

PION

CENA 50 GR

ROK VI NR 44 (265)

WARSZAWA

6 LISTOPADA

1938 ROKU

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TRĘŚĆ

RYSZARD MATUSZEWSKI — STÉPHANE MALLARMÉ
STÉPHANE MALLARMÉ — WIATR MORSKI
LUDWIK EMINOWICZ — DRABINA JAKUBOWA
ROMAN KOŁONIECKI — Z WĘDRÓWEK ASMODEUSZA
STEFAN LICHAŃSKI — NOWE POEZJE

JOSEPH CONRAD

PRZEDMOWA AUTORA

DO POWIEŚCI „TAJNY AGENT”

Poczęcie *Tajnego agenta*: wybór tematu, sposób ujęcia go, cel artystyczny i wszelkie inne pobudki, które mogą skłonić pisarza do wzięcia za pióro — wszystko to, jak mi się zdaje, związane jest z okresem przelomu, wymi mego umysłu i ducha.

Jest faktem niezaprzeczonym, że zacząłem tę książkę wiedziony nagłym porywem i pisałem ją bez przerwy. Kiedy w odpowiednim czasie pojawiła się w druku, krytycy zganili mnie za to, że w ogóle ją napisałem. Jedni osądzi mi surowo, inni zaś nade mną ubolewali. Nie mam przed oczami tych recenzji, ale pamiętam doskonale wspólny im bardzo prosty zarzut; pamiętam także swoje zdumienie nad rodzajem tego zarzutu. Wszystko to wydaje mi się teraz zamierzchłą przeszłością! Ale czasy te nie są bardzo odległe. Muszę stwierdzić, że w roku 1907-y

ludzkich słów pochwalnego hymnu na własny rachunek. Tak! Wspominam krytyki ujemne z zupełnie innej przyczyny. Miałem zawsze skłonność do usprawiedliwiania swych czynów. Nie do ich obrony; do usprawiedliwiania. Nie upieram się że mam słusność, tylko po prostu tłumaczę, iż na dzień moich porywów nie było ani złośliwych intencji, ani ukrytej pogardy dla wrodzonej ludzkiej wrażliwości.

Słabość tego rodzaju jest niebezpieczna z jednego tylko względu: grozi tym że człowiek może się stać nudziarzem, bowiem świat nie interesuje się na ogół przyczyną jakiegoś jawnego czynu, tylko jego skutkami. Wbrew mylnym pozorom ludzie nie wnioskują w cudze pobudki. Lubią to co oczywiste. Wzdrągają się przed wyjaśnieniami. A jednak wyjaśnięć nie zaprzestają.

Nie potrzebowałem oczywiście pisać tej książki. Nic mnie nie zmuszało do podjęcia takiego właśnie tematu; używam tu słowa temat nie tylko w zastosowaniu do wątku samej opowieści ale i w szerszym pojęciu, obejmującym pewien szczególny przejaw w życiu ludzkości. Przyznaję się do tego najszczerzej. Lecz myśl stworzenia samej brzydoty jedynie w tym celu, by zgorzyszyć lub zaskoczyć czytelników zmianą stanowiska — taka myśl nigdy nie powstała mi w głowie. Stwierdzam to, spodziewając się że czytelnicy dadzą mi wiarę nie tylko ze względu na zasadnicze rysy mego charakteru, ale również z przyczyny, która dla każdego jest oczywista, że samo ujęcie tematu, że przenikające powieść oburzenie zaprawione litością i wzdargą dowodzą mego oderwania od brudu i plugawstwa, tkwiących po prostu w zewnętrznych okolicznościach. I tam, aby w owym czasie zaszedł jakiś fakt określony. Ukończyłem *Zwierciadło morza* w pełni świadomości, że w każdym wierszu tej książki jestem ucieczy zarówno względem siebie jak względem czytelnika, i na jakiś czas oddałem się dość przyjemnemu wy-poczynkowi. I wówczas to, kiedy tkwiłem jeszcze w miejscu, że się tak wyrażę, i kiedy ani mi się śniło zbacać z drogi aby szukać czegoś „brzydkiego”, nastąpił mi się temat do *Tajnego agenta* (mam na myśli powieść, nie dramat) w postaci kilku słów wypowiedzianych przez znajomego podczas jakiejś rozmowy o anarchistach, a raczej o działalności anarchistycznej; skąd ta rozmowa wynikała, już sobie dziś nie przypominam.

Pamiętam jednak że mówiłem o zbrodni-czej jałowości anarchizmu, o jałowości jego doktryny i wprowadzania jej w czyn, o jałowej umysłowości jego wyznawców; o tym jak nędzna wydaje mi się tu na wół obłądka poza, podobna do bezcelnego oszustwa zer-nującego na dotkliwym nieszczęściu i namiętnej łatwości rodzaju ludzkiego, który z taką tragiczną skwapliwością dąży zawsze do własnej zguby. Dla tej właśnie przyczyny nie mogłem wybaczyć anarchiz-mowi jego filozoficznych uroszczeń. Rozmowa zesłała na przykłady z życia i wspomnie-liśmy dawną już sprawę zamachu, mającego na celu wysadzenie w powietrze obser-watorium w Greenwich — absurd krwawy i tak niepoczytalny, że nie podobna było zgłębić jego przyczyny, czy to rozumując lo-gicznie, czy wszelką logikę odrzucając. Gdyż w obłądnym absurdzie tkwi również specyficzna logika. Lecz nie dalo się w żaden sposób pochwycić sensu tego zamachu; pozostał tylko fakt, że jakiś człowiek zo-stał rozszarpany na strzępy, przy czym nie nie wskazywało, by wchodziła tu w grę jakaś idea, czy to anarchistyczna czy jakakolwiek inna. Co się zaś tyczy murów obserwato-rium, nie ukazało się na nich najlżejsze na-wet pęknięcie.

Przypomniałem to wszystko memu znajo-memu; miledział przez chwilę, a potem rzekł z właściwą sobie obojętnością człowieka, który wie wszystko:

— Ależ ten człowiek był na wół idiota. Jego siostra odebrała sobie potem życie.

Były to jedne słowa jakie zamieni-liśmy; oniemiałem na chwilę, zdumiony tą nieoczekiwaną wiadomością, a mój znajomy zaczął natychmiast mówić o czymś innym. Nie przyszło mi wcale do głowy zapytać, skąd ma tę informację. Wiem, że wszystkie jego związki ze światem podziemnym pole-gały co najwyżej na tym, iż może raz w ży-ciu widział z daleka jakiegoś anarchiste. Ale lubił rozmawiać z najroźniejszymi ludźmi i mógł dowiedzieć się o tych rewelacyjnych szczegółach z drugich lub trzecich ust, od zamiatacza ulic, od dymisjonowanego urzę-dnika policji, od pierwszego lepszego człon-



NINA Z „SZALEŃSTWA ALMAYERA”
własnoręczny rysunek Conrada



DONA RITA ZE „ZŁOTEJ STRZAŁY”
własnoręczny rysunek Conrada

miałem jeszcze wiele z pierwotnej swej naiwności. Teraz sądzę, iż nawet ktoś naiwny mógł przewidzieć co nastąpi, a mianowicie to że niektórzy z krytyki wezmą za punkt wyjścia plugawe tło książki i jej brud moralny.

Jest to oczywiście zarzut poważny. Nie wszyscy go jednak wysunęli. W gruncie rzeczy wygląda nieladnie, że pamiętam tak nie-liczne zarzuty wśród tylu ocen inteligentnych i życzliwych; mam jednak nadzieję, że czytelnicy niniejszej przedmowy nie przypiszą tego zranienie miłości własnej lub wrodzonemu popędowi do niewdzięczności. Pozwalam sobie nadmienić, że cześć wyraża-łymi mogłyby snadnie przypisać owe wrażliwość na krytyki ujemne wrodzonemu mi skromnemu usposobieniu. A jednak nieko-niecznie skromność każe mi wybrać zarzuty dla wyjaśnienia mej sprawy. Nie, właściwie nie jest to skromność i nie twierdzę wcale bym się odznaczał skromnością; lecz ci, którzy śledzili dotychczasową moją twórczość, dadzą mi wiarę iż pewne poczucie przyzwoitości, takt, savoir faire — czy ja wiem co zresztą — powstrzymałyby mnie od wysnućia z

ka klubu, może nawet od ministra spotka-nego na publicznym lub prywatnym przy-jęciu.

Ze owe szczegóły były rewelacyjne, nie miałem co do tego wątpliwości. Czułem się jak człowiek, który wyszedł z lasu na równinę — niewiele tam było widać, ale światła miało się pod dostatkiem. Tak, niewiele było tam widać i mówiąc szczerze, przez długi czas nie usiłowałem nawet nie do-strzec. Pozostało mi tylko wrażenie rozwią-zanej zagadki — wrażenie mile lecz pozba-wione twórczych podnieć.

Jakoś w tydzień później natknąłem się na książkę, która, o ile wiem, nie zyskała nigdy rozgłosu; było to dość powierzchowne wspomnienie nadinspektora policji, czło-wieka widać zdolnego, o nastawieniu wybitnie religijnym. Został urzędnikiem w czasie londyńskich zamachów dynamitowych na początku lat osiemdziesiątych. Książka była wcale interesująca i oczywiście bardzo dyskretna; zapomniałem już teraz co zawierała. Nie przynosiła żadnych rewelacji; autor przesłizgiwał się w miły sposób po powierzch-chni zdarzeń i to było wszystko. Nie hedę nawet usiłował wyjaśnić, dlaczego uderzył mnie niewielki ustęp — około siedmiu wierszy — ustęp, w którym autor (nazywał się chyba Anderson) przytaczał swoją krótką rozmowę w hallu izby gmin z podsekretarzem stanu ministerstwa spraw wewnętrznych, sir Williamem Harcourt'em, o ile pamiętam. Podsekretarz stanu był bardzo zi-

rytowany, a urzędnik tłumaczył się gestem. Z trzech zdań, które wymienił, najbardziej mię uderzyło gwałtowne powiedzenie sir W. Harcourta:

— Wszystko to bardzo pięknie. Ale tam u was wyobrażenie o lojalności polega zdaje się na tym, żeby podsekretarz stanu o niczym nie wiedział.

Słowa te były dość charakterystyczne dla usposobienia Sir Williama Harcourta, lecz same przez się szczególnie wagi nie miały. Musiała być jednak w tym dialogu pewnego rodzaju atmosfera, bo nagle uculem jakąś podniecie. A potem nastąpiło we mnie coś, co student chemii najlepiej by zrozumiał, gdyby to określić przez analogię jako proces krystalizacji, wywołany przez dodanie drobnej kropli odpowiedniego płynu do próbki zawierającej jakiś bezbarwny roztwór.

Z początku odczułem jakby zmianę duchowego klimatu, zmianę która zmąciła moją ukojoną wyobraźnię; zaczęły mi się zjawiać dziwne postacie o konturach zarysowanych wyraźnie lecz trudno uchwytnych; przykuwały moją uwagę — jak kryształ — dziwnością niespodziewanych kształtów. Zastanowił mi też objaw, z którym spotykałem się już dawniej w stosunku do południowej Ameryki — kontyentu o surowym blasku słońca i brutalnych rewolucjach — a także i w stosunku do morza; rozległej przestrzeni słonych wód, zwierciadła uśmiechów i gniewu nieba, reflektora słonecznych blasków. Potem wizja olbrzymiego miasta zjawiała się przede mną, miasta-kolosa o ludności liczącej więcej niż ludność niektórych kontyentów; miasta co w swej potęgę, stworzonej przez człowieka, nie dba o uśmiechy nieba lub jego gniew i jest okrutnym pożeraczem słonecznego blasku. W tym mieście doświadczałem dla każdej opowieści, dość głębi dla każdego uczucia, dość rozmaitości dla wyposażenia każdego domu, dość mroku dla wchłonięcia pięciu milionów ludzi.

Nieodpartą koleją rzeczy stało się owo miasto tłem dla następnego okresu moich docieklivych rozmyślań. Nieskończoność perspektywy odsłoniły się przede mną w różnych kierunkach. Upłynęła lata, nim znalazłem właściwą drogę! Zdawało mi się że trzeba na to!... Zaczęło się we mnie rodzić przekonanie o namiętnej miłości matczynej pani Verloc i rozpalilo się znowa płomieniem między mną a tłem miasta; zabarwiło je swym ukrytym żarem i nasiąkło w zamian mrocznym kolorystem Londynu. Wreszcie historia Winnie Verloc wystąpiła przede mną w całości od dzieciństwa Winnie aż do końca; nie chwytałem jeszcze właściwych porcji, wszystko było jakby na pierwszym planie, ale cały materiał miałem już w ręku. Trwało około trzech dni.

Niniejsza książka jest właśnie ową historią sprowadzoną do właściwych rozmiarów, a punktem centralnym, dokoła którego opłata się cały wątek, jest okrutny absurd wzbudny w Greenwich Park. Miałem tu zadanie nie powiem ciężkie, lecz trudne i pochłaniające. Ale doprowadzić je do końca musiałem. To była konieczność. Wynikiem tej właśnie konieczności są otaczające panią Verloc postacie, związane bezpośrednio lub też pośrednio z tragicznym jej przeżyciem, że „życie nie znosi, by je zadowalać”. Osobiste weale o tym nie wątpię, iż historia pani Verloc jest prawdziwa, ale musiałem ją wydobyc z mroku olbrzymiego miasta i uczynić prawdopodobną, przy czym mozołem się mniej nad wiarygodnością samej Winnie niż nad wiarygodnością jej otoczenia, mniej nad jej psychologią niż nad jej ludzką treścią. Materiału do odtworzenia tła miałem pod dostatkiem. Musiałem walczyć zawzięcie, by odeprzeć wspomnienia dawnych swych samotnych nocnych przechadzek po Londynie, musiałem trzymać te wspomnienia w przywoitej odległości, bo inaczej byłyby się wdarły i przytoczyły każdą stronę powieści, w miarę jak te strony

wylaniały się jedna za drugą wśród głębokiej powagi moich uczuć i myśli, gdyż nigdy nie byłem bardziej przejęty swoim tematem. W związku z tym pragnę zaznaczyć, że *Tajny agent* jest książką bardzo szczerą. Nawet cel czysto artystyczny — ujęcie pod kątem ironii tego rodzaju tematu — został powzięty z całą rozważą, w głębokim przekonaniu, że tylko ironiczne podejście do rzeczy umożliwi mi wypowiedzenie wszystkiego co wypowiedzieć pragnęłam — że wzgardzi ją też ze współczuciem. Zaliczam to do przyjemności mego literackiego życia, że powziawszy raz owo postanowienie, zdołałem, jak sądzę, przeprowadzić je aż do końca. Co zaś do osób, które bezwzględna konieczność sprawy — sprawy pani Verloc — wprowadza na tło Londynu, dają mi one również te drobne przyjemności, co naprawdę są tak wielką pomocą w walce z przynębiającym wątpliwym, które przesładuje upórzywie każdy twórcy wysiłek. Na przykład o samym panu Wladimirze (nadawał się doskonale do karykatury) wysłuchałem z zadowoleniem opinii pewnego doświadczonego światowca, który, jak mi powtórzono, odezwał się w te słowa:

— Conrad musiał być w kontakcie z tą sferą, a może ma tak niezawodną intuicję, bo pan Wladimir jest nie tylko prawdopodobny w szczegółach, lecz zgodny z prawdą w rysach zasadniczych.

Poza tym pewien mój gość z Ameryki opowiadał, jakoby różnego rodzaju emigranci rewolucyjni w New Yorku twierdzili, że *Tajny agent* jest napisany przez kogoś kto dużo wie o nich. Uznałem to za bardzo wielki komplement, zważywszy że Bogiem a prawdą miałem z nimi styczność jeszcze luźniejszą niż wó wszechwładzący przyjaciel, który dał mi pierwszy pomysł do *Tajnego agenta*. Mimo to twierdząc, że w czasie pisania tej powieści czułem się chwilami skrajnym rewolucjonistą — niekoniecznie bardziej zaciekle niż od owych emigrantów z

New Yorku, lecz bez wątpliwości dążącym do celu z zawziętością, na którą żaden z nich nigdy się nie zdobył. Nie są to z mej strony przechwałki. Po prostu spełniałem to co do mnie należało. Gdy chodziło o moje książki, spełniałem zawsze to co do mnie należało — z największym przejęciem. To stwierdzenie również nie jest przechwałką. Nie mogłbym postępować inaczej. Udawać ponadto by mi nie było.

Pomyśli do niektórych osób z powieści, zarówno tych co są w zgodzie z prawem jak i występnych, pochodzą z różnych źródeł, które czytelnik może tu i ówdzie rozpoznać. Nie są ukryte głęboko. Ale zamiar usprawiedliwienia którejkolwiek z tych postaci jest ode mnie daleki, i nawet jeśli chodzi o stosunek moralny przestępcom do policji i odwrotnie, pozwolę sobie tylko nadmienić, że swój zasadniczy pogląd na tę sprawę łatwo byłoby mi uzasadnić.

Dwanaście lat, które upłynęły od wydania książki, nie zmieniły w niczym mego nastawienia. Nie żałuję żem ją napisał. W ostatnich czasach okoliczności — nie mające nic wspólnego z zasadniczą treścią niniejszej przedmowy¹ — zmusiły mnie do odciercia powieści z jej literackich szat pogardy i obrzucenia, szat w które przed wielu laty ubrałem ją gwoili przyzwoitości z tak wielkim trudem. Byłem zmuszony, że tak powiem, spojrzeć na jej nagi szkielet — i wyznam, iż jest przerażający. Mimo to jednak twierdząc, że opowiadając dzieje Winnie Verloc aż do anarchistycznego ich kresu, opisując ostateczne jej opuszczenie, obłęd i rozpacz tak jak to uczyniłem, nie miałem zamiaru znęcać się bez powodu nad uczuciami ludzkości.

1920

J. C.

Przełożyła ANIELA ZAGÓRSKA

¹ Conrad wspomina tu o przeróbce na scenę powieści *Tajny agent* (przyp. tłum.).

LUDWIK EMINOWICZ

DRABINA JAKUBOWA

WSTĘP DO POEMATU

Jadę ku niebu skropionemu w płyn
o odległym porcie i wozę się, wozę
po kratownicy z pokładów i szyn,
ugruntowanej w kolejowym torze.
Gdy na zakręcie przerażenie brzęczy
i gnie się pociąg, widąc progów rzędy
podobne szczeblom i linie porządy
z żelaznych dźwigni... — Prowadzi-li tędy
i drga pod wozem czarowna drabina
stworzona niegdyś Jakubowym snem?
Ha! Niech poczucie, widnieć się odcina
od gruzów szutra, niech narzeczcie wiem,
dlaczego w poziom przeszła jej pochyla
równia szczebliasta, chociaż bierwion pręgi
chlusnęła zrazu ponad chmur zasięgi
i przesł wachlarze w górę wytoczyła
gdy wisła w bezdni, jak klatka schodowa,
by się mijali niebiańscy posłowie
po najzuchwalej wzniezionej budowie,
co wystrzeliła wwyż, gdzie stał Jehowa.
Niech wiem, czy wtemczas, kiedy syn Izaka
ocknął się nagle, była chwila taka,
że maty stopni, uzbite w strefę szór,
trwały, choć właśnie drzemka przeszła już,
i wiodły w wyraj gwiazd błędnych, bieg
wytrwalszych zwiędzeń, a zbudzony człek
drgnął i rękami zgnął powidoki
i pietra tęsknotę wprawił w taki zamęt,
że trzosiła rojeń, straciwszy fundament,
runęły w przepaść, w wieliste obłoki,
i próżniami zasypały glob...
Więc ten, co śnił je i powalił w stop
skrupy ziemskiej, — iż po własnych snach,
strąconych z wyżyn, biegł, wdeptując w piach
spinalnie marzeń — wszedł przez głazny próg,
po całodziennym wędrowaniu, w krąg
wieliczów skalnych, gdzie w dosięgu rąk
promieniał w mroku cherub lub sam Bóg —?
Zali na śladzie, który omamnie
śnień Jakubowych w kulę ziemską wryły,
gdy ją opadły i, jak ośmiornice,
objęły, skrzą dziś dróg żelaznych żyły —
i przez kruszcowy krętarz ujeżdżalni
mkną błyskawicznie, coraz trumfajniej,
coraz to huczniej hufce lokomotyw,
mając iskry w dymów aureoli,
i wygwizdują przemiłując motywy
chwili, co kiedyś przyjdzie i pozwoli,
byśmy w zawrotnym pędzie się zrównali

i wręcz zmierzili z Aniołem óddali,
by, w splocie śmiałków uwieczony prawie,
jak Jakubowi, rzekł nam: „Błogosławcie...“
Z nim, który, wzniosłszy płomienisty miecz,
praojców naszych zgnął z zacisza precz
i wskazał zaraz cudowniejszą rzecz,
niż rajski ogród: nieprzejrzaną step,
wiodącą w oddal przez lodowców żleb, —
i zdwoił wygląd i rozdał dwojniki
między wygnanców, niby dwa krawietniki
sygnałów wisłych w powietrzu, by szli
za majakami, hen, i krwi ich krwi
i dzieciom dzieci stwarzał swe pozory,
każdemu inny, niby semafony
nawołujące, by wlaściwej pacy
nie zagubili, choć ich los rozmaci
w najdalsze krańce rozłożystej ziemi,
by, śpiącąc za nim, choćby przeciwniemi
ścieżkami mknęli w różny światła kąt,
czuli, że tworzą jeden wspólny front
z nim, panem sumień, czyniącym wyrzuty
za każdy postój na szlakach marszruty.
Z nim, co współcześnie na srebrzyste skarpie
miesiąca siedzi i, jak sznur, szarpie
gościńce nasze, byśmy się zrywali
niby na nitkach łąki i szli dalej —
i rozprowadza swoje chińskie cienie
przed rapidami i w nawierzchni wału
kolejowego uprawia w przyspieszeniu
tak wymierzone, że wciąż za pomalutką
zdążamy w tropy, ciągle zapóźnieni
o długość spojrzeń. Choćbyś, maszynisto,
wściekił się i rzucił po stalowej szreni
ten swój parowóz, niby dysk rakiety,
zawsze o stację spóźnisz się, niestety,
i, pomykając przymną posuwistą,
przejedziesz lata, aż, kiedyś, na koniec
ujrzysz przez szyby tej swojej kabiny,
czy cichej izby, jednak przez szczeliny
rzęs olzawionych, że ścigany goniec
przystaje w biegu i że przyjmie agon,
jeśli narazicie przestawisz swój wagon
z lor na nasypie, z międzylębca domu
na tory nowe, nieznanie nikomu,
wiodące prosto w najpelaścisze z prześię
byleby tylko szyny mogły wejść,
byle się dały, niby narty, zulec
i stulić razem w miarę węższych stec,
byleby tylko ten tu regulator,

lub gryf zasuwki okna chaty twej,
dał się przesuwac coraz dalej, hej,
i nagle spiętrzy się za tobą zator
strąszkanych wozów, lub rozpaczny miot
ramion rodziny i usłyszysz lot
własnego ducha ku relsom z promieni
słońc wmoconanych w kryształ przestęri,
i w dalszy pójść puscisz pojazd widm. —
Ha, zarażliwy jest pogoni rytm.
Czuje go szofer, gdy go w bezkres siny
niosą wycinki biblijnej drabiny,
żądzą szybkości wybożone w kola,
gdy luk na sprzychach, lub też bez nich zgola,
na wirujących prętów skrzepłym zlewie
krzącą formą śmiga po polewie
z asfaltu jezdni i na autostradzie
karbami opon wryły swoje kładzie,
jak długie wstęgi telegramów o tem,
czy, nakładając się ciągle powrotem,
obłęd stapania wwyż i w dół, co nosi
strzały Seegar'ów na stalowej osi,
rozróżnia czasem w dróg wstającym pyłe
mgłę wytworzoną przez jakieś motyle
nieziemskich kształtów, — czy więc ludzki szal,
wsczępiony w obrcz kół, dotyka ciał
oslanających dusze zmarłych ludzi,
gdy pomykają w ostatnie z odludzi,
ku skali przecznicy, jaką im ustali
z planet i z komet On, Geniusz óddali.
On, dla którego stopom wodnej pary,
podłożył ktoś tam łopatki turbiny,
jak jakie szczeble, żeby szły i szły
po tych zapadniach zdradnych w mórz koszarowy
i wiodły okręt i nas przez głębinę
tam, gdzie z bieguną biją zimne mgły,
gdzie On, wabiący, czyni wieczny ruch
nawoływania w nieskalany puch
dującie śnieżnicy, dokąd nawet pies
nie może dotrzeć i, zgadując kres
wędrowki, wyje pod brzemieniem grozy,
że zapadają się ruchliwe plozy
sań, choć w nich tętni tworzący tej samej
przebieżnej drabi, z której oryflammy
anielskich skrzydeł wiały, gdy widosen
pełną je w niebiosach, jak w rzekę spław sosen.

S. p. Matce mojej poświęcam

LUDWIK EMINOWICZ

RYSZARD MATUSZEWSKI

STÉPHANE MALLARMÉ

W CZTERDZIESTOLECIE ŚMIERCI

Różne motywy mogą być źródłem rozgłosu pisarza poza granicami jego kraju. Inaczej przedstawia się przez nie powieściopisarz, inaczej, o ileż oporniej — liryk. Zwycięstwo prozaka jest funkcją zacięka, jakie rozbudzić zdołał u obcych czytelników: natychmiast znajdzie się ktoś, kto dzieło jego przyswoi innemu językowi. Triumf liryka jest wątpliwy, niepełny, zależy od grupy wybranych, dla których obszar myślenia i odezwania rozszerzył się poza naturalną granicę własnej mowy. Przekład dzieła sztuki jest szczególnie przypadkiem i daje się porównać z triumfem cierpliwego ogrodnika, któremu egzotyczna roślina w surowym klimacie wydała owoc. Nie wolno też przekładu traktować inaczej niż jako produkt cieplarniany: pola żytnie zamienione w winnice dają lichey urodzaj.

Trudno się dziwić, że do poetów niekulturowych prawie w Polsce należą Stéphane Mallarmé. Przecież dla samych Francuzów uchodził do dziś jeszcze za niejasnego, a w każdym razie za trudnego i dziwnego niekiedy autora. Na uznanie, nie na zaprzeczenie tych pojęć wyszła dzisiaj wielka sława tego poety. W 1893 r. Brunetière zrezygnował z omówienia twórczości Mallarmé w swojej *Evolution de la poésie lyrique au XIX siècle*, w czterdziestu lat później Paul Valéry nieodwołalnie ukazał światu jego wielkość. W ciągu tego czasu przewalala się przez świat poetycki groźna plejada eksperymentatorów niezłych i pełnych przesady, w których obliczu zahartował się nasz umysł wobec tego, co jest w poezji nie proste i nie łatwe. Trudność nie zniechęca, ale przyciąga. Niejasnego nie wolno utożsamiać z niezrozumiałym. Jest niewątpliwą za usługą Mallarmégo, że stworzył pojęcie pisarza trudnego, nie szukającego odbiorcy. Nie ma wcale — pisze Valéry — w rzadkich utworach Mallarmégo tej niedbalej postawy, która oszalała czytelników i schlebia im skrycie, pozwalając na poufale zbliżenie z poetą. „Point de ces apparences toutes les personnes pour lesquelles ce qui est humain se distingue mal de ce qui est commun”.

Mallarmé wyrasta spośród pokolenia poetów Parnasu. Chociaż jednak dane mu jest przekroczyć swój czas, i to tak znacznie, że dopiero dzisiaj epoka zdolna jest fakt ten ocenić — pierwsze jego kroki nie mają znamion rewolucyjnych. W początkowej fazie utwory jego odznaczają się kunsztownością, ową sławną *préciosité*, o tak dobrej tradycji w poezji francuskiej XVIII w., i na równi z parnasistami czynią go niekiedy spadkobiercą z ducha Watteau i Fragonarda. W szczególności z twórczymi inspiratorami parnasizmu, jak Gautier i Banville, łączy Mallarmégo bliższe węzły upodobań, a nawet przyjaźni. Śladem ich jest święte poetyckie epitafium, poświęcone Teofilowi Gautier. Niebanalnym szczegółem jest także i to, że największe arcydzieło poety, *Popołudnie Fauna*, powstało na zaproszenie Banville'a (projektowane jako spektakl teatralny).

O ile jednak ta tradycja cyczelska zaczęła zmieniać na kształtowanie się formy poetyckiej Mallarmégo, o tyle duchowy spadek o wiele obfitszy przypadnie mu w udziale po największym z poprzedników — Baudelaire. Tu leży źródło jego pasji antynaturalistycznej — tego, co Thibaudet nazywa „le goût de l'artificiel”, postawy, która u Baudelaire'a była wynikiem nienawści grzeszniąca do natury, jako źródła zbrodni i występku, u Mallarmégo zaś rysowała się jako niemiękkony rezultat kulturalnego przekwitania, delikatny cień ostatecznego zmęczenia i neurastenii. Maniera baudelaireowska, źródło efektownych point i smutnych uniesień, znika wszakże wraz z tym wszystkim, co poezji Mallarmégo nadaje pozorne znamię schyłkowości, co stanowi klucz do jej rodowodu. Następuje krystalizacja: nigdy nie zakończony, wciąż odkrywający nowe poetyckie możliwości proces poszukiwań Piękną. Mallarmé samotny, Mallarmé niepowtarzalny, w kilkudziesięciu wierszach jakie napisał przeistacza się w wiele razy częściej niż ci, którzy pozostawili ich całe tomy. W każdej strofie jest odkrywcą, a śledzenie etapów drogi którą przebył okazuje się o tyle trudne, że nieliczne utwory leżące za nią stają się dla reszty nie było miejsce w tej doskonale zwartej i oszczędnej szedzie pisarskiej.

„Niech przedziej zdechnąć jak pies — krzyczał kiedyś Flaubert — niżym miał choć o sekundę przyspieszyć powstanie zdania, które jeszcze nie dojrzało”. Słowa te

mogłyby należeć do Mallarmégo, przy czym obojętne jest, czy droga do doskonałości wiodła tu przez podobną flaubertowskiej mękę tworzenia, czy była owocem cierpliwych oczekiwań na chwilę łaski. Faktem pozostaje, że nie pozwolił się narodzić słowu, za które by nie wziął całej swej poetyckiej odpowiedzialności. Jego niechęć do form zużytych i komunalnych jest powszechnie znana i ona właśnie stanowi klucz do zrozumienia przyczyn osławionej niejasności poety. Nie jest to niejasność genialnych jakalałów, bogaczy na kształt Norwida, borykających się z twórczym, ale umyślna, z predelekcją stosowana metoda wywołania rzeczywistości mgiełką nieomówień i aluzji. „Il y faut mettre un peu d'obscurité” — powiedział podobno kiedyś, czyniąc poprawki w tekście mowy zaobce, którą oddawał do druku. To, co w swej przejrzystości uchodziło jako przemówienie, nie mogło być podane czytelnikom *ad oculos*, aby nie wydało się zbyt proste i banalne. Razi nas sztuczność tego dążenia do komplikacji: zbyt prostacko uczono nas upatrywać piękno w prostocie. Nie dość silnie podkreślano, że czynniki które się na tę wyższą prostotę składają wcale proste nie są. Poezja jest w istocie mową sztuczną, ozdobną, do której proza ma się — według słów Pała Valéry — jak krok do tańca.

Proza i poezja: uczynić te dwie wartości czymś niesprowadzalnym, absolutnie odmiennym — oto hasło poezji czystej, tej, o której mówi się dziś tak wiele, tej, której nie można nie wspomnieć pisząc o Mallarmé. W walce o rozbrat między językiem poetyckim i komunikatywnym zajmuje on pozycję czołową, gdyż przez swoją niezmierną pracę nad językiem przyczynił się jak nikt inny do narzucenia mu nowej roli. Klasycyzm nie wdział dla poezji innych zadań i środków działania, niż te które były własnością prozy. Dla Boileau wierszami, z których jest najbardziej dumny, są te gdzie najjaśniej definiuje i najdokładniej określa. Jeżeli istniał o we francuskiej tradycji przedromantycznej jakieś inne pojęcie poezji, to kryło się ono w wytorach afektacji, w przesadnym języku poezji miłosnej, pod formą wyszukanych lamigłówek. Dopiero romantyzm otworzył wrota językowi poezji w tym znaczeniu, że ideologia jego znakomicie ułatwiała kształtowanie się odrębności tego języka.

Dwutorowość rozwoju literatury rysowała się coraz wyraźniej. Dalszym odskokiem od prozy stała się twórczość Mallarmégo i symbolistów. Tu przypomnieć warto, że z Parnasem łączył poeie jeszcze jeden rys wspólny: pokrewna pozytywistycznej epoce wiara w wiedzę, kult erudycji. Thibaudet zapewnia nas wprawdzie, że przygotowanie naukowe i oczytanie Mallarmégo nie było tak wielkie, jakby się to mogło wydawać z zaznaczanych gźmieniedzie symptomów i intelektualnego przesytu („La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres”). Tu to poeta, a poeci mają swój sposób na to: rzeczy: myślą obrazami. Każda idea czysta daje im wrażenie czegoś co widzieli. Jednakże ten właśnie entuzjazm dla wiedzy („Car j'installe par la science, l'hymne des coeurs spirituels...” — *Prose pour des Essentes*) stanowi źródło obrzygniętego trudu, jaki włożył poeta w wypracowanie swoistej alchemii słowa: pod tym względem jego zdobywcę prekursorstwo znalazło największą liczbę następców.

Wyrazów nie używał w znaczeniu po-

toycznym, lecz najczęściej w innym, mniej znanym i wyartym. Zestawienia ich miały za cel nie dokładne i jasne wyznanie treści, ale sugerowanie jej. „Nazwać przedmiot — mówi Mallarmé w swej odpowiedzi na Enquête de Huret — znaczy wyrzec się trzech czwartych tej rozkoszy poetyckiej, jaką nam daje powolne domyślenie się”. Smakowanie jego treści a raczej jego klimatu. Gdyż u poety tego można istotnie mówić o klimacie słowa, tak jak u malarzy impresjonistycznych o klimacie barwy. W ogóle Mallarmé — to wspaniały odpowiednik tych „naukowych” zaklinaczy koloru: rzetelny arsenał teorii służył i tu i tam do odkrycia praw dynamiki rządzącej ich materiałem twórczym. To, co impresjonizm malarstwa odkrył w barwie: jej subiektywny, zmienny i niematerialny charakter — to Mallarmé odnalazł w słowie: zdematerializował je. Jakich środków, jakich tajemnic do tego użył — trudno by badać. Można za Thibaudetem zatrzymać się dla przykładu na ulubionym jego chwycie, jaki stanowi w licznych wierszach nagromadzenie pojęć niezbytnych, uplastycznienie braku, nieobecności obrazu — tak jakby to nieistnienie było sumą wszystkich istnień idealnych, wywołanych, pomysłanych. „Mówię: „kwiat” i spoza zapomnienia, z którego głos mój nie usuwa żadnego konturu ani też niczego innego, o czym wiedzą kielichy kwiatów, wznosi się muzykalnie, sama w sobie i słodka idea wszystkich bukietów”.

Nie można przykładow z wierszy ze względu na brak odpowiednich tłumaczeń, ale chcę zwrócić uwagę, że podobnego środka dematerializacji używał w poezji polskiej Leśmian, gromadząc wszystkie swe cudaczne niestnienia i niebity i nadając im kształt plastyczny. Oczywiście analogia sprowadza się tu raczej do strony technicznej. U Mallarmégo owe *ordres negatifs* miały za zadanie nie tylko uzyskać niematerialny charakter wizji, lecz także podkreślić idealistyczne pojnowanie rzeczywistości. Poeta, jak to u niego chęć przytoczone wizerzy zdanie, nosił w sobie czysto platońskie wyobrażenia o świecie, a jeśli baczniejszą zwrócimy uwagę na dyskretne *musicalment* oryginalny, zastanowi nas łączność tej poetyckiej metafizyki z elementem tak istotnym w twórczości Mallarmégo jak muzyka.

Ktoś, kto wyobraża sobie ideal sztuki, pozbawiony wszelkich nieczystych brzmień, balastu przygodnej fabuły, ideal nie budzący podziwów pragnień kulturalnych przekupniów — zazwyczaj widzi go, podobnie jak i Mallarmé, w muzyce. Opacznie jest wszakże mniemania, że chciał on poeie na muzykę przerobić, że szukał pomiędzy nimi jakichś punktów stychnych. Jest — słusznie zaznacza Thibaudet — duża różnica między muzyką słów a muzyką tonów i Mallarmé nigdy o różnicy tej nie zapominał. Przeciwnie — czuł on w muzyce żywioł pokrewny i groźny, jakieś nieprzekraczalne, niemożliwe pogranicze poezji, a ponieważ sam był bliiski tego pogranicza, więc i świadomość niebezpieczeństwa muzycznego zalewu była dlań doznaniem przejmującym. O wagnerowskiej muzyce w związku z wystawieniem *Lohengrina* tak oto pisał: „Kąpiel w muzycznych wodospadach Świętym, którą tworzy orkiestra z jej wciąż przelewyjącym się oceanem sławy i smutku, gdzie tancerka wskrzeszona lecz jeszcze niewidzialna i oddana przygotowawczym ceremoniom — zdaje się najlżejszą, ruchomą

pianą”. Podobnie jak ten tytan muzyki — roil o nieosiągalnej syntezie, którą miał dać teatr, książka. Swych teorii rozsiańszych po kartach *Divigations* czy też *Musique et les lettres* Mallarmé nie zrealizował niemal zupełnie. Jego *Poezje zebrane*, owoc pracy całego życia, są barwnymi okruciami czegoś co nigdy nie powstało. „Wyprawdacie — wolał Symons w swym *The symbolic movement* — z teorii Mallarmégo konsekwencje praktyczne, pomnóżcie odpowiednio jego możliwości działania — a macie Wagnera. Jego słabością było, że nie został Wagnerem”.

Teatr — synteza wszystkich idei poetyckich — jest u Mallarmégo wysoce lirycznego obrzadku. Jedyna to koncepcja poety, w której publiczność ma swoją rolę konieczną. To pozornie przeciwności eozerycznej liryki Mallarmégo znajduje łatwo wytłumaczenie. Jak chorus grecki, lub lepiej: jak rzesza, współobecna przy odprawianiu katolickiej mszy świętej, tłum jest nie tyle odbiorcą, co czynnikiem współtwórczym a zarazem kompozytyjnym, plastycznym, podobnie jak balet, jak efekty świetlne, w których zresztą Mallarmé się lubował. Tańiec jest najdoskonalej teatralną formą poezji. Tak jak, odwrotnie, poezja Mallarmégo podobna jest do tańca. Jego wyobraźnia, ruchliwa i lotna, wiedzie poprzez bajeczny skarbier językowych subtelności do takiej precyzji słowa, że trudno nam wyrazić ją inaczej, niż przez analogię z maestrią muzyczną lub tancerką. Idealny teatr Mallarmé widział w niezmiennych regułach ostatecznej doskonałości, zastępych w misterium: wyobrażał sobie widowisko rozwijające się w długi łańcuch cykliczny, którego tekst byłby strzępiony jak ustawa czy modlitwa. Idea ta nigdy nie doznała się realizacji. Odbliaskiem jej tylko jest *Popołudnie Fauna*, do którego miał Mallarmé zamiar dodać noty i wskazówki sceniczne. Zapowiedzi te nie wykonał: marzenia o wielkiej syntezie nie urzeczywistniły się.

Bardziej skończony wyraz znalazła inna koncepcja syntetyczna Mallarmégo — idea książki: książki jako przedmiotu, dzieła sztuki typograficznej. Spadkobierca kulturalnych tradycji starej francuskiej rodziny prawniczo-urzędniczej, Mallarmé miał dla książki kult, tym większy że poparty świadomością trudu jej stworzenia. Był człowiekiem cichym i milczącym: książka stanowiła nie zastąpioną formę rozmowy, wymiany myśli i uczuć. Cały arsenał środków należało zużyć, aby wydobyc jej zewnętrzne i wewnętrzne piękno. W najsurowiej atakowanym ostatnim utworze pt. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* („Rzut kości nigdy nie uchyli przypadku”) Mallarmé daje fanatyczną, maniaćką próbę stworzenia książki, układem cziecnem, wizualną jednością strony osiagającej jak gdyby drugi wymiar literacko-drukarzki. W fabrykacji książki autor i drukarz zostają współpracownikami. „Tutaj naprawdę przestrzeń mówiła, myślała, rozdziły się formy istniejące w czasie: oczekiwania, zżatpienie, koncentracja były rzeczami widzialnymi” — mówi Valéry o *Coup des dés*. Całe życie doprowadziło Mallarmégo do tej najdziwniejszej raz słonec książki. „Wyobrażam sobie — raz jeszcze cytuję Thibaudeta, — że każdy myśliciel, każdy artysta ma w swym ostatnim dziele coś w rodzaju prawa do szaleństwa, to znaczy do konsekwencji absolutnych swej logiki, tak jak niekiedy święte kapłanki w ostatnim dniu życia wstrzeźliwego i ofiarowanego bogom — prawo do rozkoszy”.

Logika Mallarmégo — to seismograf wrażeń. W ich przypadkowości doszukiwał się poeta jedynego i odwiecznego porzadku, tak jak w zimnych błyskach klejnotów Herodiady widział utajone imię, wewnętrzne życie. Był najwspanialszym z symbolistów i słowa miały dla niego oprócz własnej także wagę rzeczy, które sugerowały. Dlatego każdy drobniak był ważny. Zawsze służył Mallarmé idei podniesienia pięknych drobniaków do rangi wyższej, służył ładnej książce, ładnym sukniom, ładnym meblom i dekoracjom — zaczął przecież swoją karierę jako redaktor *Dernière Mode*.

Malo w jakiej twórczości odczuwa się tak silnie i przejmująco uporczywość szukania, zdobywcęgo określenia Piękną. Właściwie wszystko w nim — człowiek i dzieło — podporządkowane było temu celowi. Najlepiej określił to Valéry pisząc: „Wydawało mi się przy nim, że wszyscy inni pisarze nie rozpoznają Boga Jedynego i oddają się balochwałstwu”.

STÉPHANE MALLARMÉ

WIATR MORSKI

Ciało jest smutne, biada! a wszystkim przeczył
Książki. Uciec! Daleko uciec! I do syta
Czuć, że ptaki pijane są wśród nieb i wody
Nieznanej! Nic — ni w oczach obdite ogrody —
Nie zdola wstrzymać serca, co wiew morza chlonie.
Noce! Ni światło lampy, co samotna plonie
Nad pustą kartką, której biel strzeże okrutna,
Ani harmiaca dziecicy młoda żona smutna.
Ojdu! Wrak o żaglach, co na wietrze grają,
Już podnosi kotwicę ku dalekim krajom!
Nuda cierpkich nadziei trapiąca zalewem
Jeszcze biegnie z ostatnim chusteczek powiewem!
A może właśnie maszty prace w odmet burdy
Są z tych, którym wiatr znaczy rychły kres podróży,
Zagubionym, bez masztów, żyźnych wysp miraży...
Lecz, o me serce, słuchaj — to śpiew marynarzy!

Przełożył RYSZARD MATUSZEWSKI

RYSZARD MATUSZEWSKI

NOWE POEZJE INTELLIGENT I PROBLEM

JULIUSZ WIT: *Wam — poezje*. Gebethner i Wolff, Warszawa.

Wit należy do tych poetów, których oczarowała awangarda wzięw nowych dróg twórczości poetyckiej. Awangardowość jego ma jednak cechy niewątpliwie wtórności, gdyż polega raczej na umiejętnym posługiwaniu się „chwytami” charakterystycznymi dla wszystkich uczniów Peipera, niż na nowości samej koncepcji poezji. Mimo to Wit nie może być traktowany tylko jako młody czy więcej zdolny epigon krakowskiej awangardy. Poeta ten jest lirikiem w pełnym tego słowa znaczeniu. Materiałem jego poezji są stany duchowe, z których rodzi się wzruszenie liryczne, a odwrotnie właśnie jak najwierniej jego natchnienia i barwy uczuciowej staje się zazwyczaj ostatecznym celem poety.



JULIUSZ WIT

Witowi obca jest zupełnie surowość metody pisarskiej Przybosa. Awangardowa fasada maskuje on liryzm bezpośredniości, spowiada się jak poeci tradycyjni, ale po peiperowsku, „z ogródkim”. Waha się stale między antynaturalizmem i kryptonaturalizmem, oczajając się w peryfrazowych gzymskach jego wierszy („daj mi tych ust zapalony proporzec”), w zamaskowanym jak u Peipera opisywactwie. Równowaga osiągnięta zostaje tam, gdzie uczucie liryczne bierze górę nad teorią i wypowiada się w sposób niezupełnie może peiperowski, ale za to bardzo trafny (*Akord. Być rybakiem. Nienawidzisz księżycu*).

Poezję awangardową, z którą przywykliśmy kojarzyć pojęcie bezlitosnego panowania nad uczuciem, wzbogaca Wit motywami elegijnymi, nasyca żywiołem melancholii i marzenia, czyni ją bardziej dostępną naszej uczuciowości. Może ktoś powiedzieć, że to właśnie jest jego grzechem, ale taki „grzech”, jak próba stworzenia własnego typu liryki, której miejsce byłoby gdzieś między poezją Przybosa i poezją Czechowicza, zasługuje na uznanie, choćby nawet to ambitne zamierzenie nie zostało w pełni zrealizowane.

rzadko. Gorzej jest z tym, że równie rzadko (a nawet może jeszcze rzadziej) daje on wiersze lepsze od poprawnych. Kowalkowski nie widzi swojej problematyki artystycznej, wlewa on w gotowe — przeważnie cudze — formy gotowe treści, gubi własny profil poetycki w czelozowanych etudach stylizacyjnych, tracąc własną wtórność. Jest to bynajmniej dziełem przypadku, że najlepiej wypadły te wiersze, w których poeta próbuje nowszych form ekspresji poetyckiej (*Dom. Chory. List*). Próby poezji refleksyjnej (*Powrót. Kosmogonia*) trudno uznać za udane. Jest w nich sporo dyletanckiego filozofowania i normalnych w okresie dojrzenia niepokojów metafizycznych, które wydławają się w rynach gładkich i potocznych, ale nie układają się w żadną wyraźną koncepcję myślową czy artystyczną.

Mimo to wszystkie braki tomik Kowalkowskiego wyróżnia się z powodzi poetyckich debiutów zarówno ambitnymi zamierzeniami jak i dużym ładunkiem poetyckiej uczuciowości, która przemawia do nas niejednokrotnie przez banalną poprawność formy. Ta żywa i mocna uczuciowość, to niewątpliwie bardzo cenny dar, ale zarazem dar niebezpieczny: eksploatowanie jego bez posiadania określonej koncepcji własnej sztuki jest gospodarką rabunkową, grożącą przedczesnym i nieuczelnym wywołaniem talentu. Ze wszystkich pokus, jakie mogą grozić młodemu poecie, najgroźniejsza jest właśnie pokusa łatwizny.

JAN SMREK: *Wybór poezji*. Tłumaczył Kazimierz Andrzej Jaworski. Mała Biblioteka Kameny. Chelm Lubelski 1938.

Kamena zasługuje na uznanie jako płacówka rzetelnej pracy kulturalnej. Skromne to pismo, egzystujące w nader trudnych warunkach, podjęło się pełnienia funkcji ambasadora poezji narodów słowiańskich na naszym terenie. Jest to sprawa nader ważna i aktualna, gdyż literatura naszych pobratymców (z wyjątkiem rosyjskiej), żyjących albo tuż za naszą granicą (Czesi, Słowacy) albo nawet na terytorium Polski (Ukraińcy, Białorusini), nie mówiąc już o Słowianach południowych, była — poza paru najgłośniejszymi nazwiskami — niemal zupełnie i nas nieznaną, zwłaszcza jeśli chodzi o szersze rzesze czytelnice. O statnio sprawy te wyglądają już nieco lepiej, ale w każdym bądź razie nie podobna zrobić zbyt dużo dla odrobienia szkodliwych zaniedbań.

Nowy tomik przekładów K. A. Jaworskiego zapoznaje nas z twórczością poetycką Jana Smreka, wybitnego poety słowackiego i redaktora miesięcznika literackiego *Elan*. Szkoda że tomik ten jest tak szczerzy byłoby wydanie większej antologii słowackiego liryka. Talent Smreka, samorodny w pełnym tego słowa znaczeniu, kształtowała nie tyle wysoka kultura literacka, ile raczej poezja ludowa i ścisły kontakt ze światem i ze sprawami powszedniego życia ludzkiego. Poezję Smreka inspirowe przede wszystkim jest odczuwanie piękna i bogactwa przepiękających życie przyrody i człowieka oraz liryzm wzruszeń najciszej osobistych: Pogarda szarzysty, banałność i filisterstwa („Miało jest ciche. — Miało drzemie. — Mało miłości — odpłynięmy”) wyraża się u Smreka w formie dość przesadnej i naiwnej, ale niewątpliwie jest ona u niego bardziej szczerza i uzasadniona, niż u marudzących mieszczuchów lub chuderlawych (nie tylko fizycznie!) wznawców nietzscheizmu i witalizmu.

Smrek jest wyraziście rosnącego samouświadomienia kultury słowackiej, która ze stadium rozbudzonej i dojrzewającej kultury ludowej przechodzi już w okres pełnej dojrzałości, wchodzi do europejskiej wspólnoty kulturalnej. Poezja jego przypomina pokorną sobie pod niejednym względem poezję Roberta Burns, tak piękna i wzruszająca w swym z pozoru naiwnym zupełnie artyzmie. Najbardziej reprezentatywne są dla Smreka jego liryki miłosne (*Pieśń wiosenna, Ballada o miłości cynicznej, Ballada nocy majowej, Takie dzienne*), proste i szczerze, wolne zupełnie od literackiego prerafinowania a przecież niewątpliwie piękne.

Przekład K. A. Jaworskiego nie zawsze jest trafny. Tłumaczenie jego brzmi niekiedy zbyt dosłownie („Pragniemy użyć szczęścia z o wiele większym dziś rozmachem”), a przez to właśnie martwo i sucho, toteż poezja Smreka szarzej i bliaknie, ginie jej nastroj i ekspresja. Mimo tych potknięć tłumacza, tomik przedstawia się nader sympatycznie i jest pozycją o niewątpliwym znaczeniu, o czym zadecydował przede wszystkim talent słowackiego poety.

STEFAN LICHĄSKI

Odróżnić go łatwo. Nie po kolorze skóry, nie po kształcie czaszki, ani po maści włosów. Poznacie go po tym, że ma problem. Ma go tak, jak ktoś inny ma dziecko lub ślepa kieszka. Ma go z rozkoszą, z pieczołowitością i z troską. Dźwiga go jak garb zaszczyt, jak cenną chorobę, jak przedmiot wstyd i dumy. Bez niego byłby czmyz? Ach, wulgus profanum tyko. A tak — nosi na czole piętno przekleństwa, wzniosły znak Kainowy, jest szczęśliwym posiadaczem siedmiu kompleksów podświadomych, pięciu poczuczeń mniejszej wartości i treści wielu, bardzo wielu księzek.

Taki jest jego stan posiadania rzeczywiście. A marzenia? Marzenia są dokładną odwrotnością jego własnej osoby. Chciałby być właśnie tym wszystkim, czym nie jest. Dawno już, bardzo dawno temu, w epoce którą sam nazywa z pobłażliwością egzaltowaną, pragnął być Tarzanem, a jeśli jest osobnikiem rodzaju żeńskiego — jego małżonką. Marzył o puszczech, wodospadach, palmach i namiotach. Dzisiaj jest znacznie skromniejszy: pragnąłby tylko nieco bezpośredniości. Jej brak jest chyba jego największym zmartwieniem. Pocięsa go jedynie melancholijna refleksja, że na te choroby cierpią przeciw wszystkim duchy wybrane — intelektualści. Musi jednak posiadać jakąś głęboko ukrytą bezpośredniość; bo kocha naturę i uwielbia kwiaty, zwłaszcza te zagraniczne, azalie, orchidee i magnolie. Chodzi czasem przed południem do parku na tajne kolokwia z naturą, wynudzi się trochę, ale wraca zadowolony: spełnił obowiązki wobec własnej bezpośredniości.

Już od bardzo dawna zamysła wyjechać na wieś, gdzieś między marcem a majem, gdy jeszcze nie ma letników, i tam żyć w zupełnej samotności i ciszy, przypatrując się wielkiemu misterium przyrody, słuchając szepotu rozgrzanej ziemi i własnej duszy. Dotychczas jednak nie wykonał tego zamiaru. Zawsze zatrzymują go w mieście interesy (trudno, życie praktyczne ma swoje wymagania) i może — może sekretna obawa, że na wsi musi być okropnie nudno o tej porze, gdy człowieka nie znaleźć na lekarstwo i nawet nie ma z kim pójść potańczyć.

Dzisiaj jest już człowiekiem dojrzałym, ma nieco powyżej dwudziestki, nieco poniżej trzydziestki i wyrzekł się zupełnie dawnych romantycznych — jak je nazywa — rojeń o przyszłości. Wszystkie swoje sny, aspiracje i ambicje przeniósł teraz w czas miniony i utworzył z nich miraż własnej osoby, której umieszcza w odległości mniej więcej pięciu lat od chwili obecnej. Opowiada swoim znajomym, jak to on był wówczas inny niż dzisiaj, żywoty, tryskający dowcipem i zdrowiem, i jak teraz jest tylko cie-

nem siebie samego i swego bezpośredniości. Godne jest jednak uwagi, że ta przeszłość jego jest ruchoma. Gdy go spotkacie po długim czasie, przekonacie się, że owa cudowna epoka znajduje się ciągle jeszcze w tej samej co dawniej odległości pięciu lat od chwili obecnej i że posuwała się ona z nim w życie, jak ruchoma ścianka. Okres, na którego bezbarwność i jałowość skarżył się przed wami w chwili gdy go przeżywał, jest dlań teraz pełen powabów i krasy.

Ten człowiek, który jest niejako problemem chodzącym na dwóch nogach; który tyle przemyślał i przecierpał; coż dziwnego, że gdzie tylko badawczy wzrok swój obróci, natopyka same problemy? Czy życie jest naprawdę piękne, czy się tylko takim wydaje? Czy mierzadnica potrafi kochać miłością szlachetną i czystą, czy też nie może już zaznać tego wzniosłego uczucia? Czy dziecko, które by wyrosło w zupełnej samotności, byłoby lepsze od wychowanego pod czulą opieką rodziców? Czy filozofia może popęchnąć człowieka do zbrodni lub nawet obłądę? — oto fascynujące zagadnienia, których rozwiązanie nastreżać jego wszechstronnemu umysłowi trudności tak niebývá, ciska go raz w tak odmienne alternatywy, że każda książka, która go uwalnia od tych dręczących wątpliwości, jest mu droga i bliska. Toteż otoczył specjalnym kółkiem ten tak czesty u Niemców i Norwegów rodzaj literatury powieściowej, który traktuje o problemach. Te książki, które można by nazwać problematycznymi, są dla niego tym, czym dla ludu sennik egipski i kalendarz: poruszają one wszystkie kwestie, które mogą zająć współczesnego kulturalnego człowieka, od kulinarnych i matrymonialnych aż do narodowych włącznie. Tezy autora nie są w nich bynajmniej głoszone. Popiera je dowodami. Cała powieść jest jednym wielkim dowodem. Z jej akcji wynika jak na dłoni, że życie jest piękne, że dziecko wychowane na lonie natury jest lepsze od innych, że nierządnicą może kochać miłością szlachetną. I ktoż by się oparł tak przekonywującym argumentem?

Dawniej, w tych czasach które słusznie nazywamy barbarzyńskimi, w wieku XVII czy XVIII, wymagano od dzieła Bóg wie czego: charakteru, stylu, kompozycji. Naszemu bohaterowi, w błogosławionym wieku XX, potrzeba tylko problemu. Dajcie mu osiem kropel freudyzmu i adleryzmu, jedną łyżeczkę powrotu do natury, pół pacuszki urbanizmu, podlecicie to wszystko obficie sosem społecznym i uwagami o nowej moralności, a zarezacz: efekt będzie niezawodny. Jest zaopatrzony w problemy na najbliższe trzy tygodnie. Jest zadowolony. Sypia dobrze. ARTUR SANDAUER

Z ZAGRANICY

Trzeci zeszyt niemieckiego dwumiesięcznika poetyckiego *Corona* (ukazującego się w Zurychu) przynosi osiem listów Hofmannsthal do Georgo. Calkowita edycja książkowa korespondencji między Stefanem Georgem i Hugonem von Hofmannsthałem przygotowuje wydawnictwo Bongiego w Berlinie, w którym ukazywały się wszystkie książki Georgo. Pierwszy z opublikowanych w *Coronie* listów nosi datę 21 lipca 1892, ostatni — 27 lipca 1903. W pierwszym liście pisze młodzieńki podówczas Hofmannsthal: „Postanowiliśmy zupełnie jasno i spokojnie, że będziemy do siebie wzajem pisywali, ilekroć tak się słży, że będzie można zakomunikować sobie coś, o czym wiedzicie warto”. W jednym z późniejszych listów pisze Hofmannsthal o czasopiśmie Georgo *Blätter für die Kunst*: „Jakakolwiek postać *Blätter* zachowa lub nowa przyjmie, miło mi będzie pozostać bliskim Ko'u (Kolu Stefana Georgo, Stefana Georgo-Kreis — przyp. nasz), i ocekuję chętnie przyjaznego powiadomienia, gdy tylko pożądane się okaże, bym coś swego pod oznaczonym adresem przesłał”. 24 lipca 1902 skarży się Hofmannsthal: „Jedną z tych okropnych głębokich prostracji, w której nie tylko wszelki blask wewnętrznego spojrzenia, ale nawet jasność myślenia ginie mi w męczarni... Gniecie to czasem tak mocno, że czuję jak z najwewnętrzniejszej głębi zardroszę każdemu innemu losowi: a tak tępa i bezwładna jest wyobraźnia, że brak jej mocy ukazania z pewną siłą tego, czemu zaszczędzić; tak tracę nawet i treść tęsknoty. Głos przyjaciela, Pański głos, wszystko przenika twardo i obco ko mnie, jakby w powietrzu, które już nie drga”. W grudniu 1902 donosi Hofmannsthal, że znów nadeszły podobne „tygodnie najnieprzygodniejszego odtręwienia”, lecz przepłatane okresami ożywienia twórczego: „Ale główną treścią tego czasu były — z

nagła, bezpośrednio wpadające — dni wewnętrznej pełni, nie dni, lecz tygodnie, niemal że miesiące niestającej zdolności do pracy, wzmoczonego pięknego życia wewnętrznego. Jakże się cieszę, że znów będę mówił z Panem, z jaką radością myślę o tym, że znouu stanę przed Panem!” I zapowiadając zadeedykowanie Georgemu powstającej wówczas tragedii *Wenecja osalona*: „...czuję, że tą pracą wstępuję w nową epokę: żadna z moich prac wcześniejszych nie ma dedykacji. Czy pozwoli mi Pan wyrazić w ten sposób, że lata rozwoju nie oddały mi nie Pana, lecz przybliżyły ko Niemu w podziwie i miłości?” — Jak wiadomo, i Stefan Georgo poświęcił Hofmannsthalowi jeden z cyklów swoich wierszy.

Nowa antologia poezji angielskiej, jedną z tak licznych w tym kraju: *Cassell's Anthology of English Poetry*, opracowana przez Margżatę i Desmondą Flowerów.

Antologia „tematyczna” plastyki światowej, opracowana przez Anglika, J. B. Charlesa, *Flowers and Still-Life. An Anthology in Paint (Kwiaty i martwa natura. Antologia obrazów)*. Jest to wybór obrazów starych i nowych malarzy, połączonych wspólną tematyką — kwiaty i martwa natura — w 70-tu reprodukcjach. Reprezentowani są tu m. in.: Cézanne, Matisse, Renoir, Van Gogh, Vlaminck, Braque, Yasuo Kuniyoshi, John D. Moore, Jersey Sheringham i wielu innych. Każdy obraz zaopatrzony jest w krótką charakterystykę znaczenia jego autora.

Ukazała się nowa monografia Wilde'a, Borysa Brasola *Oscar Wilde. The Man — the Artist (Oskar Wilde. Człowiek — artysta)*. Lord Alfred Douglas uznał ją za najlepszą z księzek, jakie o Wilde'u napisano. Opiera się ona w dużej mierze na autobiografii Douglasa.

WIELKI WYBÓR
J. Miodkowski
ul. Skrzyży 18. Marszałkowska 92.

ALFRED KOWALKOWSKI: *Dal niedzianna*. Biblioteka Rady Artystyczno-Kulturalnej w Bydgoszczy. Bydgoszcz 1938.

Tomik Kowalkowskiego świadczy dobrze o niewątpliwie kulturze poetyckiej autora. Poeta ten jest kontynuatorem tradycji Młodej Polski, zblizonym do tego typu poetyckiego tradycjonalizmu, który reprezentuje poznański *Prom*, aczkolwiek można odnieść w jego wierszach także wpływy Skamandrytów. Technika pisarska Kowalkowskiego zbyt chętnie posługuje się poetyckimi rekwizytem, nadrabiając sugestywnością słów wątlwość wizji poetyckiej. To zbyt bekrzytczne poddanie się urrekowi nastrojowej poezji młodopolskiej sprawia, że liryka Kowalkowskiego bardzo często osyduje na granicy poetyckiego banału i łatwego epigonstwa (*Pani. Pożegnanie, Urwiszko*).

Trzeba jednak przyznać, że granicę tę przekracza poeta w sposób karygodny dość

np. z Devallem: każdy z tych dwóch pisarzy legitymują się inną koadycją literacką, przy czym twórca *Sczalnistua* stoi w punkcie zwrotnym między czystą tradycją klasyczną a naturalizmem XIX w., natomiast Deval kontynuując raczej dramaty w stylu Dumasa i Scrib'e'a.

III

Wystawienie *Sczalnistua* w Teatrze Narodowym jest niezwykle doniosłym gestem artystycznym. Wagę tego gestu podwyższył jeszcze wykonawcy, a przede wszystkim pp. Eichlerówna i Duleba. Już dawno sceny stołeczne nie daly nam sposobności oglądania tak ambitnych i na taką skalę zakrojonych kreacji aktorskich. Wśród młodego pokolenia aktorów Eichlerówna jest chyba jedną prawdziwie godną spadkobierczynią ostatnich wielkich tragiczek polskich, miary Wysockiej czy Solskiej. Rola Elżbiety — obok roli Szynymy w *Cydzie* — stanowi w teatralnym dorobku Eichlerówny osiągnięcie najwyższe. Już samo to zestawienie wydaje mi się wysoce znamienne, gdyż — jak my-

śle — obie postaci są poczęte z jednego ducha.

Głos Eichlerówny, pozornie suchy i monotony, poprzez wrodzone sobie dominujące liryczne urzeka skupieniem i mocą. Gra jej nie rozprasza się w zbędnym szczegółach, lecz wciela myśl koncepcyjną lapidarnie i syntetycznie. Eichlerówna nie zamierza zresztą żadnych detali ekspresji, które trafiają do widza najprostszym lożyściem wzruszenia — jak np. zsuniecie się ręki, wspartej o ramę okienną, i ramiączka balowej sukni (akt III). Oschłość Elżbiety i jej maniacka kontemplacja nad własnym ukrytym cierpieniem w interpretacji Eichlerówny naturalnie przechodzi w nagłe ockniętą radość i hamowaną żywiołowość w akcie II. Scena, w której Elżbieta zawiadamia Stefana o ucieczce Marty, dudniła wiekami słowami, które miały na przemian kłótniwość, okrucieństwo i gniew. W akcie ostatnim zachwyca nas Eichlerówna mistrzowskim spłotem akcentów uniesienia i rezygnacji.

Rola pani Coq w wykonaniu Marii Dule-

by dorównywała kreacji Eichlerówny. Zaledwie jedna scena składa się na tę rolę: rozmowa pani Coq z córką; w tej jednej scenie Duleba potrafiła odsonić najgłębsze zakamarki psychiczne demonicznej, twardej staruchy, bez drgnięcia powiek noszącej w sobie przez życie zagadkę zgony ojca i kleśkie ślepego porwyu młodości, który dal jej tylko udrętkę. Starość pani Coq nie odmierzby żaden kalendarz; przez usta tej kobiety, szarującej powoli nogami i przysiadającej co chwila na najbliższym krześle, przemawiała tamta dawna — z pozólkich fotografii w pluszowym rodzinnym albumie, tamta silna, co to otarła się o zbrodnie i nie zasnala potem miłosierdzia miłości. Słowa wyznań czynionych córce wyciekają jej z bezczujnych szcęk osłigle i wzięble, przylepiając się do wysychłych warg, by wrzenie zgłuchnąć w kątach obszernego pokoju: a przecież opowiada o sprawach krwawych, trwających raną w pamięci, o tajemnicach które szarpia serce, ilekroć myśli po nie sięga...

Śmiech publiczności, towarzyszący obe-

ności Duleby na scenie, był dowodem że mało kto pojął istotę zwalniającego stanu duchowego, w jakim pani Coq odbywa spowiedź przed córką. Oschłość i podświadoma mściwość starosty jednak otworzyła Duleba oszczędnym patowaniem dialogu, gdzie każdy wyraz zawierał czułość i jakby drżną zarazem, troskę i pustą pogórkę; gdzie każde zdanie, rozwołzenie i objęcie, zderzało się natychmiast z gorącymi replikami Elżbiety. Ekspresja aktorka Duleby jest na wskroś intelektualna, pośrednia, dysponując przebogata techniką gry.

Obok Eichlerówny i Duleby należy postawić p. Maliniec, która z roli Aurelii wydołała całą groteskowość i niesamowitość. Pozostali wykonawcy *Sczalnistua*, razem z reżyserem Cwojdzkiem i dekoratorem Prołaszka, ześlę musieli na dalszy plan wobec tamtych doświadczeń kreacji. Ale i oni przyznali się w odpowiedniej mierze do uświetnienia wizji francuskiego pisarza, którego dzieło w pełni zasłużyło na to, by je Teatr Narodowy pokazał.

ROMAN KOŁONIECKI

PRZEGLĄD PRASY

NOTATKI

Wojciech Natanson w *Czasie* (Nr 296) zastanawia się nad tym, jakim *czynem* mogliby pisarze polscy uczcić dwudziestolecie niepodległości. Przypatca kilka spraw pilnych, które by mogli podjąć ludzie pióra, ale za najważniejszą z nich, wymagającą szybkiego i radykalnego rozwiązania, uważa sprawę literackiej ochrony czci. Niesposób jego wywodom odmówić całkowitej słuszności: szarpanie czci pisarzy, osobiste i literackiej, daje się ostatnio dotkliwie we znaki. Przytoczywszy zdanie Stanisława Taranowskiego, wyrażone w „Królowej opinii”, Natanson pisze: „Pisarze polscy, *prawdziwi pisarze*, a także prawdziwie literaturę miłująca publiczność powinna zacząć akcję obronną. Zawodowych denuncjatorów należy wykluczyć ze stowarzyszeń i związków literackich; członkowie związków powinni się zobowiązać, że nie będą w żadnej formie i za żadną cenę współpracowali z pismami, które uprawiają ów निकезный proceder. Dzienniki i tygodniki polskie muszą sobie bezwzględnie nakazać ostrożność w cytatach. Sądy koleżeńskie w organizacjach pisarskich winny być aktywnie. Od publicystów i pisarzy, którzy pasywność na ludzkiej czci, należy stronić jak od zapowietrzonych”.

Kurier Wileński przyniósł ostatnio felieton Anatola Mikulki o Domu Artystów w Zemosławiu. Jest to fundacja margr. Umiasłowski, składająca się z domu wypoczynkowego, który za zł 2.50 dziennie zapewnia artystom i naukowcom całkowite utrzymanie, wygodny pokój i spokój w malowniczym zakątku ziemi lidzkiej, nad rzeczką Gawią. Budowa domu trwała rok i pochłonęła około 60 tys. zł. Zarząd Fundacji spoczywa w rękach mec. Zygmunta Jundzila, prof. Witolda Staniewicza, Kazimierza Świątęckiego, prof. Janusza Jagmina i mec. Macieja Jamontta; biuro Zarządu mieści się w Wilnie, ul. Zygmuntowska 18 m. 7. „O Zemosławiu trzeba mówić i pisać jak najwięcej” — stwierdza Mikulko. Istotnie: piękny czyn margr. Umiasłowski zasłużył na wysokie pochwały, tym bardziej że w czasach dzisiejszych mecenat kulturalny rzadko przejmują ręce prywatne. Oby inicjatywa p. Umiasłowski znalazła wkrótce liczniejszych naśladowców!

W *Okołicy Poetów* (nr 6) redaktor podaje pod dyskusję ciekawy projekt założenia Towarzystwa Poetyckiego. Powinno to być związek wolny, dostępny dla wszystkich. Zadań, jakie mógłby spełniać, są następujące: 1) Wydawanie pisma poświęconego zagadnieniom poezji, bezpartyjnego organu, miesięcznika lub kwartalnika. Pismo drukowałoby prace teoretyczne, historyczne i publicystyczne i dawałoby wszechstronnie informacje z życia poetyckiego w Polsce i za granicą. Wiersze mogłyby publikować tylko wyjątkowo. 2) Wydawanie biblioteki dzieł poetyckich autorów polskich, przy zastosowaniu bezwzględnej zasady: dzieła te nie mogą być pierwodrukami. W tym wypadku chodziłoby o przywrócenie dobrego imienia książce poetyckiej. Biblioteczka dawałaby nabycy gwarancję dostarczenia najprędzszego, starrannie przez odpowiedzialny komitet wybranego „towaru”. 3) Organizowanie współpracy z zagranicą. 4) Recenzowanie rękopisów poetyckich przez specjalne gremium.

Zadanie ważne, szczególnie dla poetów młodych. Akcja ta mogłaby się przyczynić do uzdrowienia książki poetyckiej, w każdym zaś razie byłaby czynnikiem hamującym wydawanie nie przemysłowych a nieraz kompromitujących książek. Czernik podaje jeszcze kilka dalszych punktów, a można by jeszcze je uzupełnić. Interesujący i cenny ten projekt zasługuje na przedyskutowanie i więcej — na realizację.

W *Tygodniku Ilustrowanym* z dnia 30 października znajdujemy sprawozdawcy i wyznaczył artykuł Czesława Janczarskiego o St. Czerniku i jego ideach artystycznych p. t. „Autentyzm i jego okolice”.

Teodor Bujnicki w *Słowie* zdaje sprawę z pewnego eksperymentu literackiego i wysnuwa z niego konkluzję. Połączył on mianowicie w jeden rzekomo wiersz 8 kolonów Antonego Madeja, 6 Juliusza Znanickiego i 2 Konstantego Dobrzyńskiego, potem zaś przeczytał spreparowany w ten sposób „utwór” kilku amatorom i znawcom poezji, którzy... wyrazili o nim opinie na ogół bardzo pochlebne. Fakt ten dowodzi, zdaniem Bujnickiego, że poziom współczesnego rzemiosła poetyckiego jest bardzo wyrównany, że powszechnie daje się odczuwać brak oryginalności, brak własnego oblicza literackiego u twórców, i wreszcie że przestały istnieć granice, poza które nie wolno przesuwać licencji poetyckiej i rygorów logicznych. Nie więc dziwne, że tak łatwo dziś „dać się ukołysać dźwięcznym strofom i frazującą wizjom poetów, żonglujących jedynie naszkórkowymi efektami, upajających nimi siebie i innych”.

Numer wrześniowo-październikowy miesięcznika *Teatr*, oprócz obfitego materiału aktualnego, związanego z premierami w teatrach warszawskich, przynosi artykuł wstępny Tymona Terleckiego *Próba diagnozy*. Autor stwierdza, że przeżywamy kryzys mity czystej teatralności. Zdobywcze reżyserów i reformatorów ustabilizowały się i „ta stabilizacja osiągnięć rewolucyjnej uzbraja teatr do przyjęcia wielkiego dramatu”. Występuje to zjawisko w różnych krajach europejskich. „Zbiorowość spragniona jest pewników — pisze Silvio d'Amico w *Il Teatro Italiano* — powodzenie jutrzejsze osiągnie ten, kto przyniesie jej słowo wiary... *Trzeba nam poety*. Jego wzywamy, od niego oczekujemy słów”. Ale „dramatu epoki ciągle nie ma. I to jest osłabionej sytuacji. *Tu może skryć się tajemnica osłabionej atrakcyjności teatru*”. W oczekiwaniu na wielkiego poetę sceny dokonują się w teatrze prowizoryczne przegrupowania wewnętrzne: zwrot od czystej konstrukcyjności i abstrakcyjności — z jednej i prymitywnego realizmu — z drugiej strony do *nowego realizmu*; próby wywołania aktora, jako samodzielnego i spontanicznego współtwórcy widowiska, spod tyranii reżysera.

Podwójny, wakacyjny zeszyt *Wiedzy i Życia* przynosi jak zwykle cenne i zajmujące artykuły popularno - naukowe. Stanisław Ossowski drukuje pierwszą część pracy „Społeczna rola mitów etnicznych”, przedstawiając dawniejsze mity genealogicz-

ne, w których wszyscy członkowie grupy wywodzi się od jakiegoś wspólnego przodka, oraz bardziej aktualne obecnie mity rasowe. Autor uważa je za sprzeczne z nauką. Rozczarowanie jakie przynosi dzisiaj laikowi antropologia — pisze — przypomina rozczarowanie, jakie przynosiła historia tym, którzy dowiadywali się, że Lech nigdy nie istniał”. — J. Bleiberg rozpatruje typy humanizmu. Rozważania jego są bardzo na czasie, gdyż termin „humanizm” jest obecnie w modzie, bywa używany w rozmaitych znaczeniach, tak że w końcu traci wszelkie znaczenie wyraźne. W ogłoszonej pierwszej części znajdujemy opis dwóch antycznych typów humanizmu: Protagorasa i sofistów, i Sokratesa. Humanizm protagorejski opiera się na formule: „Człowiek jest miarą wszechrzeczy — istniejących, że istnieją, a nie istniejących, że nie istnieją”. Z formuły o „człowieku-mierze” (*homo mensura*) wyprowadza się relatywizm poznawczy, praktycyzm, niezszechańska wola mocy. Humanizm Sokratesa znamionuje jako cecha najistotniejsza troska o „wewnętrzne człowieka”. Chodzi o „stałą moralną postawę wobec zagadnień życia”, o niezmienną wewnętrzną bazę wobec zmieniających się wędzy okoliczności i warunków.

Bardzo ciekawą pozycją w tym numerze *Wiedzy i Życia* jest artykuł Edwarda Arnekera „O osobowości, życiu i oddziaływaniu wielkich lotników”. Zawarte w nim krótkie charakterystyki i życiorysy bohaterów wielkiej wojny. Guynemera, Boelcke, Richthoffena i Mornoecka wywierają głębokie i nie zatarte wrażenie na czytelniku. Z innych artykułów należy wymienić: „O budowie i właściwościach nauki” J. Metallmanna, „Ewolucja zjawisk we wszechświecie” L. Wertensteina, „Rynek pracy” St. Rychniewskiego, „Propaganda” A. Hertzta itd. Przegląd polityczny, pisany z widoczną troską o obiektywizm, przynosi diagnozę sytuacji, której bieg wypadków... nie potwierdził. Zjemy obecnie tak szybko, że trudno się dziwić kronikarzowi.

We wrześniowym numerze znajdujemy dokończenie prac St. Ossowskiego i J. Bleiberga. Ponadto N. Samotyhowa ogłasza dalszy cykl swych popularnych gawęd o sztuce (dobrych cennych ilustracjami), J. Bozeiza daje ciekawy szkic o różnych interpretacjach Don Kichota, prof. H. Ulaszyn zastanawia się nad treścią i zakresem znaczeniowym wyrazu „naświetlić”. Liczne artykuły z dziedziny zagadnień społecznych, zwłaszcza problemów pracy, uzupełniają treść nowego numeru tego pożytecznego miesięcznika.

TEATR PLASTYKÓW „CRICOT” w I.P.S. (Farsa o Mistrzu Patelinie)

We czwartek 3 listopada wystąpi w nowo otwartej „Kawiarni Plastyków” w I. P. S. Teatr Artystów „CRICOT”, z pokazami sztuk granych ostatnio na krakowskiej scenie „CRICOT”, o której słyszeliśmy tyle dobrego.

Przedstawienie inauguracyjne daje „Farsę o Mistrzu Patelinie” (XV w.), świętą sztukę w spolszczeniu A. Polewki, z dekoracjami i kostiumami T. Potworowskiego, graną w Polce po raz pierwszy przez „CRICOT” w realizacji kierownika „CRICOT” Józefa Jaremy i tłumacza, z muzyką L. Artena. Początek tych ciekawych wieczorów codziennie o godz. 21.

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 Koloniecki

ZA WYDAWCĘ: Kazimierz Sowiński