

# PION

CENA 50 GR  
ROK VI NR 9 (230)  
WARSZAWA  
6 MARCA  
1938 ROKU  
TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

LEON POMIROWSKI — „ŻYCIE CHOPINA”  
KRYSZYNA GRZYBOWSKA — DRAMAT O POLSCE WSPÓŁCZESNEJ  
KAZIMIERZ CZACHOWSKI — NORWID PIECHAŁA  
ROMAN KOŁONIECKI — RZEŹBIARZ I PROBLEMATYKA RZEŹBIARSKA  
ARTUR RZECZYCA — POECI NIEMIECCY

KAZIMIERZ WYKA

## MŁODZIEŻ I MŁODOŚĆ

Flammarión wydaje kolekcję rozpraw, godnych czytania tak ze względu na tematy jak nazwiska autorów. By najciekawsze wymienić: o wychowaniu dzieci i o obronności Francji pisze gen. Weygand, o ognisku domowym — Henri Bordeaux, o sztuce odwołania się do patriotyzmu — jezuita Yves de la Brière; z tą ostatnią rozprawą (*Nationalisme et objection de conscience*) szczególnie warto się zaznajomić. Dobór zagadnień wskazuje, że mamy w tej kolekcji do czynienia z dobrego gatunku publicystyką pouczającą, moralizującą, której celem są nie analizy dla analiz, lecz konkretne wskazówki i przykazania.

W tej serii ogłosił Maurois szkic *La jeunesse devant notre temps*, tak w złych jak w cennych swych właściwościach nader charakterystyczny dla umysłowości tego pisarza i dla pewnego typu myślenia, szczególnie w Francji częstego. Maurois stanowi klasyczne i coraz bardziej anachroniczne wiecienie cech duchowych, jakie zaszczepiała demokracja mieszczańska. Zaszczepiała, to nie właściwe słowo, gdyż oznacza coś zewnętrznego; chodzi o cechy, jakie w tak podstawowej warstwie duchowości się ułożyły, że rządzą się nimi nieświadomi ich działania, przekonani, że kieruje nimi wolny namysł a nie utajony determinizm duchowy.

Zjemy w okresie wielkiego przejścia, rozpadu form cywilizacyjnych, które we względnie ustabilizowanym okresie 1850 — 1914 rządziły Zachodem Europy; to zjawisko, aż banalne w jego powszechnym uświadomieniu, Maurois również widzi i czyni punktem wyjścia swych rozważań. Lecz można widzieć i świadectwo oczywistości tak, jak gdyby własne przeżycie nie było prawdą — i to właśnie tak znamienią czyni postawę Maurois. Jest w nim przeniesiona w mieszczańskie świat powtórka tej sytuacji, jaką kapitałnie podpatruje Brzozowski w liście kasztela Ogińskiego, rozpoczynającym *Samogą wśród ludzi*. Okazuje się, że każda warstwa cywilizacyjna takich Ogińskich posiadać może i musi...

Dowody. Epoka przełomu. Jak czas rozkładu średniowiecza, czas upadku monarchii absolutnej. „My, którzyśmy w świecie mieszczańskim spędzili naszą młodość, pamiętamy zaufanie, jakie wobec siebie ten świat posiadał, rozmach, z jakim ośmielał się czynić projekty i wybiegać w przyszłość, poczucie bezpieczeństwa, które odczuwał ojciec rodziny gdy mówił o przyszłości swych dzieci, o majątku jaki im przekazywał, o ich karierze. Dla ludzkości Zachodu był to okres długiego spoczynku”. Świat ten rozpadł się, albowiem mimo rosnącej władzy nad zespołem zjawisk fizycznych i maszyn człowiek

nie zdołał opanować świata ludzi. Ekspansja jego poszła po powierzchni, nie sięgnęła w psychozawisze szańce, które tylko uporem i ograniczeniem dają się wydrążyć.

Z przyczyn dalszych, wymienianych przez Maurois, jedną zwłaszcza warto wskazać: oto w demokracjach zachodnich przeciętnym ludziom brakuje właściwie inteligencji przewodniczej, zdobytej własnym nakładem. „Człowiek dzisiejszy nieskończenie mniej wie o sprawach tego świata, aniżeli wiedział człowiek średniowieczny. Człowiek średniowieczny musiał znać sprawy swego cechu, swego miasta i znał je wcale dobrze. Człowiek obecny pragnął mieć zdanie o Rosji, o eksperymentach Roosevelta, o zamiarach Japonii, o czym nie a nie nie wie”. Tej powierzchownej poślizgniętości nie umie zahamować człowiek obecny, jak skądinąd nie umie ograniczyć zbytku zewnętrznego. Huxley napisał, że gdyby na dworze Ludwika XIV były wygodniejsze fotele, epoka Ludwika XIV nie byłaby taka jaka była pod względem duchowym. Przypomina się i potwierdza anegdota o krzesłach Wyspiańskiego dla krakowskiego Towarzystwa Lekarskiego.

Upadek świata mieszczańskiego nie znaczy, by cały świat dzisiejszy tracił sens i poezję. Byłe umieć mu nadać ład, narodzony z rytmu, z powtarzalności zjawisk, a odosłoni swój pelny czar. „Jadąc w pewien deszczowy wieczór takśkówną w górę Pól Elizejskich, doznałem nagle zdumiewającego silnego oślnienia poetyckiego pięknem alei; uderzony tym uczuciem, spróbowałem je zanalizować. Spostrzegłem, że po największej części rozdziło się stad, że w regularnych odstępach mijalem wyspeki — na każdej z nich tkwił nieruchomy, smętny, oczekający wodą policjant, na którego padal równocześnie lśniący deszcz i łagodne światło elektrycznej kuli. Te właśnie symetryczne, regularne i coraz oczekiwane postacie moich policjantów na deszczu, czarne i melancholijne kariatydy nocnej spokojności, ci strażnicy — jakby leżnicy na asyryjskim fryzie — uspijone stolicy, widoczny i mocnym rytmem skandujący wznoszenie się alei, przetworzyli dla mnie, w pełnym tego słowa znaczeniu, ten kąt Paryża, codziennie mijany a jednak nigdy nie odczuty przeze mnie z takim natężeniem”.

Same się narzucają piękne słowa Micinińskiego, że klasycyzm „osiąga realność przez prawidłową strukturę formy oraz na drodze repery, które płynnej i zmiennej rzeczywistości nadają walor egzystencji, pedantyczności akcentując cechy, przysługujące niemiennie ludziom i rzeczom”. Piękno rytmu u Maurois jest starym nawykiem klasycyzmu, potwierdzanym na materiale dzisiejszemu. Peiper wspomina słusznie w *Drodze* rytmu, że rytm nie tylko jest sprawą ludzką, w

przeciwieństwie do rytmu: „rytm jest właściwością materii”; klasycyzm, widząc w powtarzalności rytmicznej cechę wybitnie ludzką, postępuje nieprawnie, przemilcza źródła szersze, ale w wybiegu nieświadomym jest głęboki sens. Przemilczenie to pozwala powiatać sposoby człowieka z powszechnością, nie zatracając jednakże ludzkich cech tych sposobów. I nie wyrwywając korzeni.

Świat dzisiejszy posiada swoją piękność klasyczną, albowiem posiada pewne, jemu tylko właściwe rytmy piękna, jak ów rytm Pól Elizejskich nocą. Cywilizacja urbanistyczna i maszynowa nie zdołała jeszcze zabić wielkich rytmów natury, gdy przydała im rytmu nowe. Dwa głównie: pierwszy nazwać należy *rytmem identyczności*. „Ponieważ tworzymy — powiada Maurois — cywilizację masową, ponieważ nasze typy życia są między sobą wcale identyczne, ta pozorna monotonia naszego bytowania wnosi element poezji. Czytajcie w *Ludziach dobrej woli* Romaina te piękne poematy prozą o Paryżu, które nie są bukolikami, ale, żeby tak rzec, *urbanikami* naszych czasów”. Rytm drugi — to *rytm powikłania*. „W obecnym stanie świata nie jesteśmy w możności przeszkodzić, by naszego życia indywidualnego nie przecinały często niespodziewane wtargnięcia wzrokowe lub dźwiękowe, pochodzące z najdalego nieraz świata. Otwieram rano no dziennik; oto nagle w cichy ranek, wśród mgły czepiającej się drzew w Lasku Bułońskim, wtargnął — nie pytając nas o zgodę — obraz bomb padających na miasto baskijskie, pochodów bezrobotnych po ulicach Waszyngtonu, statków które zatonyły na Atlantyku”. Zasada jedności w rozmaitości i tu się również realizuje: rytm powikłania nadaje światu rozmaitość, dźwięk filmowy o ileż bywa ciekawszy od samego filmu, rytm identyczności narzuca jedność uniwersalistyczną.

Cywilizacja przemysłowa nie zużyła więc naszego świata. Jeżeli ten świat wydaje się nam chaotyczny, to dlatego, że nie przetworzyli go dotąd artyści. Lecz przetworzą go, przetworzą go młodzież. Tylko jak? Najpierw parę trafnych obserwacji, nim przelijemy do onlatkowych i nieporadnych recept Maurois. Trwale cechy młodości ujmuje Maurois słusznie w tym następie, iż pierwszą postawą młodości jest zawsze entuzjazm i chętne oczekiwanie, drugą (w czasie) — narodzony z zawodu rzekomy cynizm i rozczarowanie. „Kiedy spotkanie jednego z tych ponurych i zgorzkniałych, surowych dla starszych, młodzieńców, objawiających bezbrzeżną pogardę dla wszystkiego co przed nimi zrobiono — wiedzcie, że jego cynizm jest tylko miarą tego, czym był jego entuzjazm”. W te cechy stałe obecna młodzież francuska wnosi właściwości specjalne, bardzo ciepło przez pisarza przyjmowane. Jest

to wedle niego pokolenie odważne, przygotowane na trudy życiowe i pełne ograniczeń. Pokolenie dużo swobodniejsze i samodzielniejsze od ojców. Pokolenie wobec tego szczęśliwsze, bo umie zaspokajać swe potrzeby w sposób prosty, bliższy cielesności. Jeżeli nim dobrze pokierować, będzie jedną z najlepszych, jakie historia wydała, ekip wykonawców — i to nie tylko we Francji. Oceana nadspodziewanie optymistyczna, ale zbudowana na równie zewnętrznych przesłankach, co onegdajsze pouczenia Boya-mędrcza udzielane młodym. To samo zjawisko: ponieważ wśród młodych znajduje pisarz starszy wiele cech drugorzędnych, które nie były za młodu dostępne ludziom jego wieku, wydaje mu się, że ci młodzi są nad wyraz szczęśliwi czy krzepy. Własne nie spełnione marzenia spełniają się u innych, więc wystarczy analiza naskórka i wnioski zbudowane na wyrost.

Recepty na zachowanie się młodych najbardziej zdradzają niepoprawność Maurois. Cóż się zaleca? Młodzi mają raz jeszcze spróbować tego, co daremnie próbowali utrzymać w mierze starsi: spróbować rozmiernego na drobne hedonistycznego stoicyzmu. Wystarczy. Sprzecznosc? Stoicyzm umysłnej nieświadomości wobec zagadnień, które przekraczają codzienność, wobec wszelkich nakazów ponadjednostkowych, przekwitły hedonizm na codzienny użytek. Nie myśl o przeszłości i popamiętanych błędach; to niepotrzebnie boli! Nie pragnij wielkich form czynu; groźną zawodów; niech twój zbiór marek, film, skrzypce ci wystarczą! Nie myśl o przyszłości dalekiej, swoje rób, resztę bogom zostaw! I w takim rzędzie ciągną się dobre rady starszego pana, dobre i takie stare, że bez zamiany istotnego sensu można by je zastąpić strofami Horacego lub Kochanowskiego. Jako latarnia przyszłości, wskazania mocno zakurzono.

Powracamy do słów, że można widzieć i świadectwo oczywistości nie wierzyć. Maurois widzi, w jakiej epoce przyszło żyć młodym obecnie; lecz wydaje mu się, że mimo to wystarczą dawne i zgrane rady duchowe. Jesteście pokoleniem, które ma strawić wielką przemianę dziejową; dokonacie tego, nie zmieniając niczego w przyzwyczajeniach ojców. Anonsuje się nowy świat, lecz ziemię przyszłości widzi się na podobieństwo minionego. Dwa w tym są wnioski: istnieje nieprzeknikliwość systemów kulturalnych, zwłaszcza gdy przyszłość ciągle jeszcze w chaosie. Istnieje epigonizm, który jest zawsze konsekwentniejszy, bardziej zwarty od wybiegnięcia ku nieznanemu, ponieważ rządzi nim determinizm mimowolnej i nie chcianej ślepoty.

KAZIMIERZ WYKA

LEON POMIROWSKI

# „ŻYCIE CHOPINA”

Ta niewielka rozmiarami książka o Chopinie<sup>1</sup> jest jedną z piękniejszych publikacji, jakie pojawiły się w ostatnich czasach, a niewątpliwie jedną z najpiękniejszych w dorobku Kadena-Bandrowskiego. Opis, studium, impresja? — trudno tu określić jakąś jednolitość w charakterze ujęcia, podobnie jak trudno sklasyfikować gatunek literacki utworu w sensie znanych i utartych form. W każdym razie jest to rodzaj zupełnie oryginalny, nie przypominający tzw. beletryzowanych biografii ze względu na skondensowany koloryt liryczny oraz różnorodność stylu i środków ekspresji. Książka ta więc z tego względu jest ciekawa, że wyraziściej niż inne odwołania zasadnicze czynniki indywidualności pisarza, to mianowicie, co w jego organizacji twórczej jest momentem pierwotnym i zapalającym. Momentem tym — wbrew wszelkim pozorom — jest właśnie niepopolita, chciałyby się powiedzieć: poetycka czułość liryczna.

Mimo iż Kadena pochłaniają wielkie epickie formy, w których usiłuje zawrzeć treść życia zbiorowego naszych czasów, w najgłębszej swej istocie — powtarzam — jest on lirycznym. I gdyby z prosta określić styl i charakter jego twórczości, można by zaryzykować twierdzenie, że jego stosunek do rzeczywistości polega na procesie przewyższenia wspomnianych impulsów i napięć. Wysilił ku opanowaniu całokształtów społecznych i prądów społecznych w *Generale Barcu* lub *Czarnych skrzydłach* wyraża się głównie w pracy wewnętrznej nad opanowaniem własnych uczuć, w wysnuwaniu z tych uczuć takiej wizji życia, która odpowiadałaby idei otaczającego istnienia. Z tego względu najwybitniejszym zjawiskiem w jego powieściach są portrety bohaterów, których biologiczna siła motoryczna nierzadko rozsądza ramy konstrukcji. W portretowaniu osób działających wywyższa się wspaniały temperament Kadena, jego charakterystyczna zmysłowość w urealnianiu przebiegów psychologicznych, namiętne i drobiazgowo humanizowanie wszelkich objawów rzeczywistości. Gdy więc powstało zagadnienie odmalowania psychiki jakiejś jednej postaci — w tym wypadku Chopina — stało się ono zagadnieniem na wskroś osobistych przeżyć autora.

Gdyby nie lek przed frazesem, chciałyby się powiedzieć, że utworzono w niej całą duszą pisarza, jakąś spragnioną, zgorączkowaną wolą pochwytną w słowa rzeczy nie wysłowionych, wypowiedzenia prawdy miłosnej o prawdziwie najdroższej twórczości. I tu zapewne tkwi tajemnica uroku tej książki. Pisarz jakby zastawiał się swych uczuć na strumień tonów, jakby najgłębszym i najszerszym wysiłkiem dążył do skojarzenia sztuki pisarskiej jako formy — ze sztuką muzyczną jako treścią.

Muzyczna proza Kadena-Bandrowskiego znalazła tu idealne pole popisu. Pisać muzycznym językiem o muzyce, doszukiwać się w tym języku tonacji szopenowskiej, mówić o genialnym artyście rytmem jego wrzesań — oto ambicja artystyczna utworu. Cały ten życiorys Chopina jest przecie tylko przenosiem tych wrzesań. Autorowi nie chodzi o jakiś pragmatyczny system faktów z życia Chopina, nie odnajdziemy tu kronikarskiego obrazu jego powszedniości ani tych szczegółów i szczegółików, które kruszą naszą ciekawość smakowaniem cudzej intymności, zwłaszcza gdy ta intymność jest wkleśłą stroną medalu wielkości. Nie, sposób ujęcia jest tu całkiem inny. Pisarz zaczyna od góry, od patetycznej koncentracji swoich wrażeń w obliczu szopenowskiej nieśmiertelności, a z realiów życiowych te tylko oświetla, na które pada blask wielkości, lub które tę wielkość zapoziadają.

W rezultacie „monografia” ta nie jest obrazem życia, lecz jego syntetycznym skrótem, dążeniem do odczenia ekstraktu indywidualności, do takiego rozwijania węzłów życiowych, z których wynikają psychologiczne odkrycia szopenowskiego artysty. Życie Chopina pod piórem Kadena — to impresjonistyczna psychografia twórczości, może nawet nie psychografia, tylko wibrująca wizja na temat związku między chwilą doświadczenia a źródłem wieczności w życiu człowieka. Odgadnąć wieczność w chwili — oto idea przewodnia książki.

Kaden rozplątał egzystencję kompozytora na trzy etapy, zgodnie z enklawizmem podziałem na temat sielskiego dzieciństwa, młodzieńczej i chmurnej oraz męskiego wieku kłęski. Egzystencja ta, mimo

blęskotliwych, światowych pozorów, cała jak struna napięta była wewnętrznym przeznaczeniem. Wszystko w tym szopenowskim istnieniu, nawet miłość, nawet Ojczyzna, służyło muzyce. Może dlatego właśnie i miłość i ojczyzna tak z tej muzyki potężnie przemówiły. Na tym genialnym przykładzie najskrawiej bodaj występuje bezsporna prawda, że „uczucie i wiara” wtedy tylko służą sprawom życia, gdy służą twórczości. Wspaniałość wyrazu artystycznego jest tu miarą wartości przeżyć osobistych.

podstawę jego geniuszu. Stał się mistrzem ogólnoludzkim ze względu na mistrzostwo poczucia narodowego. Raz jeszcze potwierdza się fakt, że jedynie drogą najwyższej organizacji instynktu narodowego można dojść do podboju całej ludzkości. Polskie ludowe motywy szopenowskich kompozycji stały się naraz bliskie i ewojskie wszystkim nacjom. Żywił plemienią, poruszony w swoich najgłębszych elementach i dźwignięty na szczyt swoich możliwości artystycznych, zaświadczył niechcie, że to, co jest twórcą i two-

tych wiarusów spod Grochowa, Iganów, Ostrołęki zakwitał po raz ostatni już przed zgonem nie ow Chopin salonowiec, światowiec, uwodzicielski Don Juan największego egoizmu ówczesnej muzyki, lecz Chopin cierpliwy, kochający, pokorny, nieśmiertelny muzykant boju i sprawy polskiej. Grał tym żołnierzom ile tylko chcieli, do słuchu i do tańca, jakby raz ostatni potwierdzał braterstwo z tymi synami Polski, której duszę naglejbiej i najpiękniej wyspiewał — on, potomek synów obcego narodu.

Gdy jego muzyka stała się własnością powszechną, gdy przeprowadził swoje dzieło w zwycięskim pochodzie poprzez wszystkie bramy sławy, wiencie czci i uznania — sam wraca do najprostszych, najtkliwszych wspomnień, chce umrzeć wśród najbliższych, wśród krewnych ciała i duszy. Wiarą dziecka wierzył, że ci bliscy nie dadzą go śmierci, do ostatniej chwili prawował się z losem, że chyba nie może tak samotnie odejść, bo najdroższa kobieta obiecała, że tylko ona wyda go z ramion swoich śmierci. Ale kochanki nie było. Z konającym pozostała jedynie myśl o Polsce i głuchy żal, że nie schodzi z tego świata „na polu bitwy”...

Ten ból tak prosty i tak romantyczny, ból ojczyzny na obczyźnie, jest tu jednocześnie motywem uczuciowym prozy Kadena. Jak wspominałem, cały utworzono jest jakby duchem przeżyć Chopina, ekspresją liryczną pisarza zdaje się być najwierniejszym odbiciem procesów wewnętrznych muzyka. Styl romantyczny tych procesów znalazł więc swój idealny wyraz w mowie Kadena — z istoty swej też przecie na wskroś romantycznej. Ironia, przeplatana najgłębszą czułością, ironia jako czynnik obiektywizowania własnego patosu — oto główne elementy jego stylu. Jak we wszystkich sprawach pisarskich Kadena, i w tym wypadku styl ten jest owocem osobistego stosunku do życia. Stał się więc płynięcie ow dyskursywny charakter ujęcia. Pisarz nieustannie dyskutuje ze swoim bohaterem, jakby w toku tej rozprawy, albo raczej miłosnego sporu, ustalał swoje opinie, definicje i prawdy. Trudno sobie wyobrazić doskonalszą formę dla utrafienia w sedno tematu.

Tytuł książki mówi o życiu Chopina, ale coż tu było treścią tego życia? Uboży rytmunek zdarzeń realnych i przygód życiowych, idących w ogonie potężnego nurtu pochłaniającej pracy duchowej? Żadna z osobliwych trucizn życiowych nie wytrzymała rywalizacji z „trucizną” posłannictwa, jaka miała go przez wszystkie przypadki, sprawy i uczucia osobiste, aż go doniosła, strawionego tytanicznym powołaniem, do grobu. Więc pisać o muzyce? Logiką słowa ovladną logikę muzyki? Racjonalizować rzecz najczystszej, najidealniej irracjonalną?

Nie, zadanie to można było spełnić jedynie za pomocą racjonalizowania własnych wrażeń, jedynie opisem własnych uczuć, impresjonizmem własnej miłości. Czar książki z tego więc źródła bierze swój początek. Miłość szopenowskiej muzyki sprawiła, że orkiestracyjne bogactwo swojej kadencowej narracji ułożyło się w przepiękną prostotę, w której najbardziej wyrikiwane orzeczenia brzmią nie tylko imponująca bezpośredniością, ale i wzruszającą prawdziwością wyrazu.

Podobnie przedstawia się sprawa, gdy Kaden omawia pamiętki pozostałe po muzyku, gdy martwe przedmioty ożywia jakby wolą pośmiertną artysty, który nie chciał, aby między słuchaczami a materia muzyczna jego sztuki istniały jakieś materialne ogniwa, fizyczne relikwie, ziemskie szczegóły. Posłuszne tej woli pamiętki dążyły do samożraty, wyrażonej w słowach: „Nie chcemy istnieć więcej, nie będziemy! Aby to co największe, grało na zawsze samo, samo jedne, jedynie: nie wyczerpane nigdy, niczym nie wylumaczone, nigdy nie zastąpione: jedna tylko muzyka niech sama spełni wszystko”.

W skłacie o harmonii i fortepianowej sztuce Chopina mówi Kaden rzeczy, w których fachowe znanstwo ducha i techniki muzycznej rywalizuje ze świętością poetyckiej intuicji. O fachowości tych uwag trudno mi mówić jako niefachowcowi, ale literacka wykładnia tajemnie tej harmonii, próba wyeksponowania sekretnej myśli szopenowskich dźwięków i brzmień, na pewno jest arcydziełem sztuki pisarskiej Kadena. Wydaje mi się, że w żadnym dziele nie doprowadził autor *Lenory* ekspresyjnego opisu do takich wyżyn metaforyki, do takiej zwięzłości, gętkości i odkrywczości słowa — jak w tej książce o Chopinie.



JULIUSZ KADEN-BANDROWSKI

mal. LEOPOLD GOTTLIEB

Twórczość jest jedynym usprawiedliwieniem bytu, jego powszedniości, upadków i klęsk. Codziennosc z tego stanowiska da się obronić jedynie jako stan poprzedzający lub konserwujący momenty szczytowe, heroiczne. Tak należy rozumieć i prywatną, czysto ludzką codzienność Chopina, właśnie jako punkt odbicia dla twórczości. Podobnie jak u Słowackiego, to co w Chopinie było z człowieka i Polaka, było wyłącznie jego sztuką. W sztuce i dla sztuki przeżywał miłość i ojczyznę. Namiętności, które go szarpały, jątrzyły tylko i pogłębiały artystę. Nie znaczy to oczywiście, że rozrywał swoje partie uczuciowe przez wyrachowany wzgląd na gromadzenie paliwa dla swej twórczości. Kochał się w kobiecie i kochał się w Ojczyźnie miłością szczerą i głęboką, ale zaspokajał swe miłose i patriotyczne głody jedynie w muzyce, która wyzwała i uzasadniała całą jego osobowość.

Spośród twórców polskich on jeden, i do tego jeszcze za życia swego, zdobył dla swej sztuki cały świat. Nie tylko dlatego, że przemawiał międzynarodową mową tonów, lecz w przyczyn znacznie głębszych, które stanowiły

rzeczą istotą odrębności narodowej, staje się niemal automatycznie wartości ogólnoludzką, jakby właśnie wyrażało potrzebę wszystkich ludzkich środowisk. Wszyscy na kuli ziemskiej poczuli naraz w tęsknotach, pasjach i myślach polskiego twórcy najdoskonalszą formę własnych najistotniejszych wrzesań, jakby ten jeden emigrant-wajdelota z dalekiego, obcego kraju wyspiewał ich własne marzenia muzyczne. Twórczość jest wspólnym dobrem i łącznikiem ludów, albowiem każde sięgnięcie w najbardziej indywidualną głąb duszy jest docieraniem do tajemniczych źródeł życia, z którego wszyscy i wszystko wzięło początek. Tego początku nie zapomniał Chopin, mimo świętych triumfów światowych.

Najwznowiej występuje to w rozdziale „Przed Wellingtonem”, gdy Chopin przybywa do Londynu w nadziei, że zbije duże pieniądze i zacznie odpozywać. Powitany faufarami i zachwytnymi, ośniewany wspaniałymi propozycjami, nagle zrywa wszystkie kontrakty, ucieka od snobów, wielmożów i całej socjety londyńskiej i stowarzysza się z ludźmi spod znaku Dąbrowskiego. Wśród

## ŚW. AUGUSTYN I NAUKA

Dr STEFAN TRUCHIM, prof. Wolnej Wszechnicy Polskiej w Warszawie: *Święty Augustyn a nauki i szkolnictwo starożytne*. Skład główny: Nasza Księgarnia, Warszawa 1938. Str. 26.

Wielka postać św. Augustyna, mimo olbrzymiej literatury, nie przestaje wciąż jeszcze zajmować umysłów badaczy. Postać to bowiem nie tylko psychologicznie niezmiernie fascynująca, lecz jedna z najbardziej reprezentatywnych, gdy chodzi o pogranicze między kulturą starożytną a chrześcijańską. Z tego pogranicza właśnie pochodzi temat, który opracował znany historyk szkolnictwa, prof. Truchim. Praca jego, skromna rozmiarami, wzbogaca jednak rzetelnie naszą niezbyt bogatą dotychczas literaturę augustiańską zarówno dzięki swym wzorowym wartościom metodycznym, jako też należycie uzasadnionym wynikom, dając zarazem dowód, że o rzeczach na pozór oschłych pisać można w sposób interesujący. Efekt ten osiągnął autor za pomocą niezwyklej prostoty i przejrzystości wykładu oraz przesunięcia całego imponującego aparatu krytycznego do uwag „pod kreską”.

Przedmiot rozprawy prof. Truchima stanowi zagadnienie stosunku św. Augustyna do nauki a w szczególności do filozofii starożytnej. W sposób przekonujący, gdyż w oparciu o autentyczne wypowiedzi św. Au-

gustyna w rozmaitych nader licznych jego pismach, dowodzi autor, że stosunek ten, jakkolwiek zmieniały w ciągu życia, pozostał jednak w zasadzie zawsze pozytywny — nawet po przyjęciu chrztu, jako też w późniejszym okresie, t. j. po przyjęciu święceń kapłańskich i objęciu stanowiska biskupa. Nie był to oczywiście stosunek bezkrytyczny; co więcej, pierwotny nicomal entuzjastyczny stosunek św. Augustyna do starożytnych

„artes liberales” uległ niewątpliwie w dalszym jego rozwoju poważnemu osłabieniu, mimo to jednak do końca życia pozostał on wierny przekonaniu o wysokich wartościach formalnych owych „nauk wyzwolonych”. Najbardziej zasadnicza różnica, która zaznacza się w jego późniejszym wobec nich stanowisku, była ta, jak stwierdza prof. Truchim, że, gdy poprzednio nauki wyzwolone uważał za wstęp poprzedzający poznanie zasad wiary, później stały się one dla niego środkiem wprawdzie pomocniczym, lecz i koniecznym do jej głębszego poznania.

JÓZEF MIRSKI

LEON POMIROWSKI

<sup>1</sup> JULIUSZ KADEN-BANDROWSKI: *Życie Chopina*, Warszawa 1938. Gebethner i Wolff.



ROMAN KOŁONIECKI

# RZEŹBIARZ I PROBLEMATYKA RZEŹBIARSKA

(W PRACOWNI A. M. BONIECKIEGO)

Prawidłowy rozwój każdego talentu rzeźbiarskiego wymaga przede wszystkim ciągłości pracy i ciągłości kontroli. Spod fachowej opieki pedagogów młody rzeźbiarz przechodzi pod opiekę krytyki i opinii artystycznej, która — jeśli potrafi zdefiniować gatunkowo jego indywidualność — może mu wskazać właściwy kierunek ewolucji. Lecz środowisko szkolne i ogniwo

sztuka młodszych kolegów z Akademii: Karnego, Rapoporta, Szadeberga czy Masiaka, z których wielu zdobyło „nazwiska” i minęło już pierwsze szczeble artystycznej kariery. Choć Boniecki musiał pracować w innych niż tamci warunkach życiowych, nad losem jego twórczości ciążyła ta sama fata: brak koniunktury, brak społecznego zapotrzebowania na rzeźbę, a w związku z tym — kameralizm formy, jednostronność problematyki rzeźbiarskiej, luki w orientacji ideowo-artystycznej, konieczność wybierania tylko tych materiałów i technik, które są praktycznie dostępne. Sytuacja, w jakiej musza pracować nasi najmłodszy rzeźbiarze, odbiła się na Bonieckim z wyjątkowo dramatyczną siłą.

W jednym z wywiadów prasowych Dunikowski twierdzi, że szanujący się rzeźbiarz tylko wtedy chwytają za dłuto, gdy otrzymana jakiś obstalunek. Ten dość krainowy postulat, gdyby doznał się realizacji, skazałby na bezrobocie prawie wszystkich polskich rzeźbiarzy, spowodowałby w dziedzinie rzeźby całkowity zastój. Ale sztuka — to nie ekonomia, gdzie popyt wzmagają podaż i wytwórczość: rzeźbiarz będzie pracował bodajby dla siebie, dla załodzenia pracowni; nie go jednak nie dżoła uchronić przed następstwami tego tworenia *wyłącznie dla siebie*. Wysokie koszty pewnych materiałów, pokup na dzieła mniejszego kalibru, gonitwa za przygodnym za-

nit, bazalt — właśnie wtedy, kiedy na Zachodzie obserwujemy nawrót do rzeźby „oryginalnej”, t. j. kutej w autentycznym materiale, gdy w społeczeństwie artystów odradza się znów idea rzemieślniczej doskonałości, kowalskiej i stolarskiej (pisze o tym A. Zamoycki w roczniku I. P. S. p. t. *Nike*).

I Boniecki musiał mimo woli zboczyć na te manowce; okupił to — trzeba przyznać — bardzo wysokim poziomem zagadnień rzeźbiarskich, które znalazły wyraz w obu jego pracach, wystawionych na ostatnim „Salonie” Zachęty. Głowa kobieca w brzoju jest dziełem pełnym duchowego skupienia i powagi; twarz subtelna w proporcjach, oryginalnie wymodelowane czoło i wykrój szczęki, ostrym klinem wycięte oczy potęgują statyczność ekspresji. Włosy otworzone tradycyjną lecz niezawodną fakturą, znaną już z rzeźb asyryjskich, egipskich i greckich; faktura ta byłaby odpowiedniejsza w kamieniu, gdyż brzoju — dla uniknięcia monotonii — wymaga drobniawego opracowania nie tylko samej bryły, lecz i jej całej powierzchni. Według mego wyobrażenia, *Głowa Bonieckiego* jeszcze piękniej by wyszła np. w polerowanym granicie, gdzie przez gładkie szkliwo nawierzchni przeświecałaby ziarnistość jego struktury organicznej, jednocząc kolor z rytmem konturów bryły.

*Narodziny myśli*, które Boniecki także wystawiał w Zachęcie, stanowią przewyższenie wielu niebezpieczeństw, zagrażających dziełu już w samym myśleniu. Jeżeli dążenie do osiągnięcia nadmiernej potęgi ekspresji góruje nad rygorystycznym kompozycyjnym, łatwo dostać się w błędne koło szukalszczyzny. Demonicznie wybujały, barbarzyński ekspresjonizm Szukalskiego, szukający najskrajszych środków uzewnętrznienia „wyraza” (czyli po prostu „jakości metafizycznych”), nieuchronnie musi prowadzić do prymitywnej teogonii, do plastycznej mitologizacji instynktów; za pomocą pozaludzkich konkretów; stąd właśnie owe wilczyce, orly, gryfy, chimery i smoki, pojawiające się tak często w kompozycjach Szukalskiego. Jest to kluczyk symboliczny przedkolonowych Azteków, który u Stacha z Warty nabrał godności „zaśpiewu na sztukę narodową”.

Wielając w *Narodzinach myśli* nieodparty imperatyw ekspresyjny, Boniecki w porę przywołał na pomoc instynkt konstrukcji rzeźbiarskiej — i dlatego cało wszedł z potrzasku, który sam na siebie zastał: ostateczne zwycięstwo odniosła idea kompozycji; ekspresję wtłoczono w głąb, przekształcała się ona w wewnętrzny dynamizm dzieła. Rzeźba przedstawia główkę dziecięcą o osobliwych rysach, wyrastającą z nieokorowanego pnia przyziemie rozplaszczanego. Motyw „narodzin” znajduje się tu w pięknej harmonii z pierwotnym charakterem bryły i materiału: jak drzewo



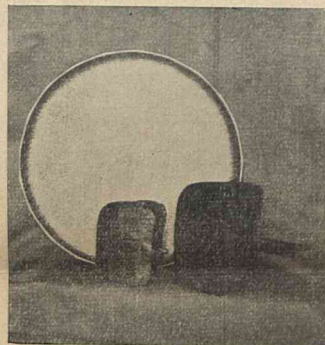
A. M. BONIECKI Pilsudski



A. M. BONIECKI Upiorzyca

próby pierwszych wystaw publicznych nie mają tak doniosłych wpływów wychowawczych, jak wrodzony instynkt samouctwa, stosowanie do własnej twórczości jak najszerzej skali porównawczej, nieustanne formowanie wyobraźni poprzez wniknięcie w historię rzeźby i w idea wielkich dzieł przeszłości, wreszcie — doskonałenie rutyny technicznej. Toteż prawdziwy talent może osiągnąć dojrzałość samotnie, przekskakując niektóre stopnie rzeźbiarskiego wtajemniczenia, przynoszące w wyniku zaletwie akademicką poprawność i pewne (zresztą niedostatecznie sprecozowane) poczucie smaku, rzadziej — także świadomość szans osobistych i natury twórczych upodobań.

Albin Maria Boniecki zdobywał wiedzę rzeźbiarską przeważnie samotnie, skokami intuicji wśród przypadkowych bodźców; zakres jego doświadczeń szkolnych pomnażał żelazny upór, elastyczna wrażliwość i kult dla samego rzemiosła, które kusilo potrzebą coraz to dalszych osiągnięć. Sztuka jego nie rozkwitała tak spokojnie i równo, jak



A. M. BONIECKI Stonie (dąb i patera)

robkiem zmuszając do bolesnych ograniczeń, do zwężania inicjatyw twórczych; dlatego to w rzeźbie dzisiejszej przeważają portrety, drobne studia i kompozycje; dlatego to urodzonych rzeźbiarzy pociągają sztuka stosowana, zdobnictwo lub metaloplastyka, będąca czymś z pogranicza właściwego rzeźbiarstwa. W dziełach rzeźby „czyste” drzewo i brzoju rugują po trosze marmur, gra-

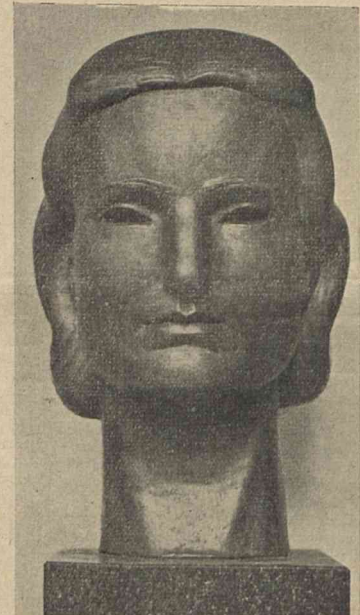
z ziemi — z ciemności nocy Walpurgi wynurza się jakiś pragermański Kohold, jakiś „żywy Buddha” mongolski z fald suto haftowanego lamaickiego ornatu. Rysy na polu mefistofelicznym, na polu anhelicznym; wypukłe kości czoła, ciężkie i gnuśne powieki, policzki dziecięco świeże, jak nabrzmiałe miąższem owoce, drobne wargi stulone jak muszla — pierwszy impuls poza dobrem i złem, pierwsze drgnięcie życia poza łonem matki-ziemi, pierwsza naiwna „myśl”... Tak można by właśnie wyjaśnić nieco za patetyczny, lecz ideowo ścisły tytuł rzeźby Bonieckiego; skomplikowany „wyraz” znalazł w niej odpowiedniki formalne, zestrojone logicznie i kompozycyjnie.

Wpływy i plodnych i groźnych źleżeń ekspresjonizmu widać także w kunszcie metaloplastycznym Bonieckiego, zwłaszcza w jego seryjnych „maskach”. Dynamizm wyrazu jest w nich czynnikiem pierwszoplanowym, jest emocjonalnym bodźcem kształtowania. Napiecia uczuć, przypadkowo steżale nastroje, osobliwość mijających chwil, zienna liryka wnętrza — to najczęściej powtarzające się tutaj „tematy”. Te twarze zakrzepłe w grozie, zachwycie lub kontemplacji zmyślowej, te oczy wysadzzone na wierzch, policzki miesięcie wydeyte, lub wydłużone i płaskie jak u aniołów El Greca, należą chyba wszystkie do pacjentów i pacjentek owego „niesamowitego lekarza” Gomeza de la Serna, który ich swoją terapią przywracał do zdrowia czyli do *powседневności*. Kute w blasze maski Bonieckiego nie są właściwie dziełami samoistnymi, muszą być powiązane z charakterem danego wnętrza — z powierzchnią ściany jako barwną płaszczyzną, może nawet z jakąś draperią, specjalnym deseniem tapety czy też efektem świetlnym. Boniecki rozumie dobrze te zależności sztuki metaloplastycznej; stanowią one przecież funkcjonalne odpowiedniki związania rzeźby z architekturą, pejzażem i światłem.

W jego żerańskiej pracowni widziałem kiedyś dużą kompozycję, przedstawiającą Żwirkę i Wigurę; wydała mi się ona idealnym wzorem popularnej, a zatem demokratycznej — jak to określał Skoczylas — sztuki rzeźbiarskiej, zamierzeniem zbliżonym do tego, co osiągnął Kuna w portrecie marsz. Śmigłego-Rydza; Do cech takiej wielkiej rzeźby popularnej można by zaliczyć: ikonograficzne podobieństwo, uproszczony schematyzm linii, szlachetne modelowanie bryły, umiarkowaną stylizację, staranny dobór szczegółów i momentów analitycznych, w końcu — bezpośredniości ekspresji, wyrażanej bez żadnych metafor. Wszystkie wyliczone tu cechy posiada, moim zdaniem, głowa Pilsudskiego; mimo że głowę tę jako temat opracowywało już wielu artystów, Boniecki zdolał jej nadać swoistą odrębność — a to i tak duży sukces. Kompozycja figuralna, oparta na motywie swastyki (jeśli ją można oceniać na podstawie małego szkicu) niezbyt pociągawym zamysłem kompozycyjnym: gra dynamizmom osi środkowych daje tu w potencji złudzenie ruchu obrotowego i wprowadza tym samym w obręb niezbędnej równowagi bryły niespodziany czynnik niepokoju.



A. M. BONIECKI Narodziny myśli



A. M. BONIECKI Głowa

Przedmioty użytkowe Bonieckiego, kute przeważnie w metalu (czasem rzeźbione w drzewie — jak matowe czarne kamce), odznaczają się trafnym wyeksponowaniem materiału, różnorodnością faktury i sposobów patynowania. Czy będą to popielniczki, misy, patery i tace, czy też brosze, agrafy, medaliony i brzochozety — występują w nich zawsze pomysłowość i prostota kształtu. W zakresie tego rękodzielnictwa artystycznego Boniecki stoi niejako między Grunwaldem i Klukowskim; pierwszemu z nich nie dorównywa salonową wytwornością i elegan-

cją, drugiemu zaś — kulturą i erudycją w rozmyślnym stosowaniu zawilch reminiscencji stylowych (por. np. „Zocona miedź”, reprodukowana w *Arkadach*); lecz jest artystą rzetelnym i wynalazczym. Jako niepełna osobowość twórcza, rozproszona w wielostronnych próbach i poszukiwaniach, może być traktowany jako typowy przedstawiciel pokolenia, w którym ważkie artystycznie imię zależy nie tylko od talentu i rozległości widnokręgów ideowych, lecz także od uncji szczęścia.

ROMAN KOŁONIECKI

## NORWID PIECHAŁA

MARIAN PIECHAŁA: *O Norwidzie*. Warszawa 1937. Tow. Wyd. „Rój”. Str. 207.

Czytając książkę Piechała *O Norwidzie*, pamiętamy, że pisał ją autor *Elegii calopajnych i Garcji popiołu*, czyli poeta, który we własnej twórczości stał się wśród swego pokolenia najbliższym Norwida następcą. Wszelako, co w poezji wyraża się kategorią mi wruszeniowymi, to w pracy krytycznej brane jest przede wszystkim od strony poznania myślowego. Tym bardziej, skoro kry-

inspiracji twórczej, która wydała zjawisko w literaturze polskiej w samym już charakterze swoim tak niezwykle i wybitnie oryginalne.

Spełnienia tego postulatów od Piechała nie oczekiwaliśmy, ani żądać nie możemy. Natomiast wolno się było spodziewać, że właśnie Piechał, jako poeta co tak żywo zagrał na paru strunach harfy norwidowej, w swej pracy krytycznej da inicjację do pogłębionego rozumienia pokrewnego mu duchem artysty. Książka Piechała zawiera w tym kierunku sporo luźnych uwag lub przygodnych napomknień, które wskazują, że autor mógłby dać piękne o poezji Norwida studium, gdyby podjął je nie ze stanowiska z góry sobie narzuconej doktryny krytycznej, ale od strony tych wymagań, które wobec każdej indywidualności twórczej winny być odrębnie ustalane. Wielkość Norwida polega przede wszystkim na jego poezji. Poeta sam twórczo swoją określił jako pamiętnik artysty. Ów pamiętnik artysty odczytań wrokiem, szcuciem i myślą artysty — oto zadanie śmiałe i trudne, ale także kuszące i naprawdę istotne.

Podniesione zastrzeżenia byłyby nie na miejscu, gdyby autorem książki o Norwidzie nie był Piechał i... gdyby zastosowana przez niego metoda przyniosła nowe jakieś zdobycze do naszej wiedzy o poecie. Pracę swoją podzielił Piechał na 10 rozdziałów, w których kolejno rozpatruje szereg określonych tytułami zagadnień. Nie wyczerpują one charakterystyki Norwida, a co do niektórych wniosków autora nasuwają się zastrzeżenia, częściowo już przez krytykę podnoszone. Mimo tych zarzutów i mimo że dobór argumentów budzi czasami wątpliwość, stwierdzając jednak trzeba, że książka Piechała zawiera dużo ciekawego materiału i że materiał ten został przez autora podany w formie budzącej w czytelnika żywe zainteresowanie poety i jego poezją. Nic to nie znaczy, że tu i ówdzie norwidzicy spierać się muszą z Piechałem i że nawet słuszność po ich będzie stroną. W swej interpretacji Norwida Piechał nagina czasami dobór przykładów do swych założeń metodycznych, albo i do osobistych intencji. To też ze stanowiska krytycznego niejedno wyda się w niej wątpliwe. Ale za to ileż to rozszaniach błysków, przez które lepiej wnikać w rozumienie Norwida niż dać by nam mogły najpoważniejsze roboty akademickie. Z założenia swego taką właśnie pracą miała być ta książka Piechała, który tylko przez zastosowanie metody socjologicznej zamierzał zadanie swoje ożywić i unowocześnić, co mu się zresztą w dużym stopniu udało. Atoli największą wartość książki są owe rozszaniach w niej zdania, z których odczuwamy, że to poeta pisał o poecie.

KAZIMIERZ CZACHOWSKI

## PION

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

Przyjmujemy NA SKŁAD GŁÓWNY dzieła prywatnych wydawców naukowe i beletrystyczne

M. ARCT Warszawa Nowy Świat 35

## POECI NIEMIECCY

Dwa są — ujmując rzecz najogólniej — rodzaje przekładów poetyckich. Albo: tłumaczą to, co mi jest bliskie, co mi odpowiada, poetę, którego krąg wyobraźni ma jakiś wspólny obszar z kręgiem wyobraźni mojej — albo: tłumaczą to wszystko, co ze względów kultury ogólnej uznają za ważne, co powinno się znaleźć w obiegu kulturalnym mego języka, mego narodu. Stefan Napierski idzie w swych przekładach z poezji niemieckiej obiema tymi drogami równocześnie. Przekłady te mają ambicję ogarnięcia całego obszaru poezji niemieckiej ostatnich dwóch stuleci — od wieku dziewiętnastego po czasy dzisiejsze. Dwa dotąd wydane tomy<sup>1</sup> obejmują 46 poetów. Tłumacząc tak wiele, nie podobna by tłumacz zgadzał się na wewnętrzne prawa sztuki każdego z poetów. Toteż poprzez te karty antologiczne bieżnie wyróżnia linia podziału na przekłady typu pierwszego i przekłady typu drugiego. To że tłumaczem jest poeta, sprawia, że nie wszystkie znalazły się po drugiej, „humanistycznej” stronie.

Po jednej stronie owej linii podziału znajdują przekłady prawdziwie współczesne, nieskazitelnie współczesne z oryginałem (dość wymienić Hofmannsthal, Platen, Hölderlina w drugim tomie, Büchnera), po drugiej — sporą liczbą takich, które są daleką zaledwie trawestacją oryginałów.

Nie chodzi mi oczywiście o filologiczną dosłowność w oddaniu treści znaczeniowej utworu — z niej wolno zawsze i należy rezygnować, gdy to jest konieczne dla oddania innych, istotniejszych artystycznie elementów danej poezji. Ale Napierski, gdy natrafi na poetę, który mu nie odpowiada poetycko, a którego dla względów obywatelnych pragnie mówić polskiej przyswoić, daje raczej dalekie *à propos* na temat tłumaczonego wiersza, niż przekład, który by niósł w sobie elementy wyobraźni autora, jego aurę poetycką i odpowiedniki jego własnej składni, języka, toku mowy, tropów poetyckich wreszcie. Jednym z najczęściej uchwybił w tej materii jest niepotrzebna i nie uzasadniona archaizacja języka w przekładach wierszy współczesnych.

Toteż i tym szczególnie cieszy tomu drugi, że tu Napierski oczyścił znacznie metody swej pracy, że posunął się bardziej w kierunku wierności. W pierwszym tomie wiernie były przekłady poetów tłumaczonych z upodobaniem, w drugim także i niektórych poeci tłumaczeni z „obowiązkowo” kulturalnego wyszli czystziej i żywiej, w bardziej własnej postaci. Grzechy odstępstwa istotnego ulokowały się przede wszystkim w tomie pierwszym; drugi niezupełnie jest od nich wolny, ale zawiera je w znacznie mniejszym stopniu. A już zupełnie nie ma ich — ani w pierwszym, ani w drugim tomie — w przekładach tych poetów, których Napierski tłumaczy z motywów naj-



STEFAN NAPIERSKI

godnych uwagi, znajdzie i poetów pięknych, wielkich, takich, którzy stoją w rzędzie największych poetów świata i których przyswojenie językowi polskiemu jest czynem artystycznym dużej wartości, no i wypełnienie dotkliwej luki w naszej literaturze przekładowej.

Więc: Platen (warto i o tym także pamiętać, że ten wielki niemiecki poeta, jeden z najczystszych, był gorącym przyjacielem naszej ojczyzny, że w okresie powstania listopadowego napisał ogromną ilość wierszy poświęconych Polsce i powstańcom). Napierski dobrze oddaje tonację uczuciową i formalną jego poezji. Więc: romantyk Arnim, którego nadrealiści francuscy uważają za swego prekursora. Napierski zbyt go przyswojuje formalnie, zanadto unowocześnia, poza tym wypacza miejscami sens wiersza w warstwie wypowiedzi rezuencyjnej. Więc: George. W stosunku do tej nieprzetłumaczalnej poezji dokonywa tu i ówdzie Napierski tego, co — wśród licznych polskich tłumaczy Georgego — tylko jemu i Iwaszkiewiczowi niekiedy się udaje: przekład zachowuje miejscami aurę oryginału, jego atmosferę emocjonalną.

Nie udaje się to natomiast Napierskiemu w stosunku do Benna. Owczem, miło się czyta te wiersze polskie, dla których Benn był punktem wyjścia, ale jaskrawość, ostrość Benna zniknęły. Nie ma ich w przekładzie. Dobór wierszy też nie najbardziej reprezentatywny dla twórczości tego poety. W przekładach z Trakla rażą zbyt daleko idące odstępstwa od składni i lapidarności obrazowania, właściwej temu poecie.

## COCTAIL - BAR w cukierni DAKOWSKIEGO BAGATELA 3: DANCING

bardziej wewnętrznych i osobistych, podkorywanych uwielbieniem poety przez poetę.

Nie należy — na podstawie tego, co powiedziane — sądzić, jakoby Napierski tłumaczył bez wyboru. Przeciwnie, jest tu wybór, jest selekcja oparta na kryteriach obywatelnych, selekcja — gdy chodzi o poezję niemiecką — szczególnie żmudna i uciążliwa. Tak się złożyło, że poezję niemiecką zachwycającą od kilku wieków tworki bardziej lub mniej banalnej filozofiki życiowej wlewane w foremki życiującej mowy związanej; wskazania życiowe czy moralne, układane w postaci rytmicznej i rymowanej — rzeczy, które z poezją łączą tylko zewnętrzno-akcydentale znamiona rytmu, czy rymu. Taką jest — biorąc rzecz liczebnie — przeważająca masa wierszy niemieckich. A poezji właściwej, tej która jest przede wszystkim poezją i, jeśli mielibyśmy sobie elementy myśli, refleksji, to poddaje je wewnętrznym prawom sztuki, jest w Niemczech niezmiernie mało, choć gatunek jej bywa bardzo wysoki. Wydzielili z rozległego terenu poezji niemieckiej tych autorów, a niekiedy tylko te utwory, które reprezentują poezję *sensu stricto*: takie były — jak można sądzić z rezultatu — kryteria Napierskiego przy układaniu jego książki antologicznych. Kryteria przeprowadzone bardzo trafnie i odpowiedzialnie. Czytelnik znajdzie tu niemal wyłącznie poetów

Bardzo piękne i wiernie są natomiast przekłady z Hofmannsthal. Najpiękniejsze to bodajże przekłady liryki niemieckiej, jakie wyszły spod pióra Napierskiego i jedne z najpiękniejszych polskich przekładów poetyckich w ogóle. Pięknie wypadł Hölderlin w tomie drugim. I jeszcze: Rilke, Liltencron i inni, by wliczyć tylko niektórych spośród najważniejszych.

Nie wszyscy oczywiście wielcy poeci okresu, objętego zamierzeniem antologicznym Napierskiego, znaleźli się w tych dwóch tomach. Niektórzy pojawiają się zapewne w tomach następnych, inni jeśli się nie ukazą, to nie będziemy o to mieli od Napierskiego pretensji, że nie wykona pracy, którą zająć by się powinno dziesięciu co najmniej poetów. Nie żądamy encyklopedyczności. Toteż jedynie dla informacji czytelników, którzy urabiać sobie będą pojecie o niemieckiej poezji na podstawie tych książek, dodam, że z poetów którzy mi najbardziej leżą na sercu brak tu romantyka Rückerta, oraz poetów Sturm, przede wszystkim Stramma i Heynkele.

Specjalny charakter ma część druga książki *Poeci niemieccy*, drugiego tomu antologii. Obejmuje ona poezję nie liryczną, lecz dramatyczną. Znajdujemy tu Goethego *Proserpine* i *Elpenora*, oraz komedie Büchnera *Leonce* i *Lena*. Zwłaszcza za piękny przekład *Leonce* i *Lena*, za ten uśmiech uroczej a niełatwej pogody, rozpięty nad świadomością ponurego bezsensu istnienia, wiśniemy tłumaczowi wdzięczność prawdziwą.

<sup>1</sup> STEFAN NAPIERSKI: *Liryka niemiecka I*, Biblioteka Kamery 1936. Stron 216. — *Poeci niemieccy*, *Liryki niemieckiej tom II*, Warszawa 1937. Skład główny Towarzystwo Wydawnicze J. Mortkowiacza w Warszawie.

ARTUR RZECZYCA

KARNAWAŁ SPECJALNOŚĆ  
**FRAKI — SMOKINGI**  
ubrania męskie, palta z własnych i powierzonych materiałów wykonuje krawiec A. BAKOWSKI, Wilcza 44

PRZEGLĄD PRASY

SŁOWNIK GEOGRAFICZNY

Zasadniczo omawiamy w tym dziale czasopisma nadsyłane do redakcji, tym razem jednak popelnimy odstępstwo od zwyczaju: w pierwszym tegorocznym zeszyście kwartalnika *Skamander* ukazała się rzecz tak wybitna, że nie możemy jej pominąć. Tym bardziej, że przeszła jak się zdaje bez echa. Jest to artykuł K. W. Zawodzińskiego *Pierwszy czar Conrada*. Artykuł rewelacyjny i przy tym — nadzwyczajnie prosty; krytyk wbrew tradycji rozważa psychologicznych i „problemowych” nad Conradem odsłania *poetycki świat* autora *Szaleństwa Almayera*, świat romansowy i romantyczny, zaludniony bohaterami w rodzaju tych jakich spotykamy w powieściach poetyckich z zeszłego wieku, pełen gwałtownych namiętności, patetycznych i jaskrawych scen, czasami wręcz melodramatyczny. „Szlachetni wodzowie, kapitanowie okrętów, niezależni na swym pokładzie od nikogo prócz burz morskich i burz namiętności oraz wierności obowiązkom przyjaźni i honoru, ludzie stojący ponad prawem i zbrodniarze stojący poza prawem, kobiety pochłonięte jednym uczuciem miłości (jakiej miłości!), wszystko na tle rozpiętych żagli lub potężnej tajemniczej przgydy — oto świat Conrada. Łatwo rozpoznać jego przodków. Ci korsarze to jeszcze bardziej niż patriotycy (por. Peyrol), zaci. w potęmiennym tła nawiętej starej malatury przypominają się nam korsarze Fenimore Coopera, przeciwci umiłowanego autora chłopiętwa Konrada Korzeniowskiego, sa spokrewnieni z korsarzami Byrona”. „*Słowacki wysp tropikalnych* — powiedziała czterdzięci lat temu jedna z pierwszych polskich czytelniczek Conrada... Szkie Zawodzińskiego ze względu na szcuple ramy nie przynosi, oczywiście, odpowiedzi na wszystkie sporne kwestie, związane z twórcą *Zucyęstwa*; tworzy on jednak nareście właściwy punkt widzenia dla rozważań krytycznych nad twórczością tego pisarza. Na te dotychczasowe literatury o Conradzie, bardzo obfite, często rozgadane, a przy tym — z nielicznymi wyjątkami — niezmiernie jałowce, studium Zawodzińskiego zasługuje na miano odkrywczego czynu krytycznego. Uczy ono właściwie patrzeć na dzieło Conrada.

wości twórczej” autora *Ziemi odpływającej na zachód* wydaje się dość ryzykowne, zwłaszcza jeśli zwazymy, iż autor ten rozwija się niezmiernie szybko, i stale na korzyść. I wreszcie trzecia, najważniejsza uwaga: Michalski zbyt rygorystycznie używa tradycyjnej klasyfikacji literackiej: *epika i liryka*. Jak słusznie podkreślił niedawno w *Przeeglądzie Współczesnym* J. Kott, dziś pojęcia te zlurowano inną parą przeciwstawną: *proza — poezja*. To przesunięcie prowadzi do konsekwencji poważnych; i gdyby Michalski go dokonał, umiałby sprawiedliwie ocenić *poetyckie wartosci* utworów Pięta (nie koniecznie tłumaczących się „instynktem”), zwłaszcza jego poematów, drukowanych w ciągu zeszłego roku w *Pionie*.

Ukazał się tegoroczny nr 1 *Plastyki* — organu Bloku Zawodowych Artystów — Plastyków, w formie zmienionej i poszerzonej, wydany (jak powiada „wstęp”) pod hasłem: „Sztuka wszędzie i dla wszystkich”. Piękne to hasło, stojące jednak w rażącej sprzeczności z dzisiejszym obojętnościem dla rzeczy pięknych wśród sfer ukształconych; *Plastyka* pragnie je wprowadzić w czyn przez wyrobienie w każdym członku społeczeństwa szlachetnego „poczucia organicznego związku sztuki z każdym przejawem życia”.

Zeszyt otwierają teksty przemówień, wygłoszonych przez rektora U. J. P. Wł. Antoniewicza i doc. dra J. Starzyńskiego na Akademii Grotgrowskiej w Teatrze Narodowym, charakteryzujące życie i twórczość Grotgiera na tle tragicznych wydarzeń ówczesnej epoki. Interesującym przyrzekiem do współczesnej problematyki malarstwa ściennego jest bogato ilustrowany artykuł Leykama „Malarstwo w ramach architektury”, zaś w zakresie sztuki zdobniczej — „Papierowa sztuka” Cz. Knothe, wprowadzająca nas w krótkie lecz chlubne dzieje tej polskiej „specjalności”. Kronika najważniejszych wydarzeń w świecie sztuki, sprawozdania z wystaw i wydawnictw artystycznych zamykają ów zeszyt *Plastyki*, przedstawiającej się w swej nowej szacie bez zarzutu.

*Słownik geograficzny Państwa Polskiego i ziem historycznie z Polską związanych* pod redakcją dra Stanisława Arnolda, prof. U. J. P. w Warszawie. Pomorze Polskie, Pomorze Zachodnie, Prusy Wschodnie; tom I, zeszyty 1 — 5.



STANISŁAW ARNOLD

Równo w pięćdziesiąt lat po ukazaniu się I tomu *Słownika geograficznego Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich* zrodziła się inicjatywa podjęcia wydawnictwa nowego słownika geograficznego Państwa Polskiego. W niespełna cztery lata od daty powzięcia decyzji mogliśmy już oglądać drukowane prospekty *Słownika*, dziś zaś mamy już pięć pierwszych zeszytów tego wydawnictwa, a w najbliższych dniach opuszcza prasę szósty. Przeglądając te pierwsze pięć zeszytów *Słownika geograficznego*, zdumiewamy się jego rozmiarami, obfitością tematów i niewyczerpaną skarbnicą wiedzy o Polsce. Ze *Słownika* będą przyszłe pokolenia czerpały pełnymi garściami te wiadomości, które my musieliśmy zdobywać fragmentarycznie.

*Słownik* obejmuje w pierwszym rzędzie ziemię dzisiejszej Polski, a nadto terytoria krajów sąsiednich, historycznie lub geograficznie z nimi związanych. W przeciwieństwie do *Słownika* Sulimirskiego i Chlebowskiego, uwzględnia on wszystkie nazwy geograficzne, występujące na omawianych terenach, mianowicie: nazwy o-

sad, wód, gór, terytoriów, itp. U Chlebowskiego dane miejscowości są przeważnie anonimowe; tutaj opracowanie wszystkich danych jest ściśle naukowe, oparte na źródłach i literaturze monograficznej dość ostrożnie wybranej, nadto przy każdej pozycji podana jest bibliografia, co ogromnie pomoże przy ewentualnym badaniu danej miejscowości.

*Słownik* wydawany jest województwami, przy czym na początek przystąpiono do opracowania Pomorza. Tom I omówi jedynie terytorium północne i północno-zachodnie Państwa Polskiego. Na wydane już zeszyty składa się wstęp, część ogólna omawiająca różne zagadnienia Pomorza, oraz część szczegółowa — od miejscowości Aalbach do Bienie. W pierwszych 3 zeszytach i częściowo w 4-tym znajdujemy prace ogólne, omawiające strukturę Pomorza (położenie geograficzne Pomorza i Prus Wschodnich, budowa geologiczna i krajobraz morfologiczne Pomorza, geologia Prus i klimat, hydrografia, roślinność, fauna, antropologia, ludność, język, etnografia, toponomastyka, osadnictwo, sztuka, prehistoria itp.).

Dlaczego to świetne wydawnictwo nazwano skromnie słownikiem, podczas gdy całkowicie zasługuje na nazwę przynajmniej powszechnej encyklopedii nauk o Polsce? Z żalem trzeba stwierdzić, że wydawane z dużym nakładem pracy, wielką starannością i nie spotykając uczciwością naukową — dzieło to liczy aż... 300 prenumeratorów. Niestety, jest to bolączką naszych czasów, że gdy idzie o poparcie jakiejś imprezy naukowej — nie ma w Polsce chętnych mecenasów; mówię: chętnych, zamożni bowiem są. Kiedy Sulimirski zaczął wydawać swój *Słownik*, prumerata wrócić pokryła koszty; kiedy Piekosiński zaczął redagować swego *Herolda Polskiego*, również znalazł hojnych protektorów. Dzisiaj zmieniły się czasy i nie tylko brak szczerych opiekunów, ale i wszelkie zainteresowania w dziedzinie nauki również spadły prawie do zera.

Za te części *Słownika*, które już wydano, oprócz dużego uznania dla wielkiego badacza prof. dra St. Arnolda, należy się szczerze słowa pochwały administracji wydawnictwa, zwłaszcza p. St. Grienkowskemu, niezmordowanemu pracownikowi redakcji i administracji *Słownika*.

TADEUSZ GOŁĘBIEWSKI

DANCING od 16 do 24 W CUKIERNI K. DAKOWSKIEGO

W jednym z poprzednich numerów notowaliśmy głosy prasy, wywołane przynajmniej nagrodą „młodych” Stanisławem Piętką. Głosów negatywnych było bardzo niewiele; przeważało uznanie. Obecnie mamy do odnotowania ważny głos krytyczny. W *Kulturze* z 27 lutego zamieścił Hieronim Michalski obszerny artykuł *Przecież „Młodości Jasia Kunejola”*. Autor podkreśla braki artystyczne powieści, a mianowicie luźność kompozycji, słabe postawienie postaci tytułowej. W stosunku do tej postaci ujawnia się również pewien brak wewnętrznego Pięta, mianowicie to, że nie pamięta on w sensie moralnym nad życiem, które pragnie przedstawić. „Postaci, które Pięta stworza przez opis rozmaitych szczegółów i czynności urządzonych oczami obserwatora, chociaż nawet oczami zamglonymi liryzmem, te postaci świadczą o wielkim jego talencie w tym zakresie przemawiają do nas tak, że możemy się na nie godzić. Ale kiedy Pięta usiłuje tłumaczyć czynny, a tym samym zmuszony jest do sięgnięcia po wytłumaczenie w głąb duszy ludzkiej, wtedy pokazuje swoją bezradność i niemoc na tym obczyd dla siebie terenie”. „Pięta jest twórcą tego typu, który powoduje się przede wszystkim instynktem. W twórczości lirycznej instynkt może dawać wyniki ciekawe, ale w twórczości opisującej zawodzi, bo nie wystarcza. Momentem w *Młodości Jasia Kunejola*, gdzie instynkt trafił na prawdziwą drogę, jest część druga tego utworu. Tutaj wystarczyło samo liryczne oblicze epickich postarzą, tutaj też instynkt poddał formę, poprzez którą została osiasnietą pełna orku harmonijna całość”.

W rozważaniach Michalskiego jest zapewne dużo słuszności, choć budzą one również obiekty. Budzi np. wątpliwość dość apriorycznie postawiona sprawa „instynktu” poetyckiego Pięta; ta naturalistyczna kategoria nie w dziele sztuki nie wyjaśnia. To trzeba było określić dokładniej. Następnie: formułowanie praw o „osob-

List do Redakcji

Szanowny Panie Redaktorze!

Aby wyjaśnić w zupełności drobne nieporozumienie, które wynikło w związku z czytaniem przeze mnie opinii p. dr Wojciecha Natansona w sprawie „Teatru i krytyki” (*Pion*, nr 228), pozwolę sobie uprzedzić stwierdzić jeszcze co następuje: zadaniem krytyki teatralnej jest istotnie nie tylko interpretacja i analiza spektaklu, ale także walka o pewne ideały (artystyczne, lub zależnie od stanowiska krytyki — moralne, społeczne, etc.). *Różnicowanie* jednak recenzja publikowana na łamach dziennika, przeznaczonego dla szerokiej sfer czytelników, winna być *nie trudną, miłą i pouczającą lekturą*. Tego domagają się zarówno odbiorcy jak i p. t. redaktorowie pism i mają zupełną słuszność. Stale czytuję felietony teatralne p. dr Natansona i uważam, iż odpowiadają one ściśle obu powyższym postulatom. Takie kryterium, jak „miła i pouczająca lektura”, bynajmniej nie obniża wartości i poziomu recenzji dziennikarskiej. Właśnie przeciwnie!

Dr ZYGMUNT LEŚNODORSKI

Kraków, 19 lutego 1938.

Odpowiedzi

Godło „Se son è ben trovato è vero”. Do zwrotu.

Godło „Może kiedyś innym razem” — Pod tym godłem mamy nowelę zatytułowaną *Bosonóżka z Tate Gallery*, która odpadła przy pierwszym czytaniu.

Godło „Pion” — Dobrze. Obie nowele w drugim czytaniu.

KSIĄŻKI NADESŁANE

- MARCEL PROUST: *Strona Guermantes*, część pierwsza, tom I, II. Przel. Tadeusz Żeleński (Boy). Warszawa 1938. Wyd. „Rój”.
- ANDRZEJ POLTZER: *Tajemnica przgydy*, powieść. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.
- A. J. CRONIN: *Guwiazdy patrzą na nas*, powieść. Przel. J. Szpecht. Warszawa 1938. Wyd. J. Przeworskiego.
- STEFAN TRUCHMI: *Geneza szkół realnych w Wielkim Księstwie Poznańskim*. Bibliotheca Universitatis Liberae Polonae, Seria II nr 2 (25). Warszawa 1936. Wydano z zaskiku Min. W. R. i O. P. Skład gl.: Gebethner i Wolff.
- BORYS ŁAPICKI: *Władza ojcoska w starożytnym Rzymie*. Okres klasyczny. Bibliotheca Universitatis Liberae Polonae, Seria B nr 5 (28). Warszawa 1937. Skład gl.: Gebethner i Wolff.
- JEAN GIGNO: *Jan Błękitny*, powieść. Przel. G. Olechowski. Warszawa. Renaissance.
- LEON OKRĘT (lo): *Między życiem a sądem*. Warszawa. Renaissance.
- STANISŁAW KOSINSKI: *Przełom*, powieść. Warszawa 1938. Nakł. „Gazety dla Hodowców”.
- MADÉLON LULOFS: *Guma, guma...*, roman z Sumatry. Przel. Henryk Leśniowski. Lwów — Warszawa. Książnica-Atlas.
- TYMON TERLECKI: *Funkcja społeczna teatru*. Warszawa 1938. Skład gl.: Tow. Wyd. J. Mortkowiak.
- Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*. Wilno 1937. Z zagadnień poetyki nr 6. Skład gl.: Dom Książki Polskiej, Warszawa.
- HERMINIA ZUR MÜHLEN: *Diabliński młyn*, powieść. Przel. Marcei Tarnowski. Warszawa 1937. Księgarnia Popularna.
- ERIC LIMKLATER: *Juan w Chinach*, powieść. Przel. Alicja Strassman. Warszawa. Księgarnia Popularna.
- LUCJAN RYDEL: *Balladem Polskie*. Wyd. V. Lwów — Warszawa 1938. Książnica-Atlas.
- „Teatr Polski Żywy”, tom 2.
- JAN MOSDORF: *Wczoraj i jutro*. Warszawa 1938. Nakł. „Prosto z mostu”.
- BOLESŁAW MICIŃSKI: *Podróż do piekiel*. Warszawa 1937. Biblioteka „Prosto z mostu”.
- TADEUSZ ŻELEŃSKI (BOY): *Marysińska Sobieska*. Lwów — Warszawa. Książnica-Atlas.
- E. C. BENTLEY i H. WARNER ALLEN: *Smierć filantropa*. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.
- JAKUB BLEIBERG: *Wizerunek ułdany Kartezjusza*. W 300-lecie Rozprawy o metodzie. Warszawa 1938. Skład gl.: „Nasza Księgarnia”.
- Świat i Życie*, zarys encyklopedyczny współczesnej wiedzy i kultury. Tom V, zeszyt 7, 8. Lwów — Warszawa. Książnica-Atlas.
- WAŁAW WARSZAŃSKI: *Znaki nad Europą*. Warszawa 1938. F. Hoiesick. Odbitka z mies. *Orka*.
- KONSTANTY SYMONOLEWICZ: *Moi Chińczycy*. 18 lat w Chinach. Warszawa. Instytut Wyd. „Biblioteka Polska”. Biblioteka miłośników książki.
- JOZEF MACKIEWICZ: *Bunt rojstow*. Wilno 1938. Drukarnia Wyd. „Słowo”.
- STANISŁAW RACHAŁEWSKI: *Szabla na kilimie*. Ze szwadronami 203 pułk ułanów w r. 1920. Łódź 1938. Księgarnia S. Seipelt.
- JOZEF FELDMAN: *Bismarck a Polska*. Katowice 1938. Wyd. Instytut Śląskiego. Skład gl.: „Nasza Księgarnia”, Warszawa.
- EMIL KUROŃSKI: *Położenie ludności polskiej w Trzeciej Rzeszy*. Katowice 1938. Wydawnictwo Instytut Śląskiego. Skład gl.: „Nasza Księgarnia”, Warszawa.
- HENRYK STANKIEWICZ: *Biała rewolucja*. Demokracja, pieniądz i praca na tle potrzeb narodu. Warszawa. Nakł. Pol. Tow. Kultury i Oświaty Robotniczej „Pochodnia”. Cena zł. 3.—
- STANISŁAW SRENIOWSKI: *Organizacja sejmiku katolickiego*. Lwów 1938. Nakładem Tow. Naukowego. Studia nad historią prawa polskiego im. Oswalda Balzera. Tom XVI, zeszyt 3.
- DR ANDRZEJ NIEŚCIOŁOWSKI: *Katolicyzm a totalizm*. Poznań 1938. Naczelny Instytut Akcji Katolickiej. Biblioteka Kultury, nr 8.
- ADOLF NOWACZYŃSKI: *Słowa, słowa, słowa...* Warszawa 1938. Wyd. J. Przeworskiego.
- SIGRID BOO: *Kto się śmieje ostatni...* powieść. Przel. A. Waldenbergowa. Warszawa 1938. Wyd. J. Przeworskiego.
- JACQUES BARDOUX: *Oskarżam Moskoc...* Przel. Tadeusz Teslar. Warszawa 1937. Biblioteka Polska.

Redakcja: Warszawa, Chmielna 33, telefon 3.04.09; czynna codziennie (w dni powszednie) od godziny 13 — 15. Rękopisy 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 — 60 gr. do tekstem; 80 gr. w tektwie. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

ZA REDAKCJĘ: Roman Kołonecki. ZA WYDAWCĘ: Kazimierz Sowiński