

PION

CENA 50 GR

ROK VI NR 29 (250)

WARSZAWA

24 LIPCA

1938 ROKU

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

KONRAD WINKLER — STULECIE MATEJKI
JAN BRZĘKOWSKI — WĘDRÓWKA LUDÓW
MARIAN PROMIŃSKI — NOWY REMARQUE
ERNST JOHANNSEN — Z TEORII DRAMATU RADIOWEGO
WAŁAW KOTOWICZ — NOLITE FLERE

WANDA BRZESKA

NOWELA ODZNACZONA
NA KONKURSIE „PIONU”

Ś W I A T E K

Wawrzyn Pelpliński siedział w gościu przy oknie i beznamiętnie w ręku obracał pusty cynowy kubek. Karczmarz drżący za szynkwasem zdawał się go nie zauważać, bo wiedział że Lorenc, jak go pospolicie we wsi przezywano, i tak pije tylko na borg, więc nie warto było dla niego wyciągać czop z beczki, bo szkoda i tego trochę bajerszu, za który wiedział że stolarz na pewno mu nie zapłaci. Siedzieli więc obaj z dala jeden od drugiego i milczeli. Syzała do wstępu ich powolnym myśleniem mała kopająca lampka naftowa, a za oknem cicho szumiała ogromne jezioro, poruszone na odwieczny lekka bryza.

Lorenc zapatrzył się w błękitną taflę wodną i myślał o tym, jakie też tam dziwne rośliny mogą rosnąć na dnie. Często o tym rozmyślał, ale nie mógł z nikim podzielić się swymi marzeniami, bo nikt go we wsi nie rozumiał. Wybiegał niekiedy na dalekie wędrówki wokół olbrzymiego rozlewiska wód, aż po krawiec schodzący ku jezioru bukowego lasu, i szukał czegoś czego tam znaleźć nie mógł. Wciąż mu się śniły kwiaty niezwykłe, o kształtach cudacznych i niejednokrotnie próbował je namalować, gdy sam siedział w swoim warsztacie; ale mu się to nie udawało. Miał jeszcze dużo innych pomysłów, tylko nie chciał przyznawać się do nich nawet przed sobą samym — wydawały mu się zbyt śmiałe, może nawet bluźniercze, więc rzucił niechętnie hebel, dłużej i pedzel, nieciał z chęci do gościńca i tam szukał zapomnienia.

Karczmarz patrzył na niego spod łba i głową potrząsał niechętnie. Bo stolarz Pelpliński złą miał sławę we wsi. Mówiono o nim, że jest leniwy i lekkiego ducha, że on dzieci jego głód cieniupia, a białka musi sama zabiegać o dom cały i szukać zarobku a to przy żniwach, a to przy sianokosach, albo przy wykopach bulwów u zamożniejszych gburów. Lorenc robić nie chciał i trudno było nakłonić go do jakiegokolwiek pracy. Raz po raz jednak zdarzały się wyjątki, a wówczas niespodzianie stolarz wykazywał co potrafi.

Ostatni raz było tak z okazji wesela Klarki Mrozewskiej z Józefem Cywińskim. Jan Mrozewski wydawał za żonę swoją jedyną córkę i miał tę gwesność, że znalazł dla niej czesnego bratmana. Chodziło mu więc o to, by dać jej godną wyprawę, całą do sztyku, a szczególnie umyślił sobie piękny sprzęt do pokojka i wybrał się do Kartuz, aby tam poczynić odpowiednie zamówienie, ale wczoraj wrócił kwaśny do wsi, a na pytanie żony mrknął tylko:

— Wszystko do diachła, wszystko równo, niech idzie Smetk weźmie!

Białka jego i nenka, która przy nich na gburstwie siedziała, zatroskały się nie na

żarty. Co było robić? Pogadywano o Pelplińskim, ale nikt do Lorenca nie miał zaufania. Nie wiadano nawet czy zechce podjąć się roboty, bo nieraz odmawiał, gdy prozono go by kolo narychtował przy wozie albo pomógł przy ciesiele. Żona jego dowiedziała się jednak o tej sprawie, a kiedy złośliwie opowiedziała mężowi, że bogaci Mrozewscy mają kłopotek z wyprawą córki, bo im nawet jeden sławny majster w Kartuzach nie dogodził, Lorenc oświadczył niepodziwianie, że on podejmie się zamówienia. Pobieżała Pelplińska z tą nowiną do Mrozewskich, a ci nie mając innego sposobu zgodzili się na wioskowego stolarza. Józef Cywiński naglił do wesela, bo już chciał zakończyć jak najprędzej kosztowne rajby, więc stanęło na tym, że Lorenc wykona wszystko co trzeba.

I jakoś po tygodniu Klarka z matką i starą wybrały się do warsztatu zobaczyć sprzęt. Pociągnął za nimi i ojc, choć z góry już miał goer w sercu do stolarza, przekonany że robota będzie licha, a ludzie we wsi będą mieć z tego pośmiewisko. Jakież jednak było zdziwienie Mrozewskich, gdy stanęli wszyscy społem w warsztacie. W jasnych promieniach słońca, które ukosem padało przez małe okienko do izby, krasniał i błeskotiał na westrodku warsztatu piękny szelbiąg malowany i skrzynia obok i łóżko i cztery równe stołki. Na ciemno-modrym tle znaczyły się wyraźnie brune okienko, a na nim stał jak żywy złoty kosz przeplatany czerwienią i z niego wyrastał wielki bukiet tulipanów. Na rozsuwanym zgrabnym łóżku znaczyły się suwanny zgrabnym wybiegał w górę czerwony płomień. Na skrzyni znów były złote i brune koła, niby słońca, a oparcia wszystkich czterech stołków miały kształt ptaków szczydlatych zrywających się do lotu.

— To je decht dobre! — odezwał się pierwszy ojc, bo kobiety nawet mówić nie mogły od wielkiego podziwu. Klarka ręce złożyła jak do modlitwy i trwała w niemym zachwycie. Co sobie przy tym myślał stolarz, trudno było wiedzieć. Uśmiechał się drwiąco jasnymi oczami i jasną czupryną przegarniał nad czołem. Rzecz tylko:

— Jo! jo!

Widać rad był, że oto potrafi coś więcej niż eniastowi z Kartuz. Przypomniał sobie też wszystkim karczmarz i ramionami o tym wszystkim karczmarz dobrze za wruszył. Bo kiedy Mrozewscy dobrze za robotę zapłacili i sprzęt wynieśli z warsztatu, stolarz zapadł z powrotem w dawną swoją beczność. Jego białka już długo używane przez męża detci kupi sobie nowy czitel na jarmarku, ale cóż? ani jednego grosza nie ujrzała. Lorenc, jak to on, zwołał gromadę kamratów, pociągnął z nimi do

gościńca i przez trzy dni pil i breweryje wyprawiał, aż go wreszcie musieli wynieść z karczmy. Potem wybieżał daleko do borów, po drugiej stronie jeziora, i pokazał się dopiero kiedy go głód zmusił do powrotu.

Gościńcy kiwał teraz głową w zamysleńcu, ale coś go jednak tchnęło, może wspomnienie pieniędzy, które przy tej okazji zagarnął, może nadzieja, że przecież znów kiedyś stolarz zabierze się do pracy, więc podniósł się ciężko zza szynkwasu i zagadnął:

— Na Lorenc, napijcie się bajerszu?

— Jo! ale doch na borg!

Gościńcy wziął kubek, poszedł do beczki, uotezyl piwa i podał gościowi. Potem zapadło znów w karczynie milczenie. Wawrzyn Pelpliński nie nudził się jednakże siedząc tak przy oknie. Gdy pociągnął parę łyków bajerszu, zaczęło mu się w głowie rozjaśniać. Przyszła mu z powrotem na myśl owa sprawa, która nękała go od wielu tygodni.

A wszystko zaczęło się wówczas w Żukowie. Bo było tak. Organista klasztorny przybieżał kiedyś do wsi, wywołał stolarza na stronę i zwierzył mu się w tajemnicę, że ma okrutny kłopotek. Gdy w ubiegłą sobotę miał na chorze stalle zakonne, właśnie przy oczyszczaniu starego zydra przeorysz uadm mu się kawal drewna i teraz wszystko jest popsute. Proboszcz dotąd szkody nie zauważył, ale kto wie czy nie pójdzie kiedy na chór, a wówczas organiscie dostanie się rzetelny Pater Noster. Ludzie opowiadali w czasie odpustu, że Mrozewskich Klarka ma taki piękny sprzęt wykonany przez Pelplińskiego. Może więc stolarz wybrałby się z nim do Żukowa i szkodę obejrzał. Robota jest niezmiernie kunsztowna, ale kto wie? Lorenc chyba coś potrafi!

A potem nastąpiła owa dziwna noc w samotnym kościele poklasztornym. Stolarz pocił się z udreki, próbował, przymierzał, dhubał i kleił, aż wreszcie, gdy wstał świt i przez kolorowe szkiełka w oknie padły pierwsze promienie słońca, robota była ukonczoana. Wypadła nad podziw dobrze. Nie łatwo mógł ktoś odnaleźć miejsce, które było przed tym oblamane. I proboszcz również zadziwił się ogromnie, bo mu naturalnie babki kościelne o wszystkim naplotkowały.

Wawrzyn Pelpliński przegarnął w zadumie złote włosy nad czołem. Zapomniał już od dawna o godnym poczestunku, jaki mu organista z tej okazji wyprawiał, ale zapomnieć nie mógł samotnie przebytej nocy w klasztorze. Bo wówczas zrozumiał coś, czego przed tym nigdy nie miał w pomysłeniu. Oto wokolo wszędzie patrzył na niego z góry twarze święte, cudnie rzeźbione i malowane, więc Lorenc zaprzagnął wykonać



WANDA BRZESKA

coś zupełnie innego, czego dotąd nigdy nie znajdował. Sam jednak nie śmiał nazwać po imieniu własnych marzeń.

I dziś znów napadło go to wielkie pragnienie i ta nieprzemierzona tęsknota, z którą rady dać sobie nie mógł. Przechylił do dna cynowy kubek, a potem odsunął go i zapatrzył się smutno w dal jeziora. Szumiało ku niemu żałośnie przez nieszczelne szybki niskiego okienka, a żałość ta zapadała głęboko w serce człowieka. Był nieszczęśliwy. Od dawna w jego warsztacie leżał duży, równy kłoc dębowego drzewa, dobrze wysuszony i bez sęka. Stolarz wystawał nieraz nad nim i ze wszystkich stron mu się przyglądał, potem podnosił go, potem kładł znów na glinianą podłogę, ale nie wiedział jak i od czego zacząć. I dziś było znów tak samo. Zaszedł właśnie do warsztatu, bo chciał naprawić leb drewnianego kogutka, którym się jego synek zabawiał i przy zabawie popsuł. Rozgotował więc klej na małym piecyku, nanieciwszy kąsk ognia. Ale gdy miał właśnie zdjąć gronk i zabrać się do majstrowania, wzrok jego mimo woli padł na leżący opodal tron dębowy. Odstał beznamiętnie klej i jak urzeczony podszedł w kąt warsztatu. Widział ową martwą kłodę, ale jakby jej nie widział wcale. Naszło go niespodzianie wspomnienie żukowskiego klasztoru i tych twarzy niebiańskich

spoglądających ku niemu z ołtarza. Wydało mu się, że pień drzewny unosi się także w powietrzu, gdzieś nad nim, i także uśmiecha się światłokwa słodczą. Wyciągnął ręce przed siebie, ale trafił w próżnię. Wówczas oprzytomiał, zerwał się z miejsca i opuściwszy warsztat wypadł na drogę. Na próżno wołała za nim żona by zawrócił, na próżno płakał mały Jasulinik za swoim kotkiem. Leżał polamany do reszty na progu checzy, a Pelpliński poszedł do karczmy i siedział tam bezczynnie od wielu godzin. Białka jego z dziećmi wybiegła również i jamrując udala się na skargę do swoich starków.



Okno w gościńcu zmierzchało coraz bardziej, na jeziorze wiatr naciętnął, a sine słupy oparów zaczęły unosić się z łak i wolno odpływać ku majaczącym w oddali, fioletowym borom. Pelpliński przyglądał się tym kształtom zwiewnym i w wyobraźni formował je znów w owo tworzywo jedne, które marzyło mu się wciąż i nie chciało się ucieleścić. Z nagle jednak mgła nad wodami przybrała barwę różową, a potem czerwoną. Wawrzyn Pelpliński zdumiał, sądził jednak że mu się oto coś znówu zwiódziło. Z uśmiechem więc wpatrywał się w dziwne zjawisko i oczy przecierał zdumione. Ale w tej chwili cała szymba okiemna uczyniła się różową, a wówczas karczmarz zerwał się nagle ze swego zydła za szynkwasem i krzyknął:

— Ledzie! Poli se doch! poli se!

Wybiegli obaj przez próg karczmy i ręce przyłożyli do czoła. Przyglądali się przez chwilę ogniovi, który teraz buchnął słupem strzelistym, uwięziony ogromnym czarnym pióropuszem dymu.

— Lorenc! To twoja checz!

A stolarz jeszcze nie mógł ruszyć się z miejsca. Bo widowsko było tak cudowne, tak ośniewające piękne w swojej okropności, że oczu nie można było oderwać od niego. Całe jezioro śniło różową poświatą, a snujące się po nim mgły miały kształty przedziwne. Karczmarz szarpnął stolarza za rękaw, pchnął go w bok z całej siły:

— Lorenc! Warsztat se poli!

Teraz człowiek zrozumiał nareszcie i porwał się do szaleńczego biegu. Zewsząd też już spieszyli ludzie: Mrozewscy, Cywiński, Nede, Karczewscy i kto tylko żył był w wsi. Kobiety podniosły lament okropny, mężczyźni rzucili się z wiadrami ku jezioru. Ustawili się wnet łańcuchem długim od brzegu wody aż na drogę i z rąk do rąk podawali sobie weborki, chlupające nimi w ogień czerwony. Ratunek był już jednak niemożliwy. I checza i warsztat i szopa i chlewik stały w ogniu. Palili się suche drewna budowanego w wiazękarz domostwa, palili się sprzęt domowy i trzcina na dachu, płonęły z sykaniem wióry stolarskie nagromadzone pod ścianą. Dym gryzł w oczy, żar piekł twarze ludzkie.

Pelplińska, która z dziećmi przybieżała w tej chwili z drugiego końca wsi zaczęła krzyć rozpaczliwie:

— Wawrzonk! Wawrzonk! Moja krzenio, moje czitle, moje psienionde!

buchnął, i tylko czarne pogorzelsko kurzyło się jeszcze niosąc swąd daleko, aż poza opłotki wsi. Z całego obcejcia Pelplińskich został tylko samotnie sterzący komin i kupa rumowiska.

Ludzie nie dziwili się wcale temu, że Pelplińska nie chciała nie wiedzieć o swoim mężu. Z płaczem rozpowiadała po wsi, a również zenała przed sołtsem, że przycażno ognia był Lorenc; zostawił przecież piecyk rozpalony w warsztacie, a sam poszedł pić do karczmy. Najbardziej jednak burzyło ludzi to, że Wawrzonk w ogniu skoczył nie po skrzynię z psieniondami, ale po jakiś zwyczajny kolek, i duszę naraził na śmierć niespodziewaną, a z tym wszystkim aby dernoży dokonał i nic więcej. Nikt też nie litował się nad nim, a tylko kobiecie, która do swoich rodziców z dziećmi pociągnęła, posłali Mrozewscy dwa worki bulwów i heczuszkę kapusty, a Karczewska z Nedecką namówiły się i ofiarowały pogorzelsko kask odzieży. O stolarzu nikt nie wiedzieć nie chciał. Dziwił się tylko karczmarz, że Wawrzyn Pelpliński od tego dnia już się w gościńcu nie pokazał. Zaciekawiony krążył dokola ruiny jego domu, ale nikogo nie znalazł. Zdawało mu się, że słyszy jakoweś stukanie od strony chlebowego pieca, ale podejść nie śmiał. Wnet też o tym myśleć przestał.

A Wawrzyn Pelpliński późnym wieczorem, gdy ludzie już zaparli drzwi swoich domów i tylko jeszcze psy tu i owdzie poszpekowały, krążył pracowicie po pogorzelsku. Rozgrzebywał kamienie i osmolone belki i czegoś szukał przy świetle księżycy. Znalazł wreszcie. Uśmiechnął się zadowolony. Widać szczęście mu sprzyjało, bo zdolał odszukać swoje ulubione dłuiko, które mu najlepiej do ręki pasowało. Potem przez przez kilka nocy kopał coś, rychtował, budował, aż zdolał ze starego pieca chlebowego, który był darnią kryty i ziemią i głęboko wpuśczonej w dół, w kształt piwnicy skłębic jakąś szopę niezdaną i jeszcze okienko w niej wydułabł i otwór zaparł kamieniem. Otdąd pracował tam samotnie, wychodząc tylko czasem o zmierzchu by się pożywić surową brukwią, która rosła w ogrodzie. Nikt do niego nie zaglądał, bo ludzie już o stolarzu zapomnieli.

Aż dnia pewnego, w kilka tygodni po pożarze, August Karczewski wybrawszy się z wzięciem na ryby wyciągnął właśnie czolem na brzeg opodal dawnego domostwa Pelplińskich. Zaciekawiony poszedł blisko i nagle stanął jak wryty. Nie było tu już ani rumowiska ani szerniałego kominu ani śladu po niedawnym ogniu. Kamienie i belki leżały ułożone równo na jednym miejscu, a ziemia dokola była oczyszczona gładko. Nie to jednak najbardziej zadziwilo Augusta, tylko coś zupełnie innego. Zerwał się więc i pobiegł do wsi zwołując ludzi wielkim krzykiem. Usłuchali go zdziwieni i ruszyli całą gromadą w tę stronę. Ranek był jeszcze wczesny, więc ledwie ten i ów wyciągnął był wóz z szopy, a białki dopiero nieciły ogień na śniadanie. Wieść jakaś nie do wiary poszła między ludzi i każdy chciał jak najprędzej przekonać się na żywe oczy, jeśli to też jest prawda.

I Pelplińska przybieżała również z dziećmi i ona, wraz z innymi, stanęła zdumiona i nie mogła słowa wypowiedzieć. Bo oto na miejscu, gdzie dawniej stała checza Wawrzonka Pelplińskiego, wznosiła się teraz

Kaszubach, jak sprzęt pięknie malował, jak to w żukowskim kościele naprawił zydł przeoryszy. Zał im było stolarza, a białka jego rzuciła się na ziemię i jamrowała, że liść było patrzyć. Ale Pelpliński się nie zjawił. A potem ludzie rozeszli się do swoich zajęć i Wawrzonowa powróciła do starków. Pustą, daleką drogą, między radulskimi jeziorami, między bukowymi lasami, pod granatowym niebem gwiazdami nabitym wędrował w strony nieznane człowieka sześćdziesiąty.

Wawrzonk Pelpliński dokonał dzieła o którym marzył, wyrzeźbił światka piękniejszego niż wszystkie inne w żukowskim klasztorze. I podarował go swojej wsi, karmratom serdecznym, aby ich bronili teraz od gromów i ognia. On jednak nie chciał żyć z nimi pozostać. Świat był zbyt szeroki, niebo zbyt ogromne i jeziora za głębokie, by można było duszę pomieścić w jednej ciasnej checzy.

WANDA BRZESKA

STEFAN LICHAŃSKI

TAKIE SOBIE RÓŻNE WIERSZYKI

ANDRZEJ CHLEBOWICZ: *Bęben symfoniczny*. Brasław 1938.

W poezji Chlebowicza trudno odnaleźć ową „anielską miarę”, na której brak skarżył się Krasński. *Bęben symfoniczny* nie zawiera ani jednego naprawdę dojrzałego artystycznie utworu. Jedynym rzetelnym walorem poety jest ambitne dążenie do wydobycia maksimum możliwości z posiadanych środków artystycznych. Ta piękna ambicja i zrezygnowanie z epigonalnego drebantania w ślady „mistrzów wieku” skłaniają nas do pominięcia milczeniem takich dziwulogów jak *Wędrujcie po piekle* czy *Sportowy gasek* i do poblazliwego traktowania utworów, w których poeta daje próby własnej oryginalnej mowy metaforycznej (*Gryzobranie, Lektura, Curriculum vitae*). Wprawdzie i tym nalepszym w toniku wierszom daleko do doskonałości, ale same chochy ich pomysły tematyczne (np. przedstawienie zmysłu jako utworu muzycznego) świadczą o niewątpliwym wysiłku twórczym i prawdziwie poetyckiej wyobraźni. Wsklepek ten nie daje jednak rezultatu: poeta nie potrafił realizować należycie swoich zamierzeń i dlatego jego wiersze robią zwykłe wrażenie jakichś nie wykończonych szkiców.

JERZY KRZECZOWSKI: *Siedemnasta wiosna*, poezje. Nakł. „Młodzi idą”. Kielce 1938.

Tomik siedemnastoletniego poety trudno uznać za pozycję literacko ważną i potrzebą, o ile nie jest on wypowiedzią jakiegoś „cudownego dziecka” w rodzaju Rimbauda. Byłoby jednak sprawą zbyt łatwą krytykować umiarkowanie naiwne i nieporadne wiersze Krzeczowskiego, toteż trzeba spojrzeć na nie z zupełnie innego stanowiska. Wiersze te mogą być normalnym w okresie dojrzenia objawem „ospy poetyckiej”, ale w każdym bądź razie wydanie ich w książce zobowiązuje młodego poetę do nawiązania żywego kontaktu ze światem wartości kulturalnych, wciąga go w orbitę zagadnień pracy kulturalnej. Na tym właśnie polega niewątpliwie walor pedagogiczny pism młodzieżowych i wszelkich publikacji, dających możność wypowiadania się „młodemu talentom”. Niewątpliwie większość „młodych talentów” rezygnuje po jakimś czasie z samodzielnej twórczości, ale pozostają rozbudzone w nich poprzednio zainteresowania, które każą im interesować się kulturą i współżyć z nią. W społeczeństwie, tak jeszcze nie dojrzałym cywilizacyjnie i kulturalnie jak nasze, nie wolno nie wykorzystywać i tych drobnych możliwości pogłębiania życia duchowego naszej inteligencji. Z tych właśnie względów wydanie tomiku Krzeczowskiego należy uznać za zupełnie usprawiedliwione.

ZDZISIAW PRUSKI: *Wiersze swawolne*. Nakł. Oddziału piotrkowskiego Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy Polskich. Warszawa 1938.

SŁOWNICZEK WYRAZÓW KASZUBSKICH: na bóg — na kredyt; bajerz — piwo; białka — kobieta, żona; bleskotat — polskiwać; breweryje — awantury; brune — brunatne; brutman — pan młody; brutwić — rozmyślać; bulwy — ziemniaki; czesny — szanowny; czolem — łódź; czitel — część odzieży kobiecej; checza — chata; decht — calkowicie; dernoża — głupstwo; detci — pieniądze; doch — przecięć, jednak; do diachla — do diabła; do szky — wytwornie; gbur — włościanin; gościniec — karczma; gościnny — karczmarz; goer — gorycz, pretensja; gronk — garnek; gwesność — pewność; jamrowanie — narzekanie; jo — tak; kamrat — towarzyszy; kask — odrobina; kraśnieć — harwić się; kryt — top — donica; mieć w pomysleniu — zastanawiać się; narychtować — narządzić; nenka — matka; ojc — ojciec; rajby — swaty; półkosz — wóz; szelbiąg — szafa; starki — dziadkowie; webork — wiadro; na westrzodku — na środku; zydyl — krzesło, stołek.

OGRÓD - KAWIARNIA K. DAKOWSKIEGO w Bagateli

jest najmlszym miejscem spotkań elity towarzyskiej ślōcy

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

Pelpliński wypadł z gromady i choć go Józł Cywiński i August Karczewski chcieli powstrzymać, rzucił się w sam środek ognia. Ludzie myśleli, że skoczył aby wynieść skrzynię z odzieżą i psieniondami, i z otwartymi z przerażenia ustami czekali, czy wytrąty się aby czy też żywcem splonie. A właśnie trzeszczące zaczęły belki sufitu, dach zachwiał się i runął. W tej chwili jedynak stolarz zdolał jeszcze wybiec z westrzodka morza płomieni, a w rękach nioś oc ogromnego, co ludzie wzięli za skrzynię. Ale białka Wawrzonowa krzyknęła przeraźliwie, a potem zaczęła pomstować w niebógłoy. Pelpliński wyciągnął na drogę duży kłoc drzewny wytratowany z warsztatu. Skrzynia i szelbiąg i wszystkie dobytek płonęły wielkim ogniem i nie, ani odrobiny nie zdolało uratować.

Wiec kiedy już widziano, że nie ma eposu na ugaszenie ognia u Pelplińskich, chłopcy jeży wodą zlewać własne swoje domy, bo skry niośły się daleko, aż na drugą stronę jeziora. Wiatru jednak nie było, mgły wisiały ciężko w powietrzu, ogień powoli przgasał, a dym włókł się nisko przy ziemi. Pożar minął nagle, jak nagle wy-

prześlizną, wysmukła kapliczka. Na wysokim, gładko oheblowanym pniu dębowym stał jakby żywy wystrugany z urzewa światek. W jednej ręce trzymał ruszt żelazny, drugą do piersi przyciskał. Nad głow miał wieniec z drucianej obręczy. Twarz jego była przedziwnie pogodna i uśmiechnięta, a oczy w górę wzniezione ku niebu.

— To je doch świarty Wawrzyniec!

Sołtys przemówił pierwszy, przywórtzyli mu inni:

— Jo, jo! To je świarty patron od ognia.

I wówczas ludzie przypomnieli sobie nagle o stolarzu. Ale nie było go nigdzie. Żona rozplakawszy się serdecznie zaczęła wołać na wielkim głosem, ale nikt jej nie odpowiedział. Józł Cywiński zauważył szopę skleconą opodal, była jednak próżna. Chłopcy pobieżeli do gościnca, ale karczmarz o Pelplińskim nie powiedział nic umiał — nie było go nigdzie — nikt go na oczy nie widział.

Teraz zaczęli sobie wszyscy opowiadać o tym, jak to Lorenc potrafił ślicznie majstrować, jak żaden inny stolarz na całych

Numer „Pionu” poświęcony
KAROLowi IRZYKOWSKIEMU

do nabycia w Administracji (Chmielna 33 m. 5)

Cena zł 1.—

STEFAN LICHAŃSKI

KONRAD WINKLER

STULECIE MATEJKI

W ostatnim czasie powetowali sobie sobie przeciwicy Matejki owo nieprzerwane uwielbienie, jakim go darzono przez blisko 40 lat. W latach powojennych Matejko nikt i blad w pamieci ludzkiej; dla jednych stawal sie fantomem, dla drugich zas, byc moze, wyrzutem sumienia za zbyt nieoznaczalnie rozrachunek z przeszloscia; nie tak znouwu zatechla. Wiednie wiaz mistryczny kwiat romantyki i zasuszony zolknieje w kompendiach historii polskiego malarstwa



JAN MATEJKO
PORTRET WLASNY

i literatury, odkad na jego miejsce wszed drobniomszczański kult „prawdy obywatelowej” i „sztuki dla sztuki”. W tym towarzystwie nie ma miejsca dla Matejki. Jeszcze dla Wyspianskiego byl genialnym malarzem; dla dzisiejszego zas pokolenia jest, jak sie to mowi, malujacym historiazofem.

Nie ma w tym nic przypadkowego, ze roku pogromicielej Matejki podjeli sie dzisiaj nasi postimpresjonisci, dla ktorzych zagadnienia czysto malarzkie, zagadnienia materialnej powierzchni plotna stanowią wartosc decydujaca. Ich zarzuty stawiane Ma-

teje pokrywaja sie niemal caklowicie z zarzutami Stanislaw Witkiewicza, który usilowo przynajmniej zwiazl czesc odpowiedzialnosci za rzekoma niedokonalosc i polowiczosc matejkowskiego dzieła na koltuństwo i zacofanie jego otoczenia. „Sfera, w której żył — pisze Witkiewicz o Matejce w swej Krytyce i sztuce — widziala w nim tylko „historycznego malarza”, nie dbajac o jego wartosc artystyczna. Zadzala ona tylko, zeby obraz czul, myslal, wywieral wplyw na polityke, religie, sprawy spoleczne, wykladal historie — zadala wszystkiego, lecz najmniej tego, zeby obraz byl dobrze malowany”.

„Cóz sie w koncu stalo? Matejko, jakkolwiek nie stracil wszystkich zalet swego talentu, moze niektóre nawet rozwinal, lecz po malu tracil te wszystkie przymioty, jakie sztuka zdobyła wiekowym rozwojem i które na dzisiejszym jej poziomie sa bezwzgleśnie konieczne. Matejko coraz wiecej myslil jako historyk — coraz mniej jako malarz”. Zarzuty swietnego krytyka byly niewatpliwie sluszne — do czasu. Entuzjastycznego apostoła realizmu i impresjonizmu irytowała ta ekskluzywnosc Matejki, uparcie monopolizujacego „historyczne malarstwo” w ramach swej specyficznej estetyki. Na tworzcza jednostronnosc krakowskiego malarza spojadal on ze stanowiska wlasnej jednostronniego krytyka, reprezentujacego odmienny zglola swiatopogląd w plastyce. Te dwa różne na swiat poglady nigdy sie z soba przyjaźnie nie zejda.

Najciszej zarzutem bylo to, ze Matejko zaniedbywal wartosci malarzkie, ze malowal idee. Zarzut najsulnszy, gdyby Matejko malowal idee cudze — ale wlasne? Nieco esencjonalniej sformulowal swe zarzuty w stosunku do Matejki nasi postimpresjonisci. Im chodzilo przede wszystkim o barwe, o komponowanie plaszczyny obrazu kolorem i w tym maja, ze swego punktu widzenia, caklowita racje. Cóz bowiem zostanie z malarstwa, jesli sie mu odbierze kolor? To prawda, ze Matejko nie byl wybitnym kolorysta, a porównanie go pod tym wzgledem z innym wielkim romantykiem, z Delacroix, wypadlo dla naszego malarza niezwykle zenujaco. Trzeba to sobie jednak jasno uprzytomnic, czym byl Matejko, co w sztuce swej reprezentowal i jakiego gatunku byl jego artystyczne aspiracje. Nie mozemy bowiem ganic przeszlosci za brak w niej tych czynnikow

kszaltujacych, które dla wspolczesnych sa niejako synonimem jedynie prawdziwego i pelnego stosunku do sztuki i piekna. Zada bowiem epoka, kazdy styl, kulturyja w swym warsztacie te przede wszystkim wartosci, które sa konieczne do konsekwentnej realizacji ich wlasnych zalozen.

Jakiez zatem byly zalozenia Matejki i jaki byl jego stosunek do malarstwa w ogole? Matejko wypowiedzial sie glownie forma. Jego wyobrazenia, jego wizja malarzka swiadczą raczej o temperamencie plastycznym nizeli kolorystycznym, podobnie jak to widzimy u Michala Aniola. Barwa odgrzywala tu jedynie role pomocnicza w plastycznym umyslowieniu kszaltu, wyrazala jakosc i charakter materialow oraz pozycje kszaltow w przestrzeni. Poza tym mala ona czesto swoje znaczenie symboliczne, podobnie jak u wloskich malarzy quattrocenta i u niektórych malarzy baroku. Kazdy prawie obraz Matejki posiada specyficzną atmosfere, gdzie wszystko sie odbywa jak gdyby w przestrzeni o wypompowanym powietrzu i gdzie barwy nie szukaja swych przeciwleglych odpowiednikow, cienie i swiatla sa jedynie biernymi stosunkami jasnego i ciemnego i sluzą tylko do modelunku formy, a nie do wydobycia gry swiatla na barwnych powierzchniach przedmiotow; jedyna wiaz kolorystyczna, doprowadzajaca kompozycje do zgodnosci, jest tu zasadniczy ton malowidla, w który wtapiaja sie niejako wszystkie barwy lokalne. Ale mimo braku bardziej wyostzonego zmyslu kolorystycznego, Matejko dawal jednak nierz w swych mniejszych rozmiarami kompozycjach, w swych studiach i szkicach, a zwlaszcza w portretach, dzieła w harmonii barwnej jednolite, pelne finezji i wdzięku.

Matejko mial idee formy — ale jakiej formy? Forma ta, nie majaca rownej sobie w dziejach naszego malarstwa pod wzgledem dynamicznego napiecia i energii duchowej, byla przede wszystkim stylem osobistym Matejki. Wielkie malarstwo nie powstaje jedynie dzieki wylicznej kombinacji efektow malarzskich na plotnie — trzeba miec oryginalna wizje swiata w samym sobie. Trzeba podniec rzeczywistosc do poziomu wlasnych przezy i namietnosci i dac tej rzeczywistosci akcenty wlasnej wyobrazni. Wizja malarzka Matejki, pelna nieraz zgrzytliwych dysonansow, wzywala jakies nadludzkie energie i ządze czynu, rzuca na ekran naszej wy-

obrazni nowe pojecia o wymiarach i proporcjach czlowieka i o jego potencji duchowej, przeklesla od jednego zamachu dawne opinie o dopuszczalnej granicy ruchu i dynamiki w obrazie (Grunwald!), co dalo nawet asumpt jednemu z naszych skrajnych modernistow do mianowania Matejki... prekursorem ruchu futurystycznego w plastyce. Forma osobista Matejki zawiera w swej trzeciej plastycznej niewatpliwie wiele potencjalu tworczonego. Zawiera w sobie pierwiastki jakiegos nowego stylu formalnego, które — odpowiednio rozwinięte i adaptowane do wspolczesnych zalozen w sztuce — moglyby kiedyś stac sie zrodlem jakichs nowych, wartosciowych inspiracji malarzskich. Niestety Matejko nie pozostawil, z wyjatkiem Wyspianskiego, godnych siebie nastepcow i kontynuatorow. W cieniu poteznych debow rosna zaszyczaj jak najubnijnie — chwasty.

Dzisiejsza niepopularnosc Matejki nie jest bez precedensu w dziejach malarstwa swiatowego. Klasycy francuscy obrucniali Michala Aniola inkwetykami. Rubens, ten wspanialy kolorysta, stal sie dla hamletycznie bladych romantykow czerwona chusta, zas Rafael — ten niedoscigniony mistrz formy malarzkiej — byl dla impresjonistow zaladwie „eleganckim” malarzem. A ilez to stronie dawniej wydanych dziejow sztuki mowi nam z oburzeniem o bezprzykladnym „manieryzmie” Tintoretta i El Greca? Cezanne korzy sie wprost przed geniuszem Delacroix, co jednak nie przeszkadzalo naszemu Pankiewiczowi, zamaskowanemu klasykowi, uwalczac cale to „rozezczerchanie romantyczne” za absolutnie szkodliwe. Gdziez wiec miara, gdziez sens naszych kryteriow w tej dziedzinie, kiedy nawet „zasiedzialym” geniuszom dostaje sie tak czesto „po lapie”?

Zdaniem moim, kwestia uznawania lub nieuznawania Matejki, bezsprzecznie najwybitniejszego w swoim czasie przedstawiciela „stylu historycznego” w Europie, pozostanie u nas zapewne na dlugo otwarta. Czas, ten nieublagny niwelator wartosci artystycznych w sztuce, dokonywa ustawicznie przesunic w hierarchii nazwisk; sadzę jednak, ze dzieło tworca „Grunwaldu” próbe tej niewatpliwie wytrzyma. I mam nadzieje, iz na przekor prawu naturalnemu dzieło to rosnac bedzie w oczach potomnych w miare wzniekszajacego sie oddalania. Wyniosle wieczy gotyckiego tumu nie da sie ogarnac okiem, stojace na progu pobliskiej tawerny.

KONRAD WINKLER

MARIAN PROMIŃSKI

NOWY REMARQUE

Przejmujacym wrazeniem literackim jest poznanie nowego dzieła autora, który dlugo milczal, dawszy swiatu jedna dobra ksiazke, podyktowana nieomylnie przez zycie; jest jak gdyby spotkaniem w znanej ojezynie, która, zdawalo sie, zostala wykreślona z mapy wzruszeń i porozumienia. Za takiego autora jednej ksiazki mogli uchodzic Erich Maria Remarque, kiedy sprawy wojny i jej najblizszych nastepstw zamknal po slawnym pamietniku slabsza powiescia *Der Rückweg*, po czym zamisl. Dopiero wydana ostatnio powiesc *Drei Kameraden* otwiera zaparta brame, ukazujac co sie dzialo z Remarkiem przez lata gluche, dokad zaszedl i gdzie przystanul. I juz po przeczytaniu poczatkowych stron odzywa w czytelniku poczucie indywidualnosci autora i nieodparte przekonanie, ze u tego rasowego artysty kwestia powodzenia pierwszej ksiazki byl nie tylko autentyczny przezy, ale tez ich kompozycja i nazwywanie. Nie wystarczalyby obserwacja rzeczywistosci tam, gdzie trzeba umiec sluchac jej wymowy.

Drei Kameraden. Rok przypuszczalnie 1928, w którym osiemnastoletnie pokolenie z 1916-go dochodzi trzynaścioletni: Robert Lohkamp, Otto Köster, Gottfried Lenz, wykolocjeni przez wojne, z trudem utrzymujac sie na powierzchni; warsztat naprawy samochodow — to ich zajecia, nareszcie troche spokoju i pewnej egzystencji — to ich pragnienie, duzo alkoholu — to terażniejszy i nieczeka od smutku. Rozbite weimarskie pokolenie, wyprobowane w przyjazni z okopow, nieufne i trzezcze politycznie, bardzo osobiscie nastawione wobec zycia, nie skore do owego pedu, slowem — takie, które

czynnie przebylo wojne. Tematem powiesci nie beda jednak oschle wykresy owych stanow spolecznych, ale bardzo sulnska w calosci dziejow, bardzo szczegolna, bardzo wielka milosc Roberta Lohkampa, czarujace stworzenie, o którym prawie nie wiadomo poza odzieziona jej wytwornoscia, poznana przypadkowo w czasie wypadu autem za miasto, cicha i pelna intuicji i subtelnosci, spelnia wobec Roberta role prawdziwej ksiezniczki z bajki, chociaz spoleczenie jest mu juz bliska, bo jak on prawie nie posiada. Kiedy wycignal po nią rękę, porozumienie milosne nastapilo predko i bez zastrzezen, chek zawsze w wypadku nie wyrachowanej, chemicznej wprost tesknoty, obiecujacej wielkie uczucie. Lohkamp, niedoszly nauczyciel gimnazjalny, jakis szef reklamy, zadajac sie w trzeciorzecznej knajpie, sluszar, zadajac sie z poczciwymi ulicznicami, jest nagle potrzebny — potrzebny komus takiemu! Lohkamp jest szczesliwy.

Akcja z poczatków przebiega raczej pogodnie, nieznacznie tylko wstrzasana jakimis doglębnym gruntowaniem spraw swiata. Remarque wykazuje w dialogach wiecej dynamizmu w stosunku do zadani zycia i jakby daktyzmu w humoru, porownywalnego z anglosaskim humorem filmowym. *Keep smiling*, zdaja sie mowic kawaly, które przyjaciele robią sobie i innym, transakcje sytuacyjne, przyzody wysycionego wozu zwanego „Karolem”, pijatki wśród galerii przednich tytow zyciowych wykolocjenow. Sprawy wieczne — milosci i smierci — upominaja sie dopiero o swój udział, kiedy Patrice na wstepie pogodnych wywasow nadmorskich dostaje krwotoku (jest gruźlica). Rozpoczyna sie walka o to zycie, do której solidarnie staje cala trojka sportowa „fair play” z wlasnym egoizmem, z przeciwo-

sciami warunkow i nieublagnaj materii, która postępuje w samozniszczeniu. Wychodzą na jaw w sposob naturalny najpiekniejsze cechy ludzkiego charakteru, powolane do dzialania przez niebezpieczenstwo kogos bliskiego. Para kochankow przemawia do siebie wzruszajacym językiem milosnym, pelnym jedynie trafnego wyrazu wśród okrucich codzienności. Robby i Pat nie rozmawiaja, oni sie porozumiewaja, tak jak to być moze robia ptaki, nie obdarzone artykulowaną mowa, — kazde slowo sluzi nowemu aspektowi milosci, buduje sie nim szczescie. Tymczasem katastrofa sie zbliza, Patrice musi wyjechać do sanatorium w górach, dla trojki nastajac coraz cięzsze czasy pod wzgledem materialnym; puszczajac w ruch taksowke, spelniajac w niej funkcje szoferow; zaczynaja sie bijatki, twarda walka o kazdy grosz, tyle tylko ze sie gorycz osladza sportowa ambicja zwyciestwa. Roberta trawi tesknota za Patrice. Jego wyjazd do sanatorium przyspiesza niepokojacy telegram.

Alé zanim to nastapi, przychodzi tu na drole do rozgywki politycznej, w której Remarque daje wyraz swojej rodzajcej sie niechęci do narodowego socjalizmu, jak nalezy sie dorozumiewac po slawnym zamaskowaniamu zewnetrznych cech tej partii. Lenz pada od kuli jakiegos tepego mlókosa po burzliwym wiecu. Nienawisc komatantow, nie rozumiejacych dobijania sie nowych elementow do znaczenia, zostaje spotegowana zalem po przyjacielu i prze do zemsty. Zemście staje sie zadosc. Po dlugim czasie sciezina zabojca placi zyciem za swój czyn. Kiedy, w krytycznym dniu smierci Lenza, Köster i Lohkamp obchodza wiece rozmatnych stronnictw w poszukiwaniu przyjacielu, rezultat ich obserwacji jest taki: przewidujac zwyciestwo tej partii, w której rzuca

się w oczy porządek, krzyk i muzyka. Ludzie nie chcą rozumiec, tylko wierzy, nie potrzebna jest im polityka, potrzebują nowej religii. Demokraci, indywidualisci, weimarscy sa od tego szczescia wiary wykluczeni: komu przyswieca ideal nieprzeszkadzania drugiemu i umilowania spraw sobie bliskich, nie potrafi wejść do szeregów pod komende ucząc zbiorowych. I w tym miejscu wychodzi na jaw polityczny aspekt ksiazki Remarque'a.

Kiedy Robert wyjeżdza do sanatorium za ukochna, pozostanie juz tam do jej smierci. Patrice gasnie predko, do ostatnich niemal dni na nogach, podniecona, gorzko szczesliwa, ze moze umierac przy Robbercie, nie samotnie. Zycie intensywnym zyciem gruźlikow, pije, wyrwa sie na bal w kasynie, spi w objeciach ukochnego mezczyzny. Nadziei i tak juz nie ma żadnej, na przno usluje ja Robert oklamywa. Czasem zdarga w jej glósie obawa przed smiercia: czy Robby wierzy w coś po tamtej stronie? niech jej nie caluje i nie przyzywa z nią tyle, przeciez musi być zdrowy, miec jeszcze zone i dzieci, a w przeddzień katastrofy — niech odjedzie i na nią nie patrzy, zely ja zachowac w pamieci jeszcze zywa i nie tak juz zmieniona, ona juz sama da sobie z tym rade. „Pat, du tapferer Bursche” — próbuje ja kóc w smiertelnej twrode. Rozumieli sie do ostatniej chwili. Tak go zostawila, wymieczonego z myśli jak drewno, umierajac z dlonia zacisnietą na jego rękę. Nie potem juz nie moze nastapić.

Wydobycie swieziego wzruszenia z tego tematu, który moza nazwac „umieraniem Danu Kamelowej” czy murgerowskiej Mimi, musi sie znac za duze osiagniecie. Pokazuje sie, ze antyartyzystyczna stampa literacka nie byla zuzyty przedmiot przedstawienia, ale nie zindywidualizowane przedstawienie i przeka-

1 ERICH MARIA REMARQUE: *Drei Kameraden*. Querido-Verlag, Amsterdam 1938.

zywanie przeżyć. Autor nie osiągnąłby pozytywnego rezultatu, gdyby pisał nie tak jak widzi, ale jak wie coś o zdarzeniach. Drobny przykład wydobędzie na jaw różnicę tej obserwacji *sferycznej*, jakby się chciało powiększyć, w przeciwstawieniu do jednostronnej i płaskiej, którą naturalnie Remarque się nie postępuje.

Robert obejmuje głowę ciężko chorej rekami. Po chwili Patrice zaniepokoila się. Teraz cytuję do siebie:

— „Co jest, Pat?” — spytałem.
— Tyka tak głono.

— Co, zegarek?

Skinela. — Tak dudni — „”.

Gdyby autor nie zwrócił uwagi na to wol-

brzmione tykanie w uszach umierającej, daby dowód, że jego postacie nie żyją życiem osobnym, ale są wyrachowanym schematem, papierowym projektem na człowieka. Jak się osiąga taki rezultat? Na podstawie obiegowych teorii można by powiedzieć: przez intuicję. Byłoby to oczywistą blagą. Bliżsi prawdy będziemy stwierdzając, że takich rzeczy uczy się człowiek przez doświadczenie. Sformułowanie skrajne, że ktoś umierał na rękach Remarque'a. Różnica w korzystaniu z takiego doświadczenia między artystą a laikiem jest ta, że laikowi taki szczegół, nawet zapamiętany, nic nie mówi, dla artysty zaś jest wyznacznikiem otwierającym perspektywę w głąb człowieka.

Nie wszystkie jednak pociągnięcia Remarque'a zdradzają tak pewną rękę. Autor, jak gdyby dla wynagrodzenia czytelnikowi pesymistycznego biegu wypadków w głównym wątku, robi to co było właściwe naszemu Sienkiewiczowi, a co z literatury w stylu dumasowskiego odziedziczył film amerykański: bohater w sportowych zmaganiach z przeciwnikami przychodzi na taśmę pierwszy. Jednostronne kołowanie każdego konfliktu takim wynikiem może uchodzić za manierę, zwłaszcza że w danym razie ponure refleksje, których sobie postacie nie skąpią na marginesie swego życia, nie stoją w odpowiednim związku z fizjologiczną radością, jakiej musi się doznawać po chronicznych

zwycięstwach. Stawiam ten zarzut umyślnie w formie jaskrawej, nie uwzględniając na wet „ekonomii wzruszenia”, która lubi falo wanie zdarzeń od pogodnych do przytłaczających, dla zwrócenia uwagi na niebezpieczeństwo tego akuratnego zgładzenia się faktów w atmosferze nieskrętniejszej „Kameradschaft”. To może arcydzieło, ale też i ludzkie.

Wniosek ogólny i końcowy: piękna książka, jednolita w budowie, napisana lekką ręką i ofiarowana publiczności z takim umiarem chem uczucia, który ma dar skupiania na sobie uważnej ciekawości.

MARIAN PROMIŃSKI

ERNST JOHANNSEN

Z TEORII DRAMATU RADIOWEGO

Zwycięstwo sztuki dramatycznej na terenie radia nie ulega już obecnie wątpliwości. Słuchowisko zdobyło miejsce dla siebie we wszystkich rozgłoszeniach państw nowoczesnych i miejsce to utrzymało. Stało się czymś, co rozumie się samo przez się. Jak nigdzie filmowi, tak i dramatowi radiowemu odmawiano początkowo jakiegokolwiek możliwości oddziaływania artystycznego. Jak nigdzie film, tak i słuchowisko musiało znaleźć odrębną, swoistą formę. Jak kiedyś zamilkli najskrajniejsi nawet likwidatorzy filmu, tak dziś najzażartsi nawet przeciwnicy słuchowiska nie mogą zaprzeczyć temu faktowi, że słuchowisko żyje, że znalazło swoją odrębną formę i zdolne jest do oddziaływań dużego kalibru. Ba, niechęć ta nie przemawia już dziś w ogóle przeciw słuchowisku, lecz tylko przeciw wrażliwości tych, którzy nie potrafią nie począć ze słowem tylko słyszanym.

Zaprzeczając faktem, to śmieszne. A słuchowisko jest we wszystkich nowoczesnych rozgłoszeniach faktem. I to faktem zupełnie nieproblematycznym dla wszystkich, którzy mają wyobraźnię dostatecznie zdolną do percepcji nagiej słyszalności. Dla urodzonych autorów słuchowiskowych, aktorów słuchowiskowych, reżyserów słuchowiskowych nie istnieje już żadna problematyka słuchowiska. Podobno i dziś istnieją jeszcze ludzie, którzy nie wiedzą co począć z filmem jako takim. Nie przemawia to przeciw filmowi, lecz przeciw możliwościom tych ludzi. Talent, uzdolnienie istnieje nie tylko po stronie twórców; jest i takie, które istnieje po stronie odbiorców. Patrzania na filmy musiano się nauczyć. Nie inaczej jest ze słuchowiskiem. (Ze nie można równocześnie czytać gazety, to rozumie się samo przez się).

Można już teraz rozszerzyć się po doświadczeniach poczynionych ze słuchowiskiem jako formą artystyczną. Teoria powinna opierać się na szczytliwie udanych słuchowiskach, a nie na odwrot: słuchowisko na teoriach.

1. Słuchowisko nie jest utworem scenicznym. Ilość osób jest ograniczona. Postaci utworu muszą być łatwo dostrzegalne. Akcja musi być stosunkowo prostrzyista. Akcje skomplikowane, z większą ilością ról, nie nadają się do słuchowiska. Człowiek przywykł do orientowania się według swego zmysłu głównego, wzroku. Ucho ma do rozporządzenia tylko głosy i inne dźwięki. Najbliższa jest mu mowa.

2. Ponieważ słuchowisko brak uroczystej wspólnoty sali, czas jego trwania jest ograniczony. Tylko wyjątkowo jest możliwe utrzymanie słuchaczy w prawdziwym napięciu dłużej niż przez godzinę. Życie domowe odrywa raz po raz od słuchania. Jako przeciętny czas trwania słuchowiska, okazał się korzystny czas około 60-ciu przeciętnie minut. Nie przypadek to, że najczęściej słuchowiska są krótkie, około 45-minutowe.

3. Doznań dostarczać może tylko dźwięk. Czego nie ma w dźwięku, to nie przemieni się w widzenie wewnętrzne. Od tego, czy to widzenie wewnętrzne się dokona, zależy wartość słuchowiska. Słuchacz nie powinien ani przez chwilę być niepewnym tego, kto mówi. Słuchacz nie powinien ani przez chwilę być niepewnym tego, gdzie się znajduje. Autor powinien tylko słuchem widzieć, reżyser nie powinien znać niczego jak właśnie tylko dźwięk.

4. Tempo gry ma znaczenie znacznie większe, niż na scenie. Niebezpieczeństwem wszystkich słuchowisk jest zbyt szybkie ich granie i obawa przed małymi pauzami. Bez pomocy oka, ucho nadaje znacznie wolniej. To, co na scenie rozumie się od razu, spojrzawszy — to w słuchowisku kiegoś gatunku może być zupełnie niezrozumiałe. W pauzach chodzi o sekundy i ułamki sekund, ale dobre operowanie i kierowanie tymi małymi pauzami rozstrzyga często o wszystkim.

5. Efekty akustyczne nie zawsze przemie-

nają się w widzeniu *wewnętrznym* w widzialność. Często odczuwa się je tylko jako hałas lub fałszywie się je sobie tłumaczy. Lepszy jest brak efektów akustycznych, niż efekty śmieszne w oddziaływaniu. Nawet i bardzo dokładnie podane momenty akustyczne mogą oddziaływać śmiesznie: na przykład zbyt wyraźny i dokładny dźwięk kopyt końskich na bruku. Okazało się rychło, że „kulisowy wewnętrzny”, które sobie dobry słuchacz buduje, czerpią ze słów w znacznie większej mierze, niż z efektów akustycznych, chyba że chodzi o zupełnie niezwykle i decydujące efekty akustyczne. Dlatego zerwano rychło z olbrzymią maszyną hałasów i odtąd dawkuje się efekty akustyczne w sposób możliwie jak najbardziej przemysłowy, oszczędny i autentyczny. Decydujące i bardzo mocne w oddziaływaniu efekty akustyczne, to nie

hałas bynajmniej, lecz w znacznie większej mierze chrząkanie, ciche podśpiewywanie, chwila milczenia z równoczesnym szuraniem przesuwającego krzesła i tak dalej. Efekty akustyczne pojawiają się mogą tylko pobocznie i jako takie muszą mieć charakter codzienny i naturalny. (Nie w tym rzecz oczywiście, jak dany efekt akustyczny brzmi w studio, ale jak go przekazuje głośnik).

6. Jak film dawno zarzucił swój „Akt II”, tak nowoczesne istotne słuchowisko nie operuje już uderzeniami gongu lub zgola zapowiedziaciami, opisyującymi kulisy i wprowadzającymi w akcję. Słuchowisko istotnie ukształtowało sobie swoje odrębne przejścia — jak film swoje. Te przejścia mają ogromne znaczenie, bo słuchaczowi nie wolno ani przez chwilę opuścić przebiegu słuchowiska. W teatrze nie odgrywa to roli, ponieważ

oczy pomagają natychmiast w orientacji, to nawet nierozumienie całych zdań nie odgrywa dużej roli. Ale gdy słuchacz słuchowisk choćby przez chwilę stracił z nim kontakt wtedy łatwo, nabył łatwo jest skłonny zrezygnować z niego i poszukać innej fali. Dla zatrzymania przy sobie słuchacza musi przede wszystkim słuchowisko zaraz na początku przykuć słuchacza. Nie może sobie pozwolić na początki sztuk scenicznosci. Słuchacz musi być zdobyty *od razu*. To powtarza się przy każdym przejściu! I tu także musi być słuchacz za każdym razem trzymany w napięciu. Także i w nowym terenie akcji musi się natychmiast zorientować. Dramatowi scenicznemu i filmowi nieporównanie łatwiej pod tym względem!

7. Scenariusz słuchowiska jest planem gry. Da się on porównać ze scenariuszem filmowym, nie z dramatem scenicznym. Kwalifikowanie tych swychtości scenariuszów wymaga specjalnego uzdolnienia. Nie w tym rzecz, jak się coś czyta, lecz jakby to brzmiało, oddziaływało w głośniku. Każdy scenariusz słuchowiska ujawnia od razu, czy zostało ono napisane w duchu radia czy w duchu sceny. Trzeba to nareszcie zrozumieć, że słuchowisko jest specjalną formą artystycznym *radia*. Nie jest *surrogatem*. Nie chce zastępować sceny. Chce raczej środkami radia osiągać emocje artystyczne poprzez słowo. Dlatego też nie każdy znakomity aktor sceniczny jest zarazem dobrym aktorem słuchowiskowym. Różnica terenów jest tak duża, jak na przykład między sceną a filmem. Zdumiewające, że wciąż jeszcze wydaje się niektórym autorom, iż tekst, który się dobrze czyta, musi dać dobre słuchowisko. Gdy na przykład czytamy w rękopisie: „Dziwczyni na wraca natychmiast i przynosi flaszkę”, wówczas ta uwaga reżyserka wykazuje, że autor *widział*, nie *słyszał*. Ta uwaga reżyserka jest zaprzeczeniem radia, choćby dramat był poza tym nie wiem jaki. Nie ma w słuchowisku żadnej flaszkę, którą by „natychmiast z powrotem przyniesiono”. To jest scena, to jest widziane. Niech tam napisz nową scenę w rękopisie obwieczna, co chce słuchacz *słysz* tylko i nie czyta rękopisu. Dobre przejście słuchowiskowe z jednej sceny do drugiej nie w ten sposób się dokonuje, że pisze się zwyciężając nad nową sceną: „Pokoje pana X”, no i uważa się, że to najpełniej wystarczy i wszystko może rażno rozrysować dalej. Słuchacz nic nie wie o tym pokójku. Czy będzie on dla niego pokojem, to musi się dopiero okazać. W ogóle nie wystarczy chcieć napisać słuchowisko, trzeba przede wszystkim *czuć* ten rodzaj sztuki i brać poważnie i potężnie oddziaływanie radia.

8. Jeśli słuchowisko mimo międzynarodowych sukcesów i ogromnego znaczenia radia, bywa niedoceniane i nie może występować na równych prawach obok sceny i filmu, to ma to pare prymitywnych ale nie obojętnych przyczyn. Brak tu widomej uroczystej wspólnoty sali, jak w teatrze i w filmie. Człowiek reaguje inaczej, gdy jest sam z sobą w pokoju i sam ma rzecz osądzić. Reakcja odbiorców w teatrze a także i w kinie widoczniejsza się od razu. Sukcesy radiowe dadzą się odczytać tylko z listów do rozgłośni. A listy często nie mówią, bo zazwyczaj nie chwyta za pióro zadowolony, lecz małocontentny. Wreszcie i radio samo przyczynilo się do tego niedoceniają, czując się bowiem obowiązane do nieustannego dostarczania nowości. A przecież pamięć uważną wzbudza się przez powtarzanie, przez podkreślanie. Radio *może* własnymi naturalnymi środkami *przeprzodować propagandę swych słuchowisk*. Filmowano już słuchowiska. Są słuchowiska, które przerabiano dla sceny lub na nowelę. Słuchowisko nie ma już potrzeby się ukrywać. Oczywiście, że i słuchacz nie może oczekiwać nie przerwanego ciągu audejji-arcydziel, bo arcydzieło będzie na ziemi zawsze i czymś rzadkim.

ERNST JOHANNSEN

JAN BRZĘKOWSKI

WĘDRÓWKA LUDÓW

*oto widzę cię przybranego w skóry
w twym helmie przegląda się księżyc krągły oczy antylopy
błyskają wśród piasków
lud idzie za tobą a sękatę łaski
jak pastorały — stad strzegą na zwielionym niebie.*

*jakież wędrówki ludów złośbisz w dziejów karcie
jakie cudy zelektryfikowane rozpuszczasz jak węże
z dloni męczów po biodra rozwarate
dymisz jak kadzielnica plonąca na wietrze,
za tobą wojsko
sznur zakapturzonych aniołów o piorunach złoćistych wplecionych we włosy
zapalal drabiny kołysane burzą
środkiem szedł oddech pustyni i skwarny
a tłum — pochylony naprzód
w okrzyku zwycięskim
nie widział jedwabnych motowidel czasu
rozpiętych bohaterko u przesł w brody obrońniętych mostów
armia szła naprzód piersi dotykały sztandarów szpule rozwijane wichrem
zwycięskim kropidłem gromiłeś ciemności rozgrzane do smoly
kroczyłeś naprzód a
w ogromnych igielnikach
niszczyły trupy topielców
rytm swój traciły w rudej zory.*

*czarownice
plawione wśród błyskawic
na kadziach pełnych mroku
wpływały w kominy zatopionych miast
anielskim skrzydłem wiosłując czarne dżiki gęsi
a sznury szczerów wodnych
piskiem mrok krąjąc z świstem ognie wpuszczaly pod pachy brodatych cyganek
dosiadających płowych niedźwiedzi
dzwonom zrywały serca pod wodą
które
jak ogluszone karpie — martwo płynęły pod prąd.*

*okna zakryte bielmem wypielnal krzyk hoci
naród nietoperzy gładził włosy niedojrzalych dziewczyn
wtedy — znów wyległiśmy armią armią głodnych szczerów ponad mleczną drogę
zagryzając na śmierć epopoje gwiazd.
teraz Wielka Niedźwiedzica brzuchem do góry płynęła po niebie zgrzanym od zachodu
jak sum złocisty
trącany trąbami Jeryha.
teraz — zakładałeś dynamit u stropów firmamentu
i w sztolnie niebieskie swój oskard
wpuszczales jak górnik.
teraz — na wielkich kolowrotach kołysales wzdęte plodem lona
tratowales mleczne piersi
i foki chrząkające wzywałeś do siebie
syn plemion polarnych
zguliony wśród lun.*

WACŁAW KOTOWICZ

NOLITE FLERE

Fakt istnienia wielkiej sztuki włoskiej w minionych wiekach jest tak bardzo oczywisty, że nawet zdecydowani wrogowie tego kraju nie usiłują mu zaprzeczyć. Gorzej jest jednak gdy chodzi o sztukę współczesną. Przeciwnicy panującego obecnie w Italii reżimu twierdzą dość często, że jest on zagładą dla wszelkiej twórczości artystycznej. Bo jakże tu tworzyć wielkie rzeczy, nie posiadając nieograniczonej wolności myśli, słów i czynów, jak tu rozwijać lot swobodny, gdy nie można się uwolnić od węzłów, łączących nierozdzielnie z narodem? Dla poparcia tej opinii przywodzi się zwykłe fakty, że dawne dzieła „trafiały od razu do serec”, gdy współczesne „nic nam nie mówią”. Rzecz nie da się zaprzeczyć, ale dotyczy nie tylko sztuki włoskiej, lecz w ogóle wszelkich przejawów sztuki współczesnej. Rzadko kiedy masę szły w równie linii rozwoju z twórcami sztuki. Najczęściej pozostają one w tyle o kilka dziesiątków lat, a opóźnienie jest tym większe, im niższy jest ogólny stopień kultury. Stare to zjawisko pewne kierunki społeczne usiłują wyzyskać dla własnego interesu, a brak innych argumentów poniekąd ten mało szczęśliwy wybór usprawiedliwiają. Lepiej jednak zrobimy, jeżeli zamiast lżyć ronić nad kresmem włoskiej, lecz w ogóle wszelkich przejawów ona w rzeczywistości wygląda. Wyjdźmy więc z ciemnej krainy ogólników i ograniczmy na razie nasze rozważania do jednej tylko gałęzi sztuki — do muzyki.

Kultura muzyczna nie jest w Italii przywilejem wyższych sfer towarzyskich, lecz obejmuje cały naród, przejawiając się w pełni w różnych formach, właściwych poszczególnym klasom społecznym. Tak więc, lud włoski od wieków tworzył, tworzy i tworzyć będzie swoją własną muzykę, rodzącą się z głęboko zakorzenionej potrzeby piękna w życiu codziennym i w chwilach uroczystych dla jednostki i zbiorowości. Nieustannie, bliiski związek muzyki ludowej z duszą narodu i jego życiem sprawił, że pozyskała sobie ona uznanie zarówno w swej ojczyźnie, jak i poza jej granicami. Dla swoich jest wyrazem narodowego artystyzmu w całej jego prostocie, dla obcych zaś stanowi ohfite źródło wzruszeń estetycznych i prawdziwego natchnienia. Nie grozi jej też zagłada ze strony rozlewającej się dziś szeroka fala muzyki mechanicznej o miernej wartości.

Są kraje, gdzie bogata nawet twórczość ludowa w dobie obecnej zanika, wypierana przez wielkomięskie, międzynarodowe produkty pseudo-sztuki. Lud włoski jednak, podświadomie może ale głęboko przenika prawdą, że dzieła obcej kultury mogą czasem lokalną kulturę wzbogacić, ale byłoby hańbą dla narodu, gdyby ją zniszczyły. Dlatego to właśnie ludowa muzyka włoska nie wstydzi się sama siebie; ale też, z drugiej strony, nie odgranicza się od świata i nie boi się życia ani zmiennych nastrojów płynących z granicy. Ma przed sobą otwartą drogę rozwoju i zbędna jest jej wszelka sztuczna opieka czy protekcja. Zresztą powszechna wśród najszerszych mas potrzeba muzyki daje znacznie większą rekojmie pomyślnej przyszłości, niż by dać mogło najprzychylniejsze stanowisko władz państwowych, usiłujących działać wbrew duchowi czasu i w oderwaniu od istotnych potrzeb większości społeczeństwa.

Muzyka ludowa nie wyczerpuje wcale zainteresowań i twórczości włoskiej. Produkcje mechaniczne nie zastępują nigdy bezpośredniego kontaktu z dziełem sztuki, nie usuwają więc konieczności czerpania wrażeń artystycznych z żywego, pełnego źródła. Zamówienie do muzyki przejawia się więc następnie w szeroko rozpowszechnionej muzyce kameralnej. Nie ma w Italii miasta, które by nie posiadało stowarzyszeń organizujących audycje kameralne. W Sienie np. hr. Guido Chigi-Saracini uczynił swój pałac średnio-wieczny przybytkiem promieniującym wokół wysoka kultura muzyczna; tutaj też w r. 1928 odbył się wielki Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej. W Rzymie, w czasie sezonu teatrualnego od listopada do kwietnia, koncerty kameralne organizuje Sala Accademica di Santa Cecilia oraz Regia Accademia Filarmonica Romana, każda z tych instytucji po 20 koncertów w sezonie. Repertuar jest bardzo bogaty i urozmaicony, siły zaś wykonawcze dobierane są starannie spośród najwybitniejszych artystów krajowych i zagranicznych.

Tam, gdzie warunki to pozwalają, istnieją i większe zespoły wokalne i instrumentalne. Począwszy od chórow o stosunkowo niewielkich, a dość ograniczonym repertuarze, dojdziemy wreszcie do wspaniałych chó-

rów Sykstyń, wielkich bazylik rzymskich i chórow Società Polifonica Romana, prowadzonych ostatnio przez R. Casimirię. Rozległa gradacja przedstawiają również zespoły instrumentalne — od małych orkiestr, poprzez orkiestry wojskowe, mniejsze orkiestry symfoniczne, aż do wielkiej orkiestry symfonicznej Akademii Św. Cecylii w Rzymie, dającej corocznie w sali Augusto od listopada do maja 40 koncertów symfonicznych.

Wreszcie opera, ów twór włoskiego geniusza, daleka jest dziś od haniebnego kryzysu, jaki przeżywa nawet w stolicach innych krajów. W Italii tak popularne gdzie indziej kino nie może się mierzyć z wielością i popularnością z operą. Dla mas jest ona zawsze źródłem żywej, szczerej i głębokiej przyjemności, a młodzi twórcy współczesnej muzyki włoskiej, szukający dla niej nowych, wielkich dróg przyszłości, walczą o nową formę, lecz nie o nowy rodzaj twórczości. I na polu teatru spotykamy się z naturalną a szeroką skalą. Z jednej strony będą tu zespoły wędrownie dopolaworzystów pp. Carro di Tespi (Wóz Tespiasa), pogłębiające w całym kraju zamilowanie do sztuki. Dalej — stale teatru prowincjonalne, np. „Moralacchi” w Perugii, teatr w Padwie, Tricrię lub Fiume, swym poziomem dowodzą wysokiej kultury muzycznej w małych stosunkowo miastach. Oczywiście i większe miasta nie pozostają w tyle; i tak Neapol ma teatr San Carlo, Wenecja — Fenice, Turyn — Regio, a we Florencji — Pergola i Politeama wiodą bujny żywot, ciesząc się liczną frekwencją swoich i obcych. Z drugiej strony, u szczy-

tu, stoi Opera Królewska w Rzymie i „La Scala” w Mediolanie, zbyt znana powszechnie i ceniona, by trzeba było dowodzić jej światowego znaczenia.

Naturalnie, od zwykłego wieśniaka trudno wymagać całkowitego zrozumienia wielkiej twórczości operowej czy symfonicznej; nie podobna też żądać od kompozytora, by treść i forma muzyki ludowej całkowicie zaspokajały jego potrzeby artystyczne. Ale mimo to w Italii nie odczuwa się tej olbrzymiej przepaści społecznej między muzyką sal koncertowych i muzyką ogółu. Między tymi dwoma rodzajami muzyki istnieje tam podwójna łączność: moralna i materialna. Pierwsza wynika z powszechnego poczucia piękna, które chroni masę od snobistycznej banalności i daje klucz do odczucia wielkich arcydzieł, i z wybitnie narodowego charakteru sztuki tak ludowej jak i kompozytorskiej. Łączność moralna pogłębia się i potęguje dzięki środkom materialnym, dzięki specjalnie i planowo organizowanym imprezom oraz przez kontakt w życiu codziennym.

Tak więc ożywiona działalność artystyczna w większych i mniejszych ośrodkach oraz grup wędrownych uodstępna najszerszym warstwom korzystanie z dóbr sztuki. Warto tutaj np. wspomnieć o t. zw. sabato teatrale: w soboty teatry dają co tydzień specjalne przedstawienia dla rzesz robotniczych, których nie trzeba na nie siłą napażdać, jak się to trafia gdzie indziej. Z twórczością ludową stylą się znówu świat kompozytorski bez specjalnych trudów — zarów-

no w momentach świątecznych i tradycyjnych obchodach, jak i na każdym niemal kroku w życiu codziennym. W końcu i EIAR (Ente Italiano Audizioni Radiofoniche — Włoskie Towarzystwo Audycji Radiowych) niemają pomaga do wzajemnego oddziaływania na siebie szczytów i linii muzycznych. Rezultatem tego oddziaływania jest, z jednej strony, unarodowienie wielkiej twórczości, z drugiej zaś — wysubtelnienie i uartystycznienie twórczości i zamilowanie ludu. W tych warunkach można wyjść poza elementarne zagadnienia kultury muzycznej i zająć się ciekawszymi problemami wyższego rzędu, a społeczeństwo nie będzie bierną i bezmyślną masą kierującą się modą czy snobizmem, lecz będzie miało mniej lub więcej słuszne własne stanowisko.

A. Casella, zastanawiając się nad małym wśród Włochów zamilowaniem do współczesnej muzyki, stwierdza że nie przejawia się ono wcale zniszczeniem napływu publiczności do sal koncertowych, „bo frekwencja jest całkowicie zadowalająca”, ale brakiem czynnej postawy w stosunku do najnowszych arcydzieł. Koncerty symfoniczne, organizowane przez Accademia di Santa Cecilia, odbywają się przy sal wypełnionej całkowicie zdolną do szczytów entuzjazo w publicznością. Ale to jeszcze młodym kompozytorom nie wystarczy. Oni chcą mieć tę publiczność jeszcze bliżej, żądają od niej pełnego zrozumienia dla swej sztuki, aby mogli tworzyć rzeczy wielkie w ścisłym kontakcie duchowym z całym narodem. Na tym tle zarysowuje się w Italii nowy ideał kultury muzycznej, polegający na wytworzeniu powszechnej, tworzącej postawy wobec sztuki. Ideał ten, gdzie indziej tak bardzo daleki nie tylko od rzeczywistości, lecz i od świadomości czolowych jednostek, w Italii będzie niezawodnie osiągnięty, bo muzycy spełniają w sposób podziwu godny nakaz Mussoliniego: „Andare al popolo” („iść ku ludowi”), ale też i lud włoski żywiłowo ku nim zdąży.

To wszystko bardzo pięknie, powie ktoś może; ale faktem jest że współczesna Italia nie ma dziś hegemonii w świecie muzycznym, jak to kiedyś bywało. Trzeba tu zauważyć że na hegemonię muzyczną żaden naród nie miał dotąd monopolu. Dalej — należy zdać sobie sprawę, że kultura muzyczna nie polega na wydaniu mniejszej czy większej ilości wielkich geniuszów, zrominiałych dla malej garstki wybrańców, lecz na upowszechnieniu w całym narodzie potrzeby dobrej muzyki. Niezdrowo to objaw szczyścić się z patriotyczną dumą geniuszem rodaków, których się samemu nie rozumie i którzy uznanie dla swej sztuki znaleźli dopiero za granicą. Zarzucamy współczesnym kompozytorom włoskim, że są „poszukiwaczami” stylu, że błądzą jak Parsifal na początku trzeciego aktu. Ale czy my sami znaleźliśmy swój jednolity i zdecydowany styl współczesny? Mówi się zwykle o czolowiku, że błądzi gdy nie idzie tą drogą którą my idziemy. Ale skąd można mieć pewność, która droga do celu prowadzi i kto jest bliższy celu — gdy nie posiada się nawet sprzeczwanej świadomości tego celu?

U nas w olbrzymiej większości „idzie” tylko muzyka lekka. Oczywiście i w Italii „musica leggera” ma swoich, choć nie tak licznych jak gdzie indziej, zwolenników; ale nawet dla nich nie jest ona muzyką jedyną. Szepcze grono w naszym społeczeństwie interesuje się muzyką artystyczną, kilkanaście osób komponuje wielkie dzieła, ścierając się przy okazji między sobą, cząstka elity prowadzi subtelne dyskusje na tematy estetyczne — i to jest zenit świata muzycznego.

A gdy widniona do reszty opustoszeje, a siły wykonane dopełnią procesu wyjalowienia — może znów Italia stanie się źródłem nowych, ożywczych idei powszechnej twórczej postawy wobec sztuki, może jak ongi dała światu niezrównany w swej głębi śpiew gregoriański, kunsztowną i tak piękną w swej surowości polifonię Palestriny, a muzykę świecką wzbogaciła formą opery, rozwijającą się tak różnorodnie pod wpływem odmiennych upodobań artystycznych różnych narodów, może w przyszłości ta sama Italia wskaże światu drogę do wielkiej narodowej i powszechnej kultury artystycznej. Bo dobroczynność wpływów kulturalnych nie polega na narzuceniu komuś własnej indywidualności, lecz na otworzeniu przed nim nowych możliwości, pozwalających mu „zewnętrznie” w całej pełni własną indywidualność.

WACŁAW KOTOWICZ

RAINER MARIA RILKE

WIECZÓR

*Park jest wysoki. I jak gdyby z domu
Wychodzę z jego mrocznego ogromu
W równie, wieczór szumiący i wiecher,
Ten wiecher, który także czują ptaki,
Chmury i rzeki jasne i wiatrak,
Co wolno miała w dalekiej ustronni.
Ja także jestem rzeczą w jego dłoni,
Najmniejszą pod błękitem. Spójrz do góry:*

*Czy to jest niebo?
Coraz czystsze chmury
Cisną się w błękit, jasny i głęboki,
Niżej przechodzą w biel wszystkie obłoki.
A dalej szeroko na niebios polanie
Wre jak na podmalowaniu z purpury.
I ponad wszystkim to promieniowanie
Zachodzącego słońca.*

*Jaka budowa cudna,
Która się toczą w sobie sama trzyma,
Postacie tworząc i skrzydła obryzma,
Góry i jaldy i odmetry jał,
I nagle, spórz: tu brama w taką dal,
Jaka jedynie może znają ptaki...*

Przełożył LEOPOLD LEWIN

Z ZAGRANICY

Ukazały się dwie nowe antologie współczesnej poezji angielskiej. Jedna to *Poems of twenty years* M. Wollmana (*Wiersze lat dwudziestu*) — obejmujące lata 1918 — 1938; druga, to *Poems of to-day* (*Poezja dzisiejsza*); obejmuje ona okres od roku 1922-go po dzień dzisiejszy, zestawila ją English Association.

Franka Harris biografia Oskara Wilde'a, której pierwsze wydanie pojawiło się dwa dziesięć lat temu i wznicilo wówczas sporo oburzenia, ukazuje się obecnie w wydaniu nowym. Bernard Shaw poprzedza to nowe wydanie czterdziestostronicową przedmową, w której daje wyraz przekonaniu, że czasy zmieniły się na tyle, iż można już położyć jakes nieporozumieniem i oszczerstwom, jakie książka Harris wywołala, a nawet pewnie wydaniu jej właściwą, rękojmienną zawartość — nie wywołują już niezadowolenia szerszych kół czytelniczych, których postawa znacznie się w ciągu tych lat dwudziestu zmieniła.

Arnold Gahlberg, autor kongenialnego niemieckiego przekładu *Anhelgo*, będącego zarazem jednym z tych niewiele przekładów naszej literatury na języki obce, które rzeczywiście weszły w obieg kulturalny języka tłumaczenia i wywołały za granicą żywy i

samorzutny oddźwięk — pracuje obecnie nad niemieckim przekładem *Genesis z ducha*.

Borys Zajew ogłasza w paryskich *Russkija Zapiski* wspomnienia o Andrzeju Biełym.

W Paryżu odbywa się obecnie wystawa obrazów niemieckiego malarza nadrealistycznego Wolfganga Paalena.

Ernst Toller napisał wspólnie z Denis Johnstonem dramat trzyaktowy w języku angielskim — *Blind Man's Buff*.

Związek rzeźbiarzy duńskich postanowił założyć odrębne muzeum sztuki nowoczesnej. Muzea istniejące są bowiem już dostatecznie przeładowane eksponatami i nie dają możliwości wystawiania dzieł sztuki nowoczesnej.

W jesieni odbędzie się w Morawskiej Ostrawie, w tamtejszym Domu Sztuki (*Dum umeni*) wystawa plastyki słowackiej. Zaprezentowane będą prace współczesnych malarzy i rzeźbiarzy słowackich.

Plan repertuarowy Słowackiego Teatru Narodowego w Bratysławie zapowiada m. in. wystawienie w zbliżającym się sezonie dramatu Anatola Sterna.

KRYSTYNA KULICZKOWSKA

PRZESZŁOŚĆ BEZ PERSPEKTYWY

Autor powieści historycznej, uzależniając się dobrowolnie od faktów i pojęć zakreślonych ramami danej epoki, ma sytuację ułatwioną tylko pozornie; wymagamy od niego stworzenia pełnej artystycznej wizji obranego wyznika życia, podczas gdy swobodny wybór niezależnego tematu pozwala na fragmentaryczność ujęcia.

O stworzeniu tej pełnej wizji decyduje oczywiście nie charakter danej epoki ani suma dziełących nas od niej lat, lecz postawa samego pisarza. Autor może opowiadać i przeżywać rzeczywistość odległą zaledwie o dziesiątki lat, może także uczestniczyć bez żadnego dystansu w wypadkach z zamierzalą przeszłością, jak gdyby był świadkiem ich formowania się i stawania. Umiejętność ograniczenia rzeczywistości z perspektywy i zhierarchizowania jej w wizji artystycznej cechuje postawę epicką w przeciwieństwie do poddania się anarchii wybuchów lirycznych lub dramatycznej dynamice faktów.

Ciekawym przykładem zastosowania techniki *par excellence* dramatycznej do wypadków historycznych jest nowa powieść Jo van Ammers-Küller¹, sprawiająca nam miłą niespodziankę po ostatnich poniżej wszelkiego poziomu literackiego utworach tej autorki.

Pierwszy tom zamierzonej trylogii obejmuje lata 1778 — 1787, gdy do arystokratycznej Holandii zaczyna przedzierać się powiewy idei demokratycznych, wyzyskiwanych początkowo przez walczącą o władzę stronniczo „patriotów” i „oraniczyków”, póki nie wywołali się ich nurt podziemny — od strony ludu.

Przemian tych autorka nie stara się objąć szerzej, zanalizować głębiej, uderza ją sam ich dynamizm i sposób w jaki przelamują się w psychice jednostkowej. Tytułowanie rozdziałów imionami — trick już zbanalizowany — tutaj ma uzasadnienie, gdyż poprzez różne jednostki poznajemy rzeczywistość. Pierwszą część powieści to dzieje jednego dnia, którego przebieg zaznajamia nas kolejno z członkami rodziny regenta amsterdamskiego: poranek w pseudoklasycznie urządzonego parku obserwujemy oczami burmistrza Tawelinke, godzinę poprzedzającą wyjazd

do kościoła spędzamy w towarzystwie żony jego Betie, podczas drogi towarzyszą nam myśli najstarszego syna Dirka Egberta i t. d. Autorka wprowadza nas bez żadnych wstępów w centrum wypadków tego dnia od malowniczo do decydujących, po czym zasuwamy kurtynę i otwieramy ją po dwóch latach — znowu na przeciąg jednego dnia — gdy wypadki te spowodowały daleko idące zmiany w życiu w którym nas zapoznaliśmy. Na wstępie cz. III z pewną ulgą czytamy wstęp opisywy (zamiast ciągłej defilady osób działających): „Pełne napięcia jest życie Amsterdamu wiosną roku 1787”, zasadniczą postawą autorki nie ulega jednak przesunięciu; na zmieniającą rzeczywistość patrzy oczami coraz to innego bohatera, nie opowiadując jej sama. Czytelnik żadnej sytuacji nie widzi z obu stron; wypadki przenikają do jego świadomości na gorąco, podane w ciągłym, nużącym chwilami czasie teraźniejszym.

Nie oświetlając wielostronnie i nie hierarchizując zjawisk, autorka samym wyborem pewnych faktów sugeruje ich ważność. Tak opowiadanie nie płynie pełnym i ciągłym nurtem, lecz skupia się i burzy w uprzywilejowanych przez autorkę momentach, kosztem luk, obejmujących inne, niewspółmiernie dłuższe okresy czasu (luki te wypełnione są tylko wspomnieniami przeszłości, jak w dramacie). Ideę przenikania prądów demokratycznych demonstruje autorka w kilku symbolicznych scenach, których napięcie coraz bardziej wzrasta: od wydanego przez burmistrza zakazu amputowania nogi gajowemu, by krzyki nie zakłóciły uroczystości chrzciny jego dziecka, poprzez śmierć burmistrza z rąk rozwieśczonego ludu (ironia tragiczna, gdy domownicy z łęką przed tłumem nie otwierają drzwi, za którymi leży ich umierający pan) aż do końcowej ucieczki Dirka z dziewczyną z ludu — ku wolności, z przekreśleniem wszelkich oficjalnych więzów. W stopniowaniu tych scen przejawia się sympatia dla prawdziwej — nie wygrwanej przez ludzi szych dla zysku — demokracji, dla młodzieńczego pożądanego przynajmniej wobec form gnusnego, zastanego życia.

Dramatyczne ujęcie faktów uniemożliwia perspektywę spojrzenia. Wypadki wyolbrzymione lub pomniejszone ukazują się nam jakby w krzywym zwierciadle, pozbawione ludu, w którym nawet te najmniej ważne otrzymałyby należne sobie miejsce. Dlatego też dramatyczny dynamizm może ująć tylko fragmenty historycznych zjawisk, nie ich ciągłość

i pragmatyczne następstwo. Już choćby sama ta postawa oddała *Patriotów* od tego, co zwykle się uważa za powieść historyczną. Należy jednak zbadać rzecz od innej strony. Ponieważ fakty historyczne są pewnym „datum”, do którego dostosunkowuje się inaczej każda epoka, należałoby znać te fakty, by móc ocenić charakter ujęcia ich przez autorkę; czy jest to spojrzenie rewizjonistyczne i samodzielne, czy też nie wychodzi poza ramy utartych, zbanalizowanych sądów istniejących w tradycji każdego kraju. Tutaj jednak sprawdzian ten jest niepotrzebny; autorka sama przyznaje się w „Posłowaniu”, że nie wszystkie fakty, które podaje, są historycznie ściśle. Mimo że losy bohaterów kształtują się w związku z przemianami dziejowymi, widoczne jest, że podmalowanie tła obyczajowego i przemian psychologicznych są dla autorki o wiele ważniejsze. Mamy więc przed sobą pierwszą część jeszcze jednej „sagi”, osadzonej niezbyt głęboko w podłożu historycznym, wystarczająco jednak by na jego tle można było odmalować cały szereg realiów z dziedziny obyczajowej.

Autorka wykazała się dotąd staranną pracą nad wystudiowaniem charakteru epoki; bogactwem i malarskością języka (poprawne tłumaczenie nie oddaje archaizacji — niewiadomo czy zgodnie ze stylem oryginału) oraz zdolnością do stwarzania wizji o dynamicznym napięciu i sugestywnej sile. W miarę nabrzmiewających ważnością wypadków autorka coraz mniej uwagi poświęca cyfelowaniu szczegółów obyczajowych, solidaryzując się coraz silniej z pewnymi bohaterami. Solidarność ta nie ma na razie nic wspólnego z tendencyjnym, dziennikarskim wypowiedzeniem się po stronie sufrażystek w *Pochodzie krzyżowym kobiet*, należy jednak obok stron dodatnich zasygnalizować niebezpieczeństwa. Istnieje obawa, czy autorka znowu — jak po obiecywaniu i tomie sągi o kobietach z rodu Coornvelts — nie stoży się od wytrzymanej artystycznie postawy do anarchizmu treści i formy, tym bardziej że tom następny obejmie — według zapowiedzi — lata rewolucji francuskiej.

Jeśli autor od samego początku nie pojmie myślnie przewidywania rzeczywistości i wprowadzenia w nią pewnej hierarchii, łatwo może stracić nad nią wszelką władzę i stać się tylko biernym rejestratorem surowych, nieskoordynowanych faktów.

KRYSTYNA KULICZKOWSKA

KSIĄŻKI NADEŚLANE

JOSEPH AULNEAU: *Hrabina Du Barry i koniec dawnego ustroju*. Przel. M. Grabiańska. Warszawa 1938. Instytut Wyd. „Plan”.

Ks. dr MICHAŁ KLEPACZ: *Idealy średnio-wieczna z czasów obecnych*. Wilno 1938. Nakł. dwuty. Sprawy Ouarite.

G. O. BAXTER: *Szalona jezdnia*, powieść. Przel. J. P. Zajczkowski. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.

WANDA DOBACZEWSKA: *Tam, gdzie się serca pałk...* powieść. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.

VICKI BAUM: *Wypredała*, powieść. Przel. W. Ciechanowicka. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.

Kpt. FRANCISZEK RINTELEN v. KLEIST: *Tajemniczy intruz*, wspomnienia wojenne. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.

STEFAN BALICKI: *Czeru*, powieść. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.

HENRYK WRONSKI: *Z głową wspartą na rękach...* Poeszje. Wyd. II. Warszawa 1938. Gebethner i Wolff.

KONSTANTY DOBRZYŃSKI: *Zagruke na uichrach*, poezje. Poznań 1938. Nakł. Drukarńi Polskiej.

Dr. KAZIMIERZ LEWANDOWSKI: *Przeduczenie „Młodej Polski”*, szkice. Kraków. Zakład graf. IKC.

JERY KRZCZOWSKI: *Siedemnasta wiosna*, poezje. Kielce 1938. Nakł. *Młodzi idą*.

ANDRÉ MAUROIS: *Dzieje Anglii*. Przel. W. Rogowicz. Warszawa 1938. Wyd. J. Przeworskiego.

A. J. CRONIN: *Gaiazyd patrz na nas*, powieść. Tom II. Przel. J. Szpucht. Warszawa 1938. Wyd. J. Przeworskiego.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI: *Wyzwolenie*, dramat w 3 aktach. Opracował Juliusz Saloni. Warszawa 1938. Instytut Wyd. „Biblioteka Polska”.

WACŁAW FLOCHOWSKI: *Cierpięce pobratymstwo*, książka o Czechosłowacji. Warszawa 1938. Instytut Wyd. „Biblioteka Polska”.

SERGIUSZ S. MASŁOW: *Kolektywne rolne w Sowietach*. Przel. Jan Czarna. Warszawa 1938. Instytut Wyd. „Biblioteka Polska”.

JOSEPH CONRAD: *Sześć opowieści*. Warszawa 1938. Instytut Wyd. „Biblioteka Polska”. *Pisma Zbiorowe* Josepha Conrada, tom XI.

JAROSŁAW MARIA: *Król*, 2 tomy. Przel. H. Leśniewski. Warszawa 1938. Instytut Wyd. „Biblioteka Polska”.

JOSEPH CONRAD: *Opowieści zasłyszane*. Warszawa 1938. Instytut Wyd. „Biblioteka Polska”. *Pisma Zbiorowe* Josepha Conrada, tom XXIV.

ZBIGNIEW MIŁOBĘDZKI: *Przemysł w województwie Śląskim*. Katowice 1938. Wyd. Instytutu Śląskiego. Skład gł.: Nasza Księgarnia, Warszawa.

PAWEŁ RYBICKI: *O badaniu socjograficznym Śląska*. Katowice 1938. Wyd. Instytutu Śląskiego. Skład gł.: Nasza Księgarnia, Warszawa.

JULIAN KRZYŻANOWSKI: *Podania i bliźni śląskie*. Katowice 1938. Wyd. Instytutu Śląskiego. Skład gł.: Nasza Księgarnia, Warszawa.

JANUSZ STASZEWSKI: *Przeszłość wojenna Śląska*, z 4 mapami. Katowice 1938. Wyd. Instytutu Śląskiego. Skład gł.: Nasza Księgarnia, Warszawa.

MAREK S. KOROWICZ: *Górnośląska ochrona mniejszości. 1922 — 1937 na tle stosunków narodowościowych*. Z 3 mapami. Katowice 1938. Wyd. Instytutu Śląskiego. Skład gł.: Nasza Księgarnia, Warszawa.

EUGENIUSZ MORSKI: *Ryżę bogi*, poezje. 1938. Skład gł.: J. Dippel, Poznań.

STEFAN KAWYŃ: *Ideologia stronnictwa politycznych w Polsce wobec Mickiewicza, 1890 — 1898*. Lwów 1937. Wydano z zaskilk Min. W. R. i O. P. Nakładem Filomaty, Lwów, Uniwersytetu. Badania literackie, tom X.

ALINA ŚWIDERSKA: *Królowie*, powieść z życia i epoki Ryszarda Wagnera. Część druga: *Król z bajki*. Kraków 1938. Skład gł.: Biblioteka Polska, Warszawa.

HERMINIA z. MÜHLEN: *Wspaniały pomysł Nory*, powieść. Przel. B. Tarnowska. Warszawa. Księgarnia Popularna.

LEONIDAS KLISZEWICZ: *Gdy kuciąc bzy*, poezje. Trembowla 1938. Nakładem „Ogólnopolskiego informatora”.

Z dziejów firmy Gebethner i Wolff 1857 — 1937. Opracował JAN MUSZKOWSKI. Warszawa — Kraków — Łódź — Poznań — Wilno — Zakopane. 1938. Gebethner i Wolff.

Ludwik Krzywicki. Praca zbiorowa poświęcona jego życiu i twórczości. Warszawa 1938. Instytut Gospodarstwa Społecznego.

JALU KUREK: *Myślom ciasno*, felietony. Kraków 1938. Skład gł.: Gebethner i Wolff.

ADAM SZCZERBOWSKI: *Bolesław Leśmian*. Warszawa — Zamość 1938. Kolo Miłośników Książki. Książnica Literacka, tom VI.

JAN BRZEKOWSKI: *Nuits végétales*, poemés. Avec un papier décoré de Arp. Paris 1938. G. L. M.

JAN HUSZCZA: *Ballada o podróznym*, poezje. Wilno 1938. Nakł. Oddziału Wileńskiego Związku Zaw. Literatów Polskich.

Lacina uproszczona jako światowy język pomocniczy (*Latine sine flexione — interlingua*). Lwów 1938. Academia pro Interlingua, Torino — Italia.

W O CZACH MŁODOŚCI



„Guliwer wśród liliputów” czyli „Irzykowski i dzisiejsza literatura polska” (próbą syntezy)

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., roczna 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 Kołonecki

ZA WYDAWCĘ: Kazimierz Sowiński