

PION

CENA 50 GR

ROK VI NR 42 (263)

WARSZAWA

23 PAŹDZIERNIKA

1938 ROKU

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

STEFAN LICHAŃSKI — GLOSSY O ANTYREALIZMIE POETYCKIM
JERZY TYC — PRAWDA O FORMALISTACH ROSYJSKICH
BORIS PASTIERNAK — SZCZĘŚCIE
JAN ŚPIEWAK — PROZA POETYCKA
ROMAN KOŁONIECKI — PAPA Z PIREUSU

ANNA ŚWIRSZCZYŃSKA

ŚMIERĆ ORFEUSZA

(Muzyka)

MENADA Checcie posłuchać opowieści o śmierci Orfeusza, najdziwniejszego z śpiewaków? Jak szukaliśmy go długo my, menady, aby schwytać i zabić, i jak pewnej nocy, natrafivszy na ślad, czekaliśmy wiedząc że przyjdzie. I zdarzyło się, że gdy jedne leżały u brzozy strumienia, a niektóre tańczyły — (muzyka) — ukazał się Orfeusz po środku polanki, o ujezawczy jak podnosimy się zwolna i przybliżamy wielkim kołem, zrozumiał, że umrze. Rozemiał się wtedy i mówił:

ORFEUSZ Chwileczkę, szlachetne panie. Tak, to mój kres. Nie ma wątpliwości. Miałeś nosa, Orfeuszu, żeś wyszedł tej nocy na przechadzkę, zamiast spać jak inni porządni ludzie. Upolowałeś piękną niespodziankę — śmierć. I to nie byle jaką — z ręki bachantek. Owych bajecznych bachantek, o których pełno niestworzonych plotek i gadania w każdej wiosce greckiej, w każdej gospodzie. Niechże wam się przypatrzę z bliska, znakomite istoty. Ha, ha! Jaki tłok. Ciekawość, widze, wzajemna. Jedna przez drugą pecha się, by zobaczyć Orfeusza, by posłuchać jego głosu, prawda? Tego głosu, co kołysał fale i zwierzęta. Ile oczu! Oczy chmurne, zniecierpliwione, złośliwe, naiwne — oczy bezwstydne, żarliwe, rozrągnięte. Bogowie! ani jednej pary oczu spokojnych.

MENADA Nieuprzejmy jesteś, Orfeuszu.

ORFEUSZ Ja? Och, to bardzo bolesny zarzut, nadobna istoto. Zawsze byłem galantem wobec dam, wielbielić pięknej płci, moje panie, a przy tym dworak, nadworny śpiewak bogów — ha, ha!

MENADA Jak ty się śmiejesz.

ORFEUSZ Po prostu.

MENADA Czy tak samo uciszales wzburzone bałwany. Po prostu.

ORFEUSZ Tak.

MENADA Ja jestem Aglae, przodowniczka w tańcu.

ORFEUSZ Czemu drżysz?

MENADA Ja zawsze drzę. Bachantki wszystkie drżą.

ORFEUSZ I wszystkie tak śmiesznie przysiadają na piętach kołysząc się, gdy chcą się czemuś dokładnie przyjrzeć, jak teraz? Słuchają, ale jak lakomie słuchają. Poruszają wargami, jakby moje słowa były wodą, którą można pić. Co za audytorium. Nie miałem jeszcze takiego. Nawet zwierzęta słuchały inaczej — wstrzymiły się... O, ho zwierzęta są etykietalne. Checcie piosenki?

MENADA Ułóż piosenkę o śmierci.

ORFEUSZ Już ułożyłem, posłuchaj:

Czy widzicie na niebie
palec Ananke?
Ananke pisze:
„Kiedy Orfeusza

spotkają menady,
rozedrą go”.

I dodaje:
„U stoku gór. Nocą”.

MENADA Nie jesteś wymowuy. Co to jest Ananke?

ORFEUSZ Nie śpi nigdy.

MENADA Więć podobna jest do nas.

ORFEUSZ Świat cały wierzy w Ananke. Ananke nie może dotąd uwierzyć w siebie. Brak jej potrzebnej do tego inteligencji. To ją chroń. Nie ma wyobraźni, dlatego włada światem.

MENADA Gdyby miała wyobraźnię...

ORFEUSZ Milez, bezbożna. Ananke wszystko słyszy.

MENADA Czy ona oddycha? Czy jest potworem?

ORFEUSZ Możliwe, że ma dziesięć nóg. Możliwe, że ma gardło i ogromny żołądek, co trawi wszystko jak żołądek strusia. Tak, na pewno jest przerażająca.

MENADA Jak zwie się naprawdę?

ORFEUSZ Wy, menady, kochacie imiona, jak wszystkie istoty, które pragną gwałtownie.

MENADA Imię — to niby zaczarowane rękawiczki. Można przez nie ująć rzeczy nieuchwytnie.

ORFEUSZ Checcie ujmować rzeczy nieuchwytnie.

MENADA Imię to niby sieć. Można w nią złowić na chwilę różne rzeczy. Bogów i zwierzęta, czasem trwogę, czasem szczęście. Ale ta sieć ma zbita wielkie oka. Za szybko wycieka z niej wszystko. Zaklęcia słowa są za słabe. Dlatego zaklinamy także gestami.

ORFEUSZ Zaklinacie także zabijając.

MENADA Zaklinamy zabijając.

ORFEUSZ Dziwnie tak rozmawiać siedząc wśród was. Oczy wasze migocą, patrzyacie niemal pokornie (Monotonny, mruklivy śpiew menad) Co to?

MENADA To śpiew bachantek.

ORFEUSZ Cichy niby do smu.

MENADA Nie zasypiamy nigdy, dlatego śpiewamy kołysanki.

ORFEUSZ Szukaliście mnie od dawna.

MENADA Od dawna, jak się szuka skarbu. Jak się szuka źródła. Jak się szuka oszłamającego bogactwa. Ludziom wystarczy słuchać twego głosu, lwom — liżać twój

śląd, kobietom — płakać. Menady pragną cię zabić.

Bo potokiem jest Orfeusz,
a my wypijamy potoki.
Powietrzem jest Orfeusz,
a my wypijamy powietrze.
Płomieniem jest Orfeusz —

ORFEUSZ O, duszycki wzruszajcie! O, duszycki lakome! Czy potraficie wypić płomień?

MENADA Patrzysz na nas z uśmiechem. Kto cię nauczył kochać menady? Trudno je pokochać.

ORFEUSZ Jesteście tak blisko, że słyszycie jak biją wasze serca. Pochylacie czoła ruchem zwierząt. Płonicie się. Jakież to potężne zamyslenie okuwa wasze członki? O czy zmaczone, gdybawoli żują ciemną trawę. Pewno gorzka, bo kącici ust wynajęła się, cieknie z nich ślina. Doprawdy, ogarnia mnie wzruszenie. Chciałbym pogłaskać którą z tych głów. Włos na nich, nigdy nie czesany, wyrasta jak nienaradziona roślinność, wije się według wzdłużnych i osobnych zwyczajów, przyrodzonych roślinności. O — coż to? Czemu tamta pomrukuje gryząc palec? Jakis ból targa jej piersią. Czy za dziecieniem, urodzonym gdzieś przy drodze, na jednym z tysiąca przewiedrowanych szlaków górskich, a które dziś porwał wilk? A może sama rzuciła je ze skał, a teraz oplakuje z gwałtowną żulością tygrysy.

MENADA Ulecz nas.

ORFEUSZ A cóż posiadacie prócz swej choroby? Zbyt jesteście biedne, by ją bogowie mieli wam oddierać.

MENADA Nie ulecysz.

ORFEUSZ Mogę zabawić. Aglae, siądź bliżej. Nie wiem, czemu twoje cierpienie szczególnie mnie wzrusza. Jesteś dzika. Nie umiesz się nawet dziwić, jak nie dziwi się zwierzęta. Jesteś niby dziecko, bez winy. Ty rzucisz się na mnie pierwsza, żeby zabić. Gdybym miał przed sobą dziecinnie życia...

MENADA Gdybyś miał przed sobą dziecinnie życia...

ORFEUSZ Tobie powierzyłbym moją mądrość, moją sławę, moją nieśmiertelność.

MENADA Co to jest nieśmiertelność? Czy to jest odurzający napój? Czy taniec z obcych stron? Czy nowy wróg?

ORFEUSZ Nowy wróg, Aglae, którego nie zwyciężysz.

MENADA Nie rozumiem. Jestem żoną.

ORFEUSZ Powiem wam bajkę.

MENADA Wesolą?

ORFEUSZ Ha, ha! wesolą i troszkę podstępna. Bajkę o piekle. Znakomita, zobaczycie. Zapomniałycie? Byłem przecież za życia — jedyny z śmiertelnych — z wizytą w Hadesie. To coś znaczy. Cerber, Charon, wielki porządek, a jakże — karności. Diabły mają swoje przydziały, resorty. A najzabawniejszy jest Hermes. Nagania biedne du-



ANNA ŚWIRSZCZYŃSKA

szczyki do swej łodzi i wiecie, co im deklamuje?

Dusze znakomite i rozważne, oto miejsce, gdzie dane wam będzie zaspokojenie słachetne ciekawości, co matka jest mędrcom.

A z jakim przejęciem o to gada, ten cynik! I popycha oszalone i zahukane widziala dzweców, powroźników, złodziei i stragiarięk, które nigdy za życia nie zaznały ciekawości, co jest matką mędrcom, i którym tak dobrze było w pociężych, kaprawych powłokach cielesnych. To się nazywa uszczęśliwić przemocą!

MENADA Bystaś u Persefony? ORFEUSZ Rozumie się, U Persefony, królowej piekiel. Gdy ujrzałam ją, wydawała się roztagriona. Czesła włosy i namaszczała je tłuszczem. Powiedziała: *(Pauza; muzyka)*

PERSEFONA Wiesz, mam żal do mojej matki. Nie umiem rozpętać. Nie powinno się wydawać za mąż córek, które nie umieją rozpętać.

ORFEUSZ Ależ Persefono — czy nie pamiętasz, że zostałam podstępem porwana przez Plutona? Matka... jej wielkie zmartwienie... o tym wszyscy wiedzą.

PERSEFONA Tak, to jeszcze nie było najgorsze. Pamiętam tę łęką, jasną jak lusterko, to niebo rozpedzone. I cień własnego ciała koło nog, gdy schyliłam się, by zerwać kwiat. Z początku było jako tako. Plakałam wśród okopconych i wilgotnych ścian. Westchnienia ludzkie osiadły na nich jak dym. Nikt nie jest w stanie tego odchyścić. Z pulapu promieniowały blade żółwie, obrzymie jaszczurki syczały ciężko. To było drażniące. Litowałam się nad każdą duszą, wydawałam surowe wyroki, obowiązujące przez wieczność. Szyfała tak skazałam i kilku innych. Patrzyłam porozumiewawczo na Plutona *(Śmieje się)* Nie było nudno w tej jaskini. Wszystko dokola przerażało. Wielkie nieszczęścia, wyszukane grzechy. Rozpaczaliśmy dnie i noce. Pluton ogarniał mnie ramieniem i mówił:

PLUTON Przywykniesz, przywykniesz, dziecko...

PERSEFONA Ach, był zawsze podrażniony. Zrywał się — taki mial nerwowy krok — i odchodził do miejsca najstraszniejszych kar. Z brwią nawisłą palił tam grzeszników na wolnym ogniu. Słyszałam jęki. On śmiał się czasami, zrzucił z siebie szaty. Piekiło było mu za male.

PLUTON Piekiło jest dla mnie za male, Persefono. Duszę się. Oh, gołąbko, nie na to nie poradzisz, to są sprawy zawile. Klimat, widzisz, nie służy mi. Duszno niby w laźni i pochmurno. Uf, jestem sponony i ozerwony jak od wina, a przecież nie piję. Ogień mnie upija — ha, ha, ogień, w którym duszyczki skwierczą. Och, ciężkie życie.

PERSEFONA Patrzyłam z odrazą. Schylał szpetne czoło, śmiał się znou. Taką twarz ma może Nemesis. Potem, gdy byliśmy sami, ocierałam mu z czoła pot i łzy. Gardziłam sobą. Ach, jak mnie wruszała taka łza, znaleziona w kącie jego krwawego oka! Wybiegałam w gaje cyprysowe, darłam szaty wśród trzody głupich duchów, apatycznych jak obrazki. Uspokojona, długo jeszcze przeklinałam Ananke, co każe grzeszyć i cierpieć.

ORFEUSZ Tu Persefono umilkła. Światło podniecenia znikło z jej twarzy. Po chwili rzekła smutno:

PERSEFONA Orfeuszu, nie mów nikomu. To najstraszniejszy grzech. Przywyłam się do piekła. Zaczynam tyć. Ciało moje robi się tłuste, świeci. Pluton mówi, że jestem coraz piękniejsza.

PLUTON Rozkwitasz, moja żono. Te bransolety — jak one błyszczą na twych pociemniałych rękach. Piekielniczy wodzą za tobą ślepiami. He, he, ładna jesteś.

PERSEFONA Zakopcone ogniem piekielnym bransolety przysstrajają mnie, niby niewinne kwiaty z ziemskich łąk. Posiadam przecież wdziałki, jakie mają kobiety, lubiące patrzeć w lustro *(Lekko)* Potrafię być nawet dowcipna, stroję się. Widzisz — toalety piekielne.

ORFEUSZ Widzę.

PERSEFONA Popatrz na to lusterko. Świeci, prawda? Wypolerował je dla mnie Charon. Jęczy po nocach koło swojej łodzi nad rzeką. Nie widziałeś go? Jest potworny; wzbudza odrazę. Pluton nie każe mu dawać nigdy dużej jeść, żeby warczał na cienie, rozumiesz, żeby się bały. Warczy z głodu jak pies. Tylko do mnie lasi się.

ORFEUSZ Piękne zwierciadelko.

PERSEFONA Widzisz, delikatnie rzeźbiona w dwa smoki. Cryzą się relikwioty jakby igry. I patrz na siebie — ślepia w siepia. To może jest symbol. Dziwne, że ten potwór umie robić takie rzeczy.

ORFEUSZ Może dlatego, że nigdy nie daje mi się do syta jeść.

PERSEFONA *(Lekko)* Może *(posępnie)* Patrzę w to lusterko godzinami.

ORFEUSZ Czemu płaczesz, Persefono?

PERSEFONA Jaki wstyd. I gdzie jest kara. Kto wymierzy mi sprawiedliwość? To jedno mogłoby ocalić duszę moją, grzesniejszą od duszy Syzyfa i duszy Tantala i tych biednych królewicz Daudaid, które sama skazałam *(Pauza; muzyka)*

ORFEUSZ Nie byłem zdolny jej pocieszyć. Spłotała dłoń na karku, patrzyła wyzywająco i chmurnik. Malenki, pękaty pieksek, malenki szafarany potworek przypelzył i lizal jej nogę. Siarka ciekla mu z opasłego pyska. Leżała długo gryząc figę, wyciągniętą wśród swych strojów jak odaliska. Wtedy powiedziałem: — Persefono...

PERSEFONA Persefono... Jakoś inaczej niż dotąd zabrzmiało moje imię w twoich ustach.

ORFEUSZ Mówię głosem człowieka, który prosi o łaskę.

PERSEFONA O łaskę królowej zmarłych...

ORFEUSZ Czy wiesz, po co przyszedłem?

PERSEFONA Wiem. Każde dziecko greckie zna tę bajkę *(Z lekkim patosem, niby deklamując rytmiczną lekcję)* Sławy poeta Orfeusz tak kochał żonę swą, Eurydykę, że nie ułaski się Cerbera i jedyny z żyjących zstąpił do Hadesu. Kiedy stanął w obliczu królowej Tartaru, która miała troje oczu, trzy oblicza i trzy piersi, zamiętł ziemię polą faldzistego płaszczu, jaki noszą Trakowie...

ORFEUSZ Nie mam płaszczu.

PERSEFONA Nie szkodzi. Zamiętł ziemię polą płaszczu i zawołał głosem, który uśmierzył lwy.

ORFEUSZ Cóż zawołał?

PERSEFONA

— *Persefono, królowo za siedmiorgiem zielonych drzewi.*

Persefono, królowo za siedmiorgiem zielonych pieczeni.

Persefono, królowo za siedmiorgiem zielonych świec.

ORFEUSZ Tedy królowa rzekła: — Czego żądasz, Orfeuszu?

PERSEFONA Żony mojej, Eurydyki — powiedział Orfeusz. A królowa zaśmiała się *(Śmieje się)*

ORFEUSZ *(przestaje deklamować)* Cemu śmiejesz się, królowo?

PERSEFONA To śmiech podstępny, po-

eto. W zły czas przyszedłeś. Pani piekiel audzi się.

ORFEUSZ Śmiertelni ją nudzą?

PERSEFONA Nie.

ORFEUSZ Nieśmiertelni?

PERSEFONA Nie.

ORFEUSZ Nudzi się sama sobą. To nieuleczalne.

PERSEFONA Nie jesteś uprzejmy.

ORFEUSZ Nie jestem uprzejmy. Uprzejmi ludzie nie składają za życia wizyt w Hadesie. Skończ, królowo, bajkę dla greckich dzieci.

PERSEFONA O, skończ ją kto inny. Ja odegram tyko swoją rolę i powiem: — Orfeuszu, królowa zmarłych, wzruszona twą wielką miłością, oddaje ci małżonkę... *(Pauza; muzyka)*

ORFEUSZ Tak tedy poszedłem na łękę anemonów, gdzie siedziała Eurydyka w towarzysztwie Alkmeny i dwu siostrzy Orestesa. Ach, jak była zmieniona! Ruchy miała podobne do led pływających, lica nieopisane. W rękę trzymała kądziel. Gdy ją ujrzałem, trochę dała się, targając paluszkami w złości żółtawe nitki. Wyzwała mi w tajemnicy:

EURYDYKA One są okropne. Niedawno tu przyszyli i tak mocno poruszają się, cierpią, śmieją. O, widziałam te rozrosła brunatną dziewczynę? To Elektra. Kiwa się po ciałych dniach w rososcham wieniu na głowie, dumna ze swojej boleści jak z kosza dobrze wypranej bielizny. A Alkmena ciągle śpiewa.

ORFEUSZ Nie myśl o nich, moja słodka żono. Zabiorę cię stąd. Uśmiechnij się. Pomówimy o innych sprawach. Pamiętasz dom rodziców, kiedy byłaś jeszcze małą?

EURYDYKA *(sennie)* Dom rodziców...

ORFEUSZ Tak. To okno od wschodu, zawsze na nim stały doniczki z kwiatami, a pod oknem ławeczka, pamiętasz?

EURYDYKA *(z chuilonym ożywieniem)* Ławeczka. A tak, tak.

ORFEUSZ Klócić się z siostrą, kto na niej usiądzie. A ty byłaś straszna złońska, kopatała i drapałaś, a potem buch! i już jej nie ma. Uciekla do pastucha, do bydła. Raz spotkałem cię na łące, jak strzygł owce; i mówię: — Wstyd, taka duża panna, zamorusana i obdarta jak znajda. A ty — ha, ha! — odpowiadałaś mi bardzo

BORIS PASTIERNAK

SZCZĘŚCIE

*Ulewę wieczorną ogrody
Wchłonęły. A wnioszek stąd taki:
Ze szczęście tak samo nas podda
Udręce, jak chmurne orszaki.*

*Tak szczęście gwałtowne na pewno
Wygląda twarz w twarz — rzeczywiste,
Jak ulic po przejściu ulewy
Zyciestwo tysięcylistne.*

*Tam pokój zawarto. Jak Kain,
Włóczony tam ciepłem przedmieści,
Już grzmot zapomniany, wyśmiany
I czi pozabawiony przez liście.*

*Przez wyż. Kropli czkawka. I jeszcze
Tym bardziej wyraźna, że przy tym
Nie zliczyć zagajów: bo deszcze
Rozlały się w deszcz jednolity.*

*Po liściach na płask. W oceanie
Roztopu pęczkowania. I na dnie
Szumnego adorowania
Niebiosów wyznawców przykładnych.*

*Gąszcz krzewów nie został wyżyty.
Krzyszodziób kochliwy tak szcedorze
Nie przyska ziarnami o pręty,
Jak gwiadz rozsypiskiem — wiciodrzew.*

Przełożył SEWERYN POLLAK

JAN ŚPIEWAK

W GŁĘB ŻRENIC

1

*To twi tak:
Rysy twarzy przechodniów noziami spojrzeń zrywam, a potem porównuję do drzewa, a drzewo do chmury — niech płyną.
Przyjaciel mówi wieczorem: — Jaskółki posąg pogody unoszą z sobą. Klamie! Posąg rysów daleko uśmiechem płynie w Paryżu.*

*Pozostaje swoboda ruchów. Gniew kielkuje łzami, lzy gryzmolą na szybie udo. Szybki jak list wrzucam do skrzyżni.
Oczekuję odpowiedzi groźnej jak odpływu morza.*

2

Pijany popik lato wypięwuje ochryple. Pyszczoly na tratwie kwiatów wyruszają w podróż i giną u brzegów upalu.

W akwarium chmur ślepe ryby i staw odbity w chmurze pije głodnymi oczyma wodę.

*Jest cicho.
Wtedy podnoszę się z trawy i krzyczę: — Oto odpowiedź.*

nienuprzejmie. Coś takiego, aż wstyd powtarzać...

EURYDYKA Więc po co powtarzasz? To już dawno.

ORFEUSZ Nie, bo byłaś taka śmieszna. Ja nawet nie wiem, jak w domu ci pozwalał. Potem dopiero zmieniłaś się, wydorowałaś. Zrobiła się taka strojniasa.

EURYDYKA O kim mówisz?

ORFEUSZ Przecież o tobie.

EURYDYKA Nie pamiętam.

ORFEUSZ A pamiętasz morze? Niedaleko domu. Żeglarze czasem śpiewali mi, jadąc brzegi. Różni żeglarze. Często śpiewali w obcym języku — jacyś barbarzyńcy. Wróćmy tam, cheesz?

EURYDYKA Dokąd?

ORFEUSZ Na ziemię, moja słodka Eurydyko.

EURYDYKA To długa droga... *(Pauza)*
ORFEUSZ Darujcie, menady, że skrócę opowieść, choć to przybliży mi zgon. Była ciągle senna, gdy wiodłem ją drażnymi korytarzami ku światu słońca, gdy stapałymi powoli, a jaskinie piekielne migotały, a diabły piekielne jęczały. Ach, coż więcej mam mówić. U wejścia stał Cerber, pies trzygłowy. Pytał o imię. Ale ona milczała. Kiedy nalegałem, skrzywiła usteczka.

EURYDYKA Nie mogę powiedzieć dokładnie. To wszystko jedno. Nie męcz mnie.

ORFEUSZ A kiedy groziłem, jak się grozi niedobremu dziecku, zaśmiała się z przekorą.

EURYDYKA Ja się niczego nie boję. Przecież już nie umrę.

ORFEUSZ Ach, czemu powiedziała takie słowo! To był wyrok. Zaraz poszedł do niej Hermes. Nie zdziwiła się wcale, kiedy dotknął jej ręki na znak, że zostaje w Hadesie. Nie spłoszyła się, zbyt łagodny miał uśmiech. Odeszli razem. Próbowała tańczyć po drodze. Podnosiła ręce bardzo powoli. To było smutne. Kiedy zawołałem ją po imieniu, jak się wola gołąbęć, odwróciła się i powiedziała:

EURYDYKA Bądź zdrów.

ORFEUSZ Zdawało mi się, że nie rozumiała tego wszystkiego, nie widziała mojej boleści. Była jakby za szybą. Umarli są tacy delikatni, lżejsi od snów. Odeszła uśmiechając się... Oto moja opowieść, menady *(Pauza; muzyka)*

MENADA Menady usnęły.

ORFEUSZ Śpią jak dzieci. Dopiero teraz widać, jak są jednak podobne do zwykłych kobiet. Teraz, gdy oczy mają zamknięte. Gdyby nie kopia skóra na prawej piersi, gdyby nie wieńiec z bluszczu na splepanych kudkach. Ciekaw jestem snów menad.

MENADA Nie mamy snów. Nie zaspimy nigdy. To pierwszy raz. To ty jedynie zdolałeś je usnąć, pogromco panter.

ORFEUSZ Ciebnie nie uspiłem.

MENADA Moje nie.

ORFEUSZ Czemu?

MENADA Jak one mocno śpią. Można by przejść wśród tych ciał, jak przez pobojuwisko, nie zbudziwszy nikogo. Krok — i byłbyś wolny. Czuję twoją wolność w powietrzu. Powietrze płonie od jej zapachu. To noc pokoju. Czy słyszysz, jak gadają strumienie? Niby dzieci w kolebkach. Cała natura oddycha dobrocią. Nie wierzę w wyroki Ananke. Zadna z'a rzecz nie stanie się tej nocy. Pojednanie... oswobodzenie. Coś osobiwie łagodnego zniża się od gwiazd.

ORFEUSZ W istocie. Coś najbardziej łagodnego.

MENADA Niby ogień przezroczyisty, będący zarazem muzyką, żywił czuły i cenny jak serce w piersiach, radość niematerialna.

ORFEUSZ Ha, ha! Aglae, Aglae!

MENADA Co?

ORFEUSZ Przecież ty śpiewasz o śmierci.

MENADA Ja?

ORFEUSZ Gdybyś mogła „zyszc” swój głos. Takim głoskiem mówi człowiek, który pragnie i czuje bliższe spełnienie pragnienia. Ty pragniesz zabić.

MENADA Pragnę zabić.

ORFEUSZ Ciebnie jednej mój czar nie uspił. Jakżeby mógł uciec? Ty przecież czuwasz. Nie darmo przez te kilka godzin pokochałem cię ponad wszystkie stworzenia. Ty jesteś najdziksza. Jedyna z ludzi i zwierząt, której nie zwyciężyłem.

MENADA Orfeuszu...

ORFEUSZ Niebo niedługo zbjednie. Aglae. Obudź menady, już czas. Ananke rzekła, że umrę przed wschodem słońca.

MENADA Orfeuszu...

ORFEUSZ Weź bęben, uderz w wielki bęben, zawołaj...

MENADA Zawołam *(Szeptem)* Siostry moje, menady, siostry moje, menady, siostry moje, menady... *(Stłumiony bęben).*

ANNA ŚWIRSZCZYŃSKA

STEFAN LICHAŃSKI

GLOSSY O ANTYREALIZMIE POETYCKIM

Zanim przystąpimy do meritum omawianych w niniejszym artykule spraw, musimy przede wszystkim ostrzec czytelnika, że rozważania niniejsze nie są zorganizowanym metodycznie wykładem teoretycznym, lecz tylko zbiorem „uwag *à propos*”, szeregiem luźnych gloss, powstałych w związku z lekturą trzech książek poetyckich¹.

I

Termin „antyrealizm” jest zbyt ogólnikowy, by można było używać go, nie sprzecywawszy w miarę możliwości jak najściślej, co się chce nim określić. Trzeba sobie przede wszystkim zdać sprawę z tego, jak należy rozumieć przeciwstawienie: realizm — antyrealizm. Pisząc swego czasu o Wyprawach Zagorskich (*Pion*, nr 231), podkreśliłem szczególnie dla nas ważny fakt, że deformacja rzeczywistości w sztuce antyrealistycznej jest zjawiskiem

wzniosłe i ukryte. I każdy artysta wie dobrze, iż bez tej formy intelektualnej, dominującej nad materią, jego sztuka byłaby tylko zmysłową mieszaniną². „Wolno nazywać Techniką całość tych reguł, lecz z warunkiem rozszerzenia i podniesienia spójnego sensu tego wyrazu: istotnie chodzi tu nie tylko o środki materialne, lecz także i przede wszystkim o sposoby i drogi czynności porządku intelektualnego, których artysta używa, aby dojść do celu swej sztuki”.

Twórczość artystyczna jest więc pracą odbywającą się w tej samej rzeczywistości, co praca robotnika czy rolnika, ale wykonywana według specyficznych, jej tylko właściwych prawideł rzemiosła, a jej artystyczny punkt wyjścia i dojścia znajduje się w sferze sztuki, w sferze stanowiącej całościowy układ autonomiczny, i nie ma powodu, by dzieło artysty miało odwoływać się o stwierdzenie swojej racji bytu do jakichkolwiek instancji pozaestetycznych. Pojęcia wyobraźni twórczej i autonomii artysty pozwalają nam wyjaśnić charakter zjawiska deformacji w sztuce antyrealistycznej: elementy rzeczywistości, wykorzystane jako tworzywo artystyczne, ulegają podczas aktu twórczego transformacji, która czyni ich nowy układ — realizowany przez artystę — czymś różnym od ich układu w rzeczywistości praktycznej nie tylko ilościowo (to i realizm postuluje artystyczne selekcjonowanie materiału), ale i jakościowo.

Na ów fakt pochodnego charakteru deformacji zwracamy uwagę dlatego, że pragniemy przeprowadzić linię demarkacyjną nie tylko między antyrealizmem i realizmem, ale także między tym pierwszym i anarchizmem, między tendencjami ekspresjonistów i nadrealistów czy wywodzącymi się z tego samego źródła (przesilającymi się w chorobliwie zbroczonym romantyzm) koncepcjami St. Ign. Witkiewicza, dla którego deformizm stał się celem samym w sobie, jedyną „treścią” jego „czystej formy”.



MARIAN NIŻYŃSKI

pochodnym, a nie postulatem przyjętym *a priori*. Zasadnicza bowiem różnica między realizmem i antyrealizmem uwarunkowana jest nie różnicami poglądów na rzeczywistość, lecz odmiennym pojmowaniem sztuki.

Realizm zakłada, że sztuka może tylko *odtwarzać*, toteż nie może on uznać autonomii artysty w odniesieniu do życia praktycznego. Nie tylko postulat wierności wobec rzeczywistości, ale także kanony poetyki normatywnej mają przy takim postawieniu kwestii charakter przepisów literackiego kodeksu cywilnego, mającego utemperować ekstremistyczne zapędy artysty, by przez to ułatwić odbiór aperepcje twórcy artystycznego. Sztuka potraktowana jest jako rozrywka wyższego rodzaju, zawierająca niezaraz cenne wskazania praktyczne, rozrywką „głdziwa”, której używanie — umiarkowanie oczywiście! — należy gorąco zalecać. Rzadko — rzecz jasna — ów stosunek do sztuki znajduje swój wyraz w sformułowaniu tak skrajnym jak powyższe. Jeśli jednak przyjmie się, że *zasadniczo* sztuka jest jakąś nadbudową czy przybudówką życia praktycznego, to choćby się wzajemną współzależność sztuki i życia przedstawiało w formach tak kunsztownych i pięknych konstrukcji pojęciowych, jak czyni to Irykowski w *Walce o treść*, zawsze dotrze się do przeświadczenia, że zarówno punkt wyjścia jak i punkt dojścia dla artysty znajduje się w sferze poaartystycznej, że dzieło sztuki jest *mutatis mutandis* zawsze tylko *środkiem* i nie celem.

Dla antyrealizmu punktem wyjścia jest przekonanie o twórczym charakterze wyobraźni artystycznej. Dlatego też antyrealista wszystkie przepisy poetyki traktować musi jedynie jako konwencje, posiadające znaczenie czysto mechanicznych recept pomocniczych i ułatwiających kontakt między artystą i społeczeństwem, ważność zaś istnającą posiadają dla niego te prawa realizacji jego zamierzeń twórczych, o których tak pisze Maritain: „Prawida pewne, o których mówili scholastyki, nie są nakazami konwencjonalnie narzuconymi z zewnątrz sztuce; są to drogi czynności operacyjnych samej sztuki, racji pracowniczej, są to drogi

Więzier wieczorny łatwo stać się może przyczyną wielu nieporozumień. Dość daleko posunięta beheremeralność Niżyńskiego w posługiwaniu się „kwarglistycznymi” efektami językowymi i duży ładunek emocjonalny jego wierszy nasuwają przypuszczenie, że twórczość tego poety da się związać ze Skamandrem i reprezentowanym przezeń stosunkiem do sztuki. Ale *si duo faciunt idem, non est idem*. Język Skamandrytów jest przedłużeniem języka potocznego; jego poetyzacja osiąga się mechanicznie przez wzmoczenie ekspresyjności zdań zestawianiami słów o silnym zabarwieniu emocjonalnym. Doskonałym przykładem tej techniki może być *Łasknota* Tuwima, gdzie kwargle językowe przepływają się z banałami sentymentalnego liryzmu („rozpaczaży kamienną”, „dziki żal”, itp.), z *Złamaniami* Niżyńskiego, które są podobnym przykładem. Różnica jednak pomiędzy tymi dwoma utworami polega nie tylko na tym, że wiersz Niżyńskiego jest nie tak rozmyślny uczuciowo, ale przede wszystkim na tym, że język poetyki Tuwima *nazywa*, Niżyńskiego zaś — *wyraża*. Tuwimowi bowiem chodzi o to, by możliwie najwierniej odtworzyć stan duchowy kochanka *zrozpaczonego* objętością kochanki, u Niżyńskiego zaś równie „kuchta dojna” jak i „azalie” są po prostu ekwiwalentami (nie symbolami!) pewnych treści uczuciowo-pojęciowych. Kwargle Niżyńskiego nie potrzebują się bynajmniej legitymować swoją „życiowością”, nie są one użyte, by uczynić zadłość wymaganiom naturalizmu psychologicznego, jak to ma miejsce u Tuwima, gdyż należą one do prywatnego inwentarza środków artystycznych poety, są elementami jego języka poetyckiego, będącymi samodzielną kreacją artystyczną.

Podobnie jak z językiem ma się sprawa z bujnym dynamizmem poezji Niżyńskiego. Nie jest on osiągnięty przez wyszukiwanie jaskrawo „życiowych” tematów i apelowanie do pobudliwości nerwowej czytelnika. Wprost przeciwnie: w *Więcierzu wieczornym* przeważa poezja refleksyjna, aczkolwiek nie reprezentująca tego typu refleksjonizmu, z którym najczęściej się spotykamy i który polega na mechanicznym zamknięciu w „mowę wiązaną” gotowych refleksji filozoficznych. Nigdy niemal taka operacja nie udaje się w stu procentach, gdyż zupełne zharmonizowanie „formy” i „treści” wobec ich przynależności do różnych dziedzin życia kulturalnego jest nie-

możliwe, toteż szukano innych możliwości godzenia sztuki z myślą dyskursywną. Mamy więc refleksje wynikające jako moral z jakiegoś opowiadania, mamy refleksje będące punktem wyjścia dla uzasadniającej je opowieści (klasyczny przykład: *Bies przewrotności* E. A. Poe'go), mamy refleksje nie wypowiedziane wprost a tylko podsunięte czytelnikowi przez sam układ elementów fabularnych (metoda akrostychowa). W każdym jednak wypadku zachodzi tu proces analogiczny do rodzenia się perły: obrastania przez żywioł artysty ciała obojętne. U Niżyńskiego natomiast epoką mamy się z czymś gatunkowo różnym.

Wróćmy znów do wspomnianych powyżej *Azali*. W wierszu tym mamy odtworzonego dramata świadomości mającej dokonać wyboru między dwoma postawami ideowymi, zmataforzowanymi jako „kuchta dojna” i azalie. Dramat świadomości przetworzony na wiersz liryczny: koncepcje pojęciowe zostały tu więc wykorzystane jako tworzywo artystyczne. To nie jest już poezja filozofująca! To jest poezja, która zarówno sformułowania filozoficzne jak i procesy zachodzące w świadomości czyni swoim materiałem.

Odbywa się tu coś więcej, niż zuchwały podbój jeszcze jednej krainy przez imperializm poetycki. Mówi się obecnie dość często o zmierzchu liryki, a głosy te zdaje się potwierdzać tendencja do epizmu, którą odnajdujemy w twórczości szeregu najwybitniejszych poetów naszego czasu. Zdać się jednak, że zachodzi tu pewne nieporozumienie: kończy się liryka wyznań i doznań, liryka wzruszeń osobistych, wyrażająca ostatecznie zawsze tylko fizjologiczną osobowość człowieka, istnieje jednak jeszcze osobowość humanistyczna, istnieją obok wzruszeń nerwowych wzruszenia intelektualne, obok impulsów dostarczanych przez świat zjawisk fizycznych impulsy pochodzące ze świata przeżyć wewnętrznych — istnieje zatem możliwość *innej* poezji lirycznej, będącej wypowiedzią właśnie naszej osobowości humanistycznej. Pod tym kątem widzenia warto przeczytać takie wiersze, jak *Nawiedzenie grające*, *Azalie*, *Deklaracja*, *Psia epopeja*, *Wyprawa do młyna* (imponująca śmiała i udana próba odnowienia formy ballady romantycznej), by zdać sobie należycie sprawę ze znaczenia książki Niżyńskiego, z jej prekursorskiego poniekąd charakteru.

Pozostaje jeszcze do omówienia sprawa dynamizmu tej poezji, poruszona już poprzednio. Nie podobna zaliczać tej sprawy frazesem o żywiołowej ekspresyjności stylu Niżyńskiego, gdyż styl pisarski można należycie rozumieć i wartościować tylko w odniesieniu do pierwiastka nadrzędnego, do wizji centralnej, nadającej ton zasadniczy całej twórczości danego pisarza. U Niżyńskiego wizją tą jest człowiek stojący twarzą w twarz z tajemnicą bytu. Cięży na tym poecie spuścizna romantyzmu, pragnącego przez sztukę rewidować prawdy najwyższe, ale jest w nim i bohaterstwo typowe współczesne, które bezlitośnie zdiera zasłony wszystkich złudzeń, choćby za ostatnią z nich znalazł się — pustkę. Taka walka nigdy nie może zakończyć się zwycięstwem, nikomu nie uda się zamknąć tych problemów w formę kształtną i pełną, jeśli nie zgodzi się na jakiegoś uproszczenie, na jakąś formułę — hipoteczę, dającą złudzenie mety. Ale Niżyński takich rozwiązań nie przyjmuje. I dlatego w jego poezji nie ma miejsca na poprawność, dlatego nieraz przy czytaniu jego wierszy mamy wrażenie narzucania się w chaos, dlatego rozpętaną przez poetę nutą żywiołu poetyckiego rozszadła ramy wszelkich konwencji poetyki normatywnej i piętrzy się raz po raz w bezkształtne skrzepy wulkanicznej lawy. Nad artystą triumfuje człowiek, który wybrał dla siebie wielkość bezkompromisowej odwagi wobec zagadnień najtrudniejszych i najważniejszych.

III

Poezja Morskiego i Niżyńskiego różnią się od siebie biegunowo. Morski jest wirtuozem swoistej techniki poetyckiej, ukształtowanej na wzorach Młodej Polski i Lęśmiana, ale wzbogaconej również niektórymi zdobyciami poezji współczesnej. Jest to poeta zupełnie dojrzały, panujący pewnie nad swoimi środkami ekspresji, nie ulegający nigdy *aporowi* poetyckiej egzaltacji, czego o Niżyńskim stanowczo powiedzieć nie można.

Morski imponującą władą tworzywym i formuje je stosownie do swych zamierzeń.



JAN HUSZCZA

Świat rzeczywisty przemienia się u niego w liryczną baśń, w uroczą feerię, pełną nieprzezwyciężonych niespodzianek (*Na wprost słońca*, *Na skraju lasu*, *Martwa natura*), zaś najbardziej abstrakcyjne wizje przemieniają się w obrazy rysowane mocno i wyraziście (*Ziar*, *Ryż bogi*, *Przypływ*). Nie umie jednak Morski wyjść poza świat, poprzestaje na odrębnieniu go alchemią słowa, na zbliżeniu się do granicy czystej poezji (*W topolach noc...*, *Nie ma czego...*). Równie nieosiągalny jest dla niego realizm opisowy, którego próby (*Na przelaj*) cechuje sztuczność, przesadna brutalność. Morski wyswobodził się magią artysty spod nacisku rzeczywistości realnej, ale nie odnalazł drogi do sztuki tworzącej, do pełnej swobody artysty, toteż nie może on wyjść poza bajkowo uroczą ojęzyczną widm, poza „ziemię, co nie dotknęła ziemi” (Norwid). I dlatego właśnie jego poetycki biologizm (*Dzieńki u brodu*, *Pies*, *Pogania*) robi zawsze wrażenie jakiejś zalosnej automatyzacji. Urok (niezaprzeczony!) poezji Morskiego przynosi czasem na myśl urok równie widmowej poezji smutnego kuglarza — Jana Cocteau, także zblakłego w ferii i szukającego wśród niej nieistniejących krain własnej ojczyzny.

Pod wytwornym, czasem nonszalanckim dandyzmem poezji Morskiego kryje się nieunikniona klęska artysty, którego sztuka zdradza tak jak on ją zdradził, czyniąc z niej sferę zastępczego wyżywiania własnych pragnień i emocji, lekceważąc ów naturalny porządek, który każe być sztuce pracą, realizującą cele ponadindywidualne, podaną prawom wyższym niż reguły technicznej doskonałości. Brak rozróżnienia pomiędzy *finis operantis* (celem robotnika) i *finis operis* (celem dzieła) w sztuce powoduje swoisty amoralizm artystyczny, który z przerażającą lekkością odcina koźnię własnej twórczości, przenosząc ją ze sfery konstruktywnej działalności kulturowo-twórczej, zróżnianej z całokształtem pozytywnej pracy ludzkiej, w jałową pustelną narcyzmu.

Spoza mocno naszpikowanego nietszeczaniem programowego biologizmu autora *Ryż bogów* wychyla się inteligencka desperacja, dla której zawsze charakterystyczny jest odwrót od kultury do pierwotności, uleganie tendencjom regresyjnym, zdecydowanie antykulturalnym, które uduwiają kolekcjonerów z „lepszych sfer”, czyniąc ich wyznawcami jakiegokolwiek mistyki: komunizycznej, faszystowskiej, okultystycznej — wszystko jedno, byle dalej od sirowego lażu intelektualnego, od obowiązku konstruktywnej pracy. Morski nie ulega złudzeniu, że my możemy jeszcze powrócić tam, „gdzie nasze pasły się pradziady wśród kęszyców w jego wierszach ton pesymizmu i niepokoju: głos sumienia intelektualnego, który pozwala mieć nadzieję, że ten posiadający naprawdę wielkie możliwości poeta zdoła się oswoić z kręgu irracjonalistycznych iluzji i antykulturalnych sugestii.

IV

Huszcza nie jest jeszcze poetą o tak wyraźnie zarysowanym profilu twórczym jak Niżyński czy Morski. Brzdądzi mu jeszcze nadmiar łatwej poetyzności, sentymentalizmu, jakieś zapóźnione echa młodopol-

¹ MARIAN NIŻYŃSKI: *Więzier wieczorny*. Warszawa 1937. Nakł. Myśli Polskiej. — EUGENIUSZ MORSKI: *Ryż bogi*. Poznań 1938. Biblioteka Promu, tom IX. — JAN HUSZCZA: *Ballada o podróży*. Wilno 1938. Nakł. Oddziału Wileńskiego Związku Zawodowego Literatów Polskich.

skiej dekadencji (*Opowieść o nocy. Po dancingu*), nie zawsze szczęśliwie posługiwanie się techniką poezji współczesnej. Ale nawet w potknięciach tego poety widać ambitne dążenie do znalezienia własnej drogi twórczej. Potrafi on osiągać najprostszymi środkami artystycznym nader mocne efekty (*Wieczór z ojcem*). Twórczość jego kształtuje się pod wpływami powągaradowego już pokolenia poetów (przede wszystkim Czechowicz i Zagórski), o czym świadczy także chociażby wiersz jak *Podczas pogody czy Odrót*, należące do najlepszych w tomie.

Już te poetyckie powinowactwa Huszczy wskazują, że jest on bliższy poezji antyrealistycznej niż nawet Niżyński, w którym mocno jeszcze tkwi zapóźniony romantyzm. Jeśli u Niżyńskiego antyrealizm jest wynikiem nie zamierzonym, to dla Huszczy jest on świadomie osiąganym celem. Z tego właśnie względu warto zwrócić specjalną uwagę na *Miasteczko*, wiersz w *Balladzie o podróży* zresztą nie najlepszy. Jest to interesująca próba wznowienia noweli poetyckiej. Gdy w poezji typu skamandryckiego nawet wiersz liryczny przechodził niespodziewanie w opowiadanie, to u Huszczy

czy normalne opowiadanie przemienia się w utwór prawdziwej poetyki. Nie decyduje o tym poetyckość ujęcia, gdyż w tym wierszu metaforyka Huszczy nieraz szwankuje („Ustami Koli non skandowała historię Rzymian”), ale poetyckość spojrzenia na opisywane fakty, która je odradnia, nadal nie ma sensu czysto artystycznego, nie zależy od potocznego, nie deformując zbyt skrajnie. Transformacja fragmentów rzeczywistości w elementy utworu poetyckiego uzależniona jest u Huszczy od integralnego poetyckiego wizerunku całości, a nie od magii słowa.

jak to ma miejsce w poemacie Morskiego *Na przełaj*.
Liryka Huszczy, aczkolwiek wysnuta przejawia się doznań osobistych, nie grzeszy nadmiernie obfitością faktów z przeszłości, młodych pisarzy akcentując spowiedniczych. Nie epatuje ona bynajmniej t. zw. szczerością, będącą — jakże często! — maską artystycznej bezradności i blagi, przekonywana przede wszystkim jakością rzemiosła poetyckiego. Takie wiersze jak: *Podczas pogody, Miasteczko, Po śmierci przyjaciela, Odrót, Wieczór z ojcem* świadczą, że talent Huszczy jest na dobrej drodze.

STEFAN LICHANŃSKI

PRAWDA O FORMALISTACH ROSYJSKICH

Jeszcze rok przed ukazaniem się *Antagonizmu wieszczów*, a na lat kilkanaście przed głośnym „nawróceniem” i „przejściem na formalizm” oraz *Wstępem do badań nad dziełem literackim* Manfreda Kridla, Waclaw Lednicki w artykule „Losy Puszkiwa w ideologii społeczeństwa rosyjskiego” (*Kultura Słowińska*, 1924, nr 4—5) charakteryzował przez formalistów rosyjskich jako odznaczające się „śmieszny” niezar pedantyzmem, naiwną wiarą w absolutną wartość rozmaitych wykresów, tablic porównawczych, zestawień statystycznych... podkreślając jednak, że wprawdzie „nie wątpliwe taki sposób jest łatwiejszy, nie wymaga wysiłków twórczych, albo znacznie je zmniejsza, zwalnia krytyka od zagładania do skomplikowanej, zwłaszcza w warunkach życia sowieckiego, dziedziny badań ideologii religijnej, społecznej, politycznej danego dzieła literackiego”, ale właśnie w „ciężkich warunkach sowieckiego życia ten *Ersatz* naukowości może być usprawiedliwiony”; formalizm, to „niewątpliwa reakcja przeciwko t. zw. ideowo-społecznej metodzie, która tak długo i wyłącznie ciążyła na rosyjskiej krytyce literackiej”.

Nie wdając się w polemikę nad większą czy też mniejszą „łatwością” metody formalnej czy metody reprezentowanej przez prof. Lednickiego, stwierdzić trzeba, że sąd jego nie jest oparty na gruntownej znajomości rosyjskiej szkoły formalnej; o tyle jest jednak usprawiedliwiony, że prace wyjaśniające genezę i metodę tej szkoły (Eichenbaum *Literatura*, Engelhardt *Formalnych metod w historii literatury*, Zirmunskiego *Woprosy teorii literatury*) ukazały się po r. 1924. Na ogół jednak, niestety, Lednicki należy do str. grupy krytyków, o których pisze na t. 131 *Literatury* Eichenbaum i którzy formalizm pojmują tylko jako przygotowywanie schematów i klasyfikacji.

Dopiero w r. 1937 napotykną znowu na opinie o formalizmie, które wywołał wydany w r. 1936¹ Manfreda Kridla *Wstęp do badań nad dziełem literackim*. Praca ta, nie przemysłana pod względem metodologicznym, przez swój eklektyzm i niesystematyczność zupełnie formalizmowi obca, uchodzi w Polsce za jego manifest. W ogóle znajomość metody tzw. rosyjskiej szkoły formalnej ogranicza się, a nawet często polega u nas wyłącznie na znajomości tych kilku stron ze *Wstępu do badań*, na których prof. Kridl z sympatią wyraża się o rosyjskich formalistach i streszcza ich metodę. Pozwoliło to jednak bardziej wnikliwym przedstawicielom naszej krytyki naukowej zorientować się całkowicie co do formalizmu i wypowiedzieć o nim sąd stanowczy a niecierpny charakterystyczny, jak świadczą o tym wystąpienia profesorów Kolačzkowskiego i Lempickiego.

Otóż Stefan Kolačzkowski tak pisze m. in. o formalizmie w artykule „Bilans estetyzmu” (*March*, styczeń 1937, str. 149—185): „Formalizm rosyjski był niczym innym, jak tylko albo ucieczką od poruszania zagadnień, w których można by się było w niebezpieczny sposób zdradzić, albo wyrazem materialistyczno-mechanistycznej koncepcji życia” (str. 177—178); „... formalizm jest uprawianiem gruntu pod bolszewizm” (str. 179). „Z arogancją jako stała forma bycia łączy się więc poczucie, że tylko *terror*em (podkreślenie prof. Kolačzkowskiego) psychicznym, „propagandą” bez skrupułów, można coś osiągnąć. Ta bolszewicka zaraza psychiczna przenika wraz z formalizmem i jego „mentalnością” (str. 179—180).

Zygmunt Lempicki w rozprawie wstępnej do zbioru prac stylistycznych Spitzera, Vosslera i Winogradowa (*Z zagadnień stylistyki*, Warszawa 1937) sądzi natomiast, że „może w okresie bolszewickim jest ten formalizm rosyjski pewnego rodzaju próbą instynktownej samoobrony umysłu przed za-

lewem nauki o literaturze przez ideologię, w tym wypadku oczywiście komunistyczną. Jako taka zdrowa próba reakcji zasługiwałaby na szacunek jako symptom interesującej w duchowych dziejach nauki. Jednak to, co w pewnych określonych warunkach może być uzasadnione jako objaw psychiki i specyficznej sytuacji, nie powinno być uważane w innych środowiskach (pełen taktu ze strony Kridla i jego seminarium — J. T.) za pewnego rodzaju ideal czy też wzór traktowania zagadnień” (str. XV). „Książka Walza — pisze nieco wyżej prof. Lempicki (mowa o *Gehalt* i *Gestalt*) — w sposób może nie zamierzony przyczyniła się jednak do nawrotu do formalizmu...” (str. XIV). „Kierunek wprowadzony przez Walza stał się niewątpliwie — jak zaznaczyłem, na pewno mimo woli — przyczyną odcienia formalizmu w badaniach literackich. Kierunek ten, jak wiadomo, znalazł żarliwych zwolenników w Rosji” (str. XIV).

W ogóle wszystko, co przeciwko formalizmowi powiedzieli w swoich wyżej wspomnianych pracach prof. Kolačzkowski i Lempicki (prof. Lednickiemu jesteśmy skłonni udzielić rozgrzeszenia ze względu na dawność jego przewiny i nieznaną ilość treści jego odczytów o formalizmie; czy *n. b.* czasem między jego poglądami a poglądami prof. Kolačzkowskiego i Lempickiego nie zasza przypadkiem jakaś „wpływologia”?), można sprowadzić do punktów: 1) formalizm rosyjski powstał mniej lub więcej pośrednio dzięki *Gehalt* i *Gestalt* Walza i stylistyce anglosaskiej, zwłaszcza amerykańskiej; 2) formalizm jest prawdopodobnie zdrową próbą reakcji przeciw zalewowi nauki o literaturze przez marksizm; 3) formalizm jest ucieczką od poruszania zagadnień, w których by się można było w niebezpieczny sposób zdradzić; 4) formalizm jest uprawianiem gruntu pod bolszewizm. Rosyjską szkołą formalną zajmie się szerzej w osobnej rozprawie; teraz tylko pokrótce przypomnę istotny stan rzeczy.

Podwaliny pod estetykę formalistyczną dała Kanta *Kritik der Urteilskraft*; rozwijał ją Herbart, a szczególnie Zimmermann (*Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*, 1856). Zupełnie nowoczesne stanowisko wobec zagadnienia formy w sztuce zajął rzeźbiarz niemiecki Adolf von Hildebrand, który w swej broszurze *Problem der Form in der bildenden Kunst* (Strasburg 1893) podkreśla fakt, że sztuki plastyczne przeznaczone są i winny zaspokajać wymogi oka; mogą to zaś w pełni czynić przy wielkiej dłałości o formę. W oparciu o teorię Hildebrandta stworzył Heinrich Wölfflin nową metodę badań sztuki, która przedstawiała najpierw na posiedzeniach berlińskiej Akademii Nauk w r. 1912, a następnie w rozszerzonej postaci w książce *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, której pierwsze wydanie ukazało się w r. 1915, dając początek morfologicznej — jak chcą inni (t. j. przeciwnicy) — formalistycznej koncepcji sztuki. Sprowadza się ona do hasła: *Kunstgeschichte als Formgeschichte* i skrajnie przeciwstawia się pragmatyzmowi Dehio, który później w swej słownej książce *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* (1928) kontynuując Max Dvorzak. W dziele *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (Berlin, 1924) pragnie Oskar Walzel „auf dem Gebiet der Dichtkunst zu schaffen, was von Wölfflin auf dem Gebiet der bildenden Kunst erbracht worden ist”. Dodaje jednak zaraz smętnie: „Die Aufgabe ist schwer” (str. 15—16). Mimo to, zachęcony twierdzeniem Wölfflina, że jego teorię można *mutatis mutandis* zastosować w literaturze, podejmuje się Walzel sprawdzić. Próba kończy się pozytywnie i autor *Gehalt und Gestalt* ma przyjemność stwierdzić, że „die Kategorien Wölfflins sich auf die Gestaltbestimmung von Dichtung übertragen lassen” (str. 319) i w ten sposób mimo woli (por. wywody Z. Lempickiego) przyczyniła się do renesansu formalizmu.

Doszliliśmy w tym nieco nieprzychylnym skrócie od Hildebrandta do Walza i roku

1924. Jaki jest jednak stosunek formalizmu rosyjskiego do estetycznych teorii niemieckich, których według prof. Lempickiego (pomiędzy już wymyślone związki z kwantytatywną stylistyką amerykańską) ma być jedynostannym wykształceniem? Po prostu o stosunku takim mówić nie można, bo go, choćby w najbardziej platonicznej postaci, wcale nie było. Formalizm rosyjski wyszedł z lingwistycznej postawy wobec zagadnień literatury i zajął się badaniem konkretnych faktów literackich, nie zwracając uwagi na teorię sztuki w ogóle. Przeszedłszy szereg ewolucji udowodnił sobie dopiero znaczenie swej metody dla estetyki i współczesnej nauki o sztuce, sam jednak w spekulacje filozoficzno-estetyczne nie wdawał się nigdy. Było to wprost przeciwieństwo jego racjonalizmowi (prof. Kolačzkowski pisze o formalizmie jako „wyrazie materialistyczno-mechanistycznej koncepcji życia”, a marksieści, właśnie przedstawiciele tej koncepcji, zarzucają formalistom... metafizykę).

Zaczęta metoda rosyjskiej szkoły formalnej odnosi się do r. 1914 (tj. na 3 lata przed Okтябреm, a na 10 lat przed *Gehalt* i *Gestalt* Walza), w którym założyciel i najparadoksalniejszy teoretyk szkoły, Wiktor Szklowski, ogłosił broszurę *Woskrieszenie słowa*. Opierając się o lingwistyczną definicję poezji Potiebnia, wysunął on zasadę odczuwania formy jako specyficzną cechę artystycznej percepcji.

Formalizm rosyjski jest tworem „istinnorusskim”, powstał w oparciu a rozwijał się polemizując z Potiebnia i Wiesielowskim oraz symbolizmem, na którego teoretycznych pracach wychowywali się futuryści, w jego upadku młodsi formalisci. W r. 1916 (na rok przed rewolucją, a na osiem lat przed *Gehalt* i *Gestalt*) organizują się oni w „Opojazie” (Obszczestwo izuczenia poetičeskogo jazyka — Towarzystwo dla badań języka poetyckiego) i rozpoczynają wydawać własne wydawnictwo *Sbornik po teorii poetičeskogo jazyka*. Pierwszy zeszyt poświęcony jest zagadnieniom lingwistyczno-teoretycznym; Jakubinskij dokonuje pierwszorzędnego rozróżnienia języka poetyckiego i praktycznego. Szklowski omawia zagadnienie poezji i języka bezpojęciowego (*zauannyj jazyk*), Brik zajmuje się podstawami metryki.

Poniękad manifestem młodzieńczej szkoły jest artykuł W. Szklowskiego (w zeszycie z r. 1917) p. t. „Iskusstwo kak prijem” („Sztuka jako chwyt”), w którym ostentacyjnie zrywa z Potiebnia; w zeszycie z r. 1919 wygłasza on głośne określenie utworu literackiego: „Utwór literacki jest czystą formą; nie jest on ani rzeczą ani materiałem, a stosunkiem materiałów”. W r. 1920 formalizm akademizuje się — W. Zirmunskij, W. Szklowski, B. Eichenbaum i in. zostają profesorami Państwowego Instytutu Historii Sztuki (Gosudarstwiennyj Institut Istории Iskusstw), gromadzą w kolo siebie uczniów — i dopiero wtedy zdają sobie sprawę z tego, że współczesnie z nimi żyją: Wölfflin, Walzel, Croce. Zresztą o stosunku formalizmu do estetyki najlepiej powie nam sam Borys Eichenbaum (wiadomość dla Jana Bielawicza: Eichenbaum przyznaje się najotwarzej, że jest potomkiem Żyda polskiego z okolicy Zamościa). Pisze on w *Literaturze*: „Zerwanie z filozoficzną estety-

ką i ideologicznymi teoriami sztuki dyktowało samo położenie rzeczy. Trzeba było zwrócić się ku faktom i, pomijając ogólne systemy i problemy, zacząć od środka — od tego punktu, gdzie nas zastaje fakt sztuki. Sztuka żądała, żeby podejść do niej konkretnie, a nauka — żeby ją zrobić konkretną” (str. 120).

Na str. 118 *Literatury* pisze znowu: „Wysunięte przez formalistów i wzięte za podstawę ich prac pojęcia i zasady przy całej ich konkretności ostrzem swoim kierowały się naturalnie w stronę teorii sztuki w ogóle”. Powtarzam: formalizm rosyjski — to lingwistyka w nauce o literaturze! Jest on kierunkiem *par excellence* naukowym i powstał przed rewolucją! Upadają więc takie hipotezy, jak ta że formalizm jest zdrową próbą reakcji przeciw zalewowi nauki o literaturze przez marksizm, oraz druga: że jest on ucieczką od poruszania zagadnień, w których by się można w niebezpieczny sposób zdradzić. Pozostaje jednak jeszcze jedna sprawa: stosunek formalizmu do komunizmu.

Iwan Winogradow pisze w książce *Bor'ba za stii*: „Formalizm — to prawie że najpoważniejsza szkoła z tych, z którymi przyszło walczyć marksistowskiej krytyce. Narodziwszy się po rewolucji, rozwiniął się formalizm w pierwszych latach NEP'u. Okres jego odkrytej ekspansji nie trwał jednak długo. W tej walce idei, którą prowadziło się w literaturze, burżuazyjna natura formalizmu, jego wrogi stosunek do tego wszystkiego, za co walczyła klasa robotnicza były zbyt widoczne... Prześladowanie formalizmu zaczęło się w r. 1928 — już w r. 1930 Szklowski przyznaje się do „naukowej omyłki”; ale właściwego pogromu dokonali marksieści w r. 1936. Eichenbaum nazwał wtedy formalizm „nieuniknionymi historycznymi omyłkami” i za to, że w zbyt liberalny sposób dokonał „samokrytyki” i popęcił formalizm, podległ surowej krytyce.

Towarzysz Lew Cirilin polecał Eichenbaumowi nasładować Wiktora Szklowskiego, który bez żadnych obłonek, prosto i jasno wyjawiał, że wina formalistów polegała na odrywaniu literatury od socjalizmu. „To właśnie, najważniejsze, powinien był powiedzieć B. Eichenbaum” — mówi t. Cirilin (*Literaturnaja Gazieta*, 31.III.1936). Tak, towarzysz Szklowski przedtę i chętniej przyznal się do tego, czego żądała partia. Główną winę formalizmu widzi on (*Lit. Gazieta*, 15.III.1936) w próbie oddzielenia się od życia i socjalizmu; przyznaje się, że nie rozumiał dialektyki sztuki i fałszywie ją interpretował. Ostatnio — jak widać ze wstępu do zbioru artykułów pt. *Ziamietki o prozie Puszkiwa* — znacznie się Szklowski poprawił i jest lojalnym obywatelem wolnego kraju sowieckiego, członkiem partii Lenina — Stalina... nie jest tylko formalistą. *Eto zaprieszczeno!*

Rosyjska szkoła formalna nie ma nic wspólnego z komunizmem i krytyką marksistowską, owszem: jest nawet traktowana przez nią jako zjawisko wrogie ustrojowi i ideologii komunistycznej. Sądząc, że dowód prawdy został przeprowadzony. Przejście do formalizmu w nauce o literaturze oznacza niewątpliwie postęp, ale zajęcie wobec niego stanowiska negatywnego nie zwalnia żadnego krytyka od obowiązku mówienia prawdy.

JERZY TYC

UKAZAŁ SIĘ Nr 4-5

ATENEUM

CZASOPISMA POŚWIĘCONEGO SPRAWOM KULTURY
pod redakcją STEFANA NAPIERSKIEGO
CENA ZI 3.50

Do nabycia we wszystkich większych księgarniach
Skl. gł.: „Nasza Księgarnia”, Świętokrzyska 18.
Cena pojed. numeru zł 2.50. - Prenumerata roczna zł 12.50, półroczna - zł 7.-
Redakcja: Słoneczna 50 m. 34. Administracja: Zielna 12 m. 8 pok. 35, tel. 285-54
Konto P. K. O. 16691

P A P A Z P I R E U S U

Z ZAGRANICĄ

TEATR POLSKI: *Papa Nikoluzos*, komedia w 4-ech aktach Spyrosa Melasa. Przełożył Kazimierz Bulas. Reżyseria: Edmund Wierciński. Dekoracje: Stanisław Sliwiński.

zucających się wrażeń: albo ignorancja nie pozwalała nam pojąć tego, co się dzieje na scenie — albo komedia Melasa składa się z samych anachronizmów. *Tertium non da-*

idzie widzowi polskiemu na rękę: średnia rutyna, która pracę jego cechuje, nie wykracza poza szersze ramy; żądna z figur czy sytuacji nie odśladła odrębności i samorodności jego talentu pisarskiego.

Najbardziej obronną ręką grecki autor wychodzi wtedy, gdy potraktujemy jego komedię jako miłą, pouczającą opowiastkę o bezgranicznie dobrym ojcu i marnotrawnym synu, który w końcu powraca do obczyzny portowej w Pireusie, gdzie na stryżku stała jego kolebka. Ale i w tym wypadku lepiej nie pytać o metryki bohaterów, gdyż mogłyby wyjść na jaw, że idealizm społeczny Melasa, jego ryczałtowa wiara w uczciwość i sprawiedliwość ludu (właśnie: ludu, nie proletariatu) i w zepsucie mieszczańskie inteligencji — to przestarzały zabobon, który nie wiadomo jakim cudem się dochował w tej naiwnej, prostodusznej wersji.

Papę o złotym sercu i bez węża w pękającej kieszeni grał Jan Kurnakowicz i zrobił wszystkim tą rolą miłą niespodziankę. Drogę Nikoluzosa z pirejskiej obczyzny do salonu pani Kalandzis odbył bez żadnego potknięcia *aller et retour*. Pokazał szeroką skalę swych możliwości aktorskich, które eksploatuje najczęściej — co prawda z konieczności — zbyt jednostronnie. Nikt nie spodziewał się po nim tyle siły wyrazu, tyle temperamentu lirycznego, ile objawił w I akcie sztuki Melasa! Poza Kurnakowiczem wyróżnić trzeba przede wszystkim p. Dorwskiego, który po wirtuozowsku wygrał rolę hotelowego fryzjera „na jednej strunie”, idąc konsekwentnie po linii czystej groteski. P. Bohdańska doskonale odtworzyła salonową tressurę demonicznej jeźdźcy, nowogreckiej Aepazji — pani Kalandzis. Salonikie i ateńskie wnętrza p. Sliwińskiego miały prostotę neoklasycyzmu, ale w swej koncepcji barwnej budziły łagodne sprzeczny.

ROMAN KOŁONIECKI



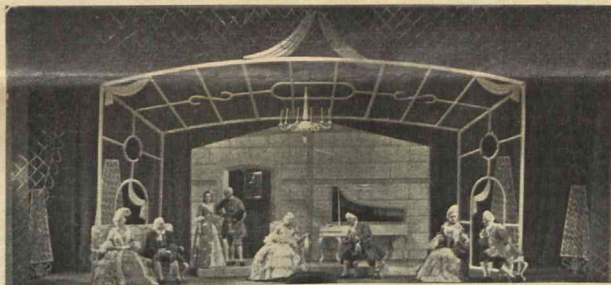
„PAPA NIKOLUZOS” (pp. Kurnakowicz, Buszyński i Karczewski)

Nie wiem, czy — wystawiając tę nowogrecką komedię — dyrekcja Teatru Polskiego zdawała sobie sprawę z ryzyka, na jakie się naraża. Życie współczesnej Grecji jest dla naszej świadomości kulturalnej zjawiskiem tak obcym, jak gdyby to był kraj egzotyczny, leżący pod zupełnie inną szerokością geograficzną. Słuchając sztuki Melasa, widz musi sobie dopiero na poczekaniu perwadować, że Grecja — to przecież państwo konstytucyjne, z własną radą ministrów, własnym parlamentem i własnym czteroczęściowym pięcioprzymiotnikowym prawem wyborczym; że państwo to ma również swoją prasę, swoje uniwersytety i swoje instytucje handlowo-przemysłowe, które w typie i organizacji prawdopodobnie niewiele się różnią od analogicznych instytucji zachodnioeuropejskich. Toteż w końcu bez zastrzeżeń przyjmujemy do wiadomości, że pan Prokop Nikoluzos modli się przed ikoną, że syn pana Prokopa Nikoluzosa kandyduje na posła w okręgu attycko-beockim, jest w swym stronnictwie speceem od ekonomii i ma apetyt na tekę ministerialną; trudniej natomiast zorientować się w detalach i zrozumieć, że Saloniki są czynnym w rodzaju polskiego Lublina czy Kielec i że pani Lena Derwu pragnie się przenieść do stolicy, do Aten, jako do jedynego w kraju ośrodka na europejską skalę cywilizacyjną. Takie i tym podobne szczegóły łatwo mogą ująć uwagę przeciętnego widza.

Jeśli przy tym stwierdzimy, że główną atrakcją sztuki Melasa jest konkretność środowiska i charakterystyczność pejzażu obyczajowego — zrozumimy, dlaczego widzowi polskiemu trudno ogarnąć wszystkie jej aspekty. Przekrój socjalny, jaki daje autor, ujawnia zbiornowość o rysach dość schematycznie zaznaczonych i w porównaniu z innymi społeczeństwami dziwnie zapóźnioną w rozwoju. Ten rozłam moralny, jaki wykreśliła między klasami społecznymi Melas, przypomina sytuację przedwojenną — jeśli nie zeszlowiecnie! Żaden z ukazanych konfliktów nie uderza świeżością tych komplikacji, do jakich jesteśmy dzisiaj przyzwyczajeni. Stąd dwójność na-

tur. Gdyby przy tym utwór greckiego Akademika Literatury był bogatszy w wartości czysto komediowe, gdyby posiadał oryginalniejszą konstrukcję i obfity ładunek humoru — można by podziwiać bez przeszkód te uroki literackie, pozostawiając na uboczu wszelkie barwy lokalne i tło, które papę Nikoluzosa nieważnicznie umieszcza w czasie. Ale i pod tym względem autor nie

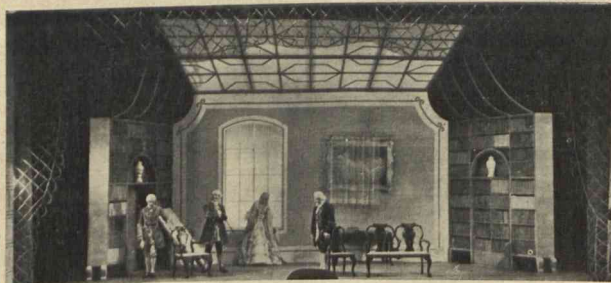
„SZKOŁA OBMOWY” SHERIDANA W TEATRZE NARODOWYM



AKT I



AKT III



AKT IV

REŻYSERIA: A. ZELWEROWICZ. DEKORACJE: W. DASZEWSKI

POLSKIE TOWARZYSTWO MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ

Warszawa, ul. Sienkiewicza B

ZAWIADAMIA.

Iż termin nadsyłania utworów do rozpatrzenia przez komisję kwalifikacyjną Towarzystwa, celem przedstawienia ich międzynarodowemu jury Festiwalu Warszawskiego (kwiecień 1939), upływa z dniem 20 listopada br.

Nadsyłać należy pod adresem P. T. M. W. utwory symfoniczne na małą lub wielką orkiestrę, na mały chór a capella lub z małą orkiestrą, oraz kameralne i solowe — wyłącznie o charakterze nowoczesnym.

Kompozytorzy są proszeni o zaznaczenie na partyturach dokładnego czasu trwania utworu oraz o załączenie kwoty zł 3.— na koszty ewentualnego zwrotu.

Pierwszy Kongres Folkloru, który obrodził we Francji w sierpniu r.b., opublikował obecnie rezultaty swych wstępnych prac nad zorganizowaniem Muzeum Narodowego Sztuki i Tradycji Ludowych.

Nakładem wydawnictwa Editions Yvon Attinger ukazała się interesująca praca o pani de Staël pióra Yvonne Bézard. Nosí ona tytuł: *Madame de Staël d'après ses portraits*. Książka daje nie tylko ciekawy obraz bogatego życia bohaterki, ale także przekrój epoki oraz zajmujące sylwetki wybitnych osób, które przesunęły się przez salony pani de Staël: w pierwszym rzędzie Beniamina Constant, przyjaciela i kochanka pisarki, oraz różnych mężów stanu z epoki Dyrektoriatu — z Talleyrandem na czele. Zawiera ona również dużą ilość wypowiedzi ludzi współczesnych pani de Staël; ilustrują one dobitnie poważny wpływ, jaki wywarła ona na kulturę francuską XIX wieku, zapoznając swoich rodaków ze sztuką i cywilizacją niemiecką.

Po raz pierwszy w języku francuskim ukazała się praca o „genialnym majstrze z Cremony” — Stradivariusie. Monografia nosi tytuł: *Czarodziej Stradivarius (Stradivarius l'Enchanteur)* i wyszła spod pióra Georges Hoffmana.

Znany powieściopisarz francuski, Henry Bordeaux, publikuje obecnie zbiorowe wydanie swych dzieł. Jako jeden z najbliższych tomów zapowiada on *Le mirage sentimental* — powieść napisaną jeszcze w r. 1894, która jednak dotąd nie ujrzała światła dziennego. Przyczyną tego jest podobno fakt, że jedna z bliższych znajomych pisarza na krótko przed ogłoszeniem powieści dopatrzyła się w osobie bohaterki swego własnego portretu i uprosiła Bordeaux, aby zamiechał druku książkę. Jak twierdzą wtajemniczeni, bohaterka owego *roman à clé* miała być nie żyjąca już dziś słynna poetka — hrabina de Noailles.

Nakładem wydawnictwa Fasquelle ukazała się nieznaną dotąd szerszemu ogółowi sztuka Alfreda Jarry pt. *Ubu szpetny (Ubu enchaîné)*. Jest to dalszy ciąg sztuki pt. *Ubu król (Ubu roi)*, znanej czytelnikom polskim z przekładu Boya-Zelenieckiego, drukowanego w *Skamandrze*. Sztuka Alfreda Jarry przystępował do druku jeden z jego ostatnich i najwierniejszych przyjaciół, Jean Saltas. Uzupełnił on ją ponadto kilkoma artykułami i szeregiem interesujących wypowiedzi Alfreda Jarry na temat teatru.

Paryski teatr eksperymentalny Quatre Saisons wystawia obecnie z powodzeniem nową sztukę Anouilha, znanego w Polsce jako autora sztuki *Był sobie wiecień...* Nowy utwór Anouilha należy do gatunku *comédie-ballet* i nosi tytuł: *Bal złodziei (Le bal des voleurs)*.

Nakładem wydawnictwa Nouvelle Revue Critique ukazała się w Paryżu praca o Montaigne'u. Autorem jej jest Fortunat Strowski.

Pod znanym tytułem: *Ma grand'mère Christine de Pisan* ukazała się nakładem Hachette'a monografia słynnej poetki francuskiej z pogranicza XIV i XV wieku. Autorką pracy jest pani Etienne du Castel.

Estetyka tańca i rola folkloru w sztuce choreograficznej są przedmiotem książki słynnego tancerza, Serge Lifara, pt. *La danse*, która ukazała się w Paryżu nakładem wydawnictwa Denoëla.

Z okazji setnej rocznicy śmierci Leopardiego pojawiło się sporo prac poświęconych temu poecie i związkowi między nim a czasem dzisiejszym. Jedną z ważniejszych jest książka pt. *La poesia del Leopardi fanciullo*, zestawiona przez Mariusza Giachiniego. Zawiera ona wiersze Leopardiego pisane w okresie najwcześniejszej młodości — do trzynastego roku życia (do r. 1811). Giachini odkrył te wiersze w bibliotece hr. Leopardiego i opublikował je obecnie. Już w tych wierszach młodziutkiego chłopca objawiają się podobno w postaci zarodkowej niektóre właściwości późniejszej poezji Leopardiego, nie wyłączając pesymistycznego spojrzenia na świat i życie. Pesymizm Leopardiego podkreśla Karol Vossler w swym odczycie o Leopardim; głównym tematem odczytu jest stosunek Leopardiego do chrześcijaństwa i religii. Wraz z odczytem Ryszarda Bacchello — którego tematem jest stosunek Leopardiego do własnej twórczości — ukazał się on w książce pt. *Nel centenario di Giacomo Leopardi*.

Osobowość poetyckiej Leopardiego poświęcił Bontempelli swą mowę, wygłoszoną z okazji zamknięcia uroczystości ku czci Leopardiego w Recanati. Ukazała się ona obecnie drukiem, nakładem akademii włoskiej.

PRZEGLĄD PRASY

KSIĄŻKI NADESŁANE

Dużym wydarzeniem kulturalnym ostatnich tygodni był odczyt Zofii Kossak *Chrześcijańskie posłannictwo Polski*, wygłoszony na IV Studium Katolickim w Poznaniu. Autorka *Krzyżowców* powiedziała, że powołaniem Polski jest przeprowadzić unie Kościoła zachodniego i wschodniego, na wzór tych uni, które w swych dziejach zdolała już przeprowadzić. W czasach dzisiejszych Polska musi stać na straży cywilizacji katolickiej i Kościoła, przeciwstawiając się wrogim tendencjom z Zachodu i Wschodu. Autorka mówi: „Nikt już chyba dziś nie wierzy, by między hitleryzmem a bolszewizmem istniała rzeczywista rozbieżność. Zarówno w Rosji jak w Niemczech jednostka nie istnieje sama przez siebie. Stanowi mało znaczącą komórkę wielogłowego organizmu zbiorowego, państwa. My katolicy wiemy, że podobne deptanie jednostki został odkupiony przez Chrystusa Pana, krwią Jego uświęcony i uniemożliwiony. Dusza jest indywidualna. Chrystus Pan nie mówił o stadzie, ale o jednej owcy zabłąkanej, której pasterz szuka z równą uwagą, jakby chodziło o całą gromadę. Chrystus Pan w Sakramencie Ołtarza nie udziela się zbiorowo, ale każdemu z osobą... „Zaprzeczenie praw jednostki i nieważność! Oto co nas otacza, oto co nam grozi, przelewa się, wszczą. Musimy być czujni i zbrojni, bo w przeciwstawieniu się tej potędze leży najistotniejsze nasze posłannictwo. Dla niego Bóg nam stworzył, z martwych wskrzesił i przy życiu utrzymuje. Dla tego dzieła nas przeznaczył i nie wolno nam się od niego uchylać... *Jak Nasza Góra w czasie szwedzkiego potopu, my będziemy twierdzą Kościoła w ciężkie dni rozprawy*“ (Kultura z dn. 2 października br.).

Śmierć Mariana Zdziechowskiego wywołała powszechny odruch żalu i czci dla wybitnego myśliciela i niezłomnego człowieka. Najsilniej oczywiście zaznaczyła się ta reakcja w Wilnie, z którym działalność Zmarłego była związana nierozdzielnie. Słowo zapowiada, iż poświęci uczczeniu Zdziechowskiego jeden ze swych najbliższych dodatków niedzielnych; na razie, w numerze z dn. 7 października piszą o Zdziechowskim Teodor Bujnicki i Jerzy Wyszomirski. Bujnicki pisze: „Współczesna krytyka literacka w młodym pokoleniu poetów wileńskich dostrzegła pewną wspólną cechę: negatywny stosunek do dnia dzisiejszego, przecucie jakiejś powszechnej zagłady, katastrofizm. Nie sadzę, by to był przypadek, że właśnie Wilno, w którym siłą rzeczy myśli Zdziechowskiego budziły największy rezonans, stało się ojezdną tych prądów... Sam Zdziechowski czuł się na swoim posterunku samotny, samotny „w obliczu końca”. Dziś gdy Go już nie ma między nami, poezją jego słowami, którymi scharakteryzował On kilka lat temu szlachetną i niezwykłą (zwłaszcza w ujęciu Zdziechowskiego) postać Chateaubrianda, słowami, które tak bardzo pasują do Niego samego: „Umiał on w pięknej harmonii łączyć trzy rzeczy, które rzadko idą razem: gorące przywiązanie do wiary przodków, rycerską część dla tradycji, głęboką przejęcie się ideą wolności”.

W *Gazecie Polskiej* ukazał się artykuł S. M. o Zdziechowskim jako polityku, wskazujący na aktualność idei politycznych Zmarłego — jak wiadomo, gorącego i niezachwianego przyjaciela Węgier.

W Wilnie zaczął się ukazywać pod redakcją Józefa Maślńskiego miesięcznik *Commedia*, „pismo poświęcone sprawom sztuki i kultury współczesnej, wydawane przy współpracy Teatru na Pohulance”. Pierwszy numer stoi pod znakiem Wypiańskiego, zapewne w związku z premierą *Wyzwolenia*, którym nowy dyrektor teatru wileńskiego, Leopold Pohóbk-Kielanowski, otworzył sezon w bieżącym roku. O twórcy *Wyzwolenia* traktuje szereg artykułów: W. Zawistowskiego („St. Wypiański, poeta naszego pokolenia”), dyr. L. Kielanowskiego („Walcę z legendą tradycji”), J. Wyszomirskiego („Dramat Wypiańskiego”), T. Niesiolowskiego („Malarstwo Wypiańskiego”). Uzupełnia ten dział piękny wiersz Jerzego Zagórnego „Daniel”. Pozostała część numeru poświęcona jest kulturalnym aktualnościom wileńskim, sprawozdaniu z dni mickiewiczowskich, z tygodnia szkoły powszechnej, z wystawy fotograficznej na Targach Północnych, z działalności Związku Propagandy Turystycznej. Numer

zdoła fotografic, m. in. piękne zdjęcie Bulhaka przedstawiające dzieci ziemi wileńskiej.

Marcholt z kwartalnika staje się dwumiesięcznikiem. Pierwszy zeszyt jesienny, za miesiąc wrzesień i październik, przynosi w dziale literackim pozytywny artykuł sprawozdawczy A. Rogalskiego o teoriach poetyckich ks. Bremonda oraz uwagi prof. L. Kamykowskiego „Na marginesie utworów Jerzego Andrzejewskiego”. Uwagi te zaczynają się od zdania: „Okolo Jerzego Andrzejewskiego utworzyła się już pewnego rodzaju legenda”. Początek dość niepokojący, ale szczęśliwie krytyk nie popada w hagiografię i ogranicza do drobiazgowej, zaanodowanej może drobiazgowej analizy. Wbrew tym co mówili o Andrzejewskim: „polski Bernanos”, krytyk *Marcholta* pisze: „Problematyka Andrzejewskiego leży raczej gdzieś na skrzyżowaniu się dróg Żeromskiego i ścieżek Bernanosa, Nalkowskiej i Kosak-Szczuckiej z liryką neoromantyzmu i Staffa, niż „pod słońcem szatana”.

W tymże *Marcholcie* znajdujemy artykuł Jana Brzozy o autentyzmie. Na uwagę zasługują nie tyle sam artykuł, ile przypisek redakcyjny: „Dla każdego rozumiejącego istotę sztuki jest rzeczą oczywistą, że „autentyzm” jest nieporozumieniem. Ale nieporozumienia są nieraz ważnymi faktami społecznymi i mają swe głębsze źródła. Zarliwoci obrony autentyzmu, patos szczerości wprowadzają nas od razu i w genetyce tego prądu, tłumaczą skąd bierze początek. Jest on protestem ludzi „z dołu” i zaręczaniem w sztuce. Nie nazwa, nie prymitywne i grube pojmowanie prawdy, ale sam patos i samo dążenie do przełamania szablonów stanowią istotę sprawy” (cyt. w urzykach).

Numer wakacyjny miesięcznika *Muzyka Polska*, obejmujący lipiec i sierpień br., przynosi na czołowym miejscu bardzo ciekawy i cenny szkic Stefania Łobaczewskiej *Z psychologii słuchacza muzyki współczesnej*. Autorka w prosty i precyzyjny sposób charakteryzuje ewolucję struktury formalnej utworu muzycznego, najpierw w improwizacji, następnie w muzyce współczesnej. Artykuł Łobaczewskiej ma wartość nie tylko dla miłośników muzyki; przeczytają go z korzyścią dla siebie również miłośnicy literatury współczesnej. Zarysują się tu bowiem możliwości przeprowadzenia niejednej analogii; wydaje się nam np. że struktura formalna improwizacji muzycznej w dużej mierze odpowiada poezji Józefa Czechowicza, tłumaczy strukturę formalną i wyznacza właściwą pozycję w rozwoju stylu poetyckiego tej ostatniej.

Jedną z bolączek naszego życia literackiego jest sprawa przekładów. Jeden szczegół tej sprawy, mianowicie organizację przekładów sztuk teatralnych, omawia i rzuca oryginalną propozycję Czesław Strzelecki w nr 38 *Kultury* (z dn. 18 września). Autor pisze: „Niezbędnym warunkiem dla dobrego tłumacza sztuki, poza koniecznością wzorowej znajomości obu języków, jest znajomość sceny i obeznanie praktyczne z konstrukcją dramatopisarską, fakturą dialogów komediowych itd: słowem: znajomość teatru „od wewnątrz”. Jeżeli w większości wypadków dzieła lekaarskie tłumaczy lekarze, filozoficzne — filozofowie, poezje — poeci, techniczne — inżynierowie, — chciałoby się powiedzieć: niechajże sztuki tłumaczą ci, którzy im są najbliżsi, a więc aktorzy”. Głównym argumentem, jaki autor podaje, jest argument historyczny, tradycja dawnych tłumaczy, jak Bogusławski, Dams, Dmowski, Jasiński (w którego przekładach dotąd gra się Scriba). Wojciech Szymanowski, rekrutujących się spośród najbliższej służby Melpomeny”.

W *Kulturze* z dn. 16 października znajdujemy dwa artykuły literackie, które należy wymienić. Maria Winowska pisze o Mauriacu i zaczyna od stwierdzenia: „W ostatnich czasach Mauriac dostąpił największego zaszczytu, jaki może się stać udziałem katolickiego pisarza: przesładowania dla prawdy”. Zdanie to zasługuje na zapamiętanie. W dalszym ciągu autorka podaje obfite cytaty z artykułów publicystycznych francuskiego powieściopisarza.

Drugi artykuł literacki z ostatniego numeru *Kultury* zwraca naszą uwagę przede wszystkim na autora — jednego z nowicjuszy literackich, *Alfreda Kowalkowskiego*,

o którym warto powiedzieć kilka słów. Ten młody hydroszczepianin wydał niedawno tomik wierszy *Dal widziana*, interesujący głównie jako przejaw wpływów Lesmiana (w ogóle — rzecz ciekawa — aktualnych wśród młodych poetów Polski zachodniej; por. grupę „Promu”) i dający dość mglisty jeszcze, ale wydatniejszy jednak zarys pewnej osobowości twórczej. Obecnie na terenie czasopiśmie występuje Kowalkowski w roli tłumacza poezji niemieckiej. W ostatnim nr-ze *Kultury* znajduje się kilka przekładów z Rilkego oraz artykuł o tym poecie: *Orfeusz naszych czasów*, Przekłady, staranne i kulturalne, należą do lepszych tłumaczeń Rilkego i zapowiadają w Kowalkowskim wartościowego pracownika na tym polu.

We wrześniowym zeszycie *Chowanny*, miesięcznika pedagogicznego wychodzącego w Katowicach, ukazały się dwa artykuły, godne uwagi z szerszego, nie tylko pedagogicznego punktu widzenia. Są to artykuły sprawozdawcze, wprowadzające czytelnika w twórczość dwóch myślicieli mało znanych, a ciekawych i znamienych dla tendencji doby obecnej. Jednym z nich jest Wiliam Stern, niedawno zmarły profesor uniwersytetu hamburskiego, głoszący psycholog, twórcą oryginalnej teorii personalizmu krytycznego, którą do estetyki przeniósł i zastosował F. Kainz. Ponieważ sprawa „osobowości” jest obecnie w krytyce literackiej bardzo aktualna, artykuł p. Odrzywołkiego o personalizmie Sterna winien znaleźć wielu czytelników.

Druga, nie mniej zajmująca „pozycja wrześniowego numeru *Chowanny*, to szkic L. Chmaja o *Alainie*. To mało znane u nas nazwisko, a raczej pseudonim pisarza i myśliciela francuskiego, reprezentuje poważny i silny prąd kulturalny. Alain — raczej amatorski myśliciel, niż szkolny filozof — w ulotnych *Propos* stworzył odrębny system, nazwany przez Chmaja humanizmem czystym. System ten, wyrażający w prostej formie główne tendencje kultury francuskiej w epoce trzeciej republiki — w epoce, dziś właśnie przeżywającej swój zmierzch — zasługuje na dokładniejsze poznanie i przemyślenie.

W *Sygnalach* z dn. 15 października zwraca uwagę artykuł Mieczysława Hareza „Józef Piłsudski i Stanisław Brzozowski”. Jest to artykuł cenny. Główna intencja autora polega na chęci wykazania, że ani Piłsudski ani Brzozowski nie byli socjalistami sensu *stricto*; działalność wśród socjalistów bowiem nie równa się działalności socjalistycznej. Teza p. Hareza została rozwinięta w sposób przekonujący; specjalny walor jego pracy mieści się w jej pionierstwie. Stosunek działalności Piłsudskiego do ideologii Brzozowskiego, głębokie związki duchowe obu postaci, jak i doniosłe różnice między nimi, to temat niezmiernie pasjonujący i ważny, a dotąd — jeśli się nie mylimy — prawie nie dotykany.

Bardzo ujemne wrażenie wywierają ogłoszone w tym numerze *Sygnalów* listy do redakcji. Ścisłe mówiąc: listy pp. K. Anselma i J. K. Weintrauba. P. Anselm ogłasza dokumenty rzekomo kompromitujące jednego z jego przeciwników politycznych i popiera je insynuacjami i obelgami. Mniejsza o inwektywy; zwalczany przeciwnik polityczny nie posługuje się szlachetniejszą bronią; ale publikowanie prywatnego listu dla „zdemaskowania” wroga ideowego trzeba uznać za proceder szpetny i nieetyczny.

P. J. K. Weintraub nie zdążył zająć na odpowiedź od W. Słobodka, którego w niefortunny sposób zarzucał i znowu wystąpił z listem otwartym, tym razem zarzucając — w obronie własnej — K. W. Zawadzkiemu... tendencje antysemickie. Albowiem Zawadzki, pisząc w *Roczniku Literackim* (wydawanym przez Fundusz Kultury Narodowej) o nowych publikacjach poetyckich, ocenił ujemnie tomik p. Weintrauba i wytknął mu powtarzające się w jego wierszach „werandy”, które bardziej Falenicy niż Zakopanem tracą. Nie dziwny się ani przeciwnikowi politycznemu, kiedy ucieka się do nieetycznych metod walki, ani tym mniej uzależnionemu autorowi, kiedy dotknięty w swej próżności traci zdrowy rozsądek i poczucie śmieśności; dziwna tylko redakcja *Sygnalów*, nie pozbowiana przeciw poważnych ambicji ideowych i literackich, kiedy drukuje podobne elaboraty.

KONSTANTY TRÓJCZYŃSKI: *Artysta i dzieło*. Studium o Prochnie Wacława Berenta. Str. 75. Poznań 1938, Księgarnia W. Górskiego i G. Tetlawia.

Prace polonistyczne, seria II, Lódź 1938. Na składem Oddziału Łódzkiego Towarzystwa Polonistów Rzeczypospolitej Polskiej, z zasiłkiem Zarządu Miejskiego w Łodzi i Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Łodzi.

MALWINA SZCZEPKOWSKA: *Muszę kłamać*, powieść. Str. 454. Warszawa 1938.

BRONISŁAW NADOLSKI: *Rozkwit literatury narodowej w XVI wieku na ile życia umysłowego w Polsce*. Str. 144. Lwów 1938. Państw. Wyd. Książek Szkolnych. „Wielka Biblioteka Historyczna”.

MARIAN H. SEREJSKI: *Narodzinie średnio-wiecznej Europy*. Str. 118. Lwów 1938. Państw. Wyd. Książek Szkolnych. „Wielka Biblioteka Historyczna”.

ANTONI KUŁAWIEC: *Wielkie odkrycia geograficzne*. Str. 126. Lwów 1938. Państw. Wyd. Książek Szkolnych. „Wielka Biblioteka Historyczna”.

WIELKI WYBÓR
J. Miodkowski
W 3 kiesz. 18. Marszałkowska 92.

MIECZYSLAW ZYWCZYŃSKI: *Papiestwo i papież w średniowieczu*. Str. 103. Lwów 1938. Państw. Wyd. Książek Szkolnych. „Wielka Biblioteka Historyczna”.

FELIKS BURBECKI: *Technika i przemysł w dawnej Polsce*. Str. 175. Lwów 1938. Państw. Wyd. Książek Szkolnych. Cykl „Ludzie i Praca”, t. V.

JOACHIM METALLMANN: *Wprowadzenie do zagadnień filozoficznych*. Część I. Kraków 1939, skł. gł. Księgarnia D. E. Friedleina.

ZYGMUNT GLINKA: *Wieczysta przemiana*, poezje. Str. 210. Warszawa 1938. Skład gł.: Biblioteka Polska.

STEFAN CZARNOWSKI: *Kultura*. Przedmowa napisal Ludwik Krzywicki. Str. XI i 302. Warszawa 1938. Nakł. mies. *Wiedza i Życie*.

WŁADYSŁAW ST. REYMONT: *Pęknięty dzwon*. Wyd. IV. Str. 256. Poznań. Wydawnictwo Polskie (R. Wegner). Biblioteka Laureatów Nobla, tom 30.

SELMA LAGERLOF: *Tętno serca*, powieść. Wyd. III. Str. 256. Przeł. F. Mirandola. Poznań. Wydawnictwo Polskie (R. Wegner). Biblioteka Laureatów Nobla, tom 7.

KNUT HAMSUN: *Głód*, powieść. Wyd. III. Str. 247. Przeł. Cz. Kępczyński. Poznań. Wydawnictwo Polskie (R. Wegner). Biblioteka Laureatów Nobla, tom 2.

TADEUZ ŁOPALEWSKI: *Między Niemnem a Dniepr*. Z przedm. Al. Prystora. Str. 236. Poznań. Wydawnictwo Polskie (R. Wegner). „Cuda Polski”, tom XIII.

Zulów wczoraj i dzisiaj. Str. 181. Warszawa 1938. Nakł. Zarządu Głównego Związku Rezerwistów.

EUGENIUSZ ROMER: *Rudy i przestrog* (1918 — 1938). Str. 271. Lwów 1938. Nakł. Zarzewia Lwowskiego. Skład gł. Księgarnia „Książka”.

Sprawozdanie z działalności *Rody Książki*. Str. 32. Warszawa 1938.

EMIL P. ERLICH i LUDWIK TYROWICZ: *Wystawa sędziowska*. Str. 158. Lwów 1938. Państw. Wyd. Książek Szkolnych.

JERZY TEPA: *Na polskiej antenie*. Str. 171. Lwów 1938. Państw. Wyd. Książek Szkolnych.

MIECZYSLAW ZYDLER: *Urlop na wozdzie*. Zagława z Poznania do Gdyni. Str. 95. Lwów 1938. Państw. Wyd. Książek Szkolnych.

ROMAN KOZŁOWSKI: *Taczanka naprzód*. Wspomnienia wojenne opiewające młodość. Str. 158. Lwów 1938. Państw. Wyd. Książek Szkolnych.

EMIL PIOTR ERLICH: *Jak sprzedawać?* Str. 73 i 150 ilustr. Lwów 1938. Państw. Wyd. Książek Szkolnych. Cykl „Ludzie i Praca”, t. III.

HELENA ZAKRZEWSKA: *Białe róże*, powieść dla młodzieży z czasów inwazji bolszewickiej. Str. 184. Wyd. V. — *Dzieci Lucerna*. Str. 161. Wyd. VIII. Warszawa 1938. Instytut Wyd. Biblioteka Polska.

Z. BOHUSZEWICZOWNA: *Służba zdrowia w świecie oszadone*. Według J. H. Fabre'a. Str. 127. Wyd. IV. Warszawa 1938. Instytut Wyd. Biblioteka Polska.

WIKTOR BRUMER: *Meiningscyzyzy*. Str. 57 i 8 il. Lwów, Państw. Wyd. Książek Szkolnych. Wiedza o teatrze — zbiór podjętników teatrolologicznych, tom II.

MARIA FICINSA: *30 lat w Paranie*. Str. 119. Warszawa 1938. Inst. Wyd. Biblioteka Polska. „Biblioteka Miłośników Książki”.

ANDRZEJ PLESNIEWICZ: *Karol Hubert Rostworowski*. Szkic literacki. Str. 22. Warszawa 1938. Księg. Verbum.

ELIZA ORZEWSKAWA: *Listy*. Tom II: Do literatów i ludzi nauki, część II. Opracował L. B. Świdzki. Str. 429. Warszawa — Grodno 1938. Nakł. Tow. im. E. Orzeszkowej oraz Instytutu Wyd. Biblioteka Polska.

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: miesiąc 1.80 zł., kwart. 5 zł., rocznie 18 zł. za granicą: mies. 2.50 zł., kwart. 7 zł. Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty — 60 gr. za tekstem; 80 gr. w tekście. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

ZA REDAKCJĘ: Roman Kołonecki

ZA WYDAWCĘ: Kazimierz Sowiński