

PION

CENA 50 GR
ROK VI NR 16 (237)
WARSZAWA
24 KWIETNIA
1938 ROKU
TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

STEFAN KAWYN — TROPAMI WIELKOŚCI
GUILLAUME APOLLINAIRE — LORELEY
JAROMIR OCHĘDUSZKO — PANI Z LATARNIĄ I PAN Z BIBLIĄ
KAROL IRZYKOWSKI — APEL DO WITKACEGO
ZBIGNIEW BIEŃKOWSKI — MIASTO

OLGIERD GÓRKA

O OJCOSTWO POLSKIEGO REWIZJONIZMU

Wbrew niemal odruchowej już mojej niechęci do zabierania głosu w polemizujących czy prostujących artykułach, zostałem ponownie zmuszony do wystąpienia, a to zarówno w obronie mej inicjatywy i programowego autorstwa „rewizjonizmu historycznego”, jak też dla ponownego ustalenia istoty polskiego rewizjonizmu historycznego, który w latach ostatnich stał się już faktem naszego życia intelektualnego. Skłoniła zaś mnie do tego zarówno uwaga p. M. J. Wielopolskiej, zawarta w recenzji książki Boya-Zeleńskiego (*Pion*, nr. 11 (232) z 20. III. 1938), jak też pewne wyrażenie z przedmowy p. F. Goetla do *Opowiadań szlacheckich* Piotra Chojnowskiego (Warszawa 1937, str. 12).

Wczytałem bowiem we wspomnianej recenzji p. M. J. Wielopolskiej z prawdziwym zdziwieniem „wypad” pod adresem mego dorobku naukowego, zresztą bardzo luźno uzasadniony faktem, że świętym autor *Marysielki Sobieskiej* z całą skrupulatnością powołał na mnie, unikając choćby pozorów przypisywania sobie spostrzeżeń innych historyków, co niestety dzisiaj tak często ma miejsce nawet w pracach specjalnych. P. M. J. Wielopolska próbuje „prostować” powoływania się na mnie, „jako rzekomego inspiratora w dziedzinie rewizjonizmu historycznego”, przy czym z widocznym pomieszanym ludzi i rzeczy twierdzi, jakoby „na długie lata przed badaniami Górki poruszał te rzeczy Wacław Lipiński”, powołując się na książkę dyr. doc. dr. Wacława Lipińskiego p. t. *Na przedpolu historii*. Mniejsza już o wrażenie, że zasłużonej autorce *Kryjaków* osoba wyżej wymienionego dyr. doc. dr. Wacława Lipińskiego pomieszała się ze znanym zmarłym ukraińskim historykiem Wacławem Lipińskim, który rzeczywiście „na długie lata przed badaniami Górki” poruszał moje tematy czy zagadnienia — skoro równocześnie p. J. M. Wielopolskiej w tymże właśnie zdaniu wydarzyło się — oczywiście nie zamierzone — naruszenie autorstwa... tegoż Olgerda Górki. Święta bowiem nasza felietonista powtórzyła w sprawie polskiego Wacława Lipińskiego notatkę Olgerda Górki z jego podstawowej a sobie nieznannej rozprawy o rewizjonizmie, p. t. *Zagadnienie czarnomorskie w polityce polskiego średniowiecza* (*Przegl. Hist.* t. X, str. 337). W tej to bowiem rozprawie, z przestrzegana przez siebie ścisłością w powoływaniu się na każdego, kto chociażby mimochodem czy w odsyłaczu poruszył myśli przede mną opracowywane, podałem już na pięć lat przed „odkryciem” p. Wielopolskiej, a to na podstawie *Kwartalnika Historycznego*, nie zaś przedruku w *Przedpolu*, że „w zasadzie poruszył już ten moment (wyobłabiania sił wojskowych) W. Lipiński, przy krytyce dru-

giego wydania Korzona, lecz ilustrując go tylko jednym przykładem” (l. c.). To jest ta właśnie przeze mnie wydobyta na wierzch i przeze mnie skonstatowana faktyczna rola dr. Lipińskiego w sprawie rewizjonizmu cyfr, a ceniony przeze mnie dorobek naukowy żyjącego Wacława Lipińskiego nie potrzebuje niepowołanych uzupełnień sprawami obliczeń tatarskich, tureckich i kozackich, którymi się nie zajmował. Na tym to bowiem polu inicjatywa autorska wyłącznie mnie przysługuje. Tyle dla sprostowania pomyłki p. M. J. Wielopolskiej, by potem — już bez uwag polemicznych — ustalić samą sprawę ojcostwa rewizjonizmu historycznego.

Uwaga p. Ferdynanda Goetla z *Pochwały Chojnowskiego*, wydanej jako przedmowa *Opowiadań*, mówi o „poddaniu gruntownej rewizji” „stosunku do dzieła autora Trylogii”. Muszę przypuszczać, że jest to *lapsus* najpierw *linguae*, a potem *calami*, ponieważ ja przynajmniej nigdzie nie zauważyłem w piśmie wypadku jakiegoś „rewizjonizmu w stosunku do Trylogii” (?). Jakkolwiek więc nie zostało wymieniony, to właśnie jako ojciec rewizjonizmu poczuwam się do obowiązku stwierdzenia, że przynajmniej ja osobiście nigdy z niczym podobnym nie miałem do czynienia. Jest to tak oczywiste jak fakt, że nigdy nie miałem nic wspólnego z jakimś „napaściem” czy „atakami” na Henryka Sienkiewicza. Rozwinąłem natomiast i przeprowadziłem krytykę historyków, na których inspiracjach opierał się Sienkiewicz w *Ogniem i mieczem*, a to celem wykazania, że *Potop*, dziś tak szczęśliwie i — jak sobie schlebiam — za moim przychyleniem przywrócyony jako lektura obowiązkowa w gimnazjum, — jest artystycznym przeciwstawieniem tegoż *Ogniem i mieczem*. Gdyby tak np. p. F. Goetel sięgnął do wierszyków, szopek itd. z roku 1886 na temat dzieł H. Sienkiewicza, to przekonałby się, że jeszcze wówczas, gdy w Polsce już entuzjastowano się partiami *Potopu*, nikt nie jeszcze nie słyszał o jakiejś „Trylogii”, łącznie z jej autorem. Dziwnym bowiem sposobem w całej tej sprawie (ale tylko w pierwszym stadium) wygrało przed szerszą opinią najpełniejsze zakłamanie prasy sensacyjnej, myślącej od a do z jakąś „walką z Trylogią”, zamiast stwierdzenia w zgodzie ze mną, że na terenie twórczości powieściopisarskiej właśnie szereg ustępów *Potopu* jest jakby tym wspaniałym literackim manifestem historycznego rewizjonizmu. Podobnie ma się rzecz z książką P. Chojnowskiego, do której dołączono przedmowę F. Goetla. Po *Potopie* bowiem czy *Dumie o Hetmanie Żeromskiego* będzie właśnie nie tylko *Nurt* W. Berenta, lecz i tom *Opowiadań szlacheckich* P. Chojnowskiego, tym wspaniałym literackim ujęciem ducha i

stanowiska rewizjonizmu historycznego. Zeszedłem się bowiem z Chojnowskim, oczywiście bez jakiegokolwiek wzajemnego związku wpływów, zarówno w anegdocie, jak w ujęciu tragicznej postaci Jana Kazimierza, a nowela *Pańskie Izy* z *Opowiadań szlacheckich* Chojnowskiego jest wspaniałym literackim manifestem tych uczuć i sądów, które kierowały moimi nteliterackimi interpretacjami tych zwrotnych czasów i postaci. Tyle o tych kontaktach literatury z nauką historyczną, gdyż inne próby nieporozumień lub naruszeń mego pierwszeństwa w autorstwie, tak często występujące w ostatnich publikacjach i artykułach, np. na temat Bohuna, stosunku H. Sienkiewicza do *Encyklopedii Powszechnej* itd. pomijam wymownym milczeniem. Pozostaje natomiast obowiązek ustalenia, jeszcze raz, sprawy genezy i istoty rewizjonizmu historycznego w polskiej historiografii ostatnich lat.

Rewizjonizm historyczny, którego zasady syntetyczne i metodyczne naszkicowałem w dwóch rozprawach z roku 1933, a zamknąłem nowym syntetycznym ujęciem przyczyn upadku Polski w roku 1935, jest koncepcją, która się zaczyna od przewartościowania szeregu momentów naszych dziejów, począwszy od wieku XIV, a kończąc na sprawie upadku dawnej Rzeczypospolitej. Walczyłem o te nowe zasady syntetyczne i metodyczne zarówno w szeregu prac, jak na kongresach naukowych, a mianowicie zarówno na III Kongresie Polskich Orientalistów w Krakowie, jak na VI Powszechnym Kongresie Historyków Polskich w Wilnie. Zażądałem wówczas rewizji naukowej naszej historiografii w duchu rzeczywistości dziejowej, zarówno *in capite* jak *in membris*, czyli zarówno w syntezie jak w samym ustalaniu faktów. Jest to więc nowy, samodzielny pogląd zarówno syntetyczny, jak przede wszystkim problem metodyczny, w formie protestu przeciwko ustalaniu spraw dziejów południowo-wschodniej Polski wyłącznie na podstawie źródeł polskich, a z pominięciem źródeł obcych, zwłaszcza islamskich. Dawna bowiem metoda doprowadziła do konstruowania i utrzymania się w polskiej nauce stwierdzeń wprost karykaturalnych, jak Eskimosi, którzy przez Krym ciągnęli pod Berestecko, lub te tatarskie kolony, maszerujące w 300.000 koni w jednym szeregu. Ta karykaturalność ujęć, panujących przed moimi wystąpieniami, nie cofnęła się nawet przed przyjmowaniem przez najwybitniejszych uczonych polskich takich liczb wojsk nieprzyjacielskich, które przewyższały w ogóle całą ludność danego kraju. Poza tymi jednak zagadnieniami metody był równocześnie rewizjonizm historyczny protestem „historyczny” i zrozumienia roli jednostki przeciw dominującemu przed

tem — bez względu na tendencje polityczne — materialistycznemu czy raczej mechanicznemu pojmowaniu dziejów polskich. Była to wreszcie zwycięska regeneracja pewnych zasad „szkoły krakowskiej”, regeneracja przypieczetowana faktem, że dominujący na ogół przed tym w naszej historiografii pogląd syntetyczny, który zaimicjował prof. Sz. Askenazy, a rozbudował i spopularyzował prof. O. Balcer — zresztą wbrew własnym poprzednim poglądom — „zniknął z powierzchni” w nauce. Łączny ten pogląd prof. Askenazego i Balcera o „warunkach”, jako *causa efficiens* upadku naszej Rzeczypospolitej, padł pod moim atakiem na Powszechnym Kongresie Historyków tak dalece i bez reszty, że nie znalazł on ani na Kongresie ani potem chociażby jednego zasadniczego obrońcy, bez względu zresztą na takie czy inne próby polemizowania ze szczegółami mego ujęcia.

Na tle tej całości zagadnień rewizjonizmu, które zaczynają się od właściwego ustosunkowania się do stanowiska historycznego Długosza, a kończą się na roli Marszałka Piłsudskiego w syntezie dziejów Polski — sprawa wojen kozackich, Jeremiego Wiśniowieckiego, a zwłaszcza nieprawdopodobnej krzywdy historycznej wyrządzonej Jerzemu Ossolińskiemu i Janowi Kazimierzowi jest tylko jednym szczegółem, może zresztą najbardziej ogólnie interesującym, ale tylko szczegółem. Wymaga to całe zagadnienie nowego opracowania lat 1648/9, które przygotowuję z materiałem szczegółowych relacji tatarskich, których żaden historyk przede mną nie miał w rękę, z szeregiem pominiętych listów historycznych między kierowniczymi postaciami itd. Dla sprezentowania jednak, jak dalece moje uwagi rewizjonistyczne, rzucane swego czasu na łamach *Pionu*, były oparte o nieznanne w Polsce materiały orientalistyczne, statystyczne itd., przeprowadziłem rewizjonizm cyfr wojskowych w naszych dziejach południowo-wschodnich XVII wieku, który przeszedł dzisiaj zwycięsko i bez reszty w całej nauce polskiej i obcej, uzyskując pod tym względem lojalne stwierdzenie gen. dr. M. Kukieła o zbliżeniu się „w tym punkcie do historycznej prawdy” (*Kwart. Hist.*, Lwów, 1937, str. 374). To „zbliżenie się do historycznej prawdy” muszę sobie pocztywać wyłącznie za moją indywidualną zasługę, skoro aż do ostatniej mojej pracy (*Liczebność Tatarów krymskich i ich wojsk*, *Przegl. Hist.-Wojsk.* VIII, z. 2, str. 116) nikt mnie w ogóle nie próbował choćby podtrzymać, czy popierać w debatach i polemikach naukowych na ten temat. Jest to dzisiaj w nauce fakt tak bezsporny na terenie spraw południowo-wschodniej Europy, a osiągnięty przez moją metodę kombinowania danych ze źródeł tatarskich i tureckich z niewyżyska-

nymi materiałami statystycznymi z XVII i XVIII wieku, jak prawo do zasadniczej inicjatywy na tym polu, zresztą przy pomocy innych metod, przysługuje na terenie historii powszechnej H. Delbrückowi. Oczywiście spory o szczegóły, poprawki itd. będą się nadal toczyć, ale wartość rewizjonizmu cyfr wojskowych zwyciężyła już dla tych spraw bez reszty. Stało się to nie tyle ze względu na samą zasadę obniżania tych cyfr, co byłoby naukowo mało wartościowe, ile przez fakt podania i zilustrowania metody, według której raz w miejsce poprzednio przyjmowanych 500 tysięcy wstawiać jako cyfrę rzeczywistości 50 — 60 tysięcy, a raz 10 czy 12 w miejsce 80, lub 16 tysięcy w miejsce 100 czy nawet 200 tysięcy.

Rewizjonizm cyfr wojskowych jest wprawdzie zasadniczym punktem wyjścia przy rekonstruowaniu naszej przeszłości XVI — XVIII wieku w duchu dziejowej rzeczywistości, niemniej jednak nie wyczerpuje szerszej potrzeby przebudowy faktów i sądów z naszych dziejów. Jeśli moi polemicy chcieli iść nie za publicystycznymi sympatiami lub antypatiami, lecz chociażby za danymi przeze mnie samego przytaczanymi, względnie oglądać się na głosy obcej nauki europejskiej w tej sprawie, to przekonaliby się, że sam zwróciłem uwagę na częściowo zapomniany powojenny artykuł wielkiego historyka M. Bobrzyńskiego.

STEFAN KAWYN

TROPAMI WIELKOŚCI

Prawdą jest, że w dziełach wychodzących z pracowni uczonego szukamy wiedzy o świecie, ludziach i zdarzeniach. Scyliny naszą ciekawość intelektualną, głuszy myśli zarazem niepokój serca powstały z odczuwania tajemnicy istnienia, zdawałoby się, nie zgłębionej, a przeto groźnej. Poprzez dzieło naukowe widzimy życie — może przeraźliwie jasne, może schematyczne, ale za to wydołyte z chaosu, zorganizowane, podciągnięte pod pewien sens pojęć naukowych. Ale obok zdobywanej wiedzy przedmiotowej nie obojętny jest dla nas sam uczonej, sprawca schematów pomocnych w wyjaśnianiu czy rozumieniu zjawisk. W równym stopniu interesuje nas jego myśl, koncepcje, ujęcia, jego poglądy na świat. Zastanawia nas zagadnienie, co z osobistością samego uczonego przenika do przedmiotu badania, jaka zachodzi łączność między osobistością a przedmiotem, jak osobistość ta wpływa na jego wybór, na problematykę i deproblematyzację. Skierowanie uwagi na samego uczonego jest ponadto wiele użyteczne dla zrozumienia jego dzieła naukowego, dla wyjaśnienia pewnych tajemnic warsztatu pracy myślowej. Współzależność ta jest ściślejsza, oczywista, w naukach humanistycznych i filozoficznych, może najdobitniej występuje w badaniach dzieł sztuki, literackiej w szczególności. Ciekawia nas na tym polu nie tylko wyniki w dziedzinie historii literatury, systematyki czy teorii, które wzbogacają przedmiotową wiedzę o literaturze, ale także sam uczonej, badacz literatury, badacz-mysliciel o specyficznym sposobie myślenia, o własnym poglądzie na świat.

Oblicze takiego myśliciela wylania się nam właśnie z wydanego niedawno tomu *rozpraw i szkiców Juliusza Kleinera*¹. Zarówno bowiem w monumentalnych monografiach o Krasińskim, Słowackim czy Mickiewiczu, w studiach zasadniczych, jak w najdrobniejszej przygodnej rozprawce uwidoczna się swoisty Kleinerowski świat myśli, poglądy na świat, na jego sprawy najistotniejsze, owa jedność osobistości badacza, jedność — o pomimo różnych tematów, różnych nawet metod badawczych. Tom omawiany ilustruje to spostrzeżenie, może nie odkrywcze, ale rzadziej podkreślane w odniesieniu do badaczy naukowych, częściej natomiast wobec artystów.

Wiązanka prac Kleinera posiada owo centrum zainteresowań myślowych autora; jest nim *świat pojęć etycznych*. Świat ten, żywy i przystomny w umyśle badacza, decyduje często o wyborze przedmiotu badania, nastawia odpowiedni aparat badawczy. Wrazem tej, zmienianej dla Kleinera, postaci osobistej wobec przedmiotu badania jest jego pogląd na dzieła sztuki, wywodzący się z przeświadczenia, że świat wartości etycznych tkwi immanentnie w arcydziełach sztuki, a one „podnoszą i bogacą i umacniają tym, że są — arcydziełami”. Stąd, charakterystyczna dla całego dorobku naukowego Kleinera i dla omawianego tomu, *dostojność*

M. Bobrzyński bowiem przede mną na łamach *Czasu* stwierdził potrzebę rewizji naszej historii, przestrzegając się, że jest zbyt stary, by się ponownie na takie walki narażać, jak przed laty czterdziestu. Podobni powinni byli moi polemicy stwierdzić fakty oczywiste, że przed moimi uwagami metodycznymi o potrzebie rewizji naszej historii *in capite et membris* niektórzy historycy; polscy bez wchodzenia na drogę rozważań metodycznych i programowych faktycznie realizowali w swych pracach naukowych za pomocą odtwarzania naszej przeszłości z całą bezwzględnością, w duchu rzeczywistości dziejowej. To pierwszeństwo w polskiej historiografii powojennej przysługuje przede wszystkim pp. profesorem L. Kolankowskiemu i A. Skalkowskiemu, toteż bieżące recenzje i oceny historyków niemieckich o naszych ruchach umysłowych zaliczają ich słusznie do pionierów rewizjonizmu historycznego. Niemniej wiele się już pod tym względem od pierwszego mego wystąpienia zmieniło w sędach najnowszej naszej historiografii i dlatego nie zdziwiła mnie uwaga naukowego obserwatora czeskiego, który ostatnie dwutomowe *Dzieje Polski Nowożytniej* prof. Wł. Konopczyńskiego zaliczył do objawów „jaskrawego rewizjonizmu historycznego”. Obserwacja ta zbiegła się zresztą przypadkowo ze stwierdzeniem przeze mnie samego, że w końcu na temat winy ogółu szlacheckiego i zasług królów

i kierujących jednostek zesłaliśmy się z prof. Konopczyńskim (zob. moje *Naród a państwo jako zagadnienie Polski*, str. 166). Jest to bowiem łączne dowodem, że polska myśl historyczna po okresie karykaturalnych niemal odchyłach, jak głośny *Duch dziejów* A. Choloniewskiego, przeciw któremu występował tylko prof. St. Zakrzewski, wróciła do pewnej równowagi sądów, przy której myśl syntetyczna naszych dziejów znajduje oparcie o niezbitę, choć ogólniowski polskiemu, a zwłaszcza młodzieży, nieznaną fakty.

Łojalne wymienienie przeze mnie z głębokim uznaniem tych wszystkich historyków polskich, którzy wyzwolili się z wpływu t. zw. tradycjonalizmu w ujmowaniu naszych dziejów, nie może jednak pozabawiać mnie autorstwa i inicjatywy programowego ujęcia tego dokonywanego się w naszej najnowszej historiografii zjawiska. Czytelnikom *Pionu* najlepiej wiadomo, jak wielu ataków byłym przedmiotem z powodu moich poglądów rewizjonistycznych, a ja sam najlepiej mogę ocenić, jak wielu przykrości osobistych było to powodem. Skoro więc „ojciec” programu i hasła rewizjonizmu historycznego musiał niejednokrotnie z powodu swych wystąpień naukowych, to nie dziwnego, że muszę protestować przeciwko wszelkim próbom usynowienia tego mego rewizjonizmu historycznego przez publicystykę na rachunek innych historyków, a w

dotad takich, którzy nigdy o to pretensji nie podnosili. Oczywiście nie mogę się wobec tych prób oprzeć także pewnemu uczuciu osobistej satysfakcji. Jako obserwator dziejów zdobywczy i rozwoju ludzkiej myśli wiem, że zarówno gdy chodzi o system kopernikowski, czy o najmniejszą nowość naukową na jakimś pewnym tylko odcinku naukowym, to zawsze ta nowa myśl przechodzi przez dwa po sobie następujące okresy walki. W pierwszym stadium podobny nowator naukowy, zarówno w rzeczach wielkiej jak mniejszej wagi, jest przedmiotem ataków ze wszęch stron, zwykle najostrej podejmowanych przez część nauki t. zw. oficjalnej. Potem zaś przechodzi stadium drugie, t. j. poszukiwanie tych, którzy zwałęznanie odkrywcę małych czy wielkich wartości naukowych rzeczywistości lub rzekomo poprzedzili, wraz z próbami, by autorstwo zwycięskiego nowatorstwa przyznać komukolwiek innemu, tylko nie inicjatorowi.

Jakkolwiek więc chciałbym, by zarówno ustalenie zasady rewizjonizmu historycznego *in capite et membris*, jak rewizjonizm cyfr wojskowych, pozostały już tą moją własną zasługą czy winą wobec nauki polskiej, to jednak w imieniu samego rewizjonizmu historycznego naszych dziejów muszę się cieszyć, że w debatach na ten temat znaleźliśmy się już w tym drugim stadium, t. j. w okresie uwag i głosów, odsądających mnie od ojcostwa tego rewizjonizmu.

OLGIERD GÓRKA

tematów: Krasiński, Mickiewicz, Słowacki, Goethe, Sofokles, Żeromski, Kasprówcz. Wybór uderzający: te zjawiska świata literatury polskiej i obcej zawierają w sobie problematykę najwyższych szczytów etycznych.

Problematyka ta układa się w szereg spraw, które Kleiner porusza, omawiając takie arcydzieła literatury polskiej i europejskiej, jak *Pan Tadeusz*, *Faust*, *Die Wahlverwandtschaften*, *Król-Duch*, *Edyp król*, *Walka z szatanem*, twórczość Kasprówicza z podkreśleniem *Pieśni wieczornej* i *Księgi ubogich*; — oto np. problematyczny wytycznik determinizmu przyrodniczego na rzecz idealizmu, tak istotny dla Goethego, jak istotny jest też dla niego problematyczny i wytycznik, antynomia wartości osobistych i ponadosobistych; oto sprawa inna: odpowiedzialność człowieka-jednostki za losy zbiorowości, tak dobitnie przedstawiona u Mickiewicza, twórcy Wallenroda i Robaka. Dlatego nie dziwią słowa Kleinera, że *Pan Tadeusz* „zdrowie moralne niesie tym, co go będą psychicznie naśladowali, i tym, co go zrozumieją i ukochoją”. O służbie twórczej pracy wartościom ponadosobistym, które „zwyciężą pomimo klęski jednostek walczących”, mówią szkice o *Faraonie* Prusa i o *Walce z szatanem* Żeromskiego. O Kasprówiczu zaś, poszukiwaczem nie estetycznych klejnotów, ale prawdy — mówi kłające rytmem dzwonów pogrzebowych wspomnienie pogonne o poecie *Pieśni wieczornej* i *Księgi ubogich*. Spokojne patrzeć Héra w oczy śmierci — to też próba etyki „wznoszącej się ponad interesy materialne”. A w *Edypie* Sofoklesa: podkreślenie z jednej strony mszacej się na człowiekiem przeszłości, lecz z drugiej — naświetlenie etyczne „wolności postaci duchowej bohatera, który nie uratuje wprawdzie ani swego życia i szczęścia, ale uratuje osobistość”. W owym docieraniu do świata wartości etycznych w arcydziełach sztuki literackiej godne uwagi są dwa ciekawe momenty — moment metodologiczny: badanie zagadnień etycznych w dziele, oraz drugi: osobista postawa duchowa i myślowa badacza wobec tej sfery zagadnień w dziele literackim. Przed tym jednak warto omówić pewien fakt, w ostatnim tomie *rozpraw Kleinera* wiele znaczący.

Niejako poza kręgiem Mickiewicza i Goethego, pisarzy twórców wartości etycznych, posiadających olbrzymie i trwałe znaczenie w dziejach ducha ludzkiego, znajduje się książka biskup warmiński, Ignacy Krasiński, *poeta kultury*, mający jedynie znaczenie w historii literatury. Chociaż Kleiner przyznaje Krasińskiemu oblicze poetyckie „poważne, przepojone poczuciem odpowiedzialności obywatelskiej”, jednak nie trudno zanazyć, że w porównaniu z tytanami ducha, jak Mickiewicz, Goethe, których twórczość rodzi się ze świata wartości najwyższych, waga biskupa-poety, którego twórczość cechą jest a-morfizm moralno-etyczny, w ocenie Kleinera jest lekka. Kasprówicowi np. pochylenie głów i serc, uwielbienie dla jego bogactwa i prostoty; Krasińskiemu — „od polskiej elity kulturalnej głęboki, wersalski ukłon — pełne uznania schylenie głowy przed kimś

nieśmiertelnie dostojnym i nieśmiertelnie uśmiechniętym”.

To wyodrębnienie postaci Krasińskiego z problematyki, która nadaje ton omawianej książce i która w ogóle tak znamieną jest dla tematyki historyczno-literackiej Kleinera, nie jest może przypadkiem, ale — sądzę — świadomy i celowym podkreśleniem, że mamy tu do czynienia z kręgiem zagadnień hierarchicznie niższym, że nasycona kulturalizmem oświeceniowym twórczość Krasińskiego, tak różna, a w ocenie Kleinera niższa od twórczości przenikniętej kulturalizmem romantyczno-idealistycznym, daje równocześnie badaczowi sposobność do zaprezentowania innego typu badań literackich, ustawienia aparatu badawczego pod innym kątem, aniżeli w odniesieniu do wielkich patetycznych zagadnień zawartości arcydzieł Goethego, Mickiewicza i in. W rozpatrywaniu zjawiska twórczości Krasińskiego będzie więc położony nacisk na badania formalne, którym — mimo mistrzowskich prób (por. studium o bajkach Krasińskiego) — Kleiner jest i pozostanie daleki z natury swej postawy duchowej, jako typ badacza-mysliczela, przeżywającego chętniej w świecie zagadnień wartości ducha.

Tu przechodzimy na teren metodologiczny zagadnień literatury, którym w książce omawianej poświęcony jest osobny dział prac pt. „Z teorii literatury i z metodologii badań” — dział, ze względu na tocząca się także u nas dyskusje na temat metod badań literackich i istoty dzieła literackiej sztuki, bardzo ważny. Okazuje się tu Kleiner zdecydowanym przeciwnikiem badania dzieła w izolacji, która wprawdzie „u progę i u kresu badań” jest wskazana, lecz „w toku badań jest... nie do pomyslenia”. W dziedzinie badań musi się znać historyczność zjawisk. Rzeczywistość bowiem historyczna wnika w organizm utworu nie inaczej, jak właśnie poprzez słowo. Dlatego „ustalenie tej historycznej rzeczywistości słowa jest naczelnym zadaniem badacza”. Dzieło literackie jednak nie jest dokumentem history-

związane z historyczną osobistością, z twórcą dzieła, tym bardziej, gdy idzie o twórców wielkich, autorów dzieł nieśmiertelnych, arcydzieł; badacz nie należy innymi instrumentami aniżeli zjawiska nizin literackich. Autorzy ci są równocześnie twórcami sfery wielkich ideałów, wyższych wartości życiowych. Stąd dalszy wniosek mający znaczenie dla Kleinerowskiej metody badań: obok elementów formalnych muszą być — dla dopełnienia obrazu — poddane badaniu elementy treściowe, owe wartości: religijne, etyczne, filozoficzne, które w arcytworach sztuki literackiej sprawiają, że dzieło w doznaniu estetycznym jest czynnikiem moralnie budującym: wiedzie na szczyty, przezwycięża pesymizm, budzi entuzjazm, daje poczucie osiągnięcia pełni.

Elementy te można zauważyć w postaci duchowej Kleinera wobec przedmiotu badania. Owa jedność osobistości badacza, która na całokształcie pracy wyekska swój ślad widoczny — to idealizm dynamiczny, czynny, mający w sobie wiele z rozmachu romantycznego, wiele także z bergsonowskiego *élan vital*, wiele wreszcie z Diltheyowskiego postulatu życia i przeżycia jako punktu wyjścia poznania. Ale bynajmniej, jak Diltheyowi tak i Kleinerowi nie idzie tylko o obraz statyczny świata, sprawdzonego jedynie do wrażeń i przedstawień, nie idzie o stosunek wobec świata ograniczony do jego oglądania. Jak Dilthey tak i Kleiner dążą do pełni życia: swój obraz świata fundują też na uczuciach i požądaniach; kształtuje on się im dynamicznie. Stąd taka u Kleinera żądza wartości, której wyraz daje w swych badaniach literackich nie tylko w wyborze tematu, ale też w odpowiednim nastawieniu aparatu badawczego, innym — jak można to stwierdzić — wobec Mickiewicza, innym wobec Krasińskiego.

Daje też wyraz w stylu swego wykładu naukowego. Nie jest to styl prozy pisanej, ale wygłaszanej, nawet w tych rozprawach, które były przeznaczone wyłącznie do dru-

OGRÓD - KAWIARNIA K. DAKOWSKIEGO w Bagateli

jest najmiłszym miejscem spotkań elity towarzyskiej stolicy

KONCERT dwa razy dziennie - DANCING - COCKTAIL BAR - WYSTĘPY ARTYSTÓW

cznym, jak żądał tego Taine, ale „autonomiczną rzeczywistością”; nie można go też uznać „tylko za drogę do poznania tego, co nie jest tworem artystycznym”. Nie znaczy to przecie, by Kleiner kierował się bez zastrzeżeń na formalizm. Ten kłopot badań, który skupia swój wysiłek na dziele, na jego organizmie, — który walczy z dawnym pozytywizmem historycznym i nowym determinizmem socjologicznym, a zwłaszcza z metafizycznym idealizmem, ma wielkie, nie zaprzeczone zasługi. Ale w swym skierowaniu uwagi wyłącznie na zespół środków ekspresji zapomina o tym, że nie wyczerpują one zawartości poetyckiej, przypomina, że „odezucie dzieła jako żywego musi być

ku. Ze stylu tego bije entuzjastyczny zachwyt nad dziełem sztuki literackiej; uwidocznia się to w czestym używaniu zwrotów takich, jak np. „żadne dzieło... jak właśnie to”, „żaden pisarz... jak właśnie ten”, „nikt w Polsce... jak właśnie Kasprówcz” i i. Wyraża się bowiem w tych zwrotach typowa dla Kleinera dążność do hierarchizacji zjawisk; nie we wszystkich imię obcowal, ale tylko z tymi nielicznymi, jedynymi, niepowtarzalnymi, ze szczytami wielkich osiągnięć artystycznych, a zarazem wielkich syntez wartości etycznych — z arcydziełami z kręgu Mickiewicza i Goethego.

STEFAN KAWYN

¹ JULIUSZ KLEINER: *W kręgu Mickiewicza i Goethego*. Warszawa 1938. Towarzystwo Wydawnicze „Rój”; str. 289.

JAROMIR OCHEŃDUSZKO

PANI Z LATARNIĄ I PAN Z BIBLIĄ

Sztuka pisania życiorysu należy chyba do najbardziej delikatnej i najbardziej ludzkiej ze wszystkich gałęzi sztuki pisarskiej. Delikatnej, bo obowiązkowo jest zwięzłość, opuszczenie wszystkiego co jest zbędne, z równoczesnym zachowaniem tego, co jest istotne, co stanowi ekstrakt egzystencji człowieka w jej różnych odmianach; delikatnej, bo trzeba obudzić zainteresowanie nie tylko z ogólnohistorycznego punktu widzenia, lecz — przede wszystkim — mieć to głębokie przeświadczenie, że istoty ludzkie nie mogą być traktowane wyłącznie jako symptomy danej epoki, ale że posiadają wartość wieczną, wartość ponadczasową. Studia Condorceta i Fontenelle'a dostarczają nam tutaj cennego przykładu i zasługują — w wyższej podanej formie — na nazwę biografii wzorowej. Zresztą, nie trzeba się temu dziwić — przecież Francja jest ojczyzną biografii!

A jednak produkcja angielska w tym dziale posiada wybitne pozycje. Studium Thompsona o Robespierre, Buchanana o Anguście, Sir Maurice'a o Perykleście i portrety Florence Nightingale i Generala Gordona, zawarte w przetłumaczonej ostatnio na język polski książce Lytton Stracheya¹, są właśnie tymi dziełami, które uczyniły Anglię właścicielką kilku, doprawdy, niezrównanych arcydzieł.

Lytton Strachey znany jest polskim czytelnikom jako autor *Królowej Wiktorii* i *Elżbiety*. Już w książkach tych dał się poznać jako rzetelny i utalentowany biograf, o własnej i niezależnej postawie duchowej. Natomiast w studium o Florence Nightingale i Generalu Gordonie osiągnął Strachey poziom, który w dziedzinie biografii utrwalił go może na firmamencie gwiazd stałych. Jest coś pięknego, nawet fascynującego w tej książce. Kreśląc na kilkunastu wspaniałych stronach portrety: Pani z latarnią i Pana z biblią, autor potrafił wypełnić jej żywą treść, oddać odpływanie życia i historii, unikając przy tym zejścia do roli wyrobniarki literatury i przedsięwzięcia pogrzebowego. Co więcej: dyskretnie, jak gdyby mimochodem, pokazał nam — przy pomocy życiorysów Nightingale i Gordona — niezmiernie bujną erę wiktoriańską, epokę rodzącego się imperializmu brytyjskiego.

Należy w tym miejscu podkreślić, że wydanie w jednej książce dwu życiorysów nie jest kwestią przypadku. Bowiem Florence Nightingale i Generala Gordona łączy wspólne ustosunkowanie się do zagadnień, identyczne niemal podejście do otaczających ich rzeczywistości, mianowicie: głęboka świadomość i demon działania. Nightingale, ta Pani z latarnią, jak ją pięknie nazwał poeta amerykański Longfellow, niewątpliwie miała w sobie coś z uroku osób świętych, gdziekolwiek zjawiała się na wielkich salach szpitala w Skutari, tam współzłucie łagodziło ataki bólu umierających i przybliżało do żyjących coś z zapomnianego oroku życia. Zawsze wewnętrznie ujarzmiona, jak gdyby pod presją nieodpartego musu działająca, ucieleśniała w sobie żelazną wytrwałość i nie ustającą czujność. Jeśli w szpitalach w Skutari przełamala opór biurokratycznej maszyny, jeśli potrafiła później zreformować — przesładowana widmem wojny krymskiej — organizację wojskowego szpitalnictwa i zmasz do kapitulacji starego „Bizona” lorda Pannure — nie osiągnęła tego uległością i kobiecością słodyczą, lecz surową dyscypliną, niestanną pracą, bezwzględna i nieugięta wola. Nie odpoczywała nigdy. Po powrocie z Krymu mocno podupadła na zdrowiu — nie uważała roli swojej za skończoną; wyprawa krymska była dla niej tylko incydentem. Jak większość ludzi czynu była po prostu empirykiem, wierzyła w to co widziała i zgodnie z tym działała. Przez całe miesiące nie opuszczała łóżka, przez całe lata spodziewała się śmierci, ale nigdy nie szukała odpoczynku. Leżąc na kanapie i ciężko dysząc, przeczuciała stopy najrozmaitszych publikacji, dyktowała listy, a w przerwach między atakami sercowymi robiła dziwaczne żarty. Uparła się, że pracę swoją musi wykonać tak, jak gdyby chwila odpoczynku miała przekreślić cały trud jej żywota. I rzeczywiście cel swój osiągnęła: nazwisko Nightingale zostało na zawsze związane z nowoczesnym szpitalnictwem, a jej *Uwagi o szpitalnictwie*, owoc długoletniego doświadczenia, położyły fundamenty pod nowoczesną organizację lekarską w wojsku.

Jakże podobne jest życie i wewnętrzna historia duchowa Florence Nightingale do

psychiki i życia Gordona! Cechuje go to samo szaleństwo, ta sama demoniczna gorączka działania. Podobnie jak dla Nightingale, tak i dla niego — uśmiechy ludzi światowych, zaszczyty, odznaczenia i popularność nie miały prawie żadnego znaczenia. Obdarowany przez rząd chiński za pomyślnie zlikwidowanie rebelii Tien-Wanga najwyższą godnością w hierarchii wojskowej — żółtym kaftanem i pawim piórem — potrafił Gordon z lekkim sercem w czasie głodu w Lancashire, nie dysponując wówczas gotówką, przesłać swój medal jako dar anonimowy na fundusz zapomogowy, starszy przed tym wyryty na nim napis. Jego natura była mistyczna i przepojona fatalizmem. Wszystko dla Gordona zamykało się w treści biblij i w jego własnej postawie duchowej. Lecz Gordon nie był mistykiem religijnym; był oficerem, człowiekiem energii i czynu, miłośnikiem niebezpieczeństw i zuchwalstwa, o mocno zarysowanym poczuciu niezależności sądu i arbitralnej potrzebie kierowania. Nie był predestynowany do tego, by spędzić życie na pobożnych medytacjach. Jego głęboka wiara w absolutną i niezależną wolę Bożą kazała mu iść wszędzie tam, gdzie wzywał go obowiązek, wskazując mu drogę ku gwałtownym przeżyciom i niezwykłym kolejom losu. „Aby być szczęśliwym — pisał do siostry — człowiek musi być jak dobrze ujeżdżony, chętny koń, gotowy na wszystko. Wydarzenia toczą się tak, jak tego chce Bóg”. W ciągu wszystkich Odysei, zarówno w czasie pobytu w Chinach jako dowódcą „Niewyciężonej armii”, w Ekwadorii i w Sudanie jako general-gubernator, jak i w Chartum, jako kierownik jego obrony w czasie powstania mahdyistów — wszędzie przysлуchiwał się głosowi odwiedznej mądrości, przemawiającej przez usta Pawła albo Habakuka. Biblia, obok... *brandy and soda* — była dla niego jedyną pociechą. Mistycyzm i uduchowienie Gordona zrodziły w nim do pewnego stopnia, zresztą całkiem nieświadomie — ducha imperializmu. Lord Hugh Cecil, jeden z najpobożniejszych ludzi owej epoki, położył później wyraźny nacisk na zebraniu Towarzystwa Propagandy Biblijnej na znaczenie, jakie ma praca misjonarska dla rozwoju imperializmu. General Gordon był właśnie owym pierwszym, nieświadomym misjonarzem angielskiej ideologii imperialistycznej. Nie zapominajmy, że jakkolwiek Gladstone nie wziął sobie bardzo do serca porażki z rąk Boerów i Mahdiego, to przeciwny Anglik odczuwał upokorzenie na myśl o Majubie i o śmierci Gordona w Chartum. Pewne jest, że bohaterska śmierć Gordona na stopniach pałacu w Chartum rozbuździła w szerokiech masach instynkty imperialistyczne.

Jak poprzednie książki Stracheya, tak i ta napisana jest błyskotliwie, żywo i zajmująco. Malkontenci mogą jej zarzucić, że posiada spory i naturalny margines, na którym można odnotować niejedno zastrzeżenie i niejedną wątpliwość. Mimo tego książka jest oparta na dużej znajomości rzeczy, jest doskonałym studium ludzi i nastrojów jednej z najbardziej ciekawych epok sprzed wielkiej wojny.

JAROMIR OCHEŃDUSZKO

ZBIGNIEW BIENKOWSKI

MIASTO

*Policjant puszczał ulice uwięzione w hamulcach
mknęły aż z kół odwinęło się nowe skrzyżowanie
gdzie dłoń waży tyle
ile kamienica dojrzaly owoc pędu*

*samochód przeciął miasto na dwie twarze wyglądające z okien
i z rany trysnął strumień błękitnej krwi
zalewając ulice aż po dachy*

*tramwaje tasowały przystanki
rozszarżowana gawiedź w oczekiwaniu wygranej
gorączkowała
aż zegarki wskazywały temperaturę o 90° wyższą*

*gazeciarze zalepiając zmęczone oczy papierem
poustawiali w różnych miejscach
tysiące odbitek tego samego zdarzenia
tysiące myśli wyjętych z oczodolów*

*miasto w wysięgu z człowiekiem
biegło do mety
oddalonej o jeden krok od spojrzenia którego wyminąć nie
może.*

STEFANIA PODHORSKA-OKOŁÓW

KRYTYKA TEATRALNA CZY LITERACKA

Kiedy półtora roku temu w pierwszym numerze *Sceny i Sztuki* ukazał się artykuł dyskusyjny niżej podpisanej pt. „O nową rasę krytyków” (w sprawie krytyki teatralnej), tylko Karol Irzykowski podjął zagadnienie i dyskwalifikował je z punktu: „Utyksiwianie na krytyków, na urzędy podatkowe, na Pima, na ciotki jest demagogią łatwą i nie obywatelską”. Na tym się skończyło. Nikt ani z krytyków ani z reżyserów, o których sprawę tam się przecież walczyło, nie uważał za stosowne zabrać głos w dyskusji, uznanej z góry za bezpłodną i jałową.

Tymczasem minął rok i sprawa znowu stała się aktualna i żywota. Poruszył ją Wiktor Brumer na łamach *Pionu*, podjęli Wojciech Natanson i W. Charkiewicz (w *Słowie*); odpowiedział im znów Brumer, potem uzupełnił kwestię swymi spostrzeżeniami Zygmunt Leśnodorski. Z żywym zadowoleniem mogłam stwierdzić, że treść tych wszystkich wypowiedzi obracała się naokoło tej samej osi, która stanowiła rdzeń mego artykułu z r. 1936. Okazało się, że w tej walce, jaką wypowiedziałam dwóm plągom naszej krytyki teatralnej, mianowicie: dyletantyzmowi w zakresie sztuki i rzemiosła teatralnego i supremacji pierwiastka literackiego nad teatralnym — znalazłam mimowolnych sojuszników.

Bo oto p. Brumer formułuje kwalifikacje recenzenta w ten sposób: „Powinien on kształcić się w racjonalnie kierowanej szkole teatralnej, znać technikę gry aktora, tajniki reżyserii i pracy dekoratora, powinien znać przed przedstawieniem dramat, uczęszczać na próby i obserwować, jak kształtuje się życie przedstawienia, jak ono narasta i jakie przechodzi na próbach zmiany”. Te wymagania fachowego teatrologa pokrywają się niemal całkowicie z moimi dyletantami. Ale idźmy dalej. P. Charkiewicz stwierdza, że u nas recenzent „analizę poddaje przede wszystkim utwór dramatyczny czyli stara się uciec z teatru do literatury, gdzie czuje się lepiej, bo ma pewniejszy grunt pod nogami”. P. Leśnodorski pisze: „Niesposób pomyśleć o napisaniu rzeczowej recenzji teatralnej bez odpowiednich podstaw wykształcenia humanistycznego, bez elementarnej znajomości historii teatru, oraz podstawowych zasad budowy widowiska scenicznego”.

Jaką drogą krytyk może osiągnąć tę fachowość oceny z punktu widzenia teatralnego? Liczyłam się z tym, że projekt „kursów dokształcających” jest trudny do zrealizowania — zwłaszcza ze względu na niechęć krytyków, wierzących więcej ewojemą szkiełku i oku, niż praktyce w warsztacie. P. Leśnodorski traktuje jednak tę ewentualność jako całkowicie możliwą. „Jest w zasadzie rzeczą obojętną, w jaki sposób recenzent zdobędzie tę fachowość: czy drogą studiów teoretycznych, czy przez asystowanie w czasie prób i „praktykę” w teatrze, czy przez udział w odpowiednich kursach i seminariach szkół i instytutów teatralnych”. P. Charkiewicz również uważa, że „fachowa znajomość zagadnień teatralnych jest nie-

zbędna dla każdego poważnego recenzenta. O wartości przedstawienia decyduje autor tekstu sztuki, reżyser i aktor; zadaniem krytyka teatralnego jest określenie wysiłku każdego współtwórcy widowiska”. P. Natanson natomiast stoi na stanowisku supremacji oceny literackiej nad oceną teatralną. Jednocześnie jednak uważa, że z felietonu recenzenta teatralnego czytelnik powinien wysnuć wniosek praktyczny: iść czy nie iść na przedstawienie. A jakież wskazówki w tym kierunku może dać recenzent, jeżeli pominiemy stronę inscenizacyjną utworu? jego stronę ściśle teatralną?

To zagadnienie w odmiennej nieco, ale bardzo dobitnej formie wypłynęło podczas dyskusji nad odczytem Tymona Terleckiego w Związku Zaw. Literatów pt. „Dramat i teatr — dialektyka sporu”. P. Natanson sformułował je w zapytaniu: „Co jest lepsze: dobra sztuka źle zagrana, czy zła sztuka dobrze zagrana?”. To zapytanie, emieczem Salomona przecinające ognisko sporu, podzieliło od razu salę na dwa obozy: zwolenników literatury i teatru. Pierwsi wychodzą z założenia, że dobry utwór literacki, nawet w chybotwej realizacji reżyserkiej i aktorckiej, daje widzowi więcej zadowolenia estetycznego, niż słaba sztuka nawet świetnie zagrana. Tak mogą twierdzić tylko ci, dla których teatr nie jest sztuką odrębną, jest tylko formą pomocniczą w służbie literatury, ułatwiającą pisarzowi dotarcie do świadomości czytelnika. Realizacja sceniczna jest dla nich właściwie sprawą wtórną.

Zwolennicy tej zasady przypominają tych miłośników malarstwa, którzy uważają, że o wartości obrazu decyduje temat, nie malarzkie jego opracowanie. Tym amatorem rzekomo monumentalnych wyrobów malarckich, śmiertelnych grzechów dyletantyzmu, żerującą na sztuce pod ochronną marką tematu, dał ongi odprawę St. Witkiewicz w dziele *Sztuka i krytyka*: „Wolę dobrze namalowaną głowę kapusty, niż źle namalowaną bitwę pod Płowcami” (cytuje z pamięci, więc nie ręczę za dokładność cytatu).

Otóż i my z punktu widzenia teatralnego wolimy doskonale wystawioną amerykańską farę *Cieszmy się życiem* od fałszywie zagranej dramatu Wyspiańskiego czy Słowackiego. *Cieszmy się życiem* nie jest utworem literackim, nie ma do tego najmniejszej pretensji. Nikomu nie przyjdzie chyba do głowy czytać tę farę, albo czytać *Zołnierza królowej Madagaskaru* — chyba po to, żeby skonstatować ich pustkę wewnętrzną, którą dopiero reżyser, muzyk, aktor i dekorator wypełniają ciałem i krwią teatralną. Tymczasem można nigdy nie być w teatrze, a zachwycać się w lekturze Sofoklesem, Szekspirem, Calderonem, Słowackim czy Fredrą lub Moliere'm. To prawda, że zła czy nieudolna realizacja nie zabije arcydzieła literackiego, ale może je ośmieszyć. *Hamlet*, sfuszserowany przez przygodnych amatorów czy pretensjonalnych kabotynów, nie przestanie być *Hamletem* znanym nam z lektury, ale na scenie stanie się szmirą. Kulturalny widz będzie uciekał od niej po ratunek do książki, niekulturalny przyjmie to co mu dają za dobrą monetę i *Hamlet* stanie się dla niego ponurym scenariuszem melodramatu o duchach i morderstwach.

Obok tradycyjnego rozróżnienia „zła” i „dobra sztuka” można by wprowadzić nową klasyfikację: zły i dobry teatr. Te rzeczy nie zawsze się pokrywają. Np. *Moralność pani Dulskiej* to jest i dobra sztuka i dobry teatr; ale już *Skiz* tej samej autorki jest słabą sztuką — chociaż w tej postaci sceniczej, w jakiej ją nam przed paroma tygodniami podawano, jest świetnym teatrem. Dawniejsze sztuki Shawa, jak *Pigmalion*, *Candida*, są świetnym teatrem o niezawodnych efektach sceniczych; późniejsze, dyskusyjne, o niezaprzeczalnych wartościach dialektycznych, jako teatr są b. słabe. Nie chcę mnożyć przykładów, z których zresztą każdy mógłby wywalać nową dyskusję.

Ocena wyłącznie literacka widowiska scenicznego nie wystarcza ani jego twórcom ani widzowi i może nawet być źródłem fałszywego wartościowania zjawisk zarówno ściśle teatralnych jak literackich, które w perspektywie realizacji sceniczej ulegają swoistym załamaniom i deformacjom. Dyskusja na ten temat przyczynia się niewątpliwie do rewizji wielu utartych przesądów i uświęconej tradycji rutyny. I choćby każdy z uczestników pozostał nadal „przy swoim”, takie przewietrzenie atmosfery krytyczno-teatralnej jest zawsze objawem pożądanym.

STEFANIA PODHORSKA-OKOŁÓW

¹ LYTTON STRACHEY: *Ludzie epoki Wiktorii*. Przetłumaczył A. Pański. Tow. Wydawnicze „Rój”. Warszawa, 1938. Str. 269.

KONRAD WINKLER

MALARSTWO, GRAFIKA, METALOPLASTYKA

Punktem wyjścia dla malarstwa postimpresjonistycznego był, jak wiadomo, „czysty” impresjonizm Moneta i jego genialnych komilitonów, Sisleya i Pissarro, który to kierunek wyłonił z siebie niebawem dwie odrębne fazy rozwojowe: pierwsza, dzięki Cézanne’owi i neopresjonistom, dotyczyła głównie formy, druga zaś barwy. Ostatnia, po dwudziestoletniej prawie hegemonii ku-

sprawę z tej istotnej różnicy, jaka zachodzi między czystym impresjonizmem, który już dawno należy do przeszłości, a nowoczesnym koloryzmem, komponującym swe obrazy raczej syntetycznie, z uwzględnieniem walorów przeciwieństwa tonów. Tu już nie chodzi nawet o materialną jakość przedmiotu o jego cielesność i molekularną właściwość jego powierzchni — co nas tak fascynuje w malarstwie holenderskim, u Chardina, Baudouina, Courbete’a i t. p. — ale o pewną równowagę między wartościami czysto plastycznymi i kolorystycznymi, o którą bądź co bądź dbają malarze francuscy wywodzący się z impresjonizmu. Ten ostatni, zdaniem moim, może być więc punktem wyjścia dla współczesnego malarza, ale nie jego punktem dojścia i ostateczną fazą rozwojową — chyba że artysta spełni warunek, który znajduje się u podstaw każdej dobrej twórczości niezależnie od czasu i miejsca, t. j. stworzy w ramach tego stylu pewien kompleks wartości malarskich, nowych i oryginalnych. Należy bowiem być sprawiedliwym. Jeśli się bezwzględnie tępi „Bractwo św. Łukasza” za jego cudaczny anachronizm i epigonizm, to nie można równocześnie zachwycać się zbyt powtarzaniem aż do znudzenia tych samych zadań kolorystycznych na płótnach naszych „kapistów” czy „zwornikowców” — chociażby legitymowali swą pracę najbardziej wartościową tradycją malarską. Fr. Marc powiada, że „tradycja jest piękną rzeczą — ale właśnie tworzenie tradycji, nie życie samą tradycją” — a płótna naszych młodych artystów nie zawsze nam mówią o ich autentycznym stosunku do zadań współczesnej sztuki.

Niebezpieczeństwo impresjonistycznego „zgleichschaltowania”, grożące naszemu młodemu malarstwu, najlepiej pojął „kapista” Czapski, który z powodzeniem szuka wyjścia



CZ. RZEPIŃSKI

Portret



A. KUDŁA

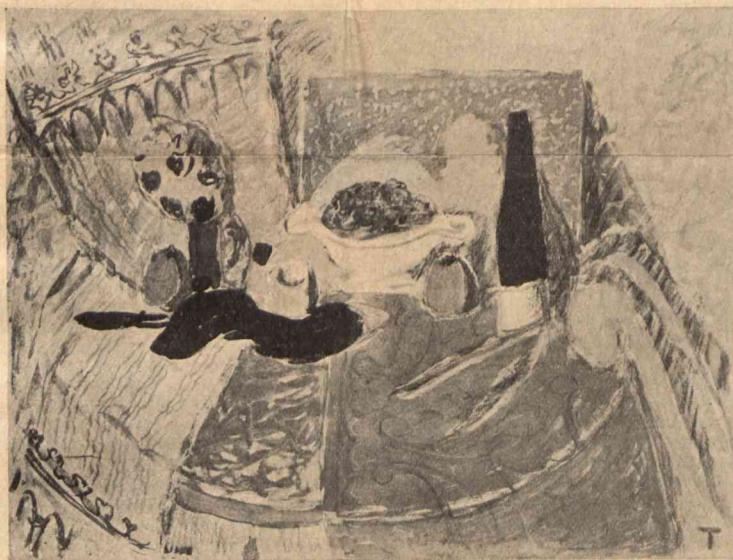
Chłopcy z kotem

bizmu i kierunków pochodnych, szczególnie dziś nabiera aktualności. Cały szereg poważnych artystów z Matissem i Bonnardem na czele stwarza na swych płótnach istne feerie czarujących barw czystych, zdematerializowanych niejako i pozbawionych niemal całkowicie swego funkcjonalnego w świecie zjawisk odpowiednika.

Jeśli jednak impresjonizm miał jeszcze złudzenie, że odtwarzając rzeczywistość w czasie i przestrzeni, daje prawdę obiektywną, widzianą przez „temperament” artysty — to dzisiejsze malarstwo kontrastowe jest znacznie skromniejsze, usiłując jedynie przetłumaczyć swą rzeczywistość na kolor i materię malarską. Jako kolorystyczna aluzja do przyrody i nowe prawo harmonii, malarstwo to ma więc swoje uzasadnienie w „czystym” impresjonizmie — ale nie jako metoda, tylko jako założenie psychiczne i specjalna estetyka wyrażania wrażeń zewnętrznych kolorami.

Tę estetykę przyjął również znaczny odłam współczesnych artystów polskich. Stanowisko ich jest zresztą słuszne, chociaż w niektórych wypadkach teoretycznie niezbyt dostatecznie uzasadnione — gdyż wzrokowe przeżycia impresjonistyczne nie zawsze łączą się u nich ze zrozumieniem współczesnego zagadnienia kompozycji. Zadaniem postimpresjonistycznych kierunków nie jest bowiem wierne oddanie impresji, ale przezwyciężenie jej, przetworzenie wrażenia wzrokowego na uzupełniające się wzajemnie całości formalne i barwne w ramach zamkniętej kompozycji sztalugowej. To już nie odtwarzanie zmiennego zjawiska w czasie i przestrzeni — ale świadoma budowa obrazu, uniezależniona od danego „wycinka natury”.

Odnoszę wrażenie, że z naszych młodych artystów wypowiadających się głównie kolorem tylko niewielu zdaje sobie całkowicie



W. TARANCZEWSKI

Martwa natura

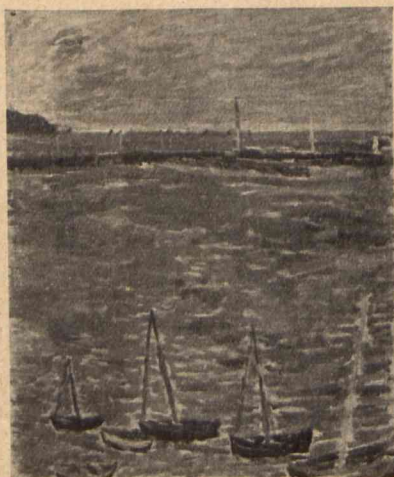
z tego impasu na własną rękę. Grozi ono po części drugiemu z wystawców, Cz. Rzepińskiemu, którego malowidła na zbiorowej wystawie w I. P. S. świadczą raczej o de-

lektowaniu się osiągniętymi rezultatami w kierunku pewnych ustosunkowań kolorystycznych, aniżeli o gotowości do nowych poszukiwań i bogacenia swej wizji plastycznej.

Traktując malarstwo nie tylko jako rękodzieło wykonujące piękne przedmioty, lecz głównie jako funkcję życia i przeżyć twórczego artysty, nie możemy patrzeć obojętnie na ów niebezpieczny objaw rutyniarstwa i wygodnictwa zawodowego, które panoszą się nie tylko wśród artystów należących do starszego pokolenia. Być może, iż to nasza atmosfera kulturalna tak działa...

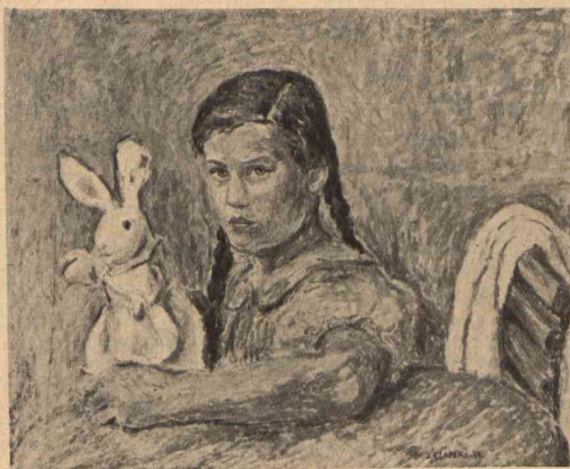
W przeciwieństwie do Rzepińskiego, który, przynajmniej z tego co widać, posiada mimo wszystko w swym dorobku szereg dobrych obrazów, trzeci z wystawców, Wacław Taranczewski, może się poszczycić nieco dalej idącymi aspiracjami. Jest on może na bieżącej wystawie najbardziej esencjonalną, najwięcej celu swego świadomą indywidualnością. Jeden z matisowskich okresów posłużył mu za punkt wyjścia do samodzielnego budowania malowidła stonowaną plamą barwną, akcentowaną tu i ówdzie czystym kolorem o niemalże świeżości i blasku, przy czym kwestia formy, jej znaczenie konstruktywne niezależnie od koloru, są tu również wzięte pod uwagę. Wprawdzie przeciwstawienie formy barwie nie jest przeciwstawieniem istotnym — dzisiaj jednak zachodzą niejednokrotnie warunki, gdzie rozróżnianie tych najważniejszych czynników ludowy staje się znowu aktualne. Taranczewski zarzucił *touche divisée* impresjonistów, mniej także dba o wirtuozyzm fakturowy, ale każde jego dotknięcie pędzla jest pewne i autentyczne, wyraża równocześnie nasycenie światłem i kolorem przedmiotu.

Antoni Kudła jest niewątpliwie ciekawą



J. CZAPSKI

Szafirowe morze



J. CZAPSKI

Portret dziewczynki



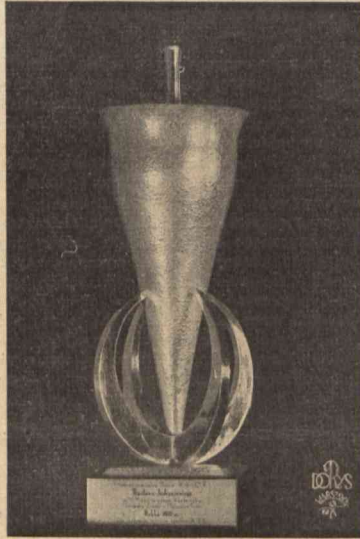
J. CZAPSKI

W lustrze

aparycja, o czym świadczą niektóre jego tempery, ale w malarstwie olejnym artysta ów nie zawsze bywa w zgodzie z samym sobą i środkami swej sztuki. Malowidła jego, nakładane grubymi warstwami pigmentów, są czasami zbytnio przemęczone, forma zaś niezdecydowana i w swym dość powierzchownym infantylizmie nie bardzo pociągająca. Jest to jednak malarz zdolny i pracowity i po tej fazie przejściowej znajdzie niewątpliwie swą właściwą drogę, która go zaprowadzi do najbardziej autentycznego źródła artystycznych wzruszeń — do przyrody.

Barwne drzeworyty i monotypy A. Cukierówny mają wiele wdzięku w barwie, rysunki zaś niemal bezpośrednio, ale prace te niewiele nam mówią o postępującym rozwoju jej twórczej wizji. Być może, iż zmiana treści życiowej (t. j. tematu) wyszła by jej na dobre. Twórczość graficzna B. Krasnodębskiej-Gardowskiej jest niezmiernie ruchliwa. Artystka nie zadowala się osiągniętymi dotychczas rezultatami, poszukuje i bierze zewsząd, nawet od Kulisiewicza — jest niezmiernie czuła na obecność formy, ale zawsze do siebie powraca. Da jej to niewątpliwie sposobność doszukiwania się własnej formy i własnego na świat spojrzenia.

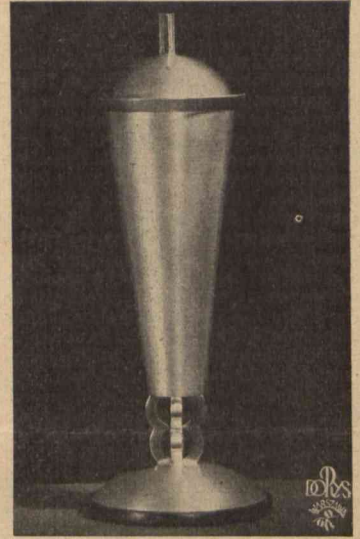
Znana rzeźbiarka J. Keilowa wystąpiła z niezmiernie ciekawym i pouczającym pokazem swej metalowej plastyki stosowanej, gdzie obok obiektów ręcznie kutych, wykonanych w pracowni tej utalentowanej i pomyslowej artystki, widzimy również seryjne przedmioty fabryczne (wykonane w firmie



J. KEILOWA Puchar



J. KEILOWA Nagroda sportowa



J. KEILOWA Puchar

Frageta), zaprojektowane przez Keilową. Są to przeważnie zastawy stołowe, talerze dekoracyjne, świeczniki i t. p. przedmioty domowego użytku, o kształtach oryginalnych, częstokroć uproszczonych, zawsze je-

dnak praktycznych i dekoracyjnie wymownych. Zgodność formy z materiałem i przystość konstrukcji — przy równoczesnej tendencji do powtarzania tych samych motywów w celu dekoracyjnego urytmizowania

danego obiektu — oto zasadnicze cechy tej wdzięcznej sztuki, która powinna u nas zastąpić standardyzowaną tandetę zagranicznego pochodzenia.

KONRAD WINKLER

GUILLAUME APOLLINAIRE

LORELEY

Janowi Sève

*W Bacharach żyła nadobna wiedźma o jasnych włosach
Co wszystkich mężczyzn w kolo umiała w sobie rozkocharć*

*Przed trybunałem duchownym biskup ją kazał oskarżyć
Lecz zaraz ją uniewinnił poznawszy czar jej twarzy*

*Loreley drogic kamienie rozbłysły w oczach twych nagle
Wyjaw nam czyje natchnienie kieruje mocą twych zaklęć*

*Jestem zmęczona życiem a oczy moje zabójcze
Kto raz choć na mnie spojrzysz biskupie ten musi umrzeć*

*Me oczy to płomień dzięki nie żadne kamienie drogic
Za czarnoksiężskie praktyki rzućcie mnie rzućcie w ogień*

*Plonę już oczu twych ogniem Loreley panno piękna
Niech inni sądzą twe zbrodnie mnie piękność twoja urzekła*

*Biskupie srogie to kpiny Zmów raczej za mnie pacierz
I każ na stos mnie prowadzić niech Bóg w opiece swej ma cię*

*Mój kochanek odjechał hen do dalekich dziedzin
Śmierć to jedyna pociecha tu wszystko jeno mnie mierzi*

*Serce mnie boli okropnie już lepiej żebym umarła
Widziałam siebie w zwierciadle więc śmierć pisana mi marna*

*Serce tak boli w piersi odkąd go nie ma przy mnie
Poczułam ból po raz pierwszy w rozłąki naszej godzinie*

*Więc biskup ze swego dworu wezwał trzech zbrojnych rycerzy
Powiedźcie ją do klasztoru kobietę obłąd nawiedził*

*Precz Loro Loro szalona twe oczy miotają iskry
Przywiedziesz strój czarno-biały skryjesz się między mniszki*

*Ruszyła w drogę dziewczyna z trójką rycerzy odważnych
W drodze ich błagać zaczyna oczy jej lśnią niby gwiazdy*

*Pozwólcie rycerze zacni na skale wyniosłej stanę
By jeszcze po raz ostatni zobaczyć piękny swój zamek*

*Raz jeszcze przejrę się w rzece jak w lustrze kryształowym
Potem mnie w celi zamkniecie gdzie żyją panny i wdowy*

*Na skale wicher jak mierzwę potargal długie jej włosy
Loreley krzyczą rycerze Loreley zejdź już dosyć*

*Ren płynie w dole popatrzcie na falach łódź się kołysze
Mój miły stoi przy maszcie widzi mnie głos jego słyszę*

*Radość wstępuje mi w serce mój luby wraca do kraju
To mówiąc schyla się nisko i fale ją pochłaniają*

*Raz tylko własną urodę spojrzenie odkryć jej mogło
Jej oczy koloru Renu włosy słoneczny złotogłów*

Przełożył ROMAN KOŁONIECKI

KAROL IRZYKOWSKI

APEL DO WITKACEGO

TEATR MAŁY: *Asmodeusz*, sztuka w 5 obrazach Franciszka Mauriac'a. Przekład K. Wierzyńskiego. Reżyseria Marii Przybyłko-Potockiej. Dekoracje St. Śliwińskiego.

Na wsi francuskiej wiara katolicka ma kolory intensywniejsze niż na wsi polskiej. Miłość Boga, obawa grzechu, żarliwość religijna nie mają charakteru oficjalnego, dlatego są świeże i bujne. Myśmy mieli tylu powieściopisarzy i dramaturgów, poświęcających się wyłącznie tematowi wsi szlacheckiej, a jednak nie było wśród nich nikogo, kto by w przybliżeniu przypominał Mauriac'a czy Bernanosa.

Sztuka Mauriac'a, pierwszy jego występ w dramaturgii, jest dość słaba, ale panuje w niej atmosfera wysoce inteligentna i chodzi w niej o wielkie rzeczy. Walczy się przecież o duszę. Młodzianka Emanuela miałaby zostać zakonnica, czy też wyjść za mąż? Ksiądz proboszcz, pan guwerner, matka ciągną ją to w tym to owym kierunku, — pojawia się też młodzieniec, który ją kocha. Lecz nie miłość decyduje o losie Emanuela, lecz zmienna gra namiętności, które się na okół niej rozpętały. Matka kocha się w owym młodzieńcu, guwerner zastawia sidła to na matkę, to na nią. Ten guwerner, p. Couture, tytułowa rola sztuki, miałby być diabłem *Asmodeuszem*, lecz jest raczej *Tartuffem*, intrygantem. Autor chciałby go podciągnąć do wyższej diabelskiej rangi, lecz mu się to nie udaje. Diabeł nie ma żądz, czyha tylko na dusze, a tu się ma wrażenie, że panu Couture chodzi o zrobienie kariery małżeńskiej, o przyżyczenie się do majątku, — przecież odpycha uwiedzioną przez siebie guwernantkę. Jedno w nim tylko przypomina nie *Asmodeusza* lecz *Mefistofelesa*, mianowicie: staje się on „siłą, która zawsze chce coś złego a osiąga coś dobrego”. W obawie, żeby mu się matka nie wymknęła, przeforsowuje on swoim wpływem małżeństwo Emanuela z młodą przybyszem.

Stosunki między tymi ludźmi są jednak nieco głębsze, niżby z powyższego streszczenia wyglądało. Banalna miłość starszej kobiety do szczeniaka wyraża się niebanalnie, gdy matka, pożegnawszy czule młodą parę, w kilka chwil później rzuca rozpaczliwe przekleństwo gwiazdzistemu niebu. Tak, sztuka byłaby mdła, gdyby nie te złote żyłki, jakaś religia, jakieś grzechy — czyż grzechy w ogóle istnieją? — i jakiś patos. Tak, to jest sztuka „bebechowa”. Gdzie jest Witkacy? Na przekór twojej „czystej formie” w literaturze coraz bardziej grasuje bebechowość. Ludzie rozdierają sobie wnętrza, i to na serio. U Ciebie w Twoich sztukach działy się okropności dziesięć razy większe, ale Tyś je traktował z flegmą, kazałeś aktorom te okropności i paskudztwa wygłaszać spokojnie. A oni, nowi autorzy, już znowu robią jakieś problemy, jakieś symbole, jakieś analizy. Oj Witkacy, coś się psuje w królestwie sztuki. Witkacy ratuj! Siebie, jeżeli nie sztukę.

Trudno doszukać się w *Asmodeuszu* wyraźnej linii przewodniej, toteż trudna jest

ona do wykonania. Rolę główną grał p. Bonecki — tak jak może grać aktor zdolny i pracowity, nie mający jednak zewnętrznych warunków do tej kreacji. O p. Couture mówi się w sztuce, że ma czar uwodzicielski — tegośmy jednak nie zobaczyli. Rozumiem: trudno grać rolę, która musi być dwoista, bo trzeba być i naturalnym człowiekiem, i w pewnych chwilach fosforyzować demonicznie. Myślę, że aktor mógł tu sobie pozwolić na wysoki nadludzkie. Ale — ta obawa naszych aktorów przed t. zw. zgrzywaniem się! Prawdziwy, dobry patos pokazała p. Potecka i gdy się odliczy defekty jej wymowy, gra była wyborna. Ale i inni aktorzy zanadto się oszczędzali, pomimo wysiłków dobrej woli.

Niegdyś było w teatrze za dużo „darcia kulis”, dziś jest za dużo trzeźwości.

KAROL IRZYKOWSKI

POLONICA ZAGRANICZNE

Pan Wołodyjowski Sienkiewicza ukazał się obecnie w serbskim przekładzie D. Zivanovića i V. Popovića, jako 29-ty tom serii wydawnictw pt. *Zabavnik Srpske Književne zadruge*.

Ukazał się angielski przekład *Chłopów* Reymonta. Tłumaczem jest Michał H. Dziewicki.

Niedawno ukazał się w przekładzie francuskim P. Cazina *Kłos Panny* L. H. Morstina. Ta powieść o Koperniku znalazła wielkie uznanie w oczach A. Thérive'a, krytyka *Tempsa*. Czas z dn. 16 b. m. podaje dłuższe fragmenty entuzjastycznej recenzji jego pióra („Postać Kopernika w opowieści Morstina symbolizuje nie tylko humanizm, zwalczający wszystkie niebezpieczeństwa, które mu grożą, ale także humanizm chrześcijański, wcielony w ten naród, który za żadne skarby z wiarą nie chciał zerwać, chciał ją tylko pogodzić ze zdobycami cywilizacji chrześcijańskiej, a cywilizacji tej był obrońcą na kresach Europy”).

W marcowym zeszycie jednego z poważniejszych francuskich czasopism literackich *Cahiers du Sud*, wychodzących w Marsylii, ukazał się wiersz Czesława Miłosza *Un chant* („Pieśń”) w przekładzie jego stryja, poety francuskiego Oskara Miłosza, który odważnie jemu się w ten sposób autorowi *Trzech zim* za przekład *Symfonii listopadowej*. Wobec rzadkości tłumaczeń polskich wierszy na język francuski fakt ten godzi się zanotować.

PION

należy abonować lub nabywać w kioskach i żądać go w czytelnich, cukierniach i restauracjach

PRZEGLĄD PRASY

RZEŻBA WŁOSKA

(Kilka słów odpowiedzi)

Z okazji świąt wielkanocnych dzienniki warszawskie ukazały się w większym formacie, przynosząc obfity materiał literacki. Najbardziej zajmujące pozycje znajdujemy w *Czasie i Gazecie Polskiej*. W *Czasie* prof. Zieliński pisze o Rzymie, prof. Dybowski o zmarłym niedawno humaniście Leonie Pinińskim, prof. Wilkosz „o cudzie greckim w nauce”, prof. Krzyżanowski o nieznanym iuveniaku Reymonta. Czytamy też tutaj o „warsztacie literackim” Józefa Czechowicza i o „poezji bez przymiotników” w ujęciu Lecha Piwowara. Cenne spostrzeżenia znajdują się w szkicu L. Chwistka „Czy upada kultura Zachodu”? Chwistek zwraca uwagę, że kultura duchowa upada nie tylko wówczas gdy brak jej sił żywotnych. „Cesarstwo rzymskie nie upadło w momencie rozkładu kultury starożytnej, nie upadło za Helioagabala ani za Galienę, ale w dwa wieki potem, kiedy na miejscu kultury starożytnej rozkwitła zgoła nowa kultura, pełna siły twórczej i przepojona najwyższymi ideałami. — Trudno nie irytować się, kiedy czyta się bzdury o rozkładzie świata starożytnego w czasie kiedy działał św. Augustyn a cesarze rzymscy głosili, że jest zaszczytną poddać się powadze praw niż swojej własnej woli. Upadek przyszedł po prostu dlatego, że Cherulowie, Gotowie i inne ludy barbarzyńskie nauczyły się od Rzymian sztuki wojowania, a posiadają w swoim prymitywnym organizmie energię niesamowitą i pogardę swojego nędznego żywota”. Tak samo, w dobie obecnej, kultura Zachodu wcale nie zamiera, przeciwnie: jest pełna soków i sił żywotnych, a jeśli zginie, to tylko dlatego, że pozwoli się zabić brutalnej pięści. I dlatego niebezpieczny jest szerszący się w niektórych kołach intelektualistów na Zachodzie *pacyfizm słabości i znudzenia*, jak to widać np. w ostatniej książce A. Huxleya *Ends and Means*. Ten pacyfizm jest, zdaniem Chwistka, symptomem groźnej choroby kulturalnej.

Świąteczna *Gazeta Polska* przynosi utwory poetyckie Staffa, Lechonia i Wierzyńskiego i szkice literackie Stan. Wasylewskiego, J. St. Bystronia, J. Kadena-Bandrowskiego, A. Fiedlera, St. Furmanika, Tad. Grzebińskiego. Na osobną wzmiankę zasługują glosy prof. Juliana Krzyżanowskiego, „na temat reformy studiów polonistycznych”. Prof. Krzyżanowski występuje przeciw Kołaczkowskiemu, twierdzi że studia filozoficzne są potrzebne każdemu polonistce, albowiem „chcę poznać Krasińskiego czy Paska, a coż dopiero Kochanowskiego, Reja i dzieła średniowieczne, poznać naukowo, to znaczy zrozumieć sens ich dosłowny, trzeba znać gruntownie język, w którym były napisane, a który pod wielu względami od naszego się różni”. Nie zmniejszać więc czy likwidować trzeba lingwistykę na polonistykę, ale raczej rozszerzać ją i przekształcać, aby mogła w całości wypełnić swe zadanie.

To są sprawy szczegółowe, spór drobny. Ale, jak już podkreślił, ukrywa on głębszą, zasadniczą antynomie. Idzie o to czym jest w ogóle uniwersytet i jakemu celowi służy. Czytamy w artykule prof. Krzyżanowskiego: „Uniwersytet jak każda szkoła uczy *tajników pewnego rzemiosła*, w naszym wypadku badania zjawisk literackich”. Dla Kołaczkowskiego studium humanistyczne jest, jak wolno przypuszczać, *toto genere* różne od szkoły rzemieślniczej, ma charakter zakładu *ogólno-kształcącego*. I tu a nie gdzie indziej tkwi kamień niezgody.

KAPELUSZ NA KAŻDĄ PORE
J. Modkowski
Pl. 3 Krzyży 18. Marszałkowska 92.

W *Polityce* z dn. 10 kwietnia znajdujemy artykuł Jerzego Andrzejewskiego *Szczeroci i fałsz w literaturze*. Andrzejewski krytycznie ocenia panujący w środowisku literackim mit „szczeroci”, „autentyzmu” i t. p., który daje rozgrzeszenie wszelkiej nieudolności i prymitywizmowi intelektualnemu i psychicznemu. „Do szczeroci — czytamy w artykule — jak do każdej cnoty trzeba używać prawo. Nie nazwiemy moralną szczerocią ani ekshibicjonizmem, ani nie oczyszczonych przez wyższą miłość wyznań. Będziemy w tego rodzaju twórczości literackiej dopatrywać się tchórzostwa artysty, który nie potrafiąc czy też nie chcąc w samotności rozstrzygnąć swoich konfliktów idzie z nimi do

ludzi, aby w zatraceniu innych serc poszukać wątpliwego uspokojenia. I nie będzie również szczerocią słabość, która wlejším umysłem każde chwytając się koniunktury, jak pasa ratowniczego. Wiemy, że kariery zbudowane na koniunkturze, że osiągnięcia zdobyte bez pokrycia wewnętrznego przyskają łatwo, jak bańki mydlane. I nie będzie szczerocią klękanie przed modą”.

Siódmy zeszyt *Kamieny*, z marca b. r., przynosi wiele wierszy, w znacznej mierze autorów początkujących (Jerzy Gieysztor, Ignacy Igoń, Henryk Czerkies, Stanisław Ton, Stanisław K. Trawkowski, J. Wolff, Mieczysław Strykowski). Do utworów tych należy się odnosić oczywiście z życzliwością i pobłażliwością; tym niemniej wrażenie, które wywierają, jest ujemne. Młodzi autorzy zadowalają się tanią i łatwą poetycznością, wiersze ich operujące niewielką ilością pospolitych elementów pejzajowych, podlanych sentymentalizmem, wyglądają nieraz na trywialne karykatury poezji Czechowicza. — Poza wierszami nowy numer *Kamieny* przynosi artykuł J. N. Millera o Strugu i kilka przekładów z liryki niemieckiej i rosyjskiej.

W kwietniowym zeszycie *Przeglądu Współczesnego* zakończył się druk obszernego studium Władysława Tatarkiewicza „Sztuka i poezja. Rozdział z dziejów starożytnej estetyki”. Studium to pokazuje, jak wielkiej ewolucji ulegały w ciągu wieków takie pojęcia jak „sztuka”, „piękno”, „poezja”. Dla nas te rzeczy się łączą: uważamy poezję, malarstwo, rzeźbę i muzykę w równym stopniu i sensie za sztuki piękne. Inaczej starożytni Grecy. Dla nich pojęcie „sztuka” miało zakres o wiele szerszy niż ma ono obecnie; „sztuka” (*techné*) nazywano w Grecji każdą produkcją umiejętną, tj. wykonywaną wedle zasad i reguł”. Obejmowała ona zarówno malarza i rzeźbiarza, jak cieślę i tkacza. Nie obejmowała natomiast — poety. Bo poezja była dla Greków związana nie z rzemiosłem, ale z „sztukami wolnymi”, jak muzyka, filozofia, matematyka; była *pozwoleniem*. Platon wyróżniał dwa typy poezji: typ wieszacy i typ naśladowczy. Arystoteles doprowadził do zjednoczenia sztuki i poezji, sprowadzając obie do naśladowania rzeczywistości (*mimesis*); neoplatonicy (Plotyn) poszli w przeciwnym kierunku, uznali iż sztuka, a więc plastyka, podobnie jak poezja jest twórczością duchową, opartą nie na naśladowaniu lecz na wyobraźni (*fantasia*). W wiekach średnich wrócono do poglądów staro - helleńskich, rozdzielających sztukę,

jako termin oznaczający wszelkie rzemiosło, i poezję (raczej może: sztukę i piękno); renesans ostatecznie połączył malarstwo, muzykę i sztukę słowa, podciągając je pod ogólne pojęcie sztuki.

Ale — zaznacza prof. Tatarkiewicz — połączenie to nie dało dobrego wyniku. Bo między plastyką i poezją ujawniają się znaczne różnice, które nie mają charakteru metafizycznego ale po prostu empiryczny: „plastyka ukazuje rzeczy a poezja tylko znaki...”. Co innego w obu wypadkach jest źródłem przeżycia. Raz jest to forma, w drugim zaś wypadku — treść. W jednej źródłem przeżycia, wzruszenia, radości jest świat widzialny, który w drugiej wcale nie jest pokazany bezpośrednio, lecz jedynie znakami zasugerowany. „Sztuka wzrokowa z natury rzeczy opiera się na postrzeżeniu a sztuka słowa na wyobraźni”. „Te dwie różnice są zasadnicze... Gdy wytworzyło się pojęcie przeżycia „estetycznego”, którego brakowało Grekom, zdawało się, że połączy to, co oni rozdzielali. Wszakże dzieje estetyki XIX i XX w. przekonaly, iż było to złudzenie. Wobec zawodu, jaki sprawiła najnowsza estetyka z jej tendencjami unifikacyjnymi, wypadło w dawniejszych okresach szukać myślicieli, którzy by mieli zrozumienie dla różnorodności przeżyć, jakie gotują, jakich domagają się sztuki. Wypadło cofnąć się aż do Greków”.

Nowy zeszyt kwartalnika *Verbum* (pierwszy z roku bieżącego) przynosi m. in. artykuł Rafała Blütha „Stanisław Brzozowski jako wychowawca”. Artykuł ten ma, zewnątrz biorąc, charakter repliki polemicznej, odpowiedzi na artykuł wymierzony przeciw autorowi *Legends Młodej Polski*, drukowany nie dawno w *Ateneum*. Ta strona sprawy nas tutaj nie obchodzi. Pragniemy jedynie zwrócić uwagę na *dwójność* tego co się nazywa „wpływem wychowawczym”. Co innego wpływ, że tak powiemy, bezpośredni, wpływ książki, jej też, twierdzeń, tendencji, a co innego wpływ, jaki może wywrzeć głębokie przemyślenie i przeżycie wybitnego zjawiska humanistycznego w jego odrębności i pełni. Ten drugi wypadek jest niewątpliwie, i bardzo subtelnie i pięknie odslania Blüth podniosłe strony „zjawiska tragicznego”, którym było życie i twórczość autora *Legends*. Ale to nie znaczy, że tezy, twierdzenia i tendencje *Legends*, traktowane jako książka żywa, współczesna, bezpośrednio kształcąca, zostały obronione. Jest to bowiem odrębne zagadnienie, które wymaga zupełnie odmiennych metod dla swego rozwiązania.

Z ZAGRANICY

Nakładem Librairie Picart ukazał się w Paryżu zbiór lotewskich pieśni mitologicznych pt. *Latviesu mitologiskas dainas: Les chansons mythologiques lettones*. Składa się nań około tysiąca trzystu pieśni ludowych, zebranych przez Michel Jonvala, pełnych uroku prymitywnej poezji a zarazem stanowiących bardzo interesujący przyczynek do badań nad mitologią ludów nadbałtyckich.

W brukselskim wydawnictwie Castaigne ukazało się studium Maurice Lecata pt. *Les caractères principaux du génie de Maurice Maeterlinck*.

Wydana przez E. Malfère'a kolekcja pt. *Les grands événements littéraires* przynosi nowe studium o François Villonie pióra braci Saisset. Autorzy pracy usiłują w nowy i interesujący sposób naświetlić życie poety i umiejscowić w jego twórczości słynny *Wielki Testament*. Jak wiele już do tej pory pisano o Villonie, świadczyć może bibliografia pracy, zajmująca ni mniej ni więcej tylko 11 stron druku. Tytuł pracy braci Saisset brzmi: *Le Grand Testament de François Villon*.

U Grassetta ukazała się doskonała książka Jeana Giraudoux pt. *Les cinq tentations de La Fontaine*. Jest to pięć niezwykle wnikliwych i trafnych, a zarazem napisanych z czarującą lekkością poetycką, odczytów o La Fontainie. Znajdemy Giraudoux, La Fontaine ocalił swój wyjątkowy talent, oparł się pięciu „pokusom”: pokusie życia mieszczańskiego, kobiet, świata, pokusie sceptycyzmu, a z drugiej strony — religijności, wreszcie:

„wielkiej literatury”. Tej ostatniej poświęca Giraudoux najwięcej miejsca, wykazując jak nie trudno było poecie, mającemu wśród swych przyjaciół najczystsze pióra, reprezentujący „szlachetne rodzaje literackie”, pokusić się także o tworzenie wielkiej tragedii, poematu itp. La Fontaine, być może przez wrodzone lenistwo i niechęć do życia siedzącego, wybrał jednak rodzaj najłżejszy, najskromniejszy, „Kopciuszek literatury” — bajkę i właśnie w tej dziedzinie stworzył szereg małych arcydzieł.

Piękny pisarz niemiecki Eryk Ebermayer wydał nową powieść pod intrygującym tytułem *Reçe oswobodzone (Befreite Hände)*.

W wydawnictwie N. R. F. ukazała się pierwsza część *Kronik* Alberta Thibaudeta, drukowanych przez niego w *Nouvelle Revue Française* w latach 1912 — 1914 i 1919 — 1934. Nosi ona tytuł: *Réflexions sur le roman*. Drugi i czwarty tom *Kronik* zawierać będzie studia Thibaudeta, poświęcone poezji, teatrowi, filozofii i krasomówstwu, trzeci — krytyce, piąty — historii i polityce. Układem materiału i redakcją całości zajmuje się Jean Paulhan.

W marcowej *Die Neue Rundschau* drukuje W. E. Süskind sporą rozmiarami, lecz dość powierzchowną rozprawę o Conradzie. Za punkt wyjścia służy mu ukazanie elementów niezmiernie młodości i doświadczonej sprawami i trudami życia starości, mieszczańskich się obok siebie i współpracujących w obrębie jednej osobowości — osobowości Conrada.

W *Pionie* (Nr 12/233) ukazało się sprawozdanie z mojego studium o rzeźbie włoskiej. Celem pracy mojej było w pewnej mierze „oprowadzenie czytelnika po reprodukcjach”, na 34 stronach miałem zawrzeć trzysta lat rzeźby włoskiej. Celem więc był popularny wykład o rzeźbiarzach, a raczej o ich dziełach. Takie było założenie. Sprawozdawca stawia mi zarzut, że książka moja nie jest historią rzeźby, lecz historią rzeźbiarzy włoskich i ich dzieł, że historia rzeźby — to historia tworzenia, stawiania się...

Pomijam fakt, że zawarcie tak wielkiej ilości lat na tak niewielu stronach nakłada na autora trudności często bardzo wielkie, a na pewno nie pozwala mu „rozwiązać szeregu spraw i konfliktów, zachodzących w rozmaitych warstwach psychiki artysty i psychiki epoki”. Ale nie mogę zgodzić się na to, że dałem tylko „penetrację luźno stojących śladów”. Zaczynam studium moje od porównania rzeźby włoskiej z francuską. To porównanie prowadzi do określonego wniosku: rzeźba francuska jest organicznie zróżnicowana z budowlą którą zdobi, jest jej integralną częścią; rzeźba włoska natomiast ma swój byt odrębny, jest oderwana od architektonicznego bloku budowlany. Myśl tę traktuję, jako łącznik między poszczególnymi fragmentami dzieł rzeźby włoskiej. Na str. 15 piszę: „Określając istotę rzeźby włoskiej, wskazaliśmy na jej oderwanie od właściwego organizmu budowlany... A kilka linii dalej: „Rzeźby nie są organicznym rozwinięciem ściany budowlany, ale wyzwolony przez Giovanniego Pisana posąg staje w utworzonej dla niego architektonicznie niszy”...

Kończąc pracę, wskazuję na „kolumny rozwoju rzeźby włoskiej”, Nicolę z Pizy, Donatella i Michała Aniola, pokazując jak to każdy z nich pewną epokę zamyka i nową otwiera, wreszcie kończę zasadniczą myśl książki: „Charakter rzeźby włoskiej stanowiła od najdawniejszych wieków jej samodzielność, oderwanie się od trzonu architektonicznego, wyzwolenie posągu, postaci człowieka, stworzenie kształtu, który stał się stopniowo istotą rzeźby europejskiej. Jeżeli nie tylko u Donatella, ale jeszcze nawet u Michała Aniola w jego wielkich grobowcach widzimy nie ustępującą potrzebę łączenia postaci ludzkiej z organizmem architektonicznym, to przecież rzeźby obydwu posiadają całkowitą autonomię swoich form... Zindywidualizowanie posągu, nadanie mu nowego życia staram się uznać za zdołanie rzeźby włoskiej Odrodzenia (strona ostatnia). Myśl ta jest więc kłamrą, spinającą całe studium w jedną całość.

Wreszcie sprawozdawca zarzuca mi suchość. Czyż istotnie tak suche i kurzem pokryte jest to zdanie: „Bardzo trudno jest określić słowami wspaniałość wrażenia, jakie daje kaplica i rzeźby. Właściwie dopiero tutaj, przed tymi dziełami, widz poznać sens sztuki rzeźbiarskiej Michała Aniola, nie zgłębiając radość kształtowania w kamieniu postaci ludzkiej, których życie wewnętrzne układa grę twarzy i postawy ciała. Nie ma tu założeń teoretycznych jak u Donatella, jest tylko człowiek i kamień, człowiek, wydobywający z martwego bloku kamienia żywe ciało, ciepłe życie ducha i życie mięśni, twórcą-bóg, uderzeniami młota wywalający z wnętrza kamienia zamknięte w nim życie. To nie są słowa, to jest legenda i prawda psychiki tego wielkiego poety kamienia”... Nie o spór mi idzie, ale o obronę prawdy.

MIECZYSLAW STERLING

KSIĄŻKI NADESLANE

LEOPOLD STAFF: *Wiersze wybrane*. Warszawa — Kraków 1938. Wyd. J. Morikowicza. Biblioteka wierszy wybranych, nr 2.

JAN KASPROWICZ: *Wiersze wybrane*. Warszawa — Kraków 1938. Wyd. J. Morikowicza. Biblioteka wierszy wybranych, nr 1.

Dr. ANDRZEJ KRZESIŃSKI: *Badania nad kulturą Dalekiego Wschodu — na tle podróży dokoła świata*. Warszawa — Kraków 1938. Gebethner i Wolf.

WŁADYSŁAW OKRZEWSKI i WITOLD PANTA: *Słowa oczekiwane, poezje*. Kraków 1938.

JANUSZ RAKOWSKI: *Rola Centralnego Okręgu Przemysłowego*. Warszawa 1938.

XENIA ŻYTOMIRSKA: *Thumaczone na wiersze*. Warszawa 1938. F. Hoelsick.

A. J. PIĄTKOWSKI: *Spółdzielczość socjalistów i chłopów*. Warszawa 1938. Nakł. autora.

A i M. BECHCZYK-RUDNICZY: *W retorcje życia, nowele*. Warszawa 1938. Dom Książki Polskiej.

Redakcja: Warszawa, Chmielna 33, telefon 3.04.09; czynna codziennie (w dni powszednie) od godziny 13 — 15. Rękopisów nadesłanych nie zwraca się. Administracja: Warszawa, Chmielna 33, tel. 3.04.09; czynna codziennie od godziny 12 do 14. Prenumerata w kraju: mies. 1.80 zł., kwart. 5 zł., rocznie 18 zł., za granicą: mies. 2.50 zł., kwart. 7 zł. Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty — 60 gr. za tekstem; 80 gr. w tekście. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

ZA REDAKCJĘ: Roman Kołonecki

ZA WYDAWCĘ: Kazimierz Sowiński