PION

CENA 50 GR

ROK VII NR 11 (284)

WARSZAWA

19 MARCA

1939 ROKU

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

MARIAN PROMIŃSKI — RZECZYWISTOŚĆ I FIKCJA W DZISIEJSZEJ POWIEŚCI
STEFAN LICHAŃSKI — POEZJA NIEPODLEGŁA
MIECZYSŁAW OSTROWSKI — POWIEŚĆ NIEMIECKA POZA III RZESZĄ
KAZIMIERZ TRUCHANOWSKI — „MEMORIAŁ" KUCZYŃSKIEGO
MIECZYSŁAW LISIEWICZ — NOC SYLWESTROWA

JAROMIR OCHĘDUSZKO

TWÓRCA KULTURY HEROICZNEJ

Nasze dzisiejsze życie kulturalne ma niewątpliwie w sobie coś z małego partykularza. Atmosfera parafiańsko-folwarczna wlecze się uparcie za nami; jesteśmy w małej mierze Europejczykami, choćby w sensie tych ogólnych wartości i podejść, obowiązujących szczyty intelektualne Europy. Polska myśl kulturalna jest bezhistoryczna, nie jest bowiem czynnym elementem wydarzeń, nie ma poczucia odpowiedzialności za ich przebieg i rezultaty. Uzurpatorzy kultury z prawa i lewa zapędzili ją w ślepy zaułek i zdają się głosić wyzwolenie człowieka przez „śmierć kultury".

Pewne jest, że wypływa to — choć może nie jedynie — z braku tradycji kulturalnej a w szczególności, rzec można, z braku wielkiej tradycji kulturalnej XIX wieku. Pamiętamy przecież dobrze list Mickiewicza pisany z Moskwy do Odyńca, w którym narzeka on na polski „zaścianek" i z goryczą zauważa, że „zostaliśmy się o cały wiek w literaturze". Co prawda, tragedia emigracyjna wprowadziła Mickiewicza, a z nim całą kulturę polską, do Europy. Później jednak coś się w Polsce załamało. Jak wspomnienie i niepowrotny sen — tak odległe pozostały te czasy, kiedy Chopin w salonie Georges Sand spierał się z Delacroix, kiedy Quinet pisał z entuzjazmem o Mickiewiczu a Michałowski malował swoje świetne, porywające płótna. To załamanie zrodziło na dnie duszy tragiczne i błazeńskie przypuszczenie, że to wszystko jest tylko wymyślone — ta cała kultura, sztuka i rozwój społeczny, a istnieje jedynie nastrój tiumfującego zdrowego rozsądku, idylla słodkiego, stworzonego pod osłoną bagnetów wroga — dobrobytu i cnót domowych. Stąd jest oczywiste, że tradycja kulturalna, atmosfera życia kulturalnego w Polsce jest bardzo uboga i ubocznie tylko wpływa na ogólny ton życia.

W chwili obecnej jesteśmy świadkami poszukiwania jakiegoś mitu kulturalnego. Najczęściej są to usiłowania nieudolne, niezmiernie mętne, pozbawione jakiejkolwiek siły emocjonalnej, bo oparte bądź o gotowe wyniki doświadczeń w obcej atmosferze stworzonych treści kulturalnych, bądź też nawiązujące do tej polskiej beztroskliwej połaniecczyzny, która ukuła sobie religię po prostu z niechęci myślenia, zastanawiania się nad czymkolwiek. Któż patrząc na dzisiejsze objawy myśli „narodowej" i „postępowej", na to klepanie Konrada po ramieniu, na to patrzenie z wyrozumiałym politowaniem na Polaków, co to „zdeprawowani" niewolą pisali *Dziady* i *Wyzwolenie* i robili powstania — nie przyzna temu racji?

W tym chaosie biegunowo przeciwnych i skrajnych światopoglądów istnieć może — a trzeba to z całym naciskiem podkreślić — tylko jeden mit kulturalny, w którym krystalizują się wszystkie elementy walki o kulturę, walki, która może całkowicie wyznaczyć postawę człowieka, — *mit życia Józefa Piłsudskiego.* Dobrze o tym pamiętać nie tylko dlatego, że w chwili obecnej w skupieniu i powadze rozpamiętujemy życie Komendanta, lecz przede wszystkim dlatego, iż w postawie Józefa Piłsudskiego znajdujemy te siły potencjalne, zdolne wytyczyć kierunek marszu i drogi dla naszej kultury, zdolne obronić nas przed wichrami wpływów i w tym „wszechświatowym przeciągu" swoje własne wartości uświadomić i wyrazić. To stawanie twarzą w twarz z życiem Piłsudskiego wymaga wewnętrznej przebudowy, woli i charakteru. Również woli i gotowości ponoszenia najwyższych ofiar wymaga od nas walka o selekcję kulturalną, o nowy własny wyraz. Trzeba bowiem pożegnać się z „drogimi jak sad dzieciństwa widnokręgami", odrzucić wszystko to, co jest chwiejne i niepewne, co jest fałszywą myślą i grą, co wypływa z płytkości i lenistwa. Na przykładzie życia Józefa Piłsudskiego zrozumiemy doskonale tę prawdę — jakże dzisiaj zapoznaną! — że tworzyć kulturę znaczy tworzyć nowy styl życia. Nie grube tomy napisanych książek świadczą o poziomie kulturalnym człowieka, lecz właśnie tylko i jedynie jego styl życia. Nie wiem więc, czy zdajemy sobie dostatecznie sprawę, że w stylu życia Piłsudskiego mieści się bez reszty kwintesencja życia duchowego, albowiem żyć duchowo to znaczy iść po linii największego oporu. Gdziekolwiek jesteś, wstań i twórz, oto zasada. Żyje się nie tym co się myśli, nie bezsilną prawdą, lecz tworzeniem siły. Dlatego kulturze drogi wyznaczają — jeśli nie tylko, to w pierwszym rzędzie, jednostki silne, idące naprzód w tym przeświadczeniu, że albo dojdą albo zginą. Kulturę wytwarza heroizm, kultura potrzebuje bohaterstwa. Kultura trzyma się zdolnością podporządkowania własnego ja, heroicznym poddaniem się wymaganiom dzieła, poddaniem się irracjonalnym, bo nie liczącym się z wytężeniem ducha i życia. Żołnierska psychologia Piłsudskiego, a więc psychologia człowieka traktującego swe życie jako posterunek, psychologia bojownicza i przedsiębiorcza, oparta na przenikającym wszystko poczuciu odpowiedzialności, jest zasadniczym czynnikiem rozwoju i utrzymania kultury.

Całą linią swego postępowania dowiódł Piłsudski, że życie nie może obejść się bez tej twardej, surowej dyscypliny wewnętrznej, czyli że o postępie decydują nie poglądy, lecz charaktery. I dlatego ów „zapluty, potworny karzeł na krzywych nóżkach, wypluwający swoją brudną duszę", opluwał go zewsząd, nie szczędził niczego, co szczędzić trzeba. Lecz musiał być takim, gdyż nie ma wspólnoty między kulturą heroiczną i kulturą użycia. I nie dziw także, że musiał przyjść krwawy maj 1926 r., jako konieczność rozciągnięcia raz na zawsze drutów kolczastych między kulturą prywaty, pasożytniczą kulturą Radziwiłła Panie Kochanku i kulturą bezinteresownego bohaterstwa, zrodzoną w podziemiach konspiracji, z białej nostalgii syberyjskiej towarzysza Wiktora, w poczuciu moralnym robotników Warszawy i Łodzi. „Dla obrony granic państwa społeczeństwo — powtarzał — winno dać przede wszystkim to, co w języku wojennym nazywa się morale. Naród, który owej morale nie ma dość mocno wyrobionej, ma w każdej wojnie z góry olbrzymie szanse przegranej". Toteż walka o przeoranie grud polskiej psychiki, o przezwyciężenie kultury Polski upadłej i mieszczańskiej, kultury Polski niewolnej, a w obu tych postaciach jednej i tej samej kultury prywatyzmu, użycia i wyzysku — znaczy szlak usiłowań Piłsudskiego w tej dziedzinie.

Nikt nic silniejszego nie powiedział w traktacie czy rozprawie o potrzebie kultury heroicznej, aniżeli to, co Piłsudski zawarł w swoim życiu, które porywa za sobą człowieka i unosi go w coraz wyższe sfery twórczości mężnej, zwycięskiej. W sfery te unosi człowieka nie tylko ta prometeiczna świadomość odpowiedzialności, walki, lecz także towarzysząca jej idea. Zawsze wartości idealne uważał Piłsudski za jedyne wartości pozytywne, dowiódł, że bez wielkiej idei życie nasze pozbawione jest głębszego sensu. Albowiem brak prawdy moralnej, idei, zemścić się musi w każdym poczynaniu realnym, praktycznym. Piłsudski nie powiedział nigdy: „Poezjo precz... marzenie precz...". Ten płomień poetyckiego słowa, romantycznego marzenia był bazą dla realnego czynu, najwyższą jego racją. W historii kultury polskiej Piłsudski zajmie wyjątkowe i specjalne stanowisko jako ten, który pierwszy potrafił pogodzić trzeźwość rozumu z romantycznością czynu, stał się — jeśli można tak powiedzieć — romantykiem pozytywizmu i pozytywistą romantyzmu. Filozofia czynu Brzozowskiego znalazła w nim swój najpełniejszy wyraz. Heroizm Piłsudskiego zrehabilitował Konrada a z nim cały polski romantyzm, cierpiący na subiektywizm bezsilnych, samotnych dusz.

JAROMIR OCHĘDUSZKO

ROMAN KOŁONIECKI

IMIENINY

Wpatrzony w piękne klingi, przewieszone skosem
Przez wilcze futro,
Na żaden z darów ongi nie chciałeś zamienić
Szabelki z blachy.
Czyś w dzieciństwie już wiedział, że jednym jej ciosem
Zdobędziesz jutro
Miasto całe z miłości — jak z hardych kamieni
Prastare gmachy?

W jakiej kuźni wykuto z blaszanej szabelki
Miecz Zygfrydowy,
Co nad czerwonym polem rozpościerał wstęgi
Błyskawic sinych?
Miecz ten czuwał przy Tobie, złowrogi i wielki,
Jak kilim płowy,
Podścielał mu się mapą krzepnącej potęgi
Kraj lat dziecinnych.

Czekaj: pierwszy dzień wiosny — dzień Twoich Imienin
Sad wbije w przepych!
Drzewa będą w nim szumieć bujnie jak stulecia
Kościołem dumnym!...
Dziś — jeszcze ani jedną kropelką zieleni
Nie trysły strzechy.
Krzew czarny wrasta, pełny śnieżnych gwiazd jak kwiecia,
W witraż Twej trumny.

STEFAN LICHAŃSKI

POEZJA NIEPODLEGŁA

I

Nie można, mówiąc o poezji Jerzego Zagórskiego, nie poruszyć zagadnienia nadrealizmu. Jest to konieczne dla poznania miejca i warunków poetyckiego startu autora *Wypraw*. Nie chodzi bynajmniej w danym wypadku o szczegółowe rozważania analityczne, ale po prostu o przypomnienie i podkreślenie faktów aktualnie dla nas ważnych.

JERZY ZAGÓRSKI

Wolno chyba zaryzykować twierdzenie, że praktyka poetycka nadrealizmu polega na wyciąganiu najdalszych wniosków z podstawowych przesłanek romantyzmu. Takie postawienie sprawy, jako zarazem zbyt ogólnikowe i zbyt jednostronne, nie wyświetla zagadnienia w całości, ale pomaga nam zrozumieć, dlaczego nadrealizm nie pozostał tylko krótkotrwałą efemerydą, jak np. futuryzm, ekspresjonizm czy formizm. Jeśli zestawi się ze sobą jednodniowy żywot i nie opłakiwany przez nikogo zgon tamtych kierunków z żywotnością i płodnością nadrealizmu, to trudno nie zorientować się, że właśnie w postawie nadrealistycznej tkwiły pewne jej tylko właściwe elementy, których zabrakło innym powojennym prądom artystycznym Europy. Fakt to tym bardziej znamienny, że przecież podłoże socjalne tych wszystkich kierunków było wspólne. Jednostka ludzka, wychowana w szkole zachodnio-europejskiego liberalizmu, pielęgnująca troskliwie złudzenia romantycznego egocentryzmu, wskrzeszonego przez modernizm, ulegająca chętnie podszeptom filozoficznego relatywizmu, dla którego teren przygotowywał już renanowski sceptycyzm, wytrącona została ze stanu równowagi katastrofą wielkiej wojny i stanęła w obliczu dogłębnych przekształceń struktury nowoczesnego społeczeństwa, przekreślających nieodwołalnie indywidualistyczne sobiepaństwo. Lęk przed metamorfozami socjalno-politycznymi, burzącymi bezlitośnie najistotniejsze fundamenty stylu życiowego liberalnego mieszczaństwa, stał się inspiracją rozpaczliwego buntu przeciw nowej rzeczywistości. Bunt ten jednak wyładował niemal cały zapas swej bojowej energii w światoburczych manifestach. Jak przysłowiowe szydło z worka wylazł z rozwierzganych farysów futuryzmu oportunizm „dobrze wychowanych" przedstawicieli zaradnego mieszczaństwa, umiejących urządzić się jako tako nawet w epoce najbardziej przełomowych kataklizmów socjalnych. Futuryzm włoski sfaszyzował się, rosyjski — zbolszewizował, niemiecki ekspresjonizm zadławiła duszna atmosfera czasów republiki weimarskiej, drepczącej tchórzliwie na połowie drogi między socjalistyczną demokracją a pruskim junkierstwem.

Deklarację społeczno-polityczną francuskich nadrealistów, opowiadających się za „rewolucją permanentną", a odrzucających komunizm jako... zbyt umiarkowany, potraktowano na ogół bardzo surowo, dopatrując się w niej przejawów rozkładu umysłowości inteligenckiej i uważając ją za jeszcze jeden objaw bankructwa kultury mieszczańskiej. Ale przecież ten medal ma także drugą stronę: doprowadzenie inteligenckiego rewolucjonizmu, w istocie swej zasadniczo kontrrewolucyjnego, do absurdu jest zarazem jego przezwyciężeniem. Nadrealizm, może dzięki specyficznym warunkom lokalnym, w jakich się rozwinął, jest najbardziej bezkompromisowy w swym rewolucjonizmie. Jest on „skokiem w nieznane", zuchwałym salto-mortale nad przepaścią, przy którym musi się albo skręcić kark, albo wylądować szczęśliwie na drugim brzegu. Toteż nadrealizm zapędzając się w najniebezpieczniejsze skrajności romantyzmu przeprowadzał — może w dużym stopniu podświadomie — jego likwidację metodą znaną w matematyce pod nazwą *reductio ad absurdum*. Nadrealizm, jak każdy zresztą prąd literacki, wiąże się z prądami poprzedzającymi go zarówno w sensie przeciwstawienia się, jak i w sensie wynikania. Twórczość nadrealistów staje się mostem łączącym dziś i jutro, ale ponieważ jest ona także wyrazem kryzysu, którego przełamanie będzie wymagało radykalnego odcięcia się od własnych źródeł, trudno wymagać, by nie splątały się w niej pierwiastki najsprzeczniejsze, by nie ujawniły się w niej w maksymalnym nasileniu wszystkie niebezpieczeństwa, czyhające na artystę rezygnującego z wygodnych szablonowych metod realizowania swoich twórczych zamierzeń.

Zagórski — jeden z najlepszych tłumaczy Apollinaire'a, doskonale odtwarzający w swych przekładach aurę niezwykłości, jaką przesiąknięte są wiersze genialnego twórcy nadrealizmu, — jest autorem poematu-baśni *Przyjście wroga*, który stanowi najwyższe niewątpliwie osiągnięcie poezji nadrealistycznej na naszym terenie. Poemat ten ważny jest nie tylko z tego względu, że reprezentuje wysoką klasę pisarską, że zwycięsko pokonane są w nim trudności nowej metody tworzenia, ale także dlatego, że dochodzi w nim już do głosu poetyckie fantazjotwórstwo, zrywające z prostym eksploatowaniem poetyczności tkwiącej potencjalnie w każdym przejawie rzeczywistości potocznej, a budujące integralnie poetycki świat swojej wizji z autonomicznego układu elementów artystycznych. Raz po raz spotykamy jednak w *Przyjściu wroga* fragmenty jakby wyjęte z tłumaczonej na poezję autobiografii, jakieś odpryski czysto osobistych procesów psychicznych, próby rozwiązywania w formie wypowiedzi artystycznej stanów wewnętrznego niepokoju i skłócenia. Książka ta jest w pełnym tego słowa znaczeniu reprezentatywna dla nadrealizmu, gdyż ukazuje zarówno jego wielkie możliwości, jak i odsłania jego niebezpieczeństwa.

Jeśli Zagórski zdołał w dalszym swym rozwoju uniknąć owych niebezpieczeństw, to zawdzięcza to w znacznej mierze mocnemu związaniu z tradycją polskiej poezji romantycznej, która słusznie może być poczytywana, zwłaszcza jeśli chodzi o Słowackiego, za prekursorkę nadrealizmu, ale której najwybitniejsi przedstawiciele przeszli szkołę rygorystycznego klasycyzmu francuskiego, co doskonale wpłynęło na ich poczucie poetyckiej harmonii i kształtności. Toteż okres nadrealizmu, skłóconego artystycznie, wahającego się między właściwą twórczością a w formy poetyckie ujętą spowiedzią psychoanalityczną, mija u Zagórskiego rychło. Romantyczna wyobraźnia poety przystosowuje do swych potrzeb nadrealistyczną technikę tworzenia, ale zdrowy instynkt pisarski wyzwala się od pozaartystycznych sugestii nadrealizmu.

Zetknięcie się Zagórskiego z tym właśnie kierunkiem artystycznym nie jest jednak przypadkowe i jedynym owocem nadrealistycznej fazy twórczości autora *Wypraw* nie są wyłącznie zdobycze z zakresu techniki pisarskiej. Było ono pójściem po linii największego oporu, wynikiem zdecydowania się na największe ryzyko pisarskie. I ryzyko to „opłaciło" się Zagórskiemu: najradykalniejszy spośród współczesnych prądów literackich pomógł mu walnie do osiągnięcia pierwszej fazy poetyckiej niepodległości: wyjścia poza sztukę naturalistyczną, odtwarzającą — przez wyzwolenie poetyckiej wyobraźni stwarzającej.

II

Jednym z niebezpieczeństw nadrealizmu jest to, że kładąc główny nacisk na wyzwalanie w twórczości artystycznej podświadomych, irracjonalnie działających sił psychiki ludzkiej, ograniczał materiał poezji do sfery uczuć i wrażeń. Spowodowało to przerost liryki w twórczości autorów hołdujących nadrealizmowi, gdyż nawet ich powieści czy dramaty zamieniały się w szereg luźno ze sobą powiązanych pod względem kompozycyjnym utworów lirycznych.

Rzecz oczywista, że w tej atmosferze skondensowanego liryzmu za ciasno było talentom o długim oddechu, spragnionym szerszych wymiarów świata poetyckiego. Dlatego też Zagórski, pomimo tego, że wiele zawdzięcza swemu terminatorstwu u nadrealistów, musiał zrezygnować z bezwzględnej prawowierności wobec ideałów artystycznych tej szkoły. Zaczyna się druga faza jego twórczości, w której do głosu dochodzą przede wszystkim tendencje epickie. Nie podobna wyznaczyć ściśle granicy chronologicznej między okresem nadrealistycznym a epickim w poezji Zagórskiego, gdyż w ostatniej książce tego poety, w *Wyprawach*, znajdujemy jeszcze utwory nadrealistyczne *(Cienie, Śmierć Parysa)*, a z drugiej strony już *Przyjście wroga* było próbą przekształcenia tęsknot mitotwórczych na utwór epicki. Jest więc ten nowy okres jakby drugą, wyższą kondygnacją tej samej budowli. Czysto zewnętrznym wyrazem tych ambicji epickich poety jest klasycyzacja metod ekspresji: nawrót do regularności metrycznej i stroficznej, mocniejsze obrysowywanie konturów wizji, większa dbałość o budowę zdania, którego deformacja była u nadrealistów zjawiskiem nie tylko charakterystycznym, ale — jeśli się uwzględni założenia tego kierunku — koniecznym. Nie w przemianach techniki pisarskiej leży jednak sedno zagadnienia. Przejście od liryki do epiki — to przede wszystkim oderwanie dzieła od jego twórcy, to uznanie pozapsychologicznego, autonomicznego bytu wytworu artystycznego. A to już jest sprawa, której nie podobna określić w kategoriach szkolnej stylistyki, to już sprawa wyższego rzędu: zagadnienie *humanizacji twórczości artystycznej*.

Liryka — zwłaszcza zaś liryka romantyczna i poromantyczna — poprzestaje na poetyckim odtwarzaniu stanów duchowych, nastrojów i wrażeń, sublimuje więc doznania najbardziej bezpośrednie, które poczynają się w systemie nerwowym, by przez jego niepokój pobudzić do czujności i reakcji wrażliwość poetycką. Rolę decydującą jako sfera doświadczeń praktycznych inspirujących ujawnienie się impulsu twórczego odgrywa przy tym typie twórczości osobowość fizjologiczna człowieka.

Skoro jednak narzucimy sobie świadomie dystans pomiędzy światem zewnętrznym a światem naszego wnętrza, skoro spróbujemy wykorzystać płynące z zewnątrz podniety nie dla wydobycia z nich maksimum ich potencjalnej poetyckości, ale dla zużytkowania ich w związku z postawionymi sobie *à priori* zamierzeniami twórczymi, to nie tylko powiększy się odległość pomiędzy podnietą zewnętrzną a reakcją na nią — dziełem, ale ulegnie redukcji znaczenie i rola inspirująca tej podniety, czyli — uogólniając sprawę — nacisku świata dookolnego na osobowość twórczą, i mocniej uwydatni się rola osobowości humanistycznej, przez której filtr przesączą się zarówno podniety, jak i reakcje. Przejście poety do epiki jest wyrazem dojrzałości artystycznej i intelektualnej, jest ono stwierdzeniem dojrzałości do rezygnacji ze sztuki wyrażającej i wzruszeniowej na korzyść artystycznego konstruktywizmu i budownictwa — na korzyść twórczości świadomej.

Rzecz charakterystyczna, że te właśnie przeobrażenia poezji Zagórskiego dały asumpt do pomówienia go o zdradę ideałów awangardy (Z. Bieńkowski w recenzji z *Wypraw*, drukowanej w lwowskich *Sygnałach*). Zarzut to najzupełniej bałamutny i nie wytrzymujący krytyki. Laboratoryjne eksperymentatorstwo ważne jest tylko jako okres prób i poszukiwań, nie może ono stać się celem samo dla siebie. Zagórski bynajmniej nie wyrzekł się tego, czego go nadrealizm nauczył, ale dalsza ewolucja jego talentu wytyczyła mu inną drogę poetycką, wiodącą do poezji czystej o tendencji kreacyjnej, podczas gdy nadrealizm tylko otwiera możliwości takiej poezji, ale sam nie jest zdolny jej realizować ze względu na swoje pozaartystyczne, pseudopoznawcze sugestie teoretyczne, łudzące możliwościami rozwiązywania na drodze twórczości artystycznej zagadek „dna" psychiki ludzkiej i sfery podświadomości. Nie ze „zdradą" i odwrotem mamy w wypadku Zagórskiego do czynienia, ale z wyrośnięciem ponad awangardowe eksperymentatorstwo.

Wykorzystując całą bogatą skalę osiągniętych poprzednio zdobyczy formalnych dąży teraz Zagórski do kondensacji wizji i planowego jej rozbudowania. Szczególny nacisk kładzie poeta na to, by uwydatnić swój zamiar artystyczny, samą formalną koncepcję utworu. Odnosi się to zdanie szczególnie do *Poematu o roku 1914*, w którym poeta dopiero próbuje wyjść poza dotychczasową swoją metodę tworzenia i dlatego mocno akcentuje i podkreśla swe tendencje epickie. Fakt ten świadczy, że epickość w poezji Zagórskiego nie była wynikiem jakiejś intuicyjnej inspiracji, ale że była ona świadomie osiąganym zamierzeniem twórczym, które podyktowała chęć wyzwolenia się od przerostów nadrealizmu i wola podjęcia wyższego, bardziej odpowiedzialnego zadania twórczego.

Pierwszorzędnymi osiągnięciami w tym zakresie są wiersze takie, jak *Żoliborz* czy *Jedna podróż*. Osiąga w nich poeta pełną harmonię epicką: nie podobna sprowadzić ich do prywatnych przeżyć artysty, gdyż to nic by nie wytłumaczyło: ślady przeżyć inspirujących usunięte zostały na plan najdalszy, dzieło staje przed nami jako samoistna konstrukcja elementów artystycznych, niezależna od jakiejkolwiek rzeczywistości zewnętrznej.

Tak dociera Zagórski do zrealizowania pełnej swobody artysty, panującego w zupełności nad tworzywem swej sztuki i posiadającego doskonałą znajomość prawideł rzemiosła poetyckiego. Osiągnięta zostaje harmonia strukturalna dzieła, której nie zakłócają żadne aluzje do osobistych przeżyć artysty, żadne filozofowanie czy moralizatorstwo. Zagórski stwierdza artystyczną dojrzałością i klasą swych utworów, charakterem swej twórczości prawo do miana poety czystego.

III

Jak widzimy, w drugiej fazie swej twórczości osiąga Zagórski wyższy szczebel niepodległości poetyckiej: od buntu przeciw rzeczywistości zastanej przechodzi poeta do konstruowania autonomicznej rzeczywistości poetyckiej. Jest to wyrażające się w kategoriach formy poetyckiej przejście od wolności, pojmowanej jako nie krępowana niczym swoboda egzystencji, do wolności rozumianej jako możność samodzielnego tworzenia. Hierarchiczna wyższość tego drugiego pojmowania wolności nie ulega chyba kwestii. Przecież już Nietzsche pytał: „Nie *od czego* wolny, ale *ku czemu* wolny?".

Powtórzmy raz jeszcze to pytanie autora *Dytyrambów dionizyjskich*, przystępując do rozważań nad trzecią, najwyższą kondygnacją poezji Zagórskiego.

Dzieło poetyckie posiada dwojaką harmonię wewnętrzną: pierwsza — to harmonia układu elementów artystycznych, która decyduje o klasie pisarskiej utworu, o jego wartości estetycznej; druga — to harmonia koordynacji pierwiastków artyzmu z ujawniającymi się w dziele elementami świata wartości humanistycznych. Bez osiągnięcia pierwszej nie podobna marzyć o zrealizowaniu drugiej. Dzieło wartościowe, dzieło, któ-

JEAN COCTEAU

POETA TRZYDZIESTOLETNI

Oto jestem w połowę moich lat zasobny;
siedząc okrakiem na mym pięknym dworze
z obu stron widzę krajobraz podobny,
ale nie tak przybrany jak w tej samej porze.

Tutaj czerwona ziemia w winnice spowita
rogata niby koźlę. Na sznurach bielizna
uśmiechami, znakami dzień idący wita,
tam zima i zaszczyty, które czas mi przyzna.

Chcę, abyś mi mówiła, że mnie kochasz jeszcze,
Venus. Gdybym o tobie nic nie mówił przy tym
i gdyby dwór mój nie stał przez me słowa wieszcze,
poczuwszy pustkę, upadłbym ze szczytu.

Przełożył *PAWEŁ HERTZ*

re oddziaływać może nie przemyconą w nim tendencją moralną czy filozoficzną, ale całą doskonałą pełnią swych wartości, musi być wykonane według wszelkich prawideł poetyckiego rzemiosła, musi być najzupełniej dojrzałe i harmonijne w sobie samym, umotywowane i wylegitymowane własną wartością estetyczną. Dopiero jednak ta druga, wyższa harmonia umożliwia określenie hierarchii dzieła, zaliczenie go do skarbca wartości nie tylko estetycznych, ale i ogólno-kulturalnych. Dopiero pełna jej realizacja pozwala nam powiedzieć z całą słusznością, że poezja to coś więcej niż *dzieło ludzkie*, że poezja — to *sprawa ludzka*.

Harmonię piękna czysto estetycznego określić możemy mianem poetyckiej czystości negatywnej. Jest ona dowodem przezwyciężenia impulsów fizjologicznych i biologicznych, dowodem opanowania prawideł rzemiosła poetyckiego. Ale taką harmonię zdołał przecież osiągnąć i parnasizm Leconte de Lisle'a i Heredii, mimo to nie stał się on źródłem żadnego nowego nurtu twórczości cywilizacyjnej. Pozostał fragmentem, epizodem bez następstw. Parnasizm był bowiem poezją bezludną, której nie inspirowała potrzeba narzucenia nowej, własnej wizji świata, ale raczej ambicja wskrzeszenia pewnej tradycji literackiej.

Taka sztuka nie wystarcza naszej epoce. Nam chodzi o poezję ludzką, o poezję uspołecznioną, ale uspołecznioną nie w sensie trąbienia tych czy innych haseł polityczno-społecznych, lecz w sensie organicznego wrośnięcia w ogólny tok procesów kulturalnych epoki. Poezja naprawdę ludzka, poezja humanistyczna, pragnie kształtować osobowość humanistyczną czytelnika; przemawia ona nie do jego nerwów, ale do świadomości, do tych złoży jego psychiki, które ukształtowała w nim tradycja kulturalna, w jakiej żyć mu wypadło; formuje ona nie tylko poetycką wrażliwość i smak estetyczny odbiorcy, ale także — w dalszych konsekwencjach swego oddziaływania — jego charakter i jego styl życiowy, rozbudza w pospolitym „zjadaczu chleba" wolę twórczości, wolę samodzielnego budownictwa cywilizacyjno-kulturalnego. Takimi drogami osiąga poezja czystość pozytywną, staje się poezją tworzącą.

Do tych wyżyn, do wyżyn poezji tworzącej, wznosi się liryka Zagórskiego w wierszach takich, jak *Liść*, *Znak*, *Wojna*. To nie są piękne „treści" filozoficzne, ubrane w piękne „formy". Utwory te — to konstrukcje poetyckie przeżyć osobowości humanistycznej, w formę lirycznego wiersza zamknięte dramaty świadomości współczesnego człowieka, patrzącego spokojnie i odważnie w swój czas, w duszę ludzką, w nieodgadnioną zawiłość architektury świata. Pesymizm metafizyczny tych wierszy nie płynie ze słabości. Jest w nim męstwo woli twórczej i rozumnej, przeciwstawionej ślepemu chaosowi irracjonalizmu, który zewsząd na nas napiera. Pesymizm walki, ale nie pesymizm klęski, cenniejszy o wiele od łatwego optymizmu, odwracającego się tyłem od wszystkiego co groźne i tajemnicze, zapominającego że przecież kultura, to nurt bezustannej twórczości, a twórczość — to walka, w której każdego z poszczególnych jej uczestników czekać może klęska.

Tak oto powracają do poezji Zagórskiego treści ludzkie, z którymi zetknęliśmy się, omawiając nadrealistyczny okres jego twórczości, ale powrót ten, jak to starałem się wykazać powyżej, nie jest bynajmniej cofnięciem się do punktu wyjścia. Przeciwnie: znamionuje on bezustanny rozwój poety, który pomimo pięknych osiągnięć dotychczasowych daleki jest jeszcze od zrealizowania maksimum swoich możliwości. Zagórski zdołał dopiero wyzwolić kraj swojej poezji, zapewnić mu niepodległość. Teraz zbliża się czas budowania jego mocarstwowości.

STEFAN LICHAŃSKI

MIECZYSŁAW OSTROWSKI

POWIEŚĆ NIEMIECKA POZA III RZESZĄ

Powieść niemiecka, wydawana poza III Rzeszą, głównie na emigracji, w Amsterdamie, Paryżu czy Stockholmie, łatwiej dociera do nas niż „krajowa" powieść niemiecka. Niemniej jednak nie należy do rzeczy zupełnie łatwych zdać sobie sprawę z całości wysiłków emigracyjnych w tej dziedzinie, z wdzięcznością przyjąć więc wypada i tu przewodnictwo Alberta Bettexa, który oprowadzał nas niedawno po wcale rozległych obszarach powieści III Rzeszy.

Bettex jest zapatrywania — zdaniem naszym niesłusznego — że emigranci nie zrozumieli swego „posłannictwa" i właściwie wstydzą się tego, że są emigrantami, gdy właśnie winni oni, żyjąc w warunkach względnie lepszych niż pozostali w Niemczech, pracować ze zdwojoną energią i reprezentować kulturę niemiecką wobec obcych. Szkoda, że nasz autor nie zna mickiewiczowskiego wiersza: „O czem tu dumać na paryskim bruku", gdyż zrozumiałby, że *tak* prosto sprawa się nie przedstawia, a „wyrwanie z gruntu ojczystego", to nie byle co. Losem zresztą każdej emigracji staje się to, że powoli wsiąka w obce środowiska, a coraz częściej ukazujące się niemieckie nazwiska przy tytułach angielskich książek, ogłaszanych w czasopismach, świadczą, że proces pochłaniania niemieckiej emigracji kulturalnej już się zaczął na dobre.

Chcąc zarysować zasadnicze orientacje emigracyjne Bettex nawiązuje do jednego z wierszy emigranta Karola Schuoga z antologii *Verse der Emigration*. Wiersz ten intuitywnie wyznacza może najlepiej postawy i prądy literatury emigracyjnej, które można podzielić na trzy grupy.

TOMASZ MANN

Pierwsza z nich nosić może nazwę „skrzętni". „Tu należą pisarze — pisze nasz autor — którym jeszcze przed emigracją, w sposób bardzo zbliżony do narodowych socjalistów, wystarczała mała cząstka rzeczywistości, ograniczona prawda cząstkowa, aby z pomocą zręcznej dialektyki ukazać ją jako całą prawdę, a wszystko, co się w tym nie mieści, odrzucać lub przekręcać". Tu należy większość marksistów a także mniej lub więcej cyniczni defetyści, którym niebywała pewność siebie nie pozwala na rewizję i kontrolę własnych stanowisk. Henryk Mann, Bart Brecht, E. E. Kisch, Alfred Kerr, to pisarze tej grupy, produkującej niesłychanie dużo i umiejącej troszczyć się o siebie. Zadaniem ich jest ukazać, czym Niemcy były ongi a czym są teraz. Dlatego dużo u nich propagandy w różnej formie, mniej prawdziwej twórczości. Szermują wolnością, służąc równocześnie ideom i ideologiom wręcz „wolności" wrogim, co tłumaczy się tym chyba, że chodzi im przede wszystkim o negację, o nic więcej. Tylko trzech pisarzy wyrasta ponad te lewicowe konwenansy: Renn, Feuchtwanger i Anna Seghers. Renn w swej powieści *Przed wielkimi przemianami*, chociaż artystycznie bynajmniej nie doskonałej i pełnej propagandy, umie malować prawdziwie ludzkie uczucia, ukazując np. współżycie „wrogów klasowych", księży katolickich i młodych komunistów, zamkniętych razem w obozie koncentracyjnym. Feuchtwanger jest bardziej wirtuozem, co jednak nie potrafi przysłonić brutalności jego natury. W swym *Fałszywym Neronie* nie bez satysfakcji pozwala on pod koniec „ukrzyżować swego bohatera, garncarza, wraz z jego pomocnikami, korpulentnym żołnierzem Treborem i smukłym sekretarzem" (aluzja aż nazbyt przejrzysta!). Nie dobrze też świadczy o tym pisarzu jego brutalny stosunek do kobiety. Głucha rezygnacja przenika dzieła Anny Seghers, podobnej w tej swoistej postawie do Griesego, jednego z wybitniejszych pisarzy III Rzeszy. Jej powieść z życia górników *Die Rettung* pławi się w ponurej samoudręce, którą zastępuje czasem szał seksualny albo rozpaczliwa aktywność polityczna. Cała zresztą trójca tych pisarzy wyznaje programowo komunizm.

Druga grupa powieściopisarzy emigranckich, to „zrezygnowani". Rezygnacja jest zasadniczym tonem wierszy M. Hermann-Neissego *Um uns die Fremde*, rezygnacja jest też głównym motywem psychologicznym powieści E. Glaesera *Ostatni cywil*. Przy tym wszystkim jednak pisarze tej grupy mają poczucie odpowiedzialności za emigrację i jej rolę, czego brak grupie poprzedniej.

Trzecia grupa, najliczniejsza, to „wierzący". Nie bawią się w propagandę i nie rezygnują. Wierzą: „może to nowe, to dopiero życie" powiada Schuog. Główny problem ich powieści to Niemcy, Niemcy pomiędzy r. 1914 a dziś. Stąd wiele w ich dziełach rozważań, dyskusyj i t. d. W przeciwieństwie jednak do pisarzy pierwszej grupy (komunistów), opowiadają się za prawami jednostki a przeciw państwu, które by tych praw nie uznawało. Organem ich jest pismo *Mass und Wert*.

Pisarze tej grupy są rozmaitego pochodzenia politycznego: jedni, jak B. Brentano lub Bruno Frank, wywodzą się z socjalizmu, inni jak T. Mann, z liberalnego mieszczaństwa. Wszystkich ich łączy jednak jeden cel: „nowy humanitaryzm, przesiąknięty odpowiedzialnością społeczną, nie cofający się przed wyrzeczeniem się liberalizmu na starą modłę". I tak w powieści *Paszport* Br. Frank, mówiąc o państwie, wkłada w usta swego bohatera takie np. słowa: „Bo gdzie wolności nie było i nie było litości, tam nie warto było żyć", stanowiące niejako oś ideową tego utworu. A znów B. Brentano w swej powieści *Teodor Chindler*, może najlepszej politycznej powieści emigracyjnej, ukazuje proces krystalizowania się dwóch postaw: potwierdzenia i negacji nowego humanitaryzmu. Podobne tendencje znajdujemy u M. Hallera w *Ktoś szuka ojczyzny*, u Glaesera, a Bettex określa je słowami: nie dopuścić, by człowiek musiał „duchowo żyć jednostronnie (Rossi: „Ich mache nicht mehr mit") i by musiał jak lumpenproletariusz istnieć niżej ludzkiej godności".

Osobną grupę stanowią pisarze nie interesujący się nigdy politycznymi tematami i idący po tej samej linii i na emigracji. Tu należy Tomasz Mann ze swą powieścią o Józefie, której nowe jego dzieło *Lotte in Weimar* musi w hierarchii ustąpić miejsca. Tu też zaliczyć trzeba R. Borchardta *Pojednanie poprzez wroga*, powieść ciekawą przez swój surowy, kleistowski styl i „pochwałę arystokratycznego typu ludzkiego, odrzucającego wszelki kompromis w przekonaniach i czynie". Grupa „niepolitycznych" na emigracji jest zresztą pod wieloma względami podobna do grupy „indywidualistów" w Niemczech, gdyż i tym pisarzom chodzi o „osobisty los człowieka, o wybawienie lub zatratę jednostki". Przykładem tego jest ostatnia powieść Remarque'a *Trzej towarzysze*, mówiąca o niebezpieczeństwach, jakimi grozi czującemu człowiekowi okrucieństwo życia. Tu zaliczyć można utwory E. Kaestnera, a przede wszystkim powieść Anny Reiner *Mania, powieść o pięciu dzieciach*, gdzie zdarzeniom politycznym w Niemczech, od czasów inflacji po rok 1933, nadano walor czysto osobistych przeżyć, charakteryzujących jednak całe wielkie odłamy narodu. To „uczłowieczenie" polityki, nie mówiąc o wysokich wartościach artystycznych, uczyniło z tej powieści jedno z najciekawszych zjawisk artystycznych niemieckiej emigracji kulturalnej.

Osobny ustęp poświęca Bettex żydowskim pisarzom, piszącym po niemiecku, którzy zdaniem naszego autora, „pod naciskiem czasów zaczęli zastanawiać się nad istotą i zadaniem swego plemienia". Widzimy to zarówno w Maksa Broda *Przygodzie w Japonii*, utworze dość zresztą słabym, jak i u uderzającego w patetyczne, biblijne tony Werfla *(Słuchajcie głosu)*. Na niższym poziomie stoją nowe dzieła Zuckmayera *(Salware)* i R. Schickelego, gdy natomiast H. Vestena *Filip II* osiąga wielką głębię artystyczną, ukazując „podłość i wielkość złączone w człowieku". Tu też jak i u Henryka Manna (np. w *Henryku IV)* staje się widoczna różnica pomiędzy „indywidualistami" z Rzeszy a z emigracji, gdzie wielkie rozczarowanie i przeciwstawienie wszelkiej tradycji jest głównym wyznacznikiem wszystkiego. I ta różnica jest bardziej charakterystyczna, niż różnica między pisarzami obozu komunistycznego i hitlerowskiego. Pisarze III Rzeszy, to „typ konserwatywny, to uznanie wielkiej łączności z rodziną, ziemią, narodem i Bogiem, tendencje metafizyczne i słowo o raczej wzniosłym brzmieniu", gdy po drugiej stronie widzimy „typ wyemancypowany, nomadę w przestrzeni i czasie, wątpiącego i szukającego przygód, ze słowem trafiającym raczej do rozumu niż do uczucia".

Do niedawna jeszcze Austria stanowiła także i pod względem literackim odrębne środowisko, żyjące swoim życiem, reprezentowanym — podobnie jak w Rzeszy przed r. 1933 — przez grupy prawicowe i lewicowe. Ten stan rzeczy zmienił się z chwilą przyłączenia Austrii do Niemiec: zamilkli wszyscy pisarze lewicowi, a także bojowo katoliccy, a część ich, przede wszystkim żydowskiego pochodzenia (St. Zweig, Werfel), wyemigrowali. Powieść „austriacka" zaczyna się teraz upodabniać do niemieckiej, choć obok pisarzy narodowo - socjalistycznych, działają artystycznie wysoko stojący przedstawiciele sztuki „ojczyźnianej" (Billinger, Perkonig), często oparci o katolicyzm (Paula Grogger, Wagerl, Mell). Katolickie piśmiennictwo o charakterze ściśle religijnym i dzieła wysokiej kultury indywidualistów wiedeńskich, jak Musil, dopełniają obrazu dzisiejszego piśmiennictwa Austrii.

Jeśli chodzi o kodyfikację przejawów życia literackiego w całych Niemczech, a w Austrii w szczególności, to zdaniem Bettexa, zwykły podział na prawicę i lewicę niczego tu nie wyjaśnia. To prawda, że po jednej stronie ciągnie się front prawicowy, przy czym mimo pozornie nieprzebytych różnic, oba obozy wykazują nieraz zastanawiające podobieństwa", prawdziwe jednak Niemcy duchowe mieszczą się nie *poza*, ale *pomiędzy* tymi liniami. W rezultacie więcej

E. M. REMARQUE

łączy jakiegoś Berengruena czy Carossę z Anną Reiner czy Brentanem niż się na pozór wydawać może. Wszyscy oni wiedzą, że wielkim zagadnieniem ich życia nie jest przyznanie się do tego czy innego politycznego wyznania wiary, ale wybór „pomiędzy ludzką i niegodną człowieka, pomiędzy obejmującą wszystko a gwałcącą formą państwa i życia".

A w Szwajcarii? Zdaniem Bettexa powieść szwajcarska jest jedną z najbardziej „uniwersalnych" powieści naszych czasów. Na wszystko jest w niej miejsce, dla zadomowionych i dla bezdomnych, dla wiernych i niewiernych, dla ludzi miasta i ludzi wsi. I tak powieść „wiejską" reprezentuje Róża Kuechler-Ming i Maria Bretscher swym pięknym tomem *Wandern gegen Abend*, obok tego jednak istnieje szeroka paleta powieści „indywidualistycznej", od Guggenheima *Siedmiu dni* po lewicującą *Aurorę* Miehlensteina. Ciekawa jest przede wszystkim najmłodsza generacja pisarzy, u których tradycja i „emancypacja" łączą się w twórczym aliażu.

Z tym wszystkim pisarze szwajcarscy pracują w innych warunkach niż wszyscy ich koledzy w Rzeszy i Austrii, czy na emigracji. Oparci o niewzruszalną podstawę ojczystej ziemi, korzystają ze swobody, jaką im ta ich ziemia w ciągu długich wieków wypracować zdołała, gdy emigracja posiada wprawdzie żałosną „wolność" wygnańców, nie posiadając środowiska, a znów pisarze III Rzeszy nie zażywają swobody, ale tworzyć mogą na własnej ziemi i wśród własnej społeczności. Jeśli się więc na współczesne powieściopisarstwo niemieckie spojrzy niejako z lotu ptaka, obejmując zarówno Rzeszę, jak i inne tereny działalności, to nie podobna oprzeć się wrażeniu, iż piśmiennictwo to nie jest bynajmniej w nazbyt godnym zazdrości położeniu. Mimo wszystko rozdzierają je dysonanse, od czego ucieczkę znaleźć można tylko w przynależności do tego „trzeciego frontu", o którym mówi Bettex, a który ciągnie się *pomiędzy* lewicą a prawicą. Nie pierwszy to zresztą raz zdarzyłoby się w dziejach ludzkości, iż gdy inne „fronty" zawiodły, ten jeden, „front ducha", skupia wszystko, co żywe i twórcze. I tak jest zdaje się i dziś w wielkiej rzeszy europejskiego środka.

MIECZYSŁAW OSTROWSKI

MARIAN PROMIŃSKI

RZECZYWISTOŚĆ I FIKCJA W DZISIEJSZEJ POWIEŚCI

Na wstępie chciałbym dokładnie sprecyzować znaczenie tytułu, który postawiłem na czele tego szkicu, gdyż zdaję sobie sprawę, że wyrazy tak używane i nadużywane w mowie i piśmie, jak „rzeczywistość" lub „fikcja", obejmują chorobliwie szeroki i przez to zamazany zakres pojęć. Znając bowiem właściwą naturze ludzkiej skłonność do dualizowania wszelkich treści, opartą o tradycję systemów filozoficznych i religijnych, można by na pierwszy rzut oka przypuszczać, że i tutaj chodzi o stosowanie takiego nałogu patrzenia: dwa dość odległe krańce tego samego zjawiska — trzeba sobie przeciwstawić. A więc „rzeczywistość"— to pewnie realizm w powieści, tworzenie po linii prawdopodobieństwa, oddające w fabule nasze stosunki polityczne, gospodarcze, obyczajowe, obecną znajomość psychiki człowieka; rzeczywistość — to pewnie odbicie życia, jako tematu dla pewnej wykładowczej tezy, której dzieło poświęcamy. A „fikcja", jak sama nazwa wskazuje, to zmyślenie, rezerwat usuwający się spod kontroli t. zw. twardych praw życia, miejsce na utopię, idealizm, groteskę i wszystkie inne tendencje formalne w sztuce.

W tym miejscu jakbym słyszał trochę rozczarowane pytania czytelników pod moim adresem: A więc nie to miał autor na myśli? — Odpowiem: tak jest, niezupełnie to miałem na myśli, choć znaczenie nadane przeze mnie tym pojęciom rzeczywistości i fikcji będzie w wielu punktach odpowiadało wyrażonemu poprzednio. A więc „moja" rzeczywistość — to prawda, zdarzenia z życia pisarza, lub nabyte z wiarogodnego i wyczerpującego źródła. „Fikcja" — to całkowita fabulacja, takie zmyślenie, by nawet najprostsze związki faktów w tym układzie nie były autorowi dane z życia, a więc gotowe. Jak widać stąd, są to pojęcia konkretniejsze, o węższym zakresie, ich traktowanie zaś pozwoli czytelnikowi jak gdyby obejść biurko pisarza dokoła i przyjrzeć się jego warsztatowi. To, co z tamtej strony obserwowane wydaje się prawdopodobne lub trafne, z tej strony ma inne, pokrzyżowane z tamtym znaczenie — jest prawdziwe lub wymyślone.

Czy przy rozważaniu tych dwu możliwości nie dochodzi się do zbyt pochopnej zresztą konkluzji, że autor właściwie powinien tworzyć swoje dzieło z całkowitej fabulacji? Przecież czytelnik, nabywając książkę, płaci mu za trud przenoszenia myśli w świat fikcji, na którą ma w danej chwili ochotę, bo poświęca swój czas lekturze. Autor nie powinien sobie zadania ułatwiać, to jest jakby gra nie „fair"; jeśli ma zamiar zabawiać się w spisywacza życia, które, jak czytelnikowi się wydaje, znamy dostatecznie, — jakim prawem sięga po tytuł artysty, a więc twórcy odrębnej rzeczywistości? Jeszcze jedna anegdota z życia nie wzbogaci naszej psychiki, itp.

Nie trudno wykazać kilka podstawowych błędów w takim toku myślenia. Przede wszystkim — nic to czytelnika nie obchodzi w jakich warunkach książka powstała. Zastanawiając się nad genezą i materiałami dzieła, uzurpuje sobie prawa krytyka i historyka literatury, za które — mówiąc językiem komercjalnym — nie zapłacił. Jeśli ma ochotę wejść w rolę odkrywcy - amatora, niech to robi w granicach swoich prywatnych przypuszczeń, albo nawet napisze coś o tym i ogłosi; sztuka jest jedyną domeną nie objętą zasadami profesjonalizmu i granicę między laicyzmem a zawodowstwem można przejść bez żadnego egzaminu. Po wtóre — błędne jest przekonanie, że między grupą wypadków z życia a ich spisaniem w książce nie ma żadnej, lub jest tylko niewielka różnica jakościowa. Różnica jest zasadnicza. Nie chodzi tu bowiem o opanowanie stylistyki tylko, ale o cały zasób umiejętności kompozycji, wyboru, zdolności widzenia i charakteryzowania zdarzeń i ludzi, słowem — o jakość spojrzenia, z którego wynika teza i cel książki. Zagadnienia te sprecyzował świetny uczony włoski Benedetto Croce w swej *Estetyce*, zdaje się ostatecznie. Dalej — do jakich wniosków może nas doprowadzić obserwacja praktyki pisarskiej na interesującym nas odcinku? Otóż tak się zawsze działo, że zwłaszcza dla większych rozmiarami dzieł, cykli, czerpało się pełną garścią bądź z materiałów historycznych, z tłem i anegdotą, jeśli to były powieści historyczne, bądź z własnego życia i plotki sąsiedzkiej, jeśli chodziło o powieść obyczajową i psychologiczną. Wystarczy tylko wskazać taki łuk w czasie jak od „Ludzkiej Komedii" Balzaka, do dzieł Galsworthyego, Prousta, Rollanda, Romainsa, Manna, u nas Dąbrowskiej i wielu innych. Dzieła tego typu zyskały sobie uznanie krytyki i czytelników, jakkolwiek ich fabulacja jest w znacznej mierze kalkowana z życia. Na koniec pewien moment, który stoi w związku z tytułem niniejszego szkicu: mówię mianowicie o rzeczywistości i fikcji w „dzisiejszej" powieści. Czyżby się zatem miało w tej dziedzinie coś zmienić w jakimś określonym kierunku i, jak już wynika z pewnych wyrażonych dotąd tendencji, może w kierunku większej dosłowności w spisywaniu faktów z życia? — Twierdzę, że tak. Złożyły się na to dwa szeregi przyczyn.

Pierwszy to postęp psychologii, biologii i innych nauk, które mogą mieć pewne wyjaśniające znaczenie w stosunku do działań ludzkich — wymieńmy choćby tylko najbardziej znane nazwiska: Freuda, Adlera, Kretschmera. W świetle badań tych uczonych człowiek przedstawia się bardziej niż sądzono dotąd jako istota o usztywnionych odruchach i możliwościach reakcji, jako robot prawie, konsekwentny wobec narzuconych sobie przez naturę łańcuchów i dozwolonych dla pewnego typu odstępstw działania. Żeby postaciować w sposób budzący zaufanie, trzeba coraz więcej wiedzieć w tej dziedzinie, mieć doświadczenie prawie nieograniczone. Pisarze zaczęli się sami przekonywać, że fabulując w sposób oderwany od doświadczenia, popełniają coraz więcej błędów w stosunku do wiadomych z nauki wyników. Toteż jedyną rozumną konsekwencją takiego stwierdzenia było powierzenie osnowy swych dzieł samemu życiu, które takich błędów nie mogło popełniać, gdyż jest ono przecież postawą, z której wnioskuje się o prawach rządzących tym życiem. Teraz artysta, do pewnego stopnia zwolniony z czujnej inwigilacji „prowadzenia się" swych postaci, może się swobodniej poświęcić wyprowadzaniu poznawczych i filozoficznych wniosków z akcji utworu. Nie byłoby to możliwe, gdyby w gustach krytyki i czytelników nie nastąpiło pewne przegrupowanie, które pozwoliło rezygnować autorom z momentów sensacyjnych, które ogólnie nazwę kompleksem walterskotowsko - bajronowskim. Uciecha z motywacji zdarzeń i przeświadczenie, że w najuboższym nawet wycinku zdarzeń odbija się ten sam aspekt wieczności i nieskończoności zagadnień, złożyły się na przełamanie dawnego stylu. Z pomocą jeszcze przyszło tu pisarzowi samo życie i nie pozwoliło na zbytnie zubożenie fabuły książek, dogania ono jak gdyby swą niezbadaną dotąd egzotycznością pomysłowość autorów. Na karty powieści wtargnęła wojna, przemysł, nieznane zawodowemu beletryście fachy, środowiska, zajęcia, sposoby myślenia, spisywane przez ludzi z tych egzotycznych marchii. I to jest właśnie drugi szereg przyczyn, który złożył się na większą dosłowność w stosunku do życia.

Ale, z drugiej strony, nie wyobrażajmy sobie, że nieomylna rzetelność w stosunku do materiału tworzy artystę. Tutaj właśnie należy przeprowadzić linię rozgraniczającą między reportażem powieściowym, gatunkiem dziennikarskim, który używa tylko formy powieści dla wypowiedzenia martwych artystycznie choć może ciekawych skądinąd wiadomości, —a powieścią, osnutą na tle rzeczywistości, jakby przez tę rzeczywistość przepaloną. Dziennikarz bowiem widzi zewnętrzną powłokę zdarzeń, nie ulega sam wzruszeniu z powodu znaczeń, które można z rysunku zdarzeń wyprowadzić, poddaje się raczej ich pojemności i urokowi gry; pozostaje ekonomistą i politykiem, gotowym do wysnuwania praktycznych wniosków. Artysta, przeciwnie, będzie się starał pogłębić znaki charakterologiczne i związki przyczynowe w psychologii indywidualnej osób, dla niego już nie wyniki statystyczne, ale łańcuchy wynikania konkretnych sytuacji i ich sens — będą ważne. Bardzo łatwo dowieść tej różnicy na przykładach. Pamiętamy, że przed dziesięciu laty prawie równocześnie ogłosili swoje pamiętniki wojenne Remarque i Renn. Czas, teren akcji, forma beletryzacji były u obu autorów prawie te same, wyniki artystyczne jednak znacznie różne. *Na Zachodzie bez zmian* Remarque'a wstrząsało i wzruszało, gdyż sens, a już raczej sentyment zdarzeń pulsował tuż pod powierzchnią rzeczowych pozornie relacji. W *Wojnie* Renna te same marsze, głody i śmierci pobudzały tylko do konkluzji: no i co z tego. Autor był jak gdyby bezradny wobec swego materiału. Jeśli na terenie piśmiennictwa polskiego zwrócimy uwagę na wielki przyrost w ostatnich latach literatury tworzonej przez ludzi spoza literatury i na sukcesy tych wydawnictw, — to nie dzieje się to, jak plotka głosi, z powodu ciekawostek tła, choć być może przykuwa ono w niejednym wypadku uwagę. Ale w tych książkach, że wyliczę jednym tchem Worcella, Piaseckiego, Ukniewską, Krzyżewskiego, obok chropowatości i pośliznięć znać pewną jedność, spoistość, celowość obserwacji, co stanowi o tym, że są one powieściami i to dobrymi, nie reportażami.

Jak mogłoby wynikać z dotychczasowego nastawienia moich wywodów, powieść złożona z samych fikcji nie rozwija się obecnie, a może nawet cofa się i ustępuje przed naporem nowej rzeczowości, a raczej rzetelności wobec życia. Ale czy tak się dzieje na całej linii? Oczywiście — nie. Zawsze pozostanie pewien rezerwat, przywiązany bardziej do tematów niż do typów indywidualności twórczych, w którym będzie święciła pełne triumfy fabulacja całkowita, fikcja. Tylko trzeba tu wciąż pamiętać, że nie chodzi o tematy fantastyczne; powieść może mieć cechy jak najbardziej realistyczne, a mimo to będzie fikcyjna, chodzi przecież tylko o pracę autora w materiale, który jest mu dany, albo też musi być wymyślony. Otóż często tak się zdarza, że autor oscylując koło mglistego na razie w jego wyobraźni tematu, co się przejawia jako wychwytywanie drobiazgów i punktów zaczepienia przed nabrzmieniem sytuacji dostatecznie ważnej i urzekającej,—doznaje nagle olśnienia, gwałtownego spięcia wyobraźni. Nie powiązane motywy i cechy, ułamki charakterów i sytuacji, zrastają się jakby pod wpływem magicznego zaklęcia w całość jasną, sprecyzowaną, skończoną. Autor cieszy się wówczas momentem natchnienia i będzie przekonany, że jakąś partię książki „wymyślił". Rzecz przedstawia się jednak trochę inaczej, niżbyśmy to mu byli skłonni przyznać na podstawie pobieżnego stwierdzenia rezultatu. Autor bowiem wypracował sobie tę partię powieści, ale wcale nie z niczego. Przez cały czas bowiem owego wysiłku twórczego, w którym poszukiwał bezkierunkowej na razie mocy scalającej dla swoich nie wiążących się urywków, nastawiał świadomość jakby automatycznie na segregowanie doświadczeń z życia, obserwacji, wiadomości, tez — pracował w materiale autentycznym, którego wcale nie wymyślił. Jego wysiłek szedł natomiast w kierunku stworzenia całości z tych cegiełek, mechanizm twórczy pracował jak ręka mularza, która dobiera odpowiednie cegły do trudnego fragmentu muru, lub jeszcze bardziej jak filtr odrzucający rzeczy niepotrzebne. Talent i rutyna czuwały nad tym, by nie wybudował wieży Babel w owym dziele poczętym z fikcji o tyle, że jest oparte nie na jednym lub kilku prototypach, ale na całej masie cząstkowych prototypów.

W ten sposób powstają rzuty skomplikowanych charakterów i sytuacji, wycyzelowanych dla oddania zawiłej treści stanów psychicznych autora. Jest to metoda tworzenia właściwa intelektualistom, których uważam za zupełne przeciwstawienie epików. Intelektualista przetwarza ściślej materiał przedstawieniowy, po prostu fabułę na znaczenie, przez co ów materiał musi być skąpszy, choć bywa wyrazistszy przez związany z nim sens; epik pozostawia więcej materiału niezwiązanego, dla samej uciechy manifestowania się życia. Jako przykłady takiej pracy intelektualistów mogą posłużyć niektóre książki o setkach prototypów Gide'a czy Montherlanta, choćby *Lochy Watykanu* czy *Życie bez kobiet*, znane polskiemu czytelnikowi z przekładów. Charaktery i sytuacje przy tej metodzie tworzenia są niewątpliwie wystylizowane, jak gdyby skondensowane w stosunku do rzeczywistości, co pochodzi stąd, że mamy w nich do czynienia z portretami zagadnień, z indeksami cech, które autorzy dopuszczają do akcji w sposób całkowicie podporządkowany tezie utworu. „Stylizacja" nie oznacza tu naturalnie wymuskania formy, a „teza" chęci pouczania, ale chodzi o trafność diagnozy w objawianiu życia, a przez to o prawdę artystyczną.

Powieść jest gatunkiem literackim, który w swym założeniu ma już wypisany pewien dezyderat, mianowicie: bajanie o życiu. Dlatego, być może, tak mało jest podatna na wpływy kierunków abstrakcyjnych, które wiele zmieniły w pojmowaniu zadań poezji i dramatu, prawie zaś wcale nie przeobraziły oblicza powieści. Zgódźmy się, że na ogół dobra powieść to taka, która daje wierny i trafny obraz życia; a jeśli tak, jeśli zadaniem fikcji, stworzonej przez autora, ma być powrót do życia, nic dziwnego że próbuje on wyjść wprost z życia, wierny jego nieomylnym w charakteryzacji choć nie zawsze efektownym zdarzeniom. Przeglądowi tych tendencji poświęciłem też niniejsze uwagi, z tym że — jak już zaznaczyłem — owa pasja dosłowności wynika z ambicji poznawczych, naukowych pisarza, z jego obcowania z mikroskopem badacza. I jeśli się można wdawać w niepewne przepowiednie, najbliższa przyszłość należy do takiego właśnie typu beletrysty.

MARIAN PROMIŃSKI

MUZYKA I POEZJA

O wzajemnych wpływach muzyki i literatury, ściślej: poezji — mówił w ubiegły wtorek w Związku Zawodowym Literatów Polskich świetny krytyk i teoretyk muzyki, Konstanty Regamey. Te wpływy wzajemne — stwierdzał prelegent — niewątpliwie istnieją i istnieją podobieństwa między muzyką a poezją tego samego okresu czasu. Analogiczny charakter przemian w różnych gałęziach sztuki sprawia, że współczesna muzyka, jak i współczesna poezja, wymagają od odbiorcy takiej samej postawy: w percepcji muzyki i poezji romantycznej wystarczyła postawa czysto kontemplatywna, w stosunku do Nowej Sztuki (muzycznej czy poetyckiej) konieczna jest dla jej percepcji postawa współczynna. Istnieje pewien zespół cech wspólnych różnym sztukom. Sprawia to, że artyści jednej sztuki odczuwają jej pokrewieństwo w stosunku do sztuki drugiej. Nonsensem jest oczywiście literackie rozumienie muzyki, muzyczne literatury, odmienne jest tworzywo tych sztuk, bliższe właściwego stanu rzeczy jest rzutowanie problematyki znanej z własnej sztuki na sztukę drugą, choć i ono stwarza pewne niebezpieczeństwo analogii zbyt ścisłych.

Kierunki literackie i muzyczne występowały najczęściej pod tą samą nazwą, stanowiły jeden wspólny kierunek artystyczny. Podobieństwa postawy artystycznej i ujęć formalnych w muzyce i poezji dostrzec można jednak nawet tam, gdzie ich dotychczas nie spostrzegano. I tak, odbicie pozytywistycznych i realistycznych momentów widzi Regamey w dziełach współczesnego im neoromantyzmu muzycznego: w muzyce Wagnera, w jej drobiazgowym naturalizmie, a najbardziej w koncepcji motywów przewodnich, drobiazgowej, niemal naukowo pedantycznej, — następnie w muzyce programowej typu straussowskiego, w jej dążeniu do drobiazgowego odtwarzania dźwięków życia codziennego (sławne „Ganz wie Papa, ganz wie Mama"). Odpowiednikiem symbolizmu poetyckiego jest impresjonizm muzyczny, mimo że symboliści (przynajmniej pierwsi) uwielbiali Wagnera; muzycy-impresjoniści zwalczali Wagnera a uwielbiali poezję symboliczną — lepiej orientowali się tym razem w znamionach wspólności muzycy. W muzyce współczesnej futuryzm muzyczny — manifest Fratelli — nie zrealizował w praktyce swego programu i nie może dlatego stanowić analogii do futuryzmu poetyckiego i plastyckiego. Operę jako muzykę symfoniczną — hasło Fratelli — zrealizował dopiero Alban Berg *(Wozzeck, Lulu)*. Muzycy słynnej „szóstki" paryskiej (m. in. Honneger, Milhaud, Auric, Poulenc i ich duchowy przywódca Satie, poza tym Strawiński) współpracowali z dadaistami, obecnie z nadrealistami (nadrealizm jest kontynuacją, bardziej rozbudowaną, dadaizmu) — stąd ich operowanie parodyzmem, ironią. W dużej mierze jest ich inspiratorem Cocteau, któremu zawdzięczają ostrość, przeciwprzedmiotowość, esencjonalizm.

Przechodząc od postawy artystycznej do elementów budowy formalnej, widzi Regamey analogię znaczenia strukturalnego między tonacją w muzyce a logicznym sensem zdania w poezji. Tutaj dawnemu porównaniu (tak jak) odpowiadałaby w muzyce modulacja. Metaforze odrzucającej „tak jak" (już w początkach symbolizmu) odpowiada odrzucenie modulacji w muzyce. Metafora taka, jaką stwarzał Rimbaud — znajduje odzwierciadlenie w muzyce Skriabina. Odpowiednikiem niespodzianych, odległych zestawień słów w dadaizmie i innych kierunkach poezji nowoczesnej, zestawień mających na celu szokowanie, wstrząśnięcie wyobraźnią czytelnika — jest w muzyce atonalność.

O wspólności postawy artystycznej i ujęć formalnych w muzyce i poezji decyduje nie jakiś „duch czasu", lecz wzajemne wpływy artystów. I dlatego, zdaniem Regameya, nie ma tu całkowitej równoległości przemian, jest tylko pewna ilość cech wspólnych, przenikanie tendencji i wpływy wzajemne.

A. R.

JÓZEF CZECHOWICZ

INTERESUJĄCY DEBIUT

Wśród stosu nowości poetyckich, rzuconych w ostatnich miesiącach na rynek księgarski przez F. Hoesicka, zwraca uwagę niewielki formatem i rozmiarami tomik p. t. *Kraj między latami*. Autor nazywa się Mieczysław Buki i jest debiutantem, a rozpoczyna start poetycki nie w pierwszej młodości, lecz w wieku lat trzydziestu kilku. Tomik ten — powiedzmy od razu — jest znakomitym materiałem do poetyckiej wiwisekcji, do analizy, która z kolei może być pretekstem dla sformułowania kilku ogólnych uwag o nowej poezji.

Więc najpierw charakterystyka ogólna: wiersze Bukiego wiążą się, gdy chodzi o materiał wrażeń zmysłowych, z życiem miasta. Od haseł, które głosił Peiper i jego adherenci, do tej poezji nie ma właściwie drogi. Tamto był urbanizm programowy ludzi operujących różnorodnym materiałem i skłaniających się ku akcesoriom miejskim wskutek wyboru. Natomiast autor *Kraju między latami* jest mieszczaninem i buduje swoje struktury poetyckie z elementów urbanistycznych, ponieważ to jest jego powietrze, jego rzeczywistość.

Atmosfera emocjonalna towarzysząca wierszom ma w tym tomie charakter zamglony i mało wyraźny, ponieważ utwory nie mówią bezpośrednio o nich, a nawet więcej: w wielu wypadkach mylą, prowadzą nieistotnym śladem, do czego przyczynia się wizyjny ich charakter, fantazjotwórstwo autora i amalgamatyczna powierzchnia niejednego z nich. Niemniej po wczytaniu się w książeczkę można wyznaczyć pewne dominanty: poczucie osamotnienia, niepotrzebności, wrogości otaczającego świata oraz odcień melancholii, zbliżony do „chandry". Trzeba jednak podkreślić, że autor jest bardzo powściągliwy w ukazywaniu swoich nastrojów, że ideałem jego, jak się wydaje, jest działanie obrazem i dźwiękiem w sposób obiektywny, epicki, bez zbytnich komentarzy.

Wizyjność jako wspólny mianownik tomu, zaś ostre uderzenie, gdy chodzi o środki ekspresji — to charakteryzuje *Kraj między latami* jako całość, jako dokument poetycki wędrówki po kręgach piekielnych niewypowiedzenia się.

Wszyscy piszący cierpią wskutek niewypowiedzenia się i cały trud poetycki to właściwie dążenie do ostatniego słowa, które ma ukazać niewysłowione i to ukazać już bez reszty. Tej wielkiej ułudzie podlegają geniusze i rymopisy, poeci i grafomani, a kto wie czy w tym ostatnim wypadku cierpienie nie ma mocy większej, bo chodzi przecież o ludzi, którzy mają pęd do artystycznego czynu niewspółmierny z możliwościami ekspresji oraz stopniem świadomości.

Ale to dygresja. Książka o której mowa właśnie dlatego jest niezwykła, że ukazuje mechanizm mozolnego poszukiwania, o czym — niżej.

Wizje Bukiego są niecodzienne, choć z codziennych akcesoriów ułożone. Opowiedzieć tego nie podobna. W świecie wizji poety żadne wyobrażenie nie posiada charakteru właściwego sobie, ogólnego, lecz mieni się następstwem cech różnorodnych, a nierealnych w stosunku do danego przedmiotu: ulice obracają się „kulą ze szkla i cellonu", płyną po nich „zielone strumienie", gdy ktoś pchnął kulisę „zwaliły się na skwerek a trambus przemknął nad tym z ostrym jambem" — można by powiedzieć po tym przykładzie, że poeta nadaje zjawiskom statycznym cechy dynamiczne i utrwala to, co zmiene. Ruch, przemiana — oto jest bóstwo wielbione przez każdy wiersz tego poety, bóstwo jakże znamienne dla ludzi z rojnych środowisk miejskich.

Ciosy artystyczne, środki ekspresji u Bukiego sprowadzają się do kilku, stosowanych jednak celnie, w sposób świeży i z zaciętością, godną członka wojującego kościoła poezji. Niezwykle ważny dla charakteru tych wierszy jest skrót, operowanie zdaniami prostymi lub nawet szczątkowymi, powiedzeniami które spełniają rolę zdań, lecz nimi nie są. Niekiedy nagromadzenie tych efektów daje wynik upodabniający utwory do katalogów rzeczy. Ma to swoisty urok surowości, o ileż wyższy od „uczuciowego" rozgadania się autorów typu retorycznego, dbałych więcej o patetyczny wydźwięk niż o istotę patosu.

Skrót przechodzi czasem w wyliczenie, w grona rzeczowników. Tu i owdzie używa Buki wyrażeń i porównań z zakresu nie wyzyskanego jeszcze należycie przez słownictwo poetyckie, sięga po terminy chemiczne, lingwistyczne, filozoficzne. Kunsztownie zestawia sprawy wyższych płaszczyzn egzystencji człowieka z szarzyzną powszedniego otoczenia, sypie pytaniami bez rozwiązań, rzuca określenia, definicje— słowem zachowuje się w sposób naturalny dla człowieka wzrosłego wśród książek i murów, w kulturze.

Odrębne zagadnienie w *Kraju między latami* stanowi muzyka słowa. Chwyty onomatopeiczne, ilustracje dźwiękowe opisywanych zjawisk — zawodzą („w otwartym oknie kole kole klekot..."). Jednak poeta nie poddaje się, eksperymentuje zawzięcie. Na str. 12 czytelnik może brnąć przez cały utwór oparty na języku polskim, lecz napisany nie po polsku. Językotwórstwo Bukiego wychodzi ze znacznie trudniejszych założeń niż mirohładowe słopiewniarstwo. Tam bowiem były brzmienia ukształtowane analogicznie do słów polskich i analogia ta ograniczała się właściwie do formy dźwiękowej, tu zaś słowa są rozczłonkowane lub też zlepione w „zbitki", przy czym końcowe dźwięki ogniw poprzedzających oddziaływają na następujące lub dalsze, i wiele z tych nowotworów ma charakter daleki od typu polskiego. Próba jest bardzo ciekawa, lecz w ostatecznym rozrachunku — chybiona. Brak jej waloru artystycznego, nie działa, nie bierze.

Rytmika w *Kraju między latami* jest mało urozmaicona, strofika — również.

Dla zrównoważenia szali oceny trzeba stwierdzić, że jednak świeżość wizji plastycznej, fantazjotwórstwo Bukiego, ma w stronie dźwiękowej jego wierszy odpowiednik. Są nim asonanse, zawsze interesujące muzycznie, niemal zawsze nie ograne, oraz aliteracje.

Pozostaje wyliczenie utworów, które są najlepszymi wcieleniami intuicji artystycznej Bukiego, oraz zacytowanie przynajmniej jednego wiersza. Oto plusy tomiku: *Z cukierni na rogu*, *Światło w nocy*, *Wikliny*, *Młodość*, *Wizerunek totemu* oraz wiersz ostatni *W pamiętniku świąt*, który tu cytuję, uzupełniwszy go, wbrew zamierzeniom autora, znakami przestankowymi:

Słoneczniki? Ogródek za nimi?
W mieszaninie szumu i snu
błądził w koło animizm
brzóz.
Liście — już jesień? — schną.

I jeśli sino — choćby i skowyt:
pies z budy — poddaszom żal.
I jeśli sino — na płocie kogut
i
dzwony z kominów drżą.

W niedzielę niebo wchłaniało na furtce
dzwonów zdziwiony dźwięk.
Ujrzawszy duchy nasturcje
w oczach zmieniły się w lęk.

I psy — nim zostały zdeptane.

Zamknąć furtkę na kłódkę,
odgadnąć ścieżkę, znak zapytania
nad ogródkiem.

Przytoczony wiersz nie jest typowy dla poety, jeśli chodzi o tematykę oraz urbanistyczny charakter, natomiast ilustruje dobrze uwagi recenzenta o warstwie zewnętrznej utworów Bukiego, informuje o jego chwytach artystycznych, spokrewnionych z Apollinairem, V. Huidobro i Ważykiem.

Kraj między latami to książka potrzebna w naszej atmosferze poetyckiej. Nowatorstwo (prawdziwe) przycichło ostatnio. Poza zbiorkami Przybosia, Piwowara i Bukiego, *tout proportion gardé*, nie umiałbym wymienić tego rodzaju pozycyj w bilansie roku 1938. Droga odwrotu poetów awangardy krakowskiej, wypoczynek na laurach, albo zdrada poezji na rzecz prozy i dramatu, gdy chodzi o poetów innych, sprawiły że z liryką torującą ścieżki zaczyna się dziać niedobrze: dużo łatwych osiągnięć, dużo ustabilizowanej „awangardowości", a tak mało kontynuacji, wyciągania dalszych wniosków z nowatorstwa, które było!

JÓZEF CZECHOWICZ

KAZIMIERZ TRUCHANOWSKI

„MEMORIAŁ" KUCZYŃSKIEGO

Starzy ludzie... Szczególna to powieść, szczególna i niesłychanie ciekawa pod każdym względem. Powieść tę można nazwać memoriałem, złożonym przez autora całemu społeczeństwu, co — pomijając na razie jej cechy artystyczne — jest bardzo ważne.

„Ciężkie życie" Beniamina, Elżbiety, Kleofasa, Stefanii, Julii, Andta i całego szeregu innych, zostało ukazane z taką prawdą i niesłychanym obiektywizmem, że czytelnik co chwila się dziwi, że autor nie protestuje przeciwko takiemu stanowi, w jakim po uszy tkwią ci nieszczęśliwi ludzie, czemu nie poniosą go nerwy, czemu nie krzyczy, nie woła o pomstę za zmarnowane żywoty tych biedaków. Jeżeli nie autor, który przypatruje się temu koszmarowi wzrokiem badacza, przeprowadzającego wiwisekcję na tych żywych i cierpiących organizmach, to niechby ci ludzie — Beniaminy, Elżbiety, Julie i inni, pędzący te „ciężkie żywoty", w jakikolwiek bądź sposób zaprotestowali przeciwko bolesnej i tragicznej sytuacji, w jaką zostali wtłoczeni. Otóż nie! tu nikt nie protestuje; wszystko, co się dzieje na przestrzeni długich i krótkich żywotów Beniaminów, Elżbiet, Stefanii, Teodorów, Andtów, Voigtów i całej tej galerii nędzników, jest przyjmowane jako naturalna kolejność losu. Upadki na samo dno nędzy moralnej i materialnej, czy wybicie się na powierzchnię tego martwego morza, nikogo nie przerażają ani nie dziwią. Obiektywizm, z którego wypływa filozofia właściwa temu gatunkowi ludzi, jest równocześnie biernym fatalizmem, w którym pogrążeni są bohaterowie Kuczyńskiego. W powieści nie ma nawet cienia płytkiej i tępej demagogii, nikt nie wygraża nikomu pięścią pod nosem, nikt nie zapowiada rychłego końca świata. Dłonie jeśli zwijają się w pięście, to nie po to, aby grozić wrogom klasowym z zachodu czy ze wschodu, z południa czy z północy, — te ręce służą do wykonywania codziennych i zwykłych funkcji — do kradzieży, do brania w swoje posiadanie dziewcząt spotkanych na drodze, do pracy, która co prawda nie bardzo do nich lgnie. Wszystko tu jest bardzo ludzkie, wszystko naturalne — do tego stopnia, że aż wydaje się nieważne. Ale przypatrzmy się lepiej, a przekonamy się, że wszystko jest właśnie bardzo ważne. Gdy Stefania opowiada o śmierci Teodora, czujemy wraz z nią taki ból, jakby ten Teodor był nam bardzo bliski, najbliższy.

„— Gdy go kładłam do trumny — mówiła Stefania o Teodorze i teraz nie mogąc się powstrzymać od płaczu — bałam się, by nie złamać której kostki. Taki był wynędzniały, taki był wychudzony".

Piekło tej powieści, tak sugestywnie odmalowane przez Kuczyńskiego, budzi w nas głos sumienia. Czujemy, iż w miarę, jak się zagłębiamy w życie tych ludzi, jak wchodzimy do ich izb i siadamy na stołkach lub łóżkach, na których ktoś chory lub zmęczony śpi odwrócony do nas plecami, głos ten rośnie w nas i wzmaga się do tego stopnia, że aż zaciskamy pięści. Należy protestować przeciwko stanowi i położeniu tych ludzi, bo przecież należą do nas a my do nich. Jesteśmy zatroskani, jak byśmy byli obecni przy łożu bliźniego, który bardzo cierpi. Musimy szukać dla niego ratunku, bo jego cierpienie jest cierpieniem naszym. Przede wszystkim naszym, bo chory jest bezradny i bezsilny. To jest znowu wielką zasługą autora, który nas wprowadził w obręb tego życia i pokazał bez patosu i załamywania rąk jakie ono właściwie jest. To jest bardzo ważne! Kuczyński nie apeluje do niczyjego sumienia, nikogo nie oskarża, lecz mimo to czujemy, że głos sumienia, który się w nas obudził, doprowadzi nas do tego, że niezwłocznie poczniemy szukać środków do zapobieżenia złu. Głos sumienia więcej zdziała, niż wygrażanie zaciśniętą pięścią, niż wszystkie odcienie czerwieni, buchającej na twarze tych, którzy, znalazłszy się na samym dnie, czują straszny ciężar, ale ciężarem tym nie są górne warstwy, lecz własne środowisko i własny grzech.

Kuczyński oprowadza nas po nędznych mieszkaniach, w których jak szczury lęgną się biedni ludzie. Siadamy na stołkach i łóżkach w tych izbach i słuchamy smutnych dziejów Beniamina, który był gorszy od swego ojca, Kleofasa, który znowu był gorszy niż tamci obaj wzięci razem i t. d. — aż czujemy, że twarze nasze pokrywają się rumieńcem wstydu, lub bledną z przerażenia. Słuchamy i patrzymy na ich ciężkie żywoty, podczas gdy oni tych żywotów nie przeceniają, biorą je tak, jak się bierze zwykłą kolejność losu, są one dla nich chlebem codziennym, skutkiem czego, jak krótkowidze, nie widzą zła tak wyraziście, jak my je widzimy z perspektywy, jaką nam daje powieść.

Uderzające podobieństwo wzajemne wszystkich postaci jest cechą środowiska, które na wszystkich kładzie swe specyficzne piętno.

Pochód zła, które narasta warstwami na peryferiach naszego społeczeństwa, musi być natychmiast zahamowny, by nie tylko ratować tych którzy mu ulegli, ale i uchronić jeszcze zdrowe części naszego zbiorowego organizmu.

Oto istotny aspekt powieści Kuczyńskiego — powieści napisanej tak szczerze i obiektywnie, a zarazem tak sugestywnie, iż w zdenerwowaniu, jakiemu ulegamy w miarę zagłębiania się w tę niecodzienną i rzadką u nas lekturę, być może będziemy ją odkładali, aby ochłonąć z wrażenia, lecz powrócimy do niej niezwłocznie, gdyż jest w niej tyle rzetelnej prawdy i wyrazu artystycznego, tyle nawarstwień i zagadnień żywo nas obchodzących, że gdy skończymy tę doskonałą lekturę, powrócimy do niej znowu i to nie jeden raz.

KAZIMIERZ TRUCHANOWSKI

Z ZAGRANICY

W kolekcji „Présences" (wydawnictwa Plon), tej samej, która w roku ubiegłym przyniosła interesującą pracę zbiorową pt. *Les Juifs*, omawianą obszernie na łamach *Pionu* przez Marię Winowską, ukazała się obecnie nowa praca zbiorowa pt. *La France veut la liberté*. Książkę otwierają utrzymane w duchu Renana rozważania Pawła Valéry nad pojęciem „wolnej woli"; dalsze rozdziały książki usiłują rozpatrzyć zagadnienie tytułowe od strony praktycznej, zanalizować jego aspekty polityczne. Spotykamy tu nazwiska twórcy kolekcji „Présences", Daniela Ropsa, wiceprzewodniczącego partii radykalnej, Leona Archimbault, członka komisji administracyjnej C. G. T., Roberta Lacoste, współpracownika *Action Française*, Thierry Maulnier, i wielu innych. Jak widać z powyższych nazwisk, kolekcja „Présences" idzie w dalszym ciągu po raz obranej linii metodycznej, polegającej na zbieraniu i zestawianiu sądów ludzi, różnych odłamów politycznych, ożywionych jednak tą samą „dobrą wolą" i pragnieniem doszukania się wspólnych drogowskazów, jakie dyktuje prawda.

We wspomnianej powyżej pracy zbiorowej jeden z jej współautorów, Pierre Forest, ostrzega syndykalistów przed mieszaniem pojęć: *dobrobyt* i *wolność*, gdyż bynajmniej nie są one równoznaczne. Te same obawy odnaleźć można w wydanym nakładem N. R. F. pośmiertnym tomie Eliasza Halévy pt. *L'Ere des Tyrannies*. Profesor Szkoły Nauk Politycznych, bezpartyjny historyk, Halévy przez trzydzieści lat studiował bezstronnie rozwój socjalizmu. Jak widać jednak z jego książki, pod koniec życia począł go ogarniać pewien niepokój przed perspektywami nowego ucisku, jakie przynosił ze sobą ten ruch. Ze szczególną siłą podkreśla Halévy „dwoistość oblicza socjalizmu", który z jednej strony „przynosi uwolnienie od ostatniego jarzma, jakie zostało po zniszczeniu innych — ujarzmienia pracy przez kapitał", z drugiej strony jednak jest „reakcją przeciw indywidualizmowi i liberalizmowi". Zdaniem Halévy'ego socjalizm jest doktryną emancypacji, ale zarazem doktryną organizacji przymusowej, a zatem bolszewizm i faszyzm, które ją naśladowały, można uważać za „zjawiska tej samej natury". Pisarz określa je jako „tyranię, wykonywaną w imieniu państwa, przez grupę uzbrojonych ludzi, ożywionych wspólną wiarą".

Dużym powodzeniem cieszą się obecnie na scenie berlińskiego Renaissance-Theater *Igraszki cesarzowej (Spielereien einer Kaiserin)* poety Maxa Dauthendeya — „obrazy dramatyczne", których tematem jest caryca Katarzyna (przekroczyły już liczbę stu przedstawień).

W londyńskiej galerii plastyki Burlington-Galleries odbywa się wystawa 40 obrazów hiszpańskiego malarza Zuloagi.

Berlińska galeria plastyki Karola Buchholza urządziła pod nazwą *Dichter als Maler* (Poeci jako malarze) wystawę marginesowej twórczości plastycznej poetów. Zebrano tu obrazy olejne, akwarele i rysunki Hermana Hessego, Joachima Ringelnatza, Maxa Dauthendeya, Adalberta Stiftera i innych poetów niemieckich.

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

MIECZYSŁAW LISIEWICZ

NOC SYLWESTROWA

Dzień przed Sylwestrem Sutocki wrócił z Postaw w bardzo złym humorze. Okazało się, że przyczyną tego były nie tylko niepowodzenia w urzędzie skarbowym.

— Psia krew! Psia krew! Psia krew! — klął zrzucając z siebie górę baranic — psia krew! Nie miałem strzelby! A zawsze mam! Panoczku — zwrócił się do mnie (Sutocki, gdy jest w alteracji zawsze zatrąca z litewska) — panoczku! Wyobraź sobie pan: stał przede mną! Wielki jak ciele, jak ciele *mówia*...

— Kto, co, jak? — pytałem zaciekawiony.

— A któż by taki? — Wilk! A strzelby nie miałem, ani rewolweru nie miałem, ani niczego, nawet naboju! Już takie szczęście...

— Widział pan wilka?

— Panoczku, jak pana *widza*. Jedziemy przez las a tu z daleka, patrzę, stoi na drodze pies. Ze wsi, myślę sobie, zabłąkał się. Stoi, czeka, ani się ruszy. Gdy księżyc — to i na milę widać. Podjeżdżamy bliżej, znów patrzę — a toż to wilk! Rozparł się na drodze i tylko mu latarnie świecą, cholerze. Dobrze wiedział, że nie mam ze sobą broni. Podjeżdżamy, chcemy minąć — a tu zagradza nam drogę, usunąć się nie chce. Ażem się rozgniewał! Wziąłem biczysko i chciałem choć po grzbieie — wtedy dopiero uskoczył, ale za końmi biegł jeszcze z kilometr...

— A konie? Płoszyły się pewnie...

— Gdzie tam, panoczku! One zwyczajne. Za drugim razem to... — nie dokończył, tylko westchnął i krzyknąwszy na Mikołaja, żeby mu dał jedzenie, poszedł do swego pokoju.

Nazajutrz pojechaliśmy z akademikami skiöringiem do kościoła, by jakoś przyzwoicie powitać nadchodzące czasy. Wieczór prędko zapadł. Słońce schowało się po południowej stronie (północny to kraj) za cypel lasu. Akademicy znów pojechali na tańce do Miadzioła, a my usiadłszy w małej jadalni graliśmy w karty. Tak czekało się na północ — Nowy Rok. Na dworze było co najmniej trzydzieści stopni. W oknach lśniły zamrożone palmy, kwiaty, fantastyczne desenie, ogrody japońskie, wszystko wypolerowane patyną szreni i srebrem księżyca, zaglądającego zza chojarów.

Tuż za oknami rozłożyła blade skrzydła noc zimowa. Bór przybrany fantastycznie trwał w drętwocie i bieli. Jezioro, wypełnione po brzegi księżycem, leżało w płynnym obłoku zielonkawych płomieni. Szkliste ciała drzew nadbrzeżnych migotały blado. A nad drzewami i jeziorem niebo otworzyło czarne przepaście, wysadzane iskrami gwiazd. Dalej, w głębi rozwichrzeń leśnych, sosny wysokie śnieg obfity wygiął do samej ziemi. Zbite w tłum puszysty lecz martwy, tworzyły skupieniem rozczapierzonych gałęzi wielkie kościoły i sklepione kaplice. Filary naw rozpływały się ku górze na mglistych cieniach. Niektóre z drzew, jakby w nagłym zniecierpliwieniu, zrzucały z siebie ciężar okiści i sople stężałe. Prostowały się. Wtedy z ziemi buchała chmura tumanu i wirowały pyły mroźne srebrnobłyskami i jadowitą zielenią. Działo się to w absolutnej ciszy.

Nie było wiatru.

Wszędzie, aż do najdalszych borowisk i powikłań drzewnych, przenikały strugi sił księżycowych — poświaty bladej. Była ona jednocześnie migotliwa i stężała, rzekłby kto — dźwięcząca. Niby to próchno rozsypane po mrokach przestrzeni, niby to błędne światło grot podmorskich. Świetlistość wpadała do płuc z bolesnym szczypaniem i gryzła w gardle, paraliżując zarówno węch jak i wzrok.

Za ciszą zdrętwiałego boru, za niebem jak krucze skrzydło czarnym, za gwiazdami błyskającymi na mróz — kryło się jeszcze coś. Niepojęcie białe i nieuchwytne, nie słyszało nigdy swego imienia z ust ludzkich, albowiem nigdy nie oglądał go nikt żywy. Ponoć czasem wysuwało się to spod zasp, zza krzaku puchem śnieżnym przysypanego i stawało przy boku zabłąkanego wędrowca. Dopiero wtedy, gdy już oczy patrzyć nie mogły, krew od mrozu drętwiała w żyłach, a serce bić przestawało, kościstymi palcami rąk lodowych zsuwało powieki na szklaną źrenicę gasnącego oka, a na głowę ogarniętą mrokiem śmierci sypało błękitną rosę szreni. Dziś na pewno czaiło się tuż tuż — za każdym załomem wylukrowanej śniegiem sosny. To ono syczało cienkim szmerem opadających kulek lodowych, sypało sypkie szkliwo śniegu do zwierzęcego tropu. Otulone w światło tak jednostajnie mgliste, że wymykały się oku wszelkie kontury widzialnego, czyhało na swą godzinę i łup.

A nam w izbie świeżo bielonej było ciepło i dobrze. Stół zasłany czystym, dobrze nakrochmalonym obrusem, w piecu wonne smolne polana, samowar mruczący pogodnie przy lampie, palącej się wielkim zółtym płomieniem. Szeleściły rzucane karty. Na zegarkach dobiegała północ.

— Chyba teraz przejdziemy do radia? — zaproponowałem, odkładając karty.

— Zgoda!

Sutocki zaczął zbierać karty i porządkować sztony. Wtem — usłyszeliśmy głos Nerusia, poszczekującego uparcie. Odpowiedziała mu natychmiast nasza jamniczka. Opuściła ciepłe miejsce pod piecem i podbiegła do drzwi nadsłuchując i węsząc.

— Może akademicy wrócili? — odezwał się Sutocki.

— Może akademicy — rzekłem powoli, życząc sobie serdecznie, żeby tak było. Nagle odniosłem wrażenie jakby ktoś przygasił lampę i zarzucił na płomień ciemną zasłonę. Izba, przed chwilą tak wesoła i przytulna, stała się pusta i ponura. Chłód przeszedł przez izbę. Wstrząsnąłem się.

Cisza. Z dworu nic się nie odzywało. Okna były ślepe. Zielonkawe światło księżyca migotało dalej, drażniąc lodowe igiełki szronu. Szczek Nerusia jakby oddalił się, wreszcie scichł. Wzrok mój padł na jamniczkę: pies był wyraźnie niespokojny. Wprawdzie nie szczekał, ale cały nastroszony, po prostu zmieniony w jeża, podkuliwszy ogon pod siebie, zaczął się ku nam cofać nie spuszczając oczu z drzwi...

Upłynęła długa chwila. Nie wiem jak długa. Pamiętam tylko bladą twarz żony i skurczone, jakby skamieniałe w uwadze rysy Sutockiego. Oboje patrzyli też ku drzwiom. Czułem, że po plecach przebiegają mi tysiące małych dreszczyków. Zatrzymałem oddech i obserwowałem klamkę. Czekałem tylko jak zacznie się zwolna pochylać, drzwi otworzą się same, a zza nich — wionie pustką i mrozem. Przy dźwięku ostatniej godziny roku wejdzie do pokoju to coś, to coś co tylko taka noc, noc zaprzepaszczona w głuchej pustce lasu, urodzić potrafi...

Jeszcze ciągle siedzieliśmy nieruchomo, wpatrzeni w drzwi, gdy z daleka, zza domu odezwało się niskie gardłowe wycie. Było podobne do przeciągłego śmiechu puszczyka, tylko głębsze, dłuższe, bardziej pełne. Wszystko co tylko głód, rozpacz, zła dola, wygnanie z wszelkiego szczęścia i ta sina poświata, i te bezlitosne gwiazd mrugania wyśpiewać mogą — było w tej pieśni.

— To wilk! — rzekł krótko Sutocki.

Zły czar prysnął. Porwaliśmy się i każdy skoczył do siebie po strzelbę. Ładując w biegu obie lufy loftkami wypadłem na podwórze. Skraj lasu przyświecał mgławo pod wysokim, na pół zasmolonym księżycem. Gubiły się odległości, gubiły się kontury przedmiotów, traciły wartość wszelkie pojęcia o kształcie. Dal jeziora pełna zielonkawego żaru wchłaniała świat sennych drzew.

Nie znaleźliśmy wilka, ani nawet wilczych śladów. Jednak ciągle z daleka, zza lasu, dolatywały nerwowe ujadania psów. Po powrocie do domu, nie czekając na audycję z Wilna — poszliśmy spać.

Tymczasem pośród krzaków, nad stromą szkarpą Pierwszego Cypla przesuwały się chyłkiem trzy cienie. Były to wilki. Okres śnieżnego głodu powiązał je przedwcześnie w gromadę. Stąpając trop w trop poprzednika, skradały się ostrożnie do brzegu jeziora, do miejsca, gdzie wśród zasp lśniła czarna plama na jednostajnej bieli lodu. Było to nie zamarznięte źródło jeziorne. Zsunęły się prędko w dół, dopadły łachy wodnej. Gdy chlęptały, to z pysków, za każdym łba podniesieniem, ciekły zapalone księżycem strużki żywej wody. Zaspokoiwszy pragnienie wróciły na górę. Tam z pyskami zwróconymi na zachód, stojąc nieruchomo, długo patrzyły na wielką i świetlistą przestrzeń horyzontu.

W pewnej chwili wysoka i chuda wilczyca wysunęła się aż na sam brzeg urwiska, wyciągnęła łeb ku niebu, nastroszyła kark i zaczęła wyć.

Prawdopodobnie wszelki kult na ziemi rozpoczął się od takich modlitw wilków i szakali. Kiedyś, przy tworzeniu się tajemniczych elementów życia, jakiś promień nazbyt srebrny, zbyt zielony, zbyt świecący, jeden z tych, które podniosły na morzach szerokie fale przypływu, przewiercił na wskroś duszę zwierzęcia i dobył z łaknącego krwi gardła — pierwszy bolesny poryw tęsknoty. Co wówczas ujrzały na chłodnym kręgu księżyca skośne wilcze oczy? Co przeniknęło wezwaniem czy obietnicą przez gęste kudły do uzębionych pysków? Czy aby tylko promień nikły miast zgrzytania zębów wyrwał ów śpiew straceńczy? Nikt nie wie i nikt wiedzieć nie będzie. Niech więc pozostanie to tajemnicą między wilkami i księżycem.

Wilczyca zawyła a dreszcz przebiegł po lesie. Echo poniosło głos daleko. Znów odpowiedziały odległym chórem psy przy leśniczówce i te za lasem — hatowickie.

Wilczyca usłyszała szczekania, nastroszyła się jeszcze bardziej, lecz umilkła. Po chwili zbiegła z cypla wiodąc za sobą obu samców. Cała trójca zeszła na lód jeziora i zaczęła biec. Ominąwszy wielkim łukiem schronisko czerniejące na skłonie polany, znów wróciły na brzeg, wreszcie przedarłszy się przez gęsty sośniniec pagórka — zapadły za krzakami, tuż przy zasypanych, opuszczonych domkach kolonii letnich. Psy szczekały bez ustanku. Były to szczeki pełne podniecenia, lecz tak monotonne — jak biała noc na śniegu.

Już niedaleko! Wilczyca poderwała się na sprężynach nóg. Kilku strzelistymi skokami przebrnęła zaspę przydrożną i zaraz za drogą wpadła na wąską, wydeptaną ścieżynę, wiodącą do leśniczówki. To obok leśniczówki hałasowały psy zamknięte na noc w szopie.

Wilki, idące dotychczas sznurem, rozdzieliły się jak na komendę. Oba samce wpełzły w cień chojarów stojących tuż przy domu, podczas gdy wilczyca podążyła dalej, aż do podmurowania ganku. Czerwone łyski okien raziły wzrok, więc kładąc uszy raz wraz mrużyła ślepia. Pod samą ścianą domu skręciła na podwórze, a przebiegłszy je na poprzek dopadła szopy i tu zaczęła pilnie węszyć. Szpic i wilczur dobijały się tymczasem od wewnątrz do zapartych drzwi, drapiąc pazurami deski i szczekając zawzięcie. Lecz rzecz dziwna: im bliżej była wilczyca, tym ciszej psy szczekały. Gdy wilczyca okrążyła szopę dwa razy wkoło — zamilkły oba. Słychać było tylko ich żałosne skomlenie u progu.

Wilczyca zaś zaczęła teraz zbliżać się i oddalać od szopy, podskakując dziwacznie jakby w zawrotach czarnoksięskiego tańca. Rzeczywiście: czarowała. Wiła czar woni, motała magiczne zaklęcia sierści, oddechu i potu. Zapełniała podniecającym kadzidłem płci wiszary mroźnego powietrza. Skradając się, wirując, to znowu skacząc tu i tam, wgniatała w śnieg uroki stopy zwierzęcej, gusła tropu i śladu. Bokiem, ogonem, grzbietem, oddechem rozprzestrzeniała je w oparach własnego ciepła. Aż wreszcie zgrzana i zdyszana zastygła w oczekującej postawie, przewiercając na wskroś wzrokiem deski zapory sztucznej, dzielącej powab od pożądania. I oto psy uspokojone, ciche, zaczarowane, z nozdrzami pełnymi obietnic, z uśpionym instynktem trwogi, przypadły przy małej szczelinie pod drzwiami, posłuszne prawu, które zapach obwołał.

Lecz czar został brutalnie przerwany. Oto drzwi domu otworzyły się nagle, buchnęło z wnętrza gorącymi kłębami pary, w powietrzu uniosła się nowa woń: woń dymu i człowieka. Czerwony odblask ogniska pobiegł po śniegu. Zza mgły i pary wyłoniła się postać ludzka ze strzelbą w ręce. Człowiek postał chwilę na ganeczku, posłuchał, wreszcie jakby uspokojony ciszą zniknął w oparze świetlnym. Drzwi zatrzasnęły się. Opar zginął. Powietrze wyklarowało się mrozem. Znów zapadła cisza leśna i noc zielonkawa.

Wilczyca na pierwszy trzask klamki uskoczyła w bok i przytuliła się szczelnie do sągu drzewa. Zjednoczyła się z nim w szarości. Teraz znów wypełzła na podwórze. Widząc jak szła, niby niedbale, niby bez celu, niby skulona w strachu, z podciągniętym ogonem, rzekłby kto: kundel wiejski włóczy się pod domem. Jednak latarnie ślepi, płonące z zimną zapalczywością spod krzaczastych kudłów czaszki — zaraz by rozwiały złudzenie.

Wróciła pod szopę. Znów długo obwąchiwała drzwi, zza których dobiegały szybkie oddechy i szuranie psich łap, drapiących na przemian polepę podłogi, to ściany, to szpary w nich mchem tkane. Przez chwilę sama próbowała grzebać pod progiem, lecz gdy niebawem natrafiła na lód i zmarzniętą ziemię z wściekłością zakłapała zębami kąsając uporną grudę. Wreszcie straciwszy cierpliwość, rozpędem swej wilczej furii raz i drugi cisnęła całym ciałem o ścianę szopy. Rozległ się głuchy łomot i śnieg posypał się z dachu. Widząc że próżne usiłowania, zaczęła znów zapalczywie biegać tu i tam, węsząc, gryząc deski i drapiąc ściany w nieposkromionej żądzy odkrycia tajemnicy wejścia. Sunąc jak szczur pod ścianami obiegła budynek dokoła. Gdyby w tej chwili psy ujrzały rozpasaną złość i pasję każdego ruchu wilczycy, może by nie próbowały opuścić bezpiecznej kryjówki. Ale władze samoobrony zwiotczały i osłabły. Opar samicy uśpił je dostatecznie. Podstęp miłosny, najprymitywniejszy i najbardziej nieodparty z wszystkich podstępów, rozdygotał psie serca, rozwichrzył czujną myśl, wypalił siły cielesne i z góry skazywał na stracenie. Psy żyły już tylko ogniem gonu i zwycięstwa.

Wilczyca spróbowała skoczyć na dach. Próżno jednak zataczała coraz szersze koła dla nabrania rozpędu. Próżno płomiennymi rzutami przeszywała powietrze pełne mroźnego chłodu i błędnych poświat księżyca. Dach śnieżysty połyskiwał w górze jak polewa garnka i sypał tylko szron i sople na łeb zwierza, sam jednak był nieosiągalny, zbyt wysoki.

Wróciła tedy pod drzwi. Nieomylny instynkt szeptał jej, że tu znajduje się wejście. Psy zresztą od dawna warowały pod drzwiami. Tu czuła ich bliskość najlepiej. Wspięła się tylne łapy opierając się całym ciężarem ciała o nieheblowane deski. Przy tym ruchu przypadkiem natrafiła na skobel, zaczepiła go pazurem i przesunęła w bok. Drzwi raptownie odskoczyły.

Wilczyca także odskoczyła ryjąc śnieg zadem. Z łbem wyciągniętym, z łapami podkurczonymi do skoku, z nastroszoną siercią karku stała teraz, otwierając tylko i zamykając zębate szczęki.

Zza drzwi wypadły na podwórze szpic i owczarek. Tym razem zmieniły się zwykłe role: owczarek, ostrożniejszy, bardziej opanowany, bardziej leśnej krwi bliski, pozostawał w tyle. Szpic podniecony gorączką, w wigorze, rzucił się od razu naprzód. Napotkał też od razu zaporę w postaci kłapiących kłów wilczycy. Odskoczył więc, lecz zaraz znów przyskoczył okrążając wilczycę dokoła. Ta z pyskiem zwróconym w stronę psa, niby wypełniając polecenia miłosnego tańca, w którym mocna chęć musi pokonać równie mocny opór, cofała się zwolna ku chojarom.

Gdy szpic atakował od przodu, owczarek, sunąc obyczajem przodków brzuchem po ziemi, usiłował odciąć odwrót wilczycy. Pod wąskimi, przypłaszczonymi czaszkami psów czarkiem, przyjaciele niedawni, skrzyżowawszy na chwilę ścieże, zawarczeli sobie w zakipiała chęć zawodnicza. Już szpic z owślepia. Już owczarek wyprężył się mierząc szpica zielonym płomieniem rozpalonych źrenic. Lecz ów niecierpliwy nie chciał rozpoczynać boju o prawa, których jeszcze nie zyskał. Omijając owczarka, w obawie by mu tymczasem nie umknęła samica, rzucił się na nią wielkim łukiem. Nie był to cios bojowy, lecz niejako przypieczętowanie zalotów. Chciał obalić samkę na ziemię, potargać bure kudły i tak okazać jej, słabszej, swą męską przemoc. O głupi! Jeszcze płynął w powietrzu, podobny do puszystej grudy śniegu, gdy już odezwał się jego przejmujący skowyt. Bowiem jak spod ziemi pojawiły się nowe cienie o drapieżnych kształtach i popłynęły za szpicem. Rozległ się trzask łamanych kości, dziki charkot wilczy i nieludzki wrzask oprawianego psa. Równocześnie alarmujące szczeki walczącego owczarka zburzyły do reszty ciszę nocy. Napadnięty bronił się ostro, a mając szczęśliwie za plecami ścianę domu, przycinał zębami gdzie mógł. Z pyskiem pełnym krwi, rozgrzany bojem, wirował na tylnych łapach i charkotał nie gorzej od wilków. Już nie bał się śmierci, pałał jedynie żądzą zabójstwa, morderstwa, walki, targania i chęcią dobrego uchwytu wszystkimi zębami, pełną szczęką zębów. Kłębiły się ciała. Wkrótce opary potu i kurzawa wzniecona bojem otoczyły walczących mgłą nieprzezroczystą, w której księżyc sypał iskrami, a wśród wirów pyłu lodowego unosiły się małe, blade tęcze.

Nagle wilki odskoczyły od owczarka, rzuciły się w cień i przepadły.

Gdy leśniczy, wywabiony nareszcie hałasem, wypadł przed dom — wilków już nie było, tylko pod ścianą domu jęczał Rex z oberwanym uchem. Po szpicu ślad zaginął. Zaledwie kilka strzępków sierści i łacha krwi na śniegu świadczyły, że po ziemi biegał kiedyś Rik, sługa, giermek i jakże niewierny przyjaciel owczarka Rexa.

Las milczał. Obtopiony smugami miesiąca, w murze białym a nieprzeniknionym pni, gałęzi, krzaków poplątanych przez bezład śniegu, skłębionych w mgle, najeżonych soplami i szrenią, zdawał się ważyć na płatach okiści, tą wagą najlepszą, najbardziej odpowiednią, rozrost i przemijanie, miłość i nienawiść. Mocniej zamrugały gwiazdy na dalekim czarnym niebie. Poczuły zgon, więc sypnęły w dół płomykami tak ostrymi, że można było odczuć fizycznie ich bolesne ukłucia.

MIECZYSŁAW LISIEWICZ

KONRAD WINKLER

ARTYŚCI LWOWSCY I „RYT"

Wystawa Lwowian w I. P. S. jest, zdaje się, pierwszym w stolicy pokazem obejmującym mniej więcej całokształt plastycznej twórczości Lwowa. Dwie ostatnie wystawy nie istniejącej już dzisiaj grupy artystycznej „Artes", której awangardowe ambicje były przez dłuższy czas solą w oku lwowskich autochtonów, nie miały w środowisku warszawskim żywszego oddźwięku, gdyż tutejszy świat artystyczny niechętnie poddaje się sugestiom płynącym z przeróżnych źródeł „École de Paris". Swojskiego chowu nadrealizm lwowski nie znalazł u nas zbyt wielu adeptów — trudno bowiem upierać się przy nowym kierunku, którego racji istnienia nie da się u nas wydedukować ani z estetycznych przesłanek kierunków poprzednich, ani też z myślowej i uczuciowej postawy polskiego środowiska artystycznego. We Francji była inna sprawa. Tam surrealizm stanowi naturalne ogniwo łańcucha rozwoju, kiedy z konkubinatu dadaistycznej i postkubistycznej estetyki, jako nawrót od kultu formy do treści, do literatury w życiu i sztuce, narodził się ów przedziwny twór, mający zrehabilitować „antymilitaryzm" duchowy, zwiastujący zupełną dezorganizację naukowych i racjonalistycznych kategorii myślenia.

André Breton w swym *Manifeste du surréalisme* powiada, że „surrealizm polega na wierze w wyższą realność pewnych zaniedbanych dotychczas form asocjacji i na pełni spotęgowanego marzenia niezależnie od myśli" — to znaczy, że przenosi punkt ciężkości wszystkich swoich zagadnień w sferę absolutnie niedostępną analizie formalnej i „jako taki" nie przylega do rzeczywistości nowoczesnego człowieka. Są to jednak tylko pozory. Proszę przyjrzeć się uważnie pracom jednego z nadrealistów lwowskich, H. Strenga („Winogrona i ludzie", „Kompozycja surrealistyczna"), gdzie obok fantastyczności przedmiotowych skojarzeń uderza widza nader solidne opracowanie kompozycji z uwzględnieniem grawitacji form na obrazie i równowagi kolorystycznej, wzbogaconej różnorodną rytmiką

WŁADYSŁAW LAM Spuszczanie wina

malarskiej faktury. A czyż w zasadzie pierwsza lepsza „martwa natura" malowana przez „kapistów" czy „pryzmatowców" — nie podlega tym samym prawom budowy i tej samej dyscyplinie ikonograficznej, co nadrealistyczna kompozycja lwowskiego malarza? Owa okrzyczana „treść literacka", jako ideowa niby nadbudowa nadrealistycznej koncepcji plastycznej, nie epatuje nikogo, gdyż kto przeżył sławetne lata „formistycznej rewolucji", wraz z całą jej fantastycznością najróżnorodniejszych formalnych i barwnych skojarzeń, tego już owe nadrealistyczne fenomeny bynajmniej nie biorą.

Formizm bowiem częścią podświadomie, częścią zaś na przekór naturalizmowi i pragmatyzmowi w sztuce — realizował po swojemu owe postulaty nadrealistycznego irracjonalizmu — i z tej, być może, przyczyny polski świat artystyczny usuwa ową

ROMAN SIELSKI Martwa natura

kwestię z orbity swych aktualnych zainteresowań, powracając wciąż uparcie do najbardziej eksponowanego źródła sztuki nowoczesnej: do dzieła Cézanne'a. Z tego przeobfitego źródła malarskiej wiedzy, intuicji, głębokiej myśli i poezji zarazem czerpią wszyscy do woli, profitując z geniuszu wielkiego syna Francji, który stał się już własnością całego cywilizowanego świata.

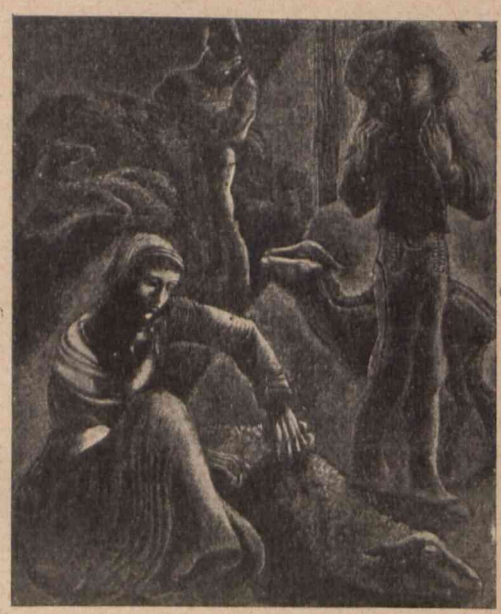
Do tej malarskiej wszechidei zwracają się także artyści lwowscy. Przede wszystkim Radnicki, dawniej „enfant terrible" lwowskiego formizmu, nie odbiegł zbyt daleko od swych założeń malarskich z epoki prof. Bołoz-Antoniewicza, ale założenia te poddał pewnemu systemowi i na nowo je zaktualizował. Radnicki w swych metodach malarskiej pracy jest dosyć radykalny i nie dba o cukierkowy wdzięk swych barwnych skojarzeń, których powaga i męska tężyzna nie zawsze idą w parze z nieskazitelną logiką budowy.

Do wskazań Cézanne'a nawiązuje również W. Lam, T. Wojciechowski i W. Krzyżanowski—ten ostatni zwłaszcza w swej „Głowie gipsowej" o bardzo mocnym wyrazie kolorystycznym. Lam w swym „Spuszczaniu wina" demonstruje na swój sposób metody holenderskiego realizmu siedemnastowiecznego, z całą jego pedanterią w walorowej grze światłocieniowej, podczas gdy w „Madonnie" powraca częściowo do swej wizji z okresu formizmu — wizji wzbogaconej o nowy repertuar środków malarskich, zainspirowanych artyście przez nigdy nie starzejącą się problematykę formalną Cézanne'a. Szkice akwarelowe prof. Chwistka dają dobre wyobrażenie o sferze jego malarskich poszukiwań, zrodzonych niewątpliwie z podświadomej woli porządkowania i systemizowania plastycznych zdobyczy formizmu.

W malarstwie W. Marsa, M. Sielskiej, R. Sielskiego, Wodzickiej i wymienionego poprzednio Krzyżanowskiego — prymat koloru nad plastyczną stroną kompozycji daje wyniki dosyć różnorodne a pozostające w ścisłym związku z gatunkiem wyobraźni i skalą wrażliwości kolorystycznej danego malarza. Mars może zdobyć nawet wybrednego widza swą kompozycją „Korsarze", której czerwona gama o bogatym niuansowaniu tonów świadczy o nieprzeciętnej kulturze oka i inteligencji kolorystycznej wystawcy. Mniej natomiast przekonywająco działają portrety Sielskiej oraz krajobrazy i martwe natury Sielskiego, którzy jako dawni nadrealiści czują się w tym nowym żywiole dosyć nieswojo. W dobrym znaczeniu „szkołę paryską" pokazuje nam S. Teisseyre, którego stosunek do płaszczyzny obrazu wyraża się ścisłą selekcją poszczególnych elementów kompozycyjnych. Interesująca jest również problematyka malarska M. Wodzickiej, której estetyka matissowskiego, płasko i dekoracyjnie rozwiązanego obrazu dała asumpt do poszukiwań na własną rękę. W końcu osobny gatunek „malarstwa tonowego" prezentuje nam M. Rużycka w swym kolorystycznie skoordynowanym krajobrazie, malowanym w jednym zasadniczym tonie.

Nielicznie reprezentowana rzeźba posiada jednakowoż w pracy M. Wnuka („Czekająca dziewczyna") dzieło harmonijne i dobrze pomyślane w układzie i grze poszczególnych linii, profilów i mas.

Grafika lwowska dzięki swym wysokim aspiracjom ikonograficznym i formalnym zaskoczyła niewątpliwie członków stołecznego „Rytu", którego wystawa w pierwszej sali I. P. S. nie wytrzymuje porównania z pokazami tego zrzeszenia w ub. latach. Biorąc pod uwagę jedynie pokazany nam obecnie materiał wystawowy — graficy lwowscy nie kontentują się częściowymi sukcesami na tym polu, a ich poszukiwania mają znacznie głębszy oddech aniżeli czysto dekoracyjne tendencje grafików warszawskich. Praca w dziale grafiki użytkowej, a zwłaszcza w zdobnictwie książkowym, jakkolwiek podnieca i bogaci wyobraźnię artysty, to jednak zmusza go niejednokrotnie do pewnych ustępstw i kompromisów na rzecz wydawcy i konsumenta, których poziom intelektualny oraz smak i kultura duchowa nie zawsze dają artyście sposobność do rozwinięcia indywidualnych jakości swego tworzywa. Artyści lwowscy więcej poświęcają uwagi twórczości czystej, nieskrępowanej nakazami z zewnątrz, i z tej zdaje się przyczyny ich formalne i kompozycyjne zainteresowania mają znamiona bardziej ekspansywne i nie zasklepiają się w kole zagadnień jednego typu. Drzeworyty W. Brejtera, M. Obrębskiej, M. Rużyckiej, A. Rafałowskiej, suchoryty M. Opolskiej, oraz świetne autolitografie L. Tyrowicza mają do pewnego stopnia dwie cechy wspólne:



JANINA KONARSKA Strzyżenie owiec

linia kreski nigdy prawie nie jest monotonna ale żywa i syntetyczna, zaś gra światłocieniowa więcej wyrazista, jakkolwiek dyskretna i bardziej malarska.

Spośród członków „Rytu" wystawiają jak zwykle prof. Chrostowski, T. Cieślewski, S. Mrożewski, W. Podoski, K. Srzednicki, Manteuffel, Goryńska, Sopoćko, Krasnodębska, Jurgielewicz, Wajwód i in. Ilustracje Mrożewskiego do *Boskiej Komedii* są graficznie dosyć niezdecydowane, tak pod względem formalnym, jak i kompozycyjnym; pewien postęp natomiast znamionuje

WIKTOR PODOSKI Widok z St. Tropez

prace Cieślewskiego i Konarskiej, co w bieżącym dorobku artystycznym „Rytu" stanowi pozycję zbyt skromną i nie dającą się pogodzić z tradycjami tego czołowego zrzeszenia grafików w Polsce.

KONRAD WINKLER

ZYGMUNT RADNICKI Odaliska

JESZCZE O KSIĄŻCE IŁŁAKOWICZÓWNY

Do redakcji naszego pisma nadesłała p. Kazimiera Iłłakowiczówna list, którego brzmienie podajemy niżej:

Zawiadamiam życzliwe osoby, od których otrzymuję liczne zapytania, jakie jest moje stanowisko wobec ogólnie znanych wystąpień pp. Lipińskiego i Wielopolskiej, że *nie* zamierzam występować w tej sprawie, uważam bowiem, że *Ścieżka obok drogi* może bronić się sama. Uznaję jak najpełniejsze prawo tych znakomitych i zasłużonych piór do utrwalania wiedzy o Marszałku Piłsudskim wedle *ich* przekonań i talentów, tak samo jednak obstaję przy prawie *moim* do szerzenia czci i miłości dla bohatera narodowego Polski w najszerszych kołach społeczeństwa, według najlepszej *mojej* woli, rozumienia i możliwości artystycznych.

Mając pełne zrozumienie dla tego stanowiska autorki *Ścieżki obok drogi* i nie pragnąc już powracać do tego tematu musimy jeszcze zanotować wystąpienie p. Zofii Zawiszanki, która w artykule „Nie, tak nie można!" *(Wiadomości literackie* z 19 marca b. r.) zabrała w tej sprawie głos. P. Zawiszanka jako jedna z pierwszych organizatorek Drużyn Strzeleckich, potem wywiadowczyni 1 Brygady a wreszcie czynna peowiaczka słusznie uważa się za uprawnioną do dorzucenia od siebie kilku słów, tym bardziej że i ona, jak i Iłłakowiczówna, niejednokrotnie miała szczęście przestawać z Marszałkiem, bardziej więc od innych jest kompetentna w ocenie, czy autorka *Ścieżki obok drogi* dopuściła się choćby tylko wewnętrznego fałszu czy też nie. Po dokładnym zapoznaniu się z książką p. Zawiszanka uważała za stosowne stanąć w obronie Iłłakowiczówny. W książce jej widzi wiele ustępów wręcz wstrząsających, natomiast nie dostrzega ani odrobiny dobrej woli u M. J. Wielopolskiej, której zarzuty — pisze p. Zawiszanka — noszą cechę typowego „przyczepiania się", nienawistnej szykany, czegoś tak zjadliwego, że budzi to żywiołową reakcję. I *cui bono* czyni się to?—pyta w końcu, gdy przecież zadaniem „Jego ludzi", piłsudczyków, jest „jednać swym postępowaniem coraz więcej serc dla Wielkiego Ducha", czego broszura Wielopolskiej na pewno nie robi. I my również pytamy, *cui bono* sprawiono to gorszące widowisko, gdy przyjmując nawet niedoskonałość książki Iłłakowiczówny, kulturalna kontrowersja i rzeczowa krytyka powinny były całkowicie wystarczyć.

PROBLEMY DNIA

O bliski zaprzepaszczenia spadek po Gustawie Gwozdeckim upomina się w *Kurierze Porannym* z 12 marca Jerzy Hulewicz w artykule pt. „O rewindykację dzieł wielkiego malarza".

„Trudno, — pisze Hulewicz — liczyć się musimy z obecnym stanem naszego uświadomienia kulturalnego i z potrzebą długiej jeszcze pracy ofiarnych pracowników kulturalnych — dlatego nie żądamy od społeczeństwa zbyt wiele, nawet nie załamujemy rąk nad tym, że tak wybitny artysta pokolenia odchodzącego, jakim był przedwcześnie zmarły Gustaw Gwozdecki, wydawał się Polakom niepotrzebny i pozostał na ogół mało znany, choć okazał się bardzo potrzebny Francuzom, Anglikom i Amerykanom. Niech obcy korzystają z polskich zdobyczy kulturalnych, skoro swoi korzystać z nich nie umieją i nie chcą. Ten smutny stan rzeczy nie zwalnia nas jednak od obowiązku troski nad spuścizną malarza, który tak mocno zaakcentował się w rozwoju światowej sztuki".

Okazuje się, że w paryskiej pracowni Gwozdeckiego pozostało po śmierci artysty *kilkadziesiąt* większych i mniejszych jego prac, zatrzymanych na razie przez właściciela domu za czynsz. Aby je wykupić, trzeba aż tysiąca złotych, sumy niebywałej, zwłaszcza w porównaniu z materialną wartością obrazów, dającą się ocenić na kilkadziesiąt tysięcy złotych. Zawiązał się nawet specjalny komitet, mający na celu załatwienie tej sprawy i zebranie onegoż tysiąca złotych. Oto los dzieła artysty, który w gorących dniach powstawania nowego malarstwa był jednym z nielicznych Polaków, czynnych w tym dziele, los dzieła, mogącego wykazać się entuzjastyczną oceną Guillaume Apollinaire'a i innych! Zaprawdę, *difficile est* i t. d.

Sprawa „domku Słowackiego" w Krzemieńcu powinna znaleźć swego Homera. Bo też, przyjrzawszy się jej bliżej, sprawa to bynajmniej nie błaha, a w sposób bardzo dosadny ukazująca co to jest polska „miłość tradycji", cześć dla „wieszczów" itd. oraz co to potrafi polska apodyktyczność i rodzimy brak odpowiedzialności.

Przed kilkoma tygodniami Towarzystwo Miłośników Krzemieńca czy jakieś o podobnej nazwie, ogłosiło odezwę do społeczeństwa, zawiadamiającą, że domek, w którym urodził się Słowacki, przeszedł na własność onegoż Towarzystwa, które pragnąc urządzić go w stylu epoki, prosi o dary, o meble, „szczególnie polskie czeczoty", przy czym nie wątpi, że „pietyzm", jaki społeczeństwo żywi i t. p. i t. p. Na to *dictum* odezwały się dziwne głosy. „O jaki właściwie domek chodzi?" zaczęto pytać. Dworek Januszowskich nie jest domem, w którym urodził się wielki poeta. Natomiast ów dom, w którym rzeczywiście przyszedł Słowacki na świat, dom, którego podobiznę umieścił Meyet w *Listach* Słowackiego, został... rozebrany, i to nie przez „zaborców", ale po prostu przez „odnośne" władze polskie. Na miejscu domu, w którym stała kolebka poety, założono piękny ogródek, który z „pietyzmu" nazwano enklawą Słowackiego. „Niemożliwe!" huknęło miłośnicze towarzystwo. „My tu na miejscu lepiej wiemy, co, gdzie i jak". „Tak wiele i tak dobrze", odpowiedział Jan Pietrzycki w *Czasie*, „nie wiecie znów", bo nie ulega wątpliwości, że „w zapale" porządkowania, jak to eufemicznie określa Pietrzycki, władze Liceum Krzemienieckiego poleciły rozbiórkę domu, gdzie urodził się Słowacki, tak, jakby to była zwyczajna sobie rudera. A stać się to miało za rządów p. Piekarskiego, jako kuratora liceum, człowieka, którego dorobek życiowy świadczyć by powinien, że ma chyba jakie takie wyczucie walorów historii i tradycji.

W rezultacie zrobił się duży chociaż cichy skandal. Jak więc tu narzekać na zniszczenie dworu w Tuhanowiczach, dokonane przecież *tempore belli*, gdy domek, w którym urodził się najbardziej uwielbiany z romantyków, rozebrały *tempore pacis* rodzime „instancje", bo nie zechciało się im nawet zastanowić nad tym, co każą rozbierać i po co. Co gorsza: późniejsza nazwa „enklawy Słowackiego" świadczyłaby, że *zdawano sobie sprawę*, co zniszczono, nie śmiemy przypuszczać, że świadomie. Słowem, spełniło się stare rzymskie przysłowie: *quod non fecerunt borbari, fecerunt*... Reszty proszę się domyśleć.

Zburzenie domku Słowackiego w Krzemieńcu ma jeszcze jeden, głębszy aspekt: to niechęć, narodowa niechęć, do wszystkiego, co dawnością, przeszłością, tradycją. Polacy, to — urodzeni „futuryści", „burzymurkowie" burzący mury z taką pasją, jakby istnienie i dzieje Polski zaczynały się od żyjącego w danej chwili osobnika, i jakby niczego przed jego genialnością nie było. „Wiara w siebie" pozwala niszczyć spokojnie wszystko, co nie jest danym indywiduum, a więc jakimś kościołem przedwiecznym, jakimś domem zabytkowym... To sprawia, że na tej ziemi bynajmniej nie przesyconej historią, raz po raz znika jakieś świadectwo i pomnik starej kultury. To też sprawiło, że rozebrano domek, w którym ujrzały światło dzienne najpoetyczniejsze oczy w naszych dziejach.

Nasze Miasto Wildera okazało się prawdziwymi Cannami warszawskiej krytyki teatralnej. Poza kilkoma wyjątkami, luminarze i nieluminarze naszej krytyki okazali znakomite niezrozumienie dzieła, połączone z poklepywaniem po ramieniu całej dzisiejszej literatury i kultury amerykańskiej, o której nb. nic nie wiedzą. Bynajmniej nas to nie dziwi i nic w tym nowego (vide przyjęcie Johnstona!), niemniej jednak za zasługę poczytać należy p. Natalii Zarembinie, że w artykule pt. „Ucieczka przed kontemplacją..." (*Dziennik Ludowy* z 9 marca) odważnym słowem określiła to, czym się stało „*Nasze Miasto* w naszym mieście". Potraktowano je jako niemądrą ciekawostkę, przyczepiono się do szczegółów w zasadzie drugorzędnych, jak brak rekwizytów, nie rozumiejąc, jaki jest sens tego „triku", i na siedem spustów zamknięto serca, by nie pozwolić sobie na wzruszenie, jeśli w ogóle do wzruszeń są one jeszcze zdolne. „W śmiesznym ataku na bezrekwizytowe zobrazowanie sztuki-symbolu — pisze p. Zarembina — zauważyć się daje coś bardziej smętnego jeszcze... co w tłumaczeniu na poważniejszy język powinno brzmieć — zanik umiejętności wyznaczania hierarchii zagadnień. Kruszenie kopii o niewinne rekwizyty wydaje się być też symbolicznym świadectwem rozmyślnej ucieczki przed grozą kontemplacji, wysuwającej się z dziwnej, pięknej, mądrej sztuki Wildera".

PION

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

PORANEK MICKIEWICZOWSKI

W cyklu poranków poetyckich p. n. „Żywa tradycja poezji współczesnej", organizowanych przez Instytut Reduty wespół z Kołem Polonistów S. U. J. P., odbył się w ub. niedzielę poranek poświęcony poezji Mickiewicza. Piękne i pełne nowych spojrzeń przemówienie o Mickiewiczu wygłosił Czesław Miłosz.

Brak u nas stałej, organicznej ciągłości tradycji artystycznej sprawia — mówił Miłosz — że tylko niektóre wątki, zakatalogowane przez uczonych, przechodzą do świadomości pokoleń następnych, podczas gdy inne giną dla nich. I dlatego Mickiewicz jest dla większości współczesnych nie poetą żywym, jednym z nas, współczesnym, jak dla Francuzów choćby Racine — lecz tylko reprezentantem swej epoki, genialnym reprezentantem epoki „przezwyciężonej", „minionej". Jest w tym — stwierdzał Miłosz — wielkie nieporozumienie; Mickiewicz bowiem powinien być czytany jak poeta współczesny, jak jeden spośród nas. Podczas gdy we Francji np. biegnie jednolita linia ciągłości rozwojowej od Baudelaire'a poprzez Rimbauda do niektórych poetów współczesnych, i od Lautreamonta do nadrealistów, która sprawia, że poeci okresów „minionych" są stale obecni w żywej świadomości kulturalnej ogółu — u nas poetów epok minionych trzeba dopiero przypominać. Jeśli chodzi o poezję współczesną, to nie widzi w niej Miłosz istotniejszych nawiązań do Mickiewicza.

Dawaliśmy w recenzjach z poranków poetyckich Reduty i Koła Polonistów S. U. J. P. niejednokrotnie ocenę interpretacyj recytatorskich — nie od strony kunsztu recytatorskiego, ale od strony jego stykania się z wizją, jaką narzuca twórczość danego poety. Wierne i właściwe bywały to zazwyczaj — z małymi wyjątkami — ujęcia recytatorskie. Stwierdziliśmy z radością, że i tym razem pp. Szpiganowicz, Żeleński, a szczególnie Roland, trafnie i pięknie mówili wiersze Mickiewicza. *A. R.*

ANOMALIE

Lublin należy do tych miast, które mają ambicje stolicy kulturalnej w stosunku do okolicznego terenu. Drogi, na jakie wszedł Lubelski Związek Pracy Kulturalnej, wskazują najwyraźniej, że ambicje te są realizowane i, co ważniejsze, realizowane rozumnie, z pełnym poczuciem odpowiedzialności wobec zagadnień tej wagi. Nie „kultura w rozbiciu", nie „kultura stotalizowana", ale wolna i zorganizowana równocześnie — oto program Związku.

Gminy regionu lubelskiego łożą na Związek, lecz też i w zamian za to dostają wiele: możność korzystania z imprez stołecznych i lokalnych w formie kompletów objazdowych.

Trzeba przy tej pochwale dorzucić jednak gorzkie uwagi. Dlaczego miasto, tak pięknie planujące rozprowadzenie kultury, tak mało się troszczy o tych, którzy kulturę tworzą? Co zdolniejsi lubelscy literaci i plastycy wyemigrowali przed kilku laty do Warszawy, a przecież to właśnie oni powinni by chyba być „drożdżami" prac Związku... O nagrodzie artystycznej Lublina ciągle się dyskutuje, lecz, jak dotąd, rzecz tkwi w martwym punkcie... Miasto ma dzienniki oraz wydawnictwa poważne, wydawane przez miejscowe Tow. Przyjaciół Nauk, ale nie ma ogniwa łączącego: tygodnika czy dwutygodnika o charakterze popularnym a przecież na pewnym poziomie... Miasto, liczące 130.000 mieszkańców i mające wielkie perspektywy rozwojowe na przyszłość jako największe miasto C. O. P.-u nie posiada stałego teatru. Co zaś do jedynego w tym grodzie tradycyj periodyku literackiego, to niedość, że nazywa się on „Koziołek" (?!), ale w dodatku jest na pewno najgorszym w Polsce pismem literackim.

Anomalie te omówimy szczegółowo w jednym z najbliższych numerów naszego pisma w specjalnej korespondencji z Lublina, bowiem pytania podane wyżej nie mogą zostać bez odpowiedzi.

KSIĄŻKI NADESŁANE

FRANCISZEK SURÓWKA BRZEGOWSKI: *Legenda frasobliwa*, poezje. Str. 61. Warszawa 1939. F. Hoesick.

ROMAN ISZKOWSKI: *O motywach walki orężnej w literaturze*. Str. 63. Warszawa 1939. Skład gł.: Księg. M. Arcta.

LEON DAUDET: *Tragiczny żywot Wiktora Hugo*. Przeł. Gabriel Karski. Str. 311. Warszawa 1939. Tow. Wyd. „Rój".

JÜRI PARIJOGI: *Chłopiec-stal*, powieść. Przeł. O. Ilmoja. Str. 223. Warszawa 1939. Instytut Wyd. Biblioteka Polska.

ROGER MARTIN DU GARD: *Lato 1914 (Rodziny Thibault* część VII), 3 tomy. Str. 247 i 309 i 342. Przeł. Ksawery Pruszyński. Warszawa 1939. Tow. Wyd. „Rój".

TADEUSZ ŻELEŃSKI (BOY): *Murzyn zrobił...* Wrażeń teatralnych seria 17-ta Str. 287. Warszawa 1939. Tow. Wyd. „Rój".

JÓZEF MORTON: *Wawrzek syn Wawrzyńca*, powieść. Str. 279. Warszawa 1939. Tow. Wyd. „Rój".

W. SPEYER: *Historia jednej nocy*, powieść. Przeł. Maria Różycka. Str. 217. Warszawa 1939. Tow. Wyd. „Rój"

JANINA SURYNOWA-WYCZÓŁKOWSKA: *Świat zamknięty na klucz*. Str 256. Warszawa 1939. Tow. Wyd. „Rój".

HALINA GÓRSKA: *Ucieczki*, część druga cyklu „Barak płonie". Str. 298. Warszawa 1939. Tow. Wyd. „Rój".

ZOFIA SZYMANOWSKA: *Spotkanie*, opowiadania. Str. 248. Warszawa 1939. Tow. Wyd. „Rój".

EDWARD ESTAUNIÉ: *Tajemnicza lokatorka*, powieść. Przeł. J. Gutkowska. Str. 291. Warszawa 1939. Tow. Wyd. „Rój".

ALICJA TISDALE HOBART: *Yang i Yin*, przeżycia amerykańskiego lekarza w Chinach. Przeł. Nina Niovilla. Str. 318. Warszawa 1939. Tow. Wyd. „Rój".

WŁADYSŁAW TOMKIEWICZ: *Więzień kardynała*. Str. 251. Warszawa 1939. Tow. Wyd. „Rój".

Wczoraj i dzisiaj. Wydał Andrzej Burda. Str. 77. Kraków 1939.

STEFAN FLUKOWSKI: *Odys u Feaków*, sztuka w 3-ch aktach. Str. 65. Warszawa. Biblioteka *Ateneum*, nr 4. Skład gł.: Towarzystwo Wydawnicze J. Mortkowicza.

JÓZEF SPYTKOWSKI: *Stanisław Brzozowski — estetyk-krytyk*. Str. 148. Kraków 1939. Prace z historii literatury polskiej. Wydano z zasiłku Min. W. R. i O. P. Skład gł. w Kasie im. Mianowskiego, Warszawa.

Puszkin 1837 — 1937. Praca zbiorowa. Tom I: M. ZDZIECHOWSKI, E. DWOJCZENKO, S. KUŁAKOWSKI, A. BEM, H. NAMYSŁOWSKA, M. GORLIN, W. FISZER, M. TOPOROWSKI, K. ZAWODZIŃSKI, CZ. ZGORZELSKI, H. WILLMAN-GRABOWSKA, W. LEDNICKI. Str. 479. Tom II: A. BRÜCKNER, B. ŁEPKI, J. TYC, W. FISZER, K. ZAWODZIŃSKI, H. NAMYSŁOWSKA, J. PREGERÓWNA, T. LEHR-SPŁAWIŃSKI, M. JAKÓBIEC, M. TOPOROWSKI, W. LEDNICKI. Str. 361. Kraków 1939. Nakł. Pol. Tow. dla badań Europy Wschodniej i Bliskiego Wschodu. Skład g.: Kasa im. Mianowskiego, Warszawa.

NOTATKI

STOWARZYSZENIE MUZYKÓW POLSKICH W PARYŻU

W Paryżu istnieje Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polskich (L'Association Des Jeunes Musicies Polonais á Paris) — którego prezesem jest obecnie Antoni Szałowski. Stowarzyszenie rozwija ożywioną działalność organizując koncerty, odczyty i t. p. W sezonie bieżącym przewidziane są 4 odczyty o muzyce polskiej. Dwa z nich już się odbyły — wygłosił je prof. dr Henryk Opieński. Pierwszy odczyt nosił tytuł „La Danse Polonaise en France au XVI et XVII siècle" — ilustrowany był szeregiem dawnych utworów tanecznych wykonanych na fortepianie przez S. Kisielewskiego oraz produkcjami orkiestry kameralnej. Drugi odczyt nosił tytuł „La position polonaise et européenne de Chopin" — ilustrowały go utwory Chopina w wykonaniu Wandy Piaseckiej. W najbliższej przyszłości przewidziane są jeszcze dwa odczyty: dr Józefa M. Chomińskiego „La Musique Polonaise avant Gomółka" i dr Juliana Pulikowskiego „La Musique Polonaise Populaire". Odczyty odbywają się w sali Biblioteki Polskiej i cieszą się dużą frekwencją.

Z RADY KSIĄŻKI

Jury międzynarodowego konkursu na powieść, do którego należą Kazimierz Czachowski, Zygmunt Łempicki, Jan Piątek i Leon Piwiński, rozpoczęło w lutym swoje czynności i ukonstytuowało się, wybierając na przewodniczącego prof. Łempickiego. Liczba nadesłanych rękopisów wynosi 63. Ogłoszenie wyników konkursu przewidywane jest na połowę kwietnia.

Konkurs na najlepiej wydaną książkę polską 1938 roku został obesłany dotychczas przez kilkanaście spomiędzy najpoważniejszych firm wydawniczo-księgarskich i przez paru nakładców prywatnych. Pragnąc dać możność uczestniczenia w konkursie wszystkim wydawcom dbającym o szatę graficzną swoich nakładów, Rada Książki przedłuża termin nadsyłania wydawnictw do dnia 15 marca (Warszawa, Koszykowa Nr 6a).

PUBLIKACJA O COP W JĘZYKU ANGIELSKIM

Instytut Bałtycki w serii „Bibioteczka Bałtycka" wydał broszurę Janusza Rakowskiego pt. *The Polish Central Industrial Zone Scheme*.

W pierwszym rozdziale swej broszury autor przedstawił założenia, z których wynikła potrzeba umieszczenia Centralnego Okręgu Przemysłowego w najbardziej przeludnionej i gospodarczo zaniedbanej części państwa. Położenie i historia okręgu, który wybrano dla pełnienia tak ważnej misji ekonomicznej, są tematem następnego rozdziału. Z kolei przechodzi Rakowski do zagadnienia najważniejszego, a mianowicie rozmieszczenia bogactw naturalnych w okręgu; w ostatnim rozdziale o „pracach bieżących" w Centralnym Okręgu przedstawił w jaki sposób państwo uzbraja ten teren w fabryki i energię elektryczną oraz jak usprawnia połączenia między Okręgiem a resztą Polski przez budowę dróg i regulację rzek.

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 Kołoniecki** ZA WYDAWCĘ: **Kazimierz Sowiński**

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