

PION

CENA 50 GR
ROK VI NR 17 (238)
WARSZAWA
1 M A J A
1938 ROKU
TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

CZESŁAW MIŁOŚZ — TAJEMNICA MIGUELA MANARY
MARIA CZAPSKA — ŚMIERĆ POETY
J. E. DUTKIEWICZ — SZTUKA ROŚNIE NA ZIEMI
KONRAD WINKLER — INWENTARYZACJA ZABYTEKÓW
JAN PIASECKI — PRZEWODNIK LITERACKI I NAUKOWY

JAN EMIL SKIWSKI

W POLSCE I W BŁĘDOMIERZU

Recenzent zdający sprawę z nowej powieści głośnego autora z konieczności musi wystąpić nieraz w charakterze polemisty. Kolo *Pasji błędmierskich*¹, jakkolwiek ukazały się niedawno, zdolała się już skupić dość grubą warstwę t. zw. utartych opinii. Jedne z nich przedostały się na łamy prasy, inne krążą w rozmowach literackich. Zapewne, można by je pominąć. Sądzą wszakże, że właśnie u nas, gdzie etykietowanie przychodzi ludziom zbyt łatwo, gdzie się potoczne opinie niesłychanie szybko petryfikują, nie należy pomijać ich milczeniem.

Pasje błędmierskie Iwaszkiewicza wywalały dwa zarzuty, którym chciałbym poświęcić nieco uwagi. Powiadają, że ostatni utwór autora *Panien z Wilki* jest wymodelowany na życiu Tolstoja. Mianowicie historia starego Zamojły przypomina „do złudzenia” perypetie pisarza rosyjskiego. Bo Zamojło — to też pisarz o sławie wszechświatowej, laureat Nobla, pochodzący z tego samego co Tolstoj arystokratycznego środowiska, podobnie jak mistrz z Jasnej Polany żyjący w rozterce z rodziną, nie rozumiejącego jego życia duchowego; wreszcie — w czym znów idzie śladami twórcy *Wojny i Pokoju* — Zamojło przed samą śmiercią ucieka z domu do leśniczówki i kończy życie z dala od rodziny. Doprawdy trudno zrozumieć, dlaczego — jeśli nawet zgodzimy się, że istotnie Iwaszkiewicz oparł pewne partie swej powieści na biografii Tolstoja — ma to być „zarzut”? Powieściopisarz zbiera materiały zewsząd: z samoobserwacji, z obserwacji różnych środowisk, z którymi się w życiu styka — dla czegoż nie miałby prawa zacerpnąć motywów ze znanych powszechnie żywotów wielkich ludzi? Można przecież napisać powieść o Tolstoj, dla czegoż więc nie można pośrednio, dla celów artystycznych, połączyć się jego życiorysem? „Zarzut” jest całkowicie bezzasadny.

Mówi się też, że Iwaszkiewicz poddał się wpływu Dostojewskiego. Ta mania doszukiwania się wszędzie wpływów nie wydaje mi się płodną jako metoda krytyczna. Nigdy przecież nie ma się pewności, gdzie zachodzi wpływ, a gdzie występuje naturalne współbrzmienie między dwoma pisarzami. Samo ustalenie faktu, że pisarz żyjący później spotyka się w pewnych punktach z pisarzem epoki ubiegłej, niczego jeszcze nie dowodzi. Ludzie niezależnie od siebie wpadają na te

samoobserwacje, myśli, a nawet rozczarują kolo siebie tę samą aurę, nie wiedząc o tym. Różnica między wpływem istotnym a zbieżnością treści czy ekspresji jest tak subtelna, że należałoby z największą ostrożnością posługiwać się argumentem „wpływu” dla wykazania braku oryginalności autora. Trzeba by w każdym wypadku ocenić, czy istotnie zachodzi wypadek narzucenia pewnej treści artystycznej i przejścia się nią przez pisarza, podobnie jak autor parodii przejmując się stylem swojego wzoru — czy też zachodzi podobieństwo „immanentne”.

Oczywiście w ten sposób teren od pełnych problemów pozornych, które zaznały się w dyskusjach na temat ostatniej powieści Iwaszkiewicza, postaram się pokrótce scharakteryzować jej główne wątki. Dostrzegam trzy koryta, którymi posuwała się myśl autora w konstruowaniu *Pasji błędmierskich*: Zamojło, jego sprawa rodzinna i pisarska; sprawa Kanickiego, według mnie centralna dla powieści; i wreszcie — próba syntezy życia polskiego, przynajmniej niektórych jego dziedzin.

Za najslabiej przeprowadzony uważam pierwszy z tych motywów. Oczywiście, nie chodzi tu o zarzuty tego typu jak ten, o którym wspominałem. Nic mnie nie obchodzi, czy życie Zamojły jest czy nie jest podobne do życia Tolstoja: to jest bez znaczenia. Uważam natomiast za brak bardzo dalekie i aluzoryczne przedstawienie całej sfery pisarskiej i artystycznej żywota starego hrabię. Trudno zrozumieć, dlaczego właściwie autor zrobił z niego wielkiego pisarza. Przejścia twórcze Zamojły są naszkicowane błado, bez pogłębienia. Zamojło mógłby w powieści odegrać niemal identyczną rolę, będąc zwykłym sobie ziemianinem - dyletanem, estetyzującym panem mającym zawile kłopoty rodzinne. Partie, które najlepiej wypadły w żywocie Zamojły, a więc jego pobyt w Paryżu, cały węzeł refleksji na temat znikomości spraw ludzkich — temat, dodajmy, trudny, bo jakże już w literaturze wyszyskany! — mają dużą plastyczność i budzą współbrzmienie czytelnika. To samo można powiedzieć o tym jego dalekim, septycznym, fatalistycznym stosunku do rodziny, na którą nie ma wpływu i której losów nie udaje mu się kształtować. Final: śmierć Zamojły w leśniczówce — temat patetyczny, wymagalby potężniejszego, żywszego wlotu w dziedzinę spraw ostatecznych człowieka. Jeszcze jeden szczegół, już raczej techniczny: niefortunnie zostało pomyślane samo nazwisko tej postaci. Zamojło jest zrobiony

„na Zamoyskiego”. Nazwisko Zamoyski jest zbyt szeroko znane w Polsce, żeby takie sztuczne docepniecie do jego źródłosłowu końcówki „kresowej” nie miało razić czytelnika. Jest to typowe nazwisko „powieściowe”, t. zn. sztuczne, nie wywołujące poczucia autentyczności.

W przeciwieństwie do Zamojły postać literata Kanickiego jest narysowana pierworzędnie, a niektóre sceny tego tragicznego żywota dosięgają prawdziwego mistrzostwa. Historia Kanickiego — to jeszcze raz w literaturze podjęty dramat sumienia, tym razem z dużą siłą i oryginalnością. O ile w Zamojle sprostujemy nieraz działanie szablono, o tyle odnosimy wrażenie, że postać Kanickiego autor wynosił we własnej duszy, że głęboki rozmyśl artystyczny towarzyszył mu stale przy otwieraniu losów tragicznego literata. Iwaszkiewicz z wielką umiejętnością stopniuje grozę. Zbrodnicość Kanickiego, jego wyobcowanie ze świata zwykłych ludzkich uczuć występuje zrazu w formie nikłych, błędnych, niemal informacyjnych aluzji. Autor w ten sposób przedstawił nam rośnięcie zbrodnicości w Kanickim. Jest to typ do głębi fatalistyczny; tragiczny cień tego fatalizmu, wlokący się za postacią, jest naprawdę wetrzający. Zabójstwo syna dokonany się niemal automatycznie. Zbrodnia ukazuje się nam z jej strony czysto fizycznej, jako wykonanie pewnych prostych czynności — z tym całkowitym, zagadkowym włączeniem wszelkich odruchów uczuciowych czy moralnych w chwili jej spełniania. Ani jednej błyskawicy, ani jednego mocniejszego słowa. Jak gdyby drożdże rzucone w ciasto, które nie zaraz rośnie. Ale działanie ich jest pewne. Autor pokazuje nam, że to co nazywamy *wyrzutem sumienia* toruje sobie inne drogi, niż to sobie przedstawia wyobraźnia popularna. Ten głos sumienia potężnieje jak gdyby poza człowiekiem, jak jakaś siła zewnętrzna, która się rodzi niezależnie od niego, z którą on prawie nie ma żadnego związku i która potem nagłe i niespodziewanie, spotężniała już i niezwykła, rzuca się na niego z pazurami. Scena samobójstwa Kanickiego, jak również te momenty demonicznej jasności, które były jej zwiastunami, należą do najświetniejszych stron tej powieści i zarazem współczesnej powieści polskiej.

Wreszcie moment gocharakterystyczny. W krótkich słowach dalały by go scharakteryzować jako przedstawienie tego wszystkiego, co jest w życiu polskim mętnym irracjonalizmem, fałszywą egzaltacją, brakiem koordynacji, chaosem życia społecznego. Całe zagadnienie pa-

sji błędmierskich, obracające się dokola zainscenizowania w starożytnym Błędmierzu widowiska w rodzaju Oberammergau, jest jak gdyby wyjęte ze smu. I geszefy Gorensteina, i zabawna „przedsiębiorczość” naiwnie chytrej hrabiny Zamojłyny, i dyskusje między trzeźwym wójtem a egzaltowanym folklorystą Ottonem, — wszystko to przesycone jest atmosferą jakiegoś niedociągnięcia, czymś „nie z prawdziwego zdarzenia”. Wszystko skąpane w atmosferze niemal przedcywilizacyjnej, w jakimś chaosie niejasnych pragnień, zawodnych instynktów, mglistych namiętności, niedowarzonych idei. Obraz niewątpliwie pesymistyczny — i fałszywy, gdyby go traktować jako generalny. Ale głęboko prawdziwy, jako charakterystyka tak licznych jeszcze u nas ośrodków chaosu społecznego, których barwę Iwaszkiewicz wychył i oddał znakomicie. Niesposób też pominąć kilku świętych postaci epizodycznych, jak stara Kanicka, Gorenstein, Jasio.

Wszystko, co powiedziałem na temat trzech wątków *Pasji błędmierskich*, pośrednio już zawiera charakterystykę tego utworu pod względem ekspresji artystycznej. Dodam jedną uwagę pedantyczną, ale jak mam nadzieję, nie bez znaczenia. Tu i ówdzie plącają się po powieści dość złosliwe rusycyzmy, takie np. jak „właściwie mówiąc”, albo „wezelek” (w znaczeniu zawiąniętko) itp. Nie brak też innych poślizgnięć pióra, zapewne nieznacznych na tle całości tak wybitnej, a jednak wnoszących do powieści niepotrzebne dysonanse, od których takiemu styliszcji jak Iwaszkiewicz nie trudno było przecież się uwolnić.

Ton powieści grobowy. Czad pesymizmu i beznadziejności unosi się nad nią. Jest zimna, daleka i tragiczna. Tragizmowi swych postaci nie przeciwstawia autor żadnej siły, która by z nimi mogła skuteczną podjąć walkę. — Przeczytałem w tej chwili to zdanie i przestraszyłem się! To się zawsze tak pisze: pesymizm — a jaki na to ratunek? I wtedy występuje szanowny krytyk z jakąś bardzo piękną, podniosłą i ogólnikową receptą. — Oczywiście, jestem jak najdalej od podawania takich recept, zwłaszcza w stosunku do utworu pisarza tej miary co Iwaszkiewicz. Owa siła, która mogłaby się przeciwstawić obrazowi destrukcji, tak sugestywnie odmalowanemu w powieści, jest sekretem pisarza i niczym więcej. Tu krytyka milknie, a tym bardziej wszelkie „dobre rady”.

JAN EMIL SKIWSKI

¹ JAROSŁAW IWASZKIEWICZ: *Pasje błędmierskie*. Warszawa 1938, Gebethner i Wolff. Str. 323.

CZESŁAW MIŁOSZ

TAJEMNICA MIGUELA MANARY

Dnia 14 kwietnia br. Rozgłosnia Warszawska Polskiego Radia, nadała w ramach Oryginalnego Teatru Wyobraźni misterium Oskara Miłozza pt. *Don Miguel Manara* w reżyserii Juliusza Ostrowskiego i wykonaniu „Reduty”. Przekład ze swąpalego misterium wyszedł pod pióra Bronisławy Ostrowskiej; premierę słuchowiska poprzedziło przemówienie, które zamieszczamy poniżej w całości.

Trudno mówić o Oskarze Miłoszu, bo jest to pisarz, oceniany tylko przez niewielkie grono czytelników, pisarz świadomie eskajujący się na niepopularność, przebywający w kręgu zagadnień niełatwo dostępnych i wymagających przegotowania. Należy przy tym do tego gatunku poetów, których znaczenie wydaje się rosnąć dopiero z upływem czasu. Pierwsze jego książki ukazują się jeszcze w wieku dziewiętnastym. Dziś jest to człowiek stary. Rzecz dziwna: najgorętszych wielbicieli ma właśnie w kołach młodzieży literackiej Francji i Belgii, wśród tego pokolenia, które weszło do literatury dopiero kilkanaście lat po wojnie. Dla każdego, kto wie, z jakim okrucieństwem młodzi odnoszą się do swoich poprzedników, z jaką łatwością klepią ich pobłażliwie po ramieniu, ten fakt wyda się na pewno zastanawiający. Jeżeli krytyk belgijski (Eemans) zestawia nazwisko Miłozza z nazwiskami Goethego, Novalisa, Hölderlina, Nietzschego i George'a, mówiąc że są to ci, którym dana jest misja pośredniczenia między Bogiem i ludźmi za pomocą poezji — nie dzieje się to na pewno bez poważnych powodów. Ten ruch literacki młodej Francji, w Polsce niemal niezany, dążący do przywrócenia godności wielkiemu słowu: poezja, do uwolnienia jej od bezpłodnych zabaw formalnych, dopatruje się w dziele starego poety pierwiastków, które pozwalają na nazwanie go prekursorsem nowej sztuki — tej, którą dzisiaj możemy zaledwie przewidywać.

Dziwna postać. Urodzony w r. 1877 w ziemi mohylewskiej, wyszedł ze środowiska szlachty litewskiej, wychowywany był od dziecka w Paryżu i Francja stała się jego prawdziwą ojczyzną. Tragizmnie pokłonne stosunki rodzinne wpłynęły na to odwieranie od podłoża, na zmianę kraju i języka, twierdzi że do studia użyteczności są zyka. Wychowanie odebrał starannie, po skończeniu szkół średnich studiował prehistorię w szkole Louvre'u. Zadebiutował tomiami wierszy pisanych pod wpływem panującego wtedy symbolizmu i to zaważyło na późniejszych opiniach krytyków, którzy uparcie przez wiele lat nadawali mu tytuł symbolisty; nie zdaje się jednak, aby ta nazwa mogła wiele wylumaczyć.

W swoich dojrzałych utworach jest to twórca samotny, górujący nad zmiennymi prądami epoki, któremu — jak sam powiada — przypadło w udziale żyć w wieku okropniejszej nad wszystkie: w wieku fałszu i zatracenia istotnych wartości życia ludzkiego. Od naznaczenia piętnem jałowych i małodusznych czasów może uratować, jego zdaniem, jedynie wielka czujność na prawdę zawartą w człowieku, niezmienną od początku istnienia ludzkiego rodzaju, tę prawdę, która najpełniejszy wyraz znalazła w Biblii, a której świadectwo dają takie dzieła, jak *Boska Komedja* i *Faust*. I nie są to dzieła, jakie by można było oceniać ze względu na zawarte w nich piękno, na zdobysce takiej czy innej cywilizacji. To są księgi, kryjące w sobie wiedzę tak pełną, jaką tylko może osiągnąć człowiek, to są księgi wtajemniczonych, z ich kart czytamy powołanie nasze ujęte w formę mitów.

W całej działalności literackiej Miłozza powtarzają się dwa motywy: motyw wgnania i motyw czynu. Świat w jakim jesteśmy zamknięci jest wgnaniem, odczuwamy boleśnie tę krótkotrwałość naszego istnienia, wszystko wydaje się nam zbyt emulne w swojej młodości, abymy mogli wierzyć, że to jest życie, godne tej wewnętrznej siły, samej siły istnienia, jaką w sobie nosimy. A równocześnie pobyt każdego z nas tutaj każe nam przypuszczać, że obarczone nas jakąś misją i że z tego zadania każdy musi się wywiązać, że jest po to by czynić, i tylko w czynie jest sens, tylko czyn usprawiedliwia. Jesteśmy po to, by „błogosławić szlachetność trudu”, by przez doświadczenie i rozpaczę zdobywać mądrość afirmacji. Poeta, który przyjmuje to religijne założenie, jest pisarzem katolickim, i słusnie jeżeli za takiego uchodzi. Dlatego Oskar Miłosz, potępiając dzisiejszą epokę w namiętnych słowach biblijnego psalmisty, czyni to nie z odrady i zwątpienia, ale w imię wiary w ład wyższy, od którego ludzkość odeszła, ale dło którego powrócić. „Nie pisałem — mówi — aby być zrozumianym przez nerwową

elitę wieków zamętu, a więc rozpadu: bo nasze wojny polityczne i społeczne są straszliwymi plagami, nasze wyobrażenia o możliwości mierzwa, i nasza nauka to ziarno rozmiękle, nie kielkujące jeszcze pod słowem odnowy”. A więc czyn, pojęty jako odzwianie się do świata, który słyszc nie umie, który nie umie i widzieć. Czynem tym jest dzieło Oskara Miłozza.

Książek wydał niewiele. Wykaz ich obejmuje cztery zbiory poematów, tragedię biblijną *Mephibozet*, powieść *Milose w tajemniczości* i trzy najważniejsze, podstawowe dla zrozumienia istoty jego filozofii rozprawy, albo raczej poematy metafizyczne: *Ars magna*, *Les Arcanes* i analizę objawienia św. Jana. Poza tym wydał dwa tomy opowiadań i bajek dawnej Litwy. Utwory jego tłumaczone były dotychczas na języki: polski, litewski, hiszpański. Jednym z najpopularniejszych utworów Miłozza jest też misterium w 6 obrazach zatytułowane *Miguel Manara*. Pierwsze wydanie ukazało się w r. 1912, drugie — w 1935. Sztuka była wystawiana w Paryżu, w Brukseli, nadawano ją też radio paryskie. Na język polski została świetnie przetłumaczona przez Bronisławę Ostrowską i wydana nakładem poznańskiego „Zdroju” w r. 1919.

Ten poemat dojrzał długo, nim go poeta napisał, i ten sam problem — problem miłości nie znajdującej nasycenia, wyrażony został już przed tym w innych jego książkach. Tematem jest historia Don Juana, zagadnienie donjuanizmu, od dawna przyciągające uwagę pisarzy. Tym razem bohaterem jest jednak nie Don Juan Tenorio, faworyt Piotra Okrutnego, króla Kastylii; Miłosz natrafił na inną postać, najzupełniej historyczną, której życie nie ustępuje w okrucieństwie i rozpuście życiu legendarnego Don Juana, a różni się tym, że many tu do czynienia z grzesznikiem nawracającym się przed śmiercią. Tą postacią jest obywatel miasta Sewilli, Don Miguel Manara, znany także pod swoim korsykańskim nazwiskiem Vincentello di Lecca. Historycy odnaleźli jego przejmujący testament. Oto fragment, niech on da pojęcie o jego autorze: „Służęmu Babilonowi i diabłu, przeczłowiłi szczytności Manara... z jego księgi — wyznaje manara — z istoty jego wczeczeństw, pych, cudzołóstw, bluźnierstw, wykreceń i rozbójów. Moje grzechy i moje niegodziwości są niezliczone i tylko wielka mądrość Boga zdolna jest wymienić. Jego nieskończona cierpliwość je znośić i Jego nieskończona miłosierdzie je wybaczyć. Niestety! Jakże chciałbym umrzeć zanim skończyć pisać te linie; są mroczne od moich łez, powinno by z nimi przyjąć moje ostatnie technienie”.

I na końcu długiego, pełnego kajania się testamentu, którego większą część zajmuje wyznanie wiary, pisane w formie dialogu: „Powiedz moje ciało ziemi, niech zagłada — matka moja i robaki — moi bracia trzymają je tam aż do chwili, gdy Pan Wszechwzrzeszy wskrzesi je w dniu skończenia świata. Żądam, aby natychmiast po śmierci ciało moje było położone na rozsypanym na krzyż popiele, z obnażonymi stopami, owinięte w całun mego płaszczka, z krucyfiksem u węgłowia, między dwiema świecami; głowa ma być odkryta. Niech noszą moje zwłoki na noszach ludzi ubogich, w towarzystwie dwunastu księży, bez pomocy ni muzyki do kościoła świętego Miłosierdzia. Tam niech złożą je w ziemi na cmentarzu tego kościoła, u wejścia, na progu drzwi wejściowych, aby wszyscy deptali nogami moje ciało nikczemne, niegodne by spoczywało w świątyni Boga. Niech położą na moim grobie kamień z tym epitafiem: „Tu leży szczątki najgorsego człowieka, jaki był na ziemi. Módlcie się za niego”.

Ten to Miguel Manara stał się bohaterem misterium Miłozza. Jego grzeszne życie ma w sobie tajemnicę, tajemnicę odslania się pod piórem poety. Jest nią poszukiwanie „miłości olbrzymiej, ciemnej i słodkiej” — jak powiada Manara: wiza takiej miłości nie opuszcza go nigdy i wędrowka od kobiety do kobiety jest niczym innym, jak ciągła nadzieja i ciągły rozczarowaniem. Siła duchowa, jaką rozporządza Manara, jest tak ogromna, wrażliwość tak wyczulona, że nie znajduje godnych siebie istot, które by na tę siłę uczuły potrafiły odpowiedzieć własną siłą. I kiedy umiera jedyna kobieta jaką kochał, ta, co ogarnęła go siłą swojej słabości i dobroci — Manara już wie co o czeka: czeka go wypełnienie siebie w miłości innej, miłości jaka jest udziałem tych, których bogactwo wewnętrzne może znaleźć ujście tylko w pożądaniu wolnym od więzów ciała, w pożądaniu Bóstwa.

Żeby zrozumieć tę przemianę, trzeba przypomnieć o Dantem Alighieri i o jego przewodnicze ku rzeczom boskim, Beatrycy, o hesperyskiej miłości Hölderlina i elizejskiej Schillera. Zagadnienie miłości jest jednym z kluczów do całej myśli autora misterium o Manarze. Zajmuje ono pierwsze miejsce w jego rozważaniach metafizycznych i stanowi punkt centralny jego systemu, wyrażonego najpełniej w wykładzie *Ars magna* i w poemacie Arkanów. Słowu „miłość” — mówi — niewiedza i gruboskórność epok, jakie dzieła nas od średniowiecza, nadały niejedno znaczenie dziecinne albo niegodne i nawet najmniej błędne umysły tych straszliwych czasów, czasów ekspiacji, w których mamy nieszczęście żyć, zdają się nie chcieć w nim wyrazić niczego poza pożądaniem, rozkoszą czy ciekawością”. A tylko w miłości wypełnia się los człowieka — jest to jedyny cel, jedynie miejsce prawdziwego pojednania. To jest ożenie, pałacy się w listach św. Pawła, wegiel rozżarzony na ustach proroków. *Miguel Manara* jest poematem o miłości, nie o tej miłości romantycznej, ale o surowym, mistycznym pragnieniu nawróconych grzeszników.

Nie mogę tu sięgnąć do doktryny pisarza, która opiera się na badaniach nad istotą materii, czasu, przestrzeni i ruchu, idąc równoległe z odkryciami Einsteina. Jego metafizyka jest złączyta nierozdzielnie z jego poezją, poezja jest tylko odłamkiem wielkich przeżyć umysłowych i wiza, z których narodziła się wiedza, wyłożona w dziełach filozoficznych. To sprawa, że misterium Miguela Manary ma w sobie taką piękność i taką głębię, jakich zdobyć dzisiaj nie potrafi żaden z talentów zapatrzonych w dorazne sukcesy, troszczących się o wybiegi, sposoby i sztuczki płytko pojętej „nowoczesności”. Triumf tego dzieła, coraz bardziej zwiększając się liczbą jego wielbicieli pozwalają nam wierzyć, że jest jednak możliwa — nawet dzisiaj — wielkość, ale że trzeba za nią płacić wyrzeczeniem się obowiązującego estetyzmu. Ten język prosty i spokojny, język mądrości, jakim przemawia poemat, nie da się podrobić żadną umiętnością rzemiosła. Tak może przemawiać tylko ten, kto widzi rzeczy niedostrzeżalne dla dzisiejszych fałszerzy, którymi w mniejszym lub większym stopniu wyszyjemy — jeden z niewielu wybranych.

CZESŁAW MIŁOSZ

PRZEWODNIK LITERACKI I NAUKOWY

Przewodnik literacki i naukowy 1933 — 1935. Kontynuacja *Książki w bibliotece*. Praca zbiorowa pod red. Wandy Dąbrowskiej. Z zasięgiem Min. W. R. i O. P. Warszawa 1937. Poradnia Biblioteczna Warszawskiego Koła Związku Bibliotekarzy Polskich. Str. XVI + 503.

Życie współczesne — ruchliwe i zmienne — i w dziedzinie produkcji umysłowej nie płynie nurtem spokojnym, ustabilizowanym. Trudno dziś przeciętnemu inteligentowi zorientować się w masie wydawnictw z dziedziny, w której nie jest fachowcem. W razie konieczności zapoznanie się z literaturą jakiegoś tematu nasuwa się szereg wątpliwości i trudności: co na dany temat w ogóle u nas jest, co wydano ostatnio, gdzie, w jakiej cenie; co warto przeczytać, jaki jest poziom książki? Niewiele stać na śledzenie bibliografii bieżącej. Zresztą obok krytyki odczuwa się potrzebę rzeczowej informacji „odciążonej” od indywidualności recenzenta. Opracowaniem przewodnika po literaturze pięknej i naukowej zajęła się Poradnia Warszawskiego Koła Związku Bibliotekarzy Polskich, przez doświadczenie swe w dziedzinie czytelnictwa specjalnie do tego przygotowana. Wydała ona przed trzema laty katalog-przewodnik, jedyny w swoim rodzaju, bo omawiający książki (około 4700) ze wszystkich działów piśmiennictwa. Doprowadzony był on do początków 1933 r. Wydany obecnie *Przewodnik literacki i naukowy* uwzględnił książki z okresu trzyletniego (rok 1935 włącznie) i obejmuje ponad 2000 pozycji. Każda pozycja zawiera prócz dokładnego opisu bibliograficznego (wraz z ceną) krótką charakterystykę, informującą obiektywnie o treści, rodzaju, metodzie opracowania, poziomie i praktycznej przydatności książki. Charakterystyki te, opracowane — przy współudziale sił pedagogicznych, literackich oraz specjalistów w zakresie literatury naukowej — z ogromną troską o obiektywizm i rzetelność informacji, choć oszczędne w słowie, lapidarne, pozwalają jednak zorientować się dostatecznie, co w danej książce można znaleźć, pozwalają wyrobić sobie o niej opinię. Ofibity materiał zgromadzony według międzynarodowego systemu klasyfikacji dziesiętnej. Tym, co nadaje *Przewodnikowi* wartość zgola wyjątkową i nie zastąpioną, są bardzo celowo dobrane i świetnie opracowane skrowidze. Przy pomocy przedmiotowo-zagadnieniowego skrowidza z łatwością poruszamy się w dziale naukowym. A precyzyjny i szeroko rozgałęziony skrowidz tematowo-zagadnieniowy beletrystyki, przedświetlający materiał z różnych punktów widzenia, według różnych zainteresowań czytelnika (typ powieści, język oryginału, teren akcji, śro-

dowisko, zagadnienie) dać może wiele ciekawych odpowiedzi nie tylko czytelnikowi zwykłemu, ale badaczowi literatury pięknej. Do znajdujących się w *Książce w bibliotece* skrowidzów (prócz wyżej wymienionych) autorskiego i beletrystyki dla dzieci i młodzieży według stopnia trudności, dodano obecnie wykaz ilustratorów książek dla młodzieży, oraz skrowidze autorów wzniośleń i tłumaczków. Dwa ostatnie (znów jedynie w swoim rodzaju), bardzo in-

WIELKI WYBÓR
J. Miodkowski
Pl. 3 Krzyży 18. Marszałkowska 92.

teresujące dla charakterystyki naszego życia literackiego, winny zwrócić uwagę krytyki.

W naszym życiu literackim rolę artystycznego rachunku sumienia z okresu roku spełnia *Rocznik Literacki*. Sądzimy, że *Przewodnik*, zwracając uwagę nie tylko na karmazynów, ale i na literackich szaraczków, mniej troszcząc się o zajęcie stanowiska artystycznego, a więcej o relację, jest doskonałym uzupełnieniem takiego artystycznego sądu. Dopiero połączenie oceny i relacji daje pełny obraz literackiej produkcji kraju i pełny jej rachunek sumienia. Oczywiście znaczenie, jakie ma *Przewodnik* w odzwierciedleniu literackiej produkcji, zdobył sobie niejako „mimoходом”. Jest przede wszystkim opracowaniem na najwyższym poziomie, podstawowym informatorem o całokształcie bieżącego piśmiennictwa polskiego, nosącym pomoc najszerzszym sferom czytelnicy. Praca tego rodzaju nasuwa szereg zagadnień, kwestii, jak np: gdzie się kończy informacja a gdzie zaczyna ocena, z tym wiąże się sprawa obiektywności ocen, dalej — kwestia selekcji wydawnictw itd. Mogą tu się nasuwać najprzeróżniejsze koncepcje i rozwiązania. Rozstrzygnięcia teoretyczne, idealne są niemożliwe. Jest mniej lub więcej doskonała praktyka. Zamiast więc wytykać niedociąganie tej lub innej charakterystyki, wolimy raczej wyrazić podziw dla tego, co — mimo wszystko — jest i wyrazić nadzieję na przyszłość, ugruntowaną na sumiennosci, pracowitości, wiedzy i doświadczeniu redakcji. A upoważnia nas do tego postępek, jaki widzimy w opracowaniu *Przewodnika* w stosunku do pierwszego tomu wydawnictwa. Życzyć sobie tylko możemy, żeby na przyszłość wzięgnięto na warsztat *Przewodnika* czasopiśmiennictwo odnoszące się do poszczególnych działów: i tu przewodnik każdego potrzebny.

JAN PIASECKI

OGRÓD - KAWIARNIA K. DAKOWSKIEGO w Bagateli

jest najmlodsze miejscem spotkań elity towarzyskiej stolicy

KONCERT dwa razy dziennie - DANCING - COCKTAIL BAR - WYSTĘPY ARTYSTÓW

MARIA CZAPSKA

ŚMIERĆ POETY

Wiadomości o dobrym porozumieniu Sadyka z Mickiewiczem napelniały Ludwikę ufną radością. Uznanie poety dla Sadyka było dla niej dowodem, że Mickiewicz kochał Polskę musiał pokochać i tego, który jej najlepiej i najbezinteresowniej służył. Martwiła się jak bardzo ks. Wł. Czartoryski popsuł rzeczy u Sadyka, jak niegodnie postąpił z Mickiewiczem, w niczym się go nie radząc ani porozumiewając. 24-go października Ludwika donosiła, że Mickiewicz ze swoim dworem wrócił z Burgas, ale że się na razie zupełnie usunął, „dawszy lekcje, których nie rozmiano czy nie chciało rozumieć”. Chorował poważnie na żołądek, leżał, ale jest nadzieja że wstanie i wtedy zaraz przyjdzie do niej: — to jej obiecał.

Cierpiąca i nerwowo rozstrojona, błogociepnie Opatrzność że im przysłała Mickiewicza, że się poeta z Sadykiem pokochali i na-

wanie było niegodne nie tylko w stosunku do niego, ale i w stosunku do władz tureckich. Podobnie oburzaly go finansowe kombinacje Zamoykiego, które wyglądały na „zrzecne krętaactwa emigracyjne”, jak się wyrażał. Tym bardziej oceniał bezinteresowne poświęcenie Sadyka, jego zapal i wierność dla sprawy, starał się więc zjednywać mu przyjaciół i przekonywać tych co mu byli niechętni. „Narzekanie na arystokrację — mówił odwiedzając go Polakom, — idźcie do Kozaków, bo tam równość zupełna; służą tam i Polacy i Rusini i Bułgarzy i Tatarzy i Żydzi nawet, a u partach nie wiedzą. Ktokolwiek tu kosztem publicznym zjechał a nie służy — jest dezertier i nie więcej!”.

Cale dwa tygodnie przemieszkał jeszcze Mickiewicz po powrocie z Burgas na Galacie w klasztorze Łazarystów. Niedomagał stale; była to, jak określil Dr Drozdowski, „dezenzeria”. Czuł się osłabiony, ale przyjmował sporo ludzi, załatwiał korespondencję i kiedy był silniejszy chodził pieszo na Baszyktasz poprzez cuchnące uliczki starego miasta i niechętnie playcki, gdzie w stosach śmieci grzebały się kury, przechadzały indyki i wygrzewały bure psy. Lubił te łaulki — przypominały mu Nowogródek.

Kiedy wreszcie znaleziono jakieś dwupokojowe mieszkanie na jednej z najgorszych ulic przedmieścia Kalendzi Oglu, p. Adam kazał je wynająć i nie chciał już potem słyszeć o żadnej zmianie. Było brudne, wilgotne, pełne robactwa — nie dbał o to; zajmowały go starania o uzyskanie firmanu na pulk żydowski, projektowana formacja bułgarska i inne pulki „rajów”, które miano powołać pod broni i oddać pod komendę Sadyka. „Kto naczelniczy dziełu tak ważnemu jak twoje, ma zawody nieznane ludziom do dzieła nie należącym... — pisał Mickiewicz do Sadyka 18.XI. — Zwalczysz to wszystko (obys tego był pewny)!!... Objawiając się coraz śmieiej jako naczelnik żywołu chrześcijańskiego w Turcji, opierając się stale i jedynie na Turcji, chociaż bys został z dziesiątkami Kozaków bądźzies silniejszym niż pan Zamoyksi na czele dywizji!”.

Prawie co drugi dzień bywał poeta na Baszyktasz, czuł się dobrze w domu Sadyków i wszystko podziwiał. „Jaką ty masz dobrą wodę — mawiał, — jaki u ciebie chleb biały i doskonały, jakie dobre wino!“. Ludwika prosiła, żeby jej przysłał Słuźalskiego, że jej ludzie pokazał gdzie to wszystko dostać i nie drożej jak to, co placą po trzeciorzędnych hotelach; ale Słuźalski, zajęty swoim mundnrem i „deklamowaniem” — jak się wyrażała, zawsze rozlatany, zaniedbywał te sprawy. „Mickiewiczowi trzeba było innej nianki —

— nie takiej rude...”. Odgadywała przyczynę jego nadzwyczajnej oszczędności, jego troskę o los dzieci, mimo że nigdy o tym nie mówił. Przypominał jej Sadyka i tylu ludzi wyższych, „zajętych silnie umysłowo”, co o siebie dbać nie umieją. „Opuszczony, brudny, jadł byle co i spał byle gdzie” — pisała. Nieustanna zgrzyota i dżdżysta pora, która nastala w listopadzie, zrobyli też swoje. Już będąc chory, lajał jeszcze Ludwikę za to, że zaniedbuje własne zdrowie zbytnim poddawaniem się wszelkim wrażeniom. Mając bowiem tyle rzeczywistych kłopotów, umiała martwić się urojonymi biedami i to jej poeta dobitliwie wyrzuceł. „Czemu się zabijasz — mówił, — trzeba żebyś żyła, trzeba żebyś była zdrowa i tusta jak Paszowa!...”. Kiedy mu czytała listy Sadyka, iskrzyły mu się oczy pełne życia, a kiedy mu dowodziła, że Sadyk potrzebuje czynnego życia i cicho siedzieć nie może, to się śmiał mówiąc: „Dobrzeście się dobrali, albo to pani może tak siedzieć?”.

Ze wstydem odwoływała Ludwika raz użyte określenie, że Mickiewicz „majaczy”. „Biję czołem przed sercem, geniuszem — pisała do Lenoira. — Jest on drażliwy jak my z Sadykiem, ale mi mówił co robi, dziala bardzo mądrze, ostrożnie jak mu się uda a jest wiele nadziei, to da Sadykowi wielkie sily w ręce”. Mowa tu zapewne o formacji żydowskiej, do której Ludwika odnosiła się zrazu niechętnie, Sadyk zaś raczej żartobliwie. Ale Mickiewicz nie znoził żartów na ten temat, spodziwiał się, że Żydzi wezną Różyckiego na swego drowdę; co ile by to uczynili w sposób poważny, religijny, poeta rzeczył, że pulkownik by nie odmówił. „Myśl jego wielka — pisała Ludwika, — ale mało kto ja pojąć i zrozumieć może. Mnie nawrócił, nikt więcej odemnie nie miał odrazy do tej rasy, ale jak się raz na żart na to Izraellickie wojsko rozgniewał z uczuciem, tak mnie zabolalo żem go obrazić mogła, żem się upamiętala... Mickiewicz chciał takiej Polski jak Sadyk — pisała kiedy indziej do Lenoira, — ale stał jeszcze wyżej, bez przesądów...”.

W tydzień przed śmiercią, w dzień wyjazdu ks. Czartoryskiego przywedrował Mickiewicz po raz ostatni na Baszyktasz. Tegoz dnia ks. Władysław opuszczał Konstantynopol, uznając swoją misję za spełnioną. Z Mickiewiczem się nie pożegnał, wymawiając się brakiem czasu. Jakże boleśnie zawiedli się wszyscy troje na tej „krwi Jagiellońskiej!” Zdaniem Ludwiki, Zamoyksi zachowywał przynajmniej przyzwoitość, natomiast Czartoryski uniazał się do tego stopnia, że głośno na Sadyka wygadadywał, ludzi mu odmawiał,

obiecując rangi i pieniądze, a jednocześnie chciał go jeszcze uważać za agenta, traktował jak sługę ojca!

W dzień śmierci Mickiewicza, z rana, Ludwika posłała mu ostatnie listy Zwierkowskiego. Słuźalski odpisał jej, że p. Adam leży, ponownie zapadł na żołądek, ale że nie ma nic niebezpiecznego, że listy przeczytał. Była spokojna. Wieczorem zaszedł do niej Drozdowski też z jakimś listem, zastał ją leżącą na sofie: jakieś złe przeczucia ją drę-



LUDWIKA ŚNIADECKA
mal. St. Chlebowski

czyły, strach niewytłumaczony, miejsca sobie znaleźć nie mogła. „Nerwy!” — oświadczył doktor. O tej samej porze Mickiewicz dogorywał. „Mickiewicz chory — oświadczyła Drozdowskiemu. — Mówią że nie, ale niech go pan zobaczy, zawsze ten jego żołądek cierpi”. Drozdowski poszedł prosto od niej do chorego, przyszedł o 6-tej wieczór i zastał go bez pulsu, bez przytomności, bez nadziei...

Nazajutrz od rana zaansosowano jej ponownie Drozdowskiego. Był jeszcze złoty niż zwykle, ale Ludwika nie zwróciła na to uwagi.

— Pan mi przyniósł swoje listy do Sadyka? — zapytała.

— Nie, jeszcze nie pisałem... — jakoś to dziwnie powiedział.

Spojrzał na niego, a on dodał:

— Mickiewicz bardzo chory.

— Ach! a Słuźalski mi wczoraj pisał że to nie!...

— Kiwnął głową.

— Bardzo chory, tak że malo... że nie ma już nadziei!

— Krzyknęła.

— Czy wolali doktorów? Co mu jest?

— Cholera, ale okropna.

— Boże! Ja bym pojechała do niego!

— Nie ma już po co.

— To niech pan idzie robić jeszcze co można!... Wolajcie doktorów! — nalegała.

— Napróżno!

Wciąż nie rozumiejąc, nagliła go... Wreszcie powiedział:

— Od wczoraj wieczór nie żyje...

Drozdowski włosy szarpał mówiąc:

— Taka strata dla Polski... taka strata dla nas... on się zagryzł!

„Nie na toś tyle pracował, drogi Panie i dobry Polaku, żebyś go tak wkrótce nazad na marach oglądał! — pisała zrozpaczona Sadykowa do Lenoira. — Niema go między nami!... Może ta śmierć zrobi wrażenie, może co na ziemi nie mogła dokonać a wielka dusza, natomiast z nieba... Kochaj Sadyka tem więcej teraz, wierzaj mi, on twojej ufności nie zawiedzie...”.

Doktor Drozdowski, jako główny agent Hotelu Lambert, zaprojektował pochowanie wieszca w Stambule; wielu Polaków tamtejszej kolonii podzielało to życzenie, które poparli Słowianie bałkańscy i węgierscy emigranci. Lévy i Słuźalski uważali jednak za swój obowiązek odwieźć zwłoki do Francji i oddać rodzinie. Powstały stąd tarcia i gorszące spory. Léval insynuował w listach do Zamoykiego, że ta intriga Drozdowskiego ma na celu wykazanie zaniedbania przez Hotel Lambert zwłok poety. Czekało instrukcyj z Paryża.

Eksportacja nastąpiła 30-go grudnia. Mimo niepogody zeszyły się tłumy, wypełniając główną ulicę i wszystkie przyległe. Byli to

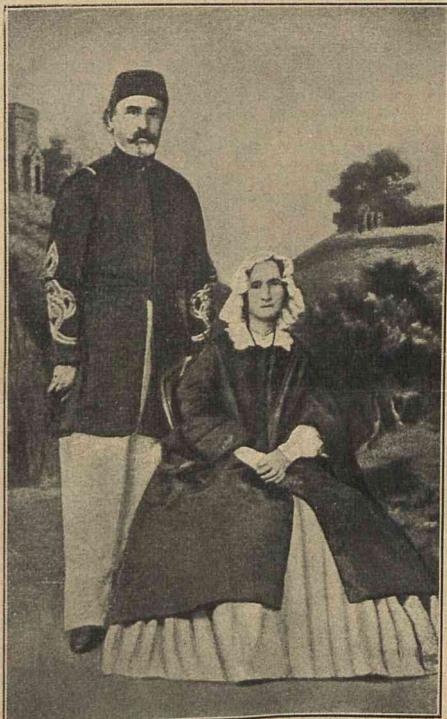


MICHAŁ CZAJKOWSKI
mal. E. Borałwiński (Rzym 1841)

zadali. Niepokoił ją stan zdrowia Mickiewicza i jego psychiczna drażliwość, właściwa ludziom tego pokroju. „Choruje na głupstwa albo na złość drugich jak Sadyk” — pisała. Ufała Słuźalskiemu, że otoczy chorego opieką, której tak koniecznie potrzebował. Wiąz jeszcze dziwiła się „niepojętemu i nieprzyzwoitemu” postępowaniu księcia Władysława. „Na cóż było razem jechać? — zapytywała. — Mickiewicz choruje wala Zwierkowskiego. — Mickiewicz choruje za Sadyka, za sprawę, o sobie nie wspomina, za nigdy się nie skarży... Ale w oczy kole na Galacie, w dziurze, ja mu szukam mieszkania tutaj!...”.

Dalsze koczowanie poety w celi Łazarystów przy jego złym zdrowiu było istotnie niedopuszczalne. Upřednio wysuwano projekt ulokowania go u pp. Groplerów na przedmieściu Bebek, położonym nad Bosforem w miejscu, z którego rozciągał się jeden z najwspanialszych w Europie widoków. Gropler, przedstawiciel genuewskiej firmy jubilerkiej i jego żona, oboje rodem z Krakowa, przyjmowali z ujmującą gościnnością polską kolonię konstantynopolitańską. Ale Ludwika mimo życzliwego uznania, które żywiła dla obojga Groplerów, była temu przeciwna: dom na Bebeku należał do Kaswera Branickiego i nie wypadalo, aby Mickiewicz tam się osiedlał. Szukała mu mieszkania na Baszyktasz, gniewała się na innych, że tak marudzą. Chciała go mieć w pobliżu. Pulkownik Zarzycki — Osman Bey, towarzyszy Bema, na skutek jej przedstawienia, zaprosił z miłą chęcią Mickiewicza do siebie, ofiarował mu pokoje, usługę, konie, tłumaczył się tylko z kuchni tureckiej, ale i to obiecywał załatwić. „Chociaż ja Turek — mówił — ale i Polak także, a dom i serce każdego Polaka dla Mickiewicza zawsze otwarte”. Poeta był wzruszony zaproszeniem, odwiedził beya Zarzyckiego, ale nie skorzystał z propozycji. Może dbał o swoją niezależność, albo było mu za daleko na Baszyktasz? Ludwice byhy może ustąpił, miałby u niej chociaż najpotrzebniejsze wygody i rosół dobry, tak konieczny — jak sądziła — dla jego zniszczonego żołądka; ale niestety nie miała miejsca na trzech.

Mickiewicz odmawiał sobie wszystkiego. Twierdził że tak lubi, i trudno go było przemóc; oszczędzał, po rozprawie bowiem z ks. Władysławem nie mógł już liczyć na jego pomoc i na pomoc finansową Hotelu Lambert. Nie czuł się tym osobście dotknięty, ale wstydzil się za księcia, bo jego postępo-



LUDWIKA ŚNIADECKA I SADYK-PASZA
(„Świat”, r. 1899, nr 14)

przeważnie Bułgarzy oraz inni Słowianie bałkańscy, a także Grecy i Włosi. Wzrost, cięgieny przez dwa woly pokryte kirem, otaczali Polacy, przyjaciele i wojskowi. Oddziałem piechoty z dywizji Zamoskiej dowodził major Jagmin, za nimi postępowal zwarty tłum w czarnych zawojach bułgarskich i fezach turkiewich. W czasie naboże-

stwa, które się odbyło w kościele św. Antoniego, te tysiące Słowian, Greków, Włochów i Żydów stały i czekały na mżącym deszczu, a potem towarzyszyły zwłokom poety do końca aż do przystani Top-hane, gdzie trumna złożono do łodzi i odstawiono na statek poezytowy „Eufkrat”. Dr Dobrowski manifestacyjnie nie brał udziału w nabożeństwie w

kościelne św. Antoniego, rozpowiadał, że pogrzeb odbył się ze składek demokratów (co nie było prawdą) i zapowiedział, że urządzi osobne nabożeństwo w kościele słowiańskim św. Benedykta.

Nazajutrz w śliczną pogodę i w ostatni dzień roku odpłynęła trumna do Francji. „Niebo bez chmur i jasne słońce wschodnie

a potem gwiazdy świeciły odjeżdżającym zwłokom wielkiego człowieka, a nam tyle drogiego przyjaciela” — donosiła Sadykowa gen. Bystrzanowskiemu¹.

¹ Rzecz powyższa jest fragmentem książki pt. *Ludwika Śniadecka*, która w najbliższym czasie ukáže się nakładem „Biblioteki Polskiej”.

MARIA CZAPSKA

J. E. DUTKIEWICZ

SZTUKA ROŚNIE NA ZIEMI

Dla ludzi, którzy interesują się sztuką za pośrednictwem wystaw i prasy, charakter sztuki współczesnej zdaje się składać jedynie z elementów ideologicznych. W ich pojęciu, sztuką rządzą wielkie niewidzialne prądy, które jednym artystom każą wnieść pierwiastki nowe i walczyć o prymat domniemanego postępu, drugim — trwać przy już zdobytych i uznanych środkach i formach. Dla tych jednakże ludzi, którzy sami „pracują w sztuce” lub stykają się z nią od strony pracowni, zarobków miesięcznych i widoków na przyszłość, sprawa ta ma oblicze inne — groźne i niepokojące. Zarobki artystów, możliwości sprzedaży obrazu czy rzeźby są dzisiaj katastroficznie niskie. Sprawozdanie Instytutu Propagandy Sztuki, zamieszczone w *Nile*, podaje cyfry osiągnięte ze sprzedaży dzieł sztuki w r. 1936/37 ze strony państwa na sumę 14.510, ze strony osób prywatnych — na sumę 4.188. Przepuszczając na lewo, że cyfry te w innych instytucjach wystawowych (zwłaszcza prowincjonalnych) są jeszcze niższe. Cyfra osiągnięta w instytucie Propagandy Sztuki wystarczaby na utrzymanie roczne, średnio biorąc, pięciu artystów. Tymczasem ogólna ilość artystów pracujących w Polsce sięga kilku, a może i kilkunastu tysięcy. Podając to interesujące zestawienie, warto a może i trzeba zająć się jego głębszą analizą.

W każdym innym dziale produkcji ludzkiej, materialnej czy duchowej, fakt taki pociążnabyłby za sobą określone skutki. W pierwszym rzędzie — jak wskazują przykłady współczesnej ekonomiki — zahamowano by zdecydowanie i wydalenie produkcję, być może zniszczoneo częściowo „zapasy”, a nad bezrobotnymi rozłożono opiekę społeczną. Tymczasem na terenie sztuki współczesnej obserwujemy z podziwem zjawisko wręcz odwrotne. Notując bowiem nieprawdopodobny wprost spadek zbytu dzieł sztuki — widzimy, że produkcja nie słabnie w najmniejszym stopniu; przeciwnie: mnożą się za stępy amatorów i młodych malarzy i liczne obślanye wszystkich wystaw zdają się wskazywać, że twórczość w zakresie dzieł plastyki wzrasta. Powstają nowe grupy malarskie, powiększa się ilość lokali wystawowych, a ilość uczniów przyjmowanych do akademii i szkół plastycznych nie ulega ograniczeniu. Znaczna ilość plastyków przenosi się na prowincję, tworząc niejednokrotnie nowe żywe ośrodki (Kazimierz, Krzemieniec, Katowice, Bydgoszcz, itd.). Oczywiście nie brak tu przekonania, że wszelkie procesy zachodzące w życiu sztuki nie mogą podlegać prostej mierze innych zjawisk społecznych i że, reprezentując wartości irracjonalne, rządzą się one swoimi własnymi prawami rozwoju.

Nie zaprzeczając odmienności praw rozwojowych zjawisk życia duchowego, pragniemy zmusować do właściwości sztuki współczesnej, które ją wiążą z życiem społecznym i gospodarczym i których charakterystyka posłużyć może za dowód, że nie tylko wartości czysto duchowe są miarodajne dla rozwoju i bytu sztuki współczesnej. Przy takiej charakterystyce nie wolno się cofnąć przed rozumowaniem, które może doprowadzić do wniosków nieoczekiwanych.

Jednym z najbardziej godnych poruszenia tematów jest współczesny udział społeczeństwa w powstawaniu sztuki. Z dotkniętego już zagadnienia spadku zbytu dzieł sztuki wynika, że stosunek ten jest prawie żaden. To znaczy że społeczeństwo nie lubi, nie chce lub ignoruje sprawy związane z sztuką. Dla sądów wyrobionych na wysokim zainteresowaniu i szacunku, jakim darzyły sztukę plastyczną czasy ubiegłe, taki stosunek współczesności wydać się może objawem upadku kultury lub chuligaństwa. Wydać się może także, iż jest on następstwem niepopularnej skrajności prądów nowoczesnej sztuki, czemu przeczy jednakże fakt, że i sztuka „uznana” nie większą cieszy się popularnością. Zjawisko tu określone jest tak ciekawe i nienormalne, iż trudno je rozjaśnić jakąś prostą przyczyną. Z historii zarówno starszej jak i niedawnej wiadomo, że udział społeczeństwa wyciskał swe piętno nie tylko na życiu artystycznym epoki, ale i na samym powstawaniu form artystycznych; z tego też względu warto mu poświęcić osobne rozważanie w odniesieniu do współczesności i

uchwycić choć jedną nić, która kieruje tym uspołobieniem ogółu.

Społeczeństwo jest jednakże wielkim niemową i próżno staralibyśmy się zebrać jego wypowiedzi i opinie na ten temat, jeśli nie wystarczy sama obserwacja wspomnianych już objawów. Ale społeczeństwo w sprawach sztuki posiada swych zastępców i tłumaczyw w postaci krytyki artystycznej. Inspirowana duchem społecznym, sięgająca umysłem do tych samych wyżyn co sztuka, świadoma tendencji rozwojowej sztuki, postępująca obok niej na drodze ku wielkim ideom, lub nawet wyprzedzająca ją w interpretacji jej celów — oto krytyka, która jest współtwórcą dzieła artystycznego danej epoki. Jej instruktywna rola winna być ramieniem dani pomiędzy społeczeństwem i artystą. Doniosłą rolą krytyki zająć się należy również w wyższym stopniu i szerszym niż dotychczas zakresie. Jej zadania i znaczenie w obecnym układzie sztuki są niezwykle doniosłe, a są wszelkie dane na to, że właśnie tych zadań nie wypełnia.

Krocząc dalej po obranej drodze, w okolicy zagadnień społecznych sztuki, wśród których wysoko wznosi się rola społeczeństwa i krytyki artystycznej — warto podejść jeszcze do spraw organizacyjnych współczesnego życia i produkcji artystycznej. Niewątpliwie mają one dla obecnej niedoli życia artystycznego znaczenie zasadnicze. Bo przecież dla każdego, kto wnikliwie obserwuje stosunki w sferze zagadnień plastycznych, obecny układ tych spraw, w którym artyści-plastycy nie mają zapewnionego zbytu dzieł sztuki na rynku publicznym, a zdani są jedynie na subwencje, pomoc i opiekę państwa, kiedy ze społecznego punktu widzenia stają się właściwie niepotrzebni — ten układ spraw nie może pozostać obojętnym. Jakkolwiek bowiem udział państwa w popieraniu i rozwoju sztuki stać się może odpowiedzialnym i budującym, to tylko jednak w pewnym ograniczonym zakresie — jak wykazuje przykład państw totalistycznych, — mianowicie w zakresie sztuki monumentalnej. Tam zaś, gdzie plastyka posiada charakter bardziej zamknięty, liryczny i osobisty, gdzie przemawia do bardziej intymnych uczuć człowieka — tam państwo nie może już być odbiorcą. Tak: ale przecież istnieją wielkie instytucje wystawowe, które starają się pokazać dorobek artysty szerokiej publiczności, a nawet właśnie samo państwo pomaga do istnienia takiej instytucji-salonu. Tu powinna być przepłeciona subtelna tkanka stosunków między artystą i odczuwającym sztukę widzem. Tu winien ten ostatni znajdować za spokojenie swych pragnień i upodobań artystycznych, no i oczywiście, jeśli odciskają się w nim dane dzieła wzruszeniem, powinien je zatrzymać przy sobie, popierając tym sa-

my artystę finansowo. Poza tym wielkie instytucje wystawowe winny spełniać swą szeroką rolę propagandową wśród społeczeństwa.

Tak winno wyglądać wszystko teoretycznie. Niestety w praktyce wydaje się, że publiczność uważa istnienie takich instytucji wystawowych za zbętczne, lub co najwyżej za obojętne. W większej części nie uczęszcza do nich. Związki artystyczne i kierownictwa tych instytucji kierują się zazwyczaj własnym zadowoleniem w urządzaniu wystaw. Niesposób oczywiście określić, kto tutaj ponosi pierwszeństwo winy. W każdym razie, zamiast rozbudzania zainteresowania i wzajemnego gorącego uczucia, znajduje się doskonałą wzajemną obojętność. Salony stały się miejscem biurowej jak gdyby rejestracji artystycznej, lub — rzadziej — nie pozbawionym snobizmu miejscem zebrania publiczności. Tym samym rola ich wydaje się problematyczna. Związki artystyczne nie zdają się jednak przewidywać żadnej innej formy organizacyjnej, która by zapewniała kontakt ze społeczeństwem i podstawy bytu artystów.

Trzy poważne, wyżej ujęte kwestie, jakie poddaliśmy pod dalszą dyskusję, nie wyczerpują bynajmniej niepokojącego zagadnienia bytu sztuki współczesnej. Bo zarówno stosunek społeczeństwa jak rola krytyki i organizacja życia artystycznego obejmują tylko zagadnienia zewnętrzne sztuki — tak jak to na początek zastrzegliśmy — i przypadkowo jedynie lub powierzchownie ocierają się o jej sprawy wewnętrzne. A przecież właśnie nurt tych ostatnich może mieć decydujące znaczenie dla zewnętrznych przemian sztuki, które dopiero co zostały zaobserwowane. Nie podobna bowiem wątpić, że wszelkim tym objawom wewnętrznym towarzyszą wielkie intensywne procesy duchowe, zachodzące w zbiorowej atmosferze twórczej. Nie wchodząc obecnie w ich istotę, musimy przyjąć że wywierają one pewne wyraźne oddziaływanie na przejawy życia artystycznego. Bez wątpienia i wzajemnie przyjmują one bodźce i podniety z tego właśnie życia, reagując na nie z podwójną siłą. W ten sposób powstaje cały szereg refrakcji i wzajemnych przenikań, wywołują się diapozytywy, w których inspiracja czynników jednej strony uchochodzi może za działanie strony drugiej. I tak: wśród interesujących nas zagadnień społecznych w sferze współczesnej sztuce znaleźć możemy cały szereg takich, które swe powstanie lub obecną postać zawdzięczają impulsom życia wewnętrznego sztuki. Upadek zdolności organizacyjnych współczesnej plastyki jest niewątpliwą refrakcją ducha spekulatywnego i skrajnego indywidualizmu sztuki kolekcjonersko-mieszkańskiej końca XIX w. Dualizm kierunków malarskich we współczesnej Polsce, z których jeden propaguje po-

akademicku wypróbowane wartości zachodniej kultury malarskiej, drugi zaś wskrzesza wzory rzymsko-„narodowe” dla nadania piętna indywidualnego, narodowego sztuce — jakże wyraźnie znajdują analogie we współczesnym życiu publicznym Polski!

Niesposób tu zresztą bliżej określać charakteru wewnętrznego wartości sztuki współczesnej. Ograniczyć się należy jedynie do tych zjawisk z życia wewnętrznego, które początek swój biorą w kompleksie zjawisk zewnętrznych i z ich tylko pomocą dadzą się wytłumaczyć. Do nich należą — zmniejszenie treściowych wartości emocjonalnych plastyki, z chwilą powstania i rozwoju fotografii i kina i znaczne obniżenie atrakcyjności formalnych walorów sztuki z chwilą udoskonalenia sposobów reprodukcyjnych, środków komunikacyjnych i naukowego poznania sztuki ludowej i sztuki ludów pierwotnych. Oba te widlegie wydatnie przyczyniły się moga do wyjaśnienia oziębłego stosunku społeczeństwa do plastyki współczesnej. Trzeba je jednak traktować ze szczególną oględnością jeśli się chce zachować nadal izolację od wewnętrznych zagadnień i drażliwość kwestii współczesnej sztuki. Toteż dokładną analizę tego problemu pozostawiamy raczej do osobnego omówienia, w którym tyłki i zagadnienia współczesnej sztuki nie tylko nie byłyby przeszkodą, ale celem w sobie. Tu zaś ograniczyć się trzeba do określenia ilościowego raczej niż jakościowego wagi samego problemu w ramach poruszonych spraw ekonomicznych i gospodarczych współczesnej sztuki.

Powstanie i rozwój artystycznej fotografii i sztuki kinematograficznej wpłynęły na znaczne osłabienie zainteresowania malarstwem i rzeźbą. W porównaniu do tych ostatnich rozporządzają one bowiem przed wszystkim realizmem przedstawienia świata widzianego, co mimo wszystko było i jest zawsze potężnym motorem zainteresowania mniej kulturalnie wyrobionego widza w stosunku do sztuk plastycznych, a następnie — szczególnie kino — ciał dynamiki wyobrażeń i nowiej. Rola utrwalań scen i wydarzeń — która niewątpliwie dawniej tyłu malarstwa historycznemu, religijnemu, obyczajowemu — jednala sympatyków — przypada obecnie kina. A warto dodać, że prawdopodobnie psychika współczesnego człowieka bardziej jest skłonna do przyjmowania wrażeń o charakterze dynamicznym niż kontemplacyjnym, jakim rozporządza malarstwo czy rzeźba. Jednocześnie udoskonalenie reprodukcji artystycznej, poznanie sztuki egzotycznej, — przede wszystkim sztuki ludowej — jej wysoczenie estetycznym wyrobami (do której zbliżenie, ze względu na jej dostępność i taniotę następuje stosunkowo najszybciej) obniżają sztuk plastycznych, dawniej tak uprzywilejowanych. Malarstwo sztalugowe, które przed w. XIX było podstawowym składnikiem umiłowania mieszkań, zostało wyparte w dużej części przez tkaninę ludową, drugorzędnie antyki, kolorową reprodukcję wkłóstodruków, fotografię artystyczną. Zatem, jednoczesnie niejako, zdają się zmniejszać wewnętrzne potrzeby odczuwania i posiadania dzieł plastyki, z drugiej — i chłonność rynku kultury artystycznej jest to pozycja poważna.

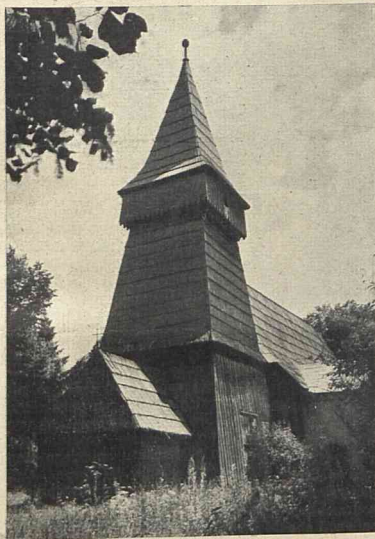
Przedstawiając w krótki i dosyć oderwany sposób wpływ nowych gałęzi twórczości plastycznej na zmniejszenie żywności i funkcjonowanie organów dawnych rodzajów twórczości, a zatem malarstwa i rzeźby — poruszono, obok nakreślonych wyżej przyczyn zmian w położeniu współczesnej twórczości plastycznej, także najważniejsze przyczyny natury wewnętrznej. Powoli więc nie roszcąc sobie pretensji do wyczerpania sprawy — wydobyto ponad skłębiony nurt współczesnej rzeczywistości artystycznej kilka wielkich kamieni, o które uraża się i zatrzymuje łódź współczesnej plastyki. Nie dołożono tu trudu, aby zbadać istotę i naturę tych przyczyn. Jak podkreślono wyżej, rzeczy te wymagają obszerniejszego wysvětlenia na płaszczyźnie badań współczesnego życia duchowego i umysłowego.



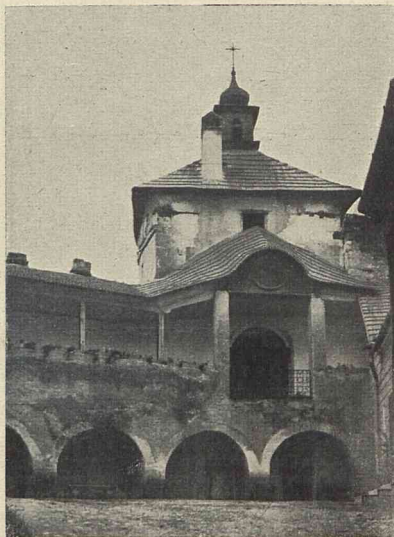
Z. MENKES

Martwa natura

INWENTARYZACJA ZABYTKÓW Z ZAGRANICY



Stary kościółek w Białce, pow. nowotarski



Zamek w Niedzicy (baszta południowa)

Nie zatłwiona dotąd kwestia inwentaryzacji sztuki zabytkowej w Polsce długo spędzała sen z powiek naszym miłośnikom rodzimej kultury plastycznej. Obecnie ta trudna i skomplikowana sprawa weszła w stadium realizacji. Przedwstępne prace organizacyjne prowadzone były od chwili odzyskania niepodległości i już w 1919 r. powstaje w Min. Sztuki i Kultury specjalny referat inwentaryzacji zabytków, niebawem zaś ukazuje się odpowiednia instrukcja. W celu wprowadzenia tego zadania na tory systematycznej akcji utworzono w r. 1929 — staraniem głównego konserwatora, Jerzego Remera — w Ministerstwie W. R. i O. P. specjalną placówkę dla celów inwentaryzacyjnych, a mianowicie Centralne Biuro Inwentaryzacji Zabytków Sztuki. W następnym roku wydano nową instrukcję szczegółową i rozpoczęto prace w szeregu powiatów, powołując do współpracy także i miejscowych historyków sztuki.

Inwentaryzacja obejmuje wszystkie na obszarze Rzeczypospolitej istniejące zabytki ruchome i nieruchome, posiadające niezaprzeczoną wartość artystyczną, będące w posiadaniu publicznym i prywatnym, a pochodzące z czasu od w. X do połowy w. XIX. Inwentarz ma układ topograficzny, odpowiadający podziałowi Rzeczypospolitej na województwa i powiaty. Stosownie do podziału obszaru państwa na 16 województw i m. st. Warszawę, całość inwentarza rozpadła się na siedemnaście części oznaczonych cyfrą rzymską, a na każdą z tych części przypada pewna ilość zeszytów, odpowiadająca w zasadzie ilości powiatów w danym województwie. Zeszyty łączą się w tomy, obejmujące przeciętnie około czterystu stron druku — przy czym każdy tom i zeszyt posiadać będzie mapy orientacyjne, uwzględniające rozmieszczenie zabytków architektury, gdzie za pomocą odpowiednich znaków i barw oznaczony jest rodzaj i styl danego obiektu.

W roku bieżącym Ministerstwo przystępuje do ogłaszania drukiem wyników dotychczasowych prac, rozpoczynając od inwentarza zabytków sztuki powiatu nowotarskiego, opracowanego przez dra Tada Szydłowskiego, prof. Uniw. Jagiellońskiego. Ponadto są już bliższe ostatecznego opracowania powiaty: sądecki, żywiecki, siedzicki i rawski.

Wydany zeszyt nowotarski, zaopatrzonego obszernym wstępem, omawia w sposób wyczerpujący i rzeczowy poszczególne zabytki w miejscowościach tego powiatu, opierając się na opis bogatym materiałem ilustracyjnym. Inwentarz opiera się przede wszystkim na naczynnych badaniach, bo przeszłość artystyczną Podhala, słynnego z urody krajobrazu i licznie odwiedzanego przez kilka ostatnich pokoleń, niewiele przez kilka ostatnich opracowań, z doczekała się naukowych prac, z wyjątkiem sztuki ludowej, która znalazła wyjątkiem entuzjastów. Rzecz jasna, iż opinii najwięcej entuzjastów. Rzecz jasna, iż opinii najwięcej entuzjastów. Rzecz jasna, iż opinii najwięcej entuzjastów.

Dotyczy to zwłaszcza architektury, która w tym powiecie może się poszczycić wieloma charakterystycznymi budowlami kościelnymi, jak np. pięknym parafialnym kościołem we Frydmanie, wzniesionym na

przełomie w XIII i XIV, gdzie zachował się szereg gotyckich szczegółów architektonicznych, kościołem parafialnym w Nowym Targu itp. Kościelne budownictwo drewniane reprezentuje tu cenna grupa późnośredniowieczna kościołów w Łopusznej, Harklowej, Dębnie i Grywałdzie, o identycznych niemal rzutach poziomych. Ze świeckiego budownictwa murowanego, o przez znacznych partii murów średniowiecznych zamków w Niedzicy i Czorsztynie, zachowały się do naszych czasów dwa piętrowe dwory murowane we Frydmanie i Łapszach Niżnich.

Rzeźba w tym powiecie reprezentowana jest głównie przez sycnerstwo, gdzie z epoki gotyckiej zachowało się kilkanaście figur drewnianych o niemałej wartości artystycznej. Znaczenie korzystniej przedstawia się malarstwo ściennie. Przechowało się ono przeważnie w fragmentach, jak np. dekoracja ścienna w zamku niedzickim (w. XIV), tudzież w kościołach w Lipnicy Wielkiej i Łapszach Niżnich. Wnętrza kościołków drewnianych były z reguły polichromowane, a szczególnie bujne malarskie dekoracje wnętrza przypadają na epokę baroku, jak to

widzimy w kościołach w Grywałdzie, Trybszu, Orawce, Jurgowie i Rabce.

Najokazalej przedstawia się jednak średniowieczne malarstwo cechowe. Pierwsze miejsce w tej dziedzinie zajmują: tryptyk w Niedzicy z drugiej połowy XV w. oraz z tego samego okresu tryptyk w Łopusznej, tudzież znany powszechnie tryptyk w Dębnie (pocz. XVI w.), zachowany w swej pierwotnej oprawie gotyckiej. Z późniejszych czasów na uwagę zasługują obrazy ołtarzowe w Białce (Ukrzyżowanie), Chrystus na krzyżu w Chabówce, Pieta w Pięniążkach i Zdjęcie z krzyża w Rabie Wyżnej. Dawne tradycje ikonostasów cerkiewnych zachowały się w Szlachtowej i Jaworkach.

Inwentarz powiatu nowotarskiego posłuży niewątpliwie specjalistom do szczegółowego opracowania bardziej wartościowych okazów sztuki zabytkowej na Podhalu, turystom zaś do gruntownej orientacji w wędrowkach po tej pięknej ziemi. W ten sposób pomnikowe to wydawnictwo przyczyni się równocześnie do zbliżenia społeczeństwa polskiego do rodzimej kultury pięknej.

KONRAD WINKLER

Nie ustające od kilkunastu lat zaintrygowanie Niemców Conradem objawia się raz po raz studiami, rozprawami, artykułami. Jedną z świeższych poezji z tego zakresu jest książka monograficzna Hermana Stresana o Conradzie jako o „tragiku Zachodu” (*Der Tragiker des Westens*).

Norbert von Hellingrath poświęcił swoje życie pracy nad ugruntowaniem i rozpowszechnieniem właściwego rozumienia twórczości Hölderlina. Jemu to zawdzięczają Niemcy, no i my wszyscy, uczestnicy życia kultury europejskiej, pierwsze wolne od błędów i zniekształceń wydanie dzieł tego poety, wydanie — przez inicjatora nie dokończony, bo dalszą nad nim pracę przejął śmierć jego na polu bitwy pod Verdun. Obecnie ukazała się zbiorowa edycja jego pism badawczych i odczytów o Hölderlinie, objętych teraz wspólnym tytułem *Hölderlin-Vermächtnis (Testament Hölderlina)*.

Wielbiciele Eryka Marii Remarque'a, autora *Na zachodzie bez zmian* i *Drugi powrót*, mówią o nowej jego powieści *Drei Kameraden (Trzech przyjaciół)* jako o rzeczy rewelacyjnej. Jest to powieść o przyjaźni i miłości. Bohaterowie książki — to trzej przyjaciele, którzy w trudnych warunkach świata powojennego próbują ugruntować swoją egzystencję na podstawach jakiejś takiej trwałości, i zakochana w jednym z nich dziewczyna.

Rumuńska nagroda literacką króla Karola II-go, wyznaczoną z zasobów instytucji *Fundatia pentru literatura siarta „Regele Carol II”*, otrzymaną w roku bieżącym poeeta Adrian Maniu. Wysokość nagrody: 100.000 lei.

Cykl odczytów Tomasza Manna na temat *Freud, Goethe, Wagner*, wygłoszonych przez autora w *New School for Social Research* w New-Yorku wiosną 1937-go roku, ukazał się obecnie w postaci książkowej nakładem jednej z nowojorskich firm wydawniczych.

Piotr i Jan (Pierre et Jean) Maupassanta doczekał się serbochorwackiej przeróbki teatralnej. Dramatyzacji dokonał Sowiopetk Pavlovic. Premiera odbyła się niedawno w Kragujevacu.

Emil M. Szuchoy wygłosi w najbliższym czasie w Budapeszcie cykl odczytów o polskim dramacie, teatrze, teatologii, dając w ten sposób swym rodakom możliwość dokładniejszego i szerszego zaznajomienia się z obecnym stanem naszej twórczości scenicznej i związanymi z nią zagadnieniami. Szuchoy zna sprawy polskie z bezpośredniego kontaktu, bawił bowiem czas dłuższy w Warszawie jako stypendysta naszego M. S. Z. i jest absolwentem naszego P. I. S. T.

EURYPIDES W RADIO

Tragik starogrecki — i najmłodszy z wynalazków technicznych, służących sztuce... Eurypides — i radio... Jest coś wzruszającego, coś przejmującego już w samym tym skojarzeniu, w spotkaniu, którego terenem było słuchowisko Polskiego Radia 21-go kwietnia.

Nadano *Ifigenię w Aulidzie* Eurypidesa, w przekładzie Jana Kasprowicza, w radiofonicznej i reżyserii Trzczińskiego. I jeszcze raz wzruszał fakt wieczystej żywności i aktualności dzieł sztuki, godnych tego miana, fakt, że starzeje się tylko niektóre poboczne elementy dzieła, ale sam jego trzon, jego zawartość najistotniejsza — zachowuje trwałą młodość i świeżość. Bo w każdym dziele sztuki spleta się element aktualności czasowej, który czyni sztukę czasem wyrazem, a czasem twórcą oblicza epoki, okresu dziejowego — z elementem aktualności wiekowej, który stanowi samo jądro, samą tajemniczą istotę sztuki. Wielkie dzieło sztuki jest aktualne wiecznie, bo zawsze daje ten wstrząs wewnętrzny, który nazywamy wzruszeniem artystycznym. I dlatego Homera można dziś czytać i przeżywać, podobnie jak się czyta i przeżywa (i będzie czytało i przeżywało w przyszłości) Rilkego, Whitmana i Apollinaire'a.

Oto, co bardziej niż wiele innych przekonywujących momentów przemawia za słusznością teorii Stanisława Ignacego Witkiewicza o „czystej formie” jako o istocie sztuki. Bo jakżeby inaczej wytłumaczyć sobie fakt, że wzruszają nas dotąd dzieła, których zawartość anegdotyczna, pojęciowa, czy nawet problematyka psychiczna i aura emocjonalna stały się dla nas mniej lub więcej obojętne.

Ifigenia w Aulidzie wzrusza zresztą dotąd nie tylko swoją ściśle artystyczną zawar-

tością. Zachowały aż po nasze czasy aktualność także i niektóre momenty jej tematyki. Sprawa: jednostka a zbiorowość, bryła podporządkowania jednostki racjom bytu i rozrostu zbiorowości — uancziona przez Eurypidesa w losie królowej greckiej, poświęcającej dobrowolnie swe młode życie dla honoru i wielkości Grecji — przewija się przecież stale przez życie narodów i ludzi, jak przed wiekami tak i dziś.

Jak postawił tę sprawę tragik grecki? *W sposobie* jej postawienia, w *ucieczce*, jakie jej dał Eurypides, przejawia się wielkość Grecji. Nie ma tu nic z tej płytkiej i jałowej „japonizacji” (by użyć terminu ukutego przez Irzykowskiego), dla której jednostka sama przez się jest niczym, jest atomem, który wartość zyskuje jedynie jako część całości nadrzędnej, zbiorowej. Jakże dalekie od tego niedowładu osobowości jest greckie — i Eurypidesowe — pojęcie śmierci za ojczyznę: pojęcie *ofiar* na rzecz zbiorowości narodowej. Mamy tu przeplatanie się indywidualizmu ze światem wartości kolektywnych, bez którego nie byłaby w tym wypadku możliwa pełnia dramatu i — pełnia wartości narodu. Jakże bliska jest ta postawa polskiemu pojęciu bohaterstwa!

Radiofoniczność Teofila Trzczińskiego — równa i czysta, choć nie kusiła się zbytnio o wciągnięcie w grę czynników immanentnie radiowych (nieślychanie zresztą w tym wypadku trudne). Jedyną bodającą próbą zekwiwalentyzowania elementów teatralnych elementami radiowymi było tu zastąpienie chórów (jak wiadomo: nieradiogenicznych) muzyką Glucka, a raczej podmalowanie słuchowska tą muzyką. (Tu zwrócić trzeba uwagę na pewne, dość dotkliwie niedopatrzenie — w poprzedzającej bezpośrednio *Ifigenii* zapowiedzi *speakera* — bardzo skądinąd do-

kładnej i szczegółowej — nie wspomniano ani słowem o muzycznej stronie słuchowska). Myśl to była bardzo szczęśliwa, wynik zachwycający: odczuwano się nawet chwilami, jakby muzyka odzywała się zbyt rzadko.

Wielki reformator i bojownik muzyki wieku XVIII-go (i dlatego właśnie tak czysty dla nas klasyk) — czartujący Gluck, skomponował tę muzykę do libretta operowego, ułożonego przez osiemnastowiecznego libreciste francuskiego w pewnym (nieudumym) oparciu o tekst Racine'a. Skojarzenie fragmentów *Ifigenii w Aulidzie* Glucka z *Ifigenią w Aulidzie* Eurypidesa — muzyki artysty starożytności — dało rezultat świetny i harmonijny, który zaszczyt przynosi radiofonizatorowi.

Nielatwe zadanie opanowania roli tragedii Eurypidesowej przypadło w udziale następującym aktorom: Strachockiemu, Zaklickiej, Zahorskiej, Pichelskiemu, Chodeckiemu, Małgorzowskiemu. Bywały w ich grze momenty dobre i bardzo dobre, bywały i słabsze. Jednym z częściej powtarzających się momentów słabszych było wpadanie raz po raz z toku mowy poetyckiego, rytmizowanego, w takt prozatorski. Jak uniknąć monotonnej siekanki rytmicznej, zachowując zarazem rytm w pełnej jego żywości — pokazał przede wszystkim Janusz Strachocki (Agamemnon), który dał też najbardziej przekonująco zagrana i najjednolicięj opracowaną rolę tego słuchowiska. Bardzo „radiogeniczny” był w swym krótkim epizodzie Chodecki.

Słuchowisko poprzedził wyciemny i treściwym słowem wstępny, wprowadzającym w problematykę *Ifigenii*, profesor U. S. B. Stefan Srebrny.

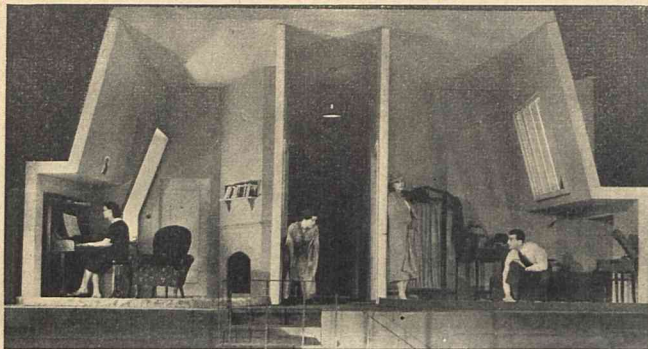
WIECZORY TEATRALNE

WARSZTAT TEATRALNY: *Kaprysy Marianny*, sztuka Alfreda Musseta. Przekład Tadeusza Boya - Zelenieckiego. Reżyseria: L. Jabłonkówna. Dekoracje: Zenobiusz Strzelecki.

Gdy się w krótkim odstępie czasu widzi na scenie utwory tej miary, co *Kaprysy Marianny* i np. *Asmodeusz Mauriac'a*, narzuca się przede wszystkim jedno spostrzeżenie: że dzieła te odsłaniają jakąś rdzenną, wspaniałą genealogię historyczno-literacką, że leżą na jej i tej samej, nie znającej odchylenia linii, którą na mapie kultury kreśli tradycja literacka o wielowiekowej trwałości. Mimo że komedie Mauriac'a dzieli od sztuki Musseta dystans z górą stu lat, ich „źródła” pozostały jednakowe; i stąd i stamtąd jednakowo blisko do Moliere'a i Racine'a. Przekład *Kaprysów Marianny*, dokonany przez Boya, jeszcze dobitniej akcentuje to organiczne powiązanie, istniejące jedynie w literaturach tak wielkich jak francuska: widać tu od razu ten sam piękny trud tłumacki, z jakiego wyłonili się w kształtach polskich utwory Rabelais'go, Brantôme'a, Pascala, Chateaubrianda.

Szczęśliwą rękę miał ten, kto sztukę Musseta wcielił do repertuaru Warsztatu Teatralnego; jednak nie stało się to niestety sukcesem debiutującej reżyserki, p. Jabłonkówny. *Kaprysy Marianny* — to teatr tego rodzaju, że reżyser tylko wtedy w nim triumfuje, jeśli efekt jego roboty całkowicie „wsiąka” w przedstawienie, nie zostawiając żadnych wzdętów na wierzchu. Tymczasem spektakl Warsztatu dał nam odczuć zle rozstawienie rzucających psychologizmy — zwłaszcza w odniesieniu do Klaudii i Oktawa. Klaudio nie mieści się bez reszty w ramach groteskowego typu, jaki w rozlicznych odmianach epotykiamy u Moliere'a: ten typy biurokrata i oculus mierzuchem ma w sobie coś z drapieżnego demoniizmu, krew dla niego nie jest pierwszorzędna; ten półgłowy umie nienawidzić. Lekko od Oktaw winien być wyraźniej obrysowany konturem tragicznym: karnawałowy birbant, zna on kaprysy Marianny — kaprysy życia, umie cierpieć nad ironią śmierci ezlachetnego Celia.

Reżyserieskie sumienie p. Jabłonkówny obciąża także kilka „grzechów głównych”: dostojna omszała flaszka, wydobytą z piwnicy neoplatonickiej gospody, jest po prostu... karafką; chłopiec z oberży chodzi w zupełnie dzisiejszych spodniach i kamizelce pro-



„SZÓSTE PIĘTRO” ALFREDA GEHRI
pp. Nobisówna, Jaraczówna, Bonacka i Pośpielowski

wincjonalnego piccolaja; spod togi sędziego Klaudia wylaża „cywilne” spodnie p. Grolieckiego... itd. Aktorzy powetowali częściami usterki reżyserii. Świetny był zwłaszcza p. Śliwiński jako Otaw: pięknie mówił o winie i miłości, poruszał się z wdziękiem; scena po zabójstwie Celia wypadła dzięki niemu znakomicie. P. Groliecki (Klaudio), choć wychylił się z mussetowskiej orbity, dał postać interesującą i jednolitą. Małą rolę Tibii p. Dorwiski uczynił prawdziwym majstersztykiem. Wielkiej kultury aktorskiej dowiedli swą grą pp. Romanówna (Marianna) i Roland (Celio). P. Małyniczówna była tylko karnawałową, bo zbyt młodą matką romantyka Celia; czysta dykcja i dźwięczny, niski głos zjednały jej szczerą sympatię widzów.

Dekoracja p. Strzeleckiego, podobnie jak w *Zwiciastowaniu* Claudela, celna w swej prostocie i pomyslowa w rozplanowaniu, lecz może zbyt stonowana w kolorach: za mało w niej było irrealnego nastroju feerii, orgii barwnej włoskich zapustów.

TEATR KAMERALNY: *Niewiniątka*, sztuka w 3-ach aktach Lilian Hellman. Przekład Heleny Myslakowej. Reżyseria: Irena Grywińska. Dekoracje: St. Jarocki.

W *Niewiniątkach* jest właściwie mate-

rial na dwie sztuki, obracające się w dwóch kregach zupełnie odrębnej problematyki. Autorka amerykańska połączyła te kregi w jeden utwór dwuogniskowy, lecz uciegnęła na tym nie tylko konstrukcja dramatyczna — stepiło się także ostrze tendencji społecznej sztuki. Psychologia dziewcząt w okresie przedpokwitania przesunięta została niejako na periferie dramatu Marty Dobie i Karen Wright — nauczycielek, posiadanych o uprapienie lesbijskiej miłości. Samo zagadnienie inwersji seksualnej i jego rezonans w opinii publicznej inaczej musi się przedstawiać w Ameryce, gdzie np. homoerotypizm jest ściśle związany — jak dowodzą badania młodych socjologów — z życiem świata przestępczego, z hierarchiczną strukturą organizacji gangsterskiej. Tam proces rzekomych lesbijek miałby posmak wielkiej sensacji kryminalnej; u nas byłby on raczej kwestią obyczajową — moralną dościsł osobobną i powzednią. Dlatego *Niewiniątka* nie budzą na widowni Teatru Kameralnego wyższego oddźwięku, właściwego utworom nabrzmiałym jaskrawą aktualnością lokalną.

Blysk prawdziwego dramatu objawia się tu w jednej jejnej scenie: kiedy Marta pod wpływem depresji po prośbie uświadamiła sobie nagle, że jej miłość do Karen ma istotnie charakter pożądania zmysłowego, że

więc oskarżenie było tylko w połowie oparte na kłamstwie. Momentu tego aktorsko p. Biesiadecka nie wykorzystała. Na czolo obsady wysunąć należy pp. Polakównę, Wierzejką i Sokolowską, grające role raczej drugoplanowe. Ani p. Grywińska ani p. Biesiadecka nie potrafiły ze swych postaci wydobyc monejszych akcentów. Zespół nieformalny, dopiero dojrzewających półkobieciątek internatowych stanowiły pp. Leśmianówna, Kownacka, Bartówna i in.

TEATR ATENEUM: *Szóste piętro*, sztuka w 3-ach aktach Alfreda Gehri. Przekład Józefa Brodzkiego i Jerzego Waldena. Reżyseria: Stanisława Perzanowska. Dekoracje: Władysław Daszewski.

Ta dościsł monotonna paryska komedijka usiłuje odtworzyć możliwie autentycznie koloryt określonego środowiska — dać tzw. „przekrój społeczny” szóstego piętra wielkiej kamienicy czynszowej w pierkier metropolii. Na jej realistyczną onisowosć można by łatwo przystać — ostatnie lata nauczyl nas, że z elementu epickiego mogą powstawać dobre utwory sceniczne, ciekawe i żywe; lecz autor niepotrzebnie przepłata chwilał nurt opisowy swej sztuki zrywami ku płaszczy dramatyckiej, które wypadają nieprzekonywająco i szablono. Mało zróżniczkowane, jak gdyby tylko mechanicznie powielone egzemplarze „szarego człowieka” i jego codziennych przeżyć mogą zainteresować właśnie swoją szarością i małością; do dramatu natomiast trzeba stercia innych monolitów, innych osobowości i konfliktów.

Przedstawienie w Teatrze Ateneum miało wysoki poziom artystyczny — do prawdy, zupełnie niewspółmierny z wartością samej komedii. Fakt ten przypisać należy doskonałej reżyserii Perzanowskiej, aktorem (prym wśród nich dżierzą reprezentanci dwóch pokoleń rodziny Jaraczów oraz pp. Zahorska, Daniłowicz, Bonacka i Pośpielowski), wreszcie — dekoracji Daszewskiego, stanowiącej wprost nieomylnie rozwiązanie tego postulat, jaki sztuka Gehriego przestrzeni scenicznej narzuca. Nawet rzekome kicze Maksa Lescaiera — przez cełujący Daszewskiego smak kolorystyczny — stały się właściwie pełnymi smaku żartami malarskimi.

R. K.

PRZEGLĄD PRASY

Nowy zeszyt *Marcholta* nie przynosi pozycji wybitnych. Artykuł Karola Ludwika Konińskiego „w sprawie chrześcijańskiej odbudowy świata” poświęcony jest w głównej części omówieniu niedogmatycznej postawy religijnej, jak u Jamesa i Swiecińskich. Następnie Józef Marian Świecicki omawia krytycznie dla ogłady historyzoficzne Bohrzyńskiego i in. przedstawicieli „szkoły krakowskiej”. Bardzo osobliwe są wywody p. Kazimierza Molendzińskiego o znać, pięknie książkę dla dzieci Kononpniekiej *O krasnoludkach i sierotce Marysi*. Po drobniejszej analizie, w sposób przesyadny i nacągający konwencjonalne elementy bajki (także krasnoludków!), przychodzi wniosek następujący: „Sądze, że nie jest to przesada ani egzaltacja, jeżeli opowieść *O krasnoludkach i sierotce Marysi* nazwiemy mitem odrodzenia chłopca polskiego, związanym — ponad przestrzeni czasu — z drugim mitem — o Piasecie, który odegrał zdaje się dość poważną rolę w tworzeniu się ideałów społecznych XIX wieku”. Czy autor, który uskarża się na niedocenianie twórczego znaczenia mitów, uważa że książka dziecinna Kononpniekiej powinna odegrać także poważną rolę w tworzeniu się ideałów XX wieku?!

Poezję reprezentuje w numerze Czesław Miłosz. Dwa poematy, które publikuje: *Brama wieczorna* i *Brama poranku*, przypominają wiersze z *Trzech zim* (najbardziej *Hymn*), ustępując im jednak pod względem siły wizyjnej i patosu emocjonalnego.

Nowy numer czasopisma krakowskiego *Nasz Wyraz* świadczy o jego ciągłym postępie i doskonaleniu się. W numerze kwietniowym piszą m. in. J. Przybóś, K. Wyka,

M. Chmielowiec. Przybóś zwraca się do „autentystów”, określając swoje stanowisko wobec doktryny Czernika; zaznacza m. in., iż jest doktryna bez treści. Wyka poprawia się raz jeszcze z *Młodością Jasia Kunejela*, nie wnosząc wielu nowych momentów do przewlekającej się już dyskusji nad nagrodą PAL. Wreszcie Michał Chmielowiec polemizuje z Wyką, ale nie o Pieta, tylko o bronioną przez krakowskiego krytyka wartość komunalów w obecnej sytuacji literackiej. Komunały, a więc problematyka społeczna i jednostkowa, na miejsce modnego w latach powojennych psychologizmu, relatywizmu, snobizmu pseudo-filozoficznego — owszem, zgoda na to, powiada Chmielowiec, ale nie traktujemy tego jak zbawienia, tylko po prostu jako *zlurowanie jednych drzewców, już zużytych, na rzecz drzewców nowych, nie przeczuwanych*. Wymieniamy ten artykuł dlatego, że uwidocznia on w klasyczny sposób przeciwieństwo dwóch typów krytyki: o nastawieniu moralistycznym i o kierunku programowo-artystycznym. Oba te typy istnieją wszędzie i wszędzie są w naturalnej niezgodzie. Co nie znaczy, aby tylko jeden z nich miał rację. Owezem oba są potrzebne.

W *Zyciu Literackim* za styczeń i luty b. r. Wacław Borowy kreśli piękny portret Kazimierza Wóycickiego, pelen dyskretnych sympatii i uznania dla „tego, który tyle dostarczył podnięt umysłowych, a takim jest zarazem pięknym przykładem wielkiego zapalu do badań i większej jeszcze miłości do sztuki”. W dalszym ciągu numeru Kazimierz Budzyk polemizuje ze studium prof. Lempickiego o stylu, dowodząc paradoksalnej (na pozór) tezy, że stylistyka nie jest

bynajmniej zależna od filozofii stylu, tłumaczącej istotę tego zjawiska, tak jak nauka o elektryczności nie ma potrzeby liczyć się z określeniem istoty elektryczności w takich lub innych filozofów. „Przechodząc na teren stylistyki, musimy stwierdzić, że jej przedmiotem badania jest utwór artystyczny w jego językowym aspekcie, każdorazowo zaś przedmiot poznania zależy będzie od tego w jakich kategoriach zechcemy go ująć. I tutaj istnieją dwie zasadnicze możliwości: pierwsza to zacierpniecie z lingwistyki całego arsenału kategorii gramatycznych; będzie tu wszystko to, co stworzyła dotąd t. zw. lingwistyka statyczna — i druga: stworzenie w stylistyce takich kategorii, które by obejmowały większe całości słowne, jak np. opowiadanie, opis, monolog i dialog”.

Poza tym *Życie Literackie* przynosi w ostatnim numerze wiele pozycji pomniejszych, głównie recenzji. Dział ten powierzony jest tu nieraz pierwszorzędnym piórom, wydaje się jednak jakby był niedość skoordynowany.

W Łodzi zaczęło wychodzić drugie już — obok *Kultury Łodzi*, o której pisaliśmy niedawno na tym miejscu — czasopismo literackie: *Wymiary*. Wydawcą jego jest, w imieniu Towarzystwa Artystyczno-Literackiego w Łodzi, Tadeusz Sarnecki. Towarzystwo to ma duże ambicje kulturalne i społeczne; przyszłość pokaze, czy potrafi spełnić swe zamiary. Pierwszy numer *Wymiarów* prezentuje się dobrze, nawet ładnie pod względem graficznym; czytamy w nim m. in. wiersze M. Brauna, G. Timofiejewa, przekład M. Jastruna z Rilkiego, fragmenty prozy i bystry artykuł redaktora o przyczynach braku zrozumienia poezji wśród ogółu. Należy więc żywić pisnu dalszego rozwoju.

KSIĄŻKI NADESŁANE

WACŁAW GRUBIŃSKI: *Listy pogańskie*. Warszawa 1938. F. Hoieski.

J. M. THOMPSON: *Przywódcy Wielkiej Rewolucji Francuskiej*. Przel. Stefan Pomian. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.

CZESŁAW STRASZEWICZ: *Przekleta Wenecja*, powieść. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.

ALDOUS HUXLEY: *Niewidomy w Gazie*, tom II. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.

SIGRID UNDET: *Ołaf syn Auduna i jego dzieci*, tom II. Przel. Wanda Kragen. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.

ELIZA ORZESZKOWA: *Listy*, tom II, część pierwsza. Warszawa — Grodno 1938. Nakł. Tow. im. E. Orzeszkowej oraz Instytutu Wyd. „Biblioteka Polska”.

TAMARA SOŁONIEWICZ: *Wspomnienia tłumacki „Anturisa”*. Przel. Zofia Prawdnicowa. Warszawa 1938. Inst. Wyd. „Biblioteka Polska”.

ANTONI TREPIŃSKI: *Dziennikarz na prowincji*. Warszawa 1938. F. Hoieski.

ADAM ŁYSAKOWSKI: *Dwadziesięciolecie*. Związek Bibliotekarzy Polskich. Kraków 1937. Nakł. Przegłado Biblioteczne.

KAZIMIERZ WÓYCICKI: *Rytm w lizbach*. Z 28 tablami. Wilno 1938. Z zagadnień poetyki, nr 7. Skład gl.: Dom Książki Polskiej, Warszawa.

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ: *Pasje błędniarskie*, powieść. Warszawa 1938. Gebethner i Wolff.

JAN MOSDORF: *Wczoraj i jutro*. Studium społ-polityczne, część II. Warszawa 1938. Nakł. Prosto z mostu.

TADEUSZ ZAMOYSKI i EUGENIUSZ KRZEMIEŃSKI: *Kodeks honorowy*, wyd. II. Warszawa 1938. Wyd. M. Planca.

TADEUSZ HOŁUJ: *Plonące ścieżki*, poezje. Kraków 1938. Klub Młodych Artystów.

JULIUSZ STANISŁAW HARRUT: *Maby Rzym*, tom IV. Warszawa 1938. Skład gl.: Gebethner i Wolff.

MARIAN CZUCHNOWSKI: *Pieniądz*, powieść. Kraków — Warszawa — Lwów, 1938. Wyd. „Sfinks”. Skład gl.: Księg. „Kultura”, Wadowice.

Redakcja: Warszawa, Chmielna 33, telefon 3.04.09; czynna codziennie (w dni powszednie) od godziny 13 — 15. Rękopisów nadesłanych nie zwraca się.
 Administracja: Warszawa, Chmielna 33, tel. 3.04.09; czynna codziennie od godziny 12 do 14. Prenumerata w kraju: mies. 1.80 zł., kwart. 5 zł., rocznie 18 zł., za granicą: mies. 2.50 zł., kwart. 7 zł. Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty — 60 gr. za tekstem; 80 gr. w tekście. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

ZA REDAKCJĘ: Roman Kołoniecki

ZA WYDAWCĘ: Kazimierz Sowiński