

PION

CENA 50 GR

ROK VI NR 14 (235)

WARSZAWA

10 KWIETNIA

1938 ROKU

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TRĘCĆ

TYMON TERLECKI — STO PRAC LEONA SCHILLERA
BORYS OLSZCZYŃSKI — POEZJE SZEWCZENKI
ALEKSANDER RYMKIEWICZ — WIOSNY
EMILIA ELSNERÓWA — DROBNA ARCYWAŻNA SPRAWA
J. M. RYTARD — Z „IZOCHIMENÓW”

JAROMIR OCHĘDUSZKO

CZŁOWIEK UDUCHOWIONY

Nauki o człowieku, wyodrębnione w dyscypliny szczegółowe, jak antropologia, socjologia, psychologia itd., i jeszcze bardziej zróżniczkowane w ramach tych, już dzisiaj wysoko nadrzędnych i szeroko ogólnych dziedzin wiedzy, ograniczają się coraz bardziej do zamkniętych zakresów poznania i stają się coraz częściej źródłem nieporozumień. To wywołało spór między nominalistami i realistami w kwestiach zasadniczych, mianowicie: dotyczących znaczenia i roli mas oraz jednostek w życiu społecznym i kulturalnym. Nominalizm, reprezentowany przez psychologię indywidualną, podkreśla niezależność i wolność jednostki. Realizm, reprezentowany przez psychologię zbiorową, kładzie nacisk na panowanie grupy nad jednostką, całości nad częściami. Walka ich nie jest jeszcze zakończona.

W orbitę tych zagadnień ciągle aktualnych wprowadza nas teraz znowu książka J. K. Kochanowskiego p. t. *Człowiek i humanizm* (Warszawa, F. Hoieski, 1937). W sporze między gromadzcami i indywidualistami autor wypowiada się po stronie nominalistów. Ideal człowieka J. K. Kochanowskiego w istocie ewej jest indywidualistyczny. Jest on u swojej podstawy wyraźny religijny, a zwłaszcza — powiedziałbym — humanistyczny. Mimo to, a może właśnie dlatego, stara się on odsonić człowieka spoza dyscyplin humanistycznych, historii i prawa, podejść jego duszę zniecałką i rzucić go na szerokie tło psychologiczne. Co prawda, wiele uogólnień autora jest wywołaniem otwartych drzwi, powtarzaniem wyartych już truizmów, miejscami zaś wpadaniem w religijny patos kaznodziej i pastora; odbiera to książkę charakter poważnej pracy naukowej, nie przynosi nowych i potężnych impulsów.

Alexis Carrel, znakomity autor głośnego dzisiaj dzieła, odkrył w człowieku „istotę nieznaną”, wysuszał jej trześć właściwą z gęstej tkaniny zjawisk mechanicznych i elektrycznych. Wyzwolił ducha spod władzy materii. Podobnie autor książki o humanizmie i człowieku stara się dowieść słuszości swojego założenia, że tylko człowiek uduchowiony, wyzwolony spod „ciężstwa” wuchowion, wyzwolony od sil tychnych i żywym, aby dzy, może być dość silnym i rozpadaniu się stawic czoło inwazji mas i rozpadaniu się kultury. Ten punkt widzenia zlewa się w jednolity wspólny łożysko z praktycznymi badaniami Maksa Wehbera, który historycznie wykazał, w jak wysokim stopniu stosunki społeczne są zależne od sil tychnych i religijnych. Dla Kochanowskiego problem jakości człowieka, człowiek i jego motywy (a zatem dusza) nabierają centralnego znaczenia. Lecz masy są nieufne wobec ducha, który tak łatwo staje się indywidualistyczny, przez co zakłóca monotonna jedność grupy, zagra-

żając od wewnątrz jej spokojowi i równowadze, z zewnątrz zaś — przez budzenie wątpliwości i krytykę — osłabia jej siłę bojową.

Duch jest wrogiem doktryny. Jednak ruchy masowe nie mogą się całkiem obejść bez ducha, więc wypychają go w zabezpieczeniu przed eksplozją komory specowiskie: niech się nie wazy troszczyć o zagadnienia ogólne, o problemy i podstawy wartości — bo może się sprzeciwić nświeconej doktrynie. W tym jednym przedziwnie zgodne są wszystkie masy i ruchy grupowe: w nienawiści do twórczego ducha, o ile nie służy im za pokrywkę lub sztyd. Toteż autor nie oczekuje zbawienia ze strony mas, nawet najbardziej uduchowionych. Pokłada swe nadzieje w ludziach wyjątkowych, w ludziach o silnej i dobrej woli. Tylko jednostki uduchowione, kształtujące poglądy i drogi pochodu mas na modłę własnych myśli, wprowadzały zawsze ludzkość, zdaniem jego, z odmetów zwierzęcości i barbarzyństwa. Twierdzi, że indywidualizm jest poniekąd siłą wewnętrzną nie mniej potężną, niż samo życie. Stąd typ ów potrafi działać owocnie dla siebie i dla innych jedynie poprzez siebie i poprzez istotne swe cechy. Jako wykonawca bierny, może być tylko autorem i mniotą.

I tu wypowiada J. K. Kochanowski od razu swoje główne credo: że jedynym źródłem wartości jakie znamy jest stosunek między duchem i materią, który nazywamy życiem ludzkim, ponieważ tworzy on nie tylko miernik wartości, lecz także doznania, przedmioty i idee o najwyższej konkretnej wartości; że istnienie w świecie dualizmu filozoficznego nie podlega prawie dyskusji, gdyż jest ono wynikiem operowania wartościami tak różnymi, jak fakty psychiczne i fizyczne; a dalej — że wiara i nauka, to dziedzin w stosunku do siebie odrodkowe. Jego ideal — to świat harmonii bytu i rzeczy.

Przed wszystkim trzeba tu zaznaczyć, że koncepcja człowieka uduchowionego nie zabezpiecza nas przed wyubalaniem indywidualizmem i społecznym rozprasaniem się, które charakteryzowały poprzednie okresy humanizmu, jak np. humanizm wczesnego państwa rzymskiego lub Odrodzenia. Przeciż jednostki takie uważają siebie za indywidualizowane po to, by móc doznawać tych uczuć, jakie powstają z zaparcia się siebie. Organizacja, w której osobnik może zatracić siebie, zakosztować samopowięcenia i wnieść się na poziom życia korporacyjnego, jest dla Kochanowskiego jaskrawo nieracjonalna. Ale nie zapominajmy, że przez współdziałanie człowiek jest w znacznej mierze kształtowany, jeśli nie tworzony. Należy zdać sobie sprawę, że o ile wspólna akcja usiłuje zrobić z jednostek część organiczną

grupy społecznej, to może ten wynik osiągnąć nie tylko upodabniając je do innych, lecz czyniąc je różnymi od innych.

Inna kwestia: świat nie da się podzielić na okolice, zaopatrzone w etykiety: „naturalny” i „nadnaturalny”, „materiałny” i „duchowy”; itd. — tak jak można podzielić powierzchnię kuli ziemskiej na lądy i wodę. Takie etykietowanie jest udoępnieniem dla umysłu, stwarza dualizm, oparty na słabych podstawach. To stanowi zresztą jeden z głównych grzechów rozumowania autora *Polski w świetle psychiki własnej i obcej*. Nie ma dwóch dziedzin rzeczywistości — dostępnej dla metody naukowej i dla niej niedostępnej. Raczej rzeczywistość jest tylko jedna, natomiast istnieją inne metody — prócz naukowej — które mają na celu zbliżenie się do rzeczywistości i jej badania. Poematy i religie człowieka, jego wartości i nadzieje tworzą jedną rzeczywistość, podobnie jak pierwiastki chemiczne lub warstwy geologiczne. Dlatego nauka jest wynikiem skupionego wysiłku umysłu, skierowanego na rzeczywistość w szczególny i ograniczony sposób, religia zaś — wynikiem działania skupionego umysłu w inny sposób, sztuka — jeszcze inaczej.

Dalszą konsekwencją ideowo-poznawczą stanowiska Kochanowskiego jest rozgraniczenie działalności naukowej i religijnej. Uobocznie zauważę, że dokonano w tym kierunku zdecydowanej już próby przez takich ludzi, jak Broad, Whitehead i Eddington. Mimo to zdaje się, że jest nieprawdopodobne, by nauka i wiara miały się rozwijać na dalszą metę niezależnie od siebie. To pewne, że postawa nauki i religii wobec bytu i rzeczywistości jest różna. Religie charakteryzują nastawienie emocjonalne, w które wchodzi zawsze uczucie świętości i świętobliwości. Nauka odrzuca wszelkie emocje i świętobliwości, ma poważanie tylko wtedy, gdy jest beznamiętna. Co więcej, zrozumienie religijne sprowadza wszystko mierzane do znanego. Zależy mu na tym, aby wszystkie zdarzenia urzeć jako wydarzenia tej samej mocy. Świadomość religijna stawia się w centrum lub sądzi, że wie gdzie się ono znajduje, i ogląda z niego całe kolo bytu.

Tłumaczenie naukowe zdążyło do wyznaczenia takiego związku w zdarzeniach wszechświata, żeby przedstawiły się one naszemu poznaniu jako wielka krzywa. Nie ustalono tu z góry, że stanowi ono kolo; może to być elipsa, parabola lub hiperbola. A mogły to być również nie krzywa, lecz prosta. Zachodzi więc — wbrew zasadniczej różnicy między rozumieniem religijnym i naukowym — ta możliwość, że się one spotkają i połączą. Warunkiem współpracy jest, by religia w próbie wyznaczania punktów

na krzywej bytu nie wdierała się w prawa nauki i by nauka nie uważała zagadnienia bytu za rozwiązane, słowem — że dla pewnych spraw życia najlepszym podejściem jest podejście religijne. Tak też zarówno religie jak i naukę rozumieniem tu w ciągłym rozwoju.

Są pewne fakty tak oczywiste, że zatrzymywać się nad nimi nie trzeba. Jednakże konieczność przypomnienia ich zachodzi zawsze tam, gdzie spekulacja historyczna i historyczno-filozoficzna usiłuje przemycić poglądy, których treść rzeczowa jest bardzo uboga i które są zwulgaryzowanym uproszczeniem rzeczywistości. Da się to powiedzieć o embiotecznej tęsknocie Kochanowskiego za jakąś krańcową stabilizacją, o jego wierze w możliwość urzeczywistnienia powzechnej harmonii bytu i rzeczy. Prawda: ostatecznym celem każdej myśli jest i będzie harmonia, spokojna równowaga przyczyn i skutków, którą cywilizacja grecka wcieliła w pewnej chwili w życie w argumente sylogistycznym. Lecz dzisiaj harmonię taką możemy sobie tylko wyobrazić, gdyż wiemy, że nigdy w pełni nie zdołamy jej osiągnąć. Wiadomo, że energie zbiorowe woli społecznej objawiają się nam w postaci napięć i przeciwieństw; w miarę jak udaje się się spójnić je w obraz uporządkowany — otrzymujemy nie jednolity, współbrzmiający harmonijny ton, lecz wedle trafnego porównania Keyserlinga — ruchliwy kontrpunkt, pełen rozdźwięków i rozwijający się na drodze kontrastów obraz symfonii, do której tylko fantazja nasza może dokomponować *finale*, rozwiązujące wszystkie napięcia. Właśnie to, że odczuwamy dysharmonie, jest oznaką, iż w bycie istnieje wartości. Pesymizm ma za tło pierwiastek optymistyczny. Wartość może być zachowana jedynie dzięki zmianom i przewrotom. Powstaje to w związku z realnością stosunku czasowego i w ogóle z realnością różnic.

Można by na tym zamknąć sprawę omawiania książki J. K. Kochanowskiego. Gdy analizujemy jednak zagadnienie humanizmu i człowieka, masuwa się tu jeszcze jedno: błąd metodologiczny. Bo sprowadzenie poznania pewnych zjawisk wyłącznie i nade wszystko do sfery psychologii elementarnej — pogłębiło istniejące różnice, pozostawiając nadal jako rzecz otwartą zakończenie konfliktu między nauką i naturą ludzką. Jedynym środkiem do uniknięcia tej antynomii naszej cywilizacji jest połączenie nauki z innymi owocami ducha ludzkiego w nowe przymierze, w nową postawę, którą J. Huxley nazwał humanizmem naukowym. Inaczej — uduchowiony człowiek jest konstrukcją abstrakcyjną, jest fikcją.

JAROMIR OCHĘDUSZKO

BORYS OLCHIEWSKYJ

POEZJE SZEWCZENKI

Parę lat temu, chcąc skreślić sylwetkę historyczną jednego z najwybitniejszych polskich ukraińców — pisarzy politycznych, łacińskiego biskupa kijowskiego k. XVI w., Józefa Wereszczyńskiego, przejrzałem poświęcone charakterystyce jego utworów stronie we wszystkich niemal zarzysach dziejów literatury polskiej. Uderzył mnie wówczas fakt, iż podczas gdy autorzy starszej, przedpowstaniowej generacji poświęcali postaci kozakofila i propagatora walki z barbarią wschodnią — Wereszczyńskiego, dużo uwagi, pisali o nim z sympatią i pietyzmem, to późniejsi historycy literatury zbywali te postacie czy to milczeniem, czy krótkimi, oschłymi wzmiankami, lub nawet traktowali ją (Brückner) w sposób wręcz nieprzychylny.

Jest to bardzo charakterystyczne dla historii stosunku polskiej myśli narodowej do problemu ukraińskiego. Nie mniej pouczająca pod tym względem jest historia tłumaczeń na język polski poezji Szewczenki. W okresie najwyższego napięcia ducha niepodległościowego, w latach 1861 — 63 przetłumaczono 50 utworów, t. zn. prawie trzecią część ogólnej liczby poezji Szewczenki przetłumaczonych w okresie lat 1860 — 1935. Tłumaczem *Kobziarza* był wówczas wybitny przedstawiciel ówczesnej poezji polskiej — Syrokomla. Twórczość Szewczenki nie była dla niego bynajmniej egzotyka: znajdował w niej momenty pokrewne własnemu światu duchowemu i ulegał jej wpływowi. Jeśli ubolewał (w przedmowie do *Kobziarza*, wydanego w roku 1863), że Szewczenko „we krwi macza pedzel”, jeśli wprowadzał, podobnie jak inny ówczesny tłumacz Szewczenki, Leonard Sowiński, zmiany „ideologiczne” do treści jego utworów, świadczy to, że jego stosunek do tych utworów nie był „obiektywny” i... zimny. Studium o Szewczenko L. Sowińskiego, wydane w roku 1861, pełne jest namiętnych pochwał i nie mniej namiętnych zarzutów. A więc dla pokolenia przedpowstaniowego Szewczenko nie był postacią ani obcą ani obojętną, a na zesłaniu znalazł w powstańcach polskich szereg przyjaciół i wiernych towarzyszy wspólnej niedoli.

W atmosferze depresji popowstaniowej i późniejszej „pracy organicznej” problem ukraiński usuał się stopniowo w cień, wraz z innymi elementami romantycznymi kompleksu niepodległościowego. Społeczeństwo polskie w poglądach na Ruś i Ukrainę zaczęło ulegać sugestiom rosyjskim. Nic więc dziwnego, że przestano się interesować również twórczością piewcy Ukrainy samej dla siebie i natchnionego oskarżyciela zaborczyści rosyjskiej.

Nowe przekłady poezji Szewczenki ukazywały się w tym okresie bardzo rzadko (np. na lata 1864 — 1910 przypadają tylko 32 przekłady). Nie przetłumaczone pozostały najważniejsze utwory, odzwierciedlające ideologię narodowo-polityczną Szewczenki. Tłumaczami byli przeważnie poeci polscy mało znani, a w okresie poprzedzającym wojnę światową i powojennym — coraz częściej rodowici Ukraińcy (S. Twerdohlib, tłumacz bardzo płodny, jakkolwiek niefortunny, i daleko szczęśliwszy od niego B. Łepki). Ani pięćdziesiąta rocznica śmierci Szewczenki (1911 r.), ani setna urodziny (1914 r.), ani nawet współdziałanie polityczne i militarne Polaków i Ukraińców w r. 1920 nie wywołały w Polsce znaczącego oddźwięku w postaci zainteresowania się poezją Szewczenki. A tymczasem zupełnie słusznie podkreślono w przedmowie do wydania Ukraińskiego Instytutu Naukowego utworów Szewczenki po polsku¹, że „należyte zrozumienie ideałów narodu ukraińskiego bez poznania twórczości oraz roli dziejowej Szewczenki nie jest możliwe”.

Dlatego też obecnie, gdy społeczeństwo polskie z różnych powodów zaczyna coraz bardziej interesować się życiem duchowym narodu ukraińskiego, powitać należy jak najgoręcej inicjatywę Ukraińskiego Instytutu Naukowego, dzięki której twórczość „sędzkiego sumienia narodowego” Ukraińców staje się wreszcie dostępną również dla tych Polaków, którzy z oryginału ukraińskiego korzystać nie mogą.

Instytut nie mógł się ograniczyć do przedrukowania dawnych przekładów, P. Zajcew w dołączonym do przekładów arty-

kule redakcyjnym uzasadnia — w sposób najzupełniej przekonujący — twierdzenie, iż tłumaczeń z Szewczenki, dających wierne wyobrażenie o oryginalne, było dotychczas w literaturze polskiej bardzo niewiele. Czytelnik polski, który chciałby zrozumieć tajemnicę fanatycznego wprost pietyzmu Ukraińców dla pamięci Szewczenki, rzadkiego w dziejach kultury nowoczesnej kultu poety, ogarniającego najszerze masy ludowe² i przepięknie wyrażającego w poezji na światopogląd Ukraińców — w poprzednich przekładach nie znalazłby rozwiązania tej tajemnicy. Przekłady Syrokomla były właściwie dość dalekimi od oryginału „prześpiewaniami”, dawały wyobrażenie o stylu poetyckim Syrokomla, ale nie o stylu Szewczenki. A co dopiero mówić o tłumaczach dyletantach, którzy umieszczali swe próby pióra przeważnie na łamach gazet. Kuśliła ich prostota i pozorna „lekkosć” poezji Szewczenki, lecz szlachetnego aryzmu tej prostoty nie umieli oddać. Odważnie zmieniali nawet treść poezji Szewczenki, nie mówiąc już o metrze i melodyce wiersza, istotnych dla zabarwienia nastrojowego poszczególnych utworów, o charakterystycznych zwrotach i figurach poetyckich, o subtelnych odcieniach, bez których zachowania rozpryskiwał się urok tekstów oryginalnych, a szlachetna prostota stylu wyrażała się w płaski prymitywizm.

Do wydania Ukraińskiego Instytutu Naukowego włączono *exempli modo* zaledwie kilka dawniejszych przekładów, sto nowych przekładów dokonano specjalnie dla tego wydania.

Największej ilości przekładów dostarczyli Józef Łobodowski i Czesław Jastrzębiec-Kozłowski. W tematyce Szewczenki czuje się Łobodowski „jak u siebie w domu”. Spędził lata dzieciństwa i młodzieńcze w stepach ukraińskich i piękno przyrody ukraińskiej odczuwa mocno i bezpośrednio. Maksymalną, niekiedy wprost dosłowną ścisłość tłumaczenia umie łączyć z pełnowartościowym artystem. O ile brawurowa wprost lekkość i przejrzystość cechuje przekłady Łobodowskiego, to przekłady Cz. Jastrzębca-Kozłowskiego posiadają inne, lecz nie mniej cenne zalety. Po ukraińskich pieśniach ludowych wpływ największy na styl Szewczenki wywarła Biblia w języku cerkiewno-słowiańskim. Patos biblijny, proroczy Szewczenki, dla którego wysłowienia poeta uciekał się często do organicznego łączenia elementów języka cerkiewno-słowiańskiego z żywą mową ukraińską, oddaje Jastrzębiec-Kozłowski w sposób najzupełniej adekwatny za pomocą umiejętnie stylizowanej staropolszczyzny. Dodać należy, że Jastrzębiec-Kozłowski pochodzi z Kijowa i wydatnym swoim udziałem w sprawie przetłumaczenia poezji Szewczenki zadokumentował niewygasły swój sentyment do ziemi ukraińskiej. Przekłady K. Wierzyńskiego, J. Iwaszkiewicza i T. Hollendra utrzymane są na poziomie ich talentu poetyckiego, lecz zbyt nieliczne, aby mogły upoważniać do jakichkolwiek wniosków bardziej precyzyjnych. M. Bieńkowska ze szczególnym wdziękiem oddaje wyrafinowaną prostotę poezji na tematy przeżyć kobiecych (*Kiebnym tak trzewiki miała...*). Przekłady B. Łepkiego i K. Dumańskiego to większej części najzupełniej odpowiadają surowym wymaganiom nowoczesnej techniki tłumaczeń poetyckich.

Trudno przypuścić, aby wszyscy tłumacze znali język ukraiński tak dobrze, aby móc ściśle oddawać najsłabsze odcienie oryginałów bez sumiennej i skrupulatnej współpracy redaktora zbioru. O sumiennosci pracy redakcyjnej Zajcewa świadczy również dodany do przekładów aparat komentarzy i danych bibliograficznych. Szata zewnętrzna książki jest gustowna, a reprodukcje prac malarskich Szewczenki i miniatury z jego portretem, odnalezionej w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, czynią tę szatę prawie luksusową.

Opracowany i wydany w ten sposób zbiór poezji wieszca narodu ukraińskiego, narodu, który nie powinien pozostawać dla społeczeństwa polskiego dalekim i nieznanym, można bez obawy polecić nie tylko tym, którzy chcieliby poznać podstawy duchowe kultury ukraińskiej, lecz również wszystkim prawdziwym miłośnikom wszelkiej prawdziwej poezji, szukającym w niej pierwiastków o wartości powszechnej i nieprzemijającej.

BORYS OLCHIEWSKYJ

² Portrety Szewczenki, ozdobione haftowanymi rękami, znalezione w chatach wieśniaczych obok obrazów świętych; doroczne święta Szewczenki obchodzone są w zapadłych nawet wioskach.

ALEKSANDER RYMKIEWICZ

WIOSNY

*Już pięć minęło wiosen i zim,
a teraz nowa wiosna napływa,
śniegi topnieją, ptak mnie zawoła,
brzozy już łżejsze, a ziemi dym
paruje szybki i chmury grzywa
sunie po lekkich mniastach i dolach.
Kwiaty powstaną białe po borach
pod jasną sosną, pod świerkiem czarnym.
Człowiek wybiegnie z drewnianych chat
i będzie ręce na plugi kładł
i będzie woził w płóciennych worach
do twardych młynów srebryste ziarno.*

*Już pięć minęło wiosen i zim,
kiedy po ścieżce dziecinna stopa
biegała lekko nad cichą wodą
i księżyc kręgiem dotykał trzcin,
a wierzba milka i liściem złotym
dzwonila o tarczę miśiąca młodą.
Była w muzykach tam cisza taka,
dni upływały, stawały rzeki.
Pienił się wrzosów różowy kwiat,
a szczęście nowe przynosił wiatr
do srebrnych zakłęk podobne ptaka,
do lzy podobne młodej powieki.*

*Już pięć minęło wiosen i zim.
Kurzy się miasto czerwonym deszczem,
albo światłami nieba zalane
błyszczą pejzażem stalowych szyn.
Ulice idą, a ludzie jeszcze
biegną, gdzie fałą szumią organy,
w barach ustami rozkosze biorą,
śmiech alkohole w kieliszkach toczy.
— A mnie przywozi nad stromy brzeg
wiatr mój jedyny, który mnie strzegł,
który prowadził mnie czarnym borem
ze złotą dlonią na moich oczach.*

*Już pięć minęło wiosen i zim,
a smutek staje koło mnie nagłe,
jak strumień szmerze: młodocia jestem
i wiernym druhem młodzieńczych win
i twoim skrzydłem i czystym żagle,
jak chmur kołyska ciebie uniosę,
jak flet wieczorem przygrywać będę
i ukolysz różanym listkiem,
lat minionych ukazę żrąb
— wskrzeszę zielono-miedziany dąb,
a ręką drogę naznaczę tedy,
tęskną pod dębem z miesięcznym blyskiem.*

TADEUSZ SUŁKOWSKI

O ŚWIECIE

*Świt jak pan młody
złote kwarty ustawia na ziemi
i opada llniana czupryna
w różowe, dziewczęce wązki.*

*Na dnie ze strun, błękitu i wzruszenia
niebo nagie przesuwa
jaskółek czarne poszki.*

*W tej głębinie z czystości i z włosów brzoźdych
kawał nocy, sedno trwoży — tone,
koło nóg, koło pach brzęczą struny
różowe, białe i zielone.*

*W tej głębinie wargi twoje i ciche pawie,
ciałka skowronków i nieba lędźwie.
O ciemności moja, patrz — jak tu jest inaczej,
o ciemności moja, co z nami będzie?*

*Ptakiem miłosnym, chmielem, trawą mokrą
wszystko rośnie i wszystko jest czyste,
ziemia niebu jak pierścionek wkłada widnokrąg
na palec wiekuisty.*

*Tylko oczy moje półlepe bledną
rozmiłowane w twrodze i winach —
poplątałem, poplątałem niejedno
narzeczony elegij i strun.*

*Teraz, gdy świt ziemię jak pannę przegina,
wiem, zem miłował nie wszystko —*

*Z dna pogody wybiegają wróble
a w złotych kwartach stońce się pieni
i otwiera modrym elementem
wargi liści, kóz, dziewczęcej ziemi,
w słubnym ranku przęgietej.*

¹ TARAS SZEWCZENKO: *Poezje* — w przekładach M. Bieńkowskiej, K. Dumańskiego, A. J. Gorzałczyńskiego, T. Hollendra, J. Iwaszkiewicza, Cz. Jastrzębca-Kozłowskiego, B. Łepkiego, J. Łobodowskiego, Wł. Słobodnika, L. Sowińskiego, K. Wierzyńskiego, Z. Wojnarowskiej, B. Zyrnaka. Pod redakcją Pawła Zajcewa. Ukraiński Instytut Naukowy, Warszawa MCMXXXVI.

TYMON TERLECKI

STO PRAC LEONA SCHILLERA

Dnia 12 marca br. odbyła się w łódzkim Teatrze Polskim premiera *Nieboskiej Komedi* Leona Schillera. Jest to setna praca inscenizatorska Schillera; przedstawienie premierowe poprzedzone zostało przedstawieniem okolicznościowym, które w całości zamieszczamy poniżej.

dziecko, drugie oglądał własnymi oczyma, jako chłopiec raz na zawsze urzeczony ich urodą. Ale przecież nie ma i nie może być wątpliwości, że z tych prób, z tych wzorów, z tych pobudeł Leon Schiller wypracował kształt ostateczny, że dopiero on dokonał w całkowitym rozmiarze dzieła przeczutego, przepowiedzianego, powziętego na ka-

Do tej mety zdąży i musi zdążyć cała ambicja kulturalna Polski odnowionej. Jej teatr szedł ku temu drogą podobną, bezwiednie, organicznie tożsamą, jaką Mickiewicz szedł do wizji sceny nowej. Schiller sam gdzieś wspomina młodzieńcze, zbyt pochopne, a przecież jedynie słuszne, przecież właśnie wyznaczające kierunek niezawodny — zamysły, aby opracować korowód długi, cały rok wypełniający pochod widowisk ludowych, obrzędowych od misterium o Bożym Narodzeniu, od szopki i pasji aż do zabaw z lajkonikiem. Teatralny „rok krakowski” roil mu się może jako teatralny „rok polski”, jako teatr idący w rytmie istnienia zbiorowego, teatr skandujący je, jak pule, jak okrzyk, jak pieśń.

sięwzięcie twórcze Schillera przypaado właśnie na Łódź — wydaje się czymś osobno wymownym, czymś symbolicznym. To jest miejsce, jedno z tych miejsc w Polsce, w których się tworzy dotykana rzeczywistość. Dobrze jest, że właśnie tu brzmienie zaczyna poezja, gdy naciągają maszyny. Dobrze jest, że tu szepce się i przedłuża tradycję.

Wydaje mi się to zgodne również z profilem artysty, którego dziś czcimy. Żyje w Schillerze wespół i harmonijnie tradycjonalista i nowator, twórca na wskroś indywidualny i społecznik, erudyta i wizjoner, cełujący go prawie Goethowska wspólność, współzgodność intelektu i wyobraźni. Jest Schiller wielkim, autentycznym człowiekiem teatru, jest bliski Craigowskiemu pojęciu „artysty teatru”, jego suwerennego, jedyne i wyłącznego twórcy. Zdolność myślenia obrazami, przekładania na znaki widzialne, na symbole układów uczuciowych, idei i napięć, słyszenie muzyczne wyjątkowo czule, wykształcone i twórcze, kultura literacka, bezkompromisowość artystyczna — to najważniejsze tytuły do miana artysty teatru. Ale Schiller oddawał to miano nie sobie, ale innym: Wyspiańskiemu przede wszystkim i w pewnym sensie Drabikowi. Umiał i chciał się go wyrzekać, umiał i chciał być dragomanem, tłumaczem poetów, wskrzesicielem wielkich umarłych. Rozumiał, że władztwo twórcze teatru będzie jeszcze niewątpliwe i nienaruszone i nieobeślże i nieporównanie czarujące, choćby je przepelniała wola poetów. Właśnie w tej świadomej rezygnacji tylekroć i w takiej pełni osiągniętej, właśnie w tym poddaniu się, w kongenialnym nieraz rozumieniu wielkości cudzej — jest jego wielkość. W wielu dziełach Schillera spośród tych stu, które dziś



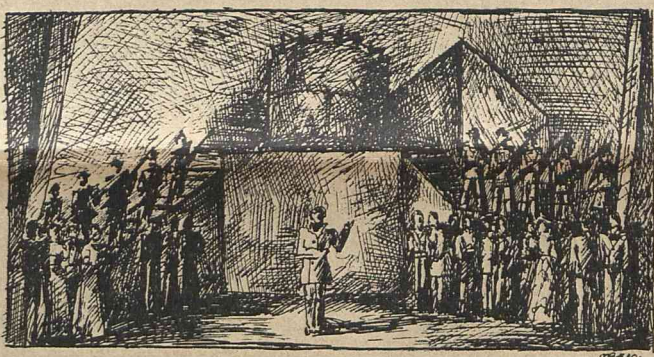
LEON SCHILLER I GORDON CRAIG

Sprawiedliwy to i wymowny zbieg okoliczności, że setne dzieło teatralne Leona Schillera stanowi inscenizacja *Nieboskiej Komedi*. Arcypocemat Krasieńskiego jest reprezentatywny dla wymiaru twórczości inscenizatora, jest to nadto dzieło inicjatorskiej idei, koncepcji teatru, której Schiller od lat służył. Przecież w wykładach paryskich Mickiewicz roztrząsał ten dramat, jako najwyższy twór dramatu słowiańskiego, ale jeszcze i przede wszystkim na miarę *Nieboskiej* i na miarę *Diadów* pomyślał, zamarzył, zarysował teatr imaginacyjny, teatr, którego nie widział wokół siebie i który wskazywał przed sobą. Tak to dzieło, co jest całe rzutowaniem w przyszłość, całe jest wizją ewolucji i wizją nadziei, pełne przerażeń i rozczynał wysokiej sprawiedliwości, stało się mitem prowadzącym, mitem heroicznym nowego, odmennego teatru. Z lekcji poświęconych utworowi „poety bezimiennego”, w szczególności z lekcji XVI-ej (1843), pełnej

tedrze w *Collège de France*. Dopiero w nim to było w pełni świadome i pełne. Dopiero poprzez niego zaszedł fakt, którego bodaj nie znają całe dzieje teatru w tym stopniu i zakresie: ucieleśnienie dramatu jednej epoki w teatrze epoki drugiej, dramatu epoki żądania i oczekiwania, w teatrze epoki dopełnienia i urzeczywistnienia. Jest coś przejmującego patetycznego i coś głęboko ponczającego w tym, że wielka dramatka romantyczna znalazła swoje urzeczywistnienie wtedy, gdy urzeczywistniła się najżarliwsza treść jej, gdy w rzeczywistość wyzwoilił się spazm jej nostalgii.

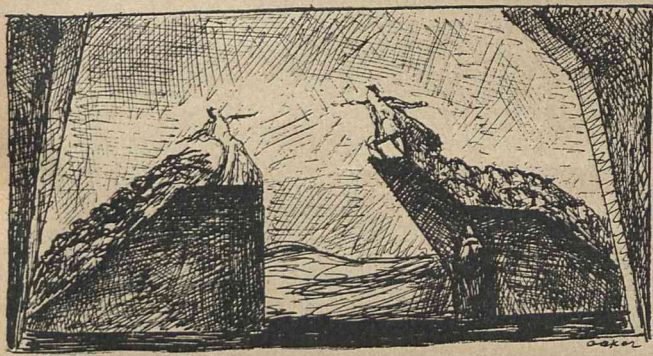
Ta sprawa — myślę że jedna z donioślejszych, jedna z bardziej znamienitych dla kultury Polski nowej — dokonała się wśród przeobrażeń, wśród odmian pojęć o teatrze. Właśnie owe przeobrażenia, ta odmiana były w pewnym sensie sprzedane i postulowane przez Mickiewicza. Stąd twórczość Schillera wydaje się nie przystosowa-

W tych zamarych przeprowadził Schiller, już po wojnie, szereg niezapomnianych rekonstrukcji, odnowień, aktualizacji: *Szopkę staropolską*, *Pastorałkę*, *Misterium wielkanocne*, *Daune czasy*, *Pochwałę weselości*, *Kulig*, widowisko rybakowskie, odwołał z zapomnienia rozmaite pół-ludowe formy teatralne: *Skalmierzanki*, *Podróż po Warszawie*, *Cud mniemany*. Za próbami misterium tradycyjnego otwarła się perspektywa szersza: misterium nowoczesnego, nowoczesnej sceny monumentalnej. W niej najwyższe dzieła literatury, właśnie te wzrosłe ze złożych gromadnych doświadczeń, będące wyrazem porozumienia zbiorowego — oblekają się w słowo nowe i dokładniej je wyrażające, słowo lotne i przemysłne, giętkie i bogate, jak cała nowoczesna cywilizacja. W tym szeregu teatralnych urzeczywistnień idą *Diady* i *Nieboska*, *Kordian*, *Samuel Zborowski*, *Sen srebrny Salomei*, *Książd Marek Słowackiego*, *Achilleis*, *Bolesław Śmiały*, *Wyzwolenie Wyspiańskiego*, *Książd Patiomkin* Mi-



„NIEBOSKA KOMEDIA” (obraz z cz. IV)

rys. O. Axer



„NIEBOSKA KOMEDIA” (obraz z cz. I)

rys. O. Axer

przeć jasnowidzących i proroczej żarliwości — wybrzmiewa żądanie tego teatru i tego teatru zapowiedź. Dzisiejsza realizacja sceniczna jest świadectwem, że spełniło się i żądanie i zapowiedź.

Niech to tutaj, z tej wąskiej miedzy, dzielącej świat poezji od świata rzeczywistości, będzie powiedziane jasno i głośno, nie w uśnieniu odświeżnym, ale w odpoimie w uśnieniu odświeżnym, że Leon Schiller wiedzialnym przekonaniu, i realizował teatralną próbował realizować i realizował teatralną inspirację Mickiewicza. Zapewne, nie jest to jedyna rola twórcza, jaką spełnia w Polsce, nie wyłączna jego zasługa. Sam ilekroć ma po temu sposobność, wzywa Schiller imiona młodziaków, kontynuatorów natchnionej myśli poety, wzywa jedno przed wszystkimi imię: Stanisław Wyspiański i po nim inne — Wincenty Drabik, Franciszek Siedlecki, Karol Frycz. Przedstawienia dramatu romantycznego niepełne, nieudolnie wysławiane starym realizacyjnym językiem teatralnym, jeszcze w teatrze krakowskim Koźmiana, w teatrze Kotarbińskich, w teatrze Solskiego — wspomina on sam: o jednych słyszał jako

niem do koniunktury powszechnej, ale jej opanowaniem. Żywiołowość realizatorska Schillera wydaje się strumieniem bijącym z dna rodzimej tradycji teatralnej. Na przekór temu, co poszeptują i głośno krzyczą insynuatorzy, przynajmniej w jednym obrębie swego działania jest on tej tradycji ogniem, jest jej wyrazem. Jest on nadto z tamym i poprzez tamto wyrazem europeizmu polskiego, teatralnej europejskości polskiej.

Syn Krakowa, przez którego niebo dzwienne od dźwięków, zmrozone smutkiem przetoczył się Wyspiański, jak kometa — jest Schiller później uczniem wielkiego ojca reformy teatralnej Edwarda Gordona Craiga. W ten sposób poprzez niego chyba po raz pierwszy polskie w teatrze jest europejskie, narodowe jest — ponadnarodowe. Może pierwszy raz, może ledwie drugi przedstawia teatr polski obraz, który w pozycji ponowił się wcześniej: w wieku złotym i w wieku romantycznym — czerwonym i żółtym. Być poprzez polskość w Europie, poprzez europejskość realizować w polni Polskę.

cińskiego, *Kaligula* Rostworowskiego. Kształt sceniczny z polskiej inspiracji powstały służy Schillerowi do wystrojenia wielkich i największych dzieł obcych, żeby wspomnieć tylko Szekspira: *Opowieść zimową*, *Koriolan*, *Juliusza Cezara*, *Króla Lira*, *Sen nocy letniej*. Jak się wam podoba.

Przez te realizacje stworzył Schiller prąd potężny i żywoty, przekazuje go w doświadczeniach i możliwościach jeszcze niedoświadczonych nowym pracownikom teatru. Zdołał tym prądem objąć wielkie miasta polskie: i Warszawę i Lwów i Łódź i Wilno i Poznań. Tylko jedno miasto ożyście, Kraków, zechciało zostać poza objęciem tego kregu. To jest jego przyszłowie prawo nie-prawo. A że setne przed-

wspominamy i uznajemy publicznie, wcielają się trudna harmonia, wielka, twórcza synteza poezji i teatru.

Mickiewicz pragnął, „aby każdy dramat poważny (według słów jego), wywołujący niejako z grobów postaci bohaterów i świętych”, zaczął się od mistycznego wezwania. Myślę, że mi wolno takie wezwanie uczynić.

Niech się stanie to, ku czemu zebraliśmy się tutaj, niech rozebrzmii dwugłos poety z oddali stu lat mówiącego ustami drugiego poety, niech zajmą to miejsce, przeznaczone na postój przelotnych snów — poeta słowa i poeta sceny.

TYMON TERLECKI

UKAZAŁ SIĘ Nr 2
CZASOPISMA POŚWIĘCONEGO SPRAWOM KULTURY

ATENEUM

pod redakcją STEFANA NAPIERSKIEGO

Cena n-ru z1 250

Konto P. K. O. 16691

Przenumerata roczna z1 1250

Redakcja i Administracja: Warszawa, ul. Słoneczna 50 m. 34

ATENEUM jest do nabycia we wszystkich większych księgarniach

PROBLEM OSOBOWOŚCI TWÓRCZEJ

Dr Henryk Elzenberg, docent estetyki w uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie, miał w tych dniach w Polskiej Akademii Literatury zajmujący wykład na temat: „Osobowość twórcza artysty”. Dyskusja, która potem nastąpiła, tym się odznaczała, że była z góry ujęta w pewne lasko: mianowicie wyznaczeni zostali dwaj koreferenci, którzy na pewien czas naprzód otrzymali straszenie prelekcji i tezy jej, tak że, przygotowawszy się, mogli w dyskusji od razu poruszyć kwestie najważniejsze. Zwykle dyskusje tego rodzaju rozpoczynają się od kwestii drobnych, marginalnych, dyskusja się rozpryskuje i chybia celu, i prelegent jest niezadowolony. Tego postanowiła P. A. L. tym razem uniknąć i zrobiła eksperyment z tezami i koreferentami.

Dr Elzenberg, śladem Crocego, rozróżnia „osobowość twórczą” od osobowości praktycznej czyli społecznej człowieka oraz od jego osobowości zasadniczej czyli t. zw. charakteru. *Osobowość społeczna* jest przekształceniem osobowości zasadniczej, choć jej nie zastępuje. Zawiera ona różne elementy pozorne, będące wynikiem udawania, maskowania się, — pod tymi pozoramii osobowość zasadnicza — trwa, przynajmniej w postaci aspiracji i nieureczywistnionych impulsów. Również przekształceniem osobowości podstawowej, ale w innym kierunku i w wyniku innych procesów, jest *osobowość twórcza* artysty, którą można odczytać z jego dzieł. Tymi procesami są: selekcja, transmutacja i mityzacja.

Selekcja polega na tym, że tylko niektóre swoje stany psychiczne przeżywa każdy artysta jako zabarwienie estetyczne, jako plodne pod względem natchnienia, jako „poezjotwórcze”. Osobowość twórcza przedstawia się więc zrazu jako pewien zespół elementów wyselekcjonowanych z „podłoża”, t. zn. z rdzenia, z osobowości zasadniczej. Wybrane w ten sposób rysy psychiczne bynajmniej nie muszą być tymi, które górują u artysty w jego życiu realnym. Ale bądź co bądź są to rysy rzeczywiste, tkwiące faktycznie w osobowości podstawowej, nie są zaś pozorne ani udane — jak w osobowości społecznej.

Drugi proces: *transmutacja*, polega na tym, że „wyselekcjonowane” stany psychiczne (przeważnie uczuciowe) odrywają się od tego, co je wywołało w życiu rzeczywistym, i że zamiast „motywów” pierwotnych podsuwa się im motywy inne. Dzieje się to przede wszystkim dlatego, że określony stan uczuciowy musi być, ze względu na pracę twórczą, podtrzymywany jeszcze i wtedy, gdy motyw pierwotny przestał działać; ponadto zaś artysta mierza do tego, by w miejsce motywów praktycznych i społecznych, które w znacznej mierze rządzą jego uczuciowością w „życiu”, podsunąć sobie, jako twórcy, motywy „wyższego rzędu”, „szlachetniejsze”, „bardziej bezosobiste”. Nie można tu jednak mówić o wyrażym fałszu, gdyż owoy nawiązują do motywów wyższych artysta dokonuje naprawdę i naprawdę karmi nimi swoje uczucie. W ten sposób zespół elementów, uzyskany w wyniku selekcji, zostaje — przez poddanie go swoistym prawom motywacji — wyraźniej wyodrębniony z osobowości podstawowej.

Trzeci proces: *mityzacja*. Ma ona dwa stopnie, z których jednak tylko pierwszy jest dla ukonstytuowania się osobowości twórczej niezbędny. Jest nim wprowadzenie pewnej wtórnej jedności i organizacji w zespół elementów wyselekcjonowanych. Elementy te, wyrwane z całości, jaką jest osobowość podstawowa, nie tworzą zrazu nowej całości same dla siebie. Twórcza jednak odczuwa potrzebę zorganizowania ich, ujednolicenia i zharmonizowania tak, by tworzyły poniekąd nowe, pełne i samostarczalne „ja”, mające swoją strukturę i swoją logikę psychologiczną. Dokonuje więc szeregu powiazań, wprowadza szereg prawidłowości, dokomponuje wreszcie to, co jest dla całości potrzebne; i na tej drodze dostają się do osobowości twórczej pewne elementy pozorne: osobowość twórcza w pewnej mierze staje się *rolą*. Lepiej jednak powiedzieć, że artysta, przez transmutację i proces dopiero co opisany, stwarza *mit o sobie*, mające swoją mityzację, to wiązanie owoy „motywów wyższego rzędu”; w ten sposób do swojego „ja” twórczego artysta dorabia odpowiedni świat otaczający, zdolny dostarczać takich i tylko takich motywów, i w świecie tym owo „ja” sytuuje. I w konsekwencji całe swe życie ujmując w terminach stosunków między owym sobą mitycznym a owym światem mitycznym: snuje *legendę o sobie*. Ten proces jednak tylko u niektórych artystów wychodzi poza pierwsze zaczętki.

Wnioski:

a) osobowość twórcza nie jest przekształceniem osobowości społecznej, ani się z niej nie wyłania;

b) zadowolający obraz rzeczywistości otrzymujemy, przyjmując pewne wspólne „podłożo” (charakter) i dwa jego przekształcenia: osobowość społeczną i osobowość twórczą;

c) osobowość społeczna nie jest ani bardziej podstawowa, ani bardziej rzeczywista od twórczej;

d) nie wolno uważać osobowości twórczej za coś nie związanego z człowiekiem „rzeczywistym” a więc z „podłożem”, ani związków, jakie między nimi zachodzą, uznawać za niepoznawalne, bo związki te zostały właśnie w powyższej analizie wskazane i częściowo opisane.

Trud odgadywania „podłoża” i „praktycznych” źródeł artysty z jego dzieł, jego osobowości twórczej, oplaca się słabo. Jedno wszelako może nas wprowadzić w istotną i interesującą głębię człowieka: stosowana przez niego *zasada wyboru*, tzn. to co w nim, co rozstrzyga, że takie a nie inne stany przeżywa on jako „poezjotwórcze”. Owa zasada nie należy już do osobowości twórczej, ale tkwi w osobowości podstawowej, a znajomość jej odsłania tę osobowość podstawową od strony bardzo ważnej. Poznając ją, mianowicie, *czym dany człowiek chciałby być*, nie w myśl podsuniętych z zewnątrz szablonów, wzorów czy norm, ale chęciennemu samorzutnym i naturalnym; a to nam ujawnia w człowieku coś bardzo głębokiego i ostatecznego.

W wywodach swoich prelegent ma na myśli przede wszystkim poetę lirycznego, gdyż jest to wypadek najprostsz: sędzi jednak, że, przy uwzględnieniu wszelkich komplikacji w innych wypadkach, tezy powyższe sięgają poza poezję liryczną i poza sztukę słowa w ogóle.

Ludwik Fryde: W myśli literackiej ścierają się dziś dwie tendencje: *personalizm* i *realizm*. Pierwszy pogląd głosi, że w dziele sztuki obujemy z tymi samymi co w życiu treściami psychicznymi człowieka, danymi tylko w innym stanie skupienia; drugi pogląd nie przeczy, iż treści psychiczne stanowią *material* sztuki, ale uznaje że ten materiał ulega w sztuce zasadniczemu przekształceniu, przechodzi w inne, *przedmiotowe*, kategorie ontologiczne. I że tylko ze stanowiska tych kategorii rozważane dzieło sztuki jest — dziełem sztuki.

Pan prelegent opiera się na założeniach personalizmu. Nasuwają się wobec nich obiektywne zadanie: czy popularna konstrukcja pojęcia osobowości da się wylegitymować logicznie i epistemologicznie? Pan prelegent akcentował naturalne na każdej zdrowej psychice jednostki poczucie jedności osobowości; czy nie jest ono jednak iluzoryczne? Czy umiemy ująć nasze „ja” jako t. zw. strukturę psychiczną? A z drugiej strony, nowoczesnej myśli naukowej (por. *Znaniecki Wstęp do socjologii*) człowiek dany jest nie monistycznie, nie jako jednolita istota psychofizyczna ale pluralistycznie, w szeregu przekrojów społeczno-kulturalnych. Poza tymi przekrojami istnieje

je niepoznawalna reszta — i tu w przedziwny sposób schodzi się nowoczesna myśl naukowa z poglądami scholastycznymi.

W krytyce literackiej personalizm prowadzi do nadady i nieporozumień. Selekcja, transmutacja i mityzacja — to *procesy przed-artystyczne*; proces twórczy polega na *uczuciu* treści psychicznych i kształtowaniu formy (używam tego pojęcia nie w technicznym, lecz w *arystotelesowskim* znaczeniu). Z tego punktu widzenia można by i należało by przebudować obowiązującą hierarchię literacką. Osobowość twórcza artysty to tyle co: *styl*, indywidualny sposób kształtowania, *idea formalna* wyciskająca na materii piętno sztuki. Oczywiście, powyższe uwagi mogą być traktowane jedynie jako luźny głos dyskusyjny.

Roman Kolonicki: Subtelność gry pojęciowej, przeprowadzonej w odczycie p. Elzenberga, zachwyca jak najpiękniejszy utwór poetycki; jednak bez obfitych równoległych egzemplifikacji wydaje się ona tylko precyzyjną muzyką intelektualną, wirtuożowski popisem abstrakcyjnym myślenia. Konstrukcja logiczna odczytu p. Elzenberga zawierała w sobie za mało sugestii zastosowalności praktycznej, toteż wywołał cały zawiódł niejako w próżni.

Prelegent oparł się w swych rozważaniach na przykładzie rzekomo najprostszym, t. j. mówil głównie o poecie lirycznym; można by zakwestionować, czy jest to naprawdę wypadek najprostsz — właśnie w imię tego, że w procesie twórczym liryka chodzi przede wszystkim o stany emocjonalne. Osobowość twórcza nieraz znajduje tu wyraz samorzutnie i bez nadadzonej kontroli, udział świadomości w procesie twórczym jest tu o wiele mniejszy, niż np. w powieściopisarza.

Dr Elzenberg akcentował głównie związek między osobowością „zasadniczą” i osobowością „twórczą” — i słusznie, bo ten związek może nam odsłonić najpełniej osobowość „podstawową” twórcy, pokazuje *samą zasadę wyboru* elementów, które z „podłoża” przeniesione zostały do dzieła. Równie jednak ważny jest związek osobowości „społecznej” i osobowości „twórczej”, która w stosunku do tamtej nie jest co prawda czymś wtórnym, jednak takie zdłużenie powstaje: poeta realizuje „mit o sobie” nie tylko w twórczości, lecz i w życiu realnym; twórczość liryczna nie wypełnia luk w tym życiu realnym, lecz podnosi pewne jego cechy — pewne; tzn. nie górujące, ale tym niemniej istniejące — do wyższego wymiaru.

Zbyt pobieżnie potraktował także prelegent związek między osobowością „twórczą” i dziełem. Jeśli za osobowość „twórczą” bierzemy się mniej więcej tę, która odbija się w dziele — to trzeba zauważyć, że dzieło może być chybiłone, nie kongenialne z zamiarem twórczym, lub też że artyzmem dzieła jest w danej chwili niezrozumiały, niezrozumiały. Postępując konsekwentnie, należałoby do osobowości „twórczej” zaliczyć i te elementy psychiki twórcy, które znalazły

w dziele wyraz niepełny, niedoskonały, albo chwilowo wymykający się analizie badawczej, albo też są w dziele obecne tylko intencjonalnie — jeśli już zostały one wyselekcjonowane z „podłoża” i brały udział w pierwszych stadiach procesu twórczego. Właściwie najlepszym wyjściem byłoby zastosowanie pojęcia *aktu twórczego*, jako ożniewa pośredniego, pomocniczego między osobowością „twórczą” i dziełem.

Osobowość „społeczna”, podobnie jak i „twórcza”, stanowi — zdaniem prelegenta — pochodną osobowości „zasadniczej”. Byłoby niezmierne istotne wytrópic chwilę narodzin artysty, czyli wykryć, dla jakich przyczyn i w jakich warunkach osobowość „zasadnicza” wyłania — obok osobowości „społecznej” — także drugi swój organ reprezentacji, t. j. osobowość „twórczą”. P. Elzenberg wymienił przykładowo jedną z przyczyn: dzieje się tak wtedy, gdy marzenia, aspiracje i impulsy danej jednostki nie mogą urzeczywistnić się w jej życiu realnym. Ale u podstaw tego zjawiska, które jest po prostu *tajemniczym wytróciem twórczości*, leżą na pewno także przyczyny inne.

Jeśli mowa o poecie lirycznym, można na próbę wymienić kilka takich prawopodobnych przyczyn: ciężar życia w zbiorowości — i poszukiwanie samotności; standaryzacja panująca w danej chwili typu osobowości „społecznej” i tkwiąca w poecie poczucie wyjątkowości, odrębności własnego „podłoża”; przejawiająca się w człowieku tendencja do dotarcia i odkrycia możliwie najpełniejszego własnej osobowości „zasadniczej”; i wreszcie przyczyna może najważniejsza: poczucie wyjątkowo wielkiej rozbieżności między osobowością „społeczna” i „zasadniczą”, gdy osobowość „społeczna” zawiera nazbyt wiele elementów pozornych.

W wywodach Dr Elzenberga niezmiernie istotne jest wskazanie dróg, czy też metod przezwycięzania się osobowości „zasadniczej” w osobowość „twórczą”. Co do *selekcji*, to za p. Elzenbergiem należy dobitnie zaakcentować, że do osobowości „twórczej” przechodzą z „podłoża” najczęściej nie te cechy, nie te rysy psychiczne, które górują w życiu realnym twórcy — i dlatego tak popularyzacja bywa zarzut *pozy*.

Transmutacja zachodzi nie tylko wtedy, kiedy twórca zamiast motywów „prawdziwych” pragnie podsunąć sobie motywy wyższego rzędu; u poety lirycznego zachodzi ona niemal zawsze dlatego, że wraz z dążeniem do ekskluzywności, znajdującym się u przedproża wszelkiej liryki, istnieje w poecie jednocześnie pragnienie zatajenia, zwolowania własnych stanów i przeżyć, które brałby celne poezjotwórczych, które muszą być i są ujawniane, lecz właśnie dopiero po przejściu procesu transmutacji.

Selekcja, transmutacja i mityzacja nie muszą w procesie twórczym występować łącznie. Historia literatury dowodzi, że zażalenie od „mody estetycznej” danego okresu inną postacią przybrania i sam proces tworzenia. Tak np. w okresie przewagi ujednostajnionych, „obiektywnych” konwencji artystycznych (klasycyzm francuski XVII w pseudoklasycyzm polski na przełomie XVIII i XIX) selekcja wzdłuż ustalonych wzorów jest konieczna: tylko pewne stany — niejako *a priori* — są poezjotwórcze; transmutacja jest wtedy niekonieczna, mityzacja zaś posiada przewagę elementów pozornych i jest tylko mityzacją I-go stopnia, bo „świat mityczny” wyznacza już jak gdyby sama konwencja. W okresach, kiedy triumfowało hasło bezpośredniości wyrazu (np. w okresie epigonizmu romantycznego) selekcja ani transmutacja nie były konieczne, gdyż obowiązywał postulat szczerości — nie była więc także konieczna mityzacja. Wreszcie — zwycięstwo ekspresji pośredniej (np. w okresie symbolizmu) czyni selekcję rzecz niekonieczną; transmutacja jest wówczas dostosowana do tych warstw dzieła, które są grą „czystej myśli”, zaś mityzacja — to sobie musi pasować do „świata artystycznego”, którym był z reguły świat filozoficzny.

P. Napierski: sprzeciwia się wydzieleniu osobowości twórczej; uważa depersonalizację, wykreślenie „ja” przez jak największą obiektywizację, za ideal konstrukcyjny.

Stanowisko prelegenta poparli: pp. Dieckstein, Blüth, Zawadzki, Iryzkowski. Prelegent Dr Elzenberg, odpowiadając na zarzuty, wyjaśnił, że jego wywody i teza nie ma być rozumiana w ten sposób, że trzeba zrozumieć nie t. dzisiejszej sytuacji naukowej, w filozofii i estetyce; już to uwzględniają one pewne osiągnięcia zdobyte już też z nimi polemizują, co w odczycie nie mogło się wydatnić. Swoje stanowisko uważa prelegent za bojowe. Co do „osobowości twórczej”, to nie należy jej brać w znaczeniu ontologicznym; jest to tylko poetywna konstrukcja pojęciowa.

J. M. RYTARD

Z „IZOCHIMENÓW”

W BEZBARWNYCH PUSTYNIACH

W pustyniach bezbarwnych, z obłąkanych uwiąz runęło słońce słońce, kradnące chłupoty ogni grzybiałym bryzgom, w czasach, gdy nie było jeszcze niewolnictwa; rozpyliło trupia mumię księżycą, zagubiło magnetyzm dziesięcinnymi.

Tego dnia, wieczorem pootwieraliśmy okna na kwitnące ogrody i po nocy wesolej zbudziłyśmy się w stare poludnie okryci lodami. Stoimy na mrozie, skamieniali, przed swymi oknami, patrząc na sino-zielone szczyty lodowców — konamy powoli, z godziny na godzinę, w cicha, wyblakła, nową noc. Wielki ruch zastępy lka nad naszymi głowami; skarby są bezładnie.

POGANIACZ

Poganiacz szumiących strumieni i hipnotyzjer promiennych sznurów wśród agonii kolowych i cennych rozkwitów, przystającym promieniami ekstazy zdobywce. Szukan o-koliczności i środków, przy których mógłby poznać wszystkie znaki i zaprzeczyc głośno szczęściom i zgrzytom, wśród których uwiędną korony kwiatów nieznanych.

Z żarem zapalu rozwiązując zadanie lnianych chust, kryształowych układów i płaszczyzna dzieciaka.

A każdy mój krok jest śmiechem niezrozumiałym.

Opuszczam senne, leniwe domy i stąkam po zwojach wiatru poza strefami.

SPLITY DALEKIE

Przez sennie laki galopują tabuny koni. I widzę tylko, jak na skrajni snych widoków tula się do siebie.

Lupane w brzoje kanały połączycy wszystkie ciała niebieskie i płynię w nich dynamicznie krew.

Miłość objęła półkolem sklepienie nieba — i dzwoni na smugach uwspianych biegów.

JEZDZIEC

We wszystkich atmosferach, gdziekolwiek bądź dosiadał rumakła w kolorach ognia i ujeżdżam rwacy i ognisty w zieli i wrzawę bitwy, a w chwilał obślizłych błędę wśród młodych, wionnych gałęzi sosnowych.

REWOLUCJA

Na skrajach liści potężnych a przejrzystych, jak cienie niek pajęcznych, burza się państwa i mkną pojazdy harmonijne. Rozbrzmiewające na spiożonych kolumnach melodye zdobywce buntują się, kolumny toną w kaskadach wód, a melodye zbijają się w słupy odorujące, i chwieją — w rytuale własnym, ogarniają wubrające kręgi, w których czają się zdrady światła.

Kijów 1917/18.

DROBNA ARCYWAŻNA SPRAWA

Stała się rzecz nie do odrobienia. Szymanowski umarł, pozostały jego wydane i nie wydane kompozycje, zapisane na papierze nutowym — natomiast nie pozostało ani jedno jego własne nagranie płytowe. (Kilka mazurków utrwalonych na płytach przed wielu laty, przy ówczesnym niskim poziomie aparatury technicznej, nie odgrywa żadnej prawie roli). Szymanowski wykonywał na wszystkich większych estradach światowych — sam, *osobiście* — partię fortepianową swej „Symphonie concertante”. Ani jedna płyta nie przekazała tego przyszłym pokoleniom. A przecież od dawna zdawano sobie sprawę z wyjątkowości zjawiska, jakim był Szymanowski — nawet tam, gdzie nie zawsze muzykę jego rozumiano. Gdyby go zaproszono do nagrania na płytach wszystkich lub przynajmniej niektórych jego utworów fortepianowych, wówczas prawdopodobnie byłoby to uczynić, nawet przy pewnym nakładzie pracy, jakiej wymagałoby opanowanie techniczne takich utworów, których może nie miał „w palcach”. Tymczasem stało się inaczej...

KAPELUSZ NA KAŻDĄ PORĘ
J. Miodkowski
 PL. 3 KRZYŻY 18. Marszałkowska 92.

Dzisiaj, gdy osoba Szymanowskiego niejako jeszcze między nami żyje, gdy widziemy jeszcze jego postać przy fortepianie i słyszymy „naszą pamięć” jego gre, wydaje się nam zupełnie naturalne, że pamięć i tradycja żyć będą wiecznie. Tymczasem wystarczy 20 lat, a może nawet mniej, by właściwy obraz uległ zamazaniu i zniekształceniu. W znakach autowych nie wszystko da się utrwalić i zapisać. Przyjdzie czas, kiedy sposób wykonywania dzieł Szymanowskiego stanie się problemem. Jakże wiele np. dalibyśmy dzisiaj za to, by usłyszeć choć jedną kompozycję Chopina w jego własnym wykonaniu! Ustaliby wówczas liczne kwestie sporne, wyszczeliliby się sprawy brzmienia, mniej czy więcej uczuciowego, sentymentalnego czy prostego ujęcia chopinowskiej muzyki — pomijając już równie ważną stronę *emocjonalną* zachowania tak wielkiej pianistki! Może by nawet — przy dzisiejszym, bardzo od romantycznego odmiennym, sposobie ujmowania muzyki — nie stosowano się ściśle do prawozoru, usprawiedliwiający się (jak to przy innych sposobnościach chętnie się czyni) argumentem: „A, gdyby Chopin miał dzisiejsze możliwości...” itd. Ale odbiegano by wówczas od wzoru świadomości i celowo; najprawdopodobniej przy wiernym odtwarzaniu, osiągnęłyby się wykonanie najbardziej przekonywujące.

Ale, jakkolwiek niepowetowana strata nie da się już odrobić, można jeszcze teraz owo zło — choć częściowo — naprawić i nie dopuścić do ostatecznego zaniedbania tej tak ważnej dla przyszłości sprawy. Żyją i pracują artyści, którzy doskonale znają sposób muzycznego myślenia Szymanowskiego, jego intencje i wolę. Ich rodzaj wykonania dzieł Szymanowskiego daje gwarancje interpretacji autorytatywnej, wierniej. Mam tu na myśli w pierwszym rzędzie siostrę Zmarłego, Stanisławę Korwin-Szymanowską. Koncerty poświęcone utworom Szymanowskiego, odbywające się w br. znacznie częściej niż poprzednio, stwarzają znakomitą możliwość porównywania rozmaitych sposobów odtworczych. Kto słyszał pieśni Szymanowskiego w interpretacji wymienionych śpiewaczki i te same pieśni w interpretacjach innych, ten zdaje sobie sprawę z zachodzących tu istotnych różnic. Szymanowska, która doskonale znała intencje brata, która najprawdopodobniej wykonanie tych pieśni z nim opracowywała, pojmuje je i podaje jako czystą, abstrakcyjną — nieraz mimo ich tekstów — skłupioną, o niezwykłej intensywności muzyki. W takiej interpretacji są one *tylko*

muzyka, wstrząsająca i głęboko wzruszająca. Ogół innych śpiewaczek, które nastawione są raczej na brzmienie *ułasnego* głosu, nawet przy głosowo piękniejszym oddaniu tych pieśni, nie umie dotrzeć do właściwej ich istoty, do muzycznej ich głębi.

Podobnie przedstawia się sprawa z innego rodzaju kompozycjami Szymanowskiego. Grzegorz Fitelberg — osobisty przyjaciel Szymanowskiego, towarzyszył jego drogi muzycznej, który tak wiele od wczesnej młodości nad dziełami Szymanowskiego pracował, i to w stałym z kompozytorem kontakcie — jest dzisiaj bez kwestii w sprawach interpretacji dzieł Szymanowskiego autorytetem. Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia, którą Fitelberg stale dyryguje, posiada wszystkie prawie utwory symfoniczne Szymanowskiego w swym repertuarze. Grała je na festiwalach w Krakowie, Warszawie i Paryżu. Czy utrwalenie ich na płytach w takich warunkach przedstawia trudności nie do przewidywania? Eugenia Umńska wykonywała utwory skrzypcowe pod osobistymi dyrektywami lub nawet przy fortepianowym wotrze samego Szymanowskiego. Artystów-solistów i zespołów, które znają intencje i pamiętają wskazówki Szymanowskiego, mamy w Polsce więcej.

Zdajemy sobie sprawę z faktu, że nie trzeba nawet wielu dziesiątków lat, by zatrzeć obraz pamięciowy właściwej interpretacji dzieł jakiegokolwiek epoki czy jakiegokolwiek kompozytora. Muzyka, jak wszystkie inne prądy duchowe i umysłowe, ulega ciągłej fluktuacji, ciągłym przemianom. Spójrzmy o dziesięć lat wstecz i porównajmy tamte czasy z teraźniejszością, a skonstatujemy — nawet w tym, jakie krótkim okresie czasu — znaczne zmiany: choćby przejście od radykalizmu do umiarkowania, od „ręczowości” do pewnej uczuciowości. Postponowane „uczucie” wraca powoli do honorów. Odbija się to oczywiście także na sposobie interpretacji. Bacha wykonywano w każdej epoce inaczej. W okresach o silnej dynamice twórczej sprawa stylowego wykonywania jakiegokolwiek muzyki, *obiektywizacji*, przesuwają się na plan bardzo daleki. Okres dzisiejszy przynosi ciagle zmiany; idziemy wyraźnie — o ile to przy braku historycznej perspektywy można osądzić — w kierunku pewnego zromantyzowania. Wszyscy, którzy żyjemy w kontakcie z życiem zewnętrznym, muzycznym i umysłowym, podlegamy wewnętrznym przemianom w stopniu silniejszym, niż zjemy sobie z tego sprawę. Te same osoby, które dzisiaj świetnie odtwarzają muzykę Szymanowskiego, pod wpływem innych kierunków interpretacji ją będą — choćby nieświadomie — inaczej. A cóż dopiero mówić o generacji następnej, która prawdopodobnie wyróżni się w innym klimacie duchowym i dostosuje wówczas interpretację Szymanowskiego do własnego rozumienia, własnych wewnętrznych możliwości! Kilka lat — a może już być za późno.

Powie ktoś, że można pięknie wykonać muzykę Szymanowskiego, niż wykonywać ją dzisiaj. Oczywiście; Szymanowski nie miał wcale wygórowanych pretencji pianistycznych i może niejednym wielkim pianistą pod względem technicznym, brzmieniowym itp. pięknie zagra IV symfonię (*Symphonie concertante*). Ale przecież nie o to chodzi! Chodzi nie o *najpiękniejszą*, ale o *możliwie najprawdziwszą, najwierniejszą* interpretację. Zachowanie jej i przekazanie przyszłym pokoleniom — i to zachowanie w szłym pokoleniom — jest kwestią palącą. Firmy gramofonowe, firmy kupieckie nie uczynią, tłumacząc się nieopłaconością tego rodzaju muzyki. Jak bowiem wiadomo, „ida” wyłącznie utwory lekkie, przeboje, tańce i pieśni łatwo przystępne. Od kupieckiej racji nie można oczekiwać innego stanowiska, nie można żądać idealowej pracy kulturalnej dla przyszłych pokoleń. Ale można jej oczekiwać od tych instytucji, którym sprawy kultury leżą na sercu.

EMILIA ELSNERÓWA

Kochany stary „Ogródek” w Bagateli otwarty!

Piękny, słoneczny pierwszy dzień wiosny pozwolił na uruchomienie najstarszego, a jakże miłego ogrodu-kawiarni w Bagateli. Ile miłych wspomnień zdawających gości, odwiedzających tę od 1910 r. istniejącą kawiarnię — świadczy o każdym stosunek byłowców do właściciela p. Kaczmierza Dakowskiego, zawsze mile przez nich witanego. Niejeden, „stare wspominając dzieje”, opowiada młodemu pokoleniu o najmlodszych spotkaniach z mamusią właśnie w tym ogródku. Serdecznie i dbają stosunek p. Dakowskiego sprawa,

że i dzisiejsza jego klientela — elita warszawska stolicy — czuje się jak w domu. Pełno tu słońca na olbrzymiej przestrzeni, dużo też kwiatów hoduje p. Kazimierz, boć kwiaty umilają życie i wpływają kojąco na zmęczoną psychikę; koncerty dwukrotnie w ciągu dnia umilają pobyt; amatorzy tańca mogą używać tego sportu w swoim towarzystwie, a wieczorem występy czołowych aktorów i śpiewaków zaspokajają kulturalne upodobania gości. Doskonale wyszkolona służba uprzedza życzenia gości.

J. M.

WIECZORY TEATRALNE

TEATR POLSKI: *Noc listopadowa*, dziesięć scen dramatycznych Stanisława Wyspiańskiego. Muzyka: Lucjan Marcewski. Inscenizacja i reżyseria: Aleksander Węgiełek. Układ plastyczny: Ruth Sorel. Dekoracje: Stanisław Śliwiński. Kostiumy: Zofia Węgiełkowa.

Obchód dwudziestopięcioletnia Teatru Polskiego (któremu w następnym numerze *Pion* poświęci osobny artykuł) uświetniony został wystawieniem *Nocy listopadowej*. Wybór tego właśnie dramatu godny jest podkreślenia: zaakcentowały się w nim nie tylko wysokie aspiracje repertuarowe Teatru Polskiego, lecz także poczucie obowiązków kulturalnych i patriotycznych, które na teatrze ciąży i które scena dyr. Szymanowska starała się spełniać zarówno w swej siedzibie w Warszawie, jak i w głębi Rosji, podczas pamiętnego *tournee* przed wojną. Sens dzieła artystyczny ponownie inscenizacja czysto Wyspiańskiego polega na tym, że daje ona sposobność porównania koncepcji teraźniejszej z koncepcją poprzednią, sprzed lat kilku, i tym samym oznaczania drogi ewolucyjnej, po której kroczy Teatr Polski.

Noc listopadowa — jak to chyba powszechnie wiadomo — stanowi wotrze scenicznie bardzo skomplikowany; wstrząsające wizje poety przybierają w nim rozpiętość niezwykłą. Mitologia antyczna i niemal kronikarski, niemal reportażowy stosunek do historii powstania listopadowego stopiły się tu w całość, która — żądając swego wiecienia na scenie — następcą inscenizatorom olbrzymie trudności. Najważniejszą spośród nich jest to, że świat fantazji musi wydobyć swoją artystyczną autonomię, musi być jakos od świata realnego, od świata autentyzmu poetyckiego oddzielony, a jednocześnie być z nim wewnętrznie sprzęgnięty, zespolony ideowo i wizyjnie. Krytyka literacka już znalazła dla obu tych kręgów, dla narodowych bohaterów polskich i dla bóstw olimpijskich, wspólne *continuum*: stał się nim *mit Łazienek*. Krytykowie to odkrycie wystarczy, lecz dla człowieka teatru jest ono dopiero grzechem, poza którym rozpościera się tajemnica właściwego kształtu teatralnego, jaki temu mitowi Łazienek nadać by należało.

Już samo śmiałe spojrzenie we wnętrze „teatru ogromnego”, w sfery najczystszych marzeń wielkiego poety, jest dowodem chlubnej ambicji. Teatr Polski włożył w przedstawienie ogromny wysiłek całego zespołu, wyposażył je w całą inwencję techniczną, na jaką tylko pozwalały środki będące do dyspozycji; do tekstu Wyspiańskiego odnieśli się z prawdziwym pietyzmem, grając wszystkie sceny prawie bez skrótów. A jednak — wrażenie ogólne nie przyniosło widzom pełnego zadowolenia, nie dało oczekiwaną satysfakcji. Inscenizator polecił Pallas-Atenie i Nikom działac na górnych planach przestrzeni scenicznej i przez to ograniczył niejako „mie” od „ziemi”, co nie wydaje się zgodne z artystyczną koncepcją poety. Toteż najpiękniej wypadły sceny, w których owego podziału nie podobało było przeprowadzić: przedstawienie *Fausta*, przerywane „występami” satyrów, karciany pojedynku Niki Napoleomidów z Chłopcim i zjawienie się Ker na ulicznym pobojowisku. Równie przejmujące mogły być obraz w teatrze na wyspie, gdyby nie pewne niedociągnięcia scenograficzne, dające się zresztą zauważyć nie tylko w tej jednej odsłonie.

W zakresie wypełnień aktorskich najlepszą punktację zdobyły role kobiece. P. Halacińska jako Pallas imponowała pięknym brzmieniem głosu i hieratyczną srebrnoczerwoną sylwetą. P. Andryczówna (Joanna) z wytrawną umiejętnością przeprowadziła w swej roli kontrpunkt porwów i zadumy, gniewu i rozmarzenia, namietności i lodowatej powagi. Pp. Małynczówna (Demeter) i Borowska (Kora) mówiły wiersz rytmicznie i płynnie. W rolach męskich — nawet najmniejszych — obsadzono świetnych aktorów. P. Kreczmar (Wysocki) z ogniem wygłosił mowę do podchorążych. Postać młodego Gendrea o promieniałym tkliwym wzruszeniem p. Roland. Niesamowitą czwórkę satyrów stanowili pp. Butkiewicz, Dorwski, Karpiński i Lipski. Cały zespół — z nielicznymi wyjątkami — wykazał kulturę słowa i gestu, dzięki której poezja Wyspiańskiego odniosła bezsporne zwycięstwo.

WARSZTAT TEATRALNY: *Zwiastowanie*, dramat Paula Claudela (prolog, akt II scena 3, akt III). Przekład Jarosława Iwaszkiewicza. Reżyseria: Erwin Axer. Kompozycja przestrzeni: Zenobiusz Strzelecki.

L'annonce faite à Marie (czyli *Zwiastowanie*) — to, z pewnymi zmianami, „średniowieczna” wersja wcześniejszego dramatu Claudela p. t. *La jeune fille Vio-*

laine, który rozgrywa się we współczesności. Sceniczny kształt tego dzieła, wypełniony po brzegi najprzebieższą substancją poetycką, wydaje się tylko artystycznym pretekstem do rozwinięcia upatrzonej z góry i rozważonej jak gdyby na zewnątrz problematyki. Sprawa grzechu, ofiary i łaski wypływa tu z najistotniejszych założeń katolicyzmu i dzieje się na terenie samotnej duszy ludzkiej, wyodrębnionej tragicznie ze świata i oderwanej od wszelkiego tła społecznego. Ani czas ani miejsce „akcji” nie gra tu większej roli.

Szkoda, że wspaniałego utworu Claudela (w pełnym sily wyrazu i zarazem niezwykłej subtelności przekładzie Iwaszkiewicza) nie mógł nam Warsztat Teatralny pokazać w całości. Te fragmenty, których realizację ujrzelśmy w Teatrze Nowym, wybrane były trafnie i dały wyobrażenie o problematyce dzieła, a także o artystycznej osiowości claudelowej poezji. Zadne rzekome „dluższy” ani zahamowania fabularne nie rozpraszały uroku czystej wyzynności, która żyje — i to żyje w pełni — nie wybujałą dynamiką sceny, lecz wewnętrzną architekturą słowa poetyckiego. Skupienie, z jakim słuchano *Zwiastowania*, było miarą sukcesu młodego reżysera z P. I. S. T.

Trudną rolę Violany, odwróconej stale ku własnemu wnętrzu i tam szukającej potwierdzenia świata, grała p. Myślakowska; przynadza trzeba, że wywiązała się z niej nadszpiewanie dobrze. Z dobrego kruszcu wykute były także postaci Piotra z Craon (p. J. Maliszewski) i Jakuba Hury (p. Zukowski). Mniej udane osiągnięcia zawiądczymy aktorom, występującym w rolach Mary i ucznia Piotra z Craon. Reżyseria p. Axera umiejętnie obnażyła zawiłe uwerwienie dramatu i jego tylko na polu realny charakter. Ambicja P. Axera, który nie ułłł się nieformemnej z pozoru rozluźnienia claudelowskiego wiersza, okazała się w pełni usprawiedliwiona: uwieńczył ją godny największej pochwały wynik. Dekoracja p. Strzeleckiego prosta a bardzo gustywna.

TEATR MALICKIEJ: *Jastrząb wśród gołębi*, sztuka w 4-ach aktach J. A. Hertza.

Sztuka p. Hertza jest próbą współczesnej komedii obyczajowej czy nawet charakterologicznej, ale próba, wyglądająca chwilami raczej na parodię. Współczesność wywodzi się tu z dawno ograných schematów komediowych, struktura psychologiczna poszczególnych postaci traci prostactwem i naiwnością, środowisko i tło rzeczowe roi się od anachronizmów. Dzisiejsza sfera wielkomiejszczyńska, do której chyba należało by zaliczyć rodzinę inżyniera Wardęskiego, wygląda u p. Hertza tak samo prawdopodobnie, jak arystokracja u Mniszkówny, w *Tredowatej* czy w *Ordynacji Michorowskiej*. Moral, w utworze tego kalibru po prostu nieodzowny, razi swą banalną prostodusznością. Tym niemniej komedia p. Hertza można się świetnie ubawić; wstarczyło poobserwować, jak każde *serio* przelata się tutaj w nieudolny pamflet lub karykaturę.

Wielki talent aktorski p. Malickiej, rąnkowo eksploatowany w podobnych „komediach”, coraz bardziej traci na dawnym blasku. Niezapomniana odtwórczyni *Świętej Joanny* Shawa winna pomyśleć nad tym, że nawet największa artystka nie może bezkarnie występować całymi miesiącami w złych sztukach, bez odpowiednich kompansów i opieki doświadzonego reżysera.

ROMAN KOŁONIECKI



MARIA MALICKA w sztuce J. A. Hertza

Najdonioślejszą dyskusją, jaka odbyła się w ostatnich tygodniach, jest dyskusja o dwóch katolizmach. Lwowska *Gazeta Kościelna* wyodrębniła dwie formacje katolików polskich: jedną bardziej bojową, nastawioną na podbój rzeczywistości przez ideę — ta jest bliśka *Prosto z mostu*, i drugą, bardziej kontemplacyjną, nastawioną na pogłębienie życia wewnętrznego: — to cechuje grupę *Kultury*. Autor artykułu przechyla się wyraźnie na stronę pierwszej grupy, choć czyni to w sposób ogólny. Artykuł *Gazety Kościelnej* wywołał burzę; *Kultura* zaprotestowała stanowczo przeciwko takiemu określeniu jej postawy, stwierdzając iż jej katolizmem jest właśnie katolizmem dynamicznym. Potwierdza tę postawę zamieszczony w ostatnim numerze *Kultury* piękny artykuł Marii Winowskiej *Misja katolików we współczesnym świecie*. Autorka pisze: „Historia się nie powtarza i różne epoki wymagają różnego stylu świętości, którego wyznacznikiem są potrzeby czasów. Były okresy, gdy świętość mogła bezkarnie chronić się na pustyni, gdy trzeba było przede wszystkim akumulować ducha, skupianych w zespołach klasztornych. Dziś, gdy doczesność coraz bardziej oddala się od Boga, gdy szerszy się i rośnie herezja laicyzmu, potrzeba przede wszystkim uściwienia doczesności. Potrzeba świętych którzy by zastąpili w samą miarę życia i przenikali Bożym fermentem wszystkie dziedziny doczesności: kulturę, ekonomię, politykę. Potrzeba świętych profesorów uniwersytetu, świętych dziennikarzy, adwokatów, kupców, lekarzy, robotników, artystów, polityków”.

W tym samym numerze *Kultury* O. I. M. Bocheński ogłasza list do Andrzeja Niesiołowskiego w sprawie katolizmu i totalizmu. Autor listu stwierdza, iż teza że „państwo katolickie powinno być monoideowe, tj. że powinno wszystkimi zgodnymi z etyką środkami (chętnie dodaje: o ile są celowe) zapewniać Wierze możliwość swobodnego i intensywnego rozwoju, a przeszkadzać działalności wrogich jej światopoglądów — jest teologicznie pewna, a jej zaprzeczenie podlega cenzurze”.

Na marginesie powyższej dyskusji warto jeszcze zacytować artykuł *Czasu*, który podkreśla oczywisty pożytek i konieczność różniczkowania katolików według postawy kontemplacyjnej i czynnej. I niewątpliwie — dodamy od siebie — dla rozwoju *kultury duchowej*, sztuki, nauki i pogłębienia życia wewnętrznego w Polsce potrzebny jest — w każdym obozie ideowym — typ ludzi o nastawieniu kontemplacyjnym, ludzi myślących uczciwie i głęboko.

p. t. *Prawie zmierzch bogów*. Miłosz stwierdza, iż nadchodzi (czy raczej nadszedł) w sztuce współczesnej moment przesilenia idei sztuki czystej. Istotą dramatu artysty w świecie współczesnym jest *brak ufności*. „Nikt już nie ufa samemu sobie, nikt nie ma odwagi odsondować siebie i pokazania tego, co jest w jego wnętrzu” (dość osobliwy, zaiste, pogląd na twórczość artystyczną). „Historia sztuki współczesnej będzie historią dwuznaczności i tchórzostwa”. Dlaczego? Ano bo technika aluzyjna (znamienna n.b. dla Kochanowskiego i wszelkiej poezji klasycznej) jest oznaką strachu przed zdemaskowaniem. Ależ współcześni artyści demaskują się, obnażają aż nadto!

Nie pozbawiony majaków jest również „manifest” Józefa Maślńskiego w przedostatniej *Kolumnie*. Ale jego intelektualny ciężar gatunkowy jest znacznie większy. Maślński przeciwstawia się wpływom francuskim w poezji i znalazł przekonujące argumenty w dyskusji o Desnosie, podkreślając u francuskiego liryka „aleksandryzizm”, operowanie martwymi konwencjami kulturalnymi. Maślński głosi witalizm, witalizm absolutny, rewolucję w dziedzinie podświadomego. To jest zadanie poe-
ty. „Upierwiotniający poezję, sięgający do korzeni języka i do mowy przelocicznej Marinetti wydobyl jednak z tych eksperymentów tyle, że futuryści *zdynamizowali* naród „makaroniarzy”. Równy więc i my futuryzm czy dadaizm (nie idzie o nazwy), poparci w tych dążeniach przez językoznawców, którzy „pocieszają nas, że grupa języków słowiańskich jako „pierwotniejsza” ściślej się zrasza z emocjonalizmem, bezpośredniością, z — poetyckością. Czyli że jako Polacy — powtarzamy — mamy wszelkie szanse...”. Inaczej — grozi Maślński — proza pochłonie poezję. Ale może nie poezję tylko — *lirykę*, i to *lirykę* w szczególności, *romantycznym* znaczeniu, polegającą na drażnieniu i „kroowaniu” (Przytyb) ludzkiego „ja” w sztuce. Może „liryzmu poznawczego” nie będzie, a przecież poezja nie zginie.

Ukazał się pierwszy numer wznowionej po dłuższej przerwie *Okolicy Poetów*. Zapowiedzi prasowe głosiły, iż będzie on poświęcony Bolesławowi Leśmianowi; jest to jednak składanka różnych autorów i utworów. Znajdujemy w *Okolicy* utwory W. Bąka, Cz. Janczarskiego, W. Iwanika, ze starszego pokolenia Kazimierzy Błakowiczówny i wielu innych. Uzupełniają wiersze wywody redaktora St. Czernika na temat fantazjotwórstwa, fragment jego dramatu,

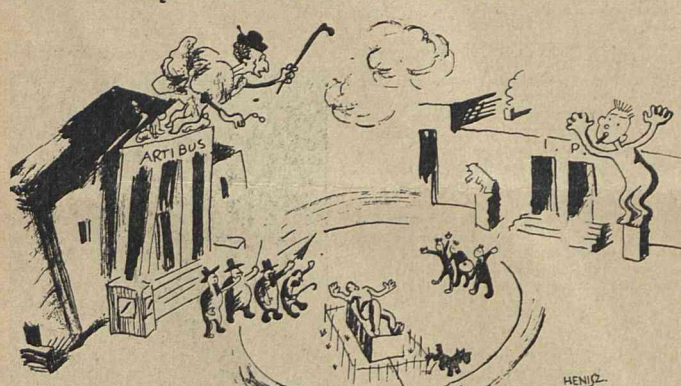
kilka przekładów Z. Bienkowskiego z Eluarda oraz recenzje i noty. Stanowisko artystyczne redaktora *Okolicy* nie zmieniło się od czasu przejściowego zawieszenia pisma; postawa ta („autentyzm”) w artykule i notach nadal zaznacza się mocno.

OGRÓD - KAWIARNIA K. DAKOWSKIEGO w Bagateli

jest najmlodszy miejscem spotkań elity towarzyskiej stolicy
KONCERT dwa razy dziennie - DANCING - COCKTAIL BAR - WYSTĘPY ARTYSTÓW

W *Kolumnie* wileńskiej Maślńskiego czytaliśmy w ostatnich tygodniach dwa ważne i znamienne wypowiedzenia. Czesław Miłosz ogłosił (w nr 4389 — n.b. dlaczego *Kolumna* nie wprowadza odrębnej numeracji? Czas byłby po temu wielki) artykuł

SĄSIEDZKIE SWARY



HENIC

Czwartkowe słuchowisko pt. *Protekcja* zostało napisane przez duńskiego autora, Aage Hommunda, mogłoby ono jednak powstać w każdym kraju, tak bardzo „uniwersalna” każda kwestia. Jest to bowiem satyra na wszechwładną „protekcję”, decydującą o wielkich i małych sprawach: zarówno tych, gdzie w grę wchodzi setki tysięcy koron, jak i tych, gdzie chodzi o podwyższenie pensji skromnemu urzędnikowi. Taka właśnie sprawa — sprawa urzędnika Jensena jest osią, dokoła której obraca się niezbyt skomplikowana, ale pomysłowa akcja tej satyrycznej komedii. Żeby mieć pojęcie o jej stylu i humorze, należy ją pokrótce streścić.

Jensen chce się żenić. Ale przyszły teść stawia warunki: zięć musi mieć większą pensję. Jensen prosi zatem dyrektora o podwyżkę. „Démarche” wypadła nie w porę: właśnie przed chwilą konsul generalny Silberkrone odmówił firmie pewnych dostaw, na których mogła zarobić grube tysiące. Dyrektor jest zdenerwowany. Podwyżka? Niemożliwe. Ożenek — w tych czasach? Nonsens. Zresztą 150 koron — to znowu nie tak mało... Nie odpowiada panu? A zatem... Jensen traci posadę. Świadek? Ależ bardzo chętnie. W głowie każdego dyrektora, a zwłaszcza jego maszynisty, jest przecież zawsze gotowy cały zapas odpowiedzi na ten cel frazesów: „Długoletni pracownik... oddany firmie... wysoce uzdolniony... wybitna siła fachowa... gorąco polecamy...” itd. itd.

Ale dobry los, w postaci pewnego lekko podchmielnionego jęgościana w luksusowym aucie, staje na drodze Jensena. Prowadzone niepewną ręką auto strzaskalo jego rower. Kierowca usiłuje zatuszować sprawę, jest mu bowiem nie na rękę, aby nazwisko jego dostało się do protokołu policyjnego i do prasy. Pan z auta jest bowiem „oficjalną

figurą”. To sam konsul generalny, Silberkrone... Trzeba za wszelką cenę zamknąć usta ofierze wypadku. „Czego pan pragnie? Mam szerokie stosunki... Posady? Za ile? 600 koron miesięcznie? Doskonale...”

Następnego dnia transakcja o dostawie dochodzi do skutku. „Ale w zamian za to — drobna przysługa. Musi pan dać posadę prokuratora mojemu protegowanemu. Pierwszodniemu świadekto pracy. Ile? Oczywiście nie mniej niż 600 koron miesięcznie”.

Tęgoż jeszcze dnia dyrektor wydaje dyspozycje odchodzącemu urzędnikowi: „Panie Jensen, zapozna pan swojego następcę z pracą w firmie. Proszę go dobrze wprowadzić we wszystko. To wysoce uzdolniony pracownik. Wybitna siła fachowa. 600 koron to w sam raz pensja dla niego. A przy tym ten człowiek żeni się, rozumie pan?”

Jak już wspomniano na początku, słuchowisko Hommunda nosi wyraźnie cechy satyry. Jest to jednak satyra dobrotliwa i pogodna, prawie pozbawiona żółci, lekko tylko zaprawiona ironią. Trzy role słuchowiska, wszystkie jednakowo „główne”, kreowali Butkiewicz, Fritsche i Woszczerowicz — ten ostatni zresztą najlepszy, Jego Jensen, zahukany, jakający się urzędniczym, jest po chaplinowsku śmieszny i zarazem wzruszający, a tak wyrazisty, że można z łatwością — nawet bez pomocy telewizji — ujęć go oczami wyobraźni. Pod względem dźwiękowym słuchowisko ma pewne niedociągnięcia. Warkot auta przypomina wszystko prócz dźwięków wydawanych przez samochód, zderzenie z rowerem robi wrażenie, jakby rozpadła się jakaś błazniana buda, a gwar ulicy, stanowiący to dźwiękowe rozmo-
wisko konsula z ofiarą wypadku, osłabia nieco wyrazistość rozmowy. Przekład Stanisława Sawickiego udatny. Słuchowisko reżyserował Tadeusz Byrski.

H. L.

DWA POKAZY FILMOWE

1
Pokaz filmu angielskiego, zorganizowany przez Spółdzielnię Autorów Filmowych w porozumieniu z ambasadą Wielkiej Brytanii, zaprezentował filmy dydaktyczne, reportażowe i film artystyczny w ścisłym tego słowa znaczeniu, czyli — jak się go nazywa zwykle — eksperymentalny. Sztuczne byłoby to zresztą przedsięwzięcie, gdyby się chciało któryś z pokazanych 26 marca filmów krótkometrażowych pomieścić bez reszty w jednej z tych szufladek, w nieprzekraczalnych ramach jednego z tych rodzajów filmowych. Bo okazało się, że dydaktyczny do pewnego stopnia film Marii Field o rybnie jest w znacznie większej mierze czystą feerią artystyczną i lirycznym poematem filmowym. Ze *Przemysł angielski* Flahertyego spełnia równie dobrze zadania filmu reportażowego, jak i dydaktycznego. Ze nawet montaż ściśle reportażowego filmu wytwórni *British-Gaumont* (skrół wydarzeń roku 1937) dokonał się prawdopodobnie nie bez udziału tegoż filmowca-artysty. No, a kolorowa bajka filmowa zaopatrzona jest na zakończenie w reklamę wytwórni farb.

Ten ostatni film, Len Lye'a *Narodziny robota* ze szkieletu automobilisty, na który padły wielkie lzy mechanicznej Wenery (planety) o ludzkich postacich kręca się na karuzeli) — to, mimo nieco rozwickłego tempa, najciekawsza chyba pozycja pokazu i najpiękniejsza. Gra barw niezwykłych, oduurzających. Tuż obok niego postawiliśmy film Marii Field. *Przemysł angielski* Flahertyego pokazał raz jeszcze, w sposób miejscami niezwykły, ile elementów piękna mieści w sobie ten wkład człowieka w przyrodę, jakim jest cywilizacja przemysłowa, ale nie posunął się poza wydobycie na jaw magii realio-
w, dał raczej materiał do wizji artystycznej niż samą wizję — zgodnie zresztą ze swoim zadaniem. Piękna była Pawła Rothna podróż lotnicza dokoła świata (*Przyśrobie w powietrzu*). — Wszystkie te filmy wzbudzały szacunek ogromnie starannym opracowaniem każdego szczegółu, nie było szeregów „puszczonych”. Jako konstrukcje całościowe — mniej dawały (w większości swej) bezpośredniego uroku.

2

31-go marca Spółdzielnia Autorów Filmowych zaprezentowała na zamkniętym po-

kazie nowy film Stefana Themersona (opracowany wspólnie z Franciszką Themersonową), dziesięciominutową „humoreskę irracjonalną” pt. *Przygodą człowieka pościguje* (*Nie będzie dziury w niebie, jeżeli pójdziesz tyłem*). Ta uroczą historyjką, pełną humoru, świeżości, niespodziewanych skoków wyobraźni irealnie kojarzącej i kształtującej, miejscami przechodząca w partie abstrakcyjne o przemięjącej czystości i wymowności — fabularnie, ukazuje dzieje „człowieka pościguje”, który nagle zaczął chodzić tyłem, rozruch ogólny jaki z tego wynikł, a kończy się tak: „człowiek pościguje” wleciał na komina, gra sobie wesoło na flecie, przerywa na chwilę i woła ku widzom: „Bo trzeba się znać na przoności, prozje państwa!” — i gra dalej. Zart, ironia i głębsze znaczenie. Jako satyra społeczna — by określić to przy pomocy zjawisk innych — gdzieś między René Claiem a Chestertonem.

Jednym z głównych uroków i podstawowych walorów tego filmu jest jego niezwykła jedność, zharmonizowanie elementów w jednej wizji artystycznej. Nie — jak to często bywa, nawet i w filmie artystycznym — dwutorowość, fabula sobie, a efekty kina czystego sobie, tak że nie wiadomo co do czego jest przyczepką — ale fabula ujęta tak, że jest jednym z integralnych momentów konstrukcji filmowej, elementem kina czystego, elementem tyłem tematu-
“treściowym”, co i formalnym, a jakoś innych elementów formalnych idealnie wpływa z ducha fabuly.

Nowy film autora *Drobiazgu melodyjnego* przekonywa jeszcze raz, że Themerson jest odkrywcym i nieustającym w rozwoju artystą. Muzyka Stefana Kisielewskiego w sam raz taka, jakiej ten film wymaga. Pomyślona. Trafna.

ARTUR RZECZYCA

KSIĄŻKI NADEŚLANE

BOLESŁAW LEŚMIAN: *Ląka*, poezje. Warszawa — Kraków 1937. Wyd. J. Morkowicza. Tow. Wyd. w Warszawie.

POLA GOJAWICZYŃSKA: *Współnośność*, powieść, tom I. Warszawa 1938. Wyd. J. Morkowicza.

ADAM ODROWĄŻ WRÓBLEWSKI: *Romans artystki malarki*, powieść. Warszawa 1938. Biblioteka „Epos polski”.

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 teście. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

ZA REDAKCJĘ: Roman Kołonecki

ZA WYDAWCĘ: Kazimierz Sowiński