

i w czym dynastyczne, spokojne cesarstwo niemieckie, razem nawet z zakonem krzyżowym, przypomina dzisiejszą dynamiczną Rzeczę? Sytuacja dzisiejszej Polski jest nieporównanie trudniejsza, powiedziałbym nawet: poważniejsza niż sytuacja Polski Jagiellońskiej. To czego oczekują od nas wielcy sąsiedzi, by nas uznać za czynnik równorzędny sobie, a mali — by zaufać nam i oprzeć się o nas, wymaga od nas ogromnego wysiłku, zmierzającego nie tyle do stworzenia mocnego państwa, ile mocnego, jednolitego, świadomego swych celów i dążeń społeczeństwa polskiego!

Jesteśmy narodem na samym pograniczu wielkości. Średni liczebnie, jutro staniemy

się jedni z najliczniejszych. Młodzi kulturalnie i nie strawieni jeszcze sceptycyzmem, jutro będziemy może zmuszeni podźwignąć ciężar kultury europejskiej i podjąć prace cywilizacyjne z tym optymizmem i wiarą, która zawsze stanowiła nieodzowny warunek postępu. W pochodzie cywilizacji, nasycającej kolejno różne narody Europy potęgą, oświeceniem i dostatkami, my jesteśmy pierwsi z kraja. Oczywiście obserwując nas uważnie i ostro, nie skłonne już do pobłażliwości okazywanej nam w pierwszych, „próbnych” czasach naszego istnienia. Jesteśmy skazani na wielkość albo tracimy rację istnienia jako państwo pierwszorzędne. Taki jest mit naszych czasów. Gdybyśmy

gdybyśmy chcieli rozwiązać tylko zewnętrznie, ludzkie naród tramtadacją mocarstwową i wykorzystując polityczne okazje, należałoby się wyprzeć go kategorycznie, bo może przynieść nam tylko chwilowe zdobycie i powodzenia, a potem zawód i może nawet nie-szczęście. Podjęty od wewnątrz, stanowi zadanie trudne i nie zawsze przyjemne dla niesformy polskiej duszy, ale pewne, wdzienne i poryjające, zważywszy cały naturalny, nie powstrzymany pęd naszego narodu ku najwyższym szczeblom rozwoju, pęd, którego nie zdołała zabić ani niewola, ani wojny, ani nędze, ani nawet właśnie wewnętrzne i „potępienie” polskie spory! Jeżeli jednak to co nas uprawnia do wia-

ry w wielkość naszego narodu było dotychczas instynktowne i żyło od improwizacji do improwizacji, to podjęcie świadomego dążenia do wielkości nie może oznaczać innego jak formułę lazu, bezsporną, zwartą i nowoczesną a obejmującą wszystkich Polaków. Ład taki znaczy solidarność narodowa. Solidarność znaczy poddanie się interesom ogółu. Najwyższy interes ogółu, to wyznaczenie wspólnej wiary — chociażby wbrew przekonaniom jednostek. Tak jest, chociażby i wbrew przekonaniom!

Taki jest mit naszych dni.

FERDYNAND GOETEL

LUDWIK FRYDE

Z DUCHA BERNANOSA

Pierwsza książka Andrzejewskiego była poniekąd egzaminem debiutującego pisarza. Egzamin wypadł, jak wiadomo, dobrze. *Drogą nieumkniętą* miały wszelkie cechy dobrej literatury: poważną treść, szczerze przemysłaną problematyką, uczciwą robotę artystyczną i czysty, staranny styl. Szczególnie ujmują w tych opowiadaniach postawa autora wobec bohaterów, szlachetny dystans, który sprawia że odczuwamy te postaci nie tyle jako kreacje artystyczne, ile jako ludzi, jako naszych bliźnich.



JERZY ANDRZEJEWSKI

*Lad serca*¹ stanowi w twórczości Andrzejewskiego wielki skok. Autor zerwał ze „złotym szablonem, którym wadał tak dobrze w opowiadaniach. Jego powieść wykracza ponad „dobrą literaturę”, wznosi się do sfery poszukiwań, ryzyka, twórczości. Od realizmu analitycznego przechodzi do formy, którą na innym miejscu nazwiemy „realizmem zdobywczym”; innymi słowy, od odtwarzania i rozbioru faktów zmierza ku wizji, w której pewien, wyodrębniony przez pisarza jako szczególne cenny, wynek rzeczywistości urasta dzięki ekspresji artystycznej do rozmiarów swego rodzaju „mitu” powiesiowego.

W *Ladzie serca* ośrodek mitu stanowi dusza ludzka. Jest ona uwikłana w sieć sprzecznych napiętności, ląkająca dobra i czyniąca zło. Andrzejewski mniej analizuje, więcej w sugestywnych słowach maluje i narzuca wyobraźni czytelnika owe stany wewnętrzne, kiedy jednostka oderwana od świata, pogrążona w nie przenikalnej dla drugiego człowieka samotności, lamie się z sercem i sumieniem. Bohaterowie *Ladu serca* — jak chłopci białoruski Siemion i Taisa, jak ksiądz Siecheń i jego wychowanek Michaś, jak upada dziewczyna Anna i bandyta Morawiec — to w oczach pisarza i w strukturze jego utworu nie tyle charaktery, typy reprezentujące środowisko społeczne i kulturalne, ile raczej *naście dusze*, wyjęte z kultury i rozżarzone ogniem walki o zbawienie lub potępienie. Walka ta toczy się nieustannie. Bojownicy jej nurzą się w halucynacje, śnią na jawie, ulegają ciągłym falom skojarzeń z przeszłości, powracają jak widmo. A ponad gromadą grzeszników, targających się między zbrodnią a świętością, rozciąga się jako wizja naczelną, wielka metafora powieści — noc, jesienna noc, która zaciera kontury rzeczy i zjawisk i czyni z ziemi przerażające królestwo wichru i ciemności.

¹ JERZY ANDRZEJEWSKI: *Lad serca* — powieść. Warszawa 1938, Tow. Wyd. „Rój”, Str. 344.

Bohaterowie *Ladu serca* żyją samotnie, ale nie w niezależności od siebie. Przed naszymi oczami przesuwa się szereg dramatycznych scen (dramatyczność ich potęgę sensoryczną fabuła, kilkakrotnie ocierająca się o śmierć lub morderstwo), scen — rozgrywek moralnych, w których, jak sugeruje autor, bierze udział nie tylko człowiek zamagający się z drugim człowiekiem, ale i Bóg walczący o duszę ludzką z szatanem. W biegu opowieści akcent przesuwa się na to rozgrywkę i pod koniec książki „lad serca” oznacza nie tyle czysto duchową jednostki w oderwaniu, ile ofiarność jej dla bliźnich. I główny bohater powieści, ksiądz Siecheń, który porzucił Annę dla powołania kapłańskiego, czuje się szczęściowcem winnym jej upadku.

W *Ladzie serca* spłata się kilka wątków fabularnych. Chłop białoruski Siemion umiera, przgnieciony w lesie pniem starej sosny; następnego rana żona jego Taisa zabija siebie i dziecko. Ksiądz Siecheń przeżywa boleśnie utratę miłości swego wychowanka i nie oczekiwane spotkanie z kobietą, którą przed laty porzucił. Bandyta Morawiec ukrywa się w lasach w pobliżu wsi; przypadkowe spotkanie z księdzem naprowadza go na nową drogę. Seweryn, syn dziecka, w chwili słabości zdradza się przed policjantem, a następnie w obawie przed karą popełnia morderstwo. Te i inne wątki, zamontowane spójnie i sugestywnie, stanowią rusztowanie powieści, na którym wznoszą się dramatycznie rozbudowane epizody. Posiadają one dużą siłę wyrazu i często budzą w czytelniku głęboki rezonans uczuciowy.

Powieść Andrzejewskiego wyrasta z potężnej i rozgałęzionej tradycji literackiej. Ojcem jej, twórcą wielkiego i posepnego mitu powiesiowego, na którym się opiera, był Dostojewski. Fascynujący kolorysty i duchowy i artystyczny jego książek posiada olbrzymią sugestię i po dzień dzisiejszy kształtuje formy współczesnej prozy, stanowiąc żywy wzór dla tak reprezentatywnych jej przedstawicieli jak Mauriac, Bernanos, Malraux i Green. *Lad serca* narodził się z ducha Bernanos. Przepływa przez tę powieść nurt wiary żarliwej i przesiąkniętej pesymizmem, o mocnym zabarwieniu jansenistycznym. Ksiądz Siecheń mówi do Morawca: „Mój synu, przecież wierzy się nie zawsze, wierzy się ciągle na nowo. Tu gesty niczego nie uratują. Ani słowa, ani nawet czyny, bo mogą kłamać... Bóg żąda od człowieka całkowitej szczerości, okrutnej szczerości”. To przeświadczenie wewnętrzne nadaje postaciom i zdarzeniom, przedstawionym w powieści, głębi i fascynujący sens, owiewa je atmosferą rzeczy ostatecznych. Patos przeżyć duchowych, gra dobrych i złych pokuszeń, wizja świętości i grzechu staje się źródłem wstrząsów metafizycznych. O te wstrząsy, odruchy „całkowitej szczerości, okrutnej szczerości”, zdaje się, idzie katolikom następcem Dostojewskiego.

Nie chcę jednak przez to bynajmniej powiedzieć, że Andrzejewski jest uczniem czy naśladowcą Bernanos. Nie może być w odniesieniu do niego mowy o przejmowaniu oderwanych schematów formalnych czy chwytów technicznych, jak to się trafia często u współczesnych poetów. Autor *Ladu serca*, wyraźnie spokrewniony z francuskim pisarzem, nawiązuje do jego dzieła włącza się świadomie w prąd współczesnego mitu powiesiowego. O wpływie można mówić w szczególności; np. postać księdza Siechenia zrodziła się zapewne pod wrażeniem potężnych postaci księży z *Pamiętnika wiejskiego proboszcza*. Wpływ zresztą Bernanos nie jest wyłączny; silnie oddziaływał na autora *Ladu serca* Conrad, tak w melodramatycznym przedstawieniu dramatu Siemiona i Taisy, jak w rysunku postaci karcmarza Grzegorza Litówki i nieszczęśliwej Anny, powstałych, wolno przypuszczać, nie

bez silnej inspiracji ze strony *Zwycięstwa* (Schomberg i Lena).

Są to jednak tylko szczegóły. Spontaniczny, żarliwy nurt powieści porywa czytelnika, każe mu wraz z autorem i bohaterami przeżywać wloty i upadki duszy ludzkiej. Trzeba pewnego dystansu, zimnej refleksji, aby sobie uświadomić, że powieść ta nie zawsze jest dociągnięta do swej koncepcji. Przede wszystkim nie dociąga się do niej styl. Andrzejewski włada czystym, starannym, eleganckim językiem, ale pisze zbyt łatwo, spod pióra wypływają mu gładkie, konwencjonalnie zaokrąglone zdania i okresy. Pod tym względem nie widać zmiany w stosunku do jego pierwszej książki. Nie dostaje stylowi *Ladu serca* zwięzłości, wyrazistości, zwięzłości; i dlatego nie ma dość ostrej granicy między sferą wspomnień a sferą aktualnych wydarzeń. Dramatyczna konstrukcja powieści, rozgrywanej się w ciągu jednej nocy, ulega przez to zamazaniu.

Niedostateczna śmiałość, nie doprowadzone do końca rozbieżności schematu opowieści psychologicznej, uwidoczniły się tylko w ekspresji językowej. „*Lad serca*” stoi jak gdyby na granicy między powieścią realistyczną a utworem wizjonerskim, ukształtowanym w myśl praw ustanowionych, bez troski o wierną zgodność z konwenansem aperepcji zmysławiej. Obok scen i fragmentów pełnych niepopolitej mocy (jak rozmowa Gejzjanowskiego z Michasiem) walają się po opowiadaniu rudymenty schematycznego realizmu, bezinteresowne opisy, narracyjne rozwinięcia węzłów przyczynowych itp. Trudno powiedzieć czy autorowi zabrakło chęci czy odwagi, aby podjąć się wysiłku konsekwentnej deformacji realiów, całkowitego przelaminowania konwencjonalnej aperepcji świata. Zdaje się jednak, że takie ujednolicenie i spotęgowanie ekspresji artystycznej *Ladu serca* byłoby zgodne z zamierzeniem, jakie wyczuwamy u podstawy tego utworu.

Patrząc na powieść Andrzejewskiego ze stanowiska jej przypuszczalnego zamierzenia, można dostrzec również pewne *przeciągnięcia*. Autor pisząc swój utwór pośpiesznie, w pewnej mierze z tygodnia na tydzień, nie ustrzegł się niebezpieczeństw latwizny. Jeśli np. zwrócimy uwagę na opisy przyrody, bardzo licznie i obficie poruszane, uderzy nas niewątpliwie pewna monotonia i łatwa symbolika. Ciągłe powraca wichry, wirujące w ciemności; ciągłe narzuca się jako główna cecha krajobrazu pośpieszność, straszność wydobytą dość łatwym pociągnięciami. Ale te przeciągnięcia były nieuchronną konsekwencją twórczego założenia: próby, ryzyka, pojścia na całego.

Nie zawsze jednak błędy są wadami. Andrzejewski nie podciągnął swej powieści do koncepcji Bernanos nie dlatego że nie umiał, ale również dlatego że nie chciał — świadomie czy nieświadomie, to wszystko jedno. Działywały w nim zapewne opory przeciw pisaniu na wrażenie. Bądź co bądź w powieści, reprezentowanej przez autora *Pamiętnika wiejskiego proboszcza*, ostatecznym celem jest *ustrasz psychiczny*, taki jak prostym układem elementów osiąga literatura ludowa. Bernanos włada bogatym ładunkiem treści intelektualnych, emocjonalnych i t. d., zwraca się też nie do ludu ale do inteligencji; aby jednak wstrząsnąć sumieniami, przede wszystkim szarpie... nerwami, i w tym celu aplikuje stare, niezawodne środki romansu grozy. Sensacja, zbrodnia, melodramat, czarne i białe — oto wspólny repertuar sposobów, obliczony niewątpliwie na niższe gusty i upodobania. Andrzejewski robi co może aby wypełnić ideał, z determinacją podkreśla brzydotę, jaskrawość, nawet ordynarność, nie czuje się jednak w swojej skórze na tym grząskim terenie.

To samo spostrzeżenie można odnieść do halucynacji, patetycznego monologu we-

wnętrznego i in. sposobów, które stawiają przed oczami czytelnika człowieka „jako takiego”, jako „naga duszę”. Cokolwiek bowiem powiedzą o tym polonisci pewnego typu, trzeba stwierdzić, że opowieść typu Bernanos *falszuje zarówno sztukę jak człowieka*. Niech nie zwodzi nas magiczne wizjonerstwo; zarówno w realizmie analitycznym jak w realizmie zdobywczym człowiek ujęty jest naturalistycznie a nie humanistycznie, poza swym środowiskiem, poza kulturą, poza konkretnym faktem. Tylko że realności analityczni dokonują rozbiór „natury”, psychiki systematycznie, za pomocą chirurgicznych instrumentów, realności zaś „zdobyczy” mitologizują tę psychikę, stojąc na gruncie wrogoego pozytywizmu, ale w istocie również fałszywego, nie mniej subiektywnego idealizmu filozoficznego. Należy jasno ograniczyć i przeciwstawić idealistyczne ujęcie człowieka, które daje powieść typu romantycznego, i ujęcie realistyczne, które kształtuje wielką prozę epicką. W epice nie istnieje człowiek jako krzyk nagięty duszy tonącej w halucynacje, ale jako konkretna, zobiektywizowana jednostka widziana w jasno zarysowanym konturze, uczestnicząca w realnym trójwymiarowym świecie. Epika wychowuje do tego uczestnictwa.

Kto wie, czy polowiczność Andrzejewskiego w wykonywaniu nakazów poetyki realizmu zdobywczyemu nie pochodzi właśnie z wątpliwości, którym tu daje wyraz. Ale ta polowiczność zmieniła się na autorze. Wizjonerstwo Bernanos chroni jego świat od konfrontacji ze światem naszego doświadczenia codziennego; tworzą silną wielkiego talentu wyiera sugestię potężną i jemułolita. Andrzejewski zawał się w pośredku: między realistyczną ewokacją a wizją. Postaci jego są niejednolite i dlatego mało przekonujące; coż jest np. w Michasiu z dzieciństwa i pacholectwa? Co gorsza, przy bliższym przyjrzeniu się widać że wszyscy ci ludzie, ksiądz Siecheń, posterunkowy Nawrocki, syn dziedzica sędzielnicy Gejzjanowskiego czy dziewczyna upada Anna i bandyta Morawiec, czują, myślą i mówią jednokowymi kategoriami — *kategoriami dzisiejszej inteligencji*. Andrzejewski nie docenia tego faktu psychologicznego, że przeżyca odciekają się na nas i zostawiają ślad nieartyści: że zawód prostytutki czy bandyty przetwarza do głębi psychikę ludzką, wpływając na system odruchowy i skojarzeniowy. Postaci *Ladu serca*, Anna czy Morawiec, to prebrani inteligencji warszewscy. „Czy nie zastanawiał się pan nigdy nad tym, że Bóg gdy do nas przemawia skazuje nas na samotność?”. Te słowa wypowiada ksiądz Siecheń do bandyty, w kilkanaście minut po wystrzeleniu go od śmierci w bagnie. O więkskim, kresowym policjancie mówi autor: „Nawrocki wiedział jak bardzo żyjemy naszymi wrogami”. Podobnie określał psychikę prostych ludzi Wittlin w *Soli ziemi*, czynił to jednak świadomie, nie odtwarzając psychiki ludowej lecz interpretując ją i podkreślając te psychikę interpretacyjną jako swoisty typ stylizacji. Andrzejewski, niestety, błędi i popełnia fałszywe psychologiczne zupełnie mimowiednie.

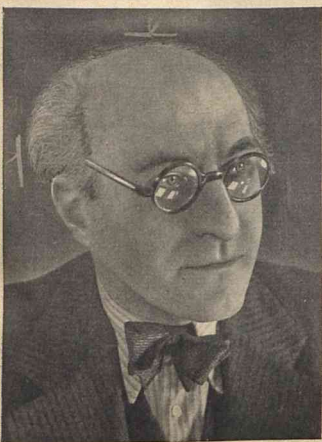
Powieść Andrzejewskiego jest wysiłkiem bardzo ambitnym i niepowodnym. Autor *Drogą nieumkniętą* niepowrotnie zerwał ze szkolną konwencją i wkroczył na drogę poszukiwań ideowych i artystycznych. Ta droga zawsze jest trudna, a dziś szczególnie niebezpieczna. Na każdym kroku kuszą zwodnicze manowce. Wydaje się, że takim manowcem ideowym jest naturalistyczne ujęcie człowieka we wszelkich odmianach naturalizmu i że takim manowcem artystycznym może stać się łatwo wzkreszony ideał powieści romantycznej, „realizmu zdobywczego” i patetycznego wizjonerstwa.

LUDWIK FRYDE

WIKTOR BRUMER

WIELKI REPERTUAR — ALE W NIEMCZECH

W dwu ostatnich zeszytach wydawanego przez „Goethe-Gesellschaft” kwartalnika p. n. Goethe ogłosił Hans Knudsen interesująca statystykę przedstawień utworów Goethego i Schillera w sezonie 1936/37 na scenach niemieckich. Statystyka ta jest ze wszelkich miar interesująca i — pouczająca. Świadczy ona przede wszystkim o tym, że wszystkie teatry niemieckie uważają za swój święty obowiązek kultywowanie tego co jest głównym dorobkiem niemieckiej twórczości dramatycznej. Taki np. teatr w Augsburgu wystawił *Ifigenię Goethego* i grał ją zaledwie 2 razy, ale nie zraził się tym i po miesiącu wystawił znowu *Wilhelma Tella* Schillera.



HANS KNUDSEN

Jeżeli statystykę Knudsen porównamy z zestawieniem, dokonanym w *Scenie Polskiej* przez Bolesława Gorczyńskiego („Sezon 1936/37 w teatrach polskich”), to porównanie wypadnie bardzo na niekorzyść naszych ambicji w zakresie wielkiego repertuaru. Bo okaże się, że Mickiewicz, którego *Dziady* przed odyskaniem niepodległości grano w teatrze krakowskim *obowiązkowo* co roku, nie był w ubiegłym sezonie w żadnym teatrze polskim reprezentowany. Wystawiono 9 dramatów Słowackiego w 8 teatrach, *Nieboską komedię* Krasińskiego w 2 teatrach, cztery utwory Wyspiańskiego w 7 teatrach i 9 komedii Fredry w 9 teatrach. W teatrach naszych nie ma ciągłości w przedstawieniach wielkich twórców scenicznych: w Niemczech wystawianie utworów Goethego czy Schillera jest zrozumiałym dla wszystkich obowiązkiem teatru.

Narzekać na publiczność, że rzekomo stroni od wielkiego repertuaru, ani do niczego nie prowadzi ani nie odzwierciedla istotnych potrzeb ani... nie jest przekonywające. Jaskrawym tego przykładem jest ostatnia tzw. „klapa” *Nocy listopadowej*. *Noc listopadowa* w Teatrze Polskim nie zdobyła tym razem szerokiej mas publiczności przypadkowej i snobistycznej, ale zapelnia do ostatniego miejsca „zorganizowaną” widownię, składającą się z członków zrzeszeń i związków czy młodzieży licealnej. I ta „zorganizowana widownia” świetnie reaguje, z zapartym tchem wsłuchuje się w słowa Wyspiańskiego. A przecież dla tej właśnie widowni, nie zaś dla snobów trzeba i musi się wystawiać utwory Słowackiego czy Wyspiańskiego. Dam znowu przykład z teatru w Augsburgu: *Wilhelma Tella* grano tam w ubiegłym sezonie ogółem 9 razy, w tym jedno tylko przedstawienie odbyło się dla nie zorganizowanej widowni, pozostałe zaś dla organizacji „Kraft durch Freude” i dla „Hitler-Jugend”. A więc z cyfr tych okazuje się, że i w Niemczech, które od czasu działalności Volksbühne mają niejako rutynę w organizowaniu widowni, przede wszystkim z myślą o tych widzach, a nie o widzach przypadkowych, organizują się przedstawienia z wielkiego repertuaru.

Cyfrę powtórzeń sztuk Goethego czy Schillera na scenach niemieckich są znacznie skromniejsze niż ilość przedstawień jakie osiągają w Warszawie wybitne utwory. *Dziady* w inscenizacji Schillera grano w Teatrze Polskim 54 razy. Takiej ilości przedstawień nie osiągnął w ubiegłym sezonie ani jeden utwór Goethego czy Schillera. Ba — rzecz ciekawa, że *Fiesco*, który — jak wiadomo — miał w Teatrze Narodowym tylko średnie powodzenie, grany był bądź co bądź 25 razy, podczas gdy w ojczyźnie Schiller do tej cyfry nie doszedł: wystawiony w nowej inscenizacji Ryszarda Weicherta w berlińskim teatrze państwowym, osiągnął cyfrę 19 przedstawień, a w Wiedniu grano go również w całościowej nowej inscenizacji Ernsta Martina — z aktorami tej miary co Aslan i Herman Thimig — 16 razy.

Cyfrę przedstawień są skromne... ale w następnych sezonach będą się mnożyć. *Maria Stuart*, grana w podwójnej obsadzie w berlińskim teatrze państwowym stosunkowo długo, bo 38 razy, nie pójdzie do lamusa, lecz będzie grana i w sezonie obecnym i przyszłym. A u nas? *Dziady* w Teatrze Polskim trzeba by przygotowywać niemal na nowo. Na teatrach naszych mści się i będzie się mścić system wygrywania sztuk — i na to nie ma rady. Ale czy teatry polskie będą nadal traktować premiery np. Słowackiego tak samo jak premiery Kiedrzyńskiego, czy też znajdą remedium przeciwko „wygrywaniu” sztuk z wielkiego repertuaru, jedno jest pewne: muszą je grać, muszą kształcić smak publiczności na tym właśnie repertuarze, muszą kształcić aktorów w mowie i wizerunku i wytarzaniu polskiego stylu scenicznego nie na innych utworach, tylko właśnie na utworach naszych wielkich magów poezji teatralnej.

Jeszcze kilka ciekawych zestawień ze statystyki Knudsen: ogółem dano w Niemczech w ubiegłym sezonie 444 przedstawienia Goethego i 1052 przedstawienia Schillera. Najwięcej razy grano *Fausta*, bo

260 razy, a następnie *Wilhelma Tella* (207 przedstawień) i *Marię Stuart* (194 przedstawień). Statystyka Knudsen jest tym bardziej ciekawa, że autor, świetny teatrológ, nie ogranicza się do cyfr, lecz daje interesujące dane o przedstawieniach. I tak dowiadujemy się, że w berlińskim „Rose-Theater” wystawiono obie części *Fausta*, podzielone na trzy widowiska: 1) *Faust-Mefisto*, 2) *Tragedia Malgorzaty*, 3) *Śmierć Fausta*. Kilkakrotnie grano te widowiska łącznie i przedstawienie takie, rozpoczynające się o godz. 3 pp., trwało — 10 godzin. Starego Fausta i odmłodzonego grało dwóch aktorów (u nas raz zastosowano ten sposób, ale... w operze Gounoda, kiedy to starego Fausta śpiewał Dygas a młodego Gruszczyński). Słowa Duchu Ziemi wypowiedziane były chóralnie, by zwiększyć wrażenie, jakie te słowa winny wywołać na Fauscie... i na publiczności. Wszystko co stanowi w II części alegorię — usunięto, dążono bowiem do tego, by przedstawić drogę życia Fausta.

Dyr. Rose, wychodząc z założenia że Walenty przeklina Malgorzatę, w scenie w katedrze w jego własnie postaci wprowadza zjawisko złego ducha, uważając że jest to konsekwencją poprzedniej sceny. Dając uzasadnienie takiego ujęcia, przypomina reżyser inne sposoby rozwiązania scenicznego zjawiska złego ducha. Dla nas specjalnie jest interesujące, że znakomita aktorka ubiegłego wieku Maria Seebach, grając rolę

Malgorzaty, sama zmienionym głosem słowa ducha wypowiadała. Jest to dlatego tak ciekawe, że zarówno Wysocka jak i Leon Schiller podobnie potraktowali scenę egzorcyzmów w *Dziadach*, chociaż uzasadnienie było tu znacznie głębsze i istotniejsze: zły duch wszedł w Kourada, a ksiądz Piotr egzorcyzmami go z niego wypędza.

Z innych komentarzy Knudsen zasługują na uwagę jeszcze następujące: w teatrach niemieckich używane są często projekcje, umożliwiające szybką zmianę terenu akcji. Dzięki temu np. w teatrze miejskim w Bochum wystawiono trzy części *Wallenstein* na jednym przedstawieniu. Również teatr w Gera wystawił całą trylogię wallensteinowską jednorazowo. Przedstawienie trwało — z godziną przerwą — od godz. 4 pp. do 11 w nocy. Jeden z teatrów wędrownych („Frankfurter Künstlertheater für Rhein und Main”) dał w różnych miastach 33 przedstawienia *Urfausta* na latwiej do przewożenia, specjalnie skonstruowanej, rozkładanej scenie obrotowej. Największym sukcesem kasowym teatru w Bremie była *Maria Stuart*; w przedstawieniu tym podkreślono państwowe znaczenie stanowiska Elżbiety. I w innych teatrach takie było podejście do przedstawień tego utworu Schillera. W Baden - Baden zaprzeczono przy tym całkowicie wiersz poety, dążąc do źle pojętej „naturalności”.

WIKTOR BRUMER

WYSTAWA SZTUKI TKACKIEJ W POLSCE

Impreza wystawowa, urządzona przez Instytut Propagandy Sztuki p. n. „Sztuka tkacka w Polsce”, jest bardzo na czasie. Nie mieliśmy bowiem jeszcze echa wystawy szwedzkiej w I. P. S., której świetna organizacja, wykwił w urzędzeniu ekspozycji, umiejętna choć dyskretna reklama zapewniły u nas powodzenie w stopniu co najmniej równym artystycznym walorom pokazanych obiektów. Przemysł artystyczny w Szwecji wszedł już niewątpliwie w to niebezpieczne stadium, gdzie powodzenie i popyt na rynku międzynarodowym stawia metody produkcji pod znakiem stałe wzmagającej się staryzacji i merkantylizacji, pozahajających je uroku indywidualnych dokonań.

Polski przemysł artystyczny wychodzi naprzeciw zagranicznemu odbiorcy znacznie dyskretniej i powściągliwie, a jego metody produkcyjne, oparte na pryncypie indywidualnej inspiracji artystycznej, budzą znacznie większe zaufanie wśród znawców i kolekcjonerów. Są to metody wprawdzie pod niejednym względem niepraktyczne, w naszych jednak warunkach celowe i konieczne i mające przed sobą widoki dalszego rozwoju. W tym właśnie sensie, w sensie wydatniejszego indywidualnego pierwiastku twórczego w tkackim przemyśle artystycznym na ziemiach Rzeczypospolitej, została zorganizowana obecna wystawa. Mimo niewielkiej stosunkowo ilości eksponatów daje ona wystarczający pogląd na różne etapy tej twórczości u nas od połowy XVII w. aż po dzień dzisiejszy.

W dziale zbytbytkowym podziwiamy stare kobierce strzyżone, gobeliny dekoracyjne, ornaty i sławne pasy polskie, produkowane w kraju przeważnie w warsztatach prowadzonych przez znaczniejsze rody magnackie. Szczególnie piękny jest niewielki, w białoczarnej gamie utrzymany kobierec o motywach ornamentu Dalekiego Wschodu, pochodzący z połowy XVII w. W innych kobierzach przeważają motywy będące kombinacją

WOJCIECH JASTRZĘBOWSKI
Kilim (wyk. „Ład”)

wpływów Zachodu i Wschodu, gdzie wzory perskiej ornamentyki ulegają niejednokrotnie lokalnym przekształceniom. Gobeliny natomiast, jako pierwowzór z Zachodu, noszą niewątpliwie piętno wybitnie europejskiego smaku z niemalą domieszką polskiego regionalizmu, szczególnie pod względem barwy i układu motywów dekoracyjnych. Niezwykle ciekawe są ornaty o bogatych wzorach, z centralną postacią Madonny lub Ukrzyżowanego, oraz tzw. kilimy dworskie, będące dalszym wykształceniem kilimu ludowego. Pasy polskie, wytwarzane w „persjarniach” polskich moźnowładców, grają subtelnymi odcieniami kolorów bladorożowych i błękitnych na tle przerabianym złotą i srebrną nicią. Są to niewątpliwie ważne dokumenty, stwierdzające naszą dobrane ugruntowaną tradycję w tej dziedzinie.

Nawiązały do tej tradycji pierwsze lata b. w. Był to okres wspaniałego rozwoju sztuk dekoracyjnych, okres działalności Wyspiańskiego i Stanisława Witkiewicza oraz Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”. Zamknięcie tego okresu uwińczyło stworzenie „Warsztatów krakowskich”, organizujących swą pracę od r. 1913 w Muzeum Przemysłowym w Krakowie. Głównym wiązadłem, łączącym to nowe tkactwo z tradycją, była tkanina kilimowa, która na międzynarodowej wystawie paryskiej w r. 1925 odniosła niezaprzeczone sukcesy. Odtąd kilim artystyczny jest coraz bardziej poszukiwany. Powstają liczne, technicznie wysoko postawione warsztaty kilimarskie, a pracownie prof. Jastrzębowski, Czajkowskiego i Trojanowskiego w warszawskiej Akademii Sztuk

Pięknych wypuszczają co rok w świat wielu utalentowanych adeptów tej wdzięcznej sztuki. W r. 1926 powstał „Ład”, który ogniskuje w sobie najpoważniejsze wysiłki w tej dziedzinie i może się poszczycić dużym sukcesami na wystawach krajowych i zagranicznych.

W dziale nowoczesnym podziwiamy szereg pięknych kilimów różnych wytwórni krajowych, wykonanych w czasie od r. 1901 przeważnie według projektów prof. Jastrzębowski, Tichego, B. Tretera, J. Czajkowskiego, J. Kintopfa, E. Plutynskiej, H. Bukowskiej, H. Karpińskiej itp. Uderza w nich niezwykle poczucie harmonii barwnej, początkowo w tonacjach żywych, intensywnych, później zaś sejszonych, dyskretnych, czasami w swej powściągliwości kolorystycznej wprost wytwornych. Są to niewątpliwie mocne pozycje naszego przemysłu artystycznego.

Osobny dział tkactwa ludowego, rozwijającego się pod patronatem Rady szesciu Towarzystw Popierania Przemysłu Ludowego w Wilnie, przedstawia tkaniny wełniane, t.zw. dywany, oraz lniane makaty, t.zw. poleśkie „peretyki” i „perebory”, nawiązujące do dawnych tradycji tkackich ludu wiejskiego z okolic Augustowa, Białegostoku, Grodna i z Polesia. Są to niezwykle gustowne improwizacje, wykonane wprost na warsztacie bez żadnych wzorów, gdzie jedynymi wskaznikami dla większej artystyki są urodzony takt kolorystyczny i poczucie stylu.

Osobna „Grupa ceramiczna” wystąpiła z pokazem prac glinianych, kamionkowych, fajansowych i majolikowych, których artystyczne inspiracje są dalszą kontynuacją pomysłów, wychodzących z niezwykle sumiennej i twórczej pracowni prof. Tichego.

KONRAD WINKLER

„KAMENA”

Dorocznym zwyciężcą *Kamena* wydała podwójny zeszyt poświęcony literaturze słowiańskiej. Przed rokiem numer wprowadzał czytelników w świat literatury słowackiej, obecnie numer majowo-czerwcowy wypełnia antologia poetów bułgarskich, poprzedzona zwyciężym szkicem historyczno-literackim i uzupełniona przekładem dwóch fragmentów prozy.

Literatura bułgarska nie ma bogatej historii. Po rozkwiecie piśmiennictwa religijnego w IX i X stuleciu nastąpiło długie milczenie. Dopiero „po pięciowiekowej niewoli” Bułgaria odzyskuje w r. 1878 niezależność, zapewniającą wskrzeszenie dawnych tradycji, odrobienie wszelkich założeń i dorównanie innym narodom”. Dorobek ostatnich sześciu dziesięcioleci jest bardzo obfity; występują kolejno jako główne kierunki: romantyzm ludowy, realizm, symbolizm i „liryka materialistyczna, proletariacka i społeczna”. Sądząc z antologii, obecnie góruje symbolizm w popularnym, verlainowskim wydaniu.



Gobeliny z herbem Korycińskich

NIEPOWODZENIA „POWODZENIA” Z ZAGRANICY

Sluchowisko, nadane przez Oryginalny Teatr Wyobraźni dn. 7 lipca pt. *Powodzenie*, było — o ile się nie mylimy — radiowym debiutem Pii Górskiej. Debiut ten wypadł bardzo ciekawie mimo wielu błędów, popelnionych zarówno przez autorkę jak i przez reżyserkę, p. Lenę Zelwerowiczównę.

Pierwszy z tych błędów — to nadanie sluchowisku pozorów konstrukcji dramatycznej, choć ukazania centralnego wydarzenia w sposób dynamiczny, w akcji, w „naczej” rozgrywce bohaterów. Tej próbie Górska, niestety, nie sprostała. Sluchowisko jej rozpada się kompozycyjnie na dwa dialogi: Zarkowski — Anna i Okólski — Anna, zupełnie niewspólmerne ze sobą; cała głębia problematyki moralnej, jaką Górska pragnęła naświetlić, perspektywa ideologiczna, jaką miała zamiar przed słuchaczami otworzyć — nie straciłyby nic na tym, gdyby jeden z członów kompozycyjnych sluchowiska (tj. rozmowa inżyniera Zarkowskiego z żoną) odpadł, a został tylko członek drugi, oczywiście odpowiednio rozbudowany i ożywiony dialektycznie. Część pierwsza była tylko po to potrzebna, by zaakcentować teraźniejszość, która stanowi punkt wyjścia dla przeszłości, odsłoniętej w części drugiej. Jako punkt „wypadkowy”, była ona zbyt powierzchowna — Anna zbyt niewyraźnie zdradza wewnętrzny niepokój i na polu nieswiadomego niezadowolenia z „powodzenia” życiowego; gdyby jej stan był wyraźniejszy zaingerowany przez autorkę, wizyta prezesa Okólskiego i rozmowa jego z Anną wzniosłaby się od razu w hierarchii dramatycznej, jako pełne ekspresji, przeżyciowe i niespodziane „drugie spojrzenie” na przeszłość, która jednym wzglem — bez ich wiedzy — splątała życie obojga.

Prezes Okólski, kiedy był jeszcze biednym inżynierem-chemikiem, popadł w szlenderskie nalogi, a chcąc się z nich wyrwać z honorem — kradnie torbę z pieniędzmi Annie, która była wtedy zamężną panną, i spłaca jakiś uciążliwy dług karciarzy. Wyżuty sumienia wymuszają na nim postanowienie, by znów starał się stać człowiekiem uczciwym. Woli mu na to starczyć; wkrótce zaczyna mu się powodzić, a po latach robi karierę. Tymczasem ojciec Anny stracił majątek i wydal córkę za inż. Zarkowskiego, który pracuje właśnie w fabryce Okólskiego i cieszy się jego wyjątkową sympatią i poparciem. Anna nie wie, że sympatia prezesa, dająca się przeliczyć na realne korzyści, osiągnęła przez jej męża — nie plynie z uznania jego wielkich zdolności zawodowych, lecz jest po prostu po kryjomu splecanym długim, w tak osobliwy sposób zaćmionym u niej przez Okólskiego. Dowiaduje się o tym podczas pierwszej wizyty Okólskiego w nowym małżeńskim mieszkaniu Zarkowskich. Jej słabo ugruntowane „szczęście” otrzymuje cios w samo serce: rewelacja prezesa dyskredytuje poniekąd jej męża, który swe „powodzenie” nie sobie samemu zawdzięcza, lecz zawilemu splotowi okoliczności, w który i jej osoba była wciągnięta. Przeszość za okrutną szerokość płaci równą monetą: wynajmuje mu, że w skradziony ongi przez niego torbę był list od jego kuzyna, którego Anna wtedy kochała, i że zaginięcie listu zaważilo decydująco nie tylko na jej życiu, ale i na życiu tamtego.

Tragedia Okólskiego polega na tym, że lekceważył on wielkość swego grzechu, nie wiedział, że zło jest jak epidemia i wywołuje groźne, nie przewidziane skutki, myślał że grzech zatajony, a więc nie okupiony od razu wstydem i skruchą, da się zmać i unicestwić. Błąd to straszliwy! Człowiek nie może sam siebie rozgryzać, za doświadczeniem dane skrzywdzonemu nie zapewnienia spokoju — etyka polega na wierze w pozaludzczą instancję, w sąd, który grzech rozpatruje nie na planie życia, lecz zgodnie ze swoim pozaludzkim prawem: taka, jak się zdaje, jest teza Górskiej.

Ta problematyka moralna została wyłożona przez autorkę w formie prostej, dialogowej, którego tętno dramatyczne było dość słabe. Nie o trzy troje ludzi Górskiej chodziło, lecz o metafizyczny aspekt ich sprawy; dlatego i Zarkowskiego i Okólskiego i Annę pokazała nam niejako w jednobarnych sylwetkach, bez wzbogacania ich indywidualności jakimiś dodatkowymi rysami. Chwilą, w której odbywa się „akcja”, miejsce, w którym ta akcja się dzieje — to rzeczy objętne. Nie zrozumiała tego reżyserka: wmontowała w sluchowisko kilka drobnych szczegółów trwałenie realistycznych, które tym bardziej raziły, że w skąpm sztafażu aku-

stycznym były jedyne. Brzęk filiżanek przy poobiedniej kawie, suchy trzask zapalki, dźwięk dzwonka przywołującego służącą — to efekty nie dostosowane do kalibru sluchowiska Górskiej, do wymiaru, w którym dzieje się wewnętrzne bohaterów Górskiej się toczą.

Wykonanie aktorskie nie było również najszerokości. P. Malanowicz-Niedzielska w roli Anny była zbyt kameralna, zbyt beztrako wybiła swe rekonesyty konwersacyjne. P. Dardziński (inżynier Zarkowski, mąż Anny) ma w głosie akcenty naiwnej dobroduszości, która towarzyszy wszystkim jego kwestiom i nie zawsze z ich prawdziwym zabarwieniem jest zgodna. P. Białoszczyński (prezes Okólski) stanął swą interpretacją na przeciwnym biegunie: był lodowaty i nadmiernie skupiony, zapatrzyony jak gdyby w złowrogą przeszłość, trawiony od wewnątrz gorączkowym pragnieniem szerszości wobec Anny — szerszości, która się spełnia w słowach spokojnych i odmierzonych. W tej kreacji radiowej Białoszczyńskiego było coś z namiętnej i tajemniczej siły mauricowskiego Asmodena (oczywiście, nie tego ze sceny Teatru Małego), którego Anna — ni by aniół z płomiennym mieczem — strąca swym wyznaniem do piekiel, do piekiel popolitej udręki grzeszników.

Premiera sluchowiska Górskiej była jedną z najciekawszych — jeśli chodzi o wartości przede wszystkim literackie — w ciągu ostatnich miesięcy, chociaż jej faktura dramatyczna nacechowana była nieudolnością, a realizacja radiofoniczna dowodziła jaskrawych nieporozumień. Te niepowodzenia *Powodzenia* w aczym jednak nie umniejszają wartości tej wybitnej pozycji repertarowej Teatru Wyobraźni.

Z. P.

NA MIARĘ GIBBONA

Bywają różnego autorstwa próby zobrazowania dziełypowesnych. Wśród nich częste są owe wielotomowe wspaniale wydawnictwa, których tekst zdaje się być radej ścisłym akompaniamentem do bogatej strony ilustracyjnej. Nie brak też mniej lub więcej suchych podręczników na różnych poziomach. Znacznie rzadsze są już dzieła, czyniące zadość wszelkim wymaganiom naukowym, a jednak przeznaczone wyraźnie dla czytelnika niefachowego.

Taką właśnie książką jest *Historia Europy* p. H. A. L. Fishera, rektora New College w Oxfordzie¹. Dzieki nieprzeciętnemu darowi kondensacji autorowi udało się dzieje Europy, od człowieka neolitycznego aż po dni nasze, stłoczyć na 1300 stronicach małej osemki, przy czym nie pominał chyba żadnego faktu doniosłego dla całości, żadnej doniosłej idei, ani też nie popadł w groźną tu bardziej niż gdzie indziej ogólniki. Książka zaleca się zarówno walorami historycznymi, a więc bezstronnością, opaniem materiału, wytrawnością sądu, jak i walorami pisarskimi oraz pogłębieniem myślowym, przy całej zresztą prostocie opowiadania.

Zaraz na wstępie napotykaćmy wyznanie wiary historycznej autora. „Ludzie — czytamy — mądrejsi i bardziej od mnie uczeni dopatrywali się w dziejach pewnego planu, rytmu, pewnego z góry wyznaczonego wzoru. Zgodności te są dla mnie zakryte. Widzę jedynie wydarzenia biegające za sobą jak fala za falą, widzę jeden tylko wielki fakt, który ze względu na swą jedność może nie może służyć za podstawę uogólnień, znam jedną tylko pewną regułę dla historii, a zalecającą, aby w rozwoju przeznaczeń ludzkich dopatrywać się gry przypadku oraz czynników nieprzewidzianych. Nie jest to doktryna cynizmu ani rozpaczy. Fakt postępu wyraźnie i widocznie jest wryty na kartach historii; postępek jednak nie jest prawem natury. Poziom osiągnięty przez jedno pokolenie może być utracony przez następne. Myśli ludzkie mogą pobiec lożykami, które wiodą do zguby i barbarzyństwa”. Pokoleniu, które przeżyło wojnę światową i jej następstwa, nie trzeba długo dowodzić oczywistości tej prawdy.

Dażo uwagi poświęca autor prądom duchowym, którym ludzkość w ciągu wieków ulegała. Idee świata antycznego, chrześcijaństwa, odrodzenia, reformacji, oświecenia, liberalizmu, socjalizmu, nacjonalizmu, komunizmu, faszyzmu, wreszcie hitlerzemu znaj-

¹ H. A. L. FISHER: *A History of Europe*. London 1937. Edward Arnold & Co, s. XIV, 1301.

Poeta życia rozdwójonego — taki tytuł nosi studium Jamesa Schwarzenbacha o Mauriacu. Autor ukazuje, jak Mauriac, z coraz głębszą przenikliwością obserwując życie współczesne, coraz to więcej popępnych cieni gromadzi w swych powieściach. Mauriac ujrzał wewnętrzne rozdarcie ludzkości z mocą taką, jak niewiele tylko poetów i pisarzy czasu naszego, i swym kształtowanym artystycznym umiemy walkę duchową pierwiastków chrześcijańskich z antychrytowskimi — konkluduje autor.

Ukazała się niedawno interesująca książka G. K. Cherterton o G. B. Shawie. Komplikację charakteru Shawa widzi Cherterton w tym, że Shaw miewa „szybkie” myśli, z którymi trudno mu jednak dotrzeć do celu.

W Paryżu, w Salle Gaveau, odbyło się premierowe wykonanie nowego dzieła Igora Strawinskiego: koncertu Es-dur na małą orkiestrę *Dumbarton Oaks Concerto*. Dyrygował autor.

W Teatrze Niemieckim w Pradze (*Deutsches Theater*) odbyła się prapremiera *Karola V* Ernesta Kreneka, który od czasu swej głośniejszej opery *Jonny przegrany* odhyla daleko idącą ewolucję artystyczną. *Karol V* jest stopem elementów opery, oratorium i dramatu scenicznego. Nowoczesna muzyka dwunastotona wzbogaciła się o nowe i śmiałe dzieło muzyki sceniczej.

24-go lipca odbędzie się w Bawarskiej Operze Państwowej w Monachium premiera nowej opery Ryszarda Straussa *Dzień pokonania*. W jesieni wystawi ją Opera Państwowa w Berlinie.

Ukazał się obszerny (107 stron druku) wybór wierszy znanego czeskiego poety

nadrealistycznego Viteslava Nezvala w przekładach niemieckich i układzie Ottona Eisnera i Hansa Schönhofa, nakładem niemieckiego wydawnictwa w Morawskiej Ostrawie.

E. Tornton Cook wydała popularnie ujętą powieść biograficzną o Carlyle'u — *Thomas and Jane Carlyle*. Głównym wątkiem narracyjnym tej powieści jest wzruszające oddanie żony Carlyle'a sprawie twórczości męża, jej cierpliwe trwanie w nędzy materialnej, póki nie nadszedł moment zwycięstwa tej twórczości.

Stary rosyjski krytyk i historyk baletu A. A. Plescejew wydał obecnie w Paryżu entuzjastyczną książkę o Sergiuszu Lifarze — *Sergiej Lifar. Ot starogo k'nowomu*. Nie bez uzasadnienia widzi w Lifarze twórcę nowej epoki w balecie. Podkreśla, że Lifar jest nie tylko tancerzem, ale i — jak każdy, dodajmy, wielki artysta — intelektualista, naprawdę przeżywającym najwyższe sprawy duchowości nowoczesnej.

Uczony czeski prof. Jerzy Horák ogłasza w 4-ym zeszycie *Casopisu pro moderni filologii* pierwszą serię cyklu swych artykułów i uwag z zakresu sławistyki porównawczej. Składają się na nią następujące prace: *Tematy ukraińskie w czeskiej literaturze — Ballada Chodźki „Wasyłek” jako źródło inspiracyjne „Kytice” Erbeny — O jednym z wierszy Mickiewicza „Dziadów części trzeciej”*.

Ukazał się pierwszy tom nowego wydania listów Dickensa, opracowywanego przez Waltera Dextera (*The Letters of Charles Dickens*). Tom ten obejmuje korespondencję z lat 1832 — 1846. Zawiera wiele listów dotąd nie opublikowanych.

Londyńska galeria plastyki Tate umieściła niedawno w swym katalogu życiorys Utrillo — z okazji wystawy jego obrazów. Życiorys ten podawał, że Utrillo jest notorycznym pijakiem, co jest zgodne z prawdą. Nie zgadza się natomiast z prawdą dalsza informacja życiorysu, jakoby już w roku 1934 umarł z powodu swego nalogu. Utrillo wytoczył proces o oszczerstwo i wygrał go.

M. Evans wydała książkę, która jest swego rodzaju przewodnikiem po nowoczesnym malarstwie, rzeźbie i pokrewnych im działach sztuki. Tytuł jej: *The Painters Object (Przedmiot malarstwa)*. Jest to zbiór rozpraw, not, wypowiedzi, krytyk i t. p., w których głos zabierają czlowie indywidualności na polu współczesnych sztuk wizualnych, m. in. Picasso, Kandinsky, Léger, Chirico, Ozenfant, Nash, Piper, Ernst, Moholy-Nagy, Calder — ci dwaj ostatni przede wszystkim jako przedstawiciele filmu abstrakcyjnego. Warto przytoczyć niektóre z tych wypowiedzi. Mówi Chirico: „Nulla sine narratione ars. Lecz przez słowo „narracja” rozumieć należy nie tylko opis sceny lub wydarzenia... dzieło sztuki powinno zawierać rzeczy, których granica nie jest zakreślona przez temat”. Ozenfant ujmuje sprawę sztuki dla ludu z zupełnie nowego i — dodajmy — jedynego, który nie uwiecznia i nie umniejsza sztuki, punktu widzenia, gdy stwierdza: „Sztuka służy masom, ponieważ ona ma je wznieść”.

Malarz włoski Mikołaj Gay wydał książkę o swych stosunkach z Tolstojem i jego rodziną — *I miei Rapporti con Lev Tolstoj e la sua Famiglia*. Znajdujemy tam szereg nieznanych dotychczas listów Tolstoja do Gaya. Przełożyli je w włoski M. Bonfantini i G. Zamboni. Gay przybył do Jasnej Polany w roku 1884, stał i bliskie stosunki z Tolstojem pozwoliły mu na pozyczenie własnych obserwacji, z których zdaje teraz sprawę. Namalował wówczas portret Tolstoja — reprodukcję jego mamy w książce — oraz portrety innych bliskich Tolstojowi osób. W latach, które Tolstoj w latach 1894 — 1909 do Gaya pisywał — jest ich w książce 64 — wypowiadał się on w sposób pełen szerszości o sprawach, którymi żył, o swych cierpieniach psychicznych przede wszystkim. Gay zaopatruje listy w komentarze: przy jednym z listów czyni uwagę, że właściwym cierpieniem Tolstoja była myśl o śmierci, która go nigdy nie opuszczała i której poddana było całe jego jestestwo.

Redakcja: Warszawa, Chmielna 33, telefon 3.04.09; czynna codziennie (w dni powszednie) od godziny 13 — 15. Rękopisy nadesłanych nie zwraca się. Administracja: Warszawa, Chmielna 33, tel. 3.04.09; czynna codziennie od godziny 12 do 14. Prenumerata w kraju: mies. 1,80 zł., kwart. 5 zł., rocznie 18 zł., za granicą: mies. 2,50 zł., kwart. 7 zł. Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty — 60 gr. za tekstem; 80 gr. w tekście. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

ZA REDAKCJĘ: Roman Kolonicki

ZA WYDAWCĘ: Kazimierz Sowiński