zewnętrznej, wojna zwycięska dla Niemiec w starciu ich z Rosją przy współudziale Austrii, daje nam nadzieję utworzenia przynajmniej jakiegoś polskiego Zwischenstaatu lub w najgorszym razie przyłączenia jeżeli nie całego, to znacznej części Królestwa do Austrii”.

W 1894 r., gdy spotykałem się z p. Dmowskim w Mitawie, dokąd przyjechałem z Syberji na 10 dni, p. Dmowski opowiadał mi o swych zamiarach przeniesienia się do Galicji i redagowania pisma dla zaboru rosyjskiego, przyczem mówił, że uważa Galicję za zarodek Polski, którego zadaniem jest zwolnienie znacznej części zaboru rosyjskiego.

W 1894 r. nastąpiła wojna japońsko-chińska. Konsekwencją jej musiała być wojna rosyjsko-japońska. Polityka Rosji staje się aktywną od 1894 r. na Dalekim Wschodzie. Stąd zmniejsza się jej aktywność na Bałkanach, wchodzi w porozumienie z Austrią na zachowanie tam status quo. Austrija, skłonna do bierności politycznej, chętnie idzie na zbliżenie z Rosją. Antyrosyjskość Polaków galicyjskich, dawny atut polityczny Austrii jest już jej nie na rękę. Dla pokierowania na nowe tory nastrojów polskich czyni Polaka Goluchowskiego ministrem spraw zagranicznych Austro-Węgier. Protegowany przez niego hr. Piniński staje się namiestnikiem Galicji. Organ jego „Gazeta Narodowa”, jak i organ konserwatystów krakowskich „Czas” wytwarzają nastroj moskalofilski, systematycznie zamilczając o objawach ucisku w zaborze rosyjskim i podnosząc wszystkie objawy polityki antypolskiej Prus. Prasa popularna, obca głębszej myśli politycznej, czyni to samo tylko z większą przesadą, prowadząc antypruską agitację. „Przegląd Wszepolski” i „Słowo Polskie” zachowują się bardziej powściągliwie, bronią nadal frontu antyrosyjskiego, lecz gdy warunek zdobycia niepodległości, wojna trójprzymierza z dwuprzymierzem, odsuwa się w mglistą dal, wówczas zamiast zdobycia niepodległości wysuwają figiści pokojowe przeciwstawianie się uciskowi, organiczną pracę nad rozwojem sił narodu. Tu już niema jednego frontu, tu akcja musi odbywać się na wszystkich frontach.

W ideologii narodowej demokracji występuje jako podstawa pokojowy ewolucjonizm. Naród polski pomimo niewoli i rozbiorów zwiększa się liczebnie i wzmacnia swą świadomość narodową. Niepodległość będzie owocem tej organicznej ewolucji. Doktrynę tę sformułował w pracy p. t. „Odbudowa Polski”, drukowanej w „Przeglądzie Wszepolskim” — Tadeusz Gruźewski, który w kilka lat potem w „Narodzie a państwie” usilnie zwałczal tę doktrynę.

Perspektywa wojny zewnętrznej Rosji była, jak widzieliśmy, czynnikiem budzącym i podniecającym dążności niepodległościowe. Natomiast perspektywa wielkich wewnętrznych przeobrażeń Rosji, któraby czyniła ją państwem wolnościowym i dawałaby Królestwu autonomję, była czynnikiem osłabiającym nasze prądy niepodległościowe.

Tak zwany ruch wolnościowy w Rosji, rezultat jej porażek na Dalekim Wschodzie, powołał do życia w Polsce postępową demokrację. Grupa ta usiłowała upodobnić się w swej ideologii do kadetów (konstytucyjnych demokratów rosyjskich). Zwałem ją w swoim czasie polskimi asymilatorami. Z nimi musieli współzawodniczyć narodowi demokraci i przyjęli ich program autonomji Królestwa i tem pozabawili gruntu. Socjalna demokracja Królestwa Polskiego, która już była niemal zupełnie zanikła, odrodziła się w końcu 1904 r. P. P. S. na pewien czas wyzbyła się programu niepodległościowego, wbrew legendzie, w którą wierzy p. Pobóg-Malinowski.

W 1906 r. cały szereg działaczy P. P. S. jak Płochocki (Leon Wasilewski), Res (Feliks Perl), Judym (Władysław Goździkowski) wystąpili z broszurami „P. P. S. na rozdrożu”, „Utożsamienie czy koordynacja”, „W kwestji hasel programowych”, w których powstają przeciwko zaniechaniu hasel niepodległości, dążnościom do podporządkowania się rewolucji rosyjskiej i ideologii rosyjskiej. Było to w październiku 1906 r., gdy przygotowywał się rozłam P. P. S. na tle stosunku do niepodległości. Na kongresie zwyciężyli młodszy starzy zaś: Piłsudski, Jodko, Wasilewski i inni założyli frakcję rewolucyjną.

Wybory do Dumy i udział w Dumie demoralizował politycznie narodową demokrację i wprowadził ją na tory ugody. Udział w parlamencie zaborczego państwa bywa najczęściej czynnikiem asymilacji mniejszości narodowej. Dla uzyskania ulg i koncesyj staje ona na gruncie państwowym, przejawia swą lojalność i to zarysowuje się w świadomości ogółu tej mniejszości. Ideę tę rozwijał często w naszym czasopiśmie „Naród a państwo”, dowodząc, że zmiana ustroju państwowego Rosji wiedzie do naszej asymilacji, że cierpimy i na rozwoju Rosji i na braku jej rozwoju.

Nasz udział w Dumie, nasze zawodne nadzieje na autonomję były czynnikiem tej demoralizacji politycznej, jaką podczas wojny światowej przeżywała narodowa demokracja, lecz nie tylko ona jedna. Istnieje prawo biologiczno-socjologiczne przystosowania się do zewnętrznych warunków. Przeżywalimy ów proces, przystosowując się do ujarzmienia i podziałów.

Twórcy narodowej demokracji, założyciele Ligi Narodowej, która powstała z Ligi Polskiej, Zygmunt Balicki, Jan Popławski, Roman Dmowski, zwłaszcza dwaj pierwsi wyszli z irredenty polskiej. Pierwsze ich kroki w tej dziedzinie pozostawały w związku z emigrantami z powstania 1863 r. Balicki powoływał do życia związki wzorowane na dawnych związkach wielkiej emigracji. Jan Popławski usiłował wytworzyć ruch zbrojny podczas wojny rosyjsko-tureckiej 1877 r. W pierwszych latach swojej publicystycznej działalności Dmowski był uczniem Popławskiego, znajdował się pod silnym jego wpływem. Roman Dmowski usiłował dla stworzenia wielkiej partji, licznej organizacji przystosować program i taktykę do szerokiej opinji, a ta była przystosowana do niewoli. Na tem polegała tragedia narodowej demokracji, tragedia akcji — od irredenty do ugody.

ADRJANNA MESURAT GREEN'A

Juljan Green. „Adrianna Mesurat”. Powieść (Biblioteka Tygodnika Ilustrowanego).

Cóż za wstrząsająca książka o samotności człowieka, o beznadziei ludzkiego serca, o strasznym ucisku świata zewnętrznego na duszę człowieka!

Powieść Greena jest monografią cierpienia niezawinionego, jest sprawozdaniem o przebiegu miłości Adrijanny Mesurat, dziewczyny 18-letniej, zduszonej w warunkach życia rodzinnego, pozbawionej bliskiej duszy, brutalnie oszukanej przez fałsz ludzki, doprowadzonej do obłędu. Z całym spokojem, z rezerwą narratora i czujnego obserwatora, opowiada Green dzieje przeciętnej miłości przeciętnej dziewczyny, wydobywając z losów Adrijanny Mesurat cały ciężar instytucyj, urządzeń, obyczajów, bytu, spoczywający na wątłych barkach człowieka, który ośmielił się kochać.

Wobec losu Adrijanny stajemy w bezradnym, beznadziejnym oburzeniu, zdając sobie sprawę, że w każdej sekundzie, w każdym odruchu jej serca, poniżana jest dusza człowieka, jego najintymniejsza, najosobliwsza wartość. Rodzina Adrijanny: ojciec i siostra, z całym egoizmem nawyków starego emeryta i przegaszoną nienawiścią do świata chorej, starszej kobiety, usiłują wydobyc z dziewczyny tajemnicę jej niepokojów.

Miłość Adrijanny musi się stać ich własnością. Jej ukryte, nigdy nie wyznane uczucie do mężczyzny ujrzanego raz w życiu, jest dla ojca i siostry burzą, chaotyzującą równomierne tempo prowincjonalnego życia, z dnia na dzień, od wiosny do wiosny. Następną osobą powieści, pani Legras, obrzydliwa, typowa ohyda ludzka, staje się wówczas dla samotnej duszy Adrijanny przeciwwagą, ratunkiem.

Między ojcem, siostrą i „przyjaciółką” rozgrywa się los Adrijanny, zakochanej w jednym mężczyźnie, jakiego podsunęło jej oczom życie. Bezcelna, arcyłudzka ciekawość tajemniczej cudzej duszy narówni z tłoczącą samotnością i życiem w beznadziejnie głuchem miasteczku, muszą złamać dziewczynę.

Z jakim spokojem przechodzimy obok zbrodni Adrijanny! Ojciecobójstwo! — a przecież ani przez chwilę nie można znaleźć słowa potępienia dla zbrodniarki, zamordowanej duchowo wcześniej, przed popełnieniem własnej zbrodni fizycznej. Czekać na rozmowę „kochanków” Adrijanny z dr. Marcourtem, przeżywamy dotykalnie wprost, we własnym wnętrzu ucisk świata na sobie.

Pod tłoczącym kłosem ładu, obyczaju, związku z ludźmi, wyradza się obok Adrijanny Mesurat tyle czystych serc. Nie wszystkie czeka u kresu drogi, tak jak Adrijannę, zapomnienie, obłęd.

Finał powieści Greena jest równie straszny jak scena, gdy Pani Legras okrada nieprzytomną Adrijannę. W tej scenie bestja ludzka ukazuje się w całej potencji swych potwornych możliwości. Los Adrijanny definiuje się z matematyczną ścisłością pomimo woli nieszczęśliwej i kto wie, może i mimo woli autora.

Green, autor „Lewiatana” czolowy pisarz młodego pokolenia prozaików francuskich, stworzył w „Adrijannie Mesurat” doskonałą w swej jednolitości atmosferę, ton zasadniczy, uchwycił tajemnicę duszy ludzkiej równie dobrane jak tajemnicę konstrukcji powieściowej.

Z równą satysfakcją powieść można o przekładzie polskim, że jest dziełem dużego, kulturalnego wysiłku tłumacza, p. H. Nowaczyńskiej. Przekład zasługuje na gorącą pochwałę.

J. E. SKIWSKI

KATOLICYZM OMYLNY I NIEOMYLNY

DWIE REAKCJE

Biorę ten tytuł od p. Krępskiego, autora zajmującego artykułu w nr. 11 „Pionu” *) Nie chodzi mi jednak, jak jemu, o nasze, to jest p. Krępskiego i moją, reakcje na dwie książki wytrawnych teologów; mam na myśli dwie reakcje, z którymi spotkał się mój artykuł „Katechizm dyplomaty”. Dwie, a jakże do siebie niepodobne, a zarazem jakże dla naszych stosunków typowe! Kulturalną i inteligentną reakcją p. Krępskiego, który informuje uprzejmie mnie i czytelników o ciekawej książce prof. K. Adama — i redakcji „Dziennika Wileńskiego”, który w moim artykule umiał znaleźć tylko okazję do płaskiej i nieinteligentnej denuncjacji „Pionu” w oczach opinii katolickiej. Odpierać zarzutów tego smutnego pisemka naturalnie nie będziemy, poprzestając na uwadze, że naszym zdaniem „Dziennik Wileński” ma znacznie, ale to znacznie poważniejsze kłopoty na głowie, niż czuwać nad katolicką prawomyślnością „Pionu”, a jedyną słuszną i rozsądną taktyką pisma, będącemu w położeniu „Dziennika”, jest cicho siedzieć i starać się ludziom nie leżeć na oczy.

Zato rad jestem szczerze sposobności do obszerniejszej wymiany myśli z moim uprzejmym informatorem na tematy, które w swym artykule poruszył.

DWA KATOLICYZMY?

Nie można opierać swych poglądów na katolicyzm, czerpiąc informacje z katechizmu, choćby tak kompetentnego, jak katechizm kardynała Gaspariego. Więcej, nie można gruntować swej opinii o nauce katolickiej nawet na bullach, dekretach czy brewe papieskich, które nie mają przecież charakteru wyroków nieomylnych, w treści swej jak formie uzależnione są od warunków i czasu, w których powstały. Oto jedna z głównych myśli p. Krępskiego. — Sprawa jest wagi zasadniczej, bo dotyczy źródeł wiedzy katolickiej. Zależnie od tego, jakie dokumenty uznajemy za ściśle odzwierciedlające naukę i ducha katolickiego, stworzymy sobie o tej nauce i o tym duchu taki lub inny pogląd. — Rozważmy więc najpierw te właśnie sprawę: gdzie szukać prawdziwej nauki katolickiej?

Ktokolwiek ma bodaj elementarne pojęcie o katolicyzmie, ten wie, że jedynie orzeczenia papieskie wygłaszane *ex cathedra* obowiązują bezwzględnie ogół wiernych. Dawniej, przed ogłoszeniem dogmatu nieomylności papieskiej (1870) takimi orzeczeniami były tezy, ogłaszane uroczystie w porozumieniu z soborem.

Ala następcą się tu zaraz poważna trudność. Zilustruję ją przykładem. W poprzednim moim artykule „Katechizm dyplomaty”, mówiłem między innymi, jak dalece są różniące wyprawiane w różnych epokach poglądy Kościoła katolickiego na sprawę zbawienia inowierców. Przytoczyłem dwa dokumenty, z których jeden twierdził kategorycznie, że Żyd, poganin lub heretyk, gdyby nawet żył cnotliwie i przelewali krew za Chrystusa, nie unikną ognia piekielnego; drugi znowu dokument, znacznie późniejszy, obiecywał zbawienie wszystkim ludziom dobrej woli, zarówno katolikom jak akatolikom.

Powiedzą mi, że żaden z tych dokumentów nie był orzeczeniem nieomylnym i przeto nie można uważać ich za autentyczny wyraz myśli katolickiej. Nie będę się spierał. Zgódźmy się, że tak jest. A teraz rzucmy okiem na treść pierwszego z tych dokumentów. „Święty Kościół Rzymski wierzy, wyznaje i głosi niezachwianie...” od tych słów zaczyna się cytowany przeze mnie dekret „Pro Jacobitis”. Jak widzimy, ton kategoryczny, autorytatywny: „głosi niezachwianie”. Zatem jedno z dwojga: albo dokument jest orzeczeniem nieomylnym, a w takim razie sprawę zbawienia inowierców Kościół przesyłał w sensie negatywnym i popadając w sprzeczność z późniejszymi (może omylnymi?) oświadczeniami; albo dokument nie jest orzeczeniem nieomylnym, ale wtedy cóż sądzić o takich zwrotach jak „Święty Kościół Rzymski wierzy, wyznaje i głosi niezachwianie”? — Czyż można przypuścić, by instytucja tak poważna jak Kościół katolicki, miała świadomo-

*) Por. „Pion” Nr. 13. Z. T. Krępski „Dwie reakcje”.

nie wprowadzać w błąd swoich wiernych zapewnieniami kategorycznymi i wyłączającymi logicznie wszelką wątpliwość, w dokumencie, który z założenia uroszczeń do nieomylności mieć nie może? — Rzecz prosta, przypuszczanie to musimy odrzucić. I oto stoimy wobec nierozwiklanej zagadki.

Ala przejdźmy i nad tem. Zwróćmy uwagę na te tylko orzeczenia, którym niewątpliwie przysługują cecha nieomylności. O ile wiem, orzeczeń takich jest mało. Można o tem sądzić np. z faktu, że orzeczenie Piusa X w sprawie modernistów, która na początku naszego wieku poruszyła opinię publiczną, było przedmiotem sporów pomiędzy teologami; spierano się o to, czy orzeczenie Piusa X było czy nie było orzeczeniem *ex cathedra*, a ks. Sokołowski napisał piękną i uczoną na ten temat rozprawę. Jeśli więc nieomylność orzeczenia papieskiego w sprawie tak ważnej, dotyczącej praw wiary, mogła być wogóle dyskutowana, — to czyż dla laika nie jest to najlepszą wskazówką, z jaką oglądnością wierni się odnoszą do wszelkich, choćby uroczystych, dokumentów kościelnych?

Zanotuj więc ten wniosek: *istnieje bardzo nieznaczna ilość dokumentów, które można uważać za niesporne orzeczenia w sprawach wiary i moralności katolickiej.*

Myliliby się jednak ten, kto by sądził, że skoro wreszcie ustalił z zupełną pewnością, że pewne orzeczenia noszą cechę nieomylności, będzie mógł oprzeć na nich swą wiedzę o katolicyzmie.

Jakkolwiek bowiem dogmat katolicki w istocie swojej jest niewzruszony, to jednak treść jego wciąż rośnie, jak powiadają teologowie. Dogmat — wbrew modernistom — jest niezmienny, ale równocześnie wciąż się w treści swojej bogaci. Taki jest pogląd katolicki, wspaniale rozwinięty przez kard. Neumana. Myśl o zmianie czy bogaceniu się treści dogmatu jest dla każdego z nas zupełnie naturalna: zmienia się każda wiedza, czemuż więc dziwiłby nas miało, że prawo to rozciąga się również na wiedzę o rzeczach boskich? Owszem, takie ujęcie sprawy odpowiada doskonale naszym dyspozycjom umysłowym, i godzimy się na nie bez trudu. Natomiast trudność sprawia nam dość mgliste określenie, że dogmat *rośnie, nie zmieniając się*. Ujęcie to jest raczej metaforyczne, czerpie swą siłę z analogii ze zjawiskami życia potocznego. Myślimy o zjawisku takim jak wzrastanie żywego organizmu np. człowieka, który choć rośnie, a zatem zmienia się, pozostaje jednak tym samym człowiekiem (por. *Communitorium* św. Wincentego). Przeniesienie tego rozumowania na teren dyskursywny następcza trudności, które wydają mi się trudne do usurczenia.

Jedno wszakże zdaje się wątpliwości nie ulegać, to mianowicie, że treść dogmatu katolickiego tak się nieskończenie poprzez wieki bogaci i komplikuje, iż wreszcie zatracą niemal zupełnie związek z popularnymi wyobrażeniami katolików o dogmatach swej religii. Podobnie fizyka lub biologia uczonych odbiega daleko od treści popularnych broszur z tych dziedzin. I tu zatem, w dziedzinie nieomylności, nie stoimy w obliczu niezmiennych treści, raczej obserwujemy coś nieskończenie giętkiego, zmiennego, coś, co w poszczególnych swych fazach rozwojowych może być tak różne i do siebie niepodobne, jak system Ptolemeusza i system Kopernika, lub fizyka Newtona i fizyka Einsteina.

A TYMCZASEM...

Nie podnosiłbym nigdy zarzutu przeciw katolicyzmowi z tego właśnie tytułu, że się zmienia — czy też „bogaci” — w swej treści. Właśnie religia sztywna i niezmienna byłaby dla nas niezrozumiała i obca.

Niesposób natomiast pominąć pewnej czy sto praktycznej konsekwencji tej zmienności. Chodzi mianowicie o to, że Kościół w swych działaniach praktycznych zachowuje się tak, jakgdyby każda jego czynność czy opinia była nieomylna — i to tą sztywną nieomylnością „raz na zawsze” — jakgdyby każda jego decyzja, każde rozporządzenie było emanacją absolutu. Dogmat odbywa swoją wspaniałą drogę wielkich przeobrażeń dostępną tylko wybranym, a tymczasem Kościół administrujący — jeśli tak wolno powiedzieć — postępuje tak, jakgdyby każdy jego krok był namaszczonej olejem absolutnej nieomylności,

jakgdyby to co dziś orzeka było słuszną w wieki. Wiąże się z tem i swoista taktyka wobec ludzi różnego pokroju. Jednym się mówi: rób bez protestu co ci każę. Do innych znowu przemawia się w tym sensie: nie zajmuj się temi nudnymi i banalnymi sprawami; dla takich jak ty mamy inną wiedzę, której zgłębienie da ci większą satysfakcję.

W ten sposób jedni spełniają ślepo nakazy kościelnej administracji — inni zatapiają się w finezjach teologii.

Ala te dwa katolicyzmy, nazwijmy je „omylny” i „nieomylny”, działają w ramach jednej organizacji i solidarnie. Konfrontacja ich następcza się rzadko. Choć katolicyzm „nieomylny”, wyższy, wie, że katolicyzm powszedni jest bardzo omylny — jednak nie tylko mu nie przeszkadza, ale owszem, popiera go swym autorytetem. Może go czasem przy drzwiach zamkniętych strofuje — w zasadzie jednak broni jego praw i prestiżu.

Taki układ stosunków następcza przykre refleksje. Bo przecież wszystko, czego dziś Kościół naucza, jego prawo, jego wskazania moralno-wychowawcze — to wszystko nie należy (z nielicznymi wyjątkami) do sfery jego nieomylności. Wszystko to może być nie tylko zmienione, ale uznane — może już jutro — za błędne i szkodliwe (że powołamy się na popularny ale trafny przykład inkwizycji, lub klątw rzuconych na teorie naukowe, które potem Kościół tolerował), — słowem, skoro tak silnie akcentuje się rolę wad umysłu i charakteru ludzkiego w dziejach Kościoła, odpowiadając na każdy zarzut, skierowaną przeciw doktrynie: „to nie wina katolicyzmu, ale jego złych sług” — to nieodpartą tego konsekwencją jest zredukowanie władzy i praw tych ludzi Kościoła do minimum. Jest to tem więcej konieczne, iż pycha ludzka znajduje szczególnie podatny grunt w instytucji wspartej o autorytet nadprzyrodzony.

NIEOGRANICZONE MOŻLIWOŚCI

W artykule „Katechizm dyplomaty” poruszyłem jedną ważną, moim zdaniem, sprawę: zupełnego przemilczenia w tem dziele losu przyrody. Cierpienia przyrody pozaludzkiej nie istnieją dla autora katechizmu i można by, jak powiedziałem, mniemać na podstawie tekstu kard. Gaspariego, iż to zagadnienie wogóle dla katolicyzmu nie istnieje. Ale i w tej sprawie p. Krępski wypowiada się w duchu optymizmu. Kto wie, czy właśnie katolicyzm w przyszłości nie wypowie tu poglądów ważnych i rozstrzygających? — Jeśli istotnie tak będzie, to naukę katolicką czeka doprawdy wielka ewolucja. Bo chodzi tu nie tylko o ustosunkowanie się moralne do takich faktów jak np. znęcanie się nad zwierzętami, naogół pomijanych nie tylko w katechizmach, ale, za nielicznymi wyjątkami, w potocznym nauczaniu Kościoła. Tradycja św. Franciszka z Assyżu, powoływana zwykle jako argument obronny, pozostała tylko ciekawą kartą w hagjologii, ale wydatniejszego wpływu (znowu poza małowiczymi epizodami) nie wywarła. — Nietylko więc, powiadam, chodziliby tu o reformę etyki i wysunięcie sprawy obowiązku moralnego człowieka wobec zwierzęcia, ale też o rozstrzygnięcie zasadniczego problemu eschatologicznego. Według bowiem nauki katolickiej, jedynie człowiek jest obdarzony duszą nieśmiertelną, a przeto wszystkie jego cierpienia Sprawiedliwość Boża może wynagrodzić w życiu przyszłym. — Natomiast cierpienia świata pozaludzkiego, pozostaną, że użyjemy wyrażenia tak dziś rozpowszechnionego, „czekami bez pokrycia”. Są sumą zła, pozostawionego samemu sobie, niejako zapomnianego przez Boga, brzemieniem cierpienia niezaspokojonych (zwierzęta nie są winne grzechu pierworodnego, nie są bowiem wedle teologii katolickiej obdarzone ani duszą rozumną, ani odpowiedzialnością) — i niewynagrodzonych.

Przypuszczam, że optymiści katolicy w rodzaju mojego sympatycznego informatora i tu znajdą wyjście. Może wystarczy tylko rozwinąć jakąś myśl św. Tomasza z Akwinu — i okaże się, że sprawa jest rozwiązana? Zwierzęta „w pewnym rozumieniu” zostaną obdarzone duszą, a przez to „w pewnym sensie” unieśmiertelnione. Kto wie, czy nie będą wraz ze sprawiedliwymi dzielili — też „na swój sposób” — szczęśliwości wiekistej? — Taka ewolucja nie jest wcale niemo-

żliwa, a pewien jestem, że gdyby poruszona tu zagadnienie nabrało większego rozgłosu, gdyby zainteresowało szersze sfery katolickie i stało się „aktualne”, niezadługo mielibyśmy w tej materii jakieś kompetentne, może nawet nieomylnie, wyjaśnienie...

Rozumiem doskonale, że doktryna, która otwiera tak niezmiernie perspektywy, ma ogromną żywotność i znakomite szanse przetrwania.

Ala równocześnie powstaje niepokojące pytanie: co wobec tak wielkich możliwości rozwojowych katolicyzmu pozostanie jako jego *proprium*, wyróżniające katolicyzm spośród wszystkich innych religii? Wyłania się groźba bezkonturowego eklektyzmu. Obok nieublaganych przepisów, niezłomnych norm i wskazówek — nieuchwytność samej doktryny, nasuwająca myśl o jakiejś wielkiej, przez wieki ciągnącej się grze, której względy dyplomacji nie pozwolą się nigdy rozegrać.

Możnaby — to prawda — zaoponować, twierdząc, że tą ostoją, tem co się nie zmienia w katolicyzmie jest sama Osoba Zaloczytela Kościoła, Jezusa Chrystusa. Wątpliwości nie ulega, że Jego Postać będzie zawsze Postacią centralną Kościoła, a Jego słowo — słowem rozstrzygającym. Ale i to rozwiązanie nie uspakaja. Bo przecież możliwości interpretacyjne nauki Chrystusa są nieograniczone, a coraz to nowe interpretowanie dogmatu katolickiego nie jest przecie niczem innym, jak — ostatecznie — coraz dalej prowadzoną interpretacją Ewangelji.

SEKRET KATOLICYZMU

Z wyłożonych tu wątpliwości nie wysnuwam wniosku, do którego być może, w oczach pewnych czytelników, zmierzają moje wywody. Nie mówię mianowicie, że doktryna katolicka jest to przemyślna forma eklektyzmu, którego jedyną polityką jest zżeczne naginanie się do potrzeb chwili. Nic, w katolicyzmie widzę myśl bez porównania głębszą i ciekawszą.

Uniwersalizm katolicki, zapewniający rozwiązanie najbardziej dręczących zagadnień religijnych, i nie pozostawiający poza nawiasem żadnego typu doświadczenia religijnego (mówiąc językiem Jamesa) — jest pomysłem w prostocie swojej genialnym. Nazwałbym go *uniwersalizmem a priori*. A przewodnią jego ideę streściłbym w tych słowach: *cokolwiek kiedykolwiek okaże się prawdą, cokolwiek wytrzyma próbę życia — to nazywamy już zgóry katolickim*. Jest to prawdziwie jakko Kolumba: kto bierze zgóry we władanie całą prawdę, która się kiedykolwiek ujawni i ogłasza się jej rzecznikiem — ten istotnie znajduje jedyną pewną i niezachwianą ręką nieomylności.

Pogląd o ustawicznym „narastaniu” dogmatu nadaje się tu znakomicie. Ten uniwersalizm, który równocześnie nic nie twierdzi i wszystko twierdzi, a może być spokojny, że zawsze będzie miał rację, bo zgóry sobie założył, że tam gdzie słusność, tam i on — jest pomysłem w dziejach ludzkości zupełnie wyjątkowym.

Uniwersalizm katolicki różni się od wszystkich innych prób uniwersalizmu tem, że nie występuje z tak zawsze niebezpiecznym uroszczeniem do rozwiązań pewnych i ostatecznych. On tylko zastrzega sobie zgóry, że jeżeli kiedykolwiek będą takie rozwiązania, to on już dziś jest ich prawowitym właścicielem. Stworzenie takiego uniwersalizmu *a priori* ma olbrzymie znaczenie. Jest to położenie palca na najdonioślejszej sprawie, jaką zna ludzkość, jest to niejako skomasowanie wszystkich jej wysiłków w kierunku prawdy i utrzymywanie nieustającej czujności, by ten wysiłek ani na chwilę nie osłabł. Jądrzem więc katolicyzmu nie jest, w moim rozumieniu, żadna nauka, żaden zbiór twierdzeń, żaden dogmat. To wszystko pozostaje w stanie ciągłej płynności. Jądrzem tej doktryny jest nie innego, jak *utrzymywanie poprzez wieki sugestji, że wciąż trwa szukanie prawdy — i objęcie nieustannego patronatu nad tem poszukiwaniem*.

CZYTAJMY KATECHIZM

Dotychczas mówiliśmy o strukturze intelektualnej katolicyzmu. Rozpatrywamy z tego stano-

wiska, ukazał nam się raczej jako potężna sugestia, niż jako doktryna. Mam wrażenie, że zyskamy twardszy grunt pod nogami, jeśli przejdziemy do strony wyobraźniowej uczuciowej katolicyzmu.

Wychodzę z założenia, że istnieje coś co nazwę — w braku właściwego słowa polskiego — *une sensibilité catholique*. To znaczy zbiór specyficznie katolickich wyobrażeń, u podobań, reakcyj uczuciowych.

Słyszysz się często zdanie, że nie można mieszać popularnych „ludowych” wyobrażeń o katolicyzmie z wyobrażeniami ludzi „światłych”. Ze obrazki „odpustowe” ani „zdrowaśki” zacnych kobiet nie mogą być wykładnikiem ducha katolickiego. Ten katolicyzm „popularny” i tamten wyższy — to mają być niejako dwa światy. Zwłaszcza w naszych czasach, kiedy Kościół z powodu szczególnego zbiegu warunków, w których wypada mu działać, (nad czym nie mogę się tu rozwodzić), zwraca się chętnie do inteligencji, pragnąc stworzyć doborową elitę katolicką — ta myśl występuje coraz częściej. Otóż wyznać muszę, że ten argument uważam za błędny. Pomiędzy wyobrażeniami elity wierzących istnieje bardzo silne i zasadnicze pokrewieństwo, a różnice pomiędzy temi dwoma rodzajami wyobrażeń są znikome. Wyobrażenia Mauriaka, Chestertona — i prowincjonalnego zakrystjana, to jest ta sama wyobraźnia katolicka, odżywiająca się temi samymi uczuciami, operująca temi samymi obrazami. Różnice są drugorzędne i występują wtedy dopiero, kiedy zaczyna się te wyobrażenia tłumaczyć dyskursywnie. Bo też inaczej być nie może. Nie do pomysłenia byłaby religja, nie posiadająca tego rezerwoaru wspólnych wszystkim jej wyznawcom uczuć i wyobrażeń. O ile w zakresie intelektualnym katolicyzm przedstawia się jako masa płynna, o tyle tutaj, w sferze wzruszeń i wyobrażeń ma trwałą tradycję, głęboko zakorzoną w sercach ludzkich i przekazywaną, niby tajemnicą rodziny, z pokolenia w pokolenie. Katolik katolika pozna po jednym geście, po jednym westchnieniu, tak jak poznają się członkowie jednej rodziny po jakimś ukrytym dla obcego oka rysie familijnym.

Zapewne, jeśli ktoś usiłujący, powiedzmy, przedstawić na scenie niebo, będzie używał kolorów zimnych z przewagą niebieskiego, a całem obrazowi nada tę specyficzną szeptyną i chłodną czystość, w którą popularna wyobraźnia ubiera aniołów — to można powiedzieć, że ten obraz nieba jest czemś nieskończenie ubogim i naiwnym. A jednak nie jest bez znaczenia fakt, że obraz nieba układa się w wyobraźni katolika zawsze w kształt pewnego schematu. Możliwe są odchylenia, wyższy lub niższy poziom artystyczny wyobrażeń, ale przecie coś w nich jest z tej specyficznie katolickiej konspiracji uczuciowej, łączącej ludzi rozmaitych poziomów umysłowych, środowisk i kultury. Religja, która nie miała tych kompleksów wyobraźniowych; nie mogłaby istnieć. Katolickie niebo jest jako kompleks uczuciowo-wyobraźniowy czemś *to genere różnym* od „raju”. Samo zestawienie tych pojęć mówi o tem dostatecznie. Istnieje estetyka nieba i estetyka raju, zupełnie od siebie różne, a możnaby powiedzieć, że likwidacja raju jest jedną z cech charakterystycznych wyobraźni katolickiej.

Ta katolicka *sensibilité* jest czynnikiem zapewniającym trwałość kościołowi jako zrzeszeniu wiernych i chroniącym go od rozbicia się w finezjach doktryny. Ale tu znowu występuje z całą oczywistością trudność na drodze tendencji uniwersalistycznych katolicyzmu. Bo choć zgóry ma przygotowane miejsce dla każdej teorii, która wytrzyma egzamin życia, to jednak nie każda zdobyć doktryny da się wpleść jako żywy element wyobraźni katolickiej. Sądzę np., że wycucie przyrody i wyrzeczenie się jaskrawego antropocentryzmu będzie dla katolicyzmu zawsze niemożliwe. Nie dlatego, by dialektycznie nie dały się pogodzić z dogmatyką katolicką, ale dlatego że należą do innego świata wyobrażeń, że mają inny *timbre* uczuciowy, że przemawiają do innego rodzaju uczuciowości.

Najlepszym tego dowodem wspomniany już przykład św. Franciszka z Asyżu. Postać świętego pozostała tylko pięknym epizodem, ale się z wyobrażeniami potocznymi katolicyzmu nie zespoliła, wegetuje w wyobraźni katolickiej jako przykład do niczego nie obowiązujący. — Lektura katechizmu jest, moim zdaniem, dlatego pożyteczna, że zapozna nas znakomicie z charakterem uczuciowości katolickiej.

WNIOSKI

Katolicyzm dzisiejszy wszedł w okres ostrego rewizjonizmu, strząsa z siebie rutynę, szuka nowych doskonałych form, nawiązuje czucie z życiem współczesnym, stara się mu przodować, ale w sposób doskonalszy i zgoła niepodobny do tych szablonów, które przeciwnicy katolicyzmu próbują utożsamić z samym katolicyzmem.

„...świadomość konieczności reform — pisze p. Krępski — ...dowodzi, zdaniem Karola Adama, do jakiego stopnia Kościół uświadamia sobie, że idealny katolicyzm nie istnieje”.

Jestem również optymistą i przypuszczam, że ten pogląd prof. Adama odpowiada rze-

czywistości. Jeśli Kościół tak myśli o sobie, to w tym przynajmniej punkcie jesteśmy wszyscy prawowiernymi katolikami. Ale taki pogląd pociąga za sobą nieuniknione konsekwencje. — Skoro katolicyzm idealny nie istnieje i Kościół świadom jest tego, to rzecz prosta, nie może zezwolić, by ten ulomny i niedoskonały katolicyzm mógł panować z taką bezwzględnością, jaka należy się tylko formom doskonałym, aby ten katolicyzm-pelen błędów miał zbyt szeroką władzę, by sprawował despotyczne rządy, cieszył się przywilejami i wyciskał piętno na życiu ludzkości przez ustawicznie wywierany na nią nacisk. Właśnie dziś, kiedy kościół doszedł do tak słusznego poglądu na własną swą rolę, musi ze szczególną surowością

oceniać te okresy swych dziejów, kiedy zbyt duży w swą rzekomą nieomyłość — mylił się srodze i wyrządzał ludzkości ciężkie krzywdy, a przez to samo otwierając jej drogę do bezbożnictwa. Okres dzisiejszy myśli katolickiej to — w świetle wynurzeń tak kompetentnych, jak zacytowany pogląd prof. Adama — okres zaostrego krytycyzmu. A krytycyzm w sferze działania praktycznego znajduje odpowiednik w rządach partych jedynie na pierwiastkach idealnych, na poświęceniu, bezinteresownym nauczaniu i radykalnym wyrzeczeniu się wszelkiej przemocy i uroszczeń despotycznych. Któż nie powita radośnie tak pięknych i mądrych tendencji?

NOWA POWIEŚĆ M. RUSINKA



Michał Rusinek Portret S. I. Witkiewicza

Gatunek literacki twórczości Rusinka możnaby ująć w słowach: uczuciowa plastyka. Doznaje się wrażenia, że pisarz ten dopiero wtedy uświadamia sobie istotę swoich przeżyć, gdy je konkretnie sformuluje i niemal zmysłowo zobaczy we własnym opisie. Ta właśnie pobudliwość wobec każdego poruszenia wewnętrznego, potrzeba natychmiastowej reakcji wobec powstających wzruszeń lub wyobrażeń, decyduje o efekcie szczerości, jaki wywierają jego słowa. W sztuce jednak zagadnienie szczerości inną posiada wartość, niż w życiu potocznym. Szczerość w sensie artystycznym to prawdziwość wyrazu dla treści, którą chce się wypowiedzieć, to sprawa równoznacznej wartości słowa wobec wartości przeżycia. Jeżeli więc w życiu realnym szczerością będzie całkowite, do najdrobniejszych szczegółów odsłonięte wnętrze, to w sztuce rozstrzyga umiejętność wyboru najistotniejszych tylko momentów przeżycia, a więc wyboru formy, w której się dane przeżycie najlepiej wypowie.

W prozie beletrystycznej Rusinka tej skupionej formy jeszcze nie dostrzegamy. Czujemy jednak na każdym kroku torowanie sobie drogi do własnego wyrazu. Autor boryka się z obfitością obserwacji, wrażeń, skojarzeń, z zalewającą go burzą słów i określeń, z których ma wybrać najtrafniejsze a więc najszczersze dla wyrażenia jego stosunku do życia. I ten wysiłek jest może najbardziej uderzającą zaletą jego książki. Czujemy, że jest budujący w formowaniu postawy pisarskiej, zwłaszcza, że materiał, z którego czerpie Rusinek nosi cechy b. osobiste. To utrudnia zadanie. Zmusza bowiem do ciągłego dystansu wobec siebie, do nieustannego wymierzania proporcji między wzruszeniem człowieka i artysty. Przejrzystość i, powiedziałbym, szlachetność tonu tych wynurzeń, sprawia, że praca nad urobieniem własnej formy znajduje swoje odbicie w treści utworu. Linja życia bohatera książki, Piotra Ożelucha, jest tu jakby przenośnią linią przeżyć artystycznych pisarza. I w jednym i w drugim wypadku chodzi o proces przezwyciężeń, o krystalizowanie się charakteru drogą pokonywania przeszkód.

Zadanie autora o tyle było ułatwione, że charakter jego bohatera był od początku w pewnym sensie gotowy, pełen zdrowej

odporności wobec ciemnych „pokus nędzy”. Komplikacje, które Piotr napotykał nie tkwiły w nim, lecz poza nim, w świecie społecznych nierówności; borykanie się z nimi miało być tylko próbą hartu moralnego i siły młodzieńca.

„Człowiek z bramy” *) jest dalszym ciągiem „Burzy nad brukiem” i dalszym ciągiem dziejów tej walki o byt, której emocjonujące obrazy przedstawił Rusinek w pierwszym tomie powieści. Tam szło o dzieciństwo i pierwszą młodość, teraz o dojrzałość.

Ta pierwsza epoka egzystencji żyje jednak ciągle w pamięci Piotra, mimo iż dźwięga się on na poziom dostatku i powoli wyrównywa różnice społeczne między stróżówką a pierwszym piętrem. Momenty tych wspomnień w życiu dorabiającego się młodzieńca owiane są głębokim sentymentem; bardziej jednak wpływają na jego samopoczucie osobiste, niż na postawę społeczną. Może wynika to z tego, że Piotr obdarzony jest raczej instynktem społecznym, niż świadomością swojej roli w społeczeństwie.

O cóż bo chodzi Piotrowi Ożeluchowi w jego zarobkowej pracy na gdyńskim wybrzeżu? Do czego zmierza jednostajna i twarda wola, nieuznająca żadnych innych wartości życiowych oprócz materialnych owoców zawodowego trudu, oprócz etapów podnoszenia się w hierarchii burżuazyjnej? Czyżby objaw parweniuszostwa, tak charakterystyczny dla sprytnych dzieci ludu, którym udało się uciec od ścieżek ulicy, wymigać od doli parjasów i w gorączkowej karierze szukać odwetu socjalnego za całe pokolenie nędzy?

Napozór tak to wygląda. Przyczynia się do tego wrażenia i zatajona miłość do córki kamienicznika, w którego domu rodzice Piotra byli stróżami. Ta miłość, która nosi wszystkie cechy urazu uczuciowego człowieka niższej sfery, chroni jednocześnie Piotra od jakichkolwiek ponęt erotycznych, tłumiąc niemal jego życie zmysłowe, paraliżując wszelki, jakże ludzki, odruch chęci życia.

Są to jednak pozory — prawda, tak wymowne, że z trudem tylko udaje się pod nimi wykryć właściwą ideę „życiorysu” bohatera.

Wedle tedy możliwego prawdopodobieństwa w intencji autora chodziło o triumf energii i woli przeciętnej jednostki nad „ponurością” losu. Życie Ożelucha miało być ilustracją tężyny wewnętrznej człowieka, w którego czynach przełamuje się niszczący wpływ nędzy. Zapobiegliwość, zręczność, spryt młodzieńca to tylko ułatwiający współczynniki jego akcji, opartej na sile charakteru, na pragnieniu przezwyciężenia w sobie społecznego poniżenia.

Myśl ta podkreślona jest charakterystyką otoczenia. Obraz tego środowiska, świetnie zróżnicowany i doskonale odwzorowany, jest tu tłem działalności Piotra. Tłem realistycznym i do pewnego stopnia — symbolicznym. Realizm wyraża się w plastyczności okoliczności podwórzowej biedoty, w przedstawieniu fragmentów poszczególnych przeznaczeń, w rozpoznawaniu zmysłowych form ich niedoli. Każda rodzina i każdy jej członek posiadają odrębne oblicze a wyuczucie tych odrębności sprawia, że typowość tego drobiazgu ludzkiego nabiera świeżego,

*) Wyd. Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1934.

indywidualnego charakteru. Ekspresja realistyczna Rusinka święci tu prawdziwy triumf. Stronice, poświęcone scenom surowej, prymitywnej — robotniczej lub małej mieszczańskiej — egzystencji, należą do najlepszych.

Ale środowisko to posiada i metaforyczne znaczenie. Jest jakby transpozycją epoki dzieciństwa z rodzinnego Krakowa, w którym Piotr był Piotrusiem, synem zaharowanej stróżki, później bezdomnym, zagłodzonym sierotą. Ubóstwo nowego gdyńskiego otoczenia jest jakby symbolem życiowego startu, od którego odbił się Piotr chliwem, przedsiębiorczym istnieniem. Widok sąsiadów, którzy w ciągu sześćdziesięciu lat pobytu Piotra we wspólnym domu nie ruszyli dalek, przeciwnie, wskutek błyskawicznego wzrostu Gdyni cofnęli się w swoim poziomie życiowym, budzi w nim żal, jak i jego własna przeszłość. Ale to wszystko. Nic im nie może pomóc; wie, że są skazani na wegetację i powolną zagładę, bo nie mają sił na przeciwstawianie się nowemu życiu Gdyni, ani na wzięcie w niem twórczego udziału. Początkowo, gdy widział jak się szarpali w buncie przeciw formom maszynowej produkcji, chciał ich uświadomić, przekonać, że są w błędzie, że bankructwo garstki chałupników musi ustąpić koźryści mas; wkrótce jednak spostrzegł beznadziejność własnych słów. Rytmikę życia narzuca nieodparta konieczność rozwoju i wola ludzka, która nowe tętno powstających form odczuje w sobie.

Piotr Ożeluch stwierdził wkrótce tę prawdę na własnej duszy, gdy po sześciu latach odwiedza „miasto swojej matki”. Przybywa stęskniony do śladów bolesnej przeszłości, do miejsca nieszczęsnego życia i śmierci matki, wreszcie do gniazda pierwszej miłości, do Danusi Gąsiorkówny, córki kamienicznika. Jest już dość zamożny, by wstępować na schody bez uginania się nad ciężkim kubłem węgla, ba, na upartego, mógłby nawet pół tego domu nabyć.

Powrót jednak do Krakowa stał się aktem podświadomej konfrontacji wspomnień z rzeczywistością. Ta stara rzeczywistość, obejrzana z wysokości nowej, rozpada się w oczach, jak sen wobec jawy. Okazało się, że przeszłość została przewyciężona, jej uczuciowe, synowskie i erotyczne impulsy weszły w mięśnie i w wolę jego pracy zdobywczej, spełniły rolę odżywkę do stworzenia nowego życia. Teraz to sobie Piotr uświadamia, gdy wita i przechodzi niemal bez wrażeń koło Danusi, gdy zwiedza norę stróżowską, w której cierpiała i zmarła jego matka. Wizja minionego dzieciństwa, wizja, która na chwilę przed opuszczeniem domu oszałamia Piotra, zostaje gwałtownie przerwana żywą treścią czynu, kiedy Piotr ratuje spod kopyt końskich małego synka nowej stróżki — też Piotrusia — w ten właśnie sposób kwitując przeszłość w obliczu przyszłości.

Całość dowodzi dużej siły ekspresyjnej zwłaszcza w malowaniu konkretnych zdarzeń, faktów lub przebiegów; jednak cały realizm tej sztuki narratorskiej podminowany jest liryzmem dojmujących, podważających konstrukcję całości, przeżyć. I być może, że cała naturalistyczna aktywność stylu talentowanego pisarza, wynika z walki z temi pod wpływającymi pod pióro falami uczuciowości.

„CZŁOWIEK, KTÓRY BYŁ CZWARTKIEM” Na scenach stolicy

W TEATRZE LWOWSKIM

„Człowiek, który był Czwartkiem”, przeobrażenie sceniczne powieści Chestertona „Delegat Anarchistów” w adaptacji scenicznej Nelly Chesterton, grana w roku 1923 w Rosji przez teatr Tairowa, a w inscenizacji lwowskiej wprowadzona po raz pierwszy na sceny polskie, stała się wydarzeniem o pierwszorzędnej wartości artystycznej w życiu teatru polskiego, przedstawieniem w pełni — reprezentacyjnym. „Człowiek, który był Czwartkiem” jest dla swojej filozofii Chestertona dziełem dość typowym, znamionem dla jego wyraźnego antyromantycznego stanowiska. Jeżeli dla romantyka jedyną formą ustosunkowania się do świata był bunt i zaprzeczenie realnej rzeczywistości, a ostatecznym ideałem i

cała się przed oczyma widowni, przy otwarciu sceny okazała się eksperymentem pięknym i celowym, ukazała bowiem to, co m. in. jest w teatrze prawdziwe i teatralne: dekorację w jej bezpośrednim, dosłownym sensie artystycznym, która pozbawiona przez różnokierunkowy ruch może dać pierwszorzędne wrażenie estetyczne.

Poza znalezieniem najszcześniejszej formy inscenizacyjnej i umiejętnym rozplanowaniem akcji, talent Radulskiego objawił się przede wszystkim w samej teatralizacji tekstu literackiego, w szukaniu i wydobywaniu teatralności z każdej sceny i z każdego gestu, z każdego zdania i z każdej paury. I tu właśnie dochodzimy do sedna zagadnienia, dotykamy najgłębszej, najtrudniej-

szych się ulic, podczas gdy z każdego kąta wychyla się maska dr. Wormsa. Odtąd te dwa zasadnicze momenty, gonitwa i lęk przed ścigającym, zostały tu w skrócie teatralnym oddane w sugestywnym, do ostatnich granic skondensowanym wyrazie. Poza tym zwycięstwo, jakie reżyser odniósł tu nad nieruchomą, statyczną sceną, wydaje się rozstrzygające.

Koncepcyj reżyserskich dopełniały kapitalnie dekoracje Pronaszki. O ile dotychczas dekoracja była u Pronaszki przeważnie związana w całość jedną ideą przewodnią, tak, że już pierwsza scena zapowiadała ostatnią, a ostatnia zawierała w sobie pierwszą, o tyle tu temat narzucał raczej luźny związek scen i wypowiedział się naj-

Teatr Nowy „Upiory”, sztuka w 3-ach aktach Henryka Ibsena; reżyserja Aleksandra Węgielki, dekoracje Stanisława Jarockiego.

Wzniesienie „Upiorów” raz jeszcze dowiodło, że dzieło twórczego pióra, bez względu na epokę, w której powstało — zawsze liczyć może na triumf artystyczny. Tembardziej świadczyć może o tem dramaturgia Ibsena. Epoka bowiem, w której wielki Norweg podbił sztukami całą Europę, uzależniła, jak żadna inna, twórczość literacką od swoich hasel. Był to okres naturalizmu, wypełniony burzą nowatorskich idei, oparty na filozofii przyrodników i surowej doktrynie materialistycznego światopoglądu. Odkrycia naukowe przeniknęły wszystkie niemal dziedziny kultury, z każdej czyniąc postępek pozytywistycznej propagandy. Czasy owe stały się jakby ponowym renesansem rzeczywistości, kultem zawartej w niej prawdy fizycznej i duchowej. Ambicją każdej żywej indywidualności pisarskiej stało się głoszenie nowej moralności, wynikającej z nowych kryteriów oceny indywidualnego i zbiorowego życia. Dydaktyka szerzyła się zarazą w szeregach piszących, i jak zaraza niszczyła średniej miary literaturę. W istocie jarzmo tej służby wytrzymała jedynie tę twórczość, twórczość, dla której program filozofii czasu stał się wyrazem potrzeby wewnętrznej, a więc organicznym współzynnikiem artysty. Taką była twórczość Ibsena. Spośród pisarzy dramatycznych swojej epoki, w której spotykamy nazwiska Strindberga, Björnsona, Hauptmanna, Becque'a i in., Ibsen nie tylko wybija się wielkością swojej sztuki, ale sztuką tą przewycięża ducha prądów. Sprawia to siła twórcza pisarza, dla którego panujące tendencje stały się punktem wyjścia w świat nowych odkryć psychologicznych.

Dowodem tego są m. in. „Upiory”, wystawione w Teatrze Nowym. Trudno sobie wyobrazić sztukę bardziej programową w założeniu ideowym. Walka z obłudą, z terrorem perfidnej, drobnomieszczańskiej etyki z jednej strony — z drugiej zagadnienie filozoficznej dziedziczności, której etapy narocznie prawie występują na scenie.

A przecie jaskrawa publicystyka i naturalizm przeżyły ani na chwilę nie zamącając wzruszeń estetycznych. Upiory nieszczęście życiowych, które trafiają w panią Alving i jej syna, Oswald, straciły może na swojej życiowej wymowie, nie straciły jednak nic na ekspresji artystycznej. Przeciwnie. To co kiedyś było objawem emocjonującego faktu, nabrało czasem symbolicznego znaczenia; autentyczność dawnej rzeczywistości stała się w naszych oczach przenośnią tragedii życia ludzkiego wogóle. Prostota środków, mistrzostwo budowy, tak zwięzłej i oszczędnej, a tak sugestywnej w wytworzeniu fatalistycznych nastrojów, upodobniając utwór do klasycznych dramatów.

Sztuka wyreżyserowana została przez Węgielkę, jak zwykle, z inteligencją i subtelnością troską o szczegóły i ogólny, kameralny ton sztuki. Nie bardzo tylko rozumiemy dlaczego dokonano skrótów. Czy wymagała tego jakaś indywidualna reżyserska koncepcja? Teatr niewątpliwie posiada swoje własne prawa, które niezawsze harmonizują z literackimi efektami tekstu dramatycznego, ale w tym wypadku mamy chyba do czynienia nie tylko z wartościowym dziełem literackim, lecz i z doskonałą konstrukcją teatralną, niewymagającą poprawek i zmian.

Węgielko, jako Oswald, miał doskonale momenty, zwłaszcza gdy chodziło o realistyczną ekspozycję bólu; kreacja jednak nie stanowiła jednolitej całości. Dulęba w roli pani Alving dała znakomity pokaz gry skulonej i uderzającej wewnętrznym rozdarciem. Niezawodny Solski stworzył świetny fragment. Znicz natomiast rozminął się z rolą. P. Tarnowiczówna dość surowo interpretowała Reginę.

Wilhelm J. E. Korabiowski

L. P.



Scena zbiorowa



Białoszczyński, Ślaska i Szpiganowicz

„Człowiek, który był Czwartkiem”, Chestertona
Dekoracje A. Pronaszki

źródłem wszelkich inspiracji twórczych bezład, chaos i burzenie, to Chesterton podnosi właśnie bunt przeciwko buntowi, wypowiedział walkę z bezładem i patosem burzycielstwa, w imię i w obronie ładu i porządku, prawa i „konwenansu”, codziennego, zwykłego powszedniości. I to poetyckie widzenie świata codziennego, to odkrycie niewyczerpanego źródła poezji w regularnym, niezmiennym trybie małych, niepozornych wydarzeń — to jest właśnie w tym „buncie” Chestertona dziełem twórczym, pozytywnym i budującym. I tę oto stronę jego komedii biorąc za podstawę, można zrozumieć, że wprowadzenie Chestertona na scenę nie było w gospodarce programowej krokiem przypadkowym i dowolnym, nie było tylko eksperymentem, dającym pole do popisu zdolnemu reżyserowi, nie było bynajmniej gestem estetycznego dyrektora. Horzyca wystawił sztukę Chestertona z całą świadomością pozytywnej wartości jego filozofii, z pełnym zrozumieniem możliwości i perspektyw, jakie ten typ poezji i widowiska otwiera przed sceną nowoczesną.

Przechodząc do omówienia elementów inscenizacji, wymierzamy w myśli odległość od tekstu literackiego do wizji i realizacji teatralnej, i zdobywamy temsamem odpowiednią postawę wobec dzieła realizatora scenicznego. Stajemy tu właśnie przed niezwykłym osiągnięciem twórczym, jakim okazała się inscenizacja Wacława Radulskiego.

Radulski oparł dokładnie formę widowiska na tekście literackim, który przez samą tematykę (fantasmagoria senna), przez specyficzny rodzaj poezji i humoru Chestertona, okazał się dla reżysera materiałem szczególnie wdzięcznym i pociągającym; uzyskując doskonale wszystkie licencje tematu, Radulski dał formę sceniczną najwierniej z tekstu wysnutą, organicznie z wnętrza utworu literackiego wyrastającą.

W rozplanowaniu i rozmieszczeniu akcji wyznaczona została cała scena w płaszczyźnie poziomej; użycie zapadni i konieczność szybkiej zmiany dekoracji uniemożliwiła tym razem podniesienie płaskiej podłogi sceny i konsekwentne wyzyskanie jej wysokości. Ze zmianą terenu akcji, poszczególne fragmenty dekoracji wypełniały przestrzeń sceny przy podniesionej kurtynie i w pełnym świetle zraszały się w całość kompozycyjną. Ta zmiana dekoracji, dokonująca-

szej do oświetlenia, ale najistotniejszej warstwy w architektonice dzieła scenicznego. Teatralność (nie w znaczeniu, jakie temu słowu nadał Jewreinow), jest właśnie tą jedyną tajemnicą teatru, dzięki której artystycznie przemawia, zdobywa i czaruje, jako coś swoistego i odrębnego, jak fotogenja w filmie, lub w poezji białopauzowa w sensie Norwida czy Mallarmego. Podstawą twórczości reżysera teatralnego staje się więc szukanie tych wartości specyficznie teatralnych, tkwiących potencjalnie w samym materiale, i wyrażanie treści literackich środkami wyłącznie i ściśle teatralnymi. Jakaś treść raz przeżyta w teatrze, i zasugerowana teatralnie, nie da się już w takim napięciu wyrazić pomyśleć w żadnym innym materiale, w wierszu czy w prozie, w obrazie czy na ekranie filmowym. Radulski szuka tych wartości teatralnych na drodze ciągłego zestawiania kontrastów między statyką a ruchem, ciszą a hałasem, między rozmaitymi sposobami wypowiedzenia, intonacji i t. d. Świetnie zastosowana ilustracja muzyczna (skomponowana przez Romana Palestrę), rozszerza jeszcze zakres ekspresji teatralnej; rola muzyki jest tu trojaka; pogłębia nastrój danej sceny, (wejście Gregory'ego w scenie pierwszej), organizuje rytmicznie ruch postaci (montaż dekoracji w scenie drugiej) i dopełnia lub zastępuje słowo (np. dźwięk gongu w scenie drugiej aktu drugiego).

Jeżeli chodzi o zilustrowanie przykładami pomysłów reżyserskich Radulskiego i zasugerowanie wrażenia, które dają one widzowi, to metoda opisu okazuje się bezsilna wobec materiału, jakim jest właśnie moment prawdziwie teatralny. Ograniczam się więc do kronikarskiego wyliczenia kilku scen najciekawszych. A więc: scena montażu podziemi w akcie I-szym), będąca może niedość wyraźną parodią „Metropolisu” Langa), scena z drem Bullem w akcie II-gim (moment, kiedy Jaśkiewicz sięga po legitymację detektywa, był właśnie prawdziwym, cudownym teatrem. Ta jedna nieruchoma pauza była bardziej teatralna aniżeli niejedna czteroaktowa sztuka), gonitwa po Londynie, w akcie drugim. Jest to scena, kiedy Syme ucieka przed ścigającym go drem Wormsem. Temat — zdawałoby się — dla sceny nie do rozwiązania. Radulski zaznaczył gonitwę kilku zrytmizowanymi, różnokierunkowymi krokami na tle poruszają-

cej w kalejdoskopowej kolejności obrazów. Każda dekoracja związana najdokładniej z charakterem danej sceny, posiadała wspaniałą równowagę kompozycji. Osiągnął ją artysta przez ciągłe kontrastowanie form szerokich i wąskich, długich i krótkich, płaskich i wypukłych, pionowych, poziomych i skośnych, a kontrasty form i kierunkowości pogłębiał jeszcze silnym zróżnicowaniem faktury. (Faktura kredowa, trociny, blacha, drut, szpagat i in.). Zdumiewające, jak nicomylnie Pronaszko potrafi za pomocą kilku form lub kolorów zasugerować nam swoją wizję świata, i formami artystycznymi zaaludniać pustkę zaledwie pomysłanych sfer: niezapomniany będzie chyba obraz nieba w przedostatniej scenie „Człowieka, który był Czwartkiem”. Były tam tylko dwa kolory, niebieski i czarny, a czarny pion kolumny skonstruowany był ze srebrnym miękko, łagodnie sfalowanej blachy. Całość hipnotyzowała olbrzymim, ubezwładniającym spokojem i powagą.

Ponad poziom przeciętny wyrosły też artystycznie — kreacje aktorskie; i tu oczywiście talent i doświadczenie reżysera wycisnęły piętno decydujące. P. Białoszczyński w tytułowej roli Syme'a już od pierwszej sceny zdobył uwagę widza plastyką, siłą i wyrazistością każdego słowa i gestu. Anarchistę Gregorę grał młody aktor p. Szpiganowicz w ruchach może za jaskrawą, grający jednak poważnie i uczciwie. Tusza i głos p. Guttnera do roli Niedzieli. Pięciu detektywów Scotland-Yardu grali pp. Kański, (Poniedziałek), Poloński (Wtorek), Stępowski (Sroda), Strachocki (Piątek) i Jaśkiewicz (Sobota).

Jeżeli chodzi o ujęcie całości w kilku zdaniach, to oceniając inscenizację „Człowieka, który był Czwartkiem” z dwóch różnych stanowisk należy ją uznać za wydarzenie niecodzienne: przede wszystkim oceniając ją obiektywnie jako samoistne dzieło sztuki, twór odrębnej swoistej konstrukcji, w pełnym tego słowa znaczeniu dzieło teatralne, po drugie: widząc w niej niepospolity wysiłek twórczy talentów reżysera Wacława Radulskiego i plastyka Andrzeja Pronaszki. Inszenizacja „Człowieka, który był Czwartkiem” wyznacza reż. Radulskiemu miejsce wśród najlepszych inscenizatorów polskich młodego pokolenia.

WOBICA I GRZEŚ CZYLI PODSZEWA ŻYCIA ŚWIADOMEGO

P. Krzywicka, pełna namiętej pasji społecznikowskiej, nie chce, jak każdy wielki reformator, zaciętnie się. Po ludziach, zajęła się ostatnio cierpieniami życia świadomego wśród kotów. Skojarzyła Wobicę z Grzesiem, pod takt refleksyj o sztuce miłości wogóle. Za to możemy być reformatorami tylko wdzięczni. Krótkie spięcie Wobicy z Grzesiem skrzesało bowiem iskry, które wniosły ciekawe światło w podświadome korytarzyki świadomego życia ludzi.

Pójdźmy za tem cennem światłem. Wobica wie czego chce. Chodzi zgnębiona, przeczarta t. zw. „ogniem namiętności” i gdyby mogła mówić, jak p. Krzywicka, wolałaby tylko: samca, samca mi dajcie! Wolno jej. Od tego jest kocica. Ale co ciekawsze „wiedziała czego pragnie, wiedziała tak dobrze, jak żadna kobieta”. Światelko w korytarzyki: wobec swojego Grzesia, bądźcie panie jak moja Wobica, „wizjonerka miłości”.

Wobica jest gęsią tylko raz, w chwili najważniejszej. Nie ma wielkości bez potknięć, uczy Boy. Ale pozatem jest bardziej niż wy, moje panie. Ze ma „rozkoszne pozycje wspólne kotom i ludziom”, to jeszcze nic. Jest bardziej, niż wy dlatego, bo ma „boskie objawienie mężczyzny” i wie poco ono służy. Boskie objawienie mężczyzny jest, by „swoją obojętnością doprowadziło do szalu każdą kobietę”, by dostawało się po pysku lub po mordzie, (zależy jak pysio waszego Grzesia nazywacie). Grześ jest „by wypelniał wszystkie punkty programu, zbity po mordzie, gdy należało, zaintrygowany gdy ona tego chciała, wpięty w nią wspaniałym lukiem (au, au!) gdy ona uznała za stosowne”.

Lecz Wobica jest refleksjonistką, Grześ bywa mistykiem. W chwili, gdy gotów już „wpiąć się wspaniałym lukiem”, w Wobicy budzi się poczucie igraszki miłosnej, nadbudowy uczuciowej, na lukach wspartej, Wobica staje się nagle trubadurką. Więc to ma być tak odrazu?... Brutall... Bez żadnej poezji? Nic dla serca? (podkreślmy...). Wobica ma szlachetne poczucie erkerków. Opowiadano to niedawno w „Kolumnie architektury”: taki długi, prosty, zbyt prosty budynek, trzeba by na rogu jakiś erker — dla ducha. Wobica to wie. Wobicy jesteście wdzięczni, że choć tego kuje, erkerki stawać każe. Jeszcze wdzięczniejsi jesteście p. Krzywickiej za tak, głębokie uzupełnienie błędów natury, która tak głupio Grzesiów urządziła, że między jednym „wspaniałym lukiem” a drugim potrzebują, niestety, czasu na napięcie cięciwy.

Grześ jest mistyk. Ze też nikt dotychczas nie spostrzegł równie oczywistego źródła mistycyzmu. Czy pan jeszcze może? Jak pan nie może, to właż pan na szafę i bądź pan mistyk.

Małość człowieka wobec kota, czułe oko na życie świadome wszystkich istot żywych, to ostatecznie nie nowości. Zasługi p. Krzywickiej, — uzna je przyszła historia literatury (rozdział o mimowolnym humorze) — są niewątpliwie w przeszczipianiu tego na nasz zacofany grunt. „Fizyka miłości” starego Remy de Gourmont. Colette. Nareszcie to zaczyna wchodzić w obieg literacki u nas.

P. Krzywicka ma jednak bardzo bliską kuzynkę. Zwie się Maryse Choisy. Tytuły, np. „Un mois chez les filles”, „L'amour dans les prisons” o pokrewieństwie już mówią. Otwórzmy jednak książeczkę tej osoby „Quand les bêtes sont amoureuses”. Piękny rozdział, zatytułowany „Wieczna Celimena” (biedny Alceciel) głosi dole i niedole miłosne Celimeny-Wobicy. Kto ciekaw, może się stamtąd dowiedzieć, dlaczego Wobica w chwili najważniejszej musi się zachowywać jak gęś. Gdy p. Krzywicka powód ten prze-myśli, może swój zbyt pochopny i krzywdzący sąd o Wobicy złagodzi. Zrozumie również, że męczeństwo w miłości każdej biednej Wobicy, przewyższa męczeńską, co-

miesięczną ofiarę krwi, nad którą z tak niezapomnianym poczuciem swego posłannictwa lubi p. Krzywicka rozdzierać szatki i pytać Grzesiów: a wy? a wy?

Ciekawski dowie się z tej książeczki również innych godnych uwagi rzeczy: że mężczyźni są od kotów ohytrzejsi, ponieważ umieli obwarować się zakazami religijnymi, honorem i t. d., umieli tak zagrać na próżności kobiecej, że te wolały raczej podobać się obojętnym, niż samym brać swą przyjemność. „Ach! jakżeś sprytniejsze są kotki od nas!” — wzdycha Maryse Choisy. I czy naprzykład nie możnaby o Grzesiu „kryjącym pod pozorem siły swojej sromotną ucieczkę”, powtórzyć tego głębokiego aforyzmu p. Choisy, że „cnota jest tylko interesem fizjologicznym?”.

Przysły wpływolog gotów powiedzieć, że ktoś z kogoś tutaj mądrość zaczerpnął. Jeśli będzie ostrożny, to przynajmniej po-

ODKRYCIE NIEZNANYCH RĘKOPISÓW PRUSA

Prawdziwą sensacją literacką ostatniego tygodnia było odkrycie nieznanego rękopisu Bolesława Prusa podczas poszukiwań w archiwach Biblioteki Publicznej w Warszawie. Jak wiadomo trwają obecnie przygotowania do nowego wydania kompletnego dzieła Prusa; w pracach tych wybitny udział bierze prof. Z. Szweykowski, autor książki o „Lalce”. Jego też zasługą jest odnalezienie cennych rękopisów i uprzedzenie ich przez opublikowanie w „Tygodniku Ilustrowanym”.

Niezmiernie interesująco przedstawia się nieznanne dotychczas zakończenie „Faraona”, ogłoszone w „Tygodniku Ilustrowanym”. Jest to rozmowa Pentuera z Menesem, będąca jak gdyby wizją odrodzenia państwa. Filozoficzne rozważania nad życiem ludzkim i jego perspektywami, w djalogu dwu wędrowców są pełne pięknych porównań, a cały rozdział jest niezwykle harmonijny i piękny. Toteż prof. Szweykowski zastanawiając się nad przyczynami, które mogły skłonić Prusa do wykreślenia ostatniego rozdziału „Faraona”, podaje trzy hipotezy, z których najprawdopodobniejszą jest ta, że epilog

został opuszczony ze względu na cenzurę rosyjską. Przejrzystość aluzji jest bowiem w tym rozdziale uderzająco silna. Choć nie jest wykluczone, że rozdział ten skreślił Prus dla względów kompozycyjnych.

W każdym bądź razie jest nowo odkryty epilog „Faraona” harmonijnie złączony z całością i w nowych wydaniach prusowskiego arcydzieła musi być uwzględniony. Niemniej cenne jest drugie odkrycie prof. Szweykowskiego, odnalezienie nieznannej powieści Prusa p. t. „Sława”. Jest to jakgdyby szkic przygotowany do Lalki, lecz ze względu na samoistność akcji i osobę bohatera, stanowi odrębny utwór, nie stety niedokończony. „Sława”, to powieść o uczonym Gneście, późniejszym Geście z „Lalki”, marzącym o odkrywaniu metalu lżejszego od powietrza. Walka o sławę uczonemu i o ów metal, któryby, być może, zmienił bardzo wiele na świecie, jest właśnie wielkim studium psychologicznym, rozgrywającym się w fantastycznych wymiarach duszy nowoczesnego alchemika.

Druk „Sławy” zapowiada w najbliższym czasie „Tygodnik Ilustrowany”.

Kazimierz Wyka

PIELGRZYMKĄ DO ZIEMI ŚWIĘTEJ

Jak się dowiadujemy, dn. 15 maja r. b. wyruszyć ma ze Lwowa Pielgrzymka do Ziemi Św. organizowana przez Komisarjat Generalny Ziemi Św. na Polskę, oraz Ligę Katolicką w Katowicach. Protektorat nad Pielgrzymką i Kierownictwo Duchowne objął J. Eks. Ks. Biskup Śląski — Stanisław Adamski. Organizatorzy Pielgrzymki powierzyli jej techniczne przeprowadzenie Polskiemu Biuru Podróży „FRANCOPOL” w Warszawie, ul. Mazowiecka 9, tel. 206-73 i 286-30, które przeprowadziło w lutym r. b. Pielgrzymkę Jubileuszową do Ziemi Św. ku zupełnemu zadowoleniu organizatorów i uczestników. Wspomniana Pielgrzymka będzie najtańszą ze wszystkich, które dotychczas kiedykolwiek były organizowane, mianowicie, cena udziału, łącznie z paszportem zagranicznym, przejazdami kolejowymi, okrętowymi, autobusowymi, całkowitem utrzymaniem i t. d. wynosić będzie zaledwie 690 zł.

KRONIKA ŻYCIA KULTURALNEGO

NOWE CZASOPISMA LITERACKIE

Dobry pomysł zrealizowało „Słowo” wileńskie przekształcając swoje dotychczasowe dodatki: literacki „W nisy” i radiowy, na oddzielny dwutygodnik literacki i artystyczny „Zaufek”. Pierwszy nr. nowego pisma redagowany przez komitet złożony z pisarzy i artystów wileńskich: Dobaczewskiej, Hulewicz, Łopalewskiego i Narębskiego, przedstawia się dość interesująco. Na uwagę zasługuje szczególnie artykuł Wandy Dobaczewskiej, skierowany przeciw „przymusowi oryginalności”.

Autorka wypowiada się przeciw eksperymentom formalnym t. zw. awangardy, przeciw sileniu się na tricki literackie, na chwytli i sztuczki, nawołując do prostoty techniki pisarskiej, do poważnego stanowiska wobec życia współczesnego, którego oblicze wykrzywia „przymus oryginalności”.

Ukazały się również inne czasopisma literackie w ośrodkach dotąd milczących. „Przełęcz literacki” w Katowicach (naczelnym redaktorem Kazimierz Bobelak) przynosi nierównowartości materiał artykułowy i poetycki. Wśród współpracowników spotykamy nazwiska: E. Zegadłowicz, J. Tuwim, Wł. Zelechowski, J. Pogonowski. Pismo może spełnić pozytywną rolę w swoim regionie kulturalnym.

WIECZORY POETYCKIE

W ciągu ubiegłego miesiąca zaznaczyło się wybitne ożywienie u poetów. Odbył się szereg wieczorów i poranków poetyckich. Przeglądem sił „awangardy” był: wieczór najazdu poezji awangardowej z udziałem: Przybosa, Czechowicza, Czuchnowskiego, Kurka, poetów wileńskich i lubelskich. Słowo wstępne wygłosił Juliusz Kaden-Bandrowski.

W teatrze Kameralnym odbył się poranek St. Młodożeńca. W sali IPS-u — wieczór poetów-satyryków: Minkiewicza i Karpińskiego.

Wszystkie imprezy poetyckie odbyły się przy licznych udziałach publiczności. Należy wnioskować, że istnieje wzmożone zainteresowanie i konjunktura dla poezji. Toteż przygotowywane są nowe zbiorowe występy poetyckie, mające niejednostronnie ukazać oblicze nadchodzącego pokolenia poetyckiego.

DOM KSIĄŻKI POLSKIEJ

Hurtownia

dla księgarzy i wydawców, Sp. Akc. w Warszawie Plac Trzech Krzyży 8

Przyjmuje na skład główny wszelkie wydawnictwa polskie: księgarskie, rządowe i prywatne i rozsyła je księgarzom w całej Polsce do komisowej sprzedaży. Udziela wskazówek technicznych autorom i osobom, wydającym książki własnym nakładem.

WYDAJE PISMO REKLAMOWE DLA KSIĘGARZY P. T.

„KURJER KSIĘGARSKI”.

NA EKRAŃCH

CSIBI (Apollo)

Treścią tego zrzędnego i bardzo dobrze wyreżyserowanego oraz zagrane filmu jest pewna sztuczka kobieca, mająca za źródło wszystkim niewiastom przyrodzoną chęć odmłodzenia się za jakąkolwiek bądź cenę. Mama Csibi, dobrze rozrozniona dama o zupełnie jeszcze młodym wyglądzie i całkowicie świeżej stronie uczuciowej swego jestestwa, ma starającego w osobie pewnego statecznego adwokata. Oczywiście trudno się jej jest przyznać do tego, iż posiada dorosłą oórkę, która jest znaną aktorką. Boi się utracić ukochanego adwokata, z którym przyszłość płynęłaby jej jak jedno pasmo szczęścia. Z pomocą mamie, stojącej na rozdrożu z rozerwanym sercem, przychodzi córka, która puszcza w ruch swoje zdolności aktorskie i gra rolę małego podlotka i to tak udanie, że nikt się nie poznaje na tem. Doświadcza jednak w tej roli całego szeregu przykrości osobistych; sprowadzony przez adwokata chłopiec do zabawy maltretuje ją zupełnie, a ona ze swej strony nie może przekonać przyjaciela narzeczonego matki do siebie, jako do dorosłej kobiety. Traktuje ją ciągle jak dziecko, każąc iść spać, nie pozwalając pić ani palić. Csibi na własnej skórze przekonała się jak nieszczęśliwe są małe dzieci i co jeszcze w tej dziedzinie jest do zrobienia. Są to poprostu murzyny tem godniejsi poznawania, że nawet pozbawieni czarnej skóry. Dopiero z wiekiem otwierają się oczy takiemu dziecku, ale wtedy przestaje być sobą i staje się dorosłym t. zn. zepsutym. W rezultacie ostatecznym Csibi i jej męczka wychodzą zamąż. Zakończenie to nie jest zupełnie rewelacyjne i przynajmniej 99% wszystkich filmów tak się kończy. Dowodzi to, że sztuka ta znajduje się jeszcze na pierwotnym stopniu rozwoju. W literaturze czy dramacie już dawno przestano uważać pocałunek czy ślub za finał wszystkiego. Właściwie to się od tego dopiero zaczyna. Przeto reżyserja nie wybrnęła tutaj całkowicie i zadawałająco z zadania, chociaż za-

miast jednego dwa małżeństwa spitasila. Mussolini robi to lepiej, bo po kilkaset takich związków naraz realizuje. Poza tem należy podkreślić, że film w całości przedstawia się harmonijnie, b. naturalnie i z dobrym smakiem jest przeprowadzony, humor ujmujący i taktowny, point'y właściwe.

BURZA NAD WOŁGĄ (Kino Atlantic)

Turzańską należy do reżyserów dużej klasy i stworzył w ciągu swej kariery kilka b. dobrych rzeczy. Jeszcze i w „Burzy nad Wołgą” pokazał tu i ówdzie swą wysoką rangę (carską coprawda ale zawsze rangę). Oczywiście tu i ówdzie, gdyż cały film stoi prawie że na poziomie obrazów produkcji amerykańskiej z życia rosyjskiego. Pokazano nam więc raz tylko jakiegoś wielkiego księcia, raz popojkę z dziewczynkami uochę t. zw. „mord” mongolskich i wiatowane mundury. Cała dekoracyjna i kostjumowa strona była naturalnie wniejsza i ściślejsza w porównaniu z amerykańską swawolą w tej dziedzinie. I chóry brzmiały lepiej o wiele niż np. w Katarzynie Wielkiej niedawno wyświetlanej w Warszawie. Ale to wszystko nie wystarczy, aby film można było nazwać dobrym. Ten cały bunt to jakieś reminiscencje ze Stienki Riazina czy Pugaczowa, przefiltrowane przez ostatnią rewolucję jak przez watę. Idea strasznie carska i błagonadzieńna kończy się podobnie jak i „Csibi” pocałunkiem dwojga młodych. Dla czego? — pytamy, pełni niepokojem. Czy już, do kroćset, nie można inaczej zakończyć filmu tylko tak, koniecznie! Trzeba coś wymyśleć nowego, stanąć na głowie, a coś nowego. Niech się kopia albo coś w tym rodzaju. Tak dalej istnieć nie można. Życie brzydnie poprostu. Jeszcze w dodatku ci kozacy mówiący po francuski stają się ohydniejsi od prawdziwych. Np. taki mongol powiada: „Vous m'avez sauvé monsieur” albo „l'ai reconu votre homme tout de suite”. Chce mu się „tout de suite” wymierzyć siarczystego polika. Préjean grał jak Jean Valjean, a Inkiszynow wyglądał jak cały Kiszynów.

Redakcja. Warszawa, Aleja Róż 2, tel. 9.24-00; czynna poniedziałki, środy i soboty od godz. 18-19. Konto. P. K. O. Nr. 18.590
Administracja. Warszawa, Aleja Róż 2, tel. 8.21-44; czynna codziennie. Prenumerata w kraju: mies. 2 zł., kwart. 5 zł.; zagranicą: mies. 3 zł., kwart. 8 zł.
Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty—60 groszy za tekstem; 80 groszy w tekście.

Redaktor: Tadeusz Świątcicki

Wydawca: za Tow. Kultury i Oświaty Juljan Zielski

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10