

P I O N

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

ROK IV * WARSZAWA * SOBOTA — CENA 50 GR. — 4 KWIECZNIA 1936 R. * NUMER 14 (131)

TREŚĆ: JAN DÖRR: Przed naradą na temat kultury wsi w Polsce * JULIUSZ WIKTOR GOMULICKI: List, który Go nie doszedł * ALEKSANDER PATKOWSKI: Wystawa Świętokrzyska jako Muzeum im. S. Zeromskiego w Kielcach * TADEUSZ PEIPER: Pryski * JULIUSZ STARZYŃSKI: Wzbogacenie zbiorów malarstwa w Muzeum Narodowym Warszawskim * POTDAN KORZENIEWSKI: Komedia Francuska



w Warszawie * SZTUKA I ANTENA: J. E. SKIWSKI: Z mikrofonem do żołądka. — WIKTOR MAJEWSKI: Słucham i notuję * J. PUCIATA-PAWŁOWSKA: Plastyka * W. BĄK, J. E. SKIWSKI: Przegląd prasy * OFB: Sprawy niemieckie * M. KAMIEŃSKI: Kronika.

PRZED NARADĄ NA TEMAT KULTURY WSI W POLSCE

P. Premier M. Zyndram-Kościałkowski w swym exposé z dn. 17 lutego zapowiedział zwołanie wielkiej konferencji na temat kultury wsi, obiecując zaprosić na nią czołowych działaczy z tego zakresu, aby wspólnie z nimi ustalić plan działania na najbliższą przyszłość i zmobilizować wszystkie siły i możliwości w tym kierunku.

Jednym z głównych przedmiotów narad będzie sprawa szkolnictwa powszechnego, jako najważniejszego czynnika rozwoju kultury wsi. Szkoła powszechna, jak mówi najnowszy jej statut, ma na celu podniesienie całokształtu kultury danego środowiska. Przez nową reformę pogłębia się znaczenie szkoły powszechnej. Są to jednak *piu desideria*. Obraz naszej szkolnej rzeczywistości, nakreślony przez dra Bogdan Suchodoleckiego (nr. 9 *Pionu*) i przez O. Podoleńskiego w marcowym numerze *Przeglądu Powszechnego* na podstawie danych statystycznych, oświetlonych z wielką przenikliwością, posiada wstrząsającą wprost wymowę. Należy się spodziewać, że wywoła on żywy oddźwięk w społeczeństwie i wizyty zostanie podjęte w czasie obrad, zainicjowanych przez P. Premiera.

Wszyscy autorzy, zajmujący się tym problemem, zwracają uwagę, jak niebezpieczne jest skrócenie lat nauki, pobieranej w szkołach niżej zorganizowanych (t. j. głównie jednoklasowych, których mamy 12.871 na ogólną liczbę szkół 22.315) nie tylko z powodu bezrobocia młodocianych, którzy do szkół się nie dostali, lub po kilku latach (4 — 7) muszą się z niej usunąć, ale z powodu naruszenia zasad sprawiedliwości społecznej. Nie ulega wątpliwości, że nauka w ciasnej izbie wiejskiej, typowej w naszych warunkach jednoklasowej, — gdzie pierwszy oddział odbywa lekcje razem z drugim oddziałem przez dwie, a trzeci oddział z czwartym przez trzy godziny dziennie, ucząc się teoretycznie każdy oddział czego innego, — jest pozbawioną istotnej wartości. Nauczyciel szkoły jednoklasowej, mający w jednym oddziale do 80 dzieci (w czterech oddziałach ma ich do 160), pracuje na granicy ludzkich możliwości, co wyniszcza jego siły. Zdarzył się nawet wypadek, że jeden nauczyciel uczył 230 dzieci. Jest to poleki Stachanow. Wydajność zaś tej pracy z powodu prymitywnych warunków jest wręcz nieproporcjonalna do wysiłków. Taka szkoła powozeczna jest wytwornią ciemnych, niezdolnych do obcowania z kulturą ludzi — analfabetów kulturalnych, umiejających jedynie czytać, nieco pisać i rachować. Wiejskie szkolnictwo powszechne, chociażby było najlepiej zorganizowane, nie wyczerpuje całokształtu oświaty na wsi; coż dopiero, jeśli jest na takim poziomie! Szkolnictwo to podtrzymuje podział ludzi na dwie kasty: garstkę uprzywilejowaną wykształconych i masę niewykształconych, zupełnie kulturze duchowej obcych, a swemu upośledzeniu niewinnych. Młode pokolenie, pozbawione wykształcenia, nie może stać się podstawą tak pożądanym przeobrażeń społecznych i dźwignią emancypacji warstw społecznych. Warunkiem dostania się do szkoły średniej (ogólnokształcącej lub zawodowej) jest ukończenie sześciu oddziałów szkoły powszechnej, a wieś piątego i szóstego oddziału jest naogół pozbawiona.

Obraz nakreślony przez B. Suchodoleckiego i O. Podoleńskiego jest już dostatecznie wymowny, aby zwrócić ogólną uwagę na doniosłość rozmiaru klęski szkolnej, która zagraża podstawom naszej kultury ogólnej. Celem artykułu mego jest omówienie — w zastosowaniu do sytuacji szkolnictwa wiejskiego — danych statystycznych, zaczerpniętych właściwie z innej dziedziny, bo dotyczących ekonomiki rolnej, pośrednio jednak dostarczających cennego materiału do wydatnienia tragedii oświaty na wsi. Zarówno wspomniani autorowie jak i Maurycy Jaroszyński w artykule: „Kłęska szkolna na wsi“ (*Gazeta Polska*, z dn. 19 i 20 lutego), opierając swe wnioski głównie na danych statystycznych Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, prac z tego zakresu nie uwzględniali.

Jak wynika z zestawień statystycznych inż. Jana Curzytka, p. t. *Położenie gospodarstw włościańskich w 1934/35 r.* (Nakł. Państw. Instytutu Nauk. Gosp. Wiejsk. w Puławach, Warszawa 1935) wydatki na kształcenie dzieci wyniosły (w przeliczeniu na osobę dorosłą) w r. 1934/35 — 3.79 zł. Co można za tę sumę dziecku kupić? Ile książek, zeszytów, ołówków, piór? Żeby zaś kreślić litery patykiem na piasku i mieć z tego korzyść, musiałaby nasza wiejska dziatwa być obdarzona chyba geniuszem Archimedeasa. Cyfra 3.79 zł., która wydaje się tak niesłychanie małą, w rzeczywistości jest obliczona *in plus*; objęte bowiem zostały statystyką tylko gospodarstwa wiejskie od 2 do 50 ha, przyczem ilość większych gospodarstw 50 ha, nie odpowiadająca stanowi rzeczywistemu ich liczebności w Polsce, podniosła bardzo znacznie tę cyfrę. Jeśli weźmiemy pod uwagę gospodarstwa poniżej 5 ha (których jest 64.7% na ogólną liczbę gospodarstw 3.262.000), to wysokość tej cyfry spadnie tak nisko, że nie wystarczy na kupno nawet elementarza.

W roku 1927/28 wydatki na kształcenie dzieci wynosiły 27.47 zł. Kiedy powstawały plany reformy szkolnictwa w Polsce, w r. 1930/31 spadły do 19.30 zł., a w następnym do 11.37 zł. W roku 1932/33, to jest wtedy, kiedy zaczęto reformę realizować, obniżyły się do 7.36 zł., w drugim zaś roku przebudowy szkolnictwa 1933/34 nie dochodzą nawet do siedmiu złotych (6.96 zł.).

W porównaniu z rokiem ubiegłym wydatki na kształcenie dzieci uległy największej redukcji o 45.6%, a w stosunku do przeciętnej z lat 1926—30 aż o 84.8%. W ten sposób nie został objęty żaden z innych wydatków. Więcej niż na kształcenie dzieci wydaje się na wsi na tytoń: 4.17 zł. i napoje alkoholowe 1.64 zł., na co wydatki obniżyły się w porównaniu z rokiem ubiegłym o 10.0% i 13.7%, a w porównaniu z latami 1926—30 o 58.3% i 78.7%. Czyli wieś mniej ograniczyła się w paleniu i piciu, niż w wydatkach na kształcenie dzieci.

W świetle sumy 3.79 zł. na kształcenie dzieci, jak zresztą i ogólnego obrazu, który malują nam obliczenia statystyczne Wydziału Ekonomiki Rolnej Państw. Inst. Nauk Gosp. w Puławach, struktura gospodarstwa i społeczna naszego kraju przypomina zwłaszcza na kresach wschodnich kolonję zamorską. Nasze miasta to jakby miasta i porty kolonialne, gdzie biali mają odrębną kulturę, niedostępną krajowcom. Szkolnictwo średnie (ogólnokształcące i zawodowe) oraz wyższe jest przeznaczane dla tej części (27%) ludności mieszkającej w miastach. Jeśli zestawimy sumę 3.79 zł., którą wydaje chłop na kształcenie dzieci rocznie, z sumą 220 zł. taksy administracyjnej za rok nauki w szkole średniej państwowej, uwidocznią się wyraźnie dysproporcje w dziedzinie oświaty w Polsce. A w szkole średniej prywatnej opłaty są znacznie wyższe. Należy też uwzględnić konieczne wydatki na mundurki szkolne, na drogie i często się zmieniające podręczniki, na roboty ręczne, składki do patronatów i t. p. Na takie opłaty nie potra-

fi się zdobyć włościanin, podobnie zresztą i robotnik.

Jakie są sposoby ratunku? W każdym razie zupełnie nie są wystarczające środki takie, jak pomysły organizacji bur (nad czym zastanawiają się czynniki miarodajne), w którychby zamieszkali najzdolniejsi uczniowie szkół powszechnych, aby zadarmo pobierać naukę w gimnazjach państwowych. Czy nauczyciel jednoklasówki, mający przesiać uczniów, aby dokonać wyboru, potrafi w dzisiejszych warunkach (do 160 uczniów na nauczyciela) wyłowić uzdolnione jednostki i czy będzie w stanie odpowiednio zindywidualizować wybrańców (których formy życiowe są tak niskie), by określić, w jakim typie szkoły średniej ich zdolności powinny być rozwijane?

Dziecko na wsi jest opuszczone przez wszystkich. Niemal piąta część młodego pokolenia nie dostaje się w ogóle do szkoły, a większość dzieci otrzymuje naukę w mierze niewystarczającej (w Anglii jest już planowane dziesięcioletnie szkolnictwo powszechne). Opuszczone zostało dziecko również przez rodziców. Ogólne zdziwienie młodzieży stwierdzają z boleścią niektórzy światłoci wieśniacy, jak mamy tego dowody w *Pamiętnikach chłopów* (Warszawa 1935).

Ukazała się druga praca wyżej wspomnianego inż. J. Curzytka p. t. *Organizacja pracy w gospodarstwach włościańskich*, Warszawa 1935 (Nakł. Państw. Inst. Nauk Gosp. Wiejsk. w Puławach), która wysuwa wielkie zagadnienie społeczne i gospodarcze wsi polskiej, a mianowicie niezmiernie przeciążenie pracą kobiety wiejskiej, przeciętnie pracującej dłużej od mężczyzny o 500 godzin, a więc około 50 dni rocznie, z wielkim uszczerbkiem dla swego zdrowia i swych zadań rodzicielski i wychowawczy przyszłego pokolenia.

Praca fizyczna mężczyzny na wsi wymaga większego wysiłku, ale jest lepiej rozłożona i jest korzystniejsza dla organizmu, gdyż odbywa się na świeżym powietrzu, a przez to mniej wyczerpuje. Ruchy mięśni przy tej pracy i możliwość wypoczynku (np. przy zwózce) sprzyjają jego pracy uregulowanej. Kobieta zaś pracuje najczęściej w pozycji skulonej, następnie różnorodność jej zajęć i nagromadzenie się ich w pewnych porach dnia zmusza do przyspieszenia i zwiększenia wysiłku. Odbywa się zaś w niehygienicznych warunkach w izbie lub oborze.

Gospodarstwo rolne, któremu się głównie zajmuje gospodarz, odznacza się pewną stałą organizacją, posiada planowość, narzuconą przez istotę produkcji rolniczej. Narzędzia do pracy w polu stara się wieśniak utrzymać w możliwie najlepszym stanie i nabywa wzory ulepszone. Tymczasem na gospodarstwo domowe kobiety nie zwraca się większej uwagi. Warsztat pracy gospodyni jest obrazem niedoleństwa umysłowego, zgnębiona bowiem nawalem pracy, staje się niezaradna i nieudolna; na jakiś wysiłek umysłowy w kierunku lepszego zorganizowania swego warsztatu pracy jej nie stać. Pierwsza w chacie wstaje świtkiem, a zasypia ostatnia. Praca jej to nieprzerwany kołowrót od garnka do studni, od studni do chlewa i stajni, a od chlewa w pole do pracy. Wieczne zginanie się, podnoszenie, dźwiganie. Wieczorem, gdy inni domownicy odpoczywają, ona naprawia odzież, wysilając oczy w słabym świetle. Wypoczywa wtedy, gdy jest chora lub po pologu, ale jak długi jest ten odpoczynek? Nic więc dziwnego, że — jak wykazała dr. Janina Węgrzynowska w pracy p. t. „Hygiena na wsi“ (*Sprawy lekarskie*, r. 1935) — na trzy tysiące zbadanych kobiet było 65% chorých

na skrzywienie i opuszczenie narządów rodnych, oraz na ostrą anemię.

Ulżyć kobiecie na wsi można jedynie przez uświadomienie jej i nauczenie planowej organizacji kuchni i przez przekazanie mężczyźnie pracy w oborze i chlewie, którą on uważa za babkę, ujmę mu przynoszącą.

Małżeństwo na wsi jest uważane przede wszystkim za formę życia gospodarczego, a jednak kobieta nie jest stworzona tylko do niewolniczej roboty, jej przeznaczenie jest ważniejsze i wznioślejsze: ma być matką, ma urodzić potomstwo zdrowe i wychować je.

Przepracowanie jej nie sprzyja rozwojowi dziecka, którego nie jest zdolna odpowiednio wykształcić, będąc przywaloną obciążeniem pracy i nie posiadając żadnego uświadomienia w odżywianiu dziecka i postępowaniu z niem. Na pięć tysięcy dzieci zbadanych przez dr. Węgrzynowską tylko 35% było zdrowych.

W obecnych warunkach kobieta na wsi może się zająć dzieckiem tylko minimalnie i przelotnie i nie jest w stanie współdziałać ze szkołą w jego wychowaniu, a tem bardziej tej szkoły zastąpić, kiedy jej dziecko miejsca w niej nie znajdzie.

Znany pisarz ludowy Wojciech Skuza w artykule: „Między biednym a bogatym chłopem“ (*Agronomia Społeczna i Szkolnictwo Rolnicze*, Nr. 10, październik 1935) z tych właśnie względów żąda uspołdźczenia życia na wsi: „...każda kobieta, odciążona od pracy przy własnym piecu, przy własnym cebrzyku — przez wspólną pranie, czy piekarnię i t. p. — będzie mogła narówni z gospodynią, za którą robią służące — zająć się czy czytaniem, czy ulepszeniem i poprawieniem wyglądu własnej izby, a przede wszystkim wychowaniem własnych dzieci, które dotąd po wsiach wychowuje wiatr, słońce i błoto“.

Bardzo słuszną sprawę organizacji na wsi przedszkola podnosi Kaz. Maj („Szkolnictwo jako czynnik rozwoju kultury wsi“, *Przodownik Wiejski*, nr. 6, paźd. 1935), chociaż wychodzi z innego punktu widzenia. Nietylko z powodu, iż wymagają tego warunki rozwoju psychicznego dzieci wiejskich, przedszkole na wsi powinno się stać instytucją wyjątkowego znaczenia dla rozwoju dziecka chłopkiego, ale z powodu przeciążenia pracą kobiety, która nie może znaleźć w swym życiu czasu na wychowanie dziecka. Jedynie w przedszkolu dziecko chłopkie, dzięki metodom pracy w niem stosowanym, będzie mogło wszechstronnie się rozwijać pod względem fizycznym i psychicznym. Dziecko wiejskie ma dużo epistrzeżeń rzeczowych ze swego otoczenia, ale nie rozwija zupełnie inteligencji werbalnej, co odbija się na jego późniejszym myśleniu pojęciowym. Z tych wszystkich względów: wieś wychowanie młodego pokolenia powinna zaczynać od przedszkoli, które w systemie pedagogiki wiejskiej należy umieścić jako podstawowe instytucje. Obecnie przedszkoli na wsi jest znikoma ilość 604 (według danych z r. 1933/34) na ogólną liczbę 1752, a dzieci uczęszczało do nich 15.512 (w miastach 40.690).

W głębszej trosce o dzieci, największe dobro narodu, wysunięto obecnie w Anglii hasło rozbudowy systemu przedszkoli, które mają gęstą siecią pokryć cały kraj. W przedszkolu bowiem powinno dziecko już od drugiego roku życia znaleźć staranną opiekę lekarską i wychowawczą, jakiej jest tak często zupełnie pozbawione w domu rodzinnym, dzięki ciężkim warunkom bytu. Do piątego roku życia przyjmowane być mają dzieci jedynie na życzenie rodziców, ale od 5-go do siódmego roku obowiązywać

K 1669/86/20

Wydawnictwo
UMG
Książki

oświatowe zadania muzeów regionalnych wymagają sprecyzowania programu działania, tak pod względem treści, jak niemniej pod względem obszaru pracy muzealnej; obydwa zaś te znamiona decydują zarazem o typie i rodzaju danych muzeów⁴.

Wystawa Świętokrzyska przyjęła zasadę, iż ma być syntetycznym muzeum regionalnym i obejmować w zasadzie teren w granicach ustalonych na podstawie wyniku badań fizjograficznych. Granice te określiły badania geologiczne (tektoniczno-strukturalne) p. Jana Czarnockiego, geologa Państwowego Instytutu Geologicznego. Przyjęte zostało, iż za obszar Gór Świętokrzyskich uważa się teren: od Pilicy między Nowem Miastem a Przedborzem aż do Wisły między Zawichostem a Połańcem. Granica wschodnia od Nowego Miasta nad Pilicą do Zawichosta nad Wisłą przebiega na północy granicą między jurą a kredą, włączając w obszar świętokrzyski nieckę kredową Tomaszowską, a na południu wyraźnie sfaldowaną, pokrytą cienką powłoką czwartorzędową kredę rowu Tarłowskiego aż po rzeczkę Krępiankę. Granica zachodnia od Przedborza nad Pilicą do Połańca nad Wisłą na południowym zboczu zbudowana jest głównie z trzeciorzędu; jego skład i budowa wiąże się ściśle z Podkarpaciami i z tego względu granica na tym terenie przebiega przez obszar przejściowy między Górami Świętokrzyskimi i Niżem Sandomierskim. Wisła na wschodzie i Pilica na zachodzie mają charakter granic konwencjonalnych. Wogóle z rozwoju historycznego obszaru Świętokrzyskiego wynika brak wyraźnych granic geomorfologicznych.

Trudności utrzymania się w przytoczonych granicach rosną, gdy ze sfery czysto przyrodniczej przeniesiemy się w dziedzinę dotyczącą bliżej człowieka i kultury. Stąd wypadło w organizacji różnych innych działów wprowadzić pewne konwencjonalne, choć historycznie uzasadnione, „zaokrąglenia” granic.

Wystawa objęła działy następujące: geologię i geografję z wyróżnieniem „subregionów” w obrębie Gór Świętokrzyskich na podstawie odmian krajobrazowych i grubości powłoki dyluwialnej (1. Łysogórski, 2. Chęciński, 3. Konecki, 4. Połaniecki, 5. Sandomierski i 6. Przejściowy: nad Pilicą, między Radoszycami a Przedborzem), florę, leśnictwo i rolnictwo, następnie: prehistorję, osadnictwo, etnografję, historję gospodarczą, historję polityczną w dwóch cyklach: 1. w związku z mapą historycznych podziałów administracyjnych w zespole portretów wojewodów, starostów i kasztelanów wojew. sandomierskiego i 2. walk o niepodległość (konfederacje: dzikowska i barska, insurekcja Kościuszkowska, wojna polsko-austriacka 1809 roku, epilog powstania 1831, episek ks. Piotra Ściegiennego, akcja powstania: Marjana Langiewicza, Dionizego Czachowskiego, jen. Bosaka-Józefa hr. Hauke, działania wojenne brygady Józefa Piłsudskiego w latach 1914/5 od wkroczenia pierwszej kadry do Kielc, walk wrześniowych pod Czarkowami, w okolicach Opatowca, przez okres pobytu nad Nidą, walk pod Konarami aż do zdobycia reduty Tarłowa), historję sztuki (zabytki architektury), literaturę (księgi z biblioteki klasztoru benedyktyńskiego na Św. Krzyżu, druki kalwińskie, pińczowskie i arjańskie rakowskie, a w związku z nimi mapa ognisk ruchu reformacyjnego, dalej: druki jezuitów sandomierskie, Jan Kochanowski, Wespazjan Kochowski, literatura regionalna XIX i XX wieku aż do *Czerwonych tarcz* Jarosława Iwaszkiewicza i *Drogi przez wieś* Wincentego Burka) z osobnymi działami, poświęconymi twórczości Adolfa Dygasńskiego i Stefana Żeromskiego. Całość wystawy kończą ekspozycje Izby Rzemieślniczej Kieleckiej, uzdrowisk i Wydziału Turystyki Ministerstwa Komunikacji.

Zespoły ekspozycyjne podane zostały w ujęciu genetycznym i przebiegu historycznym — w możliwym zestawieniu rzeczy i zjawisk pozostających we wzajemnej współzależności, w związku wzajemnym przeszłości z teraźniejszością, teorii i wyników badań naukowych ze sferą praktycznego działania, dowodząc nierozdzielnej spójności przyrody i kultury, nauki, życia i sztuki.

Wystawa jako muzeum regionalne ma budzić zrozumienie, że „niemal na każdym kroku, w fabryce i kopalni, w polu lub w ogrodzie, w pracy społeczno-gospodarczej lub wychowawczej — zorganizowane i planowe rozwiązywanie otaczających nas zewsząd zagadnień, które nauka przynosi, rozjaśnia i toruje drogi rozwoju i postępu ludzkości”.

Lokalna praca badawcza ma wytknięte pole działania. Przygotowana do druku bibliografia regionalna pozwoli ogarnąć całokształt stanu dzisiejszego badań naukowych, związanych z terenem. Nie jest bliżej znana fauna świętokrzyska, wiele do zrobienia w zakresie gleboznawstwa, etnografji, gwaroznawstwa, antropologii, poznania stanu przemysłu i handlu, oświaty i t.d. Będzie zadaniem Muzeum Świętokrzyskiego



Modrzewie na Górze Chełmowej

Fot. R. Kobendza

im. St. Żeromskiego P. T. K. w Kielcach utrzymywać żywy kontakt z pracownikami naukowymi, podejmować inicjatywę, wciągając uczonych i studującą młodzież uniwersytecką do wypełniania luk w zakresie wiedzy o przyrodzie i kulturze Świętokrzyskiego. W związku z tem powstawać będą nowe działy w muzeum, uzupełniać i pogłębiać istniejące. A z całą działalnością wzrastać musi zastęp pracowników naukowych i ich sił pomocniczych.

Sfera oddziaływania muzeum regionalnego nie może się zamykać w pozycji biernej i oczekującej na przejawy zainteresowań. Musi być muzeum stale czynne i pełne inicjatyw. Istnieją w tym względzie przeróżne możliwości: kursy, zjazdy, wyieczki, konferencje fachowe obok pokazów nowych działów, przegrupowań i uzupełnień dawnych, wysuwania coraz nowych tematów, plastycznie ujętych odpowiedzi na zagadnienia aktualne, wysuwane przez życie, przeprowadzenie nawet propagandy za ważką jakąś sprawą, jak stan sanitarny miast, budowa szkół i dróg, ochrona tego lub innego zabytku przyrody i sztuki.

Miejsca muzeum regionalnego ogarnąć może również przejawy twórczości artystycznej, kształtować upodobania, podsuwać tematy.

Dokola zabytków przyrody i sztuki narosły podania, legendy, rozgrywały się w przeróżnych stronach, głuchych, zapomnianych, zaniedbanych miasteczkach, w dawnych pałacach i zamkach — zdarzenia w historii miejscowej i narodowej ważkie, barwne obyczajem, bujne przejawami temperamentów i charakterów ludzkich. „Mowa tu — jak w *Snobiźmie i postępie* pisał St. Żeromski — o ogromie legend, podań, klechd, historii, bajek, gadek, opowieści, przywiązanych do ruin, wzgórz, uroczysk, miejsc szczególnych, mających w każdej okolicy swe dzieje własne, żyjące w ustach ludu. Każda w Polsce ruina ma swą baśń, niezkształconą w sennem przepomnieniu”. Współpraca historyka, etnografa, gwaroznawcy z literatem i malarzem, z aktorem — może dać rezultaty piękne i dużego kulturalnego znaczenia.

Temu gronu muzeum dostarcza materiałów, inicjuje widowiska obrzędowe, układa inscenizacje historycznych i obyczajowych zdarzeń, skupia dokoła siebie coraz nowych ludzi o przeróżnych upodobaniach i talentach, jest instytucją konieczną a niekiedy wprost niezastąpioną, gdy chodzi o kulturalną pozycję środowiska, w którym działa.

Powstają u nas stosunkowo liczne domy ludowe, masowo rosną świetlice i chwałobnie lecz pomacku poszukują idei, która by ich istnieniu i działalności przydała więcej dynamiki wychowawczego oddziaływania. Poszukiwania często tracą sztucznością, załatwiają od czasu do czasu doktrynerstwem i uporcejnie trzymają się formy, gdy teść

codzienna życia idzie swoim torem i omija to wszystko, co się dokoła danego domu ludowego lub świetlicy dzieje.

Bez mocniejszego przywiązania i głębszego zrozumienia najbliższego otoczenia nie wychowa się poczucia narodowej godności, nie zbudzi się zamiłowania do porządku iładu, nie wyrwie z kwiatyzmu i niechlujnej bierności. Muzeum regionalne ma wszelkie możliwości wyposażenia przeróżnego rodzaju instytucji społecznych i oświatowych w treść, pobudzającą do działania celowego i rozumnego, do krzewienia uspołecznionych uczuć i kulturalnych upodobań.

Taką rolę spełnić może muzeum regionalne o charakterze syntetycznym, wielodziałowym. Istnieją duże trudności w tworzeniu muzeów tego rodzaju. Nie sposób wszystkich trudności tutaj wymienić.

Jeśli jednak muzeum regionalne stać się ma instytucją żywą, promieniującą inicjatywą, być istotnie winno zwierciadłem życia, które nie da się specjalizować i ograniczać do świata wybranych zjawisk.

Wystawa Świętokrzyska wraz z istniejącym w Kielcach Muzeum P. T. K. będzie podstawą organizacyjną i programowo-rozwojową Muzeum Świętokrzyskiego im. St. Żeromskiego, gdzie nauka wespół z pracą administracyjną, samorządową, gospodarczą, oświatową i sztuką współdziałać będzie w krzewieniu i pogłębianiu duchowej i materialnej kultury regionalnej i rozszerzać opiekę nad zachowaniem w nienaruszonej postaci Puszczy Jodłowej — Parku Narodowego im. St. Żeromskiego na obszarze Łysogór.

ALEKSANDER PATKOWSKI

PRYSKI

Zrozumieć utwór poetycki to nie inne- go jak pozwolić mu działać na waszą wyobraźnię i uczuciowość, a potem uprzytomnić sobie, co w waszej wyobraźni i uczuciowości było.

Rozstrzygającym dla utworu jest to, co on w was wywołuje, i tylko tyle on znaczy, ile w was wywołuje.

Znaczenie utworu każdy z was ma w sobie.

Lecz musicie chcieć wiedzieć, co w sobie macie.

Nie lekceważcie nowej poezji, bo odslaniać tem swoją ulomność.

Dolę waszą rozumiem. Ciężkie życie odwróciło was od waszej wyobraźni i od różnych jej radości, a choć stale wykradacie waszym dniom godziny, kwadransy, chwile i chwilki, by oddać się codziennym jej cudownościom, niewiele o ich naturze wiecie.

Tu właśnie wkracza dostawca niezwykłych widzeń, bezczelny poeta nowoczesny, i narzuca wam czynności, które mają coś ze słodkiej pracy i coś ze słodkiego rozleniwienia. Ufajcie mu. Jeśli mu zaufacie, każdy wasz opór będzie początkiem ważnych samouświadomień.

W dwóch czy trzech sytuacjach odezwałem się tak:

Nie rozumiecie tych wierszy? Chcecie, żebym je wam wyjaśnił? Ależ to jest zgola niepotrzebne. Sami zrozumiecie. Skoro nie umiecie inaczej, to po każdym słowie ustalajcie, co widzicie, jakie widzenie wewnętrzne pojawiło się w was błyskawicznie, samorzutnie, bez żadnych rozumowań. Takim sposobem czytania zmniejszycie szybkość zdarzeń wyobraźniowych (i uczuciowych), podobnie jak to na ekranie filmowym czyni film zwolniony, gdy np. bieg konia zamienia na powolne wznoszenie się, bujanie w powietrzu i opadanie na ziemię. Wprawdzie pod wpływem takiego czytania ulegnie niekształceniu natura tego, co w was się dzieje, ale dostrzeżecie zjawiska, które inaczej uszłyby waszej uwadze.

Ten sposób czytania należałoby zalecić wszystkim krytykom o powolnej wyobraźni.

Zdarza się, że najlepszy nawet czytelnik rozumie wiersz inaczej niż jego autor. A jednak, jeśli autor dobrze wiersz napisał, a czytelnik wszystko, co jest w słowach, ujrzał widzeniem wewnętrznym i obdarzył uczuciem, to w takim wypadku, choć w szczegółach zachodzić będą różnice między czytelnikiem a autorem, istnieć będzie między nimi zgodność wyższego rzędu.

Istnieje zgodność wyższego rzędu, która sprawia, że w różnych ludziach wywołują wiersze — mimo różnic w szczegółach — pokrewne stany wzruszeniowe, bliskie sobie naturą.

Gdyby nawet trzeba było mówić o wieloznaczności utworu, to czyż jest to nieszczerze? Wcale nie, hyle... Powiedziałem w *Nowych Ustach*: „Często poemat nie da się zrozumieć jednoznacznie; ale czyż nie dowodzi to tylko tego, że powinien być taki, aby każde przydane mu znaczenie zawierało piękno?”

Mógłbym jeszcze dodać, że wieloznaczność wierszy może być nawet ich urokiem, bo zostawia więcej miejsca dla widzeń intymnych, ściśle osobiatych, które są głównym źródłem rozkoszy czy innych wzruszeń, jakimi przylegamy do poezji.

Są krytycy, którzy, aby poznać rytm utworu, liczą sylaby. Współczuję z ich trudami, lecz żegnam ich na zawsze. Mnie nie chodzi o rytm sylab. O rytm widzeń mi chodzi!

W utworach, które naprawdę należą do nowej poezji, pierwszą sprawą stanowią nuryty widzeniowe i wzruszeniowe wraz ze wszystkimi ich przyspieszeniami, zahamowaniami, nawrotami, zbieżnościami, równoległościami, spłatami i urywkami. Ogromność tej sprawy nie ukaże się nigdy pewnym krytykom. Lecz w takim razie cóż oni robią w literaturze? Literatura jest dla znaczących dusz, dla badaczy dusz, dla smakoszy dusz.

Związek, o którym proszę pamiętać: Uważam, że w poezji należy wzruszenia wypowiadać ich odpowiednikami.

Wśród tych odpowiedników jednym z najważniejszych są widzenia urywkowe.

Wśród sposobów poetyckich, dających te urywkowe widzenia, najważniejszymi są: 1. metaforyzacja, 2. widzeniowa budowa zdania, 3. widzeniowy rytm zdania.

W poezji, o którą mi chodzi, musi materiał uczuciowy być przekształcony, przeformowany, ale w zgodzie z naturą uczuć.

Utwór poetycki niech nie powtarza rzeczywistości stanów uczuciowych ze wszystkimi ich długościami, mieszaninami i chaotyckościami, lecz niech odkrywa prawo, zasadę, którym ulega natura tych stanów uczuciowych i z tego odkrycia niech wyprowadza budowę poetycką.

Utwór awangardowy niech da o składzie uczuć i ich biegu wyobrażenie na tyle prawdziwe, na ile tylko pozwala nasz czas.

W każdym razie jesteście już w takim momencie poezji, w którym uczucie nie powinno być prześladowane na wywód o uczuciu.

Poezja, o którą mi chodzi, przeformuje rzeczywistość wewnętrzną na piękno.

Piękno to nie są piękności. Piękno poetyckie i zgodność z naturą uczuć nie wykluczają się wzajemnie. Ciągłe jeszcze.

Istnieją wierszopisy, którzy wiele mówią o uczuciach; przyglądając się im bliżej, a okaże się, że nie o nich nie wiedzą. Nie wystarczy o uczuciach głądzić, trzeba dowieść, że się je zna.

Ci wierszopisy nie mają nawet prawdziwej czei dla uczuć, skoro ich naprawdę nie śledzą, nie badają, skoro nie mozolą się nad tem, aby bardziej zbliżyć do nich swą poezję.

Kto uczucia zna i ceni, ten pojmie niewystarczalność dotychczasowych sposobów ich wypowiedziania, i użyje wszystkich władz ducha, aby odkryć nowe.

Niema wielkiej poezji bez wielkiego intelektu.

Wielki poeta to człowiek, który ma tak wielkie serce, że nie pomniejsza go wielki mózg.

*

Dotąd — któż przedstawił prawdziwie stosunek wzajemny mózgu i serca? Dotąd — któż przedstawił prawdziwie współzycie myśli i uczuć? Żli wierszopisy i mali krytycyarze uprawiają w tej dziedzinie demagogię; często jest się bezsilnym wobec nich właśnie dlatego, że wie się tu więcej niż oni.

TADEUSZ PEIPER

WZBOGACENIE ZBIORÓW MALARSTWA W MUZEUM NARODOWYM WARSZAWSKIEM

W kwietniu 1935 roku Zarząd Miejski m. st. Warszawy nabył dla Muzeum Narodowego kolekcję 95 obrazów ze zbiorów ś. p. Dr. Jana Popławskiego. Nabyte obrazy tworzą jednolitą, starannie dobraną całość, chlubnie świadczą o wiedzy i artystycznej kulturze zasłużonego zbieracza. Dobrze się też stało, że przed włączeniem w całość galerii nowonabyte obrazy zostały w całości udostępnione publiczności w oddzielnej wystawie, której otwarcie w Muzeum Narodowym nastąpiło dnia 21 b. m.

Bogato ilustrowany katalog, opracowany przez wybitnego znawcę dawnego malarstwa, Dr. Jana Żarnowskiego z Paryża, wprowadza widza *in medias res*, do każdego z obrazów dając wyczerpujący komentarz naukowy. Objasnienia niektórych obrazów są proste w lakonicznej formie przedstawione naukowemu monografiami. Pod tym względem wystawa została przygotowana i podana wzorowo. Również i pod względem ekspozycji ze strony Muzeum Narodowego dokonany został wielki wysiłek w celu uzyskania dydaktycznej przejrzystości układu oraz przewyższenia niepomyślnych warunków oświetleniowych sali trudnej do przystosowania na cele wystawy. Należy przytem nadmienić, że większość obrazów przed wystawieniem musiano poddać gruntownym zabiegom konserwatorskim i regeneracyjnym, co z wielką skrupulatnością dokonane zostało w pracowni konserwatorskiej Muzeum Narodowego.

Postaramy się teraz odpowiedzieć na nieuniknione ze strony czytelników zapytanie, dotyczące wartości nowonabytej kolekcji. Poszukiwacze wielkich nazwisk doznają pewnego zawodu, gdyż poza jednym szkicem pendzla Rubensa znajdują tu przeważnie dzieła artystów mało spopularyzowanych. Niemniej jednak z łatwością można wskazać jakąś dziesiątkę obrazów godnych najwyższej miary europejskiej, do których między innymi zaliczyłbym dzieła reprodukowane przy niniejszym artykule. Czujemy w nich powiew wielkiej sztuki, budzą w nas one głębsze wzruszenie artystyczne i chęć wielokrotnego powrotu. Bodajże największa wartość kolekcji ś. p. Popławskiego polega wszakże na tem, iż nie jest to zbiór przypadkowy, ale starannie dobierany z chęcią możliwie pełnego odzwierciedlenia dróg rozwojowych malarstwa flamandzkiego i holenderskiego od końca XVI wieku do pierwszych dziesiątków XVIII stulecia, przy zaakcentowaniu wspólnego punktu wyjścia w szkole staro-niderlandzkiej. Należy przytem pamiętać, że właśnie te dwa działy malarstwa, flamandzki i holenderski, są również dobrze reprezentowane w dotychczasowych

zbiorach Muzeum Narodowego. Nowonabyta kolekcja znakomicie je pod tym względem uzupełnia: po zespoleniu tych wszystkich obrazów w jednolitą i skomponowaną całość w nowym gmachu muzealnym otrzymamy bogaty i dość pełny obraz dwóch wielkich szkół dawnego malarstwa europejskiego, obraz, któremu niestety będzie tylko brakowało najmocniejszych akcentów Rubensa, Rembrandta, Halsa, J. Vermeera van Delft... Sztukę tych wielkich mistrzów narazie muszą nam niemal wyłącznie reprezentować ich dobrzy uczniowie lub kontynuatorzy.

Ś. p. Popławski, jako zbieracz i miłośnik malarstwa, posiadał zainteresowania specjalne i dość wyszukane. Kolekcję swą gromadził on w Petersburgu w latach 1890—1914, obracając się w kręgu wybitnych zbieraczy, którzy miłośnictwo i zwałstwo malarstwa łączyli z głęboką wiedzą w zakresie historii sztuki. Głównym przedmiotem ich zainteresowań było flamandzkie i holenderskie malarstwo XVII wieku, największą zaś ambicją zdobywanie dzieł artystów mało znanych lub zgoła zapomnianych. Dzieła takich właśnie malarzy stanowią nieraz najwenniejszy wykładnik kultury artystycznej swojego czasu, a jednocześnie w ogólnym rozwoju formy są one doniosłymi ogniwami, bez których znajomości nie zawsze zrozumieliśmy stają się nam wloty geniuszów. Od tej strony oceniana kolekcja dr. Popławskiego winna stać się przedmiotem szeregu prac badawczych naszych historyków sztuki, do których punktu wyjścia znaleźć można w doskonale opracowanym katalogu. Poza wysoką artystyczną wartością oraz znakomitą podmurówaniem galerii Muzeum Narodowego, nabycie tego zbioru na własność publiczną — jeden z największych europejskich zakupów muzealnych w ciągu ostatnich lat — jest prawdziwie królewskim darem dla naszej historii sztuki. Dotychczas bowiem pięte achillesowe tego studium uniwersyteckiego stanowi u nas brak warsztatu, brak stałego zetknięcia z materiałem wielkiej sztuki europejskiej w zespole jakimś, tworzącym pełną i ciągłą całość rozwojową. Obecnie zaś umiejętnie pod względem pedagogicznym wykorzystany zbiór ś. p. Popławskiego wraz z innymi zbiorami warszawskimi, jeśli chodzi o malarstwo flamandzkie i holenderskie dość bogate, może stać się walną pomocą w doskonaleniu nowego zastępu historyków sztuki i przyszłych muzeologów.

Jak to już z dotychczasowych rozważań wynika, naczelny akcent nowonabytego zbioru pod względem wartości, jak i liczebności, stanowi dział staro-niderlandzki,



PETRUS PAULUS RUBENS

Pochód na Golgotę (szkic)

flamandzki i holenderski. Natomiast malarstwo włoskie, hiszpańskie, francuskie i niemieckie reprezentowane jest małą ilością dobrych przykładów, zebranych dorywczo. Tę charakterystykę ogólną uzupełnimy przeglądem obrazów.

Z dzieł staro-niderlandzkiej szkoły, w której tradycje gasnącego średniowiecza przechodziły stopniowo w nowe, naturalistyczne widzenie świata, pracą na wystawie bodajże najbardziej typową jest obraz Adriaena Ysenbranta z pierwszej połowy XVI w., przedstawiający Madonnę ze świętym Janem Chryst. i Hieronimem na tle pięknie rozwiniętego, wgląd rozbudowanego pejzażu (Nr. 3). Obiecującą zapowiedzią późniejszego rozkwitu pejzażu niderlandzkiego są jeszcze dwa obrazy z XVI wieku pochodzące, a mianowicie Gillisa Mostaert: Kazanie św. Jana Chrzciciela, przedstawione na tle lasu w górzyściej okolicy (Nr. 4) oraz dzieło anonimowego artysty antwerpskiego: Chrystus z uczniami w drodze do Emaus (Nr. 6). Szczególnie ten ostatni obraz, pełen feerycznej nastrojowości, o dość jednolitej zielonawej tonacji z tajemniczymi, nagłymi nasświetleniami — jest znamienitym przykładem zdobywania nowych wartości malarsko-przeźranych. Ewolucja pójdzie w kierunku całkowitego wtopienia postaci ludzkich w krajobraz oraz większego upłynienia przejść pomiędzy poszczególnymi planami. Ten zarys malarstwa staro-niderlandzkiego uzupełnia świetny i bardzo typowy w swej precyzji i szlachetności środków portret kobiety, pendzla jednego z członków słynnej rodziny artystycznej, Fransa Pourbusa Starszego (Nr. 7).

Ze wspólnego pnia staro-niderlandzkiego wyrastają dwie wielkie szkoły malarskie w XVII wieku: flamandzka i holenderska. Artystyczne ich rozdwojenie idzie w parze z przeciwieństwem kultury pomiędzy katolicko-arystokratyczną, ku Włochom i Hiszpanii ciągnącą Flandrią, a germańską nawskroś, protestancką i mieszczańsko-demokratyczną Holandją. Pośród obrazów flamandzkich na wystawie króluje oryginalne dzieło Rubensa, pierwszy, z 1612/13 roku pochodzący, szkic do kompozycji Pochodu na Golgotę, która później po latach przeszło dwudziestu doczeka się ostatecznego sformułowania w wielkim obrazie mistrza, przechowywanym w Muzeum w Brukseli. Młodzieńcza jedność formy, barokowa dynamika, zwartość kompozycji i świeżość koloru — są wybitnymi cechami tego dzieła, które stanowi prawdziwą perłę zbioru. Szkic ten bardzo wiele może powiedzieć o sztuce Rubensa, a ustalenie autorstwa i wyznaczenie temu dziełu właściwego miejsca na tle twórczości mistrza jest wielką zasługą autora katalogu.

Z innych obrazów flamandzkich na plan pierwszy wysuwają się prace dobrych uczniów Rubensa, takich jak Cornelis de Vos (Nr. 13) lub Jacob Jordaens (Nr. 24). Wpływ Rubensa a częściowo i Van Dycka widoczny jest również w licznej grupie

skromnych, acz bardzo charakterystycznych portretów malarzy takich jak Jan van Dalen, Joost Susterman, Luigi Primo, Peeter Franchoy... Znamienne dochodzi w nich do głosu oscylowanie pomiędzy tradycyjną formą flamandzką a italizmem. Wśród pejzaży i obrazów rodzajowych wyróżniają się częściowo sygnowane przez malarzy takich jak Jan Peeters, Cornelis Huysmans, Hendrik Goowaerts, Paul Brill, David Teniers Młodszy...

W dziale Holendrów również spotykamy wielkie bogactwo nazwisk, niepozbanionych ciężaru gatunkowego. Z pierwszych lat XVII wieku pochodzi obraz Davida Vinckeboons, przedstawiający kazanie św. Jana na tle gęstej zieleni lasu, niezupełnie jeszcze wyzwolony od schematów pejzażu flamandzkiego. Z tego samego czasu pochodzi kraj obraz nieznanego mistrza przedstawiający widok klasztoru (Nr. 41), podobnie jak i niepospolitej wartości artystycznej i historycznej dzieło J. W. Deckera (Nr. 43). Ukazują nam one pełne już wyzwolenie pejzażu holenderskiego z charakterystyczną dlań głębią tonu oraz poszukiwaniami w zakresie perspektywy powietrzno-świetlnej. Rozwój malarstwa krajobrazowego śledzić możemy w szeregu dalszych prac malarzy takich jak mało znany Mathieu Dubus, bądź też italizujący L. v. Ludick, A. Pynacker lub Willem Romeyn. W przeciwieństwie do nich pejzaż rdzennie holenderski reprezentują: J. Knyff, mistrz księżycowych nastrojów Aert van der Neer, specjalista od scen pożarowych Egbert van der Poel, tajemniczy Dionysius Verburgh i wreszcie monogramem podpisujący się przedstawiciel znakomitej szkoły Jana van Goyena (Nr. 65).

Wśród obrazów rodzajowych skończonym arcydziełem malarskiej finezji jest frywolna scena Adriaena van de Venne (N. 44), jednego z twórców tego kierunku w sztuce holenderskiej. Portret również reprezentowany jest niezgorzej. Obok przypuszczalnych prac M. P. Deyna (N. 39) oraz M. Geldorpa (N. 49), ciekawych jako swego rodzaju unikat, w tym dziale na plan pierwszy wysuwa się portret mężczyzny w hełmie, którego twórcą jest wybitny uczeń Rembrandta, Ferdinand Bol. Obraz ten oparty o znany pierwowzór mistrza, mimo charakterystycznych różnic in minus, jest bądź co bądź dziełem wysokiej miary. Pod tym względem na szczególną uwagę zasługuje świetnie malowane tło pejzażowe oraz niektóre partie kostiumu, zwłaszcza głęboka czerwien płaszcza. Prawdziwą radością dla oka jest również niewielki portret chłopca, grającego w kości, którego twórcą jest uczeń Hulea, Jan Mienze Molenaer (N. 40).

Jak to już przedtem było powiedziane, w zbiorze Dr. Popławskiego inne szkoły nie dorównują flamandzkiej i holenderskiej, ani ilością, ani doborem dzieł. Niemcy np. reprezentowani są kilkoma obrazami, wśród których J. Rottenhammera Zmartwychwstanie (N. 70) interesuje nas jako dokument



„Mistrz Syna Marnotrawnego“.

Chrystus z uczniami w drodze do Emaus



JACOPO BASSANO

Portret weneckiego admirała

wpływów włoskich, dwa zaś portrety: ucznia Rembrandta, Juriaana Ovensa (Nr. 72) i hamburskiego malarza z drugiej połowy XVII w. Georga Heintza (Nr. 73) mieszczą się w orbicie malarstwa holenderskiego.

Wśród nielicznych obrazów szkoły francuskiej spotykamy dwie prace bardzo wybitne, których pozadrość by nam mogło każde muzeum europejskie. Jeden z tych obrazów, którego replika znajduje się w Łuwrze, przedstawia rodzajowo potraktowaną wielofiguralną scenę na tle antycznych ruin. Autorem jest Sebastien Bourdon, jeden z grupy doniedawna niedocenianych malarzy XVII wieku, którzy usiłowali wyzwolić się od obowiązującego w tej epoce dekoracyjnego kanonu szkoły rzymskiej na rzecz jędrnego realizmu, rdzennie francuskiego, aczkolwiek korzystającego z wzorów holenderskich. Natomiast drugie z tych dzieł, przypuszczalny autoportret Hyacinthe'a Rigaud, jednego z czołowych malarzy francuskich

drugiej połowy XVI wieku wprowadza nas zato Jacopa Bassano portret admirała. Odzywa się w nim głęboka tonacja obrazów Tintoretta: od ciemnego tła i czarnej zbroi odcina się wspaniale modelowana głowa, obok której akcent pełen wyrazu stanowi szarawa, ciemna zieleń pejzażu morskiego, zajmującego lewą krawędź obrazu. Jest to jeden z najmocniejszych obrazów na wystawie, dający głębokie wzruszenie malarskie. Nie osiągając tej wysokiej skali, pełen ekspresji w swej zwartej, monumentalnej formie jest północno-włoski portret matrony, dzieło nieznanego malarza z końca XVI wieku. Bardzo interesujący w swej treści ohydzającej, obraz ten fascynuje nas jako wykładnik życia duchowego, przypominając pod tym względem ekspresyjność manierystycznego stylu portretów Pontorma. Porównanie tego portretu z takim np. niedaleko wisiącym portretem staruszki M. P. Dey-



HYACINTHE RIGAUD

Portret mężczyzny w peruce

na (N. 39) — świetnie może pouczyć o zasadniczej różnicy pomiędzy monumentalną, do syntezy dążącą formą malarstwa włoskiego, a realistyczną drobiazgowością malarskich analityków holenderskich. Zasadniczą linię stylu monumentalno-dekoracyjnego dalej kontynuuje włoski barok pomimo swej swobodnej formy malarskiej, czego świetnym przykładem na wystawie jest obraz G. B. Creepiego: Chrystus i Samarytanka. Inną, włosko-hiszpańską postać barokowego naturalizmu ukazuje św. Hieronim J. Ribery (N. 83), jakkolwiek mocą nie dorównuje on innym obrazom mistrza na ten sam temat.

Kończąc ten krótki przegląd najwybitniejszych dzieł, którymi wzbogaciło się obecnie nasze Muzeum Narodowe i dzieląc się z Czytelnikiem garstką dorywczych wrażeń, odebranych przy sposobności wystawy, pragnę raz jeszcze podkreślić niepospolitą wartość i znaczenie tego szczęśliwego zakupu. Dzięki niemu muzeum nasze bardzo wydatnie posunęło się naprzód na tej najważniejszej dlań drodze do etnia się placówką wszechstronnego promieniowania kultury artystycznej oraz prawdziwym warsztatem pracy oświatowo-wychowawczej. Również i samą wystawę należy powitać z jaknajwyższym uznaniem, jako zapowiedź nowej linii programowej oraz zapoczątkowanie szeregu wystaw specjalnych, mających na celu kolejne opracowywanie wybranych, szczególnie ważnych zagadnień z dziejów kultury artystycznej.

JULIUSZ STARZYŃSKI

KOMEDJA FRANCUSKA W WARSZAWIE

Jest w Komedji Francuskiej zwyczaj, że wielkie rocznice literackie obchodzi się przez „wieńczenie” posągu poety. Na scenie staje wtedy popiersie klasyka przyozdobione wawrzynem i wszyscy członkowie zespołu, zarówno *sociétaires* jak *pensionnaires*, ukazują się w kostjumach jego postaci. Z obu stron teatru wychodzą kolejno, witani burzliwymi oklaskami, wodzowie rzymacy w szatach udrapowanych posągowo, dworacy Ludwika XIV-ego w nastroszonych perukach, Greczynki w bieli i w purpurze, markizy mieniące się tęczą barw, po nich pastersze z łaskami spowitemi w girlandy, subretki obciążone gorsetem, waleci w pasiastych ubraniach, wreszcie óma służących, powiernic, ludu... Parami podchodzą do posągu i składają mu ukłon stosowny do swego stanu — damy starożytności pochylają przed nim szerokim ruchem gałąź laurową, dworacy po trzech drobnych kroczkach w tył zginają się nisko i zamiatają ziemię piórami kapeluszy. Poczem stają po bokach sceny. Gdy tak przeddefiluje najmłodszy z *pensionnaires*, odrywa się od tłumu jakaś szczególnie paszująca aktorka i wypowiada rymowaną pochwałę glosem huczącym jak organy z namiętnego uwielbienia... Znowu rozlegają się oklaski, niewiarygodnie zapalczyste i wytrwale.

Reakcja opinii polskiej na przedstawienia Komedji Francuskiej miała w sobie coś z takiej defilady demonstracyjnego szacunku, z tą jednak odmianą, iż na miejscu posągu klasyka stanął posąg tradycji. Ktokolwiek — poza paru snobami rodzimości, którzy postanowili przed niczem co obce nie zdejmować rogatywki z pawiem piórkami — ktokolwiek ocenił z uznaniem te występy, przedewszystkiem przed tradycją uchylił melonika. To tradycja — powiedział — stworzyła urok młodej Jeanne Sully, lekkość jej ruchów, umiejętność noszenia sukni, sztukę gier z chusteczką trzymaną w ręce. Tradycja natchnęła pp. Lafon i Jean Weber doskonałym pomysłem komedjowym szukania rzekomej zguby na podłodze, kiedy zawstydzona panna spuszcza oczy. Tradycja uczyła żywej gestykulacji, tradycja poddawała nieomylną tonację głosu, ba tradycja ustawiła meble.

Nietrudno jest dostrzec, skąd się wziął ten nagły podziw dla tradycji obcej w społeczeństwie, które nie zachowało własnej, szczególnie w teatrze, i było raczej dotąd z tego dumne. Oto — stąd, że tradycja rodzima sięga wstecz niewiele dalej ponad lat pięćdziesiąt i dlatego ma obmierzwiony wygląd pani Dulskiej. Za lat sto, po puszczeniu w niepamięć gniewów społecznych dzisiaj rozpalonych do białego, może ludzie odnajdą w tych formach życia jakieś powaby staroświeckości. Tymczasem jednak budzą odrazę i teatr z pasją, dziś już nieco podrabianą, „odrealnia” ludzi tamtego pokolenia, łamiąc z trzaskiem stare konwenanse: realizm i tworząc nowe: stylizacji. — Tradycja Komedji Francuskiej, pomawiana o lat trzysta, osiągnęła ten wiek sędziwy, w którym nie budzi się już innych uczuć, prócz estetycznych; przekroczywszy oddawna kres życia ludzkiego, trwa tak, jak trwa piękny stary obraz, z każdym rokiem rosnący w cenę. Było sporo takiego właśnie mniemania w obiegających sądach. Ze zaś w sposobie ujęcia sztuk pokazano cały szereg form umownych, widocznych dobrze dla świeżych oczu, — tradycja wyrosła odrazu na znakomitego inscenizatora. Tak dalece, że spotykały ją zarzuty, godzące zwykle w naszych najświetniejszych reżyserów: że tyrannizuje aktorów, że im odbiera wygląd ludzki, że ich poddaje okrutnej tresurze...

Ta opinia, bardzo pochlebna dla tradycji i bardzo krzywdząca dla aktorów, grzeszy utartym zwyczajem tem, że upraszcza sprawę. Jest w tem wszystkim trochę z przypisywania peruce sędziwego angielskiego zdolności ferowania bystrych i rozsądnych wyroków — jakby nie było pod nią głowy. Tradycja teatralna, to zawsze — nawet w Komedji Francuskiej — rzecz żywa, więc przekształcająca się ciągle, inna w każdej epoce. Jakże można ją obdarzać pamięcią zdarzeń w ciągu lat trzystu, gdy wystarczy jednej rewolucji literackiej albo teatralnej, aby zapomniiała połowę z tego, co było wczoraj. Przekazuje gest pierwszych wykonawców z pokolenia na pokolenie? — piękna bajka! Gdyby można gest tak przechować w magazynie jak rekwiwit, nie byłoby zmartwień. Takim też aktorem był Molière. Niestety, każde pokolenie, zapatrzone w swoje ideały artystyczne, coś z niego zatracą. Aż wreszcie przychodzi takie, które pragnie go odzyskać.

W Warszawie widzieliśmy reprezentantów tej młodej generacji aktorskiej, która dąży do odrodzenia gry komedji klasycznej. Nie jest to więc u nich mechanicznym powtarzaniem efektu podpatrzonego u starszych.

Starsi, przejęci zasadami Antoine'a, niebardzo rozumieli i źle grali Molière'a. „Tradycyjność” tutaj, to nazwa dla własnego, charakterystycznego stylu, zdobywanego w trudzie, jak każdy dobry styl. — Ten duch „neoklasyczny”, całkiem świeżej daty, bo sięga niewiele poza rok 1920, tworzy wreszcie w komedji Francuskiej jakiś zespół o wyraźnym charakterze artystycznym, czego najbardziej w niej brakło po załamaniu się wiary w mieszczański realizm. Do niedawna w „Domu Molière'a” patrzyły na siebie wilkiem przynajmniej cztery grupy o przekonaniach radykalnie odmiennych: w „trudnie tragicznej” „romantycy”, zaprawieni na Wiktorze Hugo do wielkiego gestu i jeszcze większego krzyku, boczili się wobec młodszych zwolenników gry opanowanej, oszczędnej, przyciszzonej (t. zw. *intimistes*); w „trupie komicznej” jeszcze żywsze panowały niechęci między „realistami” i „klasykami”. Dzisiaj przeciwieństwa te nieco się już załagodzyły, ale odzywają się nieraz ze sceny dość głośno, aby pozbawić przedstawienie charakteru jednolitego.

Dobrze się więc stało, że na przedstawicieli komedji Francuskiej zagranicą wybrano ludzi młodych i twórczych — trupę o jednakowych przekonaniach artystycznych. Weszło do niej czterech *sociétaires*, z czego dwóch — André Brunot, wykonawca trochę wbrew swemu temperamentowi molierowskich ról groteskowych i Denis d'Inès, świetny Harpagon, Tartuffe i Geront (z *Szelmostw Scapina*) — dobrze zasłużeni w tym ruchu odrodzonym. Panie rekrutowano z pośród *pensionnaires*; udział Jeanne Sully, Germaine Rouer, Marcelle Gabarre świadczy, że nad zasługi przelożono młodość i urodę — zagranica bowiem jest mniej pobłażliwa dla aktorek sześćdziesięcioletnich w rolach panien na wydaniu.

Przedstawienia, jak wiadomo, nie stały na równym poziomie. Pierwszego wieczora rozczarowanie przyniósł Musset, co było do przewidzenia przy klasycznych tendencjach zespołu. W Molière i, zwłaszcza, Marivaux drugiego dnia pokazała dopiero trupa, co zdobyła w ciągu kilku lat walki o styl „tradycyjny”. Obie komedje czarowały — czemu dano już wyraz w licznych recenzjach — zupełnie odrębnym, żywym i nadzwyczaj świeżym artystem.

Przyczem jednak należy uprzedzić, że jest to teatr zupełnie inny i to wymaga od widza napróżd osłuchania się ze słowem, potem zaś przyjęcia wielu konwencji, u nas niepraktykowanych. Nad tem niebardzo zastanawiali się nasi hałaśliwi Sarmaci, kiedy odrazu odwracali się plecami, powiadając, że nie ich, starych wróble, brać na te francuskie fidyrgalki, bo w Łucku — mościpanowie! — widywali lepsze. Łuck u nas bywa często wyrocnią w sprawach różnic obyczajowych i różnic sztuki. Gdyby jakiś Anglik ukłonił się im uprzejmie, nie podając jednak ręki zwyczajem swego kraju, napisaliby, że za taki dyshonor w Łucku wali się w pył. Gdyby pokazać im Picassa, wzruszyłby ramionami — w Łucku malarze sztyldów kropią znacznie lepszą „martwą naturę”. — Niebardzo nawet można obruszać się na tupet tych sądów. Sarmaci zawsze byli tacy. To także tradycja — właśnie w stadium odnawiania.

Najmilszy w reakcji publiczności był na drugim wieczorze głośny śmiech dzieci francuskich i cichezy, trochę pokrywający wzruszenie, śmiech ludzi, których z kulturą Francji związały lata pobytu. Widowisko francuskie przyniosło im złudzenie, że tuż za murem teatru jest szara kolumnada Komedji Francuskiej, z przytulonym do niej pomnikiem Musseta i z kępą platanów na kamiennej wysepce, o którą rozbija się hucząca rzeka samochodów — dalej zaś, poza kilometrami ulic, kraj schodzony niegdys wzdłuż i w szerz, najpiękniejszy, budzący tak wytrwale i wierne przywiązanie, jak żaden inny. To zapewniło o szcerości przeżycia. Ogromnie cennej wśród tej rewji wytworności, fraków, obnażonych pleców, francuskich szczebiotów, z jaką wystąpił nasz „wielki świat”. Wysłanie biletu przy takim składzie publiczności stawało się dowodem uznania dla wysokich stosunków, i sekretarjat T. K. K. T. skreślał sobie z listy osób zaproszonych przez Instytut Francuski nazwiska nienotowane w kronikach *Elegancji Pani*. Ponieważ robił to cichaczem, bez porozumienia z gospodarzem i z zaproszonym, okazało się raz jeszcze, że jednak wytworność nieważna dość wąskie granice — czasami grożone tuż przy wspaniałych kolumnach plotem z chróstu.

BOHDAN KORZENIEWSKI



FERDINAND BOL

Portret mężczyzny w hełmie

końca XVII i pierwszej połowy XVIII wieku, reprezentuje od najlepszej strony sztukę dworską Ludwika XIV. Majestatyczna ceremonjalność wyrazu, dekoracyjna swada przy nieposłednich wartościach malarskich, zwłaszcza w oddaniu materiału, stanowią cechy tego pięknego obrazu, w którym doskonale odbija się styl epoki.

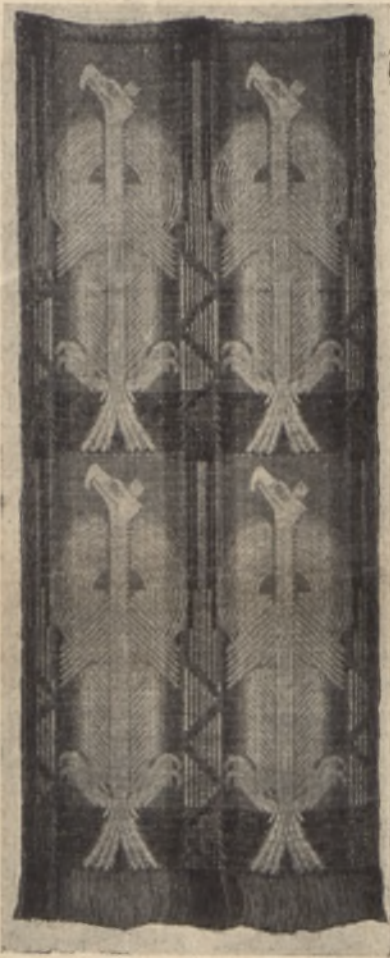
W dziale malarstwa włoskiego najstarszy jest *Pokłon Trzech Króli*, pełen baśniowego uroku obraz szkoły ferraryjskiej, przypuszczalnie dzieło Ortolana. W obrazie tym widać wyraźny wpływ Rafaela, w ciekawy sposób zmagający się z prowincjonalnym konserwatyzmem w ujęciu kompozycji. W pełni malarskiego stylu szkoły weneckiej



Malarz flamandzko-holenderski z pocz. XVII w.

Krajobraz z klasztorem

PLASTYKA



L. KINTOPF

„Wielkie orły“

BLOK PLASTYKÓW

Organizację Blok Plastyków zawiązano w roku 1934. Należą do niej przedewszystkiem grupy artystyczne złożone z Wychowanków Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie a mianowicie: Bractwo Św. Łukasza, Szkoła Warszawska, Łoża Wolnomalarska, Grupa IV, Forma, Ryt, Czerń i Biel, Ład, oraz szeregi artystów niezrzeszonych. Patronują zaś im profesorowie Akademii.

Blok w swych deklaracjach wysunął szereg postulatów, z których jeden spełnia niewątpliwie: mianowicie, nie uznając hierarchii rodzajów sztuki, łączy malarstwo, sztukę

wnętrza, rzeźbę, grafikę artystyczną i użytkową.

Następne postulaty teoretyczne budzą chęć polemiki lub, przy konfrontacji z realizacją ich na terenie wystawy, stają się głosowne.

Blok pragnie się przeciwstawić „międzynarodowym tendencjom, mającym za oparcie modę“, przyczem specjalnie uciekać chce od wpływu Paryża, widząc w nim zło współczesnej sztuki. Wpływy oba pragnie zastąpić „wskrzeszeniem tradycji dawnego polskiego malarstwa, tworząc sztukę narodową, kryształizując najistotniejsze cechy polskiej twórczości“.

Stawać w obronie Paryża, udowodnić, że jest on i był ośrodkiem kultury, której promienie, ilekroć padły na polską sztukę, to zawsze były dla niej ożywcze oraz stwierdzać, że ilekroć szukano źródeł twórczości w Niemczech, czy to w Monachium czy w Düsseldorf, zaprzeczano polskie talenty lub obniżano ich lot — jest to conajmniej zbędne, gdyż sprawa ta jest jasna dla każdego, kto śledził bieg naszego malarstwa w ubiegłym stuleciu. Malarstwo Bloku istotnie odwraca się od Paryża (z nielicznymi i to korzystnie odbijającymi wyjątkami), lecz czy przeto jest bardziej polskie, bardziej narodowe, i lepsze? Odwracając się od Paryża dzisiejszego i wczorajszego, dla swych pasjonatów upodobań znajduje Blok oparcie w sztuce flamandzko-holenderskiej, lub poprostu monachijsko-düsseldorfskim malarstwie rodzajem wieku XIX.



T. ROSZKOWSKA

Ulica w Neapolu

Motyw odnalezienia w tamtej właśnie sztuce doskonałości rzemiosła artystycznego niema siły takiego argumentu, któryby podobnej tendencji nadawał istotną rację bytu.

Blok, sądząc z deklaracji, pragnie odpowiedzieć potrzebom społeczeństwa, państwa i jednostek prywatnych, wznówić rozluźniający się kontrast sztuki z życiem. Hasła jednak użytkowości znajdują zastosowanie jedynie w odniesieniu do sztuki wnętrza, Ładu, którego wystawa poprzedzała obecną, nie mogąc znaleźć pomieszczenia równocześnie z innymi grupami Bloku. Utylitaryzm wreszcie w pewnym tylko stopniu realizuje Ryt w swym dziale grafiki użytkowej. Jeśli zaś chodzi o malarstwo, to dlaczego bliższa życiem, dlaczego bardziej polska ma być Kobieta z syfonem od portretu lub krajobrazu w ujęciu neopresjonyzmu, zapatrzonego we francuskie wzory? Bliższa z życiem ma być tu osiągnięta stosowaniem odpowiedniego zakresu tematów, poprostu wskrzeszeniem malarstwa wyraźnego i wyrażającego. Tymczasem tematy, wprowadzane przez członków Bloku, z małym wyjątkiem wypadają poza nawias współczesności, naśladując powierzchownie obrazy o treści kiedyś aktualnej, podejmując ryzykowną walkę o przekonanie widza, że to właśnie powinno go interesować.

Teoretyczne enuncjacje Bloku odnośnie do tworzenia sztuki narodowej budzą tedy poważne zastrzeżenia. Nie można obarczać pewnej grupy artystów posłannictwem robienia sztuki narodowej. Wszelkie teoretyczne naginanie twórczości do planowej akcji chybia celu.

Ład, próbując wychodzić od polskości, załamał się, i obecnie — jak stwierdza ostateczna wystawa — uciekł do wzorów obcych w meblach i do wielostylowości form.

Stylu narodowego nie można wytworzyć ani wolą, ani chęcią.

Odrębności narodowe okazać się dopiero mogą w perspektywie czasu. Refleksje ogólnej natury, które wystawa w I.P.S., rozpatrywana z punktu widzenia założeń Bloku, nasunęła, nie oznaczają, aby wśród członków tego stowarzyszenia brakło ludzi



E. KOKOSZKO

Portret

talentu, zadatków na śmiałość indywidualności, ale też obok nich znajdują się i prace, które wydają się przedwcześnie oddane pod sąd publiczny.

Poziom rzeźby jest wysoki, zapewniają go zresztą wybitne nazwiska, tak samo jak i grafiki. Prawdziwą ozdobą sal I. P. S. stanowią piękne matowe i lśniące tkaniny.

J. PUCIATA-PAWŁOWSKA

PRZEGLĄD PRASY

DOLA PISARZA SOWIECKIEGO. Zdegradowanie pisarza na agitatora partyjnego, a literatury na narzędzie propagandy partyjnej odczuwają coraz wyraźniej pisarze sowieccy jako działalność szkodliwą dla rozwoju kultury w Z.S.S.R. W nr. 1 *Verbum* przedstawia Eugenja Weber warunki, w których literatura sowiecka się rozwija. Ponieważ nasi obrońcy kultury, tak skrzętnie zbierają materiał, udowadniający nacisk rządów faszystowskich na sztukę i rozwój wolnej myśli, a jak się zdaje, nie znają stosunków w Rosji (jak inaczej wytłumaczyć sobie ich milczenie?), nie od rzeczy będzie przytoczyć kilka urywków z tej pracy. „W warunkach absolutnego braku swobody pisarza i człowieka utwór literacki może ujrzeć światło dzienne tylko w tym wypadku, jeśli jego temat i „ideologiczna podbudowa“ (ustanowka) wiąże się ściśle z linią partii“. Ponieważ linja ta jest niezwykle zygawkowata i zmienna, „ryzyko produkcji... przeradza się w ryzyko zgola konkretnej natury — polityczne lub nawet osobiste. Np. *Prawda* z dn. 4.XI u. r. przyniosła wiadomość o wydaleniu z partii czekiści z wydziału G. P. U. Komisarjatu Obrony, Raisy Azarch, ponieważ w powieści jej... bohatera z zachwytem słuchała przemówienia Lenina (akcja w r. 1918), które autorka zacytowała nie według tekstu to mu prac Lenina opublikowanego przez Stalina. Redaktor miesięcznika otrzymał nagane z ostrzeżeniem na przyszłość; to samo spotkało członków partyjnej Komisji Kontrolnej „przywiązanej“ do miesięcznika, który powieść ogłosił. Niejaki Rojzman wydał książkę p. t. *Granica*, opisującą realistycznie obyczaje strażnicy granicznej, jej stosunek do ludności żydowskiej oraz wcale nieentuzjastyczne nastroje kolchozników tej strefy. *Literaturnaja Gazeta* zamieściła przychylną recenzję. Wkrótce potem w *Prawdzie*, która stanowi jedyny „punkt orientacyjny“, ukazał się artykuł redakcyjny potępiający redakcję za brak „czujności politycznej“. Niezwłocznie L. G. zamieściła drugą recenzję — nie szczędząc wyrazów oburzenia autorowi i wyrażając w przypisach redakcji skruchę za „nieprawidłową charakterystykę książki“ w recenzji pierwszej. „Twórcza praca w Z. S. R. R. jest zorganizowana w sposób niepraktykowany nawet w państwach najbardziej faszystowskich. Istnieje tam przedewszystkiem „kolektyw twórczy“, coś w rodzaju laboratorjum pisarskiego. W ciągu swej pracy pisarz powinien wielokrotnie poddawać ideologicznej i politycznej krytyce kolektywu fragmenty swego utworu. Jest to cenzura wstępna. Później napisany utwór podlega cenzurze komisji politycznej, która działa w każdej instytucji wydawniczej. Po wydrukowaniu utworu literackiego jest rozpatrywany przez specjalny komitet partyjny, który wydaje biuletyny, zawierające wykazy książek poleconych, dozwolonych dla nielicznych lub wycyfanych z obiegu“. Odnosnie do utworów, które poza granicami Z. S. R. R. wydają się dość niezależne, pisze autorka: „*Gosizdat*, jak każda instytucja gospodarki planowej, był zobowiązany do wykonania planu finansowego, sprzedawał więc książki autorów popularnych, a następnie wycyfował je z bibliotek i wypożyczalni.

Książki takich autorów jak Kawierin, Oleśza, Bulhakow, napisane w r. 1932, są obecnie w Z. S. R. R. nie do znalezienia“. Jak widać, śmiało można zaliczyć Z. S. R. R. do krajów, w których wolna myśl jest gnębiona. Ba, kto wie, czy nie zasługuje na pierwszą wzmiankę w „Oredziach“ w obronie kultury. Nie wątpimy, że nasi wolnomyśliciele, tak wysoko ceniący (i słusznie) swobodę twórczości, zapoznają się bliżej ze stosunkami panującymi w Rosji. Nie wątpimy, że wobec ich entuzjazmu dla absolutnej wolności twórczości i bezpardonowej walki ze wszystkim, co ją ogranicza, nie omieszkają napiętnować stosunków panujących w Z. S. R. R. Czekamy.

DOKOŁA TEATRU. Lwowski *Sygnal* zarzucił dyr. Horzycy, że posługuje się niemoralnymi, niedopuszczalnymi metodami względem krytyki. Poza tym zarzucano, że zasługi jego są fikcyjne, gdyż przypisuje mu się to, co inni wykonali. W związku z temi zarzutami przypomina W. Korabowski dawną broszurkę, w której zarzucano wielkiemu Pawlikowskiemu nierobstwo, lenistwo, nieznaną scenę, niszczenie talentów aktorskich, brak patriotyzmu i t. d. Autor dodaje: „Jedną z typowych w naszym życiu kulturalnym chorób jest manja likwidowania, kończenia pewnych ludzi, czy pewnych wartości. Co pewien czas kogoś się u nas likwiduje. „Kogoś trzeba będzie wykończyć“. Tak niedawno bezprzykładnie i zorganizowane chamstwo wygnało ze Lwowa pierwszego w Polsce epera, jednego z najprawdziwszych twórców teatru, Schillera“. Dyskusja, jak widać, jest prowadzona bardzo ostro. Ponieważ dyr. Horzycy stawiano zarzuty wywierania presji moralnej i materialnej na prasę teatralną, opinia publiczna ma prawo domagać się dowodów od *Sygnalów*. Prasa polska jest zabagniona ustawicznymi plotkami, „kończenie“ zaś ludzi prowadzi się najobrzydliwymi metodami. Wobec specjalnego nastawienia przeciętnego czytelnika, który lubi, gdy się kogoś „zjeżdża“, specjalizują się niektórzy „krytycy“ w rzemiośle wykańczania. Należy wymagać dowodów, zawsze dowodów (*Nowe Czasy* nr. 5).

DAWNOŚĆ A TERAŹNIEJSZOŚĆ W KULTURZE. W zeszytach 1 — 2 *Wiedzy i Życia* artykuł S. Czarnowskiego p. t. „Dawność a terażniejszość w kulturze“. Autor zajmuje się zagadnieniem ciągłości, w której „teraźniejszość jest zmodyfikowaną, zaktualizowaną dawnością oraz rodzącą się przyszłością“. Autor na podstawie przykładów stara się konkretnie wykazać, że w życiu kulturalnym odbywają się ustawiczne zmiany dawnych wartości kulturalnych. Czasem nawet najistotniejsze, hierarchicznie najwyższe wartości dawnej kultury echodzą w „dzisiejszości“ na peryferie kultury, np. obrzędy religijno-magiczne są dzisiaj według autora nieraz zabawami dzieci i t.p. Poza tym zwraca Czarnowski uwagę na mechanizm tych zmian. „Z jednej strony zorganizowana i funkcjonująca w terażniejszości dawność utrudnia przekształcenie jej przez terażniejszość...“ Z drugiej strony dawność stwarza warunki sprzyjające rozwojowi terażniejszości. Zagadnienie nie jest nowe. Ważne i interesujące są przykłady i dorywcze uwagi autora, wskazujące na komplikacje dramatu kultury. Zagadnienie, wyrażone zwięźle w zdaniu: „społeczeństwo ludzkie składa się z drobnej garstki żyjącej i niezmiernie rzadziej umarłych“ jest dotychczas prawie zupełnie nieopracowane. Oczywiście trudno uważać krótki artykuł prof. Czarnowskiego za próbę metodycznego opracowania tego zagadnienia. Niemniej jest on ważny jako przypomnienie, jak mało właściwie orientujemy się w procesach kulturalnych i jak prymitywne są kategorie, którymi szczególnie t. zw. postępowcy operują, uważając, że pewnego pięknego poranka da się życie „racjonalnie“ ułożyć.

REPUBLIKANIZM FRANCUSKI I JEGO PODSTAWY. W tym samym numerze artykuł Czerskiego pod powyższym tytułem, poświęcony analizie stosunków politycznych we Francji. Autor wychodzi z założenia, że republikanizm francuski opiera się na zasadzie skrajnie indywidualistycznej. „Stąd... t. zw. „reakcja“ nie może być uważana za wsteczność, dyktaturę wielkiego kapitału, klerykalizm, lecz poprostu za potrzebę pewnej dyscypliny moralnej i fizycznej, potrzebę autorytetu i porządku“. Ciekawie przedstawia autor różnice zasad demokracji francuskiej i angielskiej. „Demokracja francuska opiera się na jednostce. Indywidualizm jest tu punktem wyjścia i celem wszelkich poczynań, jego swobodny i nieskrępowany rozwój jest istotną częścią składową tego celu. Tem różni się demokracja francuska od demokracji krajów angielskich, które w dążeniu do zapewnienia, ale i n a r z u c e n i a jednostce komfortu dążą z mistycznym uporem do nieograniczonego powiększenia w y d a j n o ś c i człowieka“.



Z. TRZCIŃSKA-KAMIŃSKA „Stella Maris“

