

# PION

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

ROK IV \* WARSZAWA \* SOBOTA — CENA 50 GR. — 9 MAJA 1936 R. \* NUMER 36)

TREŚĆ: LEON PIWIŃSKI: Społeczna rola literatury \* EDWIN HERBERT: Anioł Zmierzchu nalega. W górach \* M. H. SEREJSKI: Walka o Górny Śląsk \* WACŁAW BOROWY: Ki djabli — satyry z Nocy Listopadowej? \* JADWIGA PRZEWORSKA: Stan i potrzeby muzealnictwa w Polsce \* ALEKSANDER KOLTONSKI:



Aldo Patochi \* W. W. de A.: Ottorino Respighi \* BOHDAN K... Si I:  
Teatr \* O F B: Sprawy niemieckie \* W. BĄK, J. E. SKIWSKI: ... sy \*  
A. CZYZEWSKI, J. P.-P.: Kronik.

## SPOŁECZNA ROLA LITERATURY\*

Muszę się przyznać, że tytuł dzisiejszego odczytu nie pochodzi ode mnie. Zgodziłem się jednak chętnie na zaproponowaną mi formułkę, ponieważ dawała mi dużą swobodę w wyborze tematów. Zmartwienie jest tylko z tem, że tak ogólnikowy — i niejako ramowy — tytuł odczytu może wzbudzić w słuchaczach oczekiwania, którym nie będę mógł sprostać. Ryzykuję więc rozczarowanie. Ale na to nie widzę żadnej rady: ryzyko w tym wypadku jest konieczne — i wspólne.

Zagadnieniem literackim, które mi się nasunęło przedewszystkiem, i którym będę się starał zainteresować łaskawych moich słuchaczy, — jest zagadnienie *społecznej roli literatury*. Odrzuć powiem, że chodzi mi tu o literaturę jako sztukę piękną: o te utwory literackie, które można określić jako literackie dzieła sztuki. Otóż, wydaje mi się, że to zagadnienie, które pod koniec wieku XIX streszczało się w hasła „sztuka dla sztuki”, powróciło dziś w odmiennej postaci, w innej terminologii, ale wcale nie z mniejszą siłą. Chodzi o to, czy sztuka — a więc i literatura — ma wyłączone, własne, autonomiczne zadania, czy też jest — lub może być, albo nawet powinna być — służbą społeczną w różnych znaczeniach tego terminu; przedewszystkiem, czy jest obowiązkiem do wypełniania zadań państwowych, i jakie mogą być te zadania. Na ten temat piecze się i dyskutuje wiele i gorąco. Przypomnę choćby tylko pamiętne artykuły Adama Skwarczyńskiego, ogłoszone w pierwszych numerach *Pionu* w jesieni roku 1933 — i rozległą polemikę na temat tych artykułów, toczoną zarówno w *Pionie* jak i w wielu innych organach. Społecznemu znaczeniu literatury, zwłaszcza poezji lirycznej, wiele uwagi poświęcają niezliczone dziś piśmi i piśmka awangardy poetyckiej — o różnych odcieniach ideologicznych. Wielkie zainteresowanie budzi sytuacja twórczości literackiej w nowych organizmach państwowych — czy to komunistycznych, czy integralnie nacjonalistycznych. Tak więc, kwestja jest w całym tego słowa znaczeniu żywotna.

Zehy wobec tego zagadnienia zająć stanowisko wyraźne i jasno sprecyzowane, należałoby ustalić: po pierwsze, czym jest sztuka; po drugie, czy literatura jest sztuką. Jak Państwo widzą, wymaganiu temu sprostać nie łatwo. I jeżeli chodzi o dzisiejszy nasz wieczór, to może być mowa tylko o pewnych aproksymacjach, sugestjach czy zarysach zagadnienia, a nie o jakimkolwiek ściślejszym jego przedstawieniu.

A jednak, aby pójść dalej, to jest, aby zastanowić się nad znaczeniem i zadaniami sztuki w społeczeństwie, trzeba powziąć pewną, bodaj najogólniejszą koncepcję samej istoty sztuki. Wydaje mi się, że jakiś przegląd teorii estetycznych — powiedzmy, od Arystotelesa do Crocego, czy nawet do Stanisława Ignacego Witkiewicza — nie byłby celowy. Przypuszczam, że osiągniemy cel raczej drogą przypomnienia kilku znamienych opinii, wygłoszonych okolicznościowo w ostatnich czasach przez samych twórców-poetów lub przez teoretyków literatury.

Dokumentem pierwszorzędnym z tego zakresu jest bardzo interesująca a bodaj niezauważony artykuł Jarosława Iwaszkiewicza o *Barcarolli* Chopina ogłoszony w *Wiadomościach Literackich*, w numerze gwiazd-

kowym z roku 1933. W tym niedługim szkicu na temat jednego z utworów Chopina mieści się ciekawy, charakterystyczny i ważny materiał z zakresu estetyki i filozofji sztuki wogóle. Postaram się rzecz streścić w najistotniejszych jej zarysach. Autor zaczyna od stwierdzenia, iż „niektóre dzieła sztuki czynią wrażenie wielkości, że zamykają w sobie coś niewiadomego i bliżej określić się nie dającego, co działa na człowieka w sposób wyzwalający, komunikując go z innym światem, o którego istnieniu niczyśmy nie wiedzieli, gdyby właśnie pewne utwory pewnych artystów nie stawały się takim objawieniem”. Zanim jednak autor zaczyna opowiadać o tym tajemniczym elemencie właśnie w *Barcarolli* Chopina, zaznacza, że coś pokrewnego znalazł w innych dziełach sztuki — i przytacza przykład z literatury: „niezapomniany pod tym względem jest u Prousta opis wieży kościelnych (*les clochers de Martainville*), które, ukazując się nagle podczas spaceru kołmi na tle purpurowego od zachodu nieba, stają się dla artysty odkryciem jego świata i jego możliwości odczucia, prowadzącej do twórczości”. Zobaczymy później, że autor przytoczy jeszcze inny przykład: z plastyki, ale tymczasem wróćmy do tematu zasadniczego, do *Barcarolli* Chopina. W związku z tym właśnie utworem autor zadaje sobie pytanie: „Czem jest ten element, który tworzą wprzód do utworu, aby nas przeniknął lekkiem i tęsknotą? Czyż tylko lekkiem i tęsknotą, jak chce tego Spengler? Lekkiem powstałym w praisntnieniu rodzaju, kiedy szmer nieznanego potoku lub widok nieznanego drzewa na horyzoncie wywołał głębokie urazy w prymitywnej duszy, urazy wczesne, w nasz rodzaj i budzące się do dzisiaj dnia w przelęknionym nieznanym widokiem artysty? Jest to tęsknota, ale do czego? Czy do raju, z którego nas wygnano, czy do niemożliwych urzeczywistnień, czy do poczucia wspólnoty i jedności z ludźmi, czy z Bogiem? Gdzie szukać wyjaśnienia nie wiemy i napróżno szukamy. Nie wyjaśnią nam tego ani Nietzsche, ani Spengler, ani Proust. Najwyżej wskazać nam mogą pewne zjawiska odbywające się w artystach i przez dzieła ich działające na nas, słuchaczy; w sposób niewytłumaczony

wzbudzające w nas strach, *pavor nocturnus*.”

Po doskonałym, godnym poety i muzyka, opisie wrażenia, jakie na autora wywiera utwór Chopina, Iwaszkiewicz stwierdza, że jego opis nic nie wyjaśnia w tym utworze, tak samo jak i formalna analiza, dokonana przez fachowego muzykologa. „Tragedją utworu muzycznego czy plastycznego jest zawsze to, że przybliża się on do nas tylko własną swą siłą. To co jest jego istotą nie może być przetłumaczone, przeniesione na inną płaszczyznę”. Tutaj w nawiasie dodaje bardzo ważne spostrzeżenie, że „w poezji właściwie jest prawie to samo”. Z tego spostrzeżenia należałoby skreślić słówko *prawie*, gdyż, jak zobaczymy później, w poezji jest właśnie *zupełnie* to samo. Następnie autor robi przegląd czysto muzycznych składników *Barcarolli* i stwierdza, że „w tem wszystkim, w formie wytłumaczonej i jasnej, w harmonjach przejrzytych, w treści zrozumiałej pod leichtentrittowem — czai się coś nieobliczalnego, czego pojąć nie możemy”. Przywodzi mu to na pamięć obraz z *Louvrre: Concert champêtre*, przypisywany Giorgionowi, — i powiada: „Są w tem zgromadzeniu ubranych mężczyzn i nagich kobiet, w kolorach, w mgłę ciepłego południa, w niepoddawaniu się obrazu pod jarzmo żadnej treści, — sprawy niepokojące. Mężczyzna w herecie, którego profil gubi się w cieniu drzew, kobieta nachylona ku studni, błękit karafki, którą ona trzyma w ręku, mają jakieś znaczenie, przed którym cofamy się, zasłaniając się tarczą niewiadomości. Znaczenie to mogłoby bowiem zburzyć może wszystko to co myślimy o sztuce. Tak samo za *Barcarollą* Chopina tają się jakieś znaczenia. Płaszczyzna, na którą kładzie się materiał dźwiękowy utworu, przykrywa, jak zielona siatka, perspektywy równie odległe jak pejzaż w *Concert champêtre*. Pytania, które piętrzą nad sobą pewne momenty *Barcarolli*, — nie mają odpowiedzi. Nie dają jej ani koncentryczne rytornelle, rozchylające przy końcu w świetle perspektywy słonecznej, ani ostateczny pasaż pokrywający nowy temat nucony przez tenor, temat, z którego możnaby rozwinąć nową *Barcarollę* w stylu wagnerowskim, ani końcowe tryumfalne oktawy. Bo

na te pytania niema na tym świecie żadnej odpowiedzi”.

Otóż właśnie: „na te pytania niema na tym świecie żadnej odpowiedzi”. Artykuł Iwaszkiewicza — oczywiście razem z partjami świetnie przeprowadzonej analizy, które musiałem pominąć — daje obraz głębokiego, ale typowego doznania artystycznego. To, co autor powiedział tam z powodu *Barcarolli* Chopina czy obrazu Giorgiona, czy pewnej sceny z powieści Prousta, jest charakterystyczne dla recepcji każdego prawdziwego dzieła sztuki. Podobnych doznań komu innemu mogą dostarczyć na przykład utwory muzyczne Brahmsa lub Karola Szymanowskiego, obrazy Pankiewicza lub Wyczółkowskiego, powieści Dostojewskiego czy Marji Dąbrowskiej. Właśnie: i powieści — naturalnie, o ile są dziełami sztuki, a tylko o takich powieściach można myśleć w tym związku. Ale do tego jeszcze wrócimy w dalszym ciągu.

Teraz przytoczę jeszcze zdanie innego poety na temat istoty sztuki. Umyslnie wybieram jednego z młodszych poetów, należącego do tak zwanej awangardy — i właśnie głos, wypowiedziany w dyskusji na temat społecznego znaczenia poezji, specjalnie zaś na temat „poezji proletarjackiej”. W piśmie poetyckim *Kamena*, w numerze 8 z r. 1934 pisał Józef Czechowicz: „Jeżeli i ja i szereg poetów, w których imieniu mówię, upieramy się przy estetycznych walorach i kryteriach poezji, to czynimy to nie dlatego, żebyśmy nie doceniali jej społecznego znaczenia, ale dlatego, że nie chcemy go przeceniać, dlatego, że nie możemy uznać elementów układu społecznego za coś hierarchicznie wyższego od istoty bytu. Twórczość, jej psychologia i jej utwory są organicznie związane z csemś najwyższym w człowieku, najwyższym w ludach i narodach, najwyższym na naszej planecie, a może i gdzieindziej — z pierwiastkiem metafizycznym... Jedyna wartość społeczna sztuki polega na tem, że drogą doznania estetycznych zbliża ona zarówno twórcę jak i odbiorcę dzieła do owego metafizycznego węzła świata, a tem samym pogłębia nas i czyni wyższymi, lepszymi”.

Zapamiętajmy te wyrażenia: „na naszej planecie, a może i gdzieindziej”; „pierwiastek metafizyczny”; „metafizyczny węzeł świata”.

A teraz posłuchajmy, czego żąda od literatury teoretyk sztuki, jedyny bodaj u nas jej filozof „ściśle” — Stanisław Ignacy Witkiewicz. W artykule drukowanym przed dwoma laty w *Pionie* powiada: „Czytelnik... pragnie wizji jakiegoś nowego życia, nowych horyzontów... Ale któż mu da to wszystko, gdy odpowiedniej literatury specjalnej niema u nas wcale, a powieść jest przeważnie bezmyślną, bezświatopoglądową fotografią zaściankowych wycinków rzeczywistości, nie dającą nawet domyślać się, że poza więzieniem życiowego przypadku, w którym nawet bogaty i podróżujący człowiek żyć nieświadomie może, jest świat idei, przy pomocy którego można wznieść się ponad mroczną przypadkowość codziennej egzystencji i pojąć niezglębiąlną tajemnicę Bytu w całej jej grozie i niesamowitej piękności”. Cytat niezmiernie dla Witkacego charakterystyczny! Jest krótki, ale ileż w nim rzeczy niepotrzebnych i wywleczonych nie w porę! No, i trochę, troszeczkę — powiedzmy — niesłusznych, albo zagadkowych. Dziwnie wygląda wizja nowego życia, do której brak literatury specjalnej. Albo ta „bezświatopoglądowa fotografia zaściankowych wycinków rzeczywistości”. Czy fotografia „światopoglądowa” byłaby lepsza? Nie bardzo wiemy, co tu robi „bo-

### ANIOŁ ZMIERZCHU NALEGA

*Spójrz, młodzieńcze, na rzekę o zmierzchu,  
z czoła odgarnij dzień —  
przelewa się srebro w błękitną ciszę  
tak oddaloną w czerwieni,  
że oczom nie starczy sił.*

*Nie chciej odwrócić twarzy od ciszy i zórz!  
Ja, anioł, słyszę —  
za Tobą zdradziecko się skrada i będzie się  
och, już stojący nad nami mścił  
cień!*

*Skrzydłami czarnymi owionie,  
w skrzydłach czarnych zatonięsz —  
ach, nie odwracaj serca od ciszy i zórz!*

*Powraca dzień pusty, krzykliwy i rwący,  
z czoła odgarnij go znów.  
Chodź ze mną. Srebrną pójdziemy ścieżką  
gasz orzom  
gaszącym.*

*Od zórz pójdziemy ku morzom,  
niechaj nas morza kołyszą  
falami zieleni  
do snu.*

### W GÓRACH

*Smolne luzczywo górskiego wieczoru,  
nocą pochodnia snów zapomnianych,  
gdym drzwi otwierał od chaty do boru,  
kwitło w cieniście słoneczny poranek.*

*Gdym ręce wyciągał i w tęczach zanurzał,  
rosą kwiatów sny obmywając z dłoni,  
widziałem szorstkość skal w złocie i różach  
i słońce przez drzewa czulem na skroni.*

*O dniu miłości, o falach strumieni,  
o nocy pod gwiazd wróżebną powalą,  
o poranku słonecznej zieleni  
mila dziewczyna piosenkę śpiewała.*

*Z oddrzwii tej chaty, z piosenki dziewczyny,  
z leśnych poszumów bezpiecznej modlitwy  
wyszedłem, szczęśliwy. — Cóżem uczynił?  
W zwadzie z swym Bogiem stanąłem  
do bitwy.*

EDWIN HERBERT

\* Tekst odczytu, wygłoszonego 22 kwietnia r. l. w cyklu odczytów „Polska dzisiejsza”, zorganizowanym staraniem warszawskiego Ośrodka Zrębu. Odczyt zapowiedziany był pod tytułem: *Z zagadnień polskiej literatury współczesnej*.

K 1669/86/22

BIBLIOTEKA  
WARSZAWY

... w do... ale to... teologiczny te... jest tyl... dzieła sztuki, i to od... sztuki, oczekuje i wy... tajemnicy By... i niesamowitej pięk... z innych pism Witkiewi... z jedynym sensem i ce... „Uczucia Metafi... „Dziwności Ist... się zgadzamy, chociaż dro... wskazuje do osiągnięcia tych celów... w rozwinięciu teoretycznym... jego własnej twórczości — wy... zawodne i błędne.

... trzy głosy, trzy niejako de... klaryfikacji manifesty na temat istoty sztuki, pochodzące od współczesnych nam polskich... Poznajmy jeszcze — jedno bodaj — oświadczenie pisarza zagranicznego. Wybieram angielskiego teoretyka poezji i krytyki literackiej, autora dwóch ważnych i ciekawych dzieł: *Principles of Literary Criticism* (z r. 1925) i *Practical Criticism* (z r. 1929). Nie żaden to romantyk ani metafizyk; owszem, ściśle uczony, psycholog wykształcony na najnowszych metodach eksperymentalnych. Druga z wymienionych jego książek ma właśnie charakter praktyczno-doświadczalny. Jest to zbiór eksperymentów, jakie autor robił ze swymi uczniami, dając im kilkanaście krótkich utworów poetyckich, bez ujawnienia ich autorstwa, i zbierając sformułowane na piśmie sądy o tych utworach; następnie sądy te poddaje autor systematycznemu rozbirowi. W pewnym miejscu tej właśnie książki, I. A. Richards — tak się nazywa ów krytyk — wskazuje sposób, jakiego należy użyć, jeżeli reakcja na dany utwór poetycki jest niewyraźna czy niepewna. Trzeba go mianowicie zbadać na tle uczuć, których autentyczność i szczerość jest powyżej wszelkiej wątpliwości. Robi się to mianowicie w ten sposób: „Siadź wieczorem przy kominku (z oczyma zamkniętymi), powieki silnie naciśnij palcami, i rozważ następujące tematy z taką siłą skupienia i koncentracji, na jaką wogóle możesz się zdobyć:

I. Samotność człowieka (izolację istoty ludzkiej w kosmosie).

II. Fakt narodzin i fakt śmierci człowieka w całej ich niezgłębionej dziwności.

III. Niepojętą niezmierną Wszelchświata.

IV. Miejsce człowieka w perspektywie czasu.

V. Bezmiar ignorancji człowieka —

I to rozważ nie jako chaotyczne pomysłenie czy formułki naukowe, lecz jako najbardziej niepojęte i nigdy niewyczerpane tematy do rozmyślań, jakie wogóle mogą istnieć. Wówczas dopiero, w rozżarzeniu uczuciom, które te rozważania mogą wywołać, przejdź myślą lub milcząc i powoli przepowiedz sobie dany utwór poetycki. Wtedy zapewne samo przez się stanie się jasne, czy to, co on w tobie wywoła, będzie dla ciebie ważne czy obojętne”. Autor przytem zaznacza, że wiele ćwiczeń religijnych, a także pewne praktyki inicjacji magicznej, można traktować jako środki prowadzące do podobnego celu.

Otóż z tych wszystkich cytat, oświadczeń i manifestów wynika, że doznania estetyczne, czyli inaczej mówiąc działanie utworów sztuki, uważane są jako sprawy najwyższej kategorii w życiu duchowym człowieka. Porównać je można tylko z jedną jeszcze dziedziną psychiki ludzkiej — z doznaniem religijnym. Jest nie tylko podobieństwo, ale nawet niewątpliwa wspólność pomiędzy temi dwiema dziedzinami. Są też niewątpliwe różnice. Jednym z najbardziej pociągających, a zarazem niezmiernie trudnych przedmiotów badania literackiego jest właśnie badanie tych różnic i podobieństw. Wspomnę tylko książkę księdza Bremonda na temat melodii i poezji. Ale to tak — mimochodem. Wracam do głównego wywodu tych rozważań.

Mogą być i są różne teorie co do genezy zarówno religii jak sztuki. Dialektyka markowska lub psychologizm czy socjologizm najnowszych kierunków naukowych mają na to dość określone odpowiedzi. Jednakowoż ustalenie genezy jakiegoś zjawiska, nawet jeśli godzimy się z zasadami metodycznymi tego ustalania, nie przesądza nic o istocie samego zjawiska, o tem, czem ono jest w życiu duchowym człowieka. Żadna najsztubniejsza dialektyka — materialistyczna czy idealistyczna — nigdy i nic nie poradzi na to, że człowiek, jako indywiduum, stoi twarzą w twarz z Tajemnicą. Czy to będzie owych pięć punktów, które każe rozważać krytyk angielski, czy tylko jeden z tych punktów: niezgłębiona dziwność faktu narodzin i śmierci, czy witlekiewiczowska Dziwność Istnienia — to są sprawy, które bytują w innym planie niż stanowisko socjalne jednostki ludzkiej i wszystkie z tego stanowiska płynące konsekwencje. Ta Tajemnica to właśnie dzie-

dzina Religii i dziedzina Sztuki. Religia daje odpowiedzi na zagadki Tajemnicy, a odpowiedź ta dla ludzi obdarzonych Łaską stają się pewnością mistyczną i przedmiotem mistycznej kontemplacji. Sztuka odpowiedzi nie daje, tylko pozwala nam odczuć ową Tajemnicę w sposób najgłębszy i najwyższy. Stawia raczej pytania, na które niema na tym świecie żadnej odpowiedzi, jak owo pytanie, którego dosłuchał się Iwaszkiewicz w *Barcarolli* Chopina. Można inaczej to powiedzieć: że odpowiedzi, dawane przez Sztukę, są niewyraźne w języku ludzkim. Dzięki Sztuce możemy powziąć jakieś odczucie rzeczy i spraw, które w żaden inny sposób nie mogą być nam dostępne. — które nie dadzą się wyrazić w kategoriach intelektualnych. Dotyczy to wszystkich sztuk. Najjaśniej się ta rzecz przedstawia w muzyce, która operuje elementami, nie mającymi odpowiedników intelektualnych. Mniej jasno widzimy to w takich sztukach jak plastyka lub — zwłaszcza — poezja. Ale w ostatecznym rachunku działanie każdej sztuki jest identyczne, — chociaż idzie innemi drogami. To niewyraźne, — pytanie, na które niema na tym świecie odpowiedzi, nie tylko jest istotą muzyki, nie tylko osiąga się za pomocą układu elementów dźwiękowych, rytmicznych i dynamicznych, lecz również za pomocą innych układów: układu kształtów i barw w plastyce, słów i pojęć w poezji lirycznej, zdarzeń życia ludzkiego i jego losów w poezji epicznej (a więc i w powieści!) oraz w poezji dramatycznej, która jest połączeniem poezji z plastyką. Właśnie to samo dotyczy powieści — wracam jeszcze raz do tego gatunku sztuki, ponieważ istnieją teorie głoszące, że powieść wogóle nie może być dziełem sztuki, albo, że jest jakimś gatunkiem mieszanym, nieczystym. Teorie takie głosi wspomniany już dziś dwukrotnie Stanisław Ignacy Witkiewicz. Oczywiście, w odniesieniu do bardzo wielu powieści, a zwłaszcza do jego własnych, Witkiewicz ma niewątpliwą rację. Ale jeżeli chodzi o doznania artystyczne, jakie można przeżyć przy czytaniu *Zbrodni i kary*, *Biosów* lub *Anny Karenin*, *Ludzi bezdomnych* lub *Nocy i Dni*, — to elementy tego doznania w najgłębszej swej istocie będą równie przejmujące i równie niewyraźne pojęciowo, jak „pytanie, na które nie ma na tym świecie odpowiedzi”, stawiane nam przez arcydzieła muzyki.

Widzę jednak, że znów zboczyłem z drogi. Wszystko co dotąd powiedziałem ma — przynajmniej w intencji — prowadzić do wniosku, że Sztuka, tak samo jak Religia — jest zjawiskiem ponadspołecznym, a więc i ponadpaństwowym. Co bynajmniej nie znaczy: przeciwspołecznym czy przeciwpaństwowym. Ale jak religia, jeżeli chodzi o sprawy dogmatyczne, nie może się poddać i nigdy się nie podda wymaganiom państwa, tak samo wszelka ingerencja społeczna i państwowa, jeżeli chodzi o sam proces tworzenia artystycznego, jest w gruncie rzeczy absurdem. Absurdem dlatego, że nie może, nigdy i w żadnym wypadku, osiągnąć tego, o co w takiej ingerencji przypuszczalnie chodzi. Utwory stworzone pod auspicjami takiego czy innego rządu, pod mniejszym lub większym naciskiem społecznym czy państwowym, i pod przeróżnymi postaciami tego nacisku, — stworzone nawet dobrowolnie, z uczciwą służbiistością czy safandulską uległością, — nigdy nie będą dziełami sztuki. Akt tworzenia nie da się pomyśleć bez absolutnej niezależności wewnętrznej (nie mówiąc już, oczywiście, o zewnętrznej).

To wszystko nie znaczy bynajmniej, żeby sztuka — zwłaszcza mowa tu o literaturze — musiała być w opozycji lub jakiegokolwiek przeciwieństwie w stosunku do państwa. Owszem, bywa. Bywa zarzewiem i żagwią huntu, zwiastunką rewolucji. Ale może być też umocnieniem, poetykiem u sankcjonowaniem i uskrzydleniem ideologii państwowej czy społecznej. Tylko, zarówno w pierwszym jak w drugim razie, decyzja twórców, ich akt twórczy musi być pozwyty w zupełnej niezależności od jakiegokolwiek nacisku.

Niema takiej dziedziny działalności ludzkiej, zbiorowej czy jednostkowej, która by nie mogła się stać materjałem twórczości artystycznej. Sztuka, zwłaszcza literatura, zagarnia coraz nowe dziedziny — lub narzuca do dawno porzuconych. Wszelkie zagadnienia społeczne, wszelkie ideologie, a więc oczywiście również związane z państwowością, mogą być przedmiotem i materjałem tworzenia artystycznego. Ale nie jako program, narzucony ze strony tych organizacji, lecz jedynie jako zdobywanie nowych doświadczeń ludzkich. Zawsze musi chodzić o przeżywanie tego doświadczenia człowieka.

A teraz, jakie może być i powinno być stanowisko państwa wobec literatury jako sztuki? W tym zakresie różnicowanie jest olbrzymie. Od czystej konjunkuralności do najwyższych, najbardziej idealistycznych i dalekowszyczących celów. Jedno jest pewne ponad wszelką wątpliwość: państwo nie może być wobec literatury obojętne; nie może mu na niej nie zależeć. Tak sa-

mo jak niema państwa obojętnego wobec religii. Widzimy państwa, które zwalczają religię w imię ideologii, uważając ją za swego śmiertelnego wroga; ale widzimy również państwa otaczające religię opieką lub conajmniej regulującą swój do niej stosunek na podstawie wzajemnych układów. Obojętności ani lekceważenia tu być nie może. Sprawy religii zbyt głęboko wchodzą w życie obywateli państwa, żeby jakiegokolwiek państwo mogło się z niemi nie liczyć.

Ale, jak widziliśmy, źródła, z których bierze początek sztuka, czy to jako tworzenie wartości artystycznych, czy też jako obcowanie z temi wartościami, wpływają z równie jak religia głębokich i tajemniczych dziedzin psychiki ludzkiej. Doznania artystyczne kształtują i urabiają człowieka w innym niejako wymiarze, ale równie silnie i istotnie jak doświadczenia religijne. Nie bez racji powiedział dyktator komunistycznego państwa, że pisarze są „inżynierami dusz ludzkich”. Działanie sztuki ma narazie, zwłaszcza w takiej strefie kulturalnej, do której w tej chwili należy nasze państwo, znacznie mniejszy zasięg niż działanie religii, — ale to się zmieni. Przynajmniej miejmy nadzieję, że się zmieni. Otóż tej doniosłości zjawisko musi być najskrupulatniej brane pod uwagę przez organizację państwową. I to nie ze względów konjunkuralnych, które w pewnych okresach mogą mieć wielkie znaczenie, ale z natury swej zawsze są przejściowe i szybko ulegają zmianom.

Naiwny byłby rząd, któryby przyznawał subwencje pisarzom i malarzom pod warunkiem pisania powieści lub malowania obrazów, popierających politykę rządową. Tworzenie symfonii, opiewających ideologię rządową jest cokolwiek trudniejsze, choć i takie próby podobno były. Coś nie coś wiemy o rządach tak właśnie naiwnych, ale naiwności tego typu nie są długowieczne. Wcześniej czy później przychodzi opanowanie i nawrót z fałszywej drogi. Natomiast każdemu rządowi zależy na prawdziwym rozwoju sztuki i literatury. Raz dlatego, że arcydzieła sztuki, jeżeli naprawdę są arcydzielniami, dość łatwo przekraczają granice państwa, w którym powstały, a słowa, którą mogą zdobyć zagranicą, ma olbrzymie znaczenie dla państwa, — a po wtóre dlatego, że obcowanie z wartościami artystycznymi, czyli — jak to się mówi — ich konsumowanie czyni ludzi, jak słusznie powiedział cytowany dzisiaj poeta Józef Czechowicz, wyższymi i lepszymi, — słowem uszlachetnia ich. A na tem musi państwu zależeć.

Otóż to są względy, dla których państwo powinno się opiekować rozwojem literatury i innych sztuk. W jaki sposób ta opieka może się odbywać, co tu jest więcej lub mniej celowe, to sprawa skomplikowana i trudna. W problematykę tej sprawy nie mogę się zapuszczać. Jeżeli chodzi o podstawową zasadę, to mam wrażenie, że w sedno sprawy utrafiła Maria Dąbrowska w pięknym swym odczuciu *Zawód literacki jako służba społeczna*, drukowanym później w *Marcholcie*, w numerze z lipca roku ubiegłego. Odpowiedni ustęp odczytu formuluje to w taki sposób: „Nie chcę powiedzieć, aby czynniki państwowe nie były wogóle zdolne trafnie ocenić, wyróżnić czy nawet wspomóc powstawanie wielkich dzieł literatury. Opieka państwowa nad sztuką i literaturą, nie jest wcale do odrzucenia. Ale może ona przynieść dodatnie rezultaty jedynie w takim wypadku, kiedy sfery rządzące rezygnują w tej dziedzinie ze swego piedestału kry-

terjów państwowych i schodzą — czy może wnoszą się — na poziom „poprostu mówiąc, miłującego sztukę człowieczeństwa”. Formuła jest doskonała; chodziliby tylko o wyciągnięcie z niej konsekwencji czy wskazywek praktycznych.

Przytoczone przed chwilą korzyści, jakie państwo może osiągnąć z pomyślnego rozwoju literatury i innych sztuk, nie wyczerpują istniejących tu możliwości. Kształcąca wartość sztuki nie da się dzisiaj jeszcze wymierzyć; przeczuwamy jednak wszyscy, że tu się otwierają perspektywy olbrzymie. Może nie będzie zbyt śmiałym, ani bezbożnym, przypuszczenie, że sztuce uda się z czasem osiągnąć to, czego nie osiągnęły religie: rzeczywiste, prawdziwe braterstwo ludzi. Pomimo wspólnego źródła, pomimo identyczności najgłębszych przeżyć religijnych, istnieją w systemach dogmatycznych i w organizacjach kościelnych czynniki rozdziału raczej niż łączności pomiędzy ludźmi. Natomiast Sztuka, pomimo nieskończonej różnorodności swych form i przejawów, w istocie swojej jest wszędzie i zawsze ta sama; jest niezmienna jak niezmienna jest natura ludzka w zasadniczych swych elementach: ta sama w najodleglejszych znanych nam epokach i u wszystkich ludów. Sztuka porusza i dociera do tych pokładów psychiki człowieka, które zawsze i wszędzie są identyczne. Ponad różnicami wieków, ras, kultur, narodowości i ustrojów społecznych i politycznych odnajduje człowieka wiecznego i niezmiennego. Ukazuje tego człowieka i do niego się zwraca. W tem jest wielka nadzieja przyszłości. Sztuka może się stać mostem zgody ponad wszystkimi sprzecznościami, nienawiściami i rozdzarciami, dzielącymi dziś ludzkość. W sztuce kryją się wielkie, zaledwie przeczuwane możliwości. Sztuka musi być udostępniana i praktykowana najpowszechniej. Jest to chyba jedyny twór człowieka, który nie może być nadużyty, sfalszowany, obrócony na zło. Zastosowania praktyczne nauk ścisłych, — bezinteresownej, badawczej myśli ludzkiej — mogą być i bywają używane do najpodlegszych celów; mogą dopomóc do zagłady całych państw i narodów. Jedynie sztuka jest nietykalna. Ktoby się poważył podnieść na nią rękę i użyć jej w celu niezgodnym z jej istotą, niczego nie osiągnie: sztuka przestanie wówczas być sztuką i straci swoją moc — czarodziejską, jedyną i z niczem nieporównaną.

Państwo w najlepiej zrozumianym własnym interesie powinno otaczać sztukę swoją opieką. Ale prawdziwe korzyści z tej opieki, korzyści, których nie zastąpi, osiągnie tylko takie państwo, które zdoła się wobec sztuki na całkowitą, szczerą, idealną bezinteresowność. Dotyczy to tak samo wszelkich organizacji, partyj, prądów i dążeń społecznych. Sztuka może mieć dla nich wielkie znaczenie. Jednakowoż i tu wszelka opieka sztuki musi być bezinteresowna, bo tylko w tej drodze można osiągnąć to, o co takiej opiece chodzi. Również bezinteresowność obowiązuje artystę. Artysta może dążyć do celów pozaartystycznych — jako obywatel — ale jako artysta może się do osiągnięcia tych celów przyczynić tylko drogą pośrednią. W samem tworzeniu musi być wierny wyłącznie swej wizji artystycznej — czyli w pewnym znaczeniu tworzyć sztukę dla Sztuki.

W ten sposób wróciliśmy do punktu wyjścia naszych dzisiejszych rozważań.

LEON PIWIŃSKI

## WALKA O GÓRNY ŚLĄSK

Minęło właśnie 15 lat od dwóch wydarzeń, które w decydujący sposób zaważyły na losach Górnego Śląska: 20 marca plebiscyt, w nocy z 2 na 3 maja r. 1921 ostatnie (trzecie z kolei) powstanie zbrojne. Niewątpliwie, orzeczenie Ligi Narodów, z 12 października tegoż roku, o podziale Śląska oparło się na wynikach głosowania, niemniej jednak sformułowane zostało pod naciskiem zdeterminowanej woli ludu śląskiego w akcji powstańczej.

Orzeczenie to zamykało trzyletni okres walki, która roznamiętła nie tylko bezpośrednio zainteresowane strony, przeradając ją właściwie w rodzaj bezustannej wojny domowej, ale głęboko poruszała całą opinię międzynarodową i chwilami stawała się centralnym zagadnieniem polityki europejskiej. Nie zamierzamy dziś wkręcać upiórów przeszłości, ani wracać do przebrzmiałego epuru, do sprawy ostatecznej i definitywnie załatwionej. Górny Śląsk, związany tysiącami węzłów z Polską, nie tylko stanowi integralną jej część, ale główny fundament niezależności naszej; każdy dziś rozumie, jak podstawowe funkcje w organizmie całego państwa spełnia i spełniać może i musi w przyszłości ta prastara dzielnica Piastowska. Pragniemy raczej spoj-

rzeń na problem górnośląski z perspektywy czasu, jako na zjawisko historyczne a zarazem pouczające doświadczenie polityczne.

W preliminarjach traktatu pokojowego Górny Śląsk pierwotnie przyznany został Polsce bez zastrzeżeń, dopiero pod wpływem energicznej akcji delegacji niemieckiej w Wersalu mocarstwa sprzymierzone decyzyjną swą zmianą. Artykuł 88 traktatu Wersalekiego przewidywał, że na obszarze Śląska G. (odpowiadającym b. rejencji Opolskiej z wyjątkiem kilku powiatów zachodnich) „mieszkańcy zostaną powołani do wypowiedzenia się przez głosowanie, czy zyczą sobie przyłączenia do Niemiec czy też do Polski”. Jednocześnie połączone w aneksie przepisy ustalały najogólniej warunki, w jakich miał być przeprowadzony plebiscyt, między innymi, uznały za konieczne usunięcie władz i wojsk niemieckich i zastąpienie ich przez Komisję międzywojewódzka i jej wojska. Szczegółowy regulamin głosowania wydany został już przez urzędującą Komisję międzywojewódzka 23 grudnia 1920 r.

Decyzja Kongresu Paryskiego o plebiscycie na Śląsku G., zamiast przyznania go

Polsce jako kraju niewątpliwie zamieszka-  
nego przez ludność polską, wywołała zrozu-  
miale rozgoryczenie. Tem niemniej protest  
nie był dość mocny, by czynniki, które ją  
powzięły, zamierzają ugiąć się przed nim i  
jeszcze raz zrewidować swe stanowisko. Zre-  
szty, wydawało się, że zastosowanie nowo-  
go instrumentu rozstrzygnięcia sporów mię-  
dzy państwowych przez plebiscyt, w wypad-  
ku śląskim daje nam wielkie szanse, że z  
próby, mającej być sprawdzianem charak-  
teru narodowego Śląska G., musimy wyjść  
z zwycięstwem. Jakże przesłanki pozwały na  
taki optymizm w przewidywaniu wyników  
plebiscytu? Jak wyglądał rachunek sił obu  
stron walczących? W jakim stopniu rze-  
czywistość potwierdziła ocenę i przewidy-  
wania? W jakim stopniu plebiscyt okazał  
się właściwym środkiem badania i stwier-  
dzania woli ludności w sporach międzyna-  
rodowych?

W w. XIX byliśmy świadkami zadziwia-  
jącego procesu stalego wzrostu poczucia na-  
rodowego na Śląsku. Właśnie po najostrze-  
jszych metodach germanizacyjnych lud ślą-  
ski coraz mocniej deklarował swą polskość.  
Deklarował ją, wydając ze swego łoża po-  
etów, działaczy społecznych, organizując  
się w swoich związkach zawodowych i sto-  
warzyszeniach, mnożąc swą pracę, głosując  
do parlamentu na rzeczników sprawy pol-  
skiej, pielęgnując mowę polską. W rezul-  
tacie urzędowa statystyka pruska z r. 1910  
stwierdziła w całym okręgu Opolekim  
1.169.340 Polaków wobec 884.046 Niemców;  
a zatem na obszarze plebiscytowym G. Ślą-  
ska stosunek ten wypadł jeszcze korzyst-  
niej dla nas, wyrażając się w 64%. Wym-  
ownie jeszcze przemawiały dane urzędowe  
statystyki szkolnej: w r. 1913 stwierdzono  
74.496 dzieci niemieckiej mowy ojczystej,  
a 250.743 mowy polskiej, 56.108 „dwuję-  
zycznych”. Nie były to jakieś martwe lic-  
zby, wyrażające conajmniej odrębność ję-  
zykową, skoro w latach 1907 i 1912 Śląsk ob-  
darzył mandatami poselskimi w większo-  
ści Polaków.

Ten imponujący, żywiołowy ruch naro-  
dowy na Śląsku G. związany był ze specyfi-  
cznym układem sił społecznych: podział  
społeczny pokrywał się z podziałem narodo-  
wościowym. Wielka własność ziemiska, kopal-  
nie, fabryki, większe firmy handlowe nale-  
żały do Niemców. Z „panującego” narodu  
rekrutowała się biurokracja, inteligencja  
zawodowa, nawet niższy personel technicz-  
ny (dozorcy, sztygarzy, maszyniści). Pola-  
cy natomiast stanowili przeważającą część  
własności i proletariatu, oraz części-  
wo drobne kupiectwo, rzemieślników i zni-  
komy ułamek inteligencji. Położenie ro-  
botnika na Śląsku (niska płaca) było za-  
wsze gorzej, niż w innych dzielnicach pań-  
stwa niemieckiego. Stosunki agrarne przed-  
stawiały najbardziej obraz niesprawiedli-  
wego podziału społecznego: 57% ziemi ornej  
znajdowało się w rękach wielkich posiadaczy,  
do 6 magnatów należało z górą 25%  
ziemi (sam książę von Pless posiadał 36%  
powiatu Peczynskiego) a na obszarze nie-  
wiele większym tłoczyło się 122.576 rodzin  
chłopskich (prawie wyłącznie polskich) na  
działkach poniżej 5 ha.

Wszystko to sprawiło, że poczucie krzy-  
wdy społecznej wzmagało tu poczucie naro-  
dowe. Robotnik i chłop polski widział w  
masach społecznie uprzywilejowanych prze-  
dwuszytach Niemców, którzy gardzili nim,  
wyzyskiwali go, mając do usług niemiecki  
aparatus państwowy, niejako z konieczności,  
stojący tu po stronie kapitału, przeciw pra-  
cy. Tak tedy Nemesis Historji zrzuciła, że  
to co było słabością stało się czynnikiem si-  
ły; upośledzenie, nędza ludu śląskiego prze-  
rodziła się w antagonizm narodowy i nie-  
ugiętą wolę walki o wyzwolenie. Czyżby ta  
siła zawieść mogła w plebiscycie?

Nikt bardziej jak lud śląski nie odczuł  
pewnych niebezpieczeństw, które pociągała  
za sobą decyzja o głosowaniu, zamiast wła-  
ścienia Śląska bezpośrednio po zakończeniu  
wojny do wskrzeszonego Państwa Polskiego.  
Nie dlatego, żeby nagle stracił wiarę w sie-  
bie, ale znał lepiej niż inni siły przeciwni-  
ka, obawiał się wpływu różnych czynni-  
ków postronnych, mogących „sfałszować wo-  
lę ludu”. To też z chwilą gdy decyzja o  
plebiscycie stała się nieodwołalną, nie po-  
godził się z nią nigdy *con amore*, nie zaufał  
nikomu bez zastrzeżeń, licząc wciąż tylko  
na siebie. Nie czekał, aż owoc dojrzeje, aż  
nadejdzie dzień składania głosów, ale wal-  
czył, organizował się, demonstrował w po-  
chodach lub strajkach, epikował i porwał  
za broń. Wiedziony swym instynktem, o-  
siągnął niejeden sukces, nie było jednak w  
jego mocy przekroczyć wielu szans, posiada-  
nych przez stronę przeciwną. Szanse te  
związane były przedewszystkiem z prze-  
wagą społeczno-gospodarczą Niemców i oddzia-  
ływania aparatus państwowego. Dopiero po  
przybyciu Komisji międzywojskowej 11 lu-  
tego 1920 r. władza zwierzchnia i wojsko  
przeszło w ręce czynników koalicyjnych, a

administrację i władzę bezpieczeństwa spra-  
wowali Niemcy aż do wybuchu II powsta-  
nia, w sierpniu r. 1920. O ile udało się,  
choć późno, zneutralizować wpływy apar-  
atu administracyjnego, to nie można było  
zmienić specyficznego struktury społeczno-  
narodowej Śląska G. i zdecydowanej prze-  
wagi kulturalnej Niemców. Tym razem, Ne-  
mesis dziejowa sprawiła, że potęgą kapita-  
łu i intelektu na Śląsku działała jako czyn-  
nik siły na usługach sprawy niemieckiej.  
Środki, które mógł mu przeciwstawić ro-  
botnik i chłop polski — poza swą determi-  
nację — musiały być nikle.

Nierówne były także usługi, które da-  
wała mu Macierz, w porównaniu ze stroną  
niemiecką. Przed wkręceniem Państwem  
Polskiem stanęło tyle problemów i kłopot-  
ów zewnętrznych, że brakło czasu na to,  
by mogło sprawie śląskiej poświęcić tyle  
skoncentrowanej uwagi, troski, pomocy, co  
Niemcy. Lud śląski przez długi czas, aż do  
zawieszenia broni w Rosji sowiecką, był  
prawie zupełnie pozostawiony samemu so-  
bie.

Jeśli teraz weźmiemy pod uwagę rolę  
czynników zewnętrznych, bezpośrednio nie-  
zainteresowanych, to przy pewnej równowa-  
dze wpływów wielkich mocarstw (Francja  
za Polską, Anglja i Włochy raczej przeciw),  
opinja międzynarodowa skłaniała się bar-  
dziej ku Niemcom. Złożyły się na to: za-  
równo sympatje, współczucie (zwłaszcza w  
kołach liberalnych) dla pokonanych Nie-  
miec, interesy pewnych sfer kapitalistycz-  
nych, ignorancja w istocie całego problemu,  
zręczna propaganda antypolska, obawa  
przed niewypłacalnością Niemiec (junctim  
między oświadczeniami i ewentualną u-  
tratą Śląska).

W tych warunkach rachunek sił, oparty  
wyłącznie na arytmetyce statystycznej,  
mógł okazać się zawodny i plebiscyt nie mu-  
siał być istotnym sprawdzianem charakteru  
narodowego Śląska. Tem więcej zatem za-  
leżało od dynamizmu polskiej akcji, od „nie-  
obliczalnej” siły rewolucyjnej ludu ślą-  
skiego. Pomimo jego zdecydowanej po-  
stawy, pomimo coraz wyższej i wszechstron-  
niejszej akcji polskiej na Śląsku i na are-  
nie międzynarodowej — w obliczu zniżają-  
cego się plebiscytu szanse polskie raptown-  
nie zachwiały się. Wpłynęła na to decyzja  
z dnia 22 lutego 1921 r. o równoczesnym  
głosowaniu emigrantów z G. Śląska wraz z  
jego etalnymi mieszkańcami. Emigranci ci  
w olbrzymiej przewadze osiedleni w Niem-  
czech, stracili związek ze Śląskiem, ulegli  
germanizacji i mogli decydująco prze-  
ważać szalę na niekorzyść Polaki. Pomimo  
protestu polskiego, uchwała Rady Najwyż-  
szej pozostała w mocy i oto ok. 200.000 go-  
ści plebiscytowych miało wziąć udział w  
głosowaniu nad losem G. Śląska.

Wynik plebiscytu z dnia 20 marca 1921  
był niespodzianką dla tych, którzy w ra-  
chunku sił nie brali pod uwagę czynników  
działania trudnych i wręcz niemożliwych  
do obliczenia w akcji plebiscytowej. Stosu-  
nek liczb przedstawiał się następująco: za  
Polską 479.359, za Niemcami 707.605; wy-  
dzielając z całego obszaru powiaty bliżej  
Polski położone, po prawej stronie Odry,  
otrzymujemy błok o większości polskiej  
głosów (51,2% wobec 66,2% w statystyce  
z r. 1910) i o zdecydowanej przewadze gmin  
deklarujących się za Polską. Szczegółowa  
analiza wyników plebiscytu potwierdziła ob-  
awę przed naciskiem wielkiej własności (w  
miarę powiększenia się % ziemi w rękach  
polskich rosła głosy za Polską) oraz decy-  
dujący udział emigrantów w głosowaniu na  
korzyść Niemiec.

## KI DJABLI —

### SATYRY Z „NOCY LISTOPADOWEJ”?

(KILKA UWAG Z ZAKRESU SZTUKI CZYTANIA)

1

Stylizacja pytania w nagłówku nie jest  
wyrazem zniecierpliwienia, ani też popoli-  
tą przenośnią. Streszczam w niej istotne wątpli-  
wości, a zarazem próbę ich rozwiązania  
przedstawioną przez p. Stefana Godlewskie-  
go w artykule *Ludzie czy bogowie?* ogłoszo-  
nym w *Mysli Narodowej* nr. 11.

Jak wiadomo, w *Nocy Listopadowej* wy-  
stępują obok ludzi także bogowie i o tych  
hogach sporo dyskutowano. P. Godlewski na-  
wiązuje właśnie do mojej rozprawy *Lazienki*  
a „*Noc Listopadowa*”, w której dość szeroko  
o tych boskich aktorach pisałem, a która nie-  
dawno została przedrukowana w zbiorze  
*Dziś i Wczoraj*. Wspomniałem tam i o tych  
krytykach, którzy sprawę komplikują, wli-  
czając do hóstw m. in. Satyrów ze sceny tea-  
tralnej, acz Satyry „są przecie, wedle wy-  
rażnej informacji tekstu, aktorami z mają-

Rozpoczęła się teraz ożywiona akcja dy-  
plomatyczna i propagandowa. Mówiono z  
jednej strony, powołując się na prosty ra-  
chunek arytmetyczny: „700.000 jest więcej  
niż 470.000, a zatem cały kraj winien wró-  
cić pod panowanie pruskie”, dodając, że  
wszelki podział Śląska G., jako jednolitego  
organizmu gospodarczego, wywołać musi ka-  
tastrofę. Powoływano się na dobrodziej-  
stwa „cywilizacji”, które ludowi śląskiemu  
zapewniały rządy niemieckie, albo też ar-  
gumentowano za przyznaniem Śląska Niem-  
com następująco: „Na G. Śląsku kapitał  
niemiecki wynosi dziesiątki miliardów, a  
polski — dwieście tysięcy”. Ze strony pol-  
skiej podkreślano wpływ czynników, które  
spoczyły w głosowaniu obraz istotnej siły  
polkości. Pytano, czy głosy gości-emigran-  
tów mają mieć tę samą wagę, co ludności o-  
siedlej i pracującej na Śląsku? Czy wolno  
zlekceważyć owe prawie  $\frac{1}{2}$  miliona mie-  
szkańców, którzy wypowiedzieli się za przy-  
należnością do Polaki i za żadną cenę nie  
wrócą pod obce jarzmo? Pytano, czy o-  
losach G. Śląska może decydować tylko je-  
den moment głosowania w plebiscycie, przy  
zupełnym zamknięciu oczu na długi proces  
odrodzenia narodowości polskiej od dzie-  
siątków lat? W tych warunkach nielato było  
Radzie Najwyższej powziąć uchwałę, choćby  
kierowała się tylko i wyłącznie kryteriami  
bezstronności i prawa. Tymczasem dookoła  
sprawy G. Śląska, jednego z najbogatszych  
zakątków Europy, rozpoczęła się rozumiała  
gra interesów zarówno kapitału, jak i wiel-  
kich mocarstw. W łonie Rady Najwyższej  
ujawniły się poważne rozbieżności i waha-  
nia, a na Śląsku tymczasem rosło podniec-  
nie i niepokój wyczekiwania na przewlekłą  
jącą się decyzję.

W tej naelektryzowanej atmosferze, jak  
grom z nieba, uderzyła w szeroki świat wieść  
o wybuchu z 2 na 3 maja strajku i powsta-  
nia zbrojnego. Robotnicy polscy z bronią  
w ręku zajmowali część obszaru plebiscyto-  
wego. Tym razem nie byli osamotnieni,  
cała Polska sprzyjała im, zachęcała do wy-  
trwania i wspomagala. Pomimo wysiłków  
pacyfikacyjnych ze strony Komisji Między-  
sojuszniczej ataczono regularne walki i do-  
piero 27 maja nastąpiło zawieszenie broni.

Rzucenie na szalę rewolucyjnej siły ludu  
śląskiego pod hasłem poszanowania jego  
woli było groźnym ostrzeżeniem przed pró-  
bą zlekceważenia owych pół miliona gło-  
sów, które padły za Polską. Nie pozostało  
ono bez wpływu na ostateczne rozstrzygnię-  
cie sprawy śląskiej. Liga Narodów, do któ-  
rej przeszła decyzja, nie mogła stanąć na  
stanowisku „czyj kapitał — tego kraju” i  
wydała orzeczenie, rozumie się, kompromi-  
sowe, ale uwzględniające częściowo postu-  
laty polskie: powiaty południowe i wscho-  
dnie część terenu plebiscytowego przyzna-  
no Polsce.

Decyzja ta niewątpliwie była wypadko-  
wą ścierających się interesów i poglądów  
wielkich mocarstw, gry dyplomatycznej, ale  
musiała ona uwzględnić siłę polkości na  
Śląsku. A siła ta znalazła swój wrzaz nie-  
tylko w uświadomieniu, organizacji czy w  
oddanych głosach, ale w dynamizmie ludu  
śląskiego. Dynamizmu tego jednak nie mo-  
żna było mierzyć liczbą, bo siła jego pola-  
gała na stopniu hojowości, ofiarności, de-  
terminacji. Pod tym względem nie znalazł  
on swego pełnego wrzazu w głosowaniu,  
gdzie decydowała liczba, ale szukał ujścia  
w czynie zbrojnym, jakobyby korygując u-  
chwałę plebiscytu. W tej roli nie za-  
wiódł pokładanych nadziei.

M. H. SEREJSKI

a kiedy ów aktor, „zirygowany biega po sce-  
nie” i stara się przywrócić zakłócony porzą-  
dek, jeden z „Satyrów” szyderczo nazywa  
go „glupim”, a drugi powiada:

Nie poznał moich koźlich łap.

Ten właśnie wiersz ma być „niewątpli-  
wym dowodem boskości Satyrów”. „Boskości  
mocno djabelskiej, — dodaje p. Godlewski —  
ale przecież i tradycja chrześcijańska hóstwa  
pogańskie często z djablami utożsamiała”.  
A więc kiż to djabli?

2

Ze górnio o sobie mówią, nikt nie za-  
przeży. Ale wśród hóstw, jak wśród ludzi,  
nie wedle słów powinniśmy sądzić, lecz we-  
dle działań. Otóż zachowanie się Satyrów,  
ich stosunek do świata śmiertelnych nie da  
się jednak utożsamiać z zachowaniem niewą-  
pliwych hóstw i ich stosunkiem do spraw  
„nocy listopadowej”.

Bogowie greccy w utworze Wyspiańskiego  
są symbolicznymi akompaniatorami, uc-  
zestnikami, a czasem nawet sprawcami wy-  
darzeń w świecie ludzkim, wyrażają ich hi-  
storjoficzny i metafizyczny sens, są jednak  
od nich bardzo wyraźnie wyodrębnieni. Kil-  
ka postaci z personelu boskiego (Demeter,  
Hekate i Eumenidy) wogóle się wcale lu-  
dziom nie objawia; inne dają się poznać  
tylko osobom wybranym i to — jak można  
wnosić — przeważnie nie drogą fizycznego  
wzroku, lecz wzroku ducha. Tak zdaje się  
być np. w scenie I, kiedy Pallas „słowem-  
ogniem” porywa Wysockiego, a on odczuwa  
jej obecność („Zgaduję cię, radosnie widzia-  
łem”). Jakikolwiek jest zresztą stopień „ejde-  
tyzmu” tej wizji Wysockiego (można o tem  
mieć zdania różne; dowodem już to, że ten  
właśnie wymyślony termin próbowano w ana-  
lizie dzieł poety stosować), czy widzi on Pal-  
ladę jak rzeczywistą osobę, czy wyobraza ją  
sobie tylko, to pewna, że nie widzi jej nikt  
inny z ludzkich aktorów tej sceny, t. j. nikt  
z „chóru podchorążych”, acz niektóre apo-  
strofy Pallady są do nich wszystkich zwró-  
cone (jak np. ta szczególnie dziwna: „Tratuj-  
cie, depeccie Centaury!”). W scenie VI, kie-  
dy Hermes wchodzi do mieszkania Lelewela,  
nie widzi go ani Lelewel, ani rozmawiający z  
nim Bronikowski. Wbiegająca pod koniec tej  
sceny za Protelem Lelewela Nike z pod Cher-  
onei „przesłania go ręką” (a właściwie prze-  
słania chyba jego usta) i „mówi za niego”,  
nie zdaje się jednak, aby obecni ją widzieli.  
Ona tylko wyraża uczucia przybyzjąca. Na  
początku sceny VII („W ulicy”) Pallas obja-  
wia się jednemu Czechowskiemu; Ares jest  
„wśród wojska”, ale oczywiście niewidzial-  
ny, skoro wojsku przewodzi Zymirski; gdy  
się ten oddział wojska oddala i zjawia się  
Wysocki, jemu jednemu znów danem jest zo-  
baczyć boginię („spostrzega Pallas” czyta-  
my). W dalszej części jest nieco inaczej: do  
podchorążych zwraca się bogini z zapyta-  
niem, na które otrzymuje odpowiedź; rozu-  
miem, że, podobnie jak Nike w końcu sce-  
ny poprzedniej za Protele Lelewela, tak ona  
mówi za Wysockiego (podchorążowie od-  
powiadają na jej wezwanie: „Słuchamy!”  
jak na wezwanie dowódcy). Podobnie jest  
nieco później w toku rozmowy Wysockiego  
z Potockim. Do Potockiego w ciągu dals-  
zym zwraca się Pallas bezpośrednio, jak  
przedtem do Wysockiego, a nawet „włócz-  
nią uderza go po głowie”: oczywiście ten  
gest symboliczny dla innych uczestników  
sceny nie jest widzialny. Kery — w samym  
końcu tej długiej sceny — pokazują się  
znów jednemu tylko człowiekowi: Czart-  
ryskiemu. W scenie VIII, najdziwniejszej z  
symboliczno-wizyjnych scen dramatu, roz-  
grywającej się w przedsiemku pałacu lazi-  
nkowskiego, bierze udział mnóstwo aktorów  
boskich, ale tylko jedna istota ludzka —  
Joanna Grudzińska. W scenie IX aktorami  
są tylko bogowie i umarli.

Słowem, hóstwa, acz uczestniczą w tej  
samej, co ludzie akcji, działają w innej sfe-  
rze i albo (1) z ludźmi się wogóle nie scho-  
dzą, albo (2) krążą wśród nich niewidzial-  
nie i niesłysalnie, albo (3) zostając niewi-  
dzialni wyczerują tylko pewnych ludzkich  
aktorów przez wypowiedzianie ich myśli, u-  
czuć i życzeń; kiedy zaś wreszcie (4) uka-  
żują się mniej lub więcej widzialnie, wi-  
dzialność ta jest ograniczona. Nie inaczej  
jest i w scenie teatralnej: gdy „Nike napo-  
leonidów” wyprowadza Zajęczkowskiego i  
swojem wołaniem nadaje właściwy sens je-  
go okrzykowi, a potem po homerowski „u-  
derza po ramieniu” Chłopiczkiego, „krzy-  
czy” nad nim, wzywa go do walki i wresz-  
cie rozgrywa z nim sławną partję kart.

Krótko mówiąc, nigdzie w utworze bo-  
gowie nie występują *coram publico* w ten  
sposób, aby byli widoczni dla tłumy, tak  
jak Satyry widoczne są dla całej publicz-  
ności zebranej w teatryku. Ta różnica jest  
dobrą racją, żeby Satyrów uważać za akto-  
rów z odbywającego się przedstawienia, tak  
samo jak Fausta, Małgorzatę i Mefista (o  
którym nawet wiemy, że jest nim aktor  
Kudlicz). Takie zaś rozumienie utwierdza  
sam poeta, skoro pisze wyraźnie w pierw-  
szej zaraz wskazówce scenicznej, że są to

— jestem bóg,  
Gram tak jak mi się to podoba

Ja jestem, widzisz, tu osoba,  
Co ludźmi hawi się,

„Satyry z następcą mającego baletu“. Za ich też przynależnością do świata śmiertelnych świadczy chyba ta okoliczność, że poznajemy ich przy arcyłudzkiem zajęciu „przypowiedzenia i umocowywania kulis“, a rozniewiany ich samowolą „Aktor“-inspijencjent zagraża im, że im każe strącić „feu“.

Wywody p. Godlewskiego o „ucieleśnionych duchach baletowych“ nie mają żadnych podstaw skoro cała reszta boskiego personelu skądinąd się wywodzi. Na korzyść natomiast jego tezy, że Satyry mogą być hostwami czy demonami, może świadczyć inny szczegół, przez niego właśnie przeoczony. Oto Nike Napoleonidów traktuje ich akcję jako godną swojej bezpośredniej interwencji: gromi ich za to, że są „na teatrze“ w chwili, kiedy naród „porwał za broń zwycięską“, a potem ich „wypędza“, „wydziera im filry i tłuście“; oni zaś z poufalością istot z tej samej sfery wołają: „uciekajmy, bo wrózkę szal bierze“! Słowa te, w każdym razie, nie bardzo przystoją aktorom z baletu, choćby i episkowcom, sięgającym myślą do wyżyn historiozofji. Początkowe wskazówki scenarjusza nie dają się, przynajmniej, łatwo pogodzić z temi „kwestjami“. Jak to wytłumaczyć? Może poeta istotnie, pisząc tę scenę, zmienił nieco swoje poglądy *de natura deorum*. A może raczej rzecz należy tłumaczyć psychologicznie: w ten sposób, że został tu ślad jakiejś wcześniejszej koncepcji, przez niedopatrznie nie uzgodnionej z resztą dzieła. Czy pójdziemy za tem czy za owem przypuszczeniem, wynik będzie ten sam: że jest tu jakaś wewnętrzna niespójność; jeśli więc szukamy pewnego oparcia, mamy do wyboru: albo iść za tem, co poeta powiedział w scenariuszu, albo za tem, co zdaje się wynikać z interpretacji dialogu. Nie jedyny to tego rodzaju wypadek u Wyspiańskiego! Ja wolę pierwszą drogę; rozumiem, że ma pewną rację i druga. W studjum swoim o *Nocy Listopadowej* zlekceważyłem trochę tę sprawę, traktując ją tylko przypiskowo.

## 3.

Przyznawszy tak memu polemiście, co mu się należy, i dostarczywszy mu nawet nieco lepszej przeciwko sobie amunicji, muszę stwierdzić, że wielka część tej, z którą w *Myśli Narodowej* wystąpił, jest mało skuteczną.

Baletnicy—usłyszymy od p. Godlewskiego — nie ustawiają kulis; robią to maszyniści, zwłaszcza w stołecznym teatrze!... — Hm, nie wiem czy teatrzyk „Rozmaitości“ w r. 1830 był tak wybitnie „stołeczny“ w sensie wyposażenia w personel pomocniczy i czy Wyspiański takim go sobie wystawiał. Z obrazu, który widzimy w sztuce, mamy raczej wrażenie czegoś dosyć ubogiego.

„Artyści baletu nie cieszą się naogół opinią ludzi dowcipnych“, jakże więc dziwne są cięte improwizacje Satyrów, jeśli ich uważać za baletników. Dajmy na to, że jest taka opinia o artystach baletu, i dajmy nawet na to, że jest ona słuszną. Argument taki miałby pewną rację dopiero wówczas, gdyby *Noc Listopadowa* była powieścią realistyczną o baletnikach w mierz, w jakiej np. *Wisła Boguszewska* i *Kornaackiego* jest powieścią o flisakach. Wobec tego, że utwór Wyspiańskiego jest dramatem poetyckim, ta uwaga krytyczna równa jest wartością takiej: „królowie nie cieszą się naogół opinią ludzi obdarzonych talentem literackim; jakże dziwnie wobec tego wyglądają królowie Szekepira, którzy mówią tak doskonalami wierszami“!

Dalej słyszymy, że szybkość, z jaką Satyry zdobywają rekwiizyty do swego interludjum, jest dziwna wprost „niesamowicie“ (nb. rekwiizytami temi są: 1. frak, t. j. strój, który w r. 1830 wszyscy nosili tak, jak my dziś marynarkę, 2. szarfa, którą choćby w kieszeni rzezonego fraka łatwo było schować). Jeżeli to jest niesamowita dziwność, to prawie wszystkie sztuki, które oglądamy w teatrze są niesamowite. Gdzieżby się w życiu tyle awantur tak prędko mogło odbyć?

„Niemniej dziwny jest fakt“, że baletnik — jeśli Satyr jest baletnikiem w kostjumie satyra — nie rozbiera się dla interludjum z tego kostjumu, ale na skórę satyra wdziewa mundur generalski. Mnie się zdaje, że byłoby conajmniej o połowę zabawy mniej, gdyby na scenie ukazał się W. Książę, a nie satyr udający W. Książę. Przynać zresztą trzeba, że i p. Godlewski do tej serji argumentów nie przywiązuje wagi największej. Jego „Gruba Berta“ bije z innej pozycji.

## 4.

Oto w rękopisie *Nocy Listopadowej* istnieje warjant sceny teatralnej, w którym — oprócz osób znanych z druku — występuje jeszcze Słowacki, a jeden z Satyrów, stanawszy za jego krzesłem, przemawia do niego ironicznie, posługując się wyrażeniami z nienapisanego jeszcze *Kordjana* i roz-

taczając wizję korony z dalszego jeszcze *Króla Duchu*. Ogłosivszy tę wiadomość, p. Godlewski przemawia już do mnie per „Szanowny panie profesorze“ (wyraz „profesor“ jest, jak wiadomo, przez niektórych naszych publicystów używany w tym sensie, w którym analfabeci dawniej używali wyrazu „sufragan“) i pisze: „Satyr wiedzący w listopadzie 1830 roku, że Słowacki wdrapie się (w imaginacji) na szczyt Montblancu, satyr znający już wyrażenia z... *Kordjana*, a raczej inspirujący właśnie ów dramat Słowackiemu, satyr kuszący poetę iście po szatańsku nadzieją korony Króla-ducha nie jest stanowczo człowiekiem“; „satyr ten jest niewątpliwie istotą nadnaturalną“; w konsekwencji krytyk, który, pisząc o Satyrach, nie wziął pod uwagę tego warjantu (ogłoszonego w r. 1929 w zbiorowym wydaniu Wyspiańskiego) popelniał „grzech“ ciężki.

Tu jednak Szanowny pan prokurator zupełnie nie ma słuszności. Mnie przeciwie chodziło o utwór w jego ukształtowaniu ostatecznym, w którym został oddany przez poetę czytelnikom, a nie o wcześniejsze szkice i odmiany pomysłów, które mogły być liczniejsze nawet, niż zachowane autografy. Wiadomo, że i *Pan Tadeusz* był z początku planowany trochę inaczej, niż wreszcie został napisany: była inna chronologia, trochę inaczej nazywały się niektóre osoby. Jak wynika z precyzyjnych studjów Pigionia, niektóre nawet ślady pierwotnej koncepcji pozostały — wskutek przeoczeń poety — w redakcji definitywnej; czyż jednak miały słuszność ktoś, co, wychwycivszy jakiś warjant, w którym zamiast Wojskiego jest Rotmistrz, wyciągałby stąd jakieś wnioski dla ostatecznej charakterystyki tej postaci? albo czy miały słuszność ktoś, co, zauważywszy, że w bruljonowej wersji księgi I Rejent jest właścicielem Sokola, a Asesor Kusego (inaczej niż w wydaniu drukowanym), usiłowalby na tej podstawie zmienić nasz pogląd na cały psi turniej w dalszym ciągu poematu? Toż przeciwie istotną cechą warjantu jest to, że został on ostatecznie zaniechany.

Pamiętać o tem trzeba i tutaj. Cała *Noc Listopadowa* zachowała się w dwóch redakcjach rękopiśmiennych, znacznie od

siebie różnych (o czem można się dowiedzieć z przypisków do tego właśnie wydania Chmiela i Sinki, o którym pisze p. Godlewski), a jeszcze odmienna od nich jest redakcja trzecia, drukowana, jedyna z którą poeta „ponosi odpowiedzialność“.

Kiedy się przegląda obfite odmiany tekstu sceny teatralnej, w ohydnych rękopisach, widać, że poeta miał początkowo jakąś inną koncepcję Satyrów: byli oni wyposażeni w nadnaturalne jasnowidztwo i proroczą wiedzę o przyszłości; skłonny jestem przypuszczać, że ślad tej koncepcji został w kilku miejscach tekstu (tych właśnie, które robią Satyrów zagadkowemi); zasadniczo jednak koncepcja ta została usunięta — na rzecz tej, której wyrazem są objaśnienia sceniczne (wprowadzone dopiero w druku), a więc przedewszystkiem słowa: „Satyry z mającego się odegrać baletu“.

Rozczytanie się zresztą w warjantach autografów podkopuje wartość głównego argumentu p. Godlewskiego nawet w odniesieniu do pierwszych redakcyj utworu. Oto scena V zaczyna się w ohydnych rękopisach od pieśni:

„Pijcie wino, pijcie wino;  
nie wierzcie, że to cud,  
gdy strumienie wina płyną,  
choć nie sadi winnie lud“.

Cóż to jest? Nic innego jak początek śpiewu Nieznajomego z III aktu *Kordjana*. Spróbujmyż teraz rozumować jak p. Godlewski: śpiewak, znający już w listopadzie 1830 r. wyrażenia (ha! całe zwrotki) z nieznanego jeszcze *Kordjana*, nie może („stanowczo“) być człowiekiem: jest („niewątpliwie“) istotą nadnaturalną. A któż to śpiewa tę piosenkę? Tu się Wysoki Sąd uśmieje: śpiewa ją aktor Kudlicz! Czyż powiemy wobec tego, że Kudlicz jest bogiem, podobnie jak Demeter, Kora, Pallas i t. p.? Dajmy spokój!

Jakż z tego wszystkiego nauka? Nie należy komplikować, ale i symplifikacja się nie zaleca. P. Godlewski zaczął od tego, że mnie nadmierne uproszczenie zarzucił, i poniekąd miał w tem słuszność. Niestety, sam zabrnął na bezdroża symplifikacji tem gorszej, że jest wielosłowna i ma pozory dokładności.

WACŁAW BOROŃY

## STAN I POTRZEBY MUZEALNICTWA W POLSCE

## II\*

Zdawałoby się, że sprawa muzeów, zbiorów, czy też działów etnograficznych, wobec ich wyjątkowego bogactwa i znaczenia dla kultury Narodu oraz obecnego zainteresowania ogółu kulturą materialną i duchową ludową, przedstawia bardziej jednolite zagadnienie. Niestety wskutek niezorganizowania jeszcze racjonalnego Centralnego Muzeum Etnograficznego, częściowo istniejącego obecnie przy Muzeum Przemysłu i Rolnictwa, oraz wskutek bardzo ciężkiej sytuacji lokalowej Muzeum Etnograficznego w Krakowie stan zbiorów etnograficznych w małych muzeach z nielicznymi tylko wyjątkami wykazuje właśnie brak odpowiedniej fachowej opieki i kierownictwa. Do programowo założonych i prowadzonych ośrodków, gromadzących nietylko zbiory z zakresu kultury materialnej, ale i duchowej poszczególnych regionów, należy przede wszystkim Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, Muzeum Etnograficzne U. S. B. w Wilnie, Muzeum „Bojkowszczyzna“ w Samborze, Muzeum Tow. Nauk im. Szewczyki we Lwowie, oraz muzea w Łodzi i w Łowiczu, a także dział etnograficzny w Muzeum Śląskim w Katowicach.

Nierównomierność nasilenia muzeów zbiorami etnograficznymi nie odpowiada w żadnym stosunku bogactwu poszczególnych terenów. Wystarczy przejrzeć zbiory Muzeum Poleskiego w Pińsku lub Podolskiego w Tarnopolu, umieszczonych pośrodku nietylko bogatych regionów etnicznych, aby przekonać się, że praca w tej dziedzinie jest jeszcze w wielu okęgach zaledwie w zaczątkach. Stan badań nad kulturą materialną ludową postąpił wprawdzie ogromnie w ostatnich czasach, lecz wszędzie daje się odczuwać w terenie nietylko brak przygotowanych fachowo zbieraczy, lecz przede wszystkim opracowań i wskazań szczegółowych oraz materiału porównawczego. Podkreślić również należy, że w przeważnej ilości zbiorów można raczej mówić o kolekcjach sztuki ludowej, a nie o całokształcie kultury materialnej czy duchowej zamieszkującej dany teren ludności. I chociaż zainteresowanie i zamilowanie do sztuki ludowej jest znacznie silniejsze niż dla

ogólnej kultury materialnej, to jednak dla przedstawienia pełnego obrazu życia mieszkających konieczne jest uzupełnienie zbiorów pod tym kątem widzenia, inaczej byłby ten obraz zbyt jednostronny. Jak konieczny jest pośpiech w zorganizowaniu i ekoordinowaniu należytem zbiorów etnograficznych najlepiej świadczy fakt, że zanikanie wielu przejawów kultury ludowej idzie w tak raptownym tempie, że dzisiaj na terenach bardziej uprzemysłowionych czy też posiadających t. zw. wyższą cywilizację z wielkim wysiłkiem i trudem udaje się tylko znajdować pojedyncze okazy zamierającej rodzimej kultury ludowej, że np. mimo wielkich zachodów nie udało się dotychczas zdobyć całego stroju kaszubskiego dla zbiorów tworzącego się Muzeum Morskiego w Gdyni. Dla uratowania więc i pokazania tak odrębnej, bujnej i różnorodnej kultury konieczna jest współpraca nietylko wszystkich muzeów zajmujących się etnografią, lecz przede wszystkim wszystkich badaczy naukowych i miłośników kultury ludowej.

Muzea i zbiory historyczno-kulturalne, znajdujące się prawie na wszystkich terenach, obejmują pamiętki historyczne lub kulturalne dotyczące bądźto poszczególnych miast jak Muzeum Historyczne m. Lwowa lub Poznania, czy też dział Starej Warszawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, bądźto związane są z wybitnymi jednostkami jak np. Muzeum Matejki w Krakowie, Mickiewicza w Nowogródku lub tworzące się Muzeum Belwederskie w Warszawie i Muzeum Chopinowskie w Żelazowej Woli i t. p. Oprócz tego w większości muzeów gromadzone są pamiętki odnoszące się do terenów działania poszczególnych muzeów, sławnych osobistości, cechów i zgromadzeń lub odnoszących się do specjalnie ważnych wydarzeń narodowych. Ponieważ różnorodność gromadzonych przedmiotów jest ogromna i wchodzi w zakres wszystkich dziedzin sztuki, archiwistyki i bibliotekarstwa, konieczne jest przeprowadzenie pewnej selekcji zbiorów i naukowych ich opracowania dla podkreślenia ich wartości historycznej i dydaktycznej oraz wyeliminowania rzeczy bezwartościowych. Należałoby również dla celów wychowawczych i ideowych położyć nacisk na zbiory, odnoszą-

ce się do walk o Niepodległość, zwłaszcza ostatniej doby.

Odrębne zupełnie zagadnienie przedstawia największa, bo licząca przeszło 60 wydzielonych zbiorów, grupa muzeów historyczno-artystycznych, znajdujących się, z wyjątkiem zbiorów prywatnych, prawie wyłącznie w ośrodkach uniwersyteckich lub też w większych miastach, jak Katowice, Bydgosz, Toruń, Łódź, Tarnów i t. p. Oprócz tego we wszystkich prawie muzeach regionalnych istnieją większe lub mniejsze działy sztuki. Chaos panujący i w tej dziedzinie należy przypisać z jednej strony w wielu wypadkach brakowi zgóry określonego programu, z drugiej zaś brakowi koordynacji pracy oraz niezgodnieniu zakresu pracy przez kierowników muzeów. Wielotorowość zbiorów i ich dublowanie w tych samych nawet miejscowościach, powstałe wskutek ambicji i zamilowań twórców poszczególnych zbiorów oraz spontanicznego ruchu muzealnego w jego początkach, wymagają gwałtownej reorganizacji i komasacji zbiorów. Dotychczasowy stan ich ma raczej charakter stałych wystaw nie zawsze o zdecydowanym programie. Brak naukowego opracowania oraz selekcji zbiorów, brak odpowiedniego pomieszczenia i rozmieszczenia ich oraz przedławianie przedmiotami drugorzędnymi i często nieistotnymi, nie pozwala na racjonalne przedstawienie drogi ewolucji sztuki oraz podkreślenie jej charakterystycznych cech. Zbiory te wskutek tego stanu rzeczy nie mogą spełniać swych najistotniejszych zadań, to jest powszechnego kształcenia społeczeństwa oraz nie dają należytego materiału porównawczego dla artystów i specjalistów. Brak katalogów i przewodników, brak prac konserwatorskich i naukowych daje się, z małymi wyjątkami, odczuwać na każdym kroku. Nie ulega wątpliwości, że przyczyniają się tu przede wszystkim ciężkie warunki ekonomiczne i lokalowe, jednakże wzajemne porozumienie się muzeów oraz zrozumienie istotnych celów zdola nawet i w dzisiejszych warunkach usunąć niejedną bolączkę. Stworzenie bowiem większych ośrodków pracy, skomasowanie zbiorów analogicznych oraz rewizja programów poszczególnych muzeów pozwoli prędzej na nowoczesne zorganizowanie zbiorów, na założenie pracowni i utrzymywanie personelu fachowego oraz na racjonalne udostępnienie zbiorów publiczności. Ogólna reorganizacja i rewizja dotychczasowych poglądów przyniesie niewątpliwie wiele korzyści dla całokształtu muzeów historyczno-artystycznych i ich wzajemnego stosunku. Czyż na przykład większe muzea lub zbiory nie powinny przeprowadzać co pewien czas gruntownego przeglądu swoich magazynów? Czyż nie powinny tak przedmiotów, nie przedstawiających specjalnych wartości dla zbiorów o wysokim poziomie artystycznym i naukowym, jak i dubletów oraz przedmiotów niewchodzących w zakres działalności muzeum, przekazywać do innych muzeów w formie depozytów, albo też, czy nie powinny przeprowadzać racjonalnej wymiany okazów?

Chaos panujący, jak widać, prawie we wszystkich dziedzinach naszego muzealnictwa, odbija się też bardzo jasnowo w wartości większości muzeów. Różnorodność i rozmaitość zbiorów w wielu muzeach, ogólnie mówiąc, regionalnych robi wrażenie jakichś przypadkowych zbiorów amatorskich, czasem nawet graniczących z pseudoromantycznymi zamilowaniami. Brak choćby szkieletowego programu pracy wytwarza niejednokrotnie nawet wrażenie jakiejś nieokreślonej gracji. Z wyjątkiem bowiem nielicznych muzeów regionalnych o zdecydowanym charakterze lub zgóry określonej specjalności, oddających w mniejszym lub większym zakresie i podkreślających specjalne właściwości regionu, większość stanowi bliżej nieokreślone „brikabraki“ i jest wykładnikiem raczej zamilowań twórców zbiorów jak danego regionu. Nierównomierne rozmieszczenie muzeów, wpływające z jednej strony z istoty samego terenu z drugiej zaś z przypadkowego doboru ludzi, którzy z wielkim poświęceniem podejmowali się pracy dla idei w miarę sił i możliwości, potęguje jeszcze ten zamęt. Samorzutna ta i pełna ofiarności praca nie zawsze bowiem była przemyślana i uzgodniona, o czem najlepiej świadczy teren województwa kieleckiego, na którym wykazał już prof. Antoniewicz w cyt. pracy, jak dalece interesy poszczególnych muzeów zabiegają się a nawet zachodzą na siebie.

Nie ulega wątpliwości, że stan finansowy i lokalowy większości muzeów prowincjonalnych jest tak opłakany, że trudno jest mówić o ich szybkiej i gruntownej reorganizacji, lecz przeprowadzenie pewnej selekcji muzeów i możliwie dokładne skonkretyzowanie ich programów i terenów działalności oraz unormowanie ich wzajemnego stosunku, rozwiązałoby nawet w obecnych warunkach niejedną trudność.

Inne, lecz może jeszcze ważniejsze i głębiej sięgające zagadnienia przedstawia-

\* Por. *Pion* nr. 18 (135).

ją muzea w większych ośrodkach, a noszące przeważnie charakter muzeów centralnych, ogólnopolskich, ogólnopolskich, czy też jak niektórzy nazywają stolecznych. Konsekwencje niezgodnionej pracy są tu może jeszcze jaskrawsze. A przejawiają się one przede wszystkim w wielkich ośrodkach w formie istnienia kilku równoległych konkurujących ze sobą zbiorów. Dla scharakteryzowania tej wielotorowości naszego muzealnictwa wystarczy wspomnieć, że w Warszawie istnieje aż 5 zbiorów graficznych, a mianowicie przy Muzeum Narodowym, Bibliotece Uniwersyteckiej, Bibliotece Narodowej, Centralnej Bibliotece Wojskowej oraz w Dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki. Zbiory numizmatyczne zaś w Muzeum Narodowym, Dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki i Mennicy Państwowej. Obok ogromnej galerii malarstwa polskiego w Muzeum Narodowym istnieje jeszcze galeria malarstwa polskiego w „Zachęcie” Sztuk Pięknych i w Dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki. Niema też nieodzwonnej współpracy ani porozumienia między Państwem Muzeum Archeologicznym i Muzeum Archeologicznym im. Majewskiego Tow. Nauk Warsz., obok których istnieje jeszcze niewielki zbiór archeologiczny w Muzeum Narodowym. W Krakowie znów obok istniejących już dwóch poważnych zbiorów graficznych przy Bibliotece Jagiellońskiej i Muzeum Narodowym, powstał niedawno trzeci gabinet grafiki przy Polskiej Akademii Umiejętności. Nie lepiej przedstawia się sytuacja we Lwowie, gdzie wskutek różnic politycznych, braku lokali oraz niezgodnienia zamierzeń przez kierowników muzeów, poważne naogół zbiory zostały rozbite. Mam tu na myśli przede wszystkim zbiory etnograficzne w Narodowym Muzeum Ukrainińskim i w Muzeum T-wa Nauk im. Szewczenki oraz zbiory miejskie i Muzeum Dzieduszyckich, a także miejskie galerie obrazów — Orzechowicza i Narodową.

Dotychczasowe warunki lokalowe są prawie wszędzie fatalne. Z wyjątkiem bowiem Muzeum Narodowego, które w najbliższym czasie przeprowadzi się całkowicie do własnego gmachu i Muzeum Wojska oraz Muzeum Poczty i Telekomunikacji i kilku jeszcze muzeów (np. Muzeum Arch. im. Majewskiego), wszystkie inne walczą z tego rodzaju trudnościami lokalowymi, że cierpią na tem nie tylko sprawa racjonalnego udostępnienia zbiorów dla publiczności, lecz przede wszystkim ich konserwacja, naukowe opracowanie i sama praca w muzeum. Czy weźmiemy pod uwagę Państwowe Muzeum Archeologiczne, Państwowe Muzeum Zoologiczne, czy Dyrekcję Państwowych Zbiorów Sztuki, Muzeum Etnograficzne i Muzeum Przemysłu i Techniki przy Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie, czy Muzeum Etnograficzne w Krakowie lub dotychczasowe pomieszczenie Muzeum Narodowego w Krakowie, to przyznać należy, że stan tego prowizorium przynosi nieobliczalne szkody dla zbiorów, nauki i popularyzacji samego muzealnictwa.

Trudno dzisiaj jednym pociągnięciem zaradzić złu, lecz zdaje się nie ulegać wątpliwości, że przy pewnej konsolidacji, dobrej woli i wyteżonych wspólnych siłach niejedna usterka może być usunięta. Czyż nie łatwiej jest naprzykład postawić na odpowiednim poziomie jeden gabinet graficzny w Warszawie z wyszkolonym personelem i utrzymać go na właściwej wyżynie, niż rozdrobnić wysiłki na utrzymanie i prowadzenie pięciu? Czyż nie zyskają na tem same zbiory i publiczność, nie mówiąc już o nauce? Czyż w myśl tych zdrowych zasad program budowlany Muzeum Narodowego w Krakowie nie przewidyuje zebrania rozproszonych w kilku budynkach zbiorów, które właśnie dopiero po odpowiednim ich ekomasowaniu i zorganizowaniu okażą się w pełni walorów?

Koniecznym więc wydaje się tu przeprowadzenie gruntownej reorganizacji, zdążającej do koordynacji pracy i komasacji zbiorów, do stworzenia z nich żywych placówek artystycznych, kulturalnych, naukowych i oświatowych, promieniujących na całą Polskę — do wprowadzenia ich w orbitę życia codziennego.

Stworzenie większych placówek muzealnych umożliwi też w przyszłym czasie ściśle określenie istotnych zadań, stworzenie pracowni naukowych i konserwatorskich oraz sal wykładowych, których istnienie jest nieodzowne. Tego rodzaju pracownie mają nie tylko wielkie znaczenie lokalne, lecz odgrywają też poważną rolę w życiu muzealnym prowincji, służąc za poradnię naukową i konserwatorską.

Z ogólnych rozważań wyeliminowałem prawie całkowicie sprawę zbiorów przy zakładach naukowych, jako zbiorów o specjalnym zupełnie charakterze. Nasuwa się tu jednak zagadnienie, czy nie należałoby niektórych kolekcji, poza oczywiście ściśle naukowymi, udostępnić dla publiczności ewentualnie też przekazać w formie depozytów do muzeów publicznych.

W ogólnych uwagach nie można pominąć jeszcze spraw finansowych, które są w wielkim stopniu przyczyną takiego stanu naszego muzealnictwa, a które powinny mimo obecnie najmniej sprzyjających warunków ulec pewnej reformie. Większość muzeów bowiem, poza muzeami państwowymi i samorządowymi, nie posiada wogóle żadnego stałego choćby minimalnego budżetu i żyje właściwie z dnia na dzień. Wiele też instytucji, które zdawałoby się, że mają być zapewnione, uzależnionych jest od nastawienia i zrozumienia kierowników poszczególnych samorządów czy też instytucji naczelnych, którzy w wielu wypadkach, uważając istnienie muzeum za pewnego rodzaju luksus, najłatwiej przy pierwszych ograniczeniach budżetowych skreślają sumy na muzealnictwo. Lecz winę ponoszą wielokrotnie i same muzea, które wskutek małego emanowania nazwewnątrz, braku należytej propagandy i bardzo nielicznej frekwencji, nie odgrywają prawie żadnej roli w życiu kulturalnym i społecznym. Skierowanie więc pracy muzealnej na właściwą drogę oraz przekonanie czynników mniarodajnych o znaczeniu muzeów dopomóż niejednokrotnie do poprawy i zapewnienia bytu instytucjom muzealnym.

Aktualne również jest zagadnienie budowy muzeów, a przede wszystkim projektów budowlanych. Samorządność poczyniła, a często nawet niezbyt dokładne przemysłowe programy budowy i niezadawanie sobie sprawy z możliwościami warunków lokalnych, terenowych i finansowych, dało już w ostatnich latach kilka ujemnych przykładów. (Muzeum P. T. K. we Wrocławku, Muzeum

Narodowe w Warszawie lub konkurs rozpisany na Muzeum w Toruniu). Scentralizowanie nie inicjatywy i zamierzeń, lecz opinowania i decyzji w sprawach projektowanych budowli muzealnych niewątpliwie dałoby pomyślniejsze rezultaty.

Wiele też poczyniła i zadań rozbiła się o brak kwalifikowanych pracowników muzealnych. Nastawienie ogólnopolskiego muzealnictwa na stworzenie z muzeów placówek badawczo-naukowych, kulturalno-artystycznych i oświatowych, wymaga specjalnego kształcenia fachowców i specjalnego podejścia do rzeczy. Aby zaradzić tym niedomaganiom odbijającym się dość silnie w pracy naszych muzeów, należałoby przede wszystkim pomyśleć o zorganizowaniu odpowiednich kursów, umożliwieniu praktyki w większych instytucjach należycie postawionych oraz stworzeniu kadr przygotowanych pracowników. Wobec braku środków na utrzymanie specjalistów w małych muzeach należałoby je podporządkować pod względem fachowym większym ośrodkom. W ten sposób kollaboracja muzeów i pracowników muzealnych byłaby znacznie bliższa, a niejedna sprawa wspólnie omówiona zyskałaby na jej skonkretyzowaniu.

Najważniejszą jednak rzeczą, od której uzależniony jest rozwój i znaczenie muzeów w Polsce, to przede wszystkim określenie, czym one mają być, jaką rolę odgrywać, do jakich mają służyć celów, gdzie i jakie mają rację bytu, aby należycie kontynuować pracę zaczęta dla szczytnych ideałów i godnie reprezentować sztukę, kulturę i naukę Wielkiego Mocarstwa.

JADWIGA PRZEWORSKA

## ALDO PATOCCHI

Nazwisko Alda Patocchi, najwybitniejszego dziś drzeworytnika szwajcarskiego, nie zupełnie jest obce na gruncie warszawskim. Na urządzonej w roku 1933 Międzynarodowej Wystawie Drzeworytów w I.P.S. prace tego artysty zaszczytnym wyróżnieniem zostały odznaczeniem.

Nas, Polaków, osoba Alda Patocchi zainteresować może nie tylko wybitnymi walorami wyjątkowo bogatej produkcji graficznej. Choć, w ciągu kilku pokoleń, rozmaitemi rozcieńczana przemieszkami — matka jego jest niemiecką Szwajcarką — płynie w nim, mianowicie, jak z dumą oświadcza, krew polska. Jej to przypisuje wielkie swe zamiłowanie do drzeworytnictwa, które uważa za charakterystyczną sztukę narodów północy. Jej, jak powiada, zawdzięcza kult prawdziwy dla Chopina oraz, wogóle, zachwyt dla sztuki i muzyki

słowiańskiej, która sprawia, że „gluchy pozostaje na wszelkie inne kadencje”.

Aldo Patocchi urodził się w Mendrisio, maleńkim, uroczym ustroniu, przeglądającym się w szafirowych wodach włosko-szwajcarskiego jeziora Lugano. W roku 1930 otrzymał, pięć tysięcy franków wynoszącą, nagrodę państwową Czterech Kantonów, którą Federacja Helwecka przyznaje corocznie najwybitniejszemu ze swych artystów — malarzy, architektów, rzeźbiarzy i rytowników — poniżej lat czterdziestu. W tym samym roku odznaczony został dyplomem honorowym na wystawie Międzynarodowej w Chicago. Ma wtedy lat zaledwie dwadzieścia. Wśród grafików o rozgłosnem już nazwisku należy więc napewno do najmłodszych.

Po kilku niezbyt udanych próbach malarzkich, poświęca się Patocchi, jakby in-



styktownie, z całym zapalem południowego swego temperamentu (wypadek dziś rzadki, o ile nie jedyny) wyłącznie drzeworytowi. Pociągają go od razu tak doskonale sztuce czarno-białej odpowiadające kontrasty światła i cieni otaczającego go, od dzieciństwa, krajobrazu górskiego. Kusi go i do mistycznej niejako doprowadza egzaltacji żywa materia rozrastającego się dookoła tworzywa, w którego ściślejszej masie, ostro, głęboko wrzynającym się rylcem, utrwalać poczyniła, już jako chłopiec piętnastoletni, najrozmaitsze pomysły młodocianej swej wyobraźni. Na początku, pewną jeszcze naiwnością zdradzającą i poniekąd przeladowane sceny idylliczne życia wiejskiego („Dwadzieścia miesięcy”), jakaś, z pierwszego może marzenia miłosnego lirycznie wysnuta główka dziewczęcia. Następnie, rozrastający się z dnia na dzień szereg mniej lub więcej oryginalnych pomysłów *ex libris*ów, kalendarzy oraz ilustracji i winięć do książek i miesięczników.



ALDO PATOCCHI

Betty

Nadzwyczajna, dla początkującego artysty rzeczy nawet można, niekiedy zdradliwa, bo do pewnej nierzadko manieri prowadząca łatwość pokonywania inercji tworzącej oraz zwalczania wszelkich nastrojczych przez nie trudności technicznych czyni wcześniej bardzo Alda Patocchi jednym z najdoskonalszych współczesnych „maestrów” sztuki drzeworytowej. Wytrwałemu i upartemu jego rylcowi poddaje się uległe odporne masa najtwardszego drzewa bukszpanowego. Zdumiewająca jest u niego również świadomość osiągalnych, w stosunku do każdego materiału, możliwości. To też, w okresie, kiedy gubi się jeszcze w oszalamiającej go żywiołowo mnogości, z pewną pedanterją odtwarzanych, form światła roślinnego, okupuje się zwycięsko wartością techniczną, finezjami swymi z litografią współzawodniczyć mogącej odbitki.

Uporawszy się z trudnościami kompozycyjnymi, a w pogoni za coraz większą prostotą, wyzwoliwszy się, z czasem, z pod wpływu pierwszych romantycznych uniesień i sentymentalnych wylewów lirycznych, Patocchi, poprzez mozolne, głęboko przemyślane próby odpowiednich skrótów syntetycznych i uproszczeń formalnych, wypracowuje sobie stopniowo styl własny. Dwa cykle dwudziestoletniego wstępnego zaledwie rytownika: *Poszумы lasów* (1928) i *Dwa nacięcia Pejzażów* (1932) tworzą etawania się stylu tego ważne bardzo etapy.

Szeroka niezmiernie gama nastrojów, wysnuta przez artystę bezpośrednio z intuicyjnego wyczuwania głębokich tajemnic przyrody, zasadnicze tu stanowi podłoże. Na niem to dopiero, choć z naturalistycznych płynąc upodobań, wybitny zmysł ar-



ALDO PATOCCHI

Rozwiewanie się obłoków



Ostatnie roboty



ALDO PATOCCHI

Mendrisio

tytetyczny Alda Patocchi, coraz bogatszym wspierany doświadczeniem technicznym, rozbudowuje fikcyjny świat swych, na zewnątrz pod postacią symbolicznych krajobrazów projektowanych, głębokich przeżyć wewnętrznych. Właściwa mu pewność ostrego cięcia oraz zdecydowanie kontrastów światłocienia, wywołują tak charakterystyczną dla niego surowość ekspresji, nadającą krajobrazom tym niesamowity, pełen fantazji urok zjawisk nierealnych: splatających się złowrogo w fanatyczne sklepienia nagich, nadprzyrodzoną jakąś potęgą powyginanych gałęzi, niebotycznych lasów bezlistnych lub blaskiem majestatycznej grozy opromienionych, zacisznych ustroni alpejskich.

Co się tyczy samej faktury: niepomahowane dążenie do wyrzynania linii coraz pewniejszych i cieńszych oraz wywoływania najpolyskliwiejszych efektów czerni, przy możliwie najdoskonalszym, o jedności wizji artystycznej stanowiącym utrzymaniu równowagi nie tylko światła i cieni, ale również wzajemnego ustosunkowania do siebie poszczególnych planów, płaszczyzn i konturów. Nad przeciwstawieniem wielkich, zamkniętych płaszczyzn czarnych i białych przeważa jednak, w wyrzutowaniu i modelowaniu zewnętrznej szaty kształtów, technika operowania liniami krótkimi i kreskami.

Nie brak, co prawda, w twórczości Alda Patocchi sporej dozy pierwiastków literackich. Nie brak też, nieświadomego może ale dość oczywistego poddawania się wpływom obcym: dalekie i przyciszone echa quattrocentistów toskańskich oraz ich późniejszych epigonów, prerafaelitów angielskich, obok zapatrzenia się w klasyczne wzory drzeworytnicze dawnych mistrzów

pobliskiej północy. Ale jest jednocześnie szczerość z miłością do przyrody wysnutego uczucia, jest wybitna, ku doskonałości zmierzająca indywidualność twórcza. Jest prawdziwa poezja i świadoma ewych celów, jasno, zapomocą linii i płaszczyzn, wypowiadająca się myśl przewodnia.

Już w niektórych kompozycjach portretowych (*Insynuacja*), imponujących w drzeworytnictwie również niezwykle swymi rozmiarami, zdobywa się Patocchi na dzieła, w których doskonałość techniki walczy o lepsze z nadzwyczajną siłą wyrazu oraz ową lepszą koncepcji myślowej. Po wykreślonej paraboli coraz dalej idących eliminacji i uproszczeń dochodzi on jednak dopiero w wydanych w roku 1934 *Jedenastu martwych naturach* do mety, która w twórczości jego napewno decydującą stanowiłby hędzie fazę. Artyeta wznosi się tu bowiem na szczyty, z których wysokości oczom jego najdalej się już prawdziwej Sztuki uchylają się widnokręgi.

Porzuciwszy tematy anegdotyczne, Patocchi daje w swych „martwych naturach” pomimo pewnej, dyskretnej jednak stylizacji, szereg prawdziwym życiem tętniących obrazów najpiękniejszych przedstawicieli flory rodzimej i obcej. Zbliżenie się, jak sam stwierdza, do tak zwanego lacińskiego, bardziej słonecznego i bezpośredniego pojmowania istoty życia, umożliwiło mu stworzenie cyklu jakby swego rodzaju portretów kwiatowych. Dzięki odpowiednio wysubtelnionej technice oraz głębokiej intuicji rytmownika, z czerni i bieli wyczuwać się tu daje nie tylko poszczególne barwy, ale niemal — zapachy...

ALEKSANDER KOŁTOŃSKI

## OTTORINO RESPIGHI

Smutna wiadomość doszła nas przed paru dniami: dn. 18 kwietnia umarł w Rzymie Ottorino Respighi, członek Akademii Italji. Odezedł z tego świata muzyk, sławny, jako autor symfonii — mniej znany, jako autor oper i kompozycji kameralnych, a zapomniany, jako skrzypek.

Zmarły znany był w Polsce głównie ze swoich *Fontann, Rzymu, Ptaków* i przeróbek *Starych melodji i tańców włoskich*. Śmierć jego dokonała olbrzymiej wyrwy w muzyce włoskiej, zabierając mistrza z jego czołowego miejsca, gdzie nielato go kto inny zastąpi.

„Z pod pióra Ottorino Respighi wyszły tysiące stronice, z których ani jedna nie była mdła i nikła — pisze o nim Alberto Gasco, znany krytyk muzyczny. — Posiadał wrodzoną wykwiutność zarówno jako kompozytor nowoczesny, jak i autor transkrypcji dzieł starych; znajomość techniki szła u niego w parze z dobrym smakiem... Respighi oddawna przestał być przedmiotem sporów. Nikt nie ośmielał się zakwestjonować zalet mistrza — i to wielkiego mistrza”.

Życie Respighiego upłynęło ogromnie pracowicie i wiele miejsca zajmują w niem rzetelne studia. Ottorino Respighi, urodzony w Bolonji w r. 1879 kształcił się początkowo na skrzypka, studiując pod kierownictwem Sartięgo. Następnie Martucci udzielał mu nauki kompozycji. Dalej Respighi pracował w Berlinie i Petersburgu. Warunki materialne, czasem dość uciążliwe, nie pozwoliły mu oddawać się wyłącznie studjom. Przez pewien czas Respighi zarabiał grą na skrzypkach; w tej epoce słyszemy nawet o występach publicznych, a koncert jego w Berlinie zjednał mu przychylną ocenę.

Powróciwszy jednak do kraju, Respighi zarzucił skrzypce zupełnie. Oddał się wów-

czas kompozycji i pracy dyrygenckiej — jednocześnie ucząc muzyki. Z jego pierwszych oper *Semirama*, wystawiona w Bolonji w r. 1910 zwróciła na siebie uwagę bezpośredniością uczucia, śmiałością a jednocześnie opanowaniem techniki orkiestralnej.

W r. 1913 Respighi objął w Rzymie wykłady kompozycji w Liceum Muzycznym im. św. Cecylii, gdzie następnie został dyrektorem.

Europejską, a potem i pozaeuropejską sławę zdobył Respighi nie utworami teatralnymi (poza operami — kilka świetnych baletów), ale muzyką symfoniczną. Tematem natchnień bywał często Rzym, który stał się umiłowaniem miastem syna Bolonji. Szczególne powodzenie zdobyły *Fontanny Rzymu* (1916 r.), *Pinje, Rzymskie święta*, nie mniejszą wartość mają jednak i inne jego dzieła ówczesne, jak *Symfonia dramatyczna* oraz utwory kameralne na skrzypce i fortepian. Nowe wielkie powodzenie przyniosły mistrzowi transkrypcje „Starych melodji i tańców włoskich na lutnię” — których wyszło 3 suity; pierwsza, najznakomitsza w r. 1918. Przeróbką dawnych kompozytorów jest utwór *Ptaki*, obejmujący 4 części: *Kura, Gołąb, Słowik i Kukulkan*.

*Tryptyk botticellowski, Witraż kościelny, Lauda na Narodzenie Pana, Metamorfozon* i przywiezione z podróży *Impresje Brazylijskie* — oto etapy pracy Respighiego na polu muzyki symfonicznej.

W ostatnich latach Respighi powrócił jednak do opery — która dla Włochów posiada zawsze jakąś nieprzepartą atrakcję. Z oper tych *Marja Egipcjanka*, o niezaprzeczonych walorach muzycznych, przyniosła mu uznanie, zarówno jak i późniejszy *Płomień*. Wystawienia ostatniej, *Lukrecji*, mistrz się już nie doczekał.

Znaczenie Respighiego jest ogromne:

tak ze względu na stanowisko, na jakie talent jego wyniósł go w ojczyźnie — jak i ze względu na rozgłos zagranicą, rozgłos, który go czyni oficjalnym niejako przedstawicielem muzyki włoskiej.

„Niektórzy sądzą — powiada o Respighim Gasco — że niezwykle (jego) powodzenie pochodzi raczej z zewnętrznej przebogatej szaty, niż z wewnętrznej pomysłowości i absolutnej oryginalności inwencji tematycznej. Nikt nie śmie jednak zaprzeczyć kompozytorowi nadzwyczajnej płodności w wynajdowaniu nowych chwytów technicznych, szczególnie orkiestralnych, ani też wyrazić zastrzeżeń, co do jego kultury i najwyższego wyrafinowania”.

W. W. DE A.

## TEATR

INSTYTUT REDUTY: *Pierścień Wielkiej Damy* C. K. NORWIDA. w reżyserji Juljusza Osterwy.

W głośnym fakcie, że Osterwa dla uhonorowania poety zaangażował prawdziwą hrabinę i zapuścił prawdziwą brodę, jest zapewne mniej kabotyzmu niż uożnaby zrazu przypuszczać. Chociaż ludzie drażliwi na wszelką nieszczerość w sztuce przy takim wyjaśnieniu wzruszą ramionami, nie zmienia to postaci rzeczy: bywają i takie, dziwnego nabożeństwa, formy kultu autentyczności. Patron wiary artystycznej Reduty, naprawdę wielki reformator teatru, Stanisławski, wciągając w grę sceniczną jak największą liczbę elementów rzeczywistości, wierzył, że to właśnie pozwoli mu wydobyć siły twórcze z aktorów. Obstawiał ich meblami wypożyczonymi z muzeum, ubierał w kostjum na wiele tygodni przed wystawieniem sztuki, zaznajamiał z „duchem” epoki... Wszystko to w tym celu, aby zatraciwszy świadomość sceny i zapomniawszy ewych mechanicznych gier, stawali się niemal bezwiednie, spontanicznie postaciami sztuki i słowom gniewu czy radości nadawali ciepło prawdziwego uczucia. Było dużo racji artystycznych w tej ośmieszzonej doktrynie „przeżywania”, zresztą wyrastającej ze starej złudy realizmów, że sztuka może się obejść bez konwencji. Nowy aktor, twórca, winien był ją wzgardliwie odrzucić. Zamiast „sztampy” — odwiecznych pów i min, miał przy pomocy „systemu” Stanisławskiego dawać na scenie wyraz przeżyciom złożonym, bogatym i tak różnym, jak różni są już nie bohaterowie literaccy ale ludzie.

Posługując się takim zestawieniem, można — choć nie bez uśmiechu — jakoś wytłumaczyć dziwne zagadki „autentyzmu” Reduty. Dlaczego — powiedziano tu sobie, trochę fałsetem pani Heleny Mniszek — silić się na „udawanie” wytworności Wielkiej Damy, gdy można zaprosić aktorkę, która zostawiła po sobie piękne wspomnienia i która w owej wytworności od lat dziesięciu pluska się jak ryba w stawie? Oto przyczyna wyboru Brydzińskiej, jeszcze dość uchwytna dla racjonalnego tłumaczenia. Z brodą Osterwy jest znacznie więcej kłopotów, bo broda wyrasta już w sferach metafizycznych tej religii. Można by się tylko domyślać, nader nieśmiało, że ma zapewnić duchowi romantycznej postaci osiedlenie się w aktorze i stały w nim pobyt aż do zdjęcia sztuki z afisza. Przy takim traktowaniu, Graf Szeliga ma zapewnić wcielenie znacznie pełniejsze niż gdyby musiał co wieczór po skończeniu widowiska iść wraz z przyprawnym zarostem do szuflady między pudelka z pudrem i farbą. — Jak wiadać ta polska odmiana wiary artystycznej Stanisławskiego nie dorasta do pasa prostocie, surowości i powadze swego wzoru. Ale niema dostatecznych powodów do posądzeń, że jest tylko pozą.

Chociażby się nawet stwierdziło, że wieść o hrabinie i o brodzie spełnia wybornie zadania reklamy, co nadaje potrosze temu ze spolewli charakter jakiejś Armji Zbawienia, jednajęcej sobie wyzwawców przez hędny, psalmy i publiczną spowiedź. Trudno przypuścić, aby Reduta w ten sposób chciała podać się na pośmiewisko. Tę przyjacieleką przysługę wyświadczają jej rzesze snobów, zbitych zupełnie o pantofelki dzisiejszym

zmętnieniem przekonani i zalamaniem się wiar. Ponieważ żadna moda literacka nie wskazuje im palcem, co mają czcić i podziwiać, — stają zupełnie bezradni wobec rzetelnego artysty, a jest go sporo także w tem przedstawieniu. Trzeba dopiero wrzasku sensacji, aby ożywili się i ruszyli ławą uwielbiać Norwida.

Przy nawyknięciu do szczerości ogromnie trudno jest zdobyć się na takie szczerze uczucie, słuchając tej sztuki. Jej słowa starają się usilnie o suggerowanie rzeczy wielkich i mądrych, ale ani na chwilę nie woluują w nas złudzenia, że płyniemy przez głębinę. Owezem — mimo tych mgieł, ciemności i tajemnic poetyckiego wyrazu czuje się dobrze tuż pod powierzchnią mierzliwego pospolitego komunału. Wobec tego wolałoby się, aby słowo było prostsze, skoro nie komunikuje myśli trudnej i niezwykłej. Ułatwiłoby to życie postaciom dramatu, które są osobami całkiem miernego wzrostu i muszą dla efektu moralnej wielkości chodzić cingie na szczytach. Pewną ulgę przynosi to, że chodzą mało — sztuka jest niemal zupełnie pozbawiona akcji, bo wydarzenia dramatycznego starcza w niej ledwie na parę końcowych scen. Przytem to właśnie wydarzenie rzuca dość ponury cień na sprawy odnoszone tu, jak monstrancja, ze czcią i powagą. Wbrow przekonaniom poety, niema wzniosłości etycznej w tem, że ubogi młodzieniec, niesłusznie posądzony o kradzież pierścionka, dostaje jako wynagrodzenie za krzywdę rękę mającej damy, na którą dotąd ledwie śmiał podnieść oczy. Niema tej wzniosłości zwłaszcza w marzeniu, że oto taki przypadek dopomóż człowiekowi o pokornym sercu do zwrócenia na siebie uwagi i obdarzy szczęściem. Podobnie myśli tylko samolubne i historyczne dziecko, kiedy udaje chorobę, aby sobą zająć rodziców. Czasami z takiego dziecka wyrasta Tartuffe.

Wszyscy wykonawcy mówili pięknie wiersz Norwida, osiągnając wspólny ton jakiegoś scieżenia i smutku. Osterwa postaci Szeligi dał romantyczny gest i wielkopański, staroświecki wykwiut. Brydzińska nie dopisała w rozczarowaniu autentycznej wytworności — była prosta, załębiona i dlatego pełna uroku; dziesięcioletnia przerwa sprawiła jednak, że grała, jeśli tak można powiedzieć, z odpoczynkami, coraz to gubiąc wyraz przyjęty dla postaci, — tak że hrabinie Harris zbrakło ostatecznie wyraźnych rysów. Miarą wysiłku włożonego w przygotowanie aktorów był dojrzały występ Wilamowskięgo. U Parysiewiczówny to przygotowanie nie dało równie dobrych rezultatów.

BOHDAN KORZENIEWSKI

## SPRAWY NIEMIECKIE

ALFRED STERN

Nazwisko tego wybitnego historyka jest jeszcze wciąż nieznanie szerszej publiczności. Jego działalność naukowa rozwijała się na uniwersytetach szwajcarskich, to też zewnętrzne odznaczenia omijały go; jednakowoż spotkał się z nimi w swej niemieckiej ojczyźnie, tuż przed ostatnim przewrotem, i wówczas zwróciła się ku niemu uwaga szerszych mas, a przynajmniej t. zw. mas wykształconych. Sam przez się zasługuje Stern na to, aby go postawić tuż obok Rankego; jego zdobyte naukowe nie ustępują w niczem zasługom takich uczonych jak Droysen, Treitschke lub Sybel, którzy zyskali sławę z powodów politycznych, a znacznie przewyższają znaczenie Kosera czy Dietricha Schäfera, którym ma rachunek talentu zaliczono ich przekonania; przewyższają również, dzięki gruntowności naukowej, połączonej z ujmującą formą piarską, znane „szczytowo osiągnięcia” liberalnego dziejopisarstwa Friedjungów, a dawniej Raumerów i Schlosserów, którzy przeniknęli aż do buduarów eleganckich pań i całkiem nieeleganckich kantorów.

Alfred Stern zdobył gruntownie przygotowanie naukowe w Getyndze i Heidelbergu; wyniósł stamtąd najściślejszą dokładność w badaniu źródeł i bezmarniejszą rzeczowy stosunek do przedmiotu badania, ale zarazem również wrażliwość na artystycz-

WYDAWNICTWO F. HOESICK  
WARSZAWA

KAROL HUBERT ROSTWOROWSKI

JUDASZ Str. 442

PISMA

KALIGULA

MIŁOSIERDZIE

Cena zł. 12.—

ne kształtowanie słowa. Nie próbował śmia-  
łymi teoriami lub jeszcze śmiejszą prakty-  
ką wstrząsnąć posadami świata, albo przy-  
najmniej dziejopisarstwa, jak to np. robił  
oni tak sławiony Lamprecht; starał się o  
rzetelną służbę prawdzie i o ładne, kształt-  
ne jej przedstawienie. Podobny był w ten  
do owej elity historyków niemieckich, któ-  
rzy jak Max Lehmann lub Fournier, jak  
Marcks i Oncken, jak Meinecke i Srbik, nie  
pograżają się całkowicie w erudycyjnych ba-  
daniach specjalnych, ale nie ubiegają się  
również o laury błyskotliwych feljtonistów  
historycznych.

W ciągu długiego życia, wypełnionego  
prawie siedemdziesięcioletnią zawodową  
pracą pisarską, Stern wydał mnóstwo poży-  
tecznych opracowań monograficznych. O  
niemieckich wojnach chłopskich, o epoce  
Cromwella i kulturze tej epoki — książka  
jego o Miltonie dziś jeszcze, po sześćdziesię-  
ciu latach, posiada nieprzedawnioną war-  
tość, — o rewolucji francuskiej i (w ostat-  
nich czasach) o wpływie tej rewolucji na  
niemieckie życie duchowe (1928). Skreślił  
przepyszny portret Mirabeau (1889) i zba-  
dał drobiazgowo czasy reform steinowskich  
w Prusach. Tutaj właśnie dochodzimy do  
okresu, którym Stern w ciągu ostatnich  
czterdziestu lat zajmował się prawie wyłu-  
cznie i któremu poświęcił opracowanie syn-  
tetyczne, będące jego arcydziełem i arcy-  
dziełem dziejopisarstwa w ogóle.

Jako owoc rozważnej, przemyślanej i  
wszechstronnej pracy ukazało się pomiędzy  
r. 1894 a 1924 dziesięć tomów jego *Ge-  
schichte Europas im 19. Jahrhundert*. Rzec  
została wydana przez znaną firmę Cotta, co  
już samo nadaje jej klasyczny charakter.  
Spokojna, szlachetna w stylu narracja na te-  
mat mistrzowsko opanowanego materiału o-  
piera się nie tylko na wyczerpująco uwzględ-  
nionej literaturze przedmiotu, lecz i na  
samodzielnych badaniach autora w najwa-  
niejszych archiwach. Stern z jednakową do-  
skonalskością znał język, stosunki i fachową  
literaturę historyczną Niemiec, Francji, Ang-  
lii, Włoch i Niderlandów; a dalekich po-  
droży naukowych, na które często się ze  
swejej szwajcarskiej siedziby udawał, zawsze  
przyszedł bogate plony. Nie były mu rów-  
nież obce rzeczy słowiańskie; pod tym  
względem Stern jest rzadkim a dodatnim  
wyjątkiem wśród piszących po niemiecku  
historyków. Posługiwał się źródłami rosyj-  
skimi, czeskiemi i polskimi. Obeznal się  
dokładnie z literaturą dotyczącą dziejów  
polskich, czytał książki wypożyczone z bi-  
blioteki Muzeum w Rapperswilu, korespon-  
dował z prof. Smolką, prof. Forst-Battaglią  
i dr. A. Lewakiem, a sięgał nawet do źródeł  
niedrukowanych. Sprawie polskiej był szcze-  
rze przychylny. To też spokojny, przyjacieli-  
ski i trzeźwy jego sąd o zdarzeniach i o rzad-  
kach polskich stanowi, poza dziełami Maxa  
Lehmanna i Delbrücka, cenny wyjątek w  
całej historjografii niemieckiej początku XX  
wieku. Nie były mu także obce sprawy i ję-  
zyki skandynawskie oraz hiszpańskie i portu-  
galski. Rzeczywiście więc jego *Dzieje Euro-  
py* zostały zbudowane na ogólnie-europejskiej  
podstawie.

Jego sąd odznaczał się niezależnością:  
był nieprzekupny, rozważny, samodzielny i  
przenikliwy. Jakkolwiek z przekonania oso-  
biściego liberal niemiecki starej daty —  
mniej więcej z epoki konfliktu lat sześć-  
dziesiątych; dochodził wówczas do okresu  
męskiej dojrzałości; — jakkolwiek „wolno-  
myśliciel i niemiecki patriota demokraty-  
czny, umiał jednak Stern zdobyć się w sto-  
sunku do „klerykałów“, „feudalów“, „reak-  
cjonistów“ i „ludów lokajskich“, oczernia-  
nych przez jego ideowych towarzyszy, na ty-  
le zrozumienia i na taką niezachwianą spra-  
wiedliwość, jak wobec prądów umysłowych  
francuskich i angielskich, a także wobec  
wojującego nacjonalizmu niemieckiego. To-  
lerancję i sympatyczne zrozumienie ludzi i  
naczej od niego myślących umiał połączyć  
z wiernością w stosunku do własnych prze-  
konani.

Do jakiego stopnia było to u niego mo-  
żliwe, o tem można się przekonać czytając  
jego przedstawienie wojny separatystów  
szwajcarskich lub przedmarcowej Austrii.  
Jego osobista sympatia była oczywiście po  
stronie włoskiego *risorgimento*. Kiedyś go  
odwiedził po raz ostatni, jako 88-letniego  
starca, mówił mi z godną podziwu żywio-  
ścią o projekcie biografi Garibaldi, którą  
jeszcze chętnie przygotował na podstawie  
zabranych przez siebie obfitych materia-  
łów.

Łaska niezamąconej jasności ducha nie  
opuszczała go do najpóźniejszego wieku.  
Przecież głównie swe dzieło ukończył mając  
lat 78. Ostatnia jego książka, przykuwająca  
uwagę autobiografia, ukazała się w r. 1932.  
Opowiada ona o cichym i szczęśliwym ży-  
wocie uczonego, który zaczął się w r. 1846  
w Getyndzie i do chwili czynionego w au-  
tobiografii obrachunku toczył się harmonij-  
nie — pomimo licznych dokuczliwości lo-  
su. W 28. roku życia, po rocznej działalno-  
ści w charakterze docenta w Getyndzie, zo-  
stał Adolf Stern powołany na profesora w  
Bernie. Stąd przeszedł w r. 1887 do Poli-

techniki w Zürichu; tutaj wykladał do r.  
1928 i tutaj również, w pięknej swej sie-  
dziźnie na Englische Viertelstrasse, przeżył  
wieczne swe lata. Kiedy jeszcze niedawno  
spotykało się starszego pana o sympatycz-  
nym obliczu, z czcigodnym zarostem, z po-  
śród którego błyszczała para mądrych oczu,  
w poszarzałym od starości surducie i w pe-  
lerynie na ramionach, w kapeluszu z szero-  
kim rondem na głowie, z różnie szczekają-  
cym piśkiem przy nogach, — to mogło się  
wydać, że oto zostaliśmy przeniesieni w bez-  
powrotną przeszłość: w świat niemieckich  
uczonych, opisany przez Gustawa Freytaga  
w *Zgubionym manuskrypcie*.

W 87 roku życia musiał Alfred Stern  
doświadczyć rozczarowania: przekonał się  
że tamto wszystko było złudzeniem. W cza-  
sie wielkiej wojny był duszą po stronie nie-  
mieckiej, chociaż, jako urzędnik związkowy,  
został oddawna obywatelem szwajcar-  
skim; większą część znacznego majątku u-  
mieścił w niemieckich pożyczkach wojen-  
nych i — stracił; a potem musiał troszczyć  
się o los swych córek, które zostały gwał-  
townie wyrwane z pola swej działalności w  
Niemczech. Te materialne troski mniej jed-  
nak dotykały szlachetnego starca niż rzecz  
niepojęta, nie mieścieca się w głowie, nie-  
rozumiała dla niego, którą rozumiał wszy-  
tko: że oto on, jako Żyd, nie może być  
Niemcem i nigdy Niemcem nie był. Ten  
mistrz niemieckiego dziejopisarstwa pre-  
stał rozumieć świat, którego historję spisy-  
wał przez dwa pokolenia ludzkie. Umarł o  
kilka lat za późno. Jego dzieła — zacne,  
szlachetne, trwałe od jego czasów — będą  
długo jeszcze świadczyły o nim i za nim,  
ponieważ dzieła te — zgodnie z maksymą  
Rankego — mówią o tem jak było naprawdę  
(*wie es eigentlich gewesen ist*), a nie o  
tem jakby życzyły sobie widzieć prawdę  
prądy efemeryczne.

O.F.B.

## PRZEGLĄD PRASY

„KULTURA“. Ukazał się pierwszy nu-  
mer tygodnika Katolickiego, poświęconego  
sprawom literackim, artystycznym i spolecz-  
nym. Dziwić można się, że dopiero teraz sfe-  
ry katolickie pomyślały o stworzeniu pisma  
tygodniowego, które miało by reprezentować  
w życiu kulturalnym ideologję katolicyzmu.  
Brak takiego pisma na odpowiednim pozio-  
mie dawał się już oddawna dotkliwie od-  
czuwać. Stąd publiczność czytająca powin-  
na taki tygodnik przyjąć z zainteresowa-  
niem i sympatją. Oświetlenie współczes-  
nego życia z punktu widzenia ortodoksyj-  
nej Katoickiej, o ile tylko nie będzie demagogicz-  
ne i prymitywne, jest wzbogaceniem życia  
kulturalnego. Trudno przesądzać, czy *Kul-  
tura* stanie się takim piśmem. Pierwszy  
numer nastraja raczej pesymistycznie. Poza  
interesującym artykułem programowym ks.  
Kardynała Hlondy, który zapowiada uk-  
tywnienie „frontu katolickiego“, reszta pi-  
sina przedstawia się dość blało. Autorzy —  
z malemi wyjątkami — powtarzają ogólniki  
znane każdemu kulturalnemu czytelniku-  
wi, albo ogłaszają rewelacje, których inte-  
lektualna wartość nie jest zbyt wysoka. Naj-  
gorzej przedstawia się dział „twórcy“. Sz-  
czególnie utwór p. Wł. Witolda Spychals-  
kiego p. t. *Do kultury*, nawiązujący do  
nienajświętniejszej tradycji ks. Baki (cytu-  
jemy urwek: ktoś zasz i skąd — może nie-  
potrzebne, / lecz bądź, / daj żąć / twego  
śpiewu kłósy chlebne. / Bądź! Czyż słow-  
em, mów gestem / swe dumne / rozumne  
/ Jestem!), jest zbyt wielkim nieporozu-  
mieniem w dziedzinie kulturze literackiej,  
żeby z optymizmem należało oceniać smak  
literacki redaktora. Zadziwia brak nazwisk  
wybitnych pisarzy ściśle katolickich (K. H.  
Rostworowski, Kossak-Szczucka, K. Hłako-  
wiczówna). Nie zastąpi ich nazwisko cenio-  
nego tłumacza, Józefa Birkenmajera. Czy  
ten brak nie wynika czasem ze współczes-  
nego polskiego zabobonu młodości? Że to ni-  
by młodość, to życie, rozmach i t. p. Oso-  
biście wolelibyśmy kryterjum młodości jako  
przesąd odrzucić. Czy *Kultura* jest innego  
zdania, nie wiemy, ale brak starszych pi-  
sarzy wydaje się na to wskazywać. Poza-  
tem jeszcze jedna uwaga: *Kultura* zbyt często  
operuje t. zw. stylem kaznodziejskim, cyta-  
cjami z Pisma Świętego i t. p. Uważamy, że  
jest to, rozważając rzecz kryterjami publi-  
cystycznymi, metoda zgubna dla pisma ka-  
tolickiego. Nie pokrywa ona braków inte-  
lektualnych, a zniechęca normalnego czy-  
telnika, który w publicystyce szuka przede-  
wszystkiem jasności i celności wyrazu. Re-  
sumując: fakt ukazania się tygodnika kul-  
turalnego, reprezentującego ideologję katol-  
icką, uważamy za fakt społecznie i kultural-  
nie dodatni. Z pierwszego numeru *Kultury*  
trudno wnioskować o przyszłości tego pi-  
sma. Jeśli miał on reprezentować stały po-  
ziom intelektualny i artystyczny tygodnika,  
musielibymy uważać szlachetny wysiłek J.  
E. Ks. Prymasa za wysiłek chybiony. Lai-  
cyzm, żeby użyć tego terminu, operuje je-

dnak metodami i narzędziami zbyt dosko-  
nałymi, żeby można go było z pożytkiem  
zwalczać prymitywną, czy też przestarzałą  
bronią. O tem nie powinni zapominać ka-  
tolicy, którzy są zwykle skłonni do lekcewa-  
żenia przeciwnika.

„SKAMANDER“. W nr. marcowo-kwiet-  
niowym *Skamandra* artykuły J. Wittlina o  
Rilcem i I. Bermans o prozie Franza Kaf-  
ki. Szczególnie artykuł o Kafce zaciękawia,  
ponieważ autor ten, zaliczany do najzna-  
komitszych pisarzy współczesnej Europy,  
nie jest w Polsce prawie wcale znany. Na-  
wet bardzo ogólnikowy szkic Bermansa po-  
zwala mniej więcej zorientować się w je-  
go znaczeniu na tle europejskiej powieści  
współczesnej. Dziwne jest, że ruchliwa fir-  
ma „Rój“ dotychczas nie wydała tego au-  
tora. Mamy nadzieję, że w krótkim czasie  
naprawi ona to zaniedbanie. Biblioteka  
XX wieku bez Kafki — wobec jego sławy  
zagranicą — jest bardzo niekompletna. Już  
sam snobizm powinien „Rojowi“ nakazy-  
wać wydanie powieści tego autora.

TRUDNOŚCI TŁUMACZENIA. Omawia-  
jąc *Księgę godzin* Rilkego, daje Wittlin mar-  
ginesowo bardzo interesującą uwagę: „Język  
polski, nagrzany w danym utworze do  
pewnej wysokości, inaczej działa na naszą  
wrażliwość niż język niemiecki w tym sa-  
mym utworze i w tym samym stopniu na-  
grzania. I dlatego to, co po niemiecku jest  
ciche — po polsku bywa głośnie, niemieckie  
*piano* brzmi po polsku jak *forte*. Zgęszcze-  
nia barw w jednym języku działają w dru-  
gim jak rozrzedzenia. Efekty powonienio-  
we, zależnie od substancji słownej, są nie-  
przetłumaczalne“. Fakt tej obcości języka  
— szczególnie wyraźnie występujący w ję-  
zyku niemieckim — o której w ten sposób  
metaforycznie się wyraża Wittlin, nie jest  
znany, zdaje się, naszym tłumaczom, nie do-  
strzegającym jak karykaturalnie niejedno-  
kroć wygląda dosłowne tłumaczenie z ję-  
zyka niemieckiego na język polski. Poezja  
często uiknie zupełnie, przytłoczona np.  
trywialnościami, które w języku niemieck-  
kiem nie wywołują wrażenia. Sprawa jest  
niesłychanie subtelna, nikt się nie kusi o  
jej opracowanie naukowe, a wydaje się, że  
gra byłaby warta świeczki, gdyż mimochod-  
nie możnaby przy opracowaniu tego za-  
gadnienia dojść do bardzo interesujących  
wniosków, rozszerzających naszą znajomość  
języka polskiego, w szczególności języka  
poetyckiego. (*Skamander*, zes. 68 — 69).

W. BAK

\*

## JESZCZE MU MAŁO

Uroczy jest w swoim infantylizmie Emil  
Zegadłowicz, wciąż zajadłe broniący *Zmor*.  
Możnaby na to wszystko nie odpowiadać —  
oczywiście. Jeśli jednak raz jeszcze siadam  
do maszyny, by wystukać tych parę wierszy  
repliki na obfite brednie, które ostatnio  
Zegadłowicz wylał na łamach *Wiadomości  
Literackich*, to dlatego, że mimo wszystko,  
uwagam całą historję *Zmor* za wypadek nie-  
małej wagi w naszym życiu kulturalnym.  
Nie aby książka była aż tak wybitna, ale  
że stała się rezonantorem pewnych szkodli-  
wych w moim przekonaniu sugestji.

*Zmory*, co się nazywa, wylały. Zegad-  
łowicz zrobił z nich *casus*; stały się one sym-  
bolem jakiegoś wielkiego mętlaka ideowego,  
groźnego w społeczeństwie tak zdezorjentowa-  
niam jak nasze. Dlatego też służną rze-  
czą będzie odeprzeć pewne insynuacje, za-  
rzuty i rozmyślnie czy mimowolne nieporozu-  
mienia.

Zegadłowicz gardzi logiką. Domaganie się  
konsekwencji nazywa faryzejstwem. Sub-  
telny ten poeta myśli sztampami: *bij żyda*,  
albo znowu *gnębieni i pogardzani żydzi*.  
Bigoterja katolicka z jednej strony — z  
drugiej broszurkowe wolnomyslicielstwo.  
Jak nie hurra-ludowość — to stano-  
wość i rasizm. I tak w kółko. To ogrom-  
nie utrudnia porozumienie, bo prawda, któ-  
rej się szuka — a należę do tych, którzy  
jej szukają — nie nie wie o tych sztampach,  
jest poza nimi. Zegadłowicz przypisuje mi  
manję helterską. Ma trochę racji. Istotnie  
lubię tłumaczyć — do skutku, a upór czy  
ciasnota słuchacza raczej mnie zachęca niż  
zraża. A więc raz jeszcze. Ustosunkowanie  
się Zegadłowicza do uboju rytualnego jest  
nielogiczne. Gdybym był pewien, że roz-  
myślnie zniekształca prawdę, nazwałbym  
jego rozumowanie wykretnem. Ale wołę go  
wziąć *in optima forma*. Tłumacząc więc: o-  
krucieństwa popełniane na zwierzętach w  
kuchniach aryjskich (o czym pisze E. Z.) są  
wstrętne, — któż temu przeczy? ale to są  
czyny *indywidualne*. Wszakże w społeczeń-  
stwie polskiem, francuskim, czy niemieck-  
kiem nie działa przepis *religijny*, nakazu-  
jący okrucieństwo *de jure*. Różnica zasadni-  
cza i żaden E. Z. jej nie zagada. Poeta rad-  
hy wszystko zwiększać na kler żydowski.  
Tak jednak nie jest. O ubój rytualny do-  
pomina się całe społeczeństwo żydowskie,  
które jak jeden mąż stanęło przy rabinach  
i cadykach — i dlatego odpowiedzialność za

tę ohydę na społeczeństwo spada. (Poeta zło-  
ży oczywiście ten logiczny wniosek na karb  
mojego „antysemityzmu“ — już taki jest!).  
Jeśli Zegadłowicz zna publiczność, litera-  
tów, czy dziennikarzy żydowskich, którzy  
wypowiedzieli się przeciwko temu barba-  
rystwu — niechaj wskaże ich nazwiska  
oraz pisma, w których swe artykuły druko-  
wali. Będzie to najlepsza obrona „gnęb-  
niych i pogardzanych żydów“. Zobowiązuję  
się napisać na ten temat entuzjastyczny ar-  
tykuł. Marzę o takich żydach. Proszę o ma-  
terjaly. — Ze gardzą żydami? — Niepraw-  
da. Nikim wogóle. Pogarda się nie kalku-  
luje: przeszkadza w pracy.

Nie, drogi Emilu, nie chciałem, wspomi-  
nając chłopka-roztopka, z kimś tam Cię po-  
kłócić. Napisałem to tak, dla „światłocień-  
nia“. Pokłócenie jest przecież matematycz-  
nie wyłączone — w danej chwili. *Zmory*  
są narazie, może nie złotym, ale niezłym  
interesem: czyli zgoda murowana.

Oczywiście nie będę odpierał wszystkich  
nonsensów milego poety. Co do „konfiska-  
ty“ jego dzieł przez św. Wojciecha, to przy-  
znam otwarcie, że nie ubolewam nad tem.  
„Na stos“ pójdą raptem trzy tomy ckiego  
*Mikolajka*. Mała strata. Zeby *Kolendziolki*,  
*Dęby pod pełnią*, *Powsinogi*, *Glaz graniczny*,  
*Zodjak*, — a to co innego. O *Mikolajka* nie  
warto krzyżeć.

Zatem do zobaczenia w *Zwierciadle kul-  
tury polskiej!* Przy zbieraniu materiałów  
radzę dbać o *pro* i *contra* — żeby nam  
oszczędzić pracy.

J. E. SKIWSKI

P. S. E. Z. pisze, że mi „przebacz“,  
„niczem bowiem bardziej mi może mnie ziry-  
tować“. Ładne „przebaczanie“! Niechcący,  
ale to zupełnie niechcący E. Z. powied-  
dział prawdę — o *sobie*: poprostu wygadał  
się.

J. E. S.

## KRONIKA

### REFLEKSJE I UWAGI

Komisja zawodowa Związku Dziennikarzy  
Rzeczypospolitej Polskiej opracowuje obec-  
nie projekt *ustawy dziennikarskiej*, która ma  
za zadanie unormować stosunki prawne te-  
go zawodu. Pierwszy tego rodzaju projekt  
przedłożony został specjalnej podkomisji  
sejmowej już w r. 1928, z powodu jednak  
swego jednostronnego charakteru nie wszedł  
on naskutek interwencji Związku Wydaw-  
ców pod obrady plenum sejmowego. Przygo-  
towany obecnie projekt ustawy posiada  
bardzo duże znaczenie. Zawód dziennikarski,  
ze względu na specyficzne warunki, w ja-  
kich jest wykonywany, wymaga wysokich  
podstaw moralnych organizacji dziennikar-  
stwa polskiego i skrupulatnego przestrzega-  
nia obowiązków ideowych zarówno ze stro-  
ny dziennikarzy jak i wydawców. Dlatego też  
ustawa o stosunkach prawnych, zachodzą-  
cych między wydawcą i dziennikarzem, nie  
może ograniczać się do ściślego sprecyzo-  
wania warunków materialnych, stawek ubez-  
pieczeniowych i emerytalnych etc. Tego ro-  
dzaju merkantylne podejście do tej sprawy  
jest wysoce niebezpieczne i niemoralne.  
Najlepszym tego dowodem są przysłowiowe  
stosunki w dziennikarstwie francuskim z  
okresu poprzedzającego wybuch wojny euro-  
pejskiej, kiedy to cały szereg wielkich dzien-  
ników paryskich i prowincjonalnych kiero-  
wany był przez agentów obcych rządów.  
Dlatego właśnie ustawa dziennikarska w  
pierwszym rzędzie traktować musi o moral-  
nych obowiązkach obu zainteresowanych  
stron. Z drugiej strony ciężki i odpowie-  
dzialny zawód dziennikarski, zbliżony w za-  
sadzie do zawodu wolnego, nie posiada do  
tej pory ściśle sprecyzowanych cech, przy-  
wilejów i obowiązków, tak koniecznych w  
celu uniknięcia szeregu omyłek i niespra-  
wiedliwości. Projektowana ustawa ma zająć  
się zarówno ustaleniem odpowiedzialności  
dziennikarza i wydawcy, jak również wytwor-  
zeniem sprzyjających warunków do wyko-  
nywania wszystkich obowiązków obu zainte-  
resowanych stron w sprzyjającej atmosferze  
moralnej i materialnej. Z tego względu po-  
siada zasadnicze znaczenie dla dalszego roz-  
woju prasy polskiej i zasługuje na jaknaj-  
większe zainteresowanie ze strony całego  
społeczeństwa.

Jednym z najbardziej charakterystycz-  
nych zjawisk w polskim piśmiennictwie  
perjodycznym jest zupełny brak specjalnych  
pism młodzieży akademickiej. Poszczególne  
organizacje ideowe i polityczne młodego po-  
kolenia posiadają wprawdzie swoje organy  
prasowe, ale pism tych nie można podciągać  
pod nazwę prasy akademickiej, ponie-  
waż pisują do nich przeważnie ludzie starsi,  
nie mający już nic wspólnego ze środowis-  
kiem młodzieżowym, a treść poruszanych  
zagadnień jest w większości wypadków zu-  
pełnie oderwana od terenu, na który ma  
oddziaływać. Ten stan rzeczy jest o tyle  
dziwny, że nieliczne dołki w prasie co-  
dziennej, redagowane samodzielnie przez

młodzież akademicką postawione są na bardzo wysokim poziomie i zainteresować mogą każdego inteligentnego czytelnika. Z drugiej zaś strony młodzież szkolna, z której szeregów wychodzi corocznie kilka tysięcy akademików posiada cały szereg interesujących pism lokalnych, międzyszkolnych i ogólnopolskich, wywierających bardzo silny wpływ na kształtowanie się psychiki młodego pokolenia. Nasuwa się więc pytanie, dlaczego młodzież, mogąca w okresie ucześnieństwa do szkoły średniej zdobyć się na własne ciekawe pisma, z chwilą przejścia na teren wyższych uczelni ulega atrofii umysłowej, przestaje się interesować własną prasą, nie odczuwa pozornie jej braku i przerażająco niskiego poziomu. W ten sposób wytwarza się paradoksalna sytuacja, że kilkadziesiąt tysięcy młodych inteligentów pozbawionych jest zupełnie możliwości szczerego wypowiadania się, ścierania swych sądów w dziedzinie społecznej, kulturalnej i artystycznej. Wiadomo bowiem dobrze, że prasa codzienna nie wystarcza młodzieży akademickiej, ponieważ zbyt mało miejsca poświęca jej sprawom; poważne zaś periodyki naukowe czy literackie z zasady niemal zamykają swe lamy dla młodych, nieznanymi szerszemu ogółowi debiutantów.

Przed kilku laty odpowiednie czynniki przedsięwzięły próbę stworzenia pisma młodzieży akademickiej, udzielającego swych łamów wszystkim młodym, bez względu na ich przekonania polityczne i kierunki myślowe. Próba ta zawiodła na całej linii i wychodzący do dziś jeszcze periodyk nigdy nie był prawdziwym obrazem głębokich fermentów ideowych, kulturalnych i artystycznych, nurtujących młode pokolenie inteligencji polskiej. Tak samo nie wystarczają oficjalne wydawnictwa organizacji młodzieży akademickiej, poświęcające gros miejsca sprawom organizacyjnym i niedopuszczające naogół na swe lamy przedstawicieli młodzieży z pod innych znaków.

Tak wygląda sytuacja w zakresie polskiej prasy akademickiej. Sytuacja ta, ze względu na wagę sprawy powinna jaknajprędzej ulec zasadniczej zmianie. Konieczność istnienia dobrej i wysoko postawionej prasy młodzieży szkół akademickich nie podlega przecież w najmniejszym nawet stopniu dyskusji. Jest jedną z najważniejszych spraw na odcinku wychowania młodzieży polskiej.

Wywiad prasowy stał się w ostatnich czasach jedną z najpopularniejszych form wypowiedzi przedstawicieli życia politycznego, społecznego czy kulturalnego. Każde niemal pismo periodyczne i codzienne zamieszcza bardzo często wywiady, chętnie czytane przez czytelników jako jedyna niemal okazja nawiązania bezpośredniego kontaktu myślowego z interesującą jednostką, mającą wiele do powiedzenia. Niestety wywiady te coraz częściej stają się zupełnie płytkie i szablony, przerażająco się w śmieszny, a czasem i niepokojący, „wywiadomanje”. Jak wiadomo wywiad jest jedną z najtrudniejszych form artykułu wyznawczego, wymagającą rzetelnego przygotowania zarówno ze strony pytającego jak i udzielającego odpowiedzi. Z drugiej zaś strony wywiad wtedy tylko odpowiada wymaganym kryteriom, jeśli interpelowana jednostka wypowiada się na temat, w którym naprawdę ma coś do powiedzenia. W momencie wybuchu wojny włosko-abisyńskiej jeden ze stołecznych dzienników zademonstrował swoim czytelnikom dowcipną parafrazę wywiadu na ten temat, przeprowadzonego drogą telefoniczną z kilkunastu *ad hoc* wybranymi posiadaczami aparatów, figurującymi w katalogu P. A. S. T.-y. Zarówno pytania jak i odpowiedzi z racji swej bezpośredniości wypadły interesująco i dowcipnie. Niestety tego rodzaju żartobliwa forma wywiadu pojawia się coraz częściej, w mutacjach poważnych i przez to właśnie śmiesznych. Rzeźbiarz Y może powiedzieć bardzo dużo interesujących uwag na temat kierunków współczesnej rzeźby, rzadko kiedy jednak wypowiedzi jego na tematy polityczne wypadną również interesująco. Mimo to jednak znacznie częściej pytania będące o politykę niż o sztukę. Przykład ten, z małymi odchyleniami, zastosować można w wielu innych dziedzinach.

Przed kilku miesiącami Ministerstwo Spraw Zagranicznych wydało rozporządzenie, mocą którego obywateli polscy, udzielający wywiadów cudzoziemskim dziennikarzom podczas pobytu zagranicą, winni porozumiewać się co do treści swych enuncjacji z przedstawicielami polskich władz dyplomatycznych na tym terenie. Rozporządzenie to, jak wykazała praktyka, jest celowe i słuszne. Na jego marginesie nasuwa

się jednak pytanie, czy nie należałoby wprowadzić jakiegoś ograniczenia i w kraju, naturalnie z wyłączeniem wszystkich czynników urzędowych. Intelktualny bokser ciężkiej wagi, snujący z wrodzonym wdziękiem refleksje na temat rozwoju poezji lirycznej jest zjawiskiem wdzięcznym, ale i niepokojącym. Czytelnicy chcą wywiadów, ale wywiadów inteligentnych, głębokich i rzeczowych. Z drugiej strony wywiad jest jedną z najciekawszych i najbardziej sugestywnych form wypowiedzi i posiada olbrzymie znaczenie wychowawcze. Dlatego właśnie pomyśleć należy o jego prędkim i rzetelnym uzdrowieniu.

A. CZYZEWSKI

\*

## „LEN WILEŃSKI“

Z punktu widzenia gospodarczo-społecznego — strój kobiety jest rzeczą wielkiej wagi. Z tego względu, zarządzony przez „Len Wileński“ pokaz modeli łączących dobroć polekich samodziół, pomysłowość projektów artystek malarek i wykonanie zgodne z możliwościami, jakie nasuwa materiał, przez spółdzielnie Absolwentek Szkół Rękodzielniczych „Inicjatywa“, zasługuje na pełne uznanie.

Materiały samodziółowe z Wileńszczyzny czy Polesia znalazły już zastosowanie w dekoracji wnętrza i meblarstwie, obecnie chcą one zaanektować dla siebie i dziedzinę stroju kobiecego, a nawet męskiego.

Estetyka samodziółów wełnianych i lnianych polega na różnorodności ich odmian a nawet na niepowtarzalności, w przeciwieństwie do jednostajności wyrobów fabrycznych; na trwałości i pięknie barw rzadko osiągniętych w produkcji maszynowej.

Poziom kultury tkackiej na wileńszczyźnie jest bardzo wysoki, ilość splotów i kombinacji jest w tych materiałach niezliczona, ponieważ każda z wiejskich tkaczek dodaje swą własną pomysłowość.

Utworzona w Wilnie fabrycznia wymienia tkaczkom przedzę surową na barwioną indantienami, zapewniając tem samem trwałość koloru. Polesie zasila szarami płótnami z bogato wytkanymi barwnymi szlakami o etnograficznym charakterze.

J. P. P.

## NADEŚLANE

POLSKI TEATR AKADEMICKI  
ZAGRANICĄ

Krakowski Komitet Tow. Przyjaciół Młodzieży Akademickiej komunikuje:

W roku ubiegłym, w czerwcu i październiku, wystąpił krakowski teatr akademicki — w dziedzinie Biblioteki Jagiellońskiej — dramat L. H. Morstina o *Koperniku* oraz inscenizację średniowiecznych otrzęsin. Obie te imprezy cieszące się wielkim powodzeniem u publiczności — stały się bodźcem do zorganizowania wycieczki po krajach naddunajskich. Jednak przedstawienie, z którym 14 maja — młodzież nasza wyjeżdża zagranicę — jest w stosunku do przedstawień zeszłorocznych czemś — z u p e ł n i e n o w e m. Cała rzecz została na nowo inscenizowana i reżyserowana, nacisk położony — już nie na żywe słowo — ale na stronę widowiskową. Obrzęd otrzęsin — wystylizowany literacko — został włączony w jeden z obrazów jako epizod. Przed każdym aktem „zapowiadacz“ w stroju średniowiecznym odczyta w języku danego kraju, dostosowaną stylem do charakteru całości treść obrazu. W Budapeszcie „zapowiadacz“ ten ubrany będzie w strój dobrze znany mieszkańcom tego miasta ze słynnego pomnika Anonima — kronikarza Beli III.

Reżyserją kieruje artysta i reżyser teatru w Katowicach, dr. L. Pohóg Kielanowski, zarazem odtwórca roli głównej (ten sam, który dwa lata temu wystawił dramat Morstina w teatrze Ziemi Pomorskiej w Toruniu) oraz Władysław Woźnik, artysta sceny krakowskiej.

Kostjumy wykonane zostały przez pracownię państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego w Krakowie pod kierunkiem i według projektów p. dr. Gutkowskiej, jednej z najlepszych znawczyń kostjumologii w Polsce.

W ramach ilustracji muzycznej zostaną wykonane niewydane utwory Lucjana Marczewskiego oraz muzyka specjalnie do *Kopernika* ułożona przez młodego kompozytora Żulińskiego. Wykonana zostanie przez orkiestrę operową danych miast, które są już w posiadaniu odpowiednich partytur.

Książki  
nadesłane do Redakcji

POEZJE

TARAS SZEWCZENKO: *Poezje*. W przekładach M. Bieńkowskiej, K. Dumańskiego, A. J. Gorzałczyńskiego, T. Hollendra, J. Iwaszkiewicza, Cz. Jastrzębca-Kozłowskiego, B. Lepkiego, J. Łobodowskiego, Wł. Słobodnika, L. Sowińskiego, K. Wierzyńskiego, Z. Wojnarowskiego, B. Zyranika — pod redakcją Pawła Zajcewa. Warszawa MCMXXXVI. Ukraiński Instytut Naukowy.

ARON COTRUS: *Wybór wierszy*. Przełożył Włodzimierz Lewik. Z przedmową Emila Biedrzyckiego oraz przedśłowiem tłumacza. Lwów 1936. Liga Polsko-Rumuńska we Lwowie.

WŁODZIMIERZ SZAJAN: *Hymny Rygwedy*. Lwów. Nakładem autora.

IGNACY FIK: *Plakaty na murze*. Poezje 1936. Biblioteka „Okolicy Poetów“ — Nr. 3.

SZYMON PIŁWA: *Freski*. Poznań 1936. J. Dippel.

MAURYCY SCHLANGER: *Idę...* Kraków 1936. Skł. gł. D. K. P.

ANTONI GRONOWICZ: *Prosto w oczy*. Lwów 1936. „Księgarnia Nowoczesna“.

JAN KOTT: *Poduójny świat*. Warszawa 1936. Biblioteka Klubu Artystycznego S. — tom 3.

ARTUR CHOJECKI: *Miesiące* (Wiersze serja druga). Warszawa 1936. F. Hoessick.

MIKOŁAJ GRONSKI: *Belladonna*. Z rosyjskiego spolszczył Kazimierz Andrzej Jaworski. Chelm Lubelski 1936. Biblioteka Kamieny.

POWIEŚĆ

MICHAŁ PRAWDIN: *Dżingis Chan zdobywca świata*. Autoryzowany przekład Karoliny Beylin. Warszawa (1936). Nowe Wydawnictwo.

HELENA RADLIŃSKA: *Posiew wolności*. Listy Joasi Strumińskiej z etapów i zesłania. Warszawa 1935. „Nasza Księgarnia“ (Przymierze z książką, tom 8).

WANDA WASILEWSKA: *Legenda o Janie z Kolna*. Warszawa 1936. „Nasza Księgarnia“ (Przymierze z książką, tom 9).

ANNA I JERZY KOWALSCY: *Gruce*. Powieść. Tom I i II. Warszawa 1936. F. Hoessick.

UTWORY DRAMATYCZNE

EDWARD CROS: *Dejanira*. Tragedja. Warszawa 1936. Skł. gł. Gebethner i Wolff.

FELIKS PŁAZEK: *Zburzenie Trebizondy*. Bajka. Kraków 1936. Gebethner i Wolff.

JANUSZ STEPOWSKI: *Gdynia*. Deklamacje, śpiewy, tańce i pieśni kaszubskie. Inszeniacja Wandy Tatarkiewicz-Małkowskiej. Ilustracja muzyczna Władysława Maury. Warszawa 1936. Liga Morska i Kolonjalna.

JULIUSZ STEFAN PETRY: *Mocarze*. Opowieść dramatyczna w 5 aktach. Lwów 1936. „Reduta — Tydzień Polski“.

KAZIMIERZ MISSONA: *Wódz narodu (Józef Piłsudski)*. Widowisko historyczne w 9 odsłonach. Kraków 1936. Skł. gł. Księgarnia Tow. Szkoły Ludowej.

HISTORIA I TEORIA LITERATURY

*Prace historyczno-literackie*. Księga zbiorowa ku czei Ignacego Chrzanowskiego. Kraków 1936 (Prace z Historji Literatury Polskiej, Nr. 1).

HENRYK ZYCZYŃSKI: *A. Mickiewicz*. I. Młodość. Lublin 1936. Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Tom 9.

JULIUSZ WIKTOR GOMULICKI: *Zabłąkana pielgrzym*. Rzecz o Ludwiku Norwidzie. Warszawa 1936.

DR. ANTONINA DŻOGA: *Tragizm Żeromskiego*. Lwów 1935. Skł. gł. „Księgarnia-Atlas“.

KONSTANTY TROCZYŃSKI: *Elementy form literackich*. Poznań 1936. Jan Jachowski.

IRENA SZCZYGIELSKA: *Przybyszewski jako dramaturg*. Poznań 1936. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Prace Komisji Filologicznej. Tom VIII. Zeszyt 1.

STANISŁAW CYWINSKI: *Nowe Dzieje Literatury Pięknej w Polsce*. Wpł. 1936. Odbitka z „Dziennika Wileńskiego“.

STANISŁAW CYWINSKI: *Sprawa podziału dziejów literatury polskiej na okresy*. (Przegląd prób dotychczasowych i pomysły). Kraków 1936. Nakładem autora.

LEON PŁOSZEWSKI: *Wieczność w notatniku*. O „Księżce ubogich“ Kasprowicza. Warszawa 1936. Skł. gł. Inst. Wyd. „Biblioteka Polska“.

PAWEŁ ZAJCEW: *Szewczenko i Polacy*. Warszawa 1934. Nakładem „Biuletynu Polsko-Ukraińskiego“.

JERZY PUTRAMENT: *Struktura nowel Prusa*. Wilno 1936. Z Zagadnień Poetyki, Nr. 2.

KAZIMIERZ CZACHOWSKI: *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884—1934*. Tom trzeci: ekspresjonizm i neorealizm. Warszawa — Lwów 1936. Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych.

ZAKŁADY NAUKOWE ŻEŃ-  
SKIE MARJI GAJL

W RADOMIU, ul. Traugutta 44.

Zapisy nowowstępujących uczennic do Gimnazjum (pełne prawa — kat. A.) i do Szkoły Powszechnej przyjmuje kancelarja Zakładów codziennie od godz. 9 — 14.

REDAKCJA: Warszawa, Al. Ujazdowskie 20, telefon 9.24-00; czynna w poniedziałki, środy i piątki od godziny 18 do 19. Rękopiśm nadesłanych nie zwraca się.  
ADMINISTRACJA: Warszawa, Al. Ujazdowskie 20, tel. 9.91-08; czynna codziennie. Prenumerata w kraju: mies. 1.80 zł., kwart. 5 zł., 1/2-rocznie 9.50 zł., rocznie 18 zł.; zagranicą: mies. 2.50 zł., kwart. 7 zł. Blankiety rozrach. Nr. kartoteki 85. Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szer. 1 szpalty — 60 gr. za tekst.; 80 gr. w tekście. Zastrz. miejsca 25% drożej. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

Redaktor naczelny: WŁODZIMIERZ ANTONIEWICZ

Wydawca: za Towarzystwo Kultury i Oświaty JAN KASIŃSKI

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

Wydawnictwo  
Towarzystwa  
Kultury i Oświaty

