

PION

CENA 50 GR

ROK VII NR 4 (277)

WARSZAWA

29 STYCZNIA

1939 ROKU

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

BOLESŁAW MICIŃSKI — NOTATKI O „NATCHNIENIU”
RAFAŁ M. BLÜTH — MARIA DĄBROWSKA
STANISŁAW PIĘTAK — FRAGMENT PIERWSZY
WITOLD HULEWICZ — DZIEŁA ZBIOROWE CHOPINA
ZBIGNIEW POLANOWSKI — KARTA SWOBÓD RADIOFONIZATORA

JAN EMIL SKIWSKI

KSIĄŻKA WYJĄTKOWA

Tak. Właśnie wyjątkowość tej książki chciałbym tu uwidatnić przede wszystkim. Książka Ferdynanda Goetla *Pod znakiem faszystów* jest wyjątkowa w naszej literaturze politycznej, z paru powodów zasadniczych. Jest przede wszystkim równocześnie bardzo polska i bardzo europejska. Polska przez styl, polot, ducha, przez swe głębokie przejęcie się dramatem naszego życia i zdolność wybiegania wyobraźnią w dziedzinę, wymykającą się uchwytowi zimnego politycznego machera, redakcyjnego rutynisty. Równocześnie książka jest europejska przez swobodę, dobrą rasę pisarską, która pozwala autorowi wnieść się ku syntezom śmiałym, szerokim, a jednak nie tracącym nigdy gruntu rzeczywistości pod nogami. Tego typu książki ukazują się na Zachodzie, ale bardzo rzadko u nas. Zachód europejski ma szacunek dla pisarza piszącego o polityce. Rozumie, że jego tak zwana „niefachowość” nie jest wadą, ale owszem: *zalecą*, że daje mu moc wyrazu i śmiałość spojrzenia, których nie osiągnie polityczny gryziopiórek. Właśnie takie książki jak książka Goetla są czynnikami kształtującymi opinię polityczną kraju, budzącymi nowe idee, rozpalającymi ognisko wyobraźni wśród rzeszy *prawdziwej* inteligencji. Że właśnie tak jest, tego mamy już dziś — w niepełna dwa tygodnie od ukazania się książki — bardzo mocne, bardzo przekonujące, choć *negatywne* dowody. Książkę potraktowano małodusznie. Małoduszny był atak na nią socjalistów w imię świętego Marxa, małoduszne zarzuty Mackiewicza, który — wbrew swemu „szerokiemu” temperamentowi — potraktował ją po belfersku. Również St. Piaśnicki w obszerniejszym omówieniu nie przyłożył jednak do książki miary właściwej.

W książce Goetla nie trzeba szukać wiedzy o faszyzmie; kto jest jej spragniony, niech sięgnie do literatury fachowej. Wymowa i znaczenie tej książki tkwią w czym innym. W tym, że jest ona syntezą rozproszonych w różnych polskich środowiskach politycznych myśli i emocji faszystowskich, których nikt nie śmie wypowiedzieć jasno i odważnie.

Że zbrojna wiara demaskuje beceremonialnie i okrutnie różne sentymentalne przesady polityczne i „szlachetne kłamstwa”, którym z oportunistycznych pobudek „holdują” nawet prądy polityczne, będące najbliższym faszyzmu. Tu wchodzi w grę wszystkie obiegowe a jednak mocno ciężące na naszym życiu charakterystyki rzekomo „idealistyczne” ducha polskiego, w rzeczywistości — dogadzające tylko naszej gnuśności.

Że jest to indywidualna historia myśli, walczącej o swą *prawdę polityczną*. Dłate-

go książka ma w sobie żar spowiedzi. Jest *wyznaniem* i jako wyznanie bardziej rozgrzewa, niż najlepszy traktat. Właśnie takie książki i takie wyznania są właściwymi motorami *ruchów* politycznych. Specjaliści i rutyniści przychodzą później, aby zaprowadzić ład w realizacji, nie są jednak źródłem *ruchów* politycznych.

Że na tle naszej referatowej rzeczywistości politycznej, ogarniętej jedną tylko „namiętnością”: aby nie powiedzieć za dużo i aby się w żadnym kierunku zbyt nie zaangażować — książka przesiąknięta szczerą wiarą polityczną jest czymś niezwykle cennym. Tej szczerości i tego rozmachu wszyscy pragną — ale skoro zabłyśnie, wszyscy się odwracają i udają, że nie zobaczyli...

Pozwolę sobie na pewne spostrzeżenie natury raczej prywatnej, na spostrzeżenie, dające mi klucz do zrozumienia pozycji Goetla wśród zrutynizowanej i wycięzionej atmosfery naszej publicystyki politycznej. Niedawno to czas, kiedy Goetel z właściwą mu prostolinijnością, uporem i śmiałością w przeprowadzaniu swych planów zasiadł przy biurku redakcyjnym jednego ze stołecznych dzienników. Siedział przy nim niedługo. Nie dał rady. Dlaczego? Bo był człowiekiem innego niż otoczenie wymiaru —

innej, że tak powiem, wibracji biologicznej. W atmosferze rutyny dziennikarskiej ktoś, kto *naprawdę* pewne rzeczy bierze serio, kto się nimi *naprawdę* przejmuje, jest właściwie osobistością... bardzo niepoważną. Tak i tutaj. Bo co innego wydawać pismo, uśmiechając się oblesnie na prawo i lewo, urządzając ankietę na temat kwestii żydowskiej z dopuszczaniem do głosu pisarzy antysemitów, a równocześnie zaraz na sąsiedniej stronie ogłaszając niesmaczne wywiady laudatorskie ku czci żydowskich gwiazd kabaretowych — owszem, to jest „serio”. Znaczący człowiek „bierze pod uwagę okoliczności”, wyczuwa teren, dobry polityk, mogą z niego być ludzie. Oczywiście, w tej atmosferze załgania na Goetla nie było miejsca.

To tak nawiasem, aby pokazać, jak pisarz wygląda na tle naszej bardzo, ach! jakże bardzo rzeczywistej rzeczywistości... To się zawsze tak dzieje, że złożone procesy społeczno-kulturalne długo czekają na syntezę. W pewnym momencie zjawia się ktoś, kto ma tę wyższość nad dotychczasowymi aktorami dramatu, że umie podsumować rachunek. Sytuacja staje się jasna. Czytelnik odnosi wrażenie, że go pociągnięto za język, i powiada sobie: ależ tak, ja to wszystko wiedziałem! I czytelnik ma rację: istotnie,

wiedział „to wszystko”, albo raczej przeczuwał, ale nie umiał sformułować, nie umiał z wątych intuicji, pragnień, błysków refleksji ukuć gmachu syntezy. Książka Goetla o faszyzmie — to nie innego jak synteza myśli, nurtujących olbrzymią część polskiego społeczeństwa. Trudno określić ściśle granice tej części, bo nie ulega wątpliwości, że są szersze niż zakres ludzi jawnie występujących pod hasłami narodowymi. Oczywiście, poza granicami tej olbrzymiej grupy, której wyrazicielem stał się Goetel w swej książce, stoi to wszystko co jest Polsce obce z poglądów międzynarodowych. Ale ta grupa (nie licząc Żydów) jest o wiele mniej liczna, niżby to wynikało z kalkulacji partyjno-wyborczych. Odrzucmy łatwość i nalożym polityczne — a staniemy wobec społeczeństwa, silnie choć nie zawsze świadomie scementowanego ideą narodową. Czy jest np. do pomyślenia, aby najzjadlejszy socjalista, *Polak*, ujął się za lekceważonym „autorytetem” Marxa, wiedziony motywami *uczuciowymi*, a nie solidarnością partyjną. A niech kto zaczepi wodzów narodowych...

Ale Goetel w swojej książce jest nie tylko wyrazicielem aspiracji *ujawnionych* w narodzie w sposób mniej lub bardziej *wyraźny*; w większym jeszcze stopniu — i to właśnie jest ciekawe — wyraża te utajone pragnienia, które nie tylko w polityce oficjalnej, ale nawet w życiu potocznym pozostają w stanie mętnej płynności. Nie lubimy wyciągać wniosków ostatecznych, nie lubimy stawiać kropek nad *i*, nie lubimy formułować naszej sytuacji w sposób jasny i bezwzględny. Lubimy natomiast pozostawiać ogromny margines nieświadomości. Goetel podniósł tę sferę nieświadomości do dyskursywnej jasności, nadał jej klarowność i przekonującą siłę wyrazu.

Może się komuś wydać dziwne, że pisząc o tej książce staram się nie tyle ją streszczać czy rozwijać jej tezy, ile raczej wprowadzić czytelnika w jej atmosferę, pokazać mu, na czym polega *typ* książki i czym ten typ odcina się od szarego tła naszej publicystyki. Istotnie, uważam to za najważniejsze. Dopiero bowiem rozumiejąc *stanowisko* pisarza, można ocenić doniosłość jego syntezy. Proszę wziąć to, co Goetel pisze np. o ludzie polskim. O potwornych ewolucjach, które to pojęcie przechodziło, o nieprawdopodobnym załganiu, którym obrosło. O Polskę „ludową” walczą przeciw socjaliści i... Żydzi. Pod jej sztandarem skupiają się nie tylko partie chłopskie, ale również Bund. To wszystko „dla ludu”, to wszystko „w imię ludu”... polskiego! Albo uwagi na temat *mitu* Polski współczesnej. Rad jestem stwierdzić, jak dalece poglądy autora i recenzenta tu się zbiegają. Bo na temat *mitu* Polski jako „przedmurza chrześcijań-



FERDYNAND GOETEL

stwa" pisałem rzeczy bardzo zbliżone do tego, co znajduję w książce Goetla. Przedmurze? A więc tylko obrona, tylko stanie na straży wartości, które stworzył *kto inny*. A więc nieśmiałość, wyrzekająca się współwzrostu, skromnie ograniczająca się do roli Cerbera dóbr cywilizacyjnych, wytworzonych przez *inne* narody! Nie, taki nie może być mit Polski dzisiejszej. I znowu imponująca jest prostota i prawdziwość formuły Goetla: *tym mitem może być tylko sprawiedliwość społeczna i ład*.

Ta formuła pozwala nam zarazem zrozumieć, dlaczego swoim syntezom i obserwacjom dał autor tytuł *Pod znakiem faszystów*. Otóż dlatego, że w dzisiejszej Europie faszystami nie jest tylko jedna koncepcja ładu społecznego, poza koncepcją komunistyczną. Formy przejściowe są mirażem. I niech panowie z lewicy nie mydlą oczu czytelnikom, że Goetel pcha Polskę w objęcia obcych ideologii. Autor nie przesądza, jakie będą formy polskiego faszystwu; stwierdza tylko, że najistotniejszymi tęsknotami psychiki polskiej nie są wysłuchane talmudyczne ideały marksizmu, ale *swojszczyzna, ład i sprawiedliwość społeczna*. Ale nasz ład, skoro nie ma być ładem karceru bolszewickiego i skoro nie ma się rozpląnąć w bawardażu demokratycznym,

musi być systemem autorytatywnym, a więc tym co z największym przybliżeniem odpowiada pojęciu *faszystwu*.

Jak powiedziałem, streszczenie książki nie jest moim celem. Jest tak żywa, tak ciekawa i tak — bez żadnej przesady! — porywająca, że zachęcać do jej czytania nie ma potrzeby. Tu jeszcze wspomnę, że obok syntez dotyczących życia polskiego znajdzie czytelnik wspaniałe strony naładowane sarkazmem, miazdzącym bezbrzeżną obłudę naszych socjal-humanitarystów, zalewających swymi deklamacjami szpalty dzienników i tygodników lewicowych. Dla nich Goetel nie ma litości. Zdiera z nich szaty obłudy ręką twardą i bezwzględną. Świetny jest, kiedy ironicznie przypomina: „Rewolucje bez morza krwi, bez okrucieństw i egzekucyj nie zasługiwały w oczach humanitarystów na respekt właściwy. Przewroty bez obróconych w niwecz warsztatów pracy i bez rzędu szubienic, na których wisieli obywateli, bez paraliżowania całej maszyny gospodarczej i społecznej — nie budziły zaufania”. Zaś na lamenty tych, którzy prawią zbyt głośno na temat sponiewierania człowieka i wolności przez faszystów, odpowiada z niezachwianą logiką: „Teza jej (polemiki liberalnej) generalna dałaby się może streścić w zdaniu: obojętne jest, co tworzy

faszystów — skoro cele swe osiąga przez humanitarne pogwałcenie człowieka. Można by mieć respekt przed tego rodzaju zasadą — nawet gdy się jej nie podziela. Niestety! Czystość intencji apologetów człowieczeństwa ma w sobie pewien fałsz zasadniczy, pewną śmiertelną skazę, która podrywa całe do niej zaufanie. Mam tu na myśli olbrzymią niewspółmierność, z jaką humanitaryści traktują system gwałtów stosowanych w Rosji Sowieckiej, rzeczywiście potworny, w stosunku do rygorów faszystów”.

Książka Goetla nie należy do tych, które się po przeczytaniu spokojnie stawia na półkę ze zdawkowym komplementem: owszem, dobrze napisane. Nie. Jest to książka, pobudzająca do myślenia, stawiająca przed nami całą chmurę pytań o pierwszorzędnej doniosłości. Jest to książka, która wybiega w przyszłość, która tę przyszłość prowokuje. Goetel zatrzymał się u progu faszystwu polskiego, doprowadził nas z wielkim talentem ekspozycji do wniosku, że ten polski faszystw nas czeka, że jest nieunikniony, że na nic się nie zdadzą grymasy i demokratyczne kręcenie nosem. W ten sposób zmusza nas do odpowiedzi, jaki ma być ten faszystw polski: jaki jego zasięg, jaka treść, jakie metody. Nie będę, rzecz prosta, w tym artykule próbował odpowiadać. W zakończe-

niu ograniczę się do rzutu oka na to, co jest.

Powie mi ktoś: ależ, jesteśmy państwem prawie faszystowskim. Pewien Francuz, powiedział mi coś podobnego: *Vous avez un régime semi-fasciste*. Nie zdawał sobie biedak sprawy, jak wielką palną niedyskrecję, jak grubo dwuznacznik... Tak, istotnie, mamy reżim bądź co bądź autorytatywny. Od faszystw europejskich różni nas tylko dwie bagatelki: kiedy tam wodzowie mówią *więcej* niż społeczeństwo, u nas mówi się *mniej* niż społeczeństwo, a raczej mówi się *minimum* tego, co już dawno dojrzało i rwie się do życia. W ten sposób uprawia się oryginalne zaiste przodownictwo... *ex-post*. I druga bagatelka: wodzowie faszystw zachodnio-europejskich mówią *przed* społeczeństwem, uprzedzają jego wolę, mobilizują jego energię. U nas ten proces ma kierunek... odwrotny. U nas mówi się w kilka lat po społeczeństwie, a i to bacząc pilnie, by nie powiedzieć za wiele... Jednak na to, by Polska spełniła swoje wielkie zadania, trzeba znacznie więcej — i *absolutnie* wspaniej o tym wiemy. Nie ulega wątpliwości, że właśnie książka Goetla należy do tych bodźców, które to „więcej” do świadomości społeczeństwa znakomicie zbliżyły.

JAN EMIL SKIWSKI

STANISŁAW PIĘTAK

F R A G M E N T P I E R W S Z Y

Zdało mi się znowu, że zasypiam — okno było otwarte na wschodzie, z daleka dochodziło moich uszu żalodne zawodzenie psów, wiatr biegł i padał na nizinnych polach za domami.

Przesłoniłem oczy, już po raz nie wiem który uczulem w piersi bolesny napływ wzruszenia, poczęłem oddychać w takt słów — były to zlepki nie napisanej strofy, może zresztą czytany kiedyś wiersz obcego człowieka.

„Błogosławiona, błogosławiona bądź o chwilo!
Mrok zasłania usta...
Róża, co spada z wiatrem, jest dłonią białą
lecz czyją?
Pustka, pustka...”

— Tak to przychodzi mi żyć wtrąconemu w codzienność i bezduchność spraw, oddalonemu od nadziei, marzeń i miłości, błędzącemu w grzechu od dnia do dnia... — szepnąłem, lecz zaraz zjawił się na ścieżce pod wysokim zaciemnionym niebem ogromny cień na koniu i głos, który przyprowadził mnie o drzenie, powstrzymał mnie w biegu.

— Zaczekaj! wypełni się los — usłyszałem.

Nie upłynęło ani kilka minut, a wszystko zmieniło się koło mnie. Wydmy złotego, syckiego piasku rozkładały się szeroko, lecz bliżej, gdzie woda stalową lśniąca łuską wędrowała za śladem białej chmurki aż po daleki las — rosły kwiaty o kielichach tak szafirowych, wyrazistych i smukłych, że smuga ledwo dostrzegalnego pyłu płynęła od nich — i na niebie jak przecucie jej odstaniać się poczęły obłoki nikły, przejrzyste i siwy.

Dwie rybitwy sfrunęły lekkim lotem i nad rzeką stał przeto tak długo koń, patrzył w górę wilgotnymi ślepiami. Chciałem skrócić w zarośla i wyjść na brzeg rzeki, ale naraz oczy moje napotkały niewielkiego, młodego chłopca — szedł obok ciemnowłosej dziewczynki i wskazywał palcami tajemniczo pochylony konia znieruchomiłego w słońcu na ścieżce.

„Koń, konia... w cieniu grzywy... (począł szeptać)

Byłbym szczęśliwy!...
Niebo!
Niebo!...”

„Jaki kwiat! (zawołała dziewczynka)
Przyniosłam kwiecica zza rzeki,
księżyc tam płynie daleki...
Wiatr, wiatr...”

Rybitwy leciały nad drogą, bałem się, że zmacną lotem złotawe spojrzenie dziewczynki, chciałem je odpędzić, wtem jednak ktoś ręką zakrył mi oczy, usłyszałem przelot zszony powietrza nad sobą, nie byłem w stanie ruszyć się z miejsca.

Gdy z powrotem odzyskałem wzrok, ze zdziwieniem skonstatowałem, że znajduję się już o setki kilometrów od niedawno oglądanej nadwodnej krainy. Było tu ciemno, chmury klebiły się, walczyły na horyzoncie, wokół stały czarne, nastrożone wiatrem drzewa. Zabudowań nie było ani w tej stro-

nie ani w tamtej, łąka spalona, zdeptana kopytami koniskimi rozpościerała się naga i szorstka, dalej biegły druty kolczaste i dół czarny, porozrywany kaluzami.

— Staniemy tu! — krzyknął pierwszy jeździec, nadjeżdżając na białym koniu ze wschodu, obok zdążyli na rosłych, płomienistych gnadoszach dwaj jego towarzysze.

Skierowali się wzdłuż dołu kłusem — w tej chwili właśnie nad huczące u skraju widnokładu drzewa wyszedł czerwony, olbrzymi księżyc i rozświetlił ciężkie, poryte sadzą kadłuby chmur na niebie. Było mroźnie na świecie i obco — kiedy jednak ptak czarny, szerokoskrzydły coraz więcej zaczął się zbliżać do jadących, drugi księżyc, złotawy i miękki, rozkołysał się w kaluży i zakwitł na łące jak krzak dziwnego podzwrotnikowego kwiatu. Jeźdźcy zbliżyli się już tak bardzo, że rozczuli ich twarze: byli młodzi i zuchwali, ubrani byli w szare mundury żołnierskie, szable mieli przy boku.

— To tu — szepnął przodujący. Mentalnie zeskoczyli z siodeł i chwycili konie za uzdy.

— Hej! hej E-a-ho! — przodujący odbiegł od towarzyszy w całym pędzie kilkanaście kroków i układając dłonie w tubę, zakrzyknął na wszystkie strony.

Zadrżałem, bo księżyc czerwony stanął w miejscu i jak nożem krwawym błysnął nad liśćmi, a drugi, złotawy i puszysty, odlatywał przez rosę coraz dalej w spalony step — za zasięgiem drutów ukazała się paniątka — wysoka, ubrana w czarną żalobną suknię, z kwiatem złotawym we włosach.

— Mario! — szepnął żołnierz.

„Czekałam dzień, czekałam noc (rozpoczęła dziewczyna)

lecz teraz kiedy odjedziesz tak na długo... — Czy drzewo, księżyc, woda zastąpią mi twój głos? — jestem oczu moich i myśli tylko sługą.

Nie wiem... — radować się nie umiem.
Co będzie? — Od iluż dni jak wiatr boleśnie szumie...”

— Mario — powtórzył żołnierz.

„Stroną jestem tylko, nadziei białą chwilką”

westchnęła dziewczyna, chwyciła żołnierza za rękę, ale księżyc jak bagnet naraz runął między chmury — rozbłysła zdeptanymi kwiatami, spaloną trawą płaska ziemia, konie uniosły lby i zarżały przeraźliwie, krótko...

„A gdy nastąpi ostatnia godzina, pożegnaj, matko, swego kochanego syna”

zaspiewali żołnierze, wskakując na konie...

— Idź, zakryłam oczy — powiedziała znów cichym szeptem kobieta — przodujący zawałał się, ale tylko na chwilę, bo naraz potem odwrócił się i poczęł biec w kierunku towarzyszy.

Drżałem z przejęcia, lecz patrzyłem wciąż — jeźdźcy galopem runęli wduż rowu na widnokrąg. Księżyc jak jagnię kwilił teraz i upadał złoty coraz głębiej w wodę, nad drzewami unosiła się zimna czerwona luna, przestwór siny i czarny uparcie rósł... Jak kłos poślizki chyba wydawało się ciało dziewczyny leżącej bezwładnie na rozdartej podkowi, rdzawej ziemi...

JEAN COCTEAU

* * *

Włosy siwe, kiedy je młodość przynosi,
barwy oka i twarzy czynią bardziej hoże;
rozkoszy tej zażywam, gdy wzrok się podnosi
ku wam, oliwne drzewa o wiosennej porze.

Morze swą śliną świeżą wyrzuca miarowo,
zaprawiając nią greckich brzegów krajobrazy,
aby, oliwki, wasz dwuznaczny owoc
zawrzeć mógł Venus i Cybelę razem.

Podoba mi się w waszej dojrzałości płowej
wszystko, mnie który jestem słońcem zimy
i razem pod obłokiem o barwie różowej
młode czoło okryte popiołem schylimy.

Przełożył PAWEŁ HERTZ

Nie zapominajmy o głodnych i zziębniętych dzieciach Składajmy ofiary na Pomoc Zimową! Konto P. K. O. 70.200 Pomoc Zimowa

„Ze widzę po raz ostatni ten krąg świata” — rzekła nagle...

— Jakiego świata? — pomyślałem, chwycił mnie taki skurcz żalu, że odepchnąłbym kobietę z całej siły w głąb krzewów z brzegu rzeki.

Ona tymczasem mówiła jak w śnie:

„Nie umiałam miłować ptaków ni słońca, miłowałam tylko kochanka. Gdy odchodził ode mnie co ranka...”

„Przebaczenie mi kwiaty moje — przebaczenie mi wody moje —”

zanuciła niespodzianie, lecz wyszło to na kształt jęku.

„Ze widzę po raz ostatni ten krąg świata” — podniosła się po chwili i wyciągnęła w górę białe ręce.

„Odpłyniemy jak łodzie rybaków. Nie będzie wieńców liści na włosach, wieniec ptaków...”

Stała w milczeniu, znieruchomiła, zamysłona nad wodą, zrzuciwszy zawój płótna na prawe ramię, zakrywając raz po raz oczy — wreszcie przechyliła się gwałtownym ruchem, przeżegnała świat...

Krzyk, krzyk, krzyk — ach! jakiż krzyk straszliwy!...

STANISŁAW PIĘTAK

BOLESŁAW MICIŃSKI

NOTATKI O „NATCHNIENIU”

Niewiele w tym będzie psychologii — przynajmniej tej „oficjalnej”, z jej zawiłą aparaturą terminów i schematów. Mówić o procesie twórczym, o natchnieniu, w języku „wyobrażeń podkładowych”, „sądów przedstawionych” i „perseweracji” — to jakby zasuszyć roślinę w książce. Odsłonić unerwienie liścia, wykruszyć szerniałą zielen. Jak pięknie mówi (właśnie psycholog!) Jaspers: osobowość, podobnie jak roślina, posiada swój szkielet stałych form i zasad, ale roślina obnaża swój szkielet wtedy gdy usycha.

Mówię o natchnieniu — czy nie lepiej zanotować po prostu myśli o natchnieniu w tej formie, w jakiej się teraz właśnie rozwijają? Przed napisaniem tego szkicu utrwalić proces jego formowania. Zatrzymać się przed progiem szkicu. Mówić o procesie twórczym, to przecież tworzyć linię jego rozwoju. Przeżywać to, o czym się będzie mówiło za chwilę. Od zapadnięcia w samego siebie w poszukiwaniu myśli, nieuchwytnie jeszcze, splecionej z innymi i skłóconej — od chwili niepokoju, do chwili wyłowienia myśli, uźwężenia, do spreycowania i oszlifowania.

Im bliżej samego siebie, tym dalej od świata zewnętrznego — im bliżej samego siebie, tym silniejszy niepokój. Plamy barwne płynące pod przymkniętymi powiekami są wtedy żywsze od niebieskiej barwy ścian pokoju, od koloru bibuły na stole — dalekie wspomnienia są bardziej rzeczywiste od rzeczywistości za oknem.

Gdyby można było zanotować widok pokoju takim, jaki jest dany w tej chwili! To prawie niemożliwe, bo spostrzeżenia są niemal nie uświadomione: przedmioty stoją w zębnym cieniu, zniekształcone w widzeniu bocznym, na krawędzi pola widzenia pochylone — jakby wyjęte z praw statyki. To tylko rozkolysane cienie, refleksy, plamy. W cichym szumie kaloryferów motyw muzyczny tak trudny do odfiltrowania jak właśnie ta myśl o natchnieniu, o którym ma być mowa — myśli poplątane, ścierające się. Trzeba je teraz rozwikłać. Odnaleźć nazwę odczutej tylko, nie nazwanej jeszcze myśli. Trzeba łączyć rozproszone słowa, wiązać w zdania. Im — odczuta tylko — myśl jest bliższa związanym w całość zdaniom, tym wyraźniejszy motyw muzyczny w szumie kaloryferów. Pokój nasiąka konkretnością, plamy barwne tężeją w zarys przedmiotów: okno, za oknem śnieg, czarny szkielet akacji, nie otynkowana, czerwona ściana domu — ulica Zwycięzców — na prawo Wisła. Ramy okienne, skrawek żółtej kotary, półka z książkami, biurko. Na biurku otwarty gramofon. Melodia już jest wyraźna, z ciemnych źródeł pamięci wypływa na pole świadomości, modeluje spostrzeżenia: wnętrze pokoju, pejzaż za oknem, czerwona ściana domu, czarny szkielet akacji, rama okienna — to wszystko uwikłane jest w wyraźnych stosunkach rytmicznych. Trzeba tylko uruchomić dysk gramofonu, opuścić membranę — światło odbite w krążącym czarnym lustrze przesuwają się w spiralach po suficie. To trzeci koncert brandenburski Bacha.

Koncepcja szkicu krystalizuje się: tworzyć — mówi Ibsen — to uwolnić demony zamknięte w osobowości. Ta linia rozwoju procesu twórczego jest jakby urwana: proces twórczy, poczęty w niepokoju, rozładuje się w wybuch natchnienia. Druga linia to ta, której szukam: wije się spiralą na lśniących płytach koncertu Bacha: tworzyć to spętać demony niepokoju — panować nad nimi: od pełnego niepokoju procesu fermentacji, poprzez wybuch natchnienia, do trzeciego etapu, do opanowania żywiołu psychicznego.

Etap pierwszy to faza przygotowawcza, nieswiadomy, nieuchwytny rozrost wewnętrznego konfliktu, który rodzi twórczość. Etap pierwszy, to jakby zapadnięcie w samego siebie — osłabienie kontaktu ze światem zewnętrznym budzi niepokój. Rzeczywistość zewnętrzna — pokój, pejzaż za oknem — daje jakby stały punkt oparcia, jest statyczna, regularna: czerwony, nie otynkowany dom i czarna akacja stoją spokojnie w śniegu; za parę godzin zapadnie zmierzch, zszarzeje czerwień domu, akacja roztopi się w mroku — o oznaczonej porze wzdłuż ulicy Zwycięzców zapalą się punkciki lamp, na niebie zapalą się gwiazdy.

Widzę co nocy bezdeń czarniawą.

W górze nad nami

Niebo ogromne z mgławic kurzawą.

Drżące gwiazdami.

Lecz przerwienie większe porywa,

Gdy spojrzę w siebie:

Bezprawnych orbit spieniona grzywa

Jaźń mą kolebie.

Tam nie wirują mgławice, ziarna

Narodzin wielu —

Noc nieprzejrzana, bez dna i czarna,

Immanuel!

(J. Iwaszkiewicz)

Tak rodzi się niepokój: od statycznego regularnego świata zewnętrznego przechodzimy w mroczny świat wewnętrzny — nieuchwytny, wymykający się z wszelkiej regularności. Ten lęk, wynikający z zamknięcia się w sobie samym, jest podobnie jak myśl wyłączna właściwością człowieka. *Homo Irrequietus* — mówi św. Augustyn. Niepokój — ferment twórczości — jest jakby pierwotnym faktem psychicznym. Nie da się wyprowadzić z ograniczeń czasu-przestrzennych, którym poddany jest człowiek — krowa żyje także w przestrzeni i w czasie. Nie da się wyprowadzić z wyobraźni — wyobraźnia jest jego narzędziem. Może się wyrażać w tragicznym pytaniu o świadomy cel istnienia, ale nie wypływa ze świadomości. Jest — jeśli można szeregować procesy psychiczne w porządku czasowym — „wcześniejszy” od myśli świadomej, od słów splecionych w sądy jasne i wyraźne.

Słowa „drżać nad myślą jak ziemia nad polknietą, niewidzialną rzeką”. Słowa podporządkowane wyłącznie indywidualnej dialektyce nie wiążą jeszcze myśli w zdania — krążą w mgławicy natchnienia, gdzie

...dopiero piszczałki się skarżą,

dopiero mruczą bębniaki

szurum-burum —

to dopiero cienie na cieniach,

barwy nie wygotowane,

kształty nie przeprobierane.

Jeszcze nie!

Jeszcze nie.

Świat jak puste skryształenie zieleni,

Jak ląka przed przelotem jeleni.

(K. I. Gałczyński)

Stan pokrewny sennemu marzeniu: odebrani od rzeczywistości, od świata akcji — w świecie fantazji, w rzeczywistości, w której żadne prawa nie mają mocy, słowa rozprężone są jak namiętności. Poeci współcześni, surrealiści, zatrzymują się w tej strefie, stają jakby na progu twórczości: mówią swoistym, indywidualnym, niezrozumiałym językiem — słowa nie uwikłane jeszcze w więzi logicznej i już rzucone na papier zastępowane w foremkach zawiłych strof, jak niedokończony węglowy szkic zbrzydany utrwalaczem.

Drugi etap to „przelet jeleni przez ląkę” — wybuch natchnienia, kryzys konfliktu — przejście z nieświadomości w świadomość, przerwanie kręgu samotności; uzewnętrznienie ukrytego procesu. Nurty „polknietej, niewidzialnej rzeki” wynurzają się na powierzchnię, płyną spienioną strugą słów. Tu zaczyna się selekcja: bezimienne twory fantazji uzyskują swoją nazwę, konkretność — jedne gasną, drugie zapalają się nowymi barwami. Słowa wikłają się w logiczne związki. Rozproszone elementy porządkują

CH. O. Ś.

Ch. O. Ś... Co oznacza ten tajemniczy skrót, spotykany w ostatnich miesiącach na łamach czasopism poświęconych sprawom kultury i życia duchowego? Po prostu: *chrześcijańska odbudowa świata*. Ta formuła uderza nas od czasu do czasu odpryski wielkiej polemiki, zapoczątkowanej artykułem K. L. Konińskiego „W sprawie Ch. O. Ś. (O współczesnej sytuacji religijnej)” (*Marcholt*, Nr 3 i 4, 1938). Artykuł ten, związany z zagadnieniem chrześcijańskiej odbudowy świata, jest w naszym bieżącym piśmiennictwie unikatem, jeśli idzie o wysokość tonu, dostojność postawy moralnej autora i merytoryczną wagę jego wywodów. Koniński nawija do słów Prymasa Polski na ostatnim Kongresie Chrystusa Króla, dotyczących zwalczania bezbożnictwa i idei chrześcijańskiej odbudowy świata. Stwierdza, że wiara i bezbożnictwo ulegają temu samemu rytmowi historii, razem przechodzą okresy upadku i rozkwitu. Potrzeba wiary i tendencje bezbożniczej pojawiają się zawsze w czasach takich jak nasze, ilekroć ludzkość opanowuje dojmujące „czucie otchłani”, ilekroć przed światem staje widmo jakiejś nieznannej katastrofy. Bankructwo materializmu i pozytywizmu, a także anachronizm tradycyjnej demokracji wywołały powszechny zwrot do religii. Ożywiły się intencje religijne wśród społeczeństw i wzrasta popularność katolicyzmu. Magia nauki katolickiej działa nawet na niekatolików, którzy w Kościele chcą widzieć „instytucję moralnego i kulturalnego ocalenia” i dać temu marzeniu ujście w jakimś przyszłym „ruchu powszechnym, solidarnym i celowym, zmierzającym do chrześcijańskiej odbudowy świata”.

Dotychczasowa linia podziału między integralnym ateizmem i integralnym katolicyzmem biegnie bardzo ostro; między tymi biegunami rozpościera się jakby próżnia. Koniński mówi w imieniu ludzi, którzy tkwią właśnie w *środku*; obok pojęcia: „chrześcijanin” wprowadza pojęcie: „uczestnik kultury chrześcijańskiej”, znajdujące swą rację bytu w rzeczywistości praktycznej. Sprzymierzeńcami katolicyzmu są ludzie, których światopogląd można by ująć jako spirytualizm filozoficzny i idealizm moralny w typie chrześcijańskim. Kościół mógłby ich skupić pod swą egidą, gdyby traktował siebie nie jako organizację myślenia, ale jako organizację praktyki, i oddzielił swe cele od środków, co Koniński nazywa „poskramianiem klerikalizmu”. Żeby cel ten osiągnąć, apologeci i teologowie musieliby unikać „przeakcentowań”, ażeby „pewności pierwsze” (dogmaty) nie hamowały wolności myślenia; praktyczny ideał katolicyzmu należałoby pojąć jako dążenie do dyscypliny i jedności obyczaju. Taka koncepcja chrześcijańskiego humanizmu jest — zdaniem Konińskiego — jedynym

sposobem ocalenia religii w życiu dziejowym. Instytucja Kościoła upodobni się w ten sposób do instytucji narodu, który przecież także jest organizacją „nie tyle teoretycznego myślenia, ile praktycznego obyczaju”, przy tym „narodowy akcent na obyczaj będzie padał w sferę cnót męskich, aktywnych, polemicznych, heroicznych, politycznych, „naturalnych”, przedchrześcijańskich... — akcent zaś religijno-kościelny w sferę cnót raczej żeńskich, kontemplacyjnych, estetycznych, pacyficznych, ascetycznych, mistycznych, charytatywnych, humanitarnych... Siła i Miłosierdzie — oto klasyczne wzory cnót obu tym psychologom przysługujących i trudna a piękna harmonia... Dziś te dwie moralności, męska i żeńska... są pokłócone i nie chcą wiedzieć o sobie. Jeszcze jedno wielkie niedomaganie czasu”.

Dwie najbardziej ważne i wyczerpujące odpowiedzi polemiczne na artykuł Konińskiego znalazły się w *Verbum* (S. Teresa Franciszka: „O chrześcijańską odbudowę świata” — Nr III, 1938) i w *Przeglądzie Powszechnym* (Andrzej Niesiolowski: „Katolicyzm integralny a religijność indukcyjna” — nr z listopada ub. r.). Obie zaczynają się od ukłonów i komplementów — i trudno wątpić o ich szczerości, gdyż żarliwość wywodów Konińskiego, nieposzlakowana prawością jego stanowiska na taki odzew zasługują. Zarówno S. Teresa jak i Niesiolowski nie przypuszczają, by oferta Konińskiego mogła być przyjęta, gdyż „w granicach ortodoksji nie pomieści się już twierdzenie, że nie myślenie, ale zachowanie się uczuciowo-woluntarne jest esencją człowieka”. „Kościół... nie ma możliwości uczynić żadnej koncesji z dogmatu, który poznajemy światłem objawionym, a którego pewność dla katolika przewyższa w tym stopniu pewność poznania filozoficznego, w jakim mądrość Boga przewyższa mądrość człowieka”. Konkluzja artykułu S. Teresy brzmi: „Na przemyśleniu do końca podstaw metafizycznych i dogmatycznych naszej wiary, a nie na zorganizowaniu chrześcijańskiego obyczaju, w pierwszym rzędzie będziemy chcieli oprzeć chrześcijańską odbudowę świata”. Niesiolowski jest przeciwny odsuwaniu się Kościoła od tych, którzy są chrześcijanami z urodzenia, wychowania, tradycji swego środowiska i zasad moralnych; szukając sprzymierzeńców, „szukać należy najpierw tego co łączy i znajdować płaszczyzny wspólne”. „Nie znaczy to jednak, że należy lub można zacięrać różnice między Kościołem a jego przedsiownikami. Chodzi tylko o to by u tych, którzy się już w obrębie zewnętrznego ogrodzenia znaleźli, rozbudzić tęsknotę za wejściem do samego środka przez przyjęcie całego systemu”. Ideał taktyki upatruje autor w „pogodzeniu ducha tolerancji z pełnią dogmatycznego uświadomienia, a troski o zbawienie dusz z roztropnym umiarem”.

się, łączą w grupy i wpadają w swoje formy, jak czcionki drukarskie do kaszt. Wyrzucone z mroków podświadomości, słowa podlegają jakby prawom gravitacji: ciężą ku sobie, wiążą się w zdania i rymy. Związane krążą dokoła centralnej idei jakby dokoła osi natchnienia.

W tej fazie zatrzymują się twórcy typu dionizyjskiego: dzieło sztuki, to utrwalona erupcja natchnienia. Zarysy pierwotnego konfliktu są jeszcze wyraźne — podobne są do zarysów paproci odbitych na bryle węgla. Słowa nanizane są już na nici logicznych związków, ale całość jeszcze bezkształtna, amorficzna, jakby plama atramentu rozgnieciona między ćwiartkami papieru.

Faza trzecia nie jest prostym przedłużeniem linii twórczego procesu. Faza trzecia to spicie przeciwstawnych sobie sił. To moment wiązania rozpiętych demonów o których mówi Ibsen, wiązania w polifonicznej sieci muzyki Bacha. *O twórczości nie stanowi możliwość bezpośredniego wyrazu — o twórczości stanowi możliwość panowania nad wybuchem*.

Trzecia faza twórczości, to przeciwstawienie się samemu sobie — samoograniczenie się, ujarznienie żywiołu. Muzyka Bacha brzmi jak głos Boga w księdze Hioba: „Któż zamknął drzwiami morze, kiedy się wyrwało jakoby z żywota wychodząc, gdy położył oblok za szaty jego, a ciemność za pieluchy jego i gdy m postawił o nim dekret mój, a przypawiłem zawory i drzwi do niego i rzekłem: Aż dotąd wychodzić będziesz, a dalej nie postąpisz, a tu położysz nadętę zwalę swoje”.

Im silniejsze napięcie wewnętrznego niepokoju — rozprężenie żywiołu, im gwałtowniejszy wybuch, tym twardsze więzy, tym surowszy rygorizm formy.

Oto rzeczywistość zewnętrzna: statyczna, regularna: okno, za oknem śnieg, czerwona ściana domu, czarne szkielety drzew, punkciki lamp, które zapalą się o zmroku. Na ulicy Zwycięzców: przechodzień — wyszedł zza rogu — idzie w stronę ulicy Krynicznej. Wystarczy zamknąć oczy: nerwowy przepływ myśli, nieuchwytny ruch wyobrażeń, słowa rozprężone jak uczucia. Wystarczy oczy otworzyć — i znowu: rama okienna, skrawek firanki — „wszystko na swoim miejscu” — drzewa nie zrywają się do lotu, tkwią w śniegu. Przechodzień uszedł zaledwie parę kroków.

Znów zamknąć oczy: wzburzony strumień psychiczny uniósł już szczątki wyobrażeń, które przesuwają się przed chwilą pod powiekami tak żywe, tak konkretne. Już nowe wyobrażenia trzepoczą się niespokojnie, już przepływają. Trzeba je ująć w mocną siatkę logicznych związków. Trzeba ująć rzeczywistość psychiczną. Trzeba jej nadać statyczność, aby była tak rzeczywista jak pejzaż za oknem, jak przyroda. Trzeba jej nadać regularność: symetrię klasycznej formy. Słowa trzeba uwikłać w prawa ciężenia — jak przedmioty. Uczucia muszą przepływać wzdłuż wytycznych orbit tak prawidłowo jak ciała niebieskie.

W monumentalnych fugach Bacha możemy śledzić temat jak nitkę w ściegach krzyżowych. Gdy ginie, mamy temat w pamięci i oczekujemy jego powrotu. Temat wylania się z sieci polifonicznej jak słońce z mrocznego oceanu — jak słońce, które regularnością swoich nawrotów pozwoliło nam wierzyć w jego realność.

Im gwałtowniejszy niepokój, im silniejszy rozdźwięk wewnętrzny, tym silniejsza potrzeba zrównoważenia, opanowania chaosu — symetrii, ładu, regularności. Dlatego właśnie jeden z najprzenikliwszych współczesnych teoretyków sztuki, Liviu Rusu, nazywa Bacha — na pozór tak paradoksalnie — typem *demoniczno-zrównoważonym*. Niebo, o którym mówi Bach, nie jest darem łaski, zdobyte jest przez zwycięstwo nad złem. Stąd jego siła. Jego Bóg nie zna łaski — ocala tych, którzy umieli przezwyciężyć siebie. Jego muzyka, to muzyka twórcy, który musi powtarzać to sobie co chwila, aby nie runąć. Stąd surowy rygorizm formy.

Zrównoważeni twórcy — klasycy, pedantyczni miłośnicy reguł i zasad, fanatycy formy bezosobowej, drobiazgowi realściści musieli przemieszać wszystkie otchłanie wewnętrznego niepokoju i rozdarcia: jak silne musiało być rozprężenie psychicznego żywiołu — demonów, o których mówi Ibsen — skoro musieli je wikłać w tak surowych formach.

To słowa Nietzschego: ile musieli wycierpieć, aby się stać tak pięknymi!

BOLESŁAW MICIŃSKI

WITOLD HULEWICZ

DZIEŁA ZBIOROWE CHOPINA

Sto lat temu powstawały dzieła, które jak żadne inne miały wślawić imię Polski na całym świecie: dzieła Fryderyka Chopina. Jednym po drugim, najwyprzedzając, znajdowały nakładców we Francji, w Niemczech, w Anglii — tylko prawie nigdy w Polsce. Warunki życia i niewoli tłumaczyły to nasze bolesne zaniedbanie. I stało się, że w ciągu 90 lat od zgonu twórcy ballad i polonezów rozeszło się po świecie przeszło 30 wydań zbiorowych dzieł Chopina, a nie było wśród nich żadnej edycji polskiej. Nie trudno się domyślić, że te wydania różniły się między sobą znacznie, że zakradło się do nich wiele błędów i omyłek, zniekształcających prawdę szopenowskiej twórczości.

Kiedy więc założony w Odrodzonej Polsce Instytut Fryderyka Chopina przystąpił do ogromu zadań, jakie narosły przez wiek dokoła sprawy szopenowskiej — za najważniejszy ze swych obowiązków uznał przygotowanie pełnego polskiego wydania dzieł kompozytora. Nie chodziło tu o dodanie do trzydziestu i kilku wydań jeszcze jednego, aby tylko pieczęć polska zaspokoila naszą próżność narodową. Chodziło o to, aby polskie wydanie przewyższało naprawdę tamte wszystkie, przewyższało pełnią, dokładnością i najwyższym, na jaki nas stać, pietyzmem. Aby to był nareszcie — w najlepszym sensie — „Chopin po polsku“...

Dotyychczasowy przebieg prac redakcyjno-wydawniczych dowodzi, że nie zaniedbano niczego, co by ten najwyższy poziom zapewniło. Półtora roku temu podpisana została umowa między Instytutem Fryderyka Chopina a Komitetem Redakcyjnym, dotycząca przygotowania do druku wszystkich dzieł Chopina — a już w lutym lub marcu r. b. ukazuje się pierwszy zeszyt, zawierający *Ballady*.

Jeżeli praca posuwać się będzie dalej z dotychczasową energią, jeżeli dobre da wyniki ogłoszona subskrypcja — będziemy mieli za lat kilka całego Chopina w wydaniu, które będzie naszą chlubą na wiele dziesiątków lat.

Skład redakcji, jak i metody przez tę redakcję obrane, możemy uważać za gwarancję, że będzie to istotnie wydanie najlepsza. Oto na czele redakcji stanął nie kto inny, jak Ignacy Paderewski; myślimy o tym fakcie ze wzruszeniem i wydajemy się nam, że Opatrzność dała genialnemu pianście i znakomitemu propagatorowi muzyki polskiej w świecie dożyć lat sędziwych, aby mógł formalną nagrodę ukoronować tą wspaniałą pracą nad wydaniem Chopina. Paderewski, mimo podeszłego wieku, bynajmniej nie jest tylko formalną nagrodą i to bardzo czynnie pracuje nad redakcją, tak iż edycja będzie w każdym szczególe nosiła ślady jego nadzwyczajnego znanstwa i czujnej ręki.

Redaktorem całego przedsięwzięcia, pod kierownictwem Paderewskiego, są dwaj znakomici fachowcy: dr Ludwik Bronarski (autor wielkiej pracy naukowej *Harmonia Chopina*) i prof. Józef Turczyński, a nie tylko założony artysta, ale świetny znawca Chopina i pedagog, który w świat wysłał już znaczny zastęp uczniów, głośnych szopenistów.

Jeżeli zważymy, że wszystkie poprzednie wydania były bałamutne, że żadne nie mogło posłużyć jako nieomylna podstawa, że nawet wydanie oksfordzkie roi się od błędów — zrozumieniem, jak drobniawej, niemal szyfrowej pracy dokonać muszą redaktorzy. Aby przygotować pierwsze zeszyty (*Ballady, Preludia, Sonaty i Walce*) — musieli przestudiować najpedantyczniej, porównawczo, takt po takt, nuta po nutce — 15 najlepszych wydań poprzednich! I to nie tylko nuty, ale i pedalizację i palcowanie i metronom i lukowanie i całą nomenklaturę interpretacyjną i wszystko co dotyczy skomplikowanej techniki pisania nut. Nowe wydanie opiera się, gdzie tylko może, na autografach Chopina, w braku autografów na pierwszych wydaniach, a konfrontując je z wydaniem późniejszymi, w donoszących do każdego zeszytu komentarzach zaznacza wszelkie odchylenia i różnice. Komentarze, niezmiernie cenne dla fachowca, mniej ważne dla laika, drukuje się na osobnych arkuszach na końcu każdego zeszytu (aby nie obciążać tekstu nutowego) i to w 4 językach: polskim, francuskim, angielskim i niemieckim. Bo przecież zdajemy sobie sprawę, że z tego polskiego wydania korzy-



CHOPIN
według obrazu nieznanego malarza

stać będzie cały świat. Już dzisiaj mnożą się zapytania z zagranicy, prośby o udzielenie przedstawicielstwa na różne kraje i inne dowody żywego zainteresowania.

Wspomnijmy teraz, czyje ofiary i dotacje umożliwiły rozpoczęcie monumentalnej edycji. Przede wszystkim znany z ofiarności na cele społeczne mistrz Paderewski popisał się z rezygnacją ze wszystkich swoich praw do honorariów i tantiem autorskich, przysługujących mu jako redaktorowi wydawnictwa. Dochody te przekazał na stałe Instytutowi Fryderyka Chopina. Na apel tej instytucji odpowiedziały dalej dotacjami: Bank Polski 7 tysięcy zł., P. K. O. 1200 zł., B. G. K. 800 zł., K. K. O. w Warszawie 500 zł. Prócz tego zasililo wydatnie fundusze wydawnictwa Polskie Radio, wpłacając dobrowolnie ryczałtową sumę miesięczną za wykonywanie utworów Chopina przed mikrofonem (do których to opłat ustawowo nie jest obowiązany) i to na wiele miesięcy z góry. Poważne poparcie znalazł Instytut także w Funduszu Kultury Narodowej im. Józefa Piłsudskiego.

Taki jest stan obecny. Reszta zależy od społeczeństwa, od jego reakcji na apel do zainteresuje. Nie tylko polskie wydanie Chopina zainicjuje. Pełne polskie wydanie Chopina i pedagogów muzycznych, instytucje i biblioteki. Ukazywanie się każdego zeszytu będzie wielkim wydarzeniem dla każdego miłośnika muzyki, choćby uprawiał tę sztukę tylko po amatorsku, dla domowego użytku. Mimo znanego powszechnie słabego umysłowości Polaków pierwsza subskrypcja powinna jednak dać w kraju efekt wielu tysięcy egzemplarzy. Wydanie Chopina będzie wytworne pod względem graficznym, szychowane według najnowszych zasad i odbijane na trwałym, pięknym papierze. Nie zapominajmy przy tym, że jest to impreza całkowicie społeczna, nie kalkulowana na zysk. Skoro te zyski z czasem będą, obrócone zostaną na dalszą akcję badania i upowszechniania twórczości Chopina. Toteż cena subskrypcyjna została skalkulowana najniższą. Obliczmy: za 25 luksusowych zeszytów z bogatymi komentarzami, obejmujących całość twórczości Chopina, a więc także pieśni, utwory kameralne, symfoniczne i później odnalezione kompozycje — za 25 takich zeszytów cena subskrypcyjna 90 złotych — jest naprawdę bardzo niską. Instytut — tym umowiliśmy — zapłaci ratami na 20 rat po 5 złotych (wówczas całość dzieł z przesyłką i opakowaniem wyniesie 100 zł.).

Blizszych szczegółów udziela chętnie Instytut Fryderyka Chopina, który też wysła

prospekty. Adres: Warszawa, Boduena 4, tel. 204-46.

I jeszcze jeden ważny apel Instytutu. Jeżeli ktokolwiek posiada lub wie o istnieniu w prywatnych zbiorach autografów, pierwszych wydań dzieł Chopina, oryginałów listów Chopina lub do Chopina, albo jakiegokolwiek rycin z epoki, portretów czy pamiątek z naszym wielkim muzykiem związanych, zechce o tym zawiadomić Instytut. Nie są to sprawy błahe. Wielka akcja Instytutu zmierza do ocalenia i opracowania

wszelkich dokumentów szopenowskich, z których tak liczne i cenne obiekty zniszczyły się, spaliły lub zagubiły w latach niewoli, powstania i wojny. A poszukiwania ostatnich nawet lat dowiodły, że są jeszcze ukryte tu i owdzie, w badaniach nie wyzyskane „szopeniana“, zapomniane wśród rodzinnych papierości, zapominane wśród rodzinnych papierości, w butwiejących skrzyniach i zapyłonych szafach, na nie przewietrzanych dawno strychach.

Wracając do sprawy edycji nutowej, dodajmy jeszcze, że Komisję Wydawniczą tworzą, pod przewodnictwem dr Juliana Pulkowskiego, prof. Witold Maliszewski, dr Jan Piątek i p. Mieczysław Idzikowski. Stroną graficzną wydania opiekuje się prof. Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie Mieczysław Kotarbiński. Płyty nutowe szychują się i drukują według najwyższych wymagań techniki w kraju, tak że całość wydania aż do najdrobniejszego szczegółu będzie wynikiem pracy polskich umysłowości i polskich rąk. Płyty szycharskie w ilości około 1400 będą przechowywane do późniejszego do drukowania wyczerpujących się zeszytów i tomów. Wszelkie zdjęcia fotograficzne autografów nutowych Chopina kompletuje się w archiwum, w celu późniejszego wydania kompletu faksimilowego, czyli składającego się z odbitek fotograficznych oryginalnych rękopisów Chopina, tak jak w swoim czasie wydano w odbitce rękopiśmiennej całą III część *Dziadów*. Takie wydanie ma bezcenne znaczenie dla badaczy, amatorów, historyków i pisarzy muzycznych. A później doczekamy się jeszcze innego, ciekawego dokumentu: wydania pamiętnika, w którym redaktorzy *Dziela zbiorowych Chopina* zwierają się ze wszystkich perypetyj, mozolnych dociekań i przygód w czasie swej pracy na jeźonej fantastycznymi trudnościami. Dowiemy się z niego, jak to np. dziwili się znawcy przez kilka wieczorów nad jednym taktem utworu Chopina, by ustalić najprawdziwszy tekst.

Na koniec przesyłam czytelnikowi pewną interesującą tajemnicę. Instytut Fryderyka Chopina, zasilający swą kasę ze skromnych składek członkowskich, liczy członków — no, jak państwo sądzą? Ilu? Na 35 milionów ludności w Polsce... Setki? Tysiące? Powiem: 40-stu (dosłownie!) — kogo to dziwi, kogo to zawstydza, ten zechce również parę słów napisać do I. F. C. w Warszawie.

WITOLD HULEWICZ

PORANKI POETYCKIE

Instytut Reduty zorganizował wspólnie z Kolem Polonistów S. U. J. P. cykl poranków pn. „Nowa poezja polska“. Każdy z tych poranków składa się z prelekcji, dającej próbę syntetycznego spojrzenia na twórczość poety, któremu jest poświęcony, oraz z recytacji jego poezji, przy czym prelekcja i recytacja, nierzadko wzdłuż osi wywodów prelegenta, przepiękają się z sobą: poranek otwiera rozdział prelekcji, po nim następują recytacje, potem dalszy ciąg prelekcji, znów recytacja, itd. Prelekcje wygłasza, członkiem Instytutu Reduty oraz recytatorzy dokooptowani.

Na otwarcie cyklu (15 stycznia) wybrał poezję Józefa Czechowicza, jako najbardziej reprezentatywnej indywidualności artystycznej nowej poezji polskiej. Prelekcję wygłosił J. Al. Król. Bardzo ciekawy i sumiennie opracowany wywód syntetyczny zawierał przy tym wiele interesujących rzuć na ogólną sytuację poezji. Wśród publiczności było (o radości i nadzieje poetów) dużo młodzieży szkolnej, w mundurkach i bluzeczkach pensjonarskich.

Recytowali wiersze Zofia Małyniczówna i Marian Czarzykowski. Nie zdarzyło się nam dotychczas usłyszeć równie trafnej, inteligentnej i sugestywnej interpretacji recytatorskiej poezji Czechowicza, jak ta którą dała Małyniczówna. Taki np. wiersz *od dnia do dnia* ukazał się w pełni swego przedmującą jasnością, a wiersz to przecież niezwykle trudny... Drugi z najciekawiej przez Małyniczówną powiedzianych wierszy, *przez kresy*, to była już interpretacja z rodzaju tych, które ukazują nieprzewidziane przez autora a ciekawe aspekty możliwej percepcji jego utworu — mają urok niespodzianki, jeszcze jednej radosnej widomości. Wyrzykowski, obracający się widomości w kręgu dyspozycji wyobraźniowych poezji dawnej, mówił dobrze tylko

marginesowe w sztuce Czechowicza rzeczy, jak *Pieśń o niedobrej burzy*. I dlatego w trafnie na ogół ujętym *domu świętego Kazimierza* pożył (nie wypelniał akcentami) wielce ważny moment (moment tego poematu).

22-go stycznia odbył się drugi z kolei poranek, poświęcony poezji Gałczyńskiego. Prelekcja syntetyczna o twórczości autora *Balu u Salomonie* wygłosił K. Skubiszewski; wiersze recytowali: M. Bielińska, Henryk Ładosz i S. Szpiganowicz. Z prelekcji, sympatycznej, choć zbyt może w niektórych momentach ogólnikowej, pozostały w pamięci dysharmonii recytacje, jako że ukazywały (z małymi wyjątkami) jeden tylko — humorystyczny — aspekt i niepowiadający niepojętym mistrza Konstantego; stąd dla tych, którzy już poprzednio dobrze nie znali tej poezji, ginęła jej właściwa aura, i korzenie, i sens całościowy, i nawet właściwy charakter jej substancji poetowskiej. I dlatego pewna obecna na sali Francuzka, od niedawna przebywająca w Polsce i niedokładnie z poezją polską obeznana, a zupełnie dotychczas nie znająca żadnego z wierszy Gałczyńskiego, mogła mieć pretensje o to, że ją zachęciano do pójścia na ten poranek — bo „taką poezję lubi w *Cyryliku*, ale nie w *Reducie*“. Korzystnie wyróżnił się pod tym względem Skubiszewski w pięknej i całościowo przemyślanej recytacji *Butów szewca Szymona*, choć na ogół przewyższał go Ładosz zgrabnością i brawurą swych jednostronnych jednak, niepełnych ujęć recytatorskich. Dla czytelników poezji Gałczyńskiego była to miła okazja przypomnienia sobie jeszcze raz tych wierszy. Stąd liczne oklaski słuchaczy, którzy zapelnili salę do ostatnich granic ostateczności.

Poranki cyklu *Nowa poezja polska* odbywają się co niedziela, o godzinie 12-iej w południe, w Sali Instytutu Reduty (Kopernika 36/40). Najbliższy poświęcony będzie poezji Czesława Miłosza.

RAFAŁ M. BLÜTH

M A R I A D A B R O W S K A

Ukazanie się pierwszej części powieściowej tetralogii Marii Dąbrowskiej *Noce i dnie* pod koniec 1931 r. spotkało się z niebywale entuzjastycznym przyjęciem szerokich kół czytelników w Polsce. Sukcesu literackiego o tych rozmiarach nie znała polska literatura powojenna. Przypuszczać należy, że wiele przyczyn złożyło się na to zjawisko literackie i kulturalne. A więc zarówno dojrzały talent epicki autorki, jak i nurtujące prądy literackie, charakteryzujące się bardzo wyraźnym nawrotem do realizmu w treści, klasycznej prostoty stylu i faktury narracyjnej. A może okolicznością sprzyjającą była również koniunkturalna stabilizacja polityczna i gospodarcza kraju z ostatnich szczęśliwych lat rządów Marszałka Piłsudskiego, dająca poczucie pewności życia normalnego, a co za tym idzie — i pewne zamilowanie do lektury wielkich powieści epickich.

Krytyka literacka nie bez pewnego, na razie bezwładnego oporu oceniła *Noce i dnie*, już po ukazaniu się całości, jako przełomowy moment powieściopisarstwa polskiego, włączając tetralogię do szeregu dzieł najgłębiej odzwierciedlających etapy kulturalnego rozwoju (Nad Niemnem Orzeszkowej, *Lalka* Prusa, *Rodzina Polanieckich* Sienkiewicza, *Ludzie bezdomni* Żeromskiego). Przełomowe znaczenie powieści Dąbrowskiej — trzeba to podkreślić specjalnie — polega na świadomym i zdecydowanym nawrocie do epiki czystej i tradycyjnej formy opowiadania. Nawracając jednak do normalnej, klasycznej, że tak powiem, powieści realistycznej, Dąbrowska w świetny zarazem sposób umiała skojarzyć w swym utworze dorobek wielkiej tradycji powieściowej XIX wieku (Prus, Balzac, Flaubert, Tolstoj) z nowymi już zdobyczami epickimi i narracyjnymi — *Manna*, *Conrada*, *Syrdy Undset*. Ów nawrót do epizmu jest zasługą Dąbrowskiej, chciałoby się powiedzieć: nie tylko literacką, ale i ideowo-kulturalną. Podobnie bowiem jak tragizm w swym klasycznym wyrazie, tak samo i czysty epizm może być traktowany również jako jeden z koniecznych środków wychowawczych o znaczeniu charakterologicznym. Tragicznej „katharsis“ odpowiada chyba „dystans epicki“, pozwalający na bezboleśne przezwyciężenie rozmaitych martwych punktów czy zatorów życia indywidualnego albo zbiorowego. Pięknie wyraził myśl o takim właśnie wychowawczym znaczeniu epizmu *Nocy i dni* prof. Stefan Kołaczowski: „Realizm czy neorealizm — jak kto woli — powieści Marii Dąbrowskiej (pisze Kołaczowski) był tylko jedną z konsekwencji zmienionego stosunku do życia. Na tym polega twórcze i przełomowe znaczenie jej sztuki, że tej innej postawie życiowej daje wyraz i formę... *Równa się to... przywróceniu rzeczywistości jej godności i wartości*. Nazwałbym to nowym przymierzem z życiem, nowym pojednaniem się z nim... A to opowiadanie o życiu w całej jego pełni, które jest tego opowiadania przedmiotem godne — to właśnie epika“.

W latach 1931—1934, tj. wtedy gdy po kilkuletnim trudzie kompozycyjnym i może nieco flaubertowskiej udrepcy cenzylatorskiej Dąbrowska dzieło swe wydawała, miała już za sobą znaczny dorobek doświadczeń artystycznych i społecznych. Przynoszące autorce sławę *Noce i dnie* nie są ani debiutem, ani jakimś niespodziewanym skokiem wznwyż. Bo chyba z reguły nieprzemijające osiągnięcia epickie nie są nigdy zdobywane na innej drodze, niż ta trudna i powolna droga doświadczenia. Znany jest móżół twórczy Flauberta, Tolstoj, Dostojewskiego. I kto wie, czy w tym wypadku rzeczą najtrudniejszą nie jest właśnie zdobywanie przez samych twórców tej epickiej — „pojednawczej“ — postawy wobec życia. Proces, o którym tu mowa, z reguły też nie odbywa się w ciepłarnianej atmosferze estetycznej. Wielkim powieściopisarzem stać się może jedynie człowiek silniej niż inny związany z życiem społecznie aktywnym, z tą epicko odwzorowywaną rzeczywistością.

O tym wszystkim świadczy również życiorys Marii Dąbrowskiej.

Pierwsze kroki na niwie społecznej i publicystycznej stawia ona podczas wojny. Wróciła podówczas do kraju po kilkuletnich studiach zagranicznych (Belgia, Szwajcaria, Francja). I zaraz po przyjeździe z zapalem pionierki i wynawczyni bierze czynny udział w zapoczątkowanym wówczas ruchu spółdzielczym. Żywe odczucie spraw etycznych i silnie zarysowana już wtedy personalistyczna postawa oddala kooperatystkę od pozytywistycznego marksizmu.

Pociągają ją natomiast w socjalizmie etyczny postulat sprawiedliwości i równości społecznej.

Decydujący zdaje się wpływ na proces krystalizacji poglądów autorki *Ludzi stamtąd* ma fakt zetknięcia się z wielką indywidualnością socjalistycznego rewizjonisty, psychologa i filozofa Edwarda Abramowskiego. „Dzieła jego — stwierdza sama Dąbrowska — były jedną z tych rzeczy na świecie, które natchnęły mnie wielkim entuzjazmem dla życia i chciałam żeby tego doświadczyli wszyscy“. Pisząc o twórczości mistrza, z konieczności zwraca główną uwagę na wpływ ściśle poznawczo-intelektualny jego dzieł. Ale z cytowanej uwagi dowodnie wynika, że jeszcze silniejszy wpływ wywierała atmosfera bezpośrednio już wytworzona przez tego pod każdym względem wyjątkowego człowieka. Idzie mi w tym wypadku specjalnie o podkreślenie jednego zwłaszcza czynnika bezpośredniego oddziaływania, a mianowicie — religijnego. Twórcą oryginalnej teorii podświadomości (antifreudowskiej), nie bacząc na swoją krańcowo indywidualistyczną antywyznaniowość, był naturą *par excellence* religijną, i to o wyraźnie mistycznym typie doświadczenia religijnego. Inicjując, czy ściślej: inspirując polski ruch spółdzielczy, Abramowski stara się nadać mu charakter wielkiej akcji socjalno-wychowawczej o religijnym zakroju. Poprzez organizowanie braterskich, przyjacielskich spółek i towarzystw spółdzielczych, chce dokonać nade wszystko przemiany psychicznej i moralnej samych członków, by na tej drodze wytworzyć nowy typ społeczności ludzkiej, mogącej się rozwijać bez żadnych rygorów państwowych czy wyznaniowych.

Wpływ Abramowskiego zaważył również i na późniejszej, już literackiej działalności Marii Dąbrowskiej. Bardzo znamienym faktem jest rozpoczęcie zawodu literackiego od specyficznie — powiedzieć można — pogłębionej wychowawczej literatury dla młodzieży. W przeciwieństwie do lwiej części pisarzy tego typu, autorka *Przyjaźni* wkłada w to literackie zadanie czy świadomie przez siebie obraną dziedzinę literacką — całą siebie, a w pierwszym rzędzie zdobyty pod wpływem inicjatora spółdzielczości ideał wychowawczy. I nie dziwnego, że i w tej dziedzinie Dąbrowska uzyskuje osiągnięcia bardzo wielkie, a dotąd może nie docenione należycie. W twórczości dla młodzieży stawia sobie zadanie najtrudniejsze, ale i najdonioślejsze z wychowawczego punktu widzenia — zadanie kierowania zbudowanym przez siebie instynktem socjalnym dla przezwyciężenia dziecięcego egotyzmu i egocentryzmu.

Jako przykład zanalizuję jedno z ostatnich opowiadań p. t. *Przyjaźń* (wydanie 1926 r.). Opowiadanie naprawdę warte tego, by mogło być udostępnione w tłumaczeniach dzieciom cudzoziemskim. Jest to prosta opowieść o pierwszej przyjaźni i o pierwszym zarazem przeżyciu socjalnym 12-letniego chłopca ze sfery ziemiańsko-inteligentnej. Chora matka Karolka musi z mężem wyjechać za granicę na kurację. Karolek zostaje sam we dworze na opiece służby. Osamotnienie przeraża chłopca, a co ważniejsze — wywołuje w nim jakieś nieświadome odruchy egoistyczno-obronne. O samotności panicza dowiaduje się również, synek fernala. Dziecko kalekie i przez to może szczególnie tkliwe i ofiarne. Stefanek przychodzi do dworu nieśmiało, przynosząc przyjaźń tamtemu osamotnionemu paniczowi. Nie walczący ze swymi odruchami panicz przepędza boleśnie kalekę. Ale po pewnym czasie przychodzi refleksja, zawstydzienie, wyrzut sumienia. Odnajduje Stefanek przy ciężkiej pracy i zostaje, by z nim — już jako z przyjaciелеm — dzielić trud dzienny. Od tej chwili zaczyna się wychowawcze misterium przyjaźni. Niezaradne życiowo dziecko inteligentkie, gdy zachodzi potrzeba (tragiczny wypadek spowodowany groźną chorobą kaleki) potrafi zdobyć się na niebywałą wytrzymałość charakteru i zapobiegliwość dojrzałego człowieka. Powracający ojciec staje się przeobrażonym chłopcem. W końcowej rozmowie ojca z synem padają znaczące słowa, które mogą stanowić leitmotiv twórczości Dąbrowskiej przeznaczonej dla młodzieży: „Trzeba mieć w sobie bezbrzeżną miłość, żarzyć się nieustającym palaniem, a potem już będziemy mówili, jak zdobyć mądrość i spokój“.

W tym samym mniej więcej czasie co ta najdojrzalsza opowieść dla młodzieży wychodzi cykl opowiadań o życiu bezrolnych włościan, najemników i biedoty wiejskiej. Książkę nadaje autorka znanym tytuł: *Ludzie stamtąd*. Intencją twórczą wyraża

sama autorka, pisząc po kilku latach o swej książce w ten sposób: „Pokusiłam się w tej książce znaleźć wyraz dla cierpień i radości, dla grzechu i dobroci i męstwa ostatnich spośród ludzi — najemników, których jedyne oparcie stanowi to, co potrafią wy dobyć sami z siebie, a jedyną konkretną nadzieją jest emigracja“.

Swoich bohaterów nazywa autorka ludźmi *stamtąd*. Dlaczego? Chyba przede wszystkim dlatego, by podkreślić że ich świat, ten świat, chciałoby się powiedzieć, przestrzennie tak bliski, tak namacalnie widoczny dla „sąsiadującej“ warstwy społecznej inteligentno-ziemiankiej — pozostaje przecież światem całkiem nieznanym, egzotycznym. I ta właśnie obojętność sąsiadujących światów autorkę przeraża i pobudza do znalezienia wyrazu dla niego. Parafrazując zdanie z zakończenia *Przyjaźni* powiem, że sądząc po *Ludziach stamtąd* w autorce zajęć musiał ów pożądany proces psychicznego dopełnienia — bezbrzeżna miłość złączyła się z mądrością i spokojem.

Ludzie stamtąd spotkali się z bardzo życzliwym przyjęciem krytyki literackiej, ale nie wywołali tak szerokiego odgłosu jak *Noce i dnie*. Krytyka wszechstronnie oceniła walory artystyczne: stylu, formy kompozycyjnej, psychologicznej wyrazistości charakterystyk. Ale przecież gdy retrospektywnie, to jest biorąc za punkt widzenia miarodajne osiągnięcia autorki *Nocy i dni*, spojrzeć na *Ludzi stamtąd*, nie trudno spostrzec fakt pewnego niedocenienia poprzedniego etapu twórczego. Krytyka, jednostronnie uderzona artystyczną stroną opowiadań, z mniejszą wnikliwością reagowała na rewelacyjną zawartość treściową, ideologiczną.

Może po raz pierwszy w literaturze polskiej artystyczny obraz życia włościańskiego, ściśle: jednej warstwy chłopskiej ulegającej kryzysowi socjalnemu — przynosi naprawdę nową wiedzę o tym świecie. Dąbrowska odczuwa i rozumie opisywany świat tak, jak może dotąd nikt w literaturze polskiej nie odczuwał go i nie rozumiał. Nie mówią już o Reymonie, traktującym (według miarodajnego sądu Brzozowskiego) świat włościański wyłącznie jako temat estetyczny, Dąbrowska w epickim realizmie przewyższa również swą wielką poprzedniczkę w tej dziedzinie — Elżbę Orzeszkową. Przewyższa ją głębokością i wielostronnością intuicji psycho- i socjologicznej.

Orzeszkowa była nade wszystko moralistką społeczną. Odtwarzając nędzę, ból i smutek istnienia warstw upośledzonych, autorka *Chama* i *Nad Niemnem* pragnie w pierwszym rzędzie wywołać wstrząs moralny, pobudzić reakcję sumienia krzywdzicieli lub choćby obojętnych. Stąd ostre ale czasem sztuczne przeciwstawienie światów ze sobą pokłóconych; stąd czasem sentymentalne obrazy szlachetnego „wejścia w lud“. Dąbrowska jest bardziej socjologiem o etycznych założeniach niż moralistką społeczną. Przeważają w niej tendencje poznawczo-etyczne nad praktyczno-moralnymi. Prawda, i ona chce oddziaływać etycznie na swych czytelników. Nie zamierza jednak nic im narzucić, zasugerować uczuciowo, sądząc że obiektywne poznanie prawdy socjalnej może i musi być skuteczniejsze. W *Ludziach stamtąd* nie mamy przeciwstawienia warstw uprzywilejowanych i upośledzonych. Nie ma motywów walki klasowej czy stanowej. Ale może dlatego zostaje jeszcze wyraźniej unaoczniony tragizm socjalnej vegetacji ludzi „stamtąd“. Tragizm, którego przyczyną sprawczą jest głęboka wada samej struktury gospodarczej w Polsce, względnie polityczną niewolą powstrzymany proces koniecznej przebudowy socjalnej.

RAFAŁ M. BLUETH

INSTYTUT JÓZEFA PIŁSUDSKIEGO

poświęcony badaniu najnowszej historii Polski

zawiadania, że prace podjęte nad wydawnictwem pt. „Józef Piłsudski w ilustracji fotograficznej“ zbliżają się ku końcowi. Jak wiadomo z poprzednich komunikatów, wydawnictwo kilkutomowej objętości stanowić będzie celowe uzupełnienie niedawno wydanych „Pism Zbiorowych“. Zawierać ono będzie możliwie wszystkie fotografie Józefa Piłsudskiego dokonane w kraju i za granicą, opisane pod względem treści, czasu i miejsca.

Ze względu na specjalny charakter wydawnictwa Instytut prosi wszystkich, którzy posiadają jakiegokolwiek mało znane fotografie Józefa Piłsudskiego, a nie przesyłali ich dotąd, aby zechcieli je przelać do Instytutu, lub zawiadomili o ich posiadaniu.

Po wykorzystaniu zdjęć fotograficznych zostaną bezzwłocznie zwrócone właścicielowi, przy czym w wydawnictwie będą uwidocznione nazwiska ofiarodawców. Instytut gwarantuje, że zdjęcia będą zwrócone w stanie nieuszkodzonym. Byłoby pożądane, by nadsyłający fotografie załączali do nich szczegółowe objaśnienia treści zdjęcia, miejsca i czasu powstania.

Wobec rychłego już zakończenia prac przygotowawczych Instytut prosi o możliwie szybkie przesyłanie fotografii pod adresem: Instytut Józefa Piłsudskiego w Warszawie, Al. Ujazdowskie 1. Należy podkreślić, że na skutek poprzedniego apelu Instytutu wiele osób przelało posiadane fotografie celem wykorzystania, dzięki czemu zbiór Instytutu wydatnie się powiększył, dochodząc do cyfry 4000 zdjęć Marszałka. Instytut przy tej sposobności składa wszystkim tym ofiarodawcom serdeczne podziękowanie.

ZBIGNIEW POLANOWSKI

KARTA SWOBÓD RADIOFONIZATORA

Powstanie „estetyki sztuki słuchowej”, do której niecierpliwą myślą biegnie jeden z teoretyków tej sztuki, Witold Hulewicz (por. *Teatr wyobraźni*, Warszawa 1935) nie nastąpi jeszcze tak szybko. To, że estetyka jako nauka na drodze do wyboru swych zadań i metod spotyka różne przeszkody, nie jest powodem zasadniczym: przez pojęcie „estetyka” możemy rozumieć po prostu zespół prawideł piękna, ułożony w możliwie jednolity i zamknięty całość — a takim jednolitość może sprostać nawet jednostka. Pomijam także brak odpowiedniej liczby konkretnych dzieł radiowych, które byłyby jednocześnie zbadaniem sztuki i których jednocześnie zbadaniem mogłyby dostarczyć autorowi takiej przyszłej estetyki wiele cennych spostrzeżeń i materiałów: prawdziwa piękna formułować może sama intuicja jako normy, wynikające z podstawowej idei sztuki radiowej a płodne w zastosowaniu praktycznym. Estetyka sztuki radiowej jest dopiero melodią przyszłości dlatego, że radiofonia stanowi jeden z najcenniejszych instrumentów oddziaływania na życie społeczne doby dzisiejszej i swe cele osiągać musi środkami skuteczniejszymi, niż te którymi rozporządza sztuka.

Pomysły, nadające się do realizacji artystycznej w studio, są dotychczas dla każdego autora szczęśliwym subiektywnym odkryciem, którego nie można ponawiać przy pomocy jakichś analogii. Autorom radiowym brak dostatecznej rutyny, brak uporządkowanej listy tych tajemnic przysławności, które sztuka mogłaby sobie przyswoić. Toteż swoiście radiowa twórczość artystyczna nie znajduje się w stanie kwitnącym, nie obiecuje nam jutro żadnych wspaniałych, niespodzianych szczytów. Słuchowisko — jako tako zdefiniowana, typowa forma dzisiejszej sztuki radiowej — posiada na razie strukturę dość prymitywną, więc dobre patronki-Muzy rzadko się do niego przyznają. Nacisk wymagań społecznych nie umysłowej tej kłopotliwej sytuacji. Przymuszenia w kierunku lepszej, przykładowej dykcji, wartościowej literatury żąda już teraz od radia coraz większej aktywności. Odczyty, felietony, powieści mówione, recytacje wiary, powieści niemal codziennie polski serwis radiowy — ale te punkty programu z wymarzoną „sztuką słuchową” niewiele mają wspólnego, choć lektura (głos czytającego, interpretacja tekstu) przetwarza już dane dzieło, deformuje, przysposabia je do konsumpcji radiowej.

Radiofonizacja utworów radiowych, takie ich spreparowanie, by dały się bez uszczerbku przepuścić przez filtr słyszalności i wywołać zamierzone wrażenia, stanowi jedną z wielu dzieł często używanych, polowicznych form dzisiejszej „niedoszłości” radiowej. Na przestrzeni ostatnich tygodni mikrofon zarejestrował dzwoniącą *Kordiana*, *Manfreda*, *Pieśni o dzwoniącej Księżniczce*, *Manfreda* i dwóch czy trzech komedii Fredry. Czas więc najwyższy ująć pracę radiofonizatorów w system pewnych pożytecznych reguł, który by stał się dla nich czymś w rodzaju artystycznej *magna chartae libertatum* — skorowidzem ich swobód i serwitutów. Twórcy radiofonizatora jest najwęższej dramaturgii, który z natury rzeczy najłatwiej daje się nagiąć do potrzeb radia. Ale czemu: najłatwiej? Bo oto utwór przeszedł, że radiofonizacja polega tu przede wszystkim na skróceniu tekstu, który nie może przekraczać granic znormalizowanego czasu trwania przeciętnej audycji tego typu. O „dziury” kompozycyjne, jakie podczas tego przykrawania wylazły, nikt się zazwyczaj nie troszczy: zapycha się je po prostu muzyką lepiej lub gorzej dobraną, rzadziej — napisaną specjalnie.

Istotnie prawidłowo skrót dokonany jest wtedy, gdy nie psuje kompozycji utworu, nie zniekształca fabuły, nie gmatwa akcji, nie deformuje postaci bohaterów. Wystrzyganki z tekstu rzadko kiedy zostawiają utwór w takim wzorowym stanie; bardzo często, skracając, trąc, a nie naruszyć przypadkiem jego kośćca ideowego i suwerenności artystycznej. Jest to pozornie paradoks, ale tylko pozornie. Zadaniem wy maga wielkiej subtelności, wniknięcia we wszystkie warstwy dzieła, a w pierwszym rzędzie — wyrazistej koncepcji, bez której pierwszy prosty dukt obława nie wyda się błędny. Nikomu chyba nie może być do śmiechu, gdy powiem że adaptując dla radia Fredrę, trzeba najpierw się zdecydować,

czy ma to być Fredro prof. Kucharskiego, czy też Fredro Boya-Zeleńskiego. Czasami adaptator boryka się na próżno z utworem tylko dlatego, że przystąpił do pracy z nadmiarem przesadnego pietyzmu; ten bogobojny pietyzm nie zawsze rezultatom wychodzi na zdrowie. Chcąc dać wierny przekrój całości, konieczne jest odwzorowanie, nieraz trzeba jedynie wybrać i zestawić kilka a nie na jotę nie zmienionych scen. Droga najprostszą prowadzi tu do celu najprędzej; celu tego drogą okrężną nieraz wcale osiągnąć nie można.

Przed paroma tygodniami Zenon Kosidowski zradiofonizował *Księżniczkę Niezłomnego* Calderona-Słowackiego. Wł. Zawistowski, który poprzedził słowem wstępnym tę audycję, podkreślił (myślę że zrobił to w porozumieniu z radiofonizatorem, że przynajmniej znał jego intencje) rys niezłomności w charakterze Infanta, który go upodabnia do wielu bohaterów polskiego dramatu romantycznego. Zostawić ideę tej niezłomności ma być bohaterem w całości jego blasku i sile wyrazu, usuwając np. zupełnie Muleja i jego nieszczęśliwą miłość do Feniksany; ideowy trzon dramatu zaszczepiłby wtedy jeszcze czystiej. Ale sumienny radiofonizator nie chciał się bez skrępowania pozbyć jednej z ważnych postaci. Mulej jest rzeczywiście postacią w sztuce ważną, ale tylko dlatego, że kompozycja *Księżniczki Niezłomnego* ma charakter barokowy, opiera się na spleśnieniu wielolitych wątków w zawile arabeski, podobne do arabesek na ażurowych ścianach mauretańskich pałaców. Nurt ideowy przebiega jednak *obok* osoby Muleja i to powinno być dla radiofonizatora wskazówką, że ma do czynienia z tkaniną, w której bez najmniejszej szkody można wypruć cieńsze i nikłe zabarwione pasma.

Adaptator z danej całości wykrawa całości, które siewca chemicznie konieczne musi zawierać wszystkie składniki dawnej: wystarczy jeśli zawiera substancję zasadniczą. W obrazie malarza, holdującego klasycznej perspektywie renesansu, pierwszy plan jest ważniejszy od tła; tak samo dzieje się w dramacie: są w nim płaszczyzny bliższe i dalsze i wreszcie zupełnie dalekie peryferie. Sam układ elementów konstrukcyjnych jest dla radiofonizatora drogowskazem, kluczem orientacyjnym. Powinien on mieć nawóz, moim zdaniem, wskazujący swobodę ruchów: niech podaniem w hierarchii godne tego zaszczytu epizody, niech im nadaje wyższą niż autor godność i szerszą autonomię. Będzie to niejednokrotnie czymś w rodzaju „zbliżenia” filmowego: zamiast całej postaci pokazuje się twarz, która swoją ekspresją wyraża więcej, niż cała postać na bogato rozbudowanym tle. Jeżeli całość można rozbić na czynniki równorzędne, radiofonizator powinien z tego korzystać; tak np. można by adaptować *Fredrę* i *Dziady* (Dziady kowieńskie i fredeńskie, dramat Gustawa i dramat Konrada). Również *Nieboska Komedja* łatwo daje się rozbić na dwie niezależne części: to jest rodzina Hrabiego Henryka i na walkę dwóch obozów społecznych. W *Kordianie* dramat jaskółczego serca można łatwo oddzielić od dramatu nocy listopadowej, itd.

Dobra radiofonizacja daje dokładny odpowiednik przykrawanego dzieła, idąc ściśle wzdłuż linii autora. Niekiedy adaptator mógłby jednak pójść po linii własnej i daną całość przeobrazić w całość innego rzędu; powinno to być dozwolone. Dotyczy to zresztą operacji radiofonizacyjnych, dokonywanych nie tylko na dramatach, w grę mogą tu wchodzić także nowele, *cale* powieści lub ich fragmenty, wreszcie poematy — dramaturgiczne, epickie, liryczne. Biorąc na warsztat nowelę, adaptator zyskuje automatycznie większe kompetencje, bo nie starcza mu najczęściej dialogów; gdyby chciał wytrwać w ramach integralnego tekstu, nie mógłby nieraz wcale zmontować radiowej całości. Zależnie od swej budowy, nowela zamyka zdarzenie w jednej scenie, by jednym dialogiem, że ma ustroj faktologiczny. Jak ma się do niej brać radiofonizator? Według mnie, wolno mu tasować elementy, wkomponować je w rozległe całości, może także włączać je w zawartą chwilę teraźniejszości, może i rozbić. Bez takich i tym podobnych zabiegów nie udało się zradiofonizować żadnej chyba noweli np.

Conrada. Tutaj jedno tylko ostrzeżenie: „czasem artystycznym” gospodarować trzeba z jak największą delikatnością; każde przesunięcie kolejności jakichś blach z porzutu momentów jest w stanie zatrzeć lub pogwałcić wolę pisarską autora.

Tym, którzy obruszają się na to, że radiofonizator może z pewnej integralnej całości stworzyć całość inną, w własnym ognisku koncentrycznym — radiowa przeróbka powieści wyda się zamachem anachronicznym. Tak jednak nie jest: w poszczególnych wypadkach (zresztą istotnie rzadkich) można całą powieść ująć w syntetyczną konstrukcję radiową, zwrócić jej treść w esencjonalnej pigułce. Zaudzie zachwalać jako metodę wskazaną przekładanie na język radiowy jednej jakiejś partii powieści — partii, artystycznie i ideowo kulminującej nad pozostałymi; o wiele mniejsze ryzyko grozi pracy adaptatora, gdy ma możliwość przekształcić daną powieść na cykl radiofonizacyjny — na trylogię czy tetralogię. Niktóre dzieła powieściowe — np. *Biała Bracia* Choromańskiego lub *Lad serca* Andrzejawskiego — przy przeróbce radiowej wymagają takich samych wysiłków, jakich wymaga nowela. Bo też dają do dyspozycji jeden jedyny plan (u Choromańskiego — nawalona śnieżna, u Andrzejawskiego — noc białoruska), na którym wystawca — najtroskliwiej rozlokować splecione ze sobą ognia łańcucha narracji. Upatrzone z góry *fragment powieści*, dla wprawionego i obeznanego choć trochę z rzemiosłem literackim radiofonizatora, nie nastęca żadnych większych oporów.

W wypadku tych trudności, których w żadnym wypadku nie podobna ominąć, tkwi przede wszystkim sprawa swoiście radiowego montażu; w jego karbach — jak w schemacie odlewniczym — każdy utwór przedmiotowy powinien się wygodnie zmieścić. Słyszalność daje osobliwe przywileje, ale narzuca także tyrańskie rygory. Język radiowy pewnych pojęć nie uznaje, pewnych subtelności oddać nie potrafi. Oto mamy pierwszy lepszy przykład: w *Hamlecie* w pewnej scenie królowiec rozmawia z matką, Poloniusz ich podслушуje. W teatrze widz przed Hamletem dostrzega falowanie kotary, za którą skrył się nieszczęsny szambelan, i fakt ten wprawia go od razu w nerwowe wyczekiwanie, co z tego wyniknie; jest z góry przygotowany do sceny przebiega Poloniusza Hamletową szpadą. W radio słuchacz wściekłości okrzyku tym dopiero z pełnego wściekłości okrzyku Hamleta i dopiero wtedy by się zorientował o obecności podsłuchiwaacza. Oczywiście, przykład powyższy obraża ekspresję języka z

dużym uproszczeniem i ulamkowością; jednak chyba wystarczy, by dowiedzieć że one istnieją. Ktoś wehodzi w danej chwili na scenę, nie zaanonsowany w tekście, nie zabiera od razu głosu, ale sama jego obecność zmienia radykalnie sytuację: jaki równoważnik tej zmiany wprowadzić należy w radio? Dramat klasyczny wszystkie wejścia zaznaczał przeważnie w tekście (np. „Oto zbliża się siostra Cassandra”), więc żaden specjalny chwyt montażowy byłby tu niepotrzebny. Czytem montażu trzeba go zastosoować koniecznie.

W *Historii o żołnierzu* Ramuza, która stała się — jak wiadomo — jednym z państwowych sukcesów Teatru Wyobraźni, występuje Opowiadacz. Wprowadzając tę osobistość bez kostiumu i maski, Ramuz nie myślał o wizji radiowej; myślał o scenie. Czy by jednak z precedensu nie skorzystał? „Instytucja” Opowiadacza mogłaby wziąć pod opiekę wszystkie międzysyency; wszechwiedza zastąpiłaby tricki zawilego montażu. Radiofonizowany dramat zdegradowałby się wówczas do poziomu powieści mówionej specjalnego rodzaju. Bo w typowej powieści mówionej z zasady musi istnieć taki Opowiadacz — tylko że jest nim sam autor. Rola Opowiadacza wprowadzałaby do dramatu wstawki epickie. Takie wstawki gotowe spotykamy w utworach przeznaczonych dla teatru, np. w *Róży*, w *Wyzwoleniu*, itd. Rola adaptatora radiowego byłaby wtedy ogromnie ułatwiona. Teatr Wyobraźni nie uznaje antraków, każde dzieło „sztuki słuchowej” musi mieć akustyczną ciągłość; wstawki narzucające sobie paufę wypełniającą Opowiadacza, obejmując funkcję pośrednika między utworem i słuchaczem. Potrzeba Opowiadacza daje się odczuć przy radiofonizacji rozmaitego typu; dzieła specjalnie pisane dla radia z reguły osoba jego eliminują — chyba że w swej kompozycji powierzą mu specjalne obowiązki.

Żadna, budaj najdobiej wykonywana i wiążąca radiofonizatorów *magna charta* nie może być niestety i nie będzie nigdy prawem pisarstwa, kodeksem bez najmniejszych luk. Pozostanie prawem zwyczajowym, a właściwie nawet nie prawem, lecz wskazówką czy nakazem moralno-artystycznym. O ile talent radiofonizatora będzie się manifestował w zgodzie z pełną szczerką i wnikliwością postawą wobec pisarza, którego dzieło bierze się na warsztat — saldo artystyczne radiofonizacji zawsze będzie dodatnie. Zleń „przeróbcy” radiowemu nie pomagaj wskazania ani roztrząsania teoretyczne. Tym większa grozi mu odpowiedzialność.

ZBIGNIEW POLANOWSKI

Z ZAGRANICĄ

Ukazała się ciekawa książka Ronalda Peacocka o Hölderlinie. Nie pierwszy to w ostatnich czasach objaw głębszego zainteresowania, jakie wśród współczesnych anglistów budzi sztuka i osobowość twórcy autora *Chleba i wina*. Peacock przeprowadza m. in. paralele między Hölderlinem a Blakem. Łączy obu poetów hieratyczny i profetyczny ton i charakter ich poezji. Najbardziej bliską rodzajowi twórczości Hölderlina byłaby Peacocka *Księga Thei*. Dostrzega jednakże Blakem i decydująco różnicę między nimi. Hölderlin przeniknięty jest „myśleniem historycznym”, które natchnieniem swym wyróżnia go nawet spośród współczesnych mu rodaków — Niemców, wśród których historyczne odczuwanie rzeczywistości było czymś powszechnym. Blake z dziejami nie miał kontaktu uczuciowego z dziejami i nie chciał go mieć, dla niego — jedynie tylko „laska wieczności” ogarniała wszystko. Stwarza to zupełnie odmienność wzruszeń, jakie płyną ku nam z ich poezji. Ta zasada różnica określa zarazem zasadniczą rozbieżność między filozofii, religii i historii, a angielskim ruchem romantycznym, który był kierunkiem poetyckim z implikacjami filozoficznymi.

W Paryżu odbyła się wystawa związku artystów niemieckich działających poza granicami kraju. Obok malarzy starszych, jak Paweł Klej, Max Ernst, Georg Grosz, wzięli w niej udział również młodzi, za granicą stawiający swoje pierwsze kroki.

Ukazały się w postaci książkowej ilustracje Blake'a do *Księgi Hioba*. Notą objaśniającą opatrzył je Filip Hofer (*Illustra-*

tions of the Book of Job. By William Blake. With a note by Philip Hofer). Dzieje Hioba pasjonowały wielkiego angielskiego poetę i malarza XVIII wieku, genialnego wizjonera i prekursora nowoczesnych kierunków sztuki — pasjonowały przez czas długi ponad wszystko inne. Ilustracje te w rysunku akwarelowo, reprodukowane w sposób pełnej reprodukcji kolorowej.

Hans Fallada wydał nową powieść pt. *Der eiserne Gustav* (Zelazny Gustaw). Bohaterem jej jest doróżkarz berliński.

W Paryżu powstał „ośrodek studiów literackich i muzycznych” nad epoką romantyczną — nazwa jego: *Romantisme*. W komitecie artystycznym tego towarzystwa współdziałają pisarze francuscy i Joyce, wśród nich m. in. Daniel Rops, James Joyce, H. Lichtenberger, P. M. Masson, Fr. Mauriac, Guy de Pourtalès, Paweł Valéry, J. L. Vaudoyer.

M. R. Ridley wydał książkę pod tytułem *Poetry and the Ordinary Reader* (Poeta a zwyczajny czytelnik). Celem jej jest zachęcenie „zwyczajnego czytelnika” do zrealizowania swych możliwości rozkośzowania się poezją i wskazać mu, jak ma się do tego zabrać.

Hindemith dyrygował w Londynie baletem swej kompozycji p. t. *Nobilissima Visione*.

Christophe Colomb (Krzysztof Kolumb) Dariusz Milhauda oraz *Mathis der Maler* (Malarz Mathis) Pawła Hindemitha weszły na repertuar teatru operowego w Amsterdamie.

ROMAN KOŁONIECKI

B E N E F I S E M E R Y T Ó W

TEATR NARODOWY: *Grube ryby*, komedia w 3-ach aktach Michała Bałuckiego. Reżyseria: Aleksander Zelwerowicz. Dekoracje: Andrzej Pronaszko.

Najskwapliwiej przystajemy na to, by sztukę tę potraktować jako niefrasobliwą bajeczkę o sytej i szczęśliwej starości, która sama sobie wystarcza, na nie nie usiłuje wywierać nacisku, bo żyje marzeniami co niekoniecznie muszą się ziszczać. Spory państwa Ciaputkiewiczów o przyszłość przyszłego wnuka są nieobowiązujące, są grą uczuciową, która im uświadamia że w koło nich coś się dzieje, że w koło nich toczą się życia następne. Ten aspekt *Grubych ryb* przypomina naiwne powieści, ma w sobie coś z nieśmiertelnych uśmiechów Dickensa. Jeżeli jednak dom Ciaputkiewiczów umieścimy pod określoną długością i szerokością geograficzną, jeśli spojrzymy nagle na wskazówki staromodnego zegara, który wyznacza nie tylko godziny posiłków, lecz także godziny historii — ogarnie nas przerażenie... Ten ówczesny świat duchowy, ten zaścianek odgradzony szczelnie od świata jest rezerwatem śmierci, która życie tylko udaje. Za progiem tego domu rozpościera się straszliwa pustka, za tymi ścianami nie ma Krakowa, nie ma Polski, nie ma Europy; oto istota „bałuckizny”. Polskie muzeum osobliwości, w którym autor *Gęsi i gęsek* pełni

ryb aktorskich: tylko stare pokolenie umie jeszcze dobrze grać Bałuckiego, tylko Leszczyński i Zelwerowicz; młodzi ani rusz nie potrafią się w nim połapać. Wymownie o tym świadczy przedstawienie w Teatrze Narodowym. Kreacja Leszczyńskiego jest dowodem, że w skórze Wistowskiego czuje się on jak w swojej, że do mieszkania Ciaputkiewiczów przyzwyczaił go dostatecznie codzienne poobiednie wizyty. Żaden gest, żadna etiuda mimiczna Leszczyńskiego nie wypadła ze stylu; wkładanie i zdejmowanie rękawiczek było arcydziełem intuicji aktorskiej — wyraziło się w nim całe fircykostwo i donżuanstwo pewnej epoki historycznej. Zelwerowicz znakomicie zaczął I akt, ale potem starość Ciaputkiewicza rozjuszyl nadmiernym temperamentem i swadą.

TEATR LETNI: *Madame Sans-Gêne*, komedia w 3-ach aktach z prologiem Wiktorina Sardou. Przełożył Ludwik Wasilewski. Reżyseria: Roman Niewiarowicz. Dekoracje: Stanisław Jarocki.

Jednoczesne wystawienie Bałuckiego i Sardou — to jakby benefis emerytów. Sardou, wirtuoz konstrukcji komediowej, został — podobnie jak Bałucki — wygnany z teatru przez swych następców, którzy wnieśli na scenę wartości nowe i zupełnie odmienne. Mistrz intrygi scenicznej, architekt komplikacji, amator zawiłych a pomysłowych łamigłówek ustąpić musiał przed tymi, którzy walczyli realnością, siłą wyrazu, idea. Ale formalizm i estetyzm współczesny na nowo go czyni aktualnym; kto wie, czy *Straszną rodzicę* Cocteau nie sięgają genealogią do twórczości Sardou i nie w jego teatrze się wychowali. Tylko że akrobatyczna rutyna i technicyzm Cocteau umie sobie znaleźć niewzruszone punkty oparcia w żywotnej



„MADAME SANS-GÈNE“ SARDOU (pp. Eichlerówna i Junosza-Stępowski)

a przynajmniej atrakcyjnej problematyce, noszącej piętno jego czasów.

Madame Sans-Gêne, komedia o zawrotnych, niewiarogodnych karierach, jakie zdarzają się tylko po wielkich przewrotach dziejowych, po wielkich wojnach i rewolucjach, jest — w innej co prawda skali — obrazem na wskroś dzisiejszym. Po rewolucji francuskiej i szaleństwach napoleońskiej Bellony nastąpiło niezwykle przetasowanie ludzi. Tzw. drabina społeczna kołysała się

we wszystkie strony. Na wszystkich jej szczeblach trwał ruch i zamieszanie, tłok i walka na białą broń. Poszczególne jednostki wspinały się nagle w górę, inne spadały na łeb na szyję. Na polach walki i w kancelariach dyplomatycznych buławy marszałkowskie, mitry książęce, stolice małych królów i różne tytuły arystokracji rodowej czekały na licytację, na podbicie cen zasługi i łaski. Jednak chodziło wtedy o jednostki, może o grupy, a już co najwyżej o gromady, które rosły w hierarchii szlachectwem oręża. Dzisiaj, po wojnie światowej, która przetworzyła całą geologię socjalną, przesunięcia mają charakter walnych ruchów tektonicznych, zmieniających konfigurację ustrojową licznych klas, warstw i środowisk zawodowych. Komedia Sardou maluje to zjawisko w groteskowej miniaturze, brzemiennej i krwawą historię streszcza w anegdocie. Etyka komizmu bez zastrzeżeń na to pozwala. Deformację legitymuje wyobraźnia.

Ale nie tylko tutaj wtrąca się Sardou do socjologii i historii. Jego praczka, Katarzyna Hübscher, zachowuje — zostawszy księżną — chropawe obyczaje dawnego otoczenia, wywyższonych awansem dołów społecznych. Rewolucjonizm staje się konserwatyzmem. Przewiązanie Kasi z ul. św. Anny do malowniczego słownictwa przedmieść, do nastroju proletariackich festynów — to próba pamięci, świadoma wola, dążąca do utrwalenia wszystkich aktów i faz przewrotu, który tyle jej samej i jej bliskim przyniósł. Zachowane nawyki praczki konserwują w niej gorączkę przeżytej rewolucji i pochodów wojennych, której nie ostudzi temperatura pałaców. Napoleon — wspaniały dorobkiewicz sławy, wstawiający w siebie kuzynostwo z królem, który zginał na gilotynie — jest Napoleonem prawdziwym, tym właśnie, który nie pozwolił ostatecznie dojrzeć owocom rewolucji, który ją na polu przekreślił, nie dopuścił do przejścia przez ostatnie stadia — aż następne rewolucje musiały ją poprawiać i uzupełniać (niestety, bezskutecznie). Jak widzimy, Sardou umie się zdobyć nawet na historiozofię.

Przedstawienie w Teatrze Letnim zawdzięcza p. Niewiarowiczowi doskonałą rolę Fouchégo i niestaranną reżyserię, która z pierwszego aktu (bal u księżny Gdańska w Compiègne) uczyniła nudną i bładą girlandę solowych scenek. Nieudolność i błędy Niewiarowicza powetowała publiczność p. Eichlerówna w roli Katarzyny. W prologu hamowała i stopniowała subtelnie rubaszność praczki, później — jako marszałkowa Léfèvre — kipiała szczyrem, żywiołowym temperamentem kobiety, nie dającej się wcisnąć w gorset konwenansów. W akcie II i III — podczas rozmów z Napoleonem — zdobyła się na akcenty siły i prawdy uczuciowej, na porywający patos bez koturnów. Jako świetna aktorka charakterystyczna, Eichlerówna ma swe cechy odrębne: umiarkowanie, trwanie w konturze sytuacyjnym, niechęć do szarzy. Napoleon p. Junosza-Stępowskiego przybrał świetną tradycyjną maskę, ale zbyt często mówił w głąb kominka pałacowego i naśladował demona z teatrzyków prowincjonalnych. Ambicja tego aktora nie sięga ostatnio ponad poprawny choć plastyczny szablon. Pp. Zabczyński i Hnydziński starali się z godnością utrzymać na poziomie, nadanym ich rolom przez poprzedników.

ROMAN KOŁONIECKI



„GRUBE RYBY“ BAŁUCKIEGO (pp. Leszczyński, Żeliska i Milecki)

rolę kustosa, tajemnicza paleontologia socjalna, której wykopaliska datują się zaledwie sprzed kilkudziesięciu lat — to dla nas jakiś sen gnuśny po jałowym dniu, to metafizyka mieszczańskiej bezdziejowości.

Za oknami Ciaputkiewiczów gwarzy Kraków. Imiona pogodnych staruszków: Onufry, Dorota, przypominają imiona bohaterów ballad Or-Ota, warszawskich wierszowanych ramot — ale tacy Ciaputkiewiczowie mogą żyć tylko w Krakowie, w jakim żył Bałucki. Gdyby kochał on ów Kraków aż do białej gorączki, aż do obłędnej nienawiści, *Grube ryby* byłyby komedią, w której ludzie krwawią sobie ręce, bijąc w lite ściany tragizmu — i wracają do swoich fikcji, do powszednich realnych spraw. Za kulisami sceny komediowej zawsze czyha tragedia, komedia jest właściwie tą jej odmianą, w której działa jedynie *deus ex machina*. Komediowa koncepcja stworzyła typy takie, jak Wistowski i Pagatowicz: po zawdzie niespodziewanym, po mimowolnym zetknięciu się z dramatem, wracają oni na stare stanowiska, do hirbantek z „szampinrem” i codziennego wista. Żeby tylko nie się nie zmieniło, żeby przypadkiem wraz z nimi nie rozczarował się świat! Bałucki kocha Kraków, ale sercem pełnym pobłażania, gotów wszystko rozgrzeszać i koić; z takiej miłości może powstać tylko farsa, w której śmiech jest okupem za każdy grzeszny czyn i grzeszne niedokonanie. Wieczór u Ciaputkiewiczów, z tańcem, śpiewami i deklamacjami, to sielanka wśród nawalniczy — taka sama jak wesele w chacie bronowickiej, wokół której gromadzą się już upiory i chochole znaki katastrofy. Jeżeli była chwila, w której Bałucki to zrozumiał — samobójstwo jego przestaje być tajemnicą.

Teatr Bałuckiego jest teatrem bez kontynuacji, podobnie jak jego humor, który bez ostrych przypraw nie mógł ostać się na naszej scenie. Teatr ten jest formacją martwą, wymaga stylu, który już zamiera. *Grube ryby* nie mogą się obejść bez grubych

SŁUCHOWISKO ZAWIEYSKIEGO

Gdy zabrział dzwonek u drzwi wejściowych mieszkania Achillesa Chróścika, dźwięk jego nie tylko przeniósł nas do wnętrza jego domu, ale niby magiczny wytrych otworzył przed nami tę hermetyczną kulę, która nazywa się wnętrzem duszy ludzkiej. Dościliśmy łaski widzenia ludzkiej istoty nie w jej spojrzeniach czy gestach, które tyle mogą zawierać prawdy co i kłamstwa, — nie widząc twarzy ujrzelśmy znacznie więcej: obdarła z maski duszę człowieka, przgniecioną wichrem ponad jej siły i dźwigającą się z trudem niby odzimek drzewka, które los zasiał na jałowym szcerku. Albowiem taka jest magia mikrofonu, że nie zaprzatając naszej uwagi szczegółami, które by mogły ją rozdrobnić, skupia ją całą, jak promień zwiokrotniony w soczewce, na procesach wewnętrznych. To nie tylko Andrzejowi i żonie wyznawał Chróścik swą winę; czynił to przed każdym z nas, którzyśmy słów jego słuchali.

Doskonale wymierzona ekspozycja stawia nas u progu rozwikłania dramatu. Sam „czyn tragiczny” został dokonany kiedyś, w przeszłości. Ale po latach dwudziestu waga losu znowu została wprowadzona w ruch. Ciężar popełnionej zbrodni dopiero teraz zaczyna ważyć, jej trujące jady przenikają do duszy bohatera — jak groźna, wzburzona woda przez nieszczelne boki okrętu. Achilles Chróścik czasu młodości, gdy oddawał się działalności konspiracyjnej, wydał na śmierć człowieka. Nie było to zwykłe denuncjatorstwo. Chróścik skazał na śmierć mężeńską przywódcę ruchu politycznego, aby uratować od samozagłady wzniesioną przez niego akcję. Albowiem Łukasz Narlott, w chwili gdy jego praca nad organizowaniem buntów i spisków, nad tworzeniem armii polskiej zaczęła wydawać pierwsze owoce, sam osłabł już w ofiarności dla sprawy, zaczął się wahać. To mogło zgubić samą sprawę. Dlatego też Chróścik nie zawahał się wydać go na śmierć, aby ta śmierć — u progu klęski bojownika — stała się spoidłem rozsypanych się oddziałów, aby stworzyła nowy rozdział polskiego męczeństwa, które — wiemy to wszyscy dobrze — miało moc zapalającą iskrę piorunu. Oto było prywatne „bohaterstwo” Achillesa Chróścika, który raz w życiu czynem zapragnął dorównać wielkości swego imienia.

Motywy jego zbrodni odsłaniają się nam powoli. Z chwili na chwilę odsłania się przeszłość, jak strupieszala mumia z grobowego całunu. Przygotowanie katastrofy zostało doskonale przez autora wystopniowane. Więc najpierw dziwne zdenerwowanie Chróścika, gdy wraca z posiedzenia komitetu, który ma zająć się sprowadzeniem zwłok

Łukasza do Ojczyzny, więc jakieś niezręczne słowo w rozmowie z bratem Łukasza. Czujemy, że zbliża się dzień katastrofy Chróścika i — dzień jego ekspiacji. Ale sama chwila spowiedzi przed Andrzejem Narlottem w przeddzień uroczystego pogrzebu Łukasza nie miała odpowiedniej siły dramatycznej. Za wiele widać troski artystycznej i wysiłku twórczego włożył autor w samo przygotowanie tej chwili. Wiemy co teraz nastąpi: Chróścik, dokonawszy sądu nad samym sobą, odda się w ręce sprawiedliwości, by ta nadała społeczną sankcję jego wyrokowi na samego siebie. Otośmy ujrżeli moment kreacji jedynej wielkiej roli w życiu Achillesa Chróścika.

Utwór Zawieyskiego został skomponowany z dużym poczuciem logiki artystycznej. Jest zwarty, żywy mimo pewnych uproszczeń psychologicznych, rozwibrowany od uczuć ukazanych w sposób dyskretny a jednak prawdziwie przejmujący. Po mocnej, realistycznej ekspozycji linia dramatyczna rozprasza się może chwilami w zbyt wernbalizmie. Dialog może budzić pewne drobne zastrzeżenia: w pewnych momentach jest zbyt abstrakcyjny, usiłuje rozwiązać zagadnienie zamiast rozwiązywać charaktery; w innych znowu momentach brakło mu dyskrekcji, koniecznych niedomówień, wypowiadał pewne rzeczy zbyt po prostu, zamiast je tylko podsuwać, sugerować.

W sumie *Achillesa Chróścika* wypadnie zaliczyć do najlepszych osiągnięć Oryginalnego Teatru Wyobraźni. Takiej siły wzruszenia dawnośmy już nie odczuwali. Zasługa to nie tylko autora, ale także reżysera i wykonawców. Edmund Wierciński opracował dramat starannie, osiągnął to, co jest wcale nietrafne przed mikrofonem: perspektywę akustyczną. Doskonale odczuwano się oddanie orkiestry podczas defilady. Może tylko w tej właśnie scenie partia muzyczna była za długa, wskutek czego defilada wypadła jakby zawieszona w próżni, choć usiłowano ją związać z całością zdaniem wtrąconym przez speakera. Wykonawcy stworzyli sylwetki pełne prawdy, wyraziste, dobrze zróżniczkowane. Stosunkowo słabo wypadła rola p. Kuniny, ale sporą część winy za to wypadnie zaliczyć na rachunek autora. P. Dardziński jako redaktor był może zbyt kordialny; przy tym odnosi się wrażenie, że jego zbyt staranna dykcja przeszkadza mu czasem wygrać te momenty roli, które wymagają bezpośredniości i jakby zapomnienia o aparacie sztuki aktorskiej. Jaracz stworzył postać piękną, głęboko ludzką, pełną tragizmu — niezapomnianą.

KAZIMIERZ SOWIŃSKI

