

# PION

CENA 50 GR.

ROK V NR. 27 (196)

WARSZAWA

8 LIPCA

1937 ROKU

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

KAZIMIERZ CZACHOWSKI — RODOWÓD POETYCKI BERWIŃSKIEGO  
LUDWIK FRYDE — O TWÓRCZĄ POLITYKĘ KULTURALNĄ  
JULIAN PRZYBOS — ŁUK  
EUGENIA WEBER — STRAJK DUSZ  
J. E. SKIWSKI — SŁUCHOWISKA NASTROJOWE

ROMAN KOŁONIECKI

## PRZEŁĘCCZYŻNA

Najnowsza sztuka Jerzego Zawieyskiego, wystawiona ostatnio w Teatrze Narodowym p. t. *Powrót Przełęckiego*, wywołała wyjątkowo ożywioną dyskusję w prasie codziennej i periodycznej, podniosła w sposób wysoce znamienny temperaturę naszego życia literackiego. Premierę poprzedził ogłoszony przez wszystkie prawie pisma stołeczne list Moniki Żeromskiej, protestujący przeciwko wystawieniu sztuki Zawieyskiego; zarówno treść jak i ton tego listu zaskoczył opinię publiczną, stając się — zapewne wbrew intencjom córki wielkiego pisarza — niespodzianą i w dodatku niezbyt miłą sensacją.

Na list p. Żeromskiej odpowiedział bezpośrednio Zawieyski i odpowiedź jego, pełna taktu, powagi i rzetelności, musi budzić nieklamana sympatię. Skromne słowa listu Zawieyskiego stały się jeszcze o wiele wymowniejsze dla tych, którzy byli na przedstawieniu jego sztuki i wynieśli z teatru najoczywistsze przekonanie, że *Powrót Przełęckiego* powstać mógł tylko z głębokiej czci dla Żeromskiego, jego twórczości i postawy moralnej. Krytyka niemal jednogłośnie to przekonanie potwierdziła; natomiast w ocenie artystycznych wartości sztuki Zawieyskiego ujawniła się wielka rozbieżność poglądów — podobnie jak w ocenie samego przedstawienia. Premiera odbyła się w atmosferze podniecenia i gorących dyskusji w antraktach, autora wywoływano kilkakrotnie rzęsiłymi oklaskami; obecnie — co zapewne potrwa jeszcze dość długo — hurczy nad jego głową wielki młyn polemiczny.

Już sama rozległość tego osobliwego rezonansu, jaki *Powrót Przełęckiego* wywołał, zastanawia i budzi liczne refleksje. Eksperyment wskrzeszenia jednej z najpiękniejszych postaci Żeromskiego i nadania dalszego biegu jej życiu jest zuchwały i oryginalny, a przy tym prawie wcale nie ma u nas precedensów. W literaturach Zachodu, zwłaszcza zaś we Francji, jest to zjawiskiem o wiele częstszym, że w serdecznej walce z postaciami dawniejszej czy nawet współczesnej literatury pisarze zalatwiają swe ideowe i artystyczne porachunki; w ten sposób umacniają się, bez wątpienia, tradycje literackie i zaznacza ciągłość rozwojową tych infiltracji kulturalnych, które historia piśmiennictwa w sobie zawiera.

Zawieyski etal się więc u nas prekursorem tej metody twórczej i trzeba przyznać, że usprawiedliwił swą sztuką jej zastosowanie. Przywłaszczając sobie Przełęckiego, spowiada się z wielkiej miłości dla autora *Przepióreczki*, ale także wdaje się z nim w spory. Właściwie nie sam rzuca mu rękawicę, lecz wysuwa przeciwko niemu groźny żywioł czasu. Przełęcki u Zawieyskiego tylko o tyle się zmienił, o ile zmieniło się życie polskie w ciągu dziesięciolecia — a zmieniło się ono bardzo. Jak wygląda twarz

jego, odbita w zwierciadle czasu, jak rozwijają się losy Porębian, jaką dziwotworną florą zarosły pod nieobecność Przełęckiego porębiańskie łęgi: oto pytania, które niepokoją Zawieyskiego.

Komedia jego nie jest więc jedynie dalszym ciągiem utworu Żeromskiego, barwną opowieścią, smutną z pięknie rozwiniętego wątku cudzego, lecz dziełem samodzielnym, posiadającym własne ośrodki uwarunkowania i własny krwioobieg. Mimo nieopanowanego wzruszenia, jakie budzi w nas podjęta przez Zawieyskiego młodzieńcza apologia „przełęcczyżny” — uderza w tej komedii wielka niezaradność scenopisarska autora,

liczne skazy w jej fakturze dramatycznej; dialogi są suche i chropawe, mimo dążeń do nadania im giętkości i potoczności, akcja niejednolicie rozproszona, niektóre osoby zbyt schematycznie scharakteryzowane, powiązaniu pojedynczych scen w całość brak naturalności i konsekwencji logicznej. Jest to prawdopodobnie skutkiem szczerzego zasobu nabytych doświadczeń — choć przecież Zawieyski jest autorem dwóch granych poprzednio sztuk: *Dyktator On* i *Portret Lukasa*; więc powinien już umieć prawidłowo oddychać powietrzem sceny.

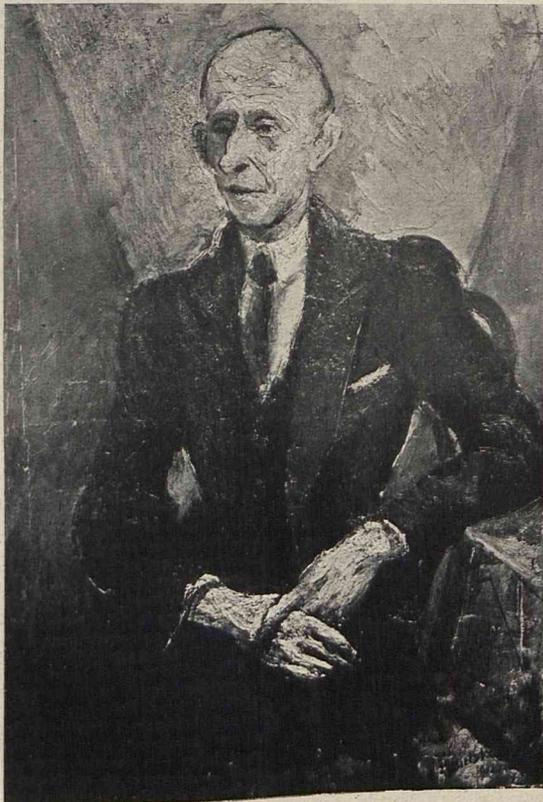
Uchybienia kompozycyjne *Powrotu* nie rekinają dobrych nadziei rozwojowi naszej

młodej dramaturgii: podczas gdy w nowej liryce i powieści wirtuozeria techniczna staje się zjawiskiem coraz to częstszym, legitymującym niekiedy całkowitą wartość danego utworu — młodzi scenopisarze nie zdołali jeszcze opanować prawami teatru, jak gdyby nadmiar idei i pomysłów przeważał u nich nad założeniami konstrukcji gatunkowej. Niedobry technicznie *Powrót* okkupuje doniosłość problematyki i poziom intelektualny tej komedii.

Jak po dziesięciu latach od ucieczki Edwarda Przełęckiego (któ z nas pamięta, że Przełęcki ma na imię Edward!) przedstawiają się nam Porębiany? Zamek, który w marzeniach ambitnego docenta miał się stać muzeum regionalnym, stacją meteorologiczną i zarazem sercem całej porębiańskiej teraźniejszości, rozpadła się dalej w gruzy; zaledwie parę sal zdołano odnowić z funduszy księżniczki Sieniawianki, która po parcelacji majątku — prawie jak po bankructwie — przenosi się gdzie indziej i przestaje dbać o losy swej wielkopauńskiej darowizny. Grono profesorów, wykładających na dorocznych kursach wakacyjnych dla nauczycielstwa, przeczodziło się bardzo: został tylko Zabrzeziński, troszczący się nadal o stan nielicznych eksponatów ubożego muzeum zamkowego, i Ciekocki, dogłębniejszy pieczołowicie skapej liczby pozycji w muzealnym katalogu. Na kurs przybywa coraz mniej uczestników. Cały ciężar pracy spoczywa na barkach Smugonia i pani Doroty. Dzieło zaczęte przez Przełęckiego chyli się ku upadkowi.

Nie ocali porębiańskiej idei mozolny żywot Smugonia, który szamocze się w potrzasku złożonej przed Przełęckim przysięgi — tak jak owa przysięga nie ocaliła małżeńskiego szczęścia Smugoniów, gdyż nawet za jej cenę Smuگون nie zdołał zachować dla siebie miłości Doroty. Nienawidzi jarzma wziętych na siebie — pod groźbę utraty żony — obowiązków; dzieło, które i dla niego przedtem było przedmiotem namiętnego umiłowania, stało się teraz przekleństwem i niewolą. Dorota dzieli powszednią dolę męża, lecz życie jej nie płynie razem z mężowskim, tylko raczej jakby równoległe; między nimi stoi nadal Przełęcki. Wkrótce po jego wyjeździe Smugoniowa kobiecim instynktem przejrzała wymyślny plan całej gry, którą chciał się on bronić przed jej miłością. Jedzie nawet szukać go w Warszawie, ale w końcu wraca zrezygnowana do męża. Miłość jej trwa, jednak mimo że stale nieświadomie czeka na powrót Przełęckiego, wie, że jego ucieczka odgradziła ich od siebie zapórą — nieprzebytą. Oto zatrute owoce wzniołej ofiary Przełęckiego. Tę klęskę przełęcczyżny na planie psychologicznym odtworzył Zawieyski trafnie i przemijająco.

Porębiany żyją — nawet wydaje się, jak-



JERZY ZAWIEYSKI

Mal. L. BIELSKA

by za chwilę za oknami Smugoniów miała rozbrzmieć wesoła wiejska piosenka... Ale idea Porebian obumiera. Nową, inną ideę Porebian głosi nowy człowiek — Gabrys! — w tej postaci Zawiewski usiłował programowo zawrzeć całą treść minionego dziesięciolecia. Plan Gabrysi przystosowany jest do zmienionych warunków, do nowej rzeczywistości. Podejrzewają w jego osobie nasłane przez Kuratorium karierowicza, który musiał się wydatnie przyczynić do cofnięcia subwencji państwowej dla dotychczasowych instytucji porebiankich. Tak przynajmniej przypuszcza Smugon — wbrew opinii żony, która widzi, że w Gabrysiu odżyło to wszystko co tak zniewalało w Przeleckim — niepożyta moc wewnętrzna, ogień i rozpęd działania. W jednym tylko Gabrysi nie przypomina Przeleckiego: chłop rdzenny, nieokreszany, bezwzględny realista — nie ma tego czaru poetyczności, który Przeleckiego otaczał, nie ma tego wdzięku inteligencji i marzyliwstwa, który był aurą tamtego. Ale ujmuje on Dorotę tym, że wszędzie gdzie się pojawił, wznaga się życie, ruch, radość... Porebian ubóstwiającego nowego Przeleckiego, który ma wsi rodzinnej utworzyć nowe drogi oświaty, dobrobytu i rozrostu, który ostatnim niedobitkiem dawnej przeleckiej potrafił zmusić do kapitulacji. I wzeszy czują, że to rzeczywistość nastąpi.

Wtedy właśnie, jak gdyby w przeddzień ostatniego triumfu Gabrysi, przyjeżdża Przelecki. Z podróży najszlachetnie w ręce wchodzi w progę porebiankiej szkoły — jakby wcale stąd nie wyjeżdżał, jakby wrócił się po prostu z dworca — i staje oko w oko ze Smugonem. Jest nacięty i oniemiały. Bez wszelkich zbędnych grzeczności powitalnych, od razu od rzeczy ważnych a bolesnych zaczyna się rozmowa. Smugon wylucha długo tłumioną rozpacz

i gniewem, przekonany, że Przelecki zjawia się jak Mefisto z podpisanym krwią Fausta cyrografem, że chce zabrać — jak to ongi zapowiedział — Dorotę. On — choć jest przecież w porządku — unosi się i krzyczy, podczas gdy tamten — upokorzony niedotrzymaniem solennej obietnicy — słucha tylko i milczy, niezupełnie na wszystkie namienne oskarżenia... Dramatyczna ekspresja tej sceny jest pełna siły i prawdy; talent Zawiewskiego odniósł w niej zasłużony sukces.

Smugon drży, by nie stracić już nie miłości, lecz samej obecności Doroty. — nie odgaduje, że już fakt wyjazdu Przeleckiego zabezpieczył go przed tą stratą na zawsze; natomiast Przelecki wie o tym do brze i nie po to przecież tu przybył, żeby „zabrać tę kobietę jak swoją”. Może także i tęsknota do Smugonowej przywołała go z powrotem do Porebian; przede wszystkim jednak przynął go tutaj fatalizm własnego czynu, który miał zrodzić dobro, a zrodził zło samo. Powraca, jakby miał tu odbyć pokutę, jakby musiał się napatrzeć zburzonej mimo woli przez siebie szczęściu Smugoniów i zmierzchowi dzieła, które więcej niż własną dolę ukochał, które później — choć pozornie — ośmieszyl i zdradził. Krzywdy pani Doroty i jej męża nie potrafi już niczym naprawić, ale urtuje ją za to święty mi Porebian. Postanawia zetknąć się z Gabrysiem, zmierzyć się z nim na serca i idee — zaryzykować ostatnią swą stawkę.

Decydująca rozmowa z Gabrysiem ma być ponowną, już może ostatnią próbą sił Przeleckiego, przy tym — nie ma pewności, kto z niej wyjdzie zwycięsko: nie ten sam, co dawniej Przelecki stał przeciw do walki z nieznanym przeciwnikiem. Przelecki Zawiewskiego przetrawiony jest na wskroś jawdowitą trucizną swego dawniej ofiary, której nie potrafił sprostać, która zniszczyła jego

tak samo, jak zniszczyła Dorotę i Smugonia. Sam się skazał na ciężką banicję, skoro podważył zaufanie do swej osoby we własnym środowisku zawodowym, — sam się wychował z porebiankiej ojczyzny.

Przelecki Zawiewskiego jest bezbronny, obezwładniony. Teraz już by nie zdolał — jak dawniej — swego Pyrusowego zwycięstwa moralnego podłożyć w wzniosłym humorem pod nuty skocznej piosenki o przepięknie, co to uciekała w proso pastuszkowo... Rozwiała się dawna dumna, w którą drapał go ongi każdy powszedni dzień, kiedy to mawiał stale: „...bo takie są moje obojętne”. Człowiek, który „sam sobie prawa stanowi”, żyje wiecznie na koturnach tragedii; Przelecki przeżył swe losy aż po samo dno.

Jego rozmowa z Gabrysiem (która ma legitymować całą wartość sztuki Zawiewskiego — jak twierdzi on w wywiadzie, udzielonym *Wiadomościom Literackim*) wypadła słabo i nie eksponuje należycie głębi krzyżujących się w niej nurtów dramatycznych. Pierwsze jej momenty, które powinny być niby pierwsze złożenie się szpadami nie lada jakich graczy, nie wytworząj wcale sugestii, jaka to wielka partia ma za chwilę być rozegrana. Przelecki pozostaje niejako zamaskowany i za łatwo rozeznaje się w ideowym i moralnym formacie przeciwnika. Szczeroci i sympatia, od razu okazywana mu przez Gabrysię, jest grubą pomyłką psychologiczną. Zbyt również prostolinijnie i skromnie Gabrys przedstawił swe plany nieznanemu przybyszowi: legenda Przeleckiego winnaby mu raczej dyktować odpowiednią rezerwę.

Plany Gabrysi? Dać spokój „kulturze regionalnej”, zlikwidować muzeum, zamek zostawić własnemu losowi, spoliotechnizować program kursów wakacyjnych, zmienić zespół wykładowców; ikaryczne społeczni-

stwo „panów z Warszawy” zastąpić systematyczną pracą w terenie, organizować wieś jej własnymi, samorodnymi siłami. Instytut, patrolujący wieś Gabrysi, jest u Zawiewskiego pojęciem krypto-marxistowskim, nie nazwaną po imieniu świadomością klasową, która ma odgradzać Gabrysiów i Smugoniów od Zabrzańskich i Ciekockich heretycznym prawem związku z ziemią, z naturą. Zawiewski nie bierze, co prawda, imienia Marxa nadaremno, ale i tak nazbyt serio każe Gabrysiowi widzieć w zamku porebiankim symbol pańszczyźnianego feudalizmu (ta koncepcja była przecież w *Przebiegach* tylko niezgrabnym argumentem w niezgrabnej heroicznym intrydze Przeleckiego).

Oferta współpracy, złożona Gabrysiowi przez zdetronizowanego Porebian, jest przebiegłym gestem Almanzora, który pragnie zmusić przeciwnika, by odsonił się przed nim całkowicie. Wdzięcza się w niego jedyną furtką słabości: jest nią tajona miłość Gabrysi do Smugonowej. W ostatecznym wyniku sam Przelecki przegrywa, ale jego idea zwycięży prawdopodobnie w Gabrysiu: zamek może ocalać, chociaż nie jest to zupełnie pewne. Jeżeli tak, to przelecka uwieczniona zostanie zwycięstwem i przerosnięty nią Gabrys użna supremację kultury nad naturą, etyki nad instynktem i istnieniu nadklasowych wiezi społecznych.

Zawiewski wierzy niezłomnie w zwycięstwo Przeleckiego bodaj „za grobem” i ta wiara jego wywodzi swój rdz z Zeromskiego, który widział w niej prawdę życia. Młodzieńcza i piękna jest ideologia *Powrotu*, wybrzmiewająca akordami *Przebiegów*, i w niej przede wszystkim leży tajemnica wzruszenia, które drąży nam serca. Zawiewski dowiódł, że przelecka tym skutecznie nie zniewala swym potencjałem moralnym, im gorliwiej zaprzecza jej rzeczywistości.

ROMAN KOŁONIECKI

LUDWIK FRYDE

## O twórczą politykę kulturalną

Książka Bogdana Suchodolskiego o polityce kulturalno-oświatowej w Polsce<sup>1</sup> w swym zasadniczym zrebie ideowym znana jest czytelnikom *Pionu*, tu bowiem była w znacznej części (w r. 1935/36) drukowana. Nie jest więc dla nas niespodzianką ani nowością podstawowa teza autora. Suchodolski przeciwstawia się w niej tradycyjnemu ujęciu kultury, które zacieśniło ją do pracy twórczej uczonych i artystów; wbrew arystrykatyzmowi intelektualizmowi i estetyzmowi stwierdza wielokrotnie i jak nakategorycznie: „Kultura nie jest wyłącznym do robkiem wyspecjalizowanych intelektualistów, artystów i urzędników, ale rodzi się równowartościowo w wielu różnych ośrodkach”; „Kultura jest stylem życia wielkich mas, wyrazem ich charakteru i działalności, owocem ich siły twórczej, czynem realnym, pełnym i powszechnym”; „W rzeczywistości... kultura jest pełnym życiem... buduje się i trwa w życiu codziennym każdego człowieka”.

To głębokie odwrócenie pojęć nie sprawdza się do formalnej zmiany znaczenia wyrazu, lecz pociąga za sobą doniosłe zmiany praktyczne. Między innymi zupełnie inaczej układa się wówczas *polityka kulturalna* t. j. planowa działalność, organizacja i rozpowszechnianie kultury w społeczeństwie. W tradycyjnym ujęciu sprawa ta przedstawia się dość prosto. Z jednej strony mamy twórców, nielicznych „powołanych i wybranych” — z drugiej: anonimową masę konsumentów, którym trzeba jakoś otworzyć dostęp do stworzonych przez pierwszą grupę wartości. Istotną treścią pracy kulturalno-oświatowej staje się zatem *popularyzacja*, t. zn. działalność mająca na celu epopularyzowanie dzieł sztuki i myśli wśród szerokich warstw. Zadanie, jak widzimy, skromne. Ale zmienia się ono do gruntu, gdy zajmujemy stanowisko Suchodolskiego, kiedy kultura z twórczości artystycznej i naukowej (i biernego obcowania z owocami tej twórczości) stanie się dla nas *pełnym życiem ludzi*, określonym typem życia, realizującym się w codziennej praktyce, w pracy i wypoczynku, w obcowaniu rodzinnym, w stosunku do Boga i przyrody. Wówczas odrzucimy wszelką popularyzację jako działalność złą, bezcelową i często szkodliwą. Zdobywanie kultury nie będzie miało nic wspólnego z biernym, nieraz mechanicznym przyswajaniem gotowej wiedzy, zdoby-

wać kulturę w tym nowym znaczeniu to tyle co uczyć się żyć, a więc: uczucie, myślenie, głęboko czuć, celowo działać. Działalność oświatowo-kulturalna ma tu zadanie o wiele szersze i trudniejsze: musi rozbudzać potrzeby duchowe w człowieku, rozwijać i kształcić osobowość ludzką, nie uczyć słowem, lecz wychowywać.

I zgodnie z tym zasadniczym zarzutem, jaki stawia Suchodolski polityce kulturalnej państwa polskiego, jest oparcie jej na tradycyjnym, fałszywym pojęciu kultury. Zbyt wielką, nieproporcjonalnie wielką opieką otaczano czytelników na niekorzystnym ogólnym poziomie; z nauki i sztuki uczyniono kapłanki dla wielkowiejskiej elity, nie dopuszczając do udziału w tworzeniu wartości kulturalnych szerokiego mas narodu. Z tym kierunkiem trzeba zerwać. Trzeba zdać sobie sprawę, że kultura polskiej nie można sprwadzać do kilku wydawnictw warszawskich, paru modnych teatrów, niewielu uzbrojonych w nowoczesną aparaturę techniczną instytutów naukowych. Ze prawdziwą rzeczywistością polska odslania się poza stołeczny mi rogatkami, w prowincjonalnych miastach, miasteczkach i po wsiach, gdzie nie ma prawie bibliotek, czasopism, teatrów, zespołów pracy umysłowej. Polityka kulturalno-oświatowa musi objąć swoim działaniem, w równomiernym stopniu, całość terytorium i ogół ludności w państwie. I musi ona radykalnie zerwać z tradycyjnymi przesadami, z arystrykatyzmem intelektualistów i estetów. Nie o popularyzację, a więc o szerzenie gotowej, skodyfikowanej wiedzy, iż nam powinno, lecz o rozbudzenie umysłów, o kształcenie charakterów, o krzewienie kultury zawodowej, religijnej, politycznej, estonków rodzinnych i t. d.

Zasadnicza rozbieżność w poglądach na kulturę i politykę kulturalną ujawniła się w drastycznej formie w sporze o szkołę, tę podstawową instytucję oświatową. Kryzys szkoły średniej ogólnokształcącej stał się już chorobą chroniczną; najrozmaitsze lekarstwa, zmiany, reformy okazały się jeno półśrodkami. Problem wydawał się nierozwiązalny. Nowa książka Suchodolskiego, której liczne i najcenniejsze może stronice poświęcone są sprawie szkolnej, ma pod tym względem znaczenie przełomowe. W sposób jasny i nieodparto ukazuje ona istotne przyczyny i sedno dźwieszego kryzysu szkoły: niedostawanie jej do nowych pojęć o kulturze. Szkoła ogólnokształcąca reprezentuje typ kultury tradycyjnej, wzorzącej się: więcej nauca niż wychowuje, bardziej obciąża umysł gotową wiedzą niż kształci człowieka. Gorączkowe reformy powojenne nie mo-

gły nie na to poradzić, jądro zła tkwi bowiem w samym fundamencie ideowo-kulturalnym szkoły. Trzeba więc sobie zdać sprawę, że dzisiaj oświata pozostawiona do spełnienia rolę może większą od roli instytucji szkolnej. Tak np. organizacje młodzieży posiadają o wiele donioślejsze do szkoły znaczenie wychowawcze. Dużo i niedocenianą wagę ma także terminatorstwo i do kształcenia zawodowe, które lepiej i właściwiej przygotowuje do wykonywania zawodu niż abstrakcyjna nauka szkolna. Doniosłą rolę odgrywa w kulturze samodzielnice zespoły samokształceniowe, zainteresowane konkretną, całościową problematyką życia, a nie sztucznie wyspecjalizowanymi dziedzinami badań naukowych. Należy uprzytomnić sobie, że te niby to drugorzędne, „nieformalne” drogi zdobywania kultury są właśnie drogami właściwymi i prowadzącymi do celu. Przez organizacje młodzieży o charakterze ideowo-wychowawczym, przez terminatorstwo i do kształcenia zawodowe, przez krzewienie samokształcenia dojdzie my najszczybel do wielkiego i powszechnego podniesienia kultury (t. zn. życia) w Polsce. Znaczenie szkoły musi natomiast nieuchronnie, stopniowo maleć. Uznanie tego nieodpartego faktu prowadzi zaś logicznie do uznania konieczności radykalnego zwrotu w polityce oświatowej państwa. Wymaga całkowitego jej przeorganizowania, przebudowy od podstaw.

Wielkie bogactwo treści książki Suchodolskiego uniemożliwia dokładne jej streszczenie. Porzucmy szczegóły i zwróćmy uwagę ku podstawom myślowym autora. Rezygnuje on, całkowicie świadomie, ze stawiania merytorycznego programu. Przeprowadza tezę, iż polityka kulturalna polega nie tylko na wspieraniu twórczości artystycznej i naukowej i popularyzowaniu jej wyników, lecz przede wszystkim na kształtowaniu określonego typu życia i człowieka; nie mówi natomiast w tej książce, jaki typ życia i człowieka należało by w chwili obecnej w Polsce tworzyć i kształtować. Nie propaguje więc żadnej *ideologii kulturalnej*, stoi natomiast na gruncie pewnej, dość znacznej i charakterystycznej filozofii kultury.

Filozofia ta wiąże się bezpośrednio z myślą przedwojennych krytyków intelektualizmu i estetyzmu. Należy do nich np. Jerzy Simmel, autor znanej rozprawy o konflikcie kultury nowoczesnej, konflikcie między formami, które — wyłonione przez proces życia — odrywają się od swego podłoża, zasklepiają w sobie i kostnieją stają w kołnisiem dla życia. Tak też dla Suchodolskiego polityczna kultura stanowi zbiór

abstrakcyjnych form, nie odpowiadających żywym potrzebom narodów. Jakakolwiek będzie kultura przyszłości, w każdym razie ludzie ona musiela być żywa, jednolita i powszechna, czyli, używając pojęć nieco ściślejszych (termin „żywy” jest wieloznaczny, „powszechny” — beztreściwy: skoro kultura oznacza nie zbiór wytworów lecz typ życia, nie co ludzkie nie wymyka się z jej zasięgu, i jest „powszechna” ex definitione): *jednowarstwowo, jednolita i jednopoziomowo*. Szerzej rozbudowany autor swe poglądy teoretyczne w dziele *Uspolecznienie kultury*, wydanym równocześnie z książką omawianą; dzieło to będąc miało sposobność omawiać niedługo na innym miejscu. Tutaj, nie wdając się w szczegółową analizę i krytykę stanowiska autora, zwrócę jedynie uwagę na niektóre niepokojące jego konsekwencje.

Zastrzeżenia budzi idea jednolitości. Dla Suchodolskiego ma ona znaczenie podstawowe. Twierdzi on, iż „wielkie epoki żyły zawsze w tej jednolitej atmosferze”, co jest sądem zupełnie nieuzasadnionym jakkolwiek bardzo rozpowszechnionym. Jednolitość cywilizacji to płodna fikcja metodologiczna historyków, ale nie — prawda o rzeczywistości historycznej.

Postulat zaś jednolitości tłumaczy się jedynie celem praktycznym: kultura ma być cementem, spajającym naród, ma stanowić *narzędzie mobilizacji psychicznej*. Ta myśl jest zrozumiała na tle sytuacji współczesnej, wśród panicznych nastrojów wojennych. Idzie o to, aby na wszystkim, sztuce, nauce, religii, moralności, wychowaniu wyloczył stempel wielkiej dążności politycznych. Suchodolski ulega panicznym nastrojom chwili: świadczą o tym podobnie pierwsze stronice jego książki, głęboko zresztą słuszne i pełne szlachetnej troski patriotycznej. Obawiam się jednak, że troska ta zwiódła go na manowce.

Czuje to zresztą autor. Zastrzega się też, że nie ma na myśli tworzenia „jednolitej kultury” na rozkaz. Spodziewa się natomiast, iż powstanie ona sama z siebie, mocą parcia milionowych mas, dotąd nie biorących czynnego udziału w życiu polskim. Z chwilą gdy np. na wydziale architektury wzrosną procent słuchaczy pochodzenia wiejskiego, wzrosnie zarazem szansa powstania rodzimego stylu w tej dziedzinie. Polityka kulturalna winna, zdaniem Suchodolskiego, nie tyle wysiekać piętno urzędowej tendencji politycznej, ile raczej usunąć przeszkoły piętrzące się przed masami w ich drodze zwyczaj. Należy budować kulturę na pierwiastkach wspólnych wszyst-

<sup>1</sup> *Polityka kulturalno-oświatowa w Polsce współczesnej*. Nakładem „Naszej Księgarni” Sp. Akc. Warszawa, 1937.

kim członkiem narodowego społeczeństwa, z pominięciem wszelkich zróżnicowań, powstałych na tle różnic stanu, majątku, zawodu i wykształcenia. Na tej drodze powstanie samorodna kultura, obejmująca cały naród.

Jest coś pięknego, nawet porywającego w tej wierze. Gdy jednak rozważymy ją trzeźwo, niejedno wyda się nam w niej wątpliwe. Suchodolski idąc śladem filozofów naturalistycznych uważa kulturę za samorodny, niemal automatyczny wytwór energii psychicznej; wierzy więc, iż sama emancypacja mas doprowadzi do powstania jakiejś bliżej nieokreślonej, ale żywej, jednolitej i powszechnej cywilizacji polskiej. Ale podstawa filozoficzna tej wiary jest chwiejna a konsekwencje jej niedość przekonująco uzasadnione. Trudno wyobrazić sobie budowę kultury na czymś tak sztucznym i wyabstrahowanym jak przeżycia ludzkie, oczyszczone z konkretnych warunków stanu, zawodu, stopnia wykształcenia i innych zróżnicowań społecznych. Pewnie że treści te dochodzą do głosu w pewnych momentach; trudno jednak stwarzać w oparciu o nie pełne życie. A ono ma być przecież synonimem kultury.

Idea jednolitości jest więc dość niebezpiecznym fetyszem. O wiele rozsądniejsza, mniej ryzykowna i może bardziej twórcza byłaby taka polityka kulturalna, która właśnie oparłaby się na dążeniach konkretnych grup społecznych i nie lekając się różnorodności dążyłaby jedynie do *sharmonizowania* i kolaboracji tych działań. Nie jednolitość byłaby jej naczelną dyrektywą lecz *bogactwo wartości*, wnoszonych przez różne kręgi pracowników.

Naturalistyczna wiara w samorodność rodziny kultury doprowadziła Suchodolskiego do pewnego przecoczenia. Książka jego pełna jest ataków na inteligentną elitę wielkowiejską, która bezprawnie posiadała monopol na kulturę. Ale zapominał autor wprowadzić pewne zasadnicze rozróżnienie: rozróżnienie między elitą twórczą i bierną masą konsumentów. Wyraz „inteligencja” ma bowiem sens podwójny: oznacza jedno i drugie. I otóż, o ile całkiem słuszne wydają się ataki autora na t. zw. inteligencję zawodową, która zgola bezpodstawnie uważa się za elitę narodu, o tyle bardzo niesłuszny jest brak wyodrębnienia i nawet przeciwstawienia tej pseudo-elicie — elity prawdziwej, twórczej.

Suchodolski jest tak zafascynowany problemem upowszechnienia kultury, że zapomina o drugiej stronie zagadnienia. Nie dostrzega współczesnego kryzysu *elity kulturalnej*, zagłuszonej przez rzeszę powojennej pół-inteligencji. A przecież zagadnienie to ma znaczenie bardzo doniosłe. Ustrój kapitalistyczny doprowadził do panowania taudety w kulturze materialnej; ten sam proces dokonywa się obecnie w kulturze duchowej. Jesteśmy zawałeni wielką ilością książek bezwartościowych, czasopism niepotrzebnych lub wręcz szkodliwych; nie tylko w zakresie sztuki ale i nauki, np. nauk humanistycznych panuje chaos, z którego na razie nie widać wyjścia.

Polityka kulturalna, o ile ma być twórcza, nie może przejść nad tym do porządku. I w obecnej sytuacji jako drugie, pominięte przez Suchodolskiego, jej zadanie wysuwa się *organizowanie elity twórczej*. Idzie tu o tworzenie takich czasopism, które byłyby wyrazem dążeń zespołów naukowych i artystycznych, o skupienie w takich zespołach jednostek wartościowych, o urabianie ich w surowej atmosferze wysokich wymagań. Inteligencję porównał ktoś do średniowiecznego duchowieństwa. Porównanie to jest o tyle instryktywne, że odsłania nam pewne analogie w mechanizmie powstawania kultury; analogie bardzo istotne. Elita twórcza winna być w tym samym stopniu zdyscyplinowana w swoich zespołach co duchowieństwo zakonne. Pewien ascetyzm, bezgraniczne oddanie się zamierzonemu dziełu, cechował przeważającą większość wielkich artystów i badaczy. Tego ascetyzmu, surowej moralności twórczej dziś prawie nie ma. I to jest jeden z głównych ognisków kryzysu elity kulturalnej. Trzeba dążyć do jej wzmocnienia i odrodzenia. Wracając do książki Suchodolskiego wypadnie stwierdzić: jej część negatywna, krytyka biurokratyzowanej i skostniałej w czecz formalizmie kultury inteligentko-mieszcząskiej stanowi cenną zdobycz myśli. W szczególności krytyka tradycyjnej szkoły ogólnokształcącej otwiera szerokie perspektywy na przyszłość. O wiele mniej przekonawa bezwzględny i entuzjastyczny demokratyzm autora, oparty na dość problematycznej, naturalistycznej filozofii. Stoimy bowiem na rozdrożu: jeden okres kulturalny zakończył się i mamy dwie alternatywy: *umasowienie* kultury lub *uspołecznienie* jej. Zdaje się, że Suchodolski nie dostrzega niebezpieczeństwa pierwszej z tych możliwości. A ono jest, i to groźne.

LUDWIK FRYDE

JULIAN PRZYBOŚ

Ł U K

*Nie list, raczej płatek lotu w kopercie  
zestrzelony z torby zamczystej.*

*Listonosz, Francuz prędki jak maszyna  
zawirował ośnieżonym z kraju listem.*

*Te rzadki krzywe jakby napisane sierpem...*

*Cięta szpada przodująca orkiestrze,  
dźwięk tlił w szybach — zaświecił na przestrzał  
i po pawilononowej ulicy  
z samochodu na samochód  
i wyżej frunęła  
Marsylianka w puchach z tęczy, w błyskach.*

*Spróbuję. Gromiony dzień w dzień przez sto pomników  
paryskich,*

*wieśniaczko z Gwoźnicy,  
porównam twe serce.*

*Jeszcze raz ważę prawdę w twoich umęczonych rękach.*

*Gloria rzeźbi kamienie szandarami na wietrze,  
Marsylianka! Wskrzesa w nich Nieznanego Żołnierza,  
idą rzucić nie lont — wieniec  
na zdeptanym ludzkim prochu —*

*Czekam na gest, co rozstrzygnie jak wybuch,  
liczę...*

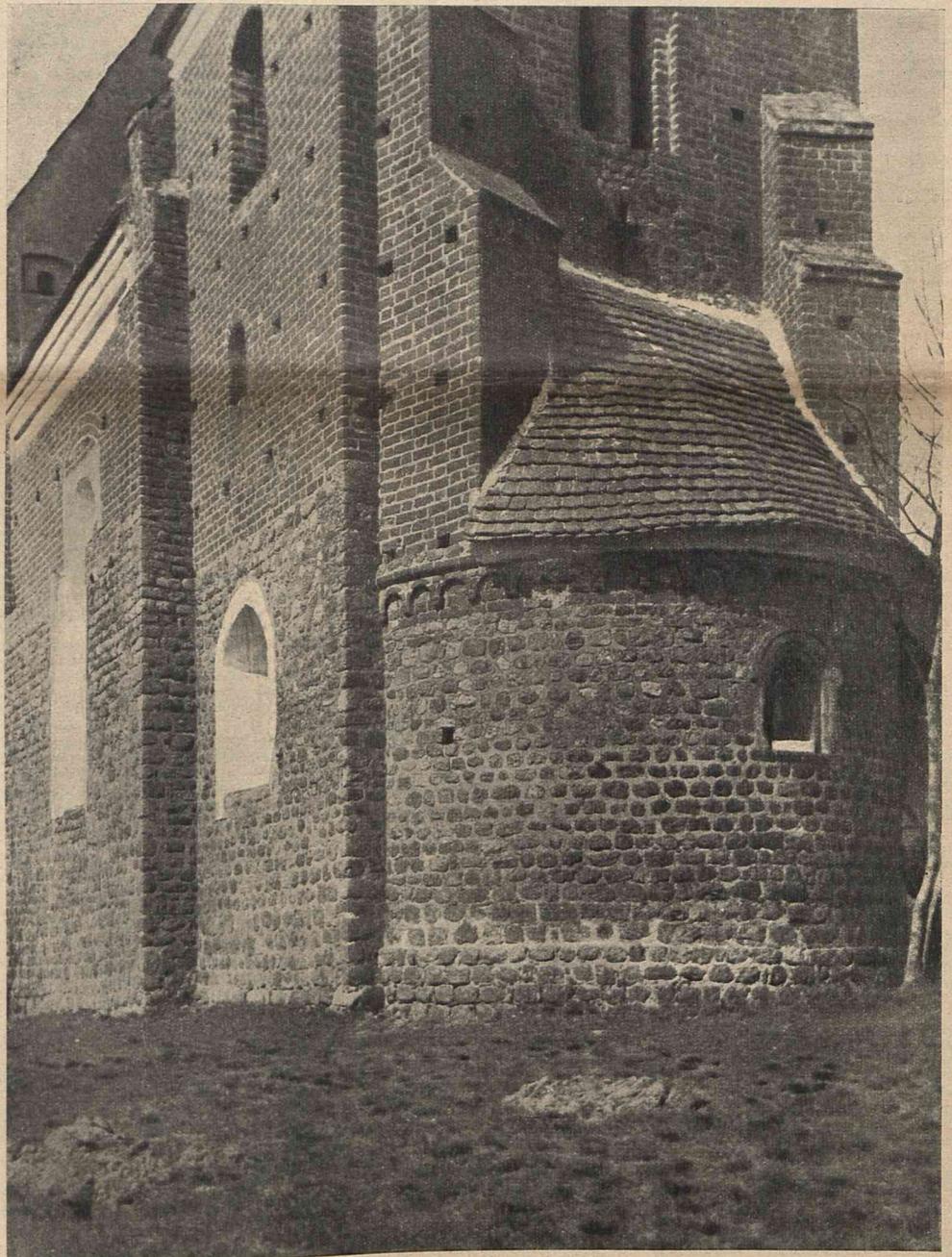
*Jak tonący zalewany falą z głębi,  
nagle, ostatecznie,  
oficer podniósł szablę — saltuje w tłumnej ciszy...*

*...biedną, wyciągającą pod murem daremnie  
mały bukietik śnieżytek.*

*Jak lekko świat się odmienił!*

*Próżni! Wzniesli Łuk Triumfalny — dla gołębi.*

## POLSKA ZAPOMNIANA



KOŚCIÓŁ ŚW. LEONARDA W LUBINIE

fot. C. B. I. S.

EUGENIA WEBER

## STRAJK DUSZ

W Rosji Sowieckiej strajki nie są dozwolone. Strajkować nie wolno ani robotnikom ani pracownikom umysłowym. Czują oni skierowane na siebie luby realnych lub symbolicznych armat. Nie urządzają więc strajków. *Za nich strajkują ich dusze.* Powiedział o tym niedawno jeden z pisarzy sowieckich, W. Słowoiw. I było to w okolicznościach dość osobliwych — podczas „towarzyskiego” sądu nad Kirszonem i Afinogenowem.

W marcu r. b. cała prasa moskiewska z uznaniem i podziwem pisała o nowej sztuce W. Kirszona, autora nadszyczącego plodnego i dotychczas jakoby „kroczącego wraz z epoką”, a poniekąd nawet wyprzedzającego jej rekordywo pęd. Długi szereg sztuk — *Chleb, Sąd, Misto wiatrów, Szyny dudni, Przedziwny stop* — kończył się nowym „arcydziełem”: sztuką *Wielki dzień*, przedstawiającą sowieckich lotników po wybuchu wojny z „państwem faszystowskim”.

Nieco wcześniej, a mianowicie podczas obchodu 19-tych rocznicy rewolucji bolszewickiej, wystawiano w Moskwie i większych miastach Z. S. R. R. nową sztukę innego, nie mniej wziętego dramaturga sowieckiego — A. Afinogenowa. *Sława* — tak nazywała się ta sztuka — była poświęcona bratobójczej wojnie hiszpańskiej.

Kirszon i Afinogenow witali gości, wysłali paczki żywnościowe z głodującej Rosji pisarżom-Zydom i Niemcom — emigrantom z Niemiec, redagowali czasopisma (*Teatr i Dramaturgia, Rost, Literaturnaja Krytyka* i in.), obwieszczały jakim programem artystycznym są gotowi uczyć 20-ta rocznicę rządów sowieckich, żądali rozstrzelania najpierw Zinowiewa, Kamieniewa, Jewdokimowa i pozostałych 14 oskarżonych (sierpień 1936 r.), później — Piatakowa, Sokolnikowa, Karola Radka (którego wrzucił ich woli ulaskawiono) i innych, brali udział w uroczystościach puzeknowskich, przystosowanych do... walki z trockistami i wydatnie zasłużył Stalina. Wszystko było „normalnie”, jak na modłę sowiecką. Ale niedługo zaszyły niespodziewane a wielkie zmiany: aresztowano Jagodę; przy tej okazji nie można było zapomnieć o jego szwagrze (być może, łączy ich inny stopień powinowactwa), krytyku Awerbachu, tym bardziej iż Awerbach już od paru lat popadł w nielaskę i znajdował się na zesłaniu, na Uralu.

Szkodnictwo we wszystkich dziedzinach życia gospodarczego i kulturalnego zostało stwierdzone przez Stalina na marcowym plenum Centralnego Komitetu partii. Nie mam tu możliwości nawet pokrótce wyjaśnić znaczenia tego plenum; jedną z jego konsekwencji jest odwołująca się dzika kampania słynnej odwołującej krytyki. W odróżnieniu od dawnych kampanii tego rodzaju, obecna nie powinna — według otrzymanych instrukcji — szanować najwyższych „wzwojących” autorytetów. Obywatele sowiecy wyczuwają granicę, której nie wolno przekraczać. Dlatego — rozkaz: „krytykować nie patrząc na osobę” — został przyjęty ze zrozumiałą nieufnością.

Związek Pisarzy, jak wiadomo, powstał ze wspólnej inicjatywy Stalina i Gorkiego w celu „organizowania życia twórczego” tj. w celu ułatwienia kontroli nad pisarzami, CK partii wyłonił „grupę partyjną” Związku, której też powierzono funkcje kontroli. Związek powstał 23 kwietnia 1932 r.; w sierpniu 1934 zwolano pierwszy zjazd pisarzy. Przygotowania trwały przeszło dwa lata, gdyż już wówczas rozpoczął się strajk dusz.

Obchód pięćdziesiąt lat istnienia Związku zbiegł się z tą kampanią krytyki i samokrytyki, od której nikt nie jest zwolniony. Nie tylko organ Związku, *Literaturnaja Gazeta*, lecz i rządowe *Izwiestia* i jakoby niemylna stalowska *Prawda* wypisują całe artykuły o „trockizmie” wśród pisarzy, o zdradzie Awerbacha, o szpiegostwie Bruno Jasińskiego i Kirszona, o kosańczach Afinogenowa z Jagodą, o defraudacjach, nadużyciach, rozkładzie obyczajowym.

Dlatego właśnie ci, a nie inni pisarze dostali się pod pierwszy ogień? Trudno dać odpowiedź na to pytanie. Chyba dlatego, że zbyt długo korzystali z dobrodziejstw władzy, zbyt długo grali się w promienach jej potęgi. Są znienawidzeni przez swych towarzyszy, są góra partyjno-rządowa nie pali się nigdy do obrony swych wiernych sług, o ile za cenę ich reputacji (a poniekąd i życia) n.óże uchylić się przed skierowanymi pod jej adresem zarzutami.

Kirszon był, zdawało by się, idealnym agitatorom. Każde postanowienie partii — czy to rewolucja światowa, czy kolektywizacja „patriotyzm sowiecki” — „troska o człowieka” — znajdowało w nim pilnego propagatora. Lokował wszystkie dekryty w swe dramaty. Czynił to wulgarnie i pospoli-

cie, jak to pamięta — być może — warszawska publiczność, która miała możliwość oglądać w roku ub. *Przedziwny stop*, sztukę ednaczoną nagrodą państwową w r. 1934. *Wielki dzień* nie jest ani lepszy ani gorszy od poprzednich utworów Kirszona. Tak samo może być traktowany i jako hold władzy stalinowskiej i jako najbardziej złośliwa jej karykatura.

Mniej więcej to samo należało by powiedzieć o Afinogenowie. Jest on zdolniejszy od Kirszona, bardziej czytany, zna przynajmniej dawną literaturę rosyjską, zdobył wprawę w naśladowaniu Czechowa, nielitościwie przez niego okradanego. Popularność swoją zawdzięcza poruszaniu „problemów” w sztukach: *Strach, Dzięk* (obie grane w Warszawie), *Portret*, omawiających pogodzenie się dawnej inteligencji z ustrojem soczewickim lub gloryfikowane przez Gorkiego „metody wychowawcze” Jagody. O nastrojach patriotycznych pisał w sztuce *Dalekoje* i chwalało go z takim samym brakiem umiaru, z jakim dziś miesza się go z błotem.

Nie w twórczości tych „urzędników” należy szukać przyczyn ich obecnej niedoli. Oddano ich na pożarcie małostkowym ambicjom, zrąbanym psychom, pozwolono innym miernotom publicznie załatwiać z nimi swe porachunki. Sprawozdania z tych haniebnych rozpraw pisarskich rozmyślnie (jest to tradycja już metoda) pomijają milczeniem wystąpienia ofiar. Dowiadujemy się jedynie, iż Afinogenow mówił o tragicznej samotności pisarza, o panicznym strachu, jaki ogarnia każdego, pozbawionego wysokiej partyjnej protekcji. Kirszon zachowywał się z godnością, której trudno było po nim się spodziewać. Wywołało to replikę jakiegoś poety Lachuti („przedstawiciela bratniego narodu kaukaskiego”). Powiedział on o Persie, który przykładał rozżarzone żelazo do ciała syna: uczył go kraść i wypierać się wina, kiedy zostanie przelapany na gorącym uczynku.

Opowieść ta była szczególnie na miejscu. Władza sowiecka „zahartowała” swych pisarzy. Dziś muszą okłaskiwać przemówienia Radka, a jutro żądać jego śmierci, muszą witać „niezłomne bolszewickie zasady *Prawdy*, która w ciągu lat drukowała artykuły tegoż Radka, lecz z wiadomych przyczyn jest wolna od zarzutów „zatrąty czujności politycznej”. Muszą zaleźnie od zrygawków *Prawdy* zmieniać poglądy nie tylko na twórcę kompozytora Szostakowicza, lecz i Puzszkina. Czyżby wytrzymałość niektórych z nich była mniejsza od wytrzymałości małego Persa?

Od momentu powstania Związku rozpoznał się „strajk dusz” pisarzy. Istnieje liczna grupa „moleczników”, którzy w ciągu ostatnich lat, mimo nalegań, nie przegrali milczenia. Lepiej w chwili obecnej nie wymieniać ich nazwisk. Książek nie wydają. Obwieszczały, iż uwielbiają władzę sowiecką i nienawidzą jej wrogów, i w ten sposób załatwiają swe wzajemne z nią stosunki.

„Strajk dusz” artystów jest to określenie, które wyrwało się jednemu z uczestników ostatnich pisarskich zebrań. Jest ono wyjątkowo trafne. Tłumaczy, dlaczego poziom literatury sowieckiej jest właśnie taki, dlaczego nie sprawdziła ona niecierpliwych oczekowań swych zagranicznych sympatyków, którzy byli gotowi w każdej książce dopatrywać się „nowego słowa”. Ten, kto wpał o walorach sowieckiej „produkcji literackiej”, był zaliczany do obozu reakcyjnego, o ile nie faszystów. Historia stwarza jednak dziwne paradoksy: Stalin — a nie jego wrogowie! — neguje zdobywcę literackie wychowanych przez siebie talentów. Chodzi już nie o reputację poszczególnych autorów, ale sztuki sowieckiej w ogóle.

Strajkujący pisarze waleczyli z przymusowym wciąganiem ich do Związku. Zbierali się na konspiracyjne zebrania, próbowali stworzyć na pół legalny zespół pisarski. Wiemy, co to znaczy w warunkach teroru bolszewickiego, nie będziemy więc powtarzać znanych wszystkim przykładów upodlenia istoty ludzkiej w Sovietach. Należy raczej podziwiać tę odwagę, którą zachowują liczne jednostki. Awerbach twierdził, że doprowadzono Rosję do takiego upadku, iż „materialnie i duchowo stoi ona poniżej krajów bałkańskich, a nawet Afryki”.

Czytka wśród dramaturgów, to dopiero początek kampanii. W czasie najbliższych gorliwie „zamiatacze” z policyjnej grupy Związku obiecają zabrać się do „sprawdzania” prozatorów, poetów, krytyków. Nie wątpimy, iż tam również zostaną ujawnieni wrogowie wszystkich kolorów i formatów. Inaczej być nie może, gdy „dusze strajkują”, a lamistrajki wydają się „łóże partyjnej nie mniej podejrzani, niż strajkujący.

EUGENIA WEBER

KAZIMIERZ CZACHOWSKI

## RODOWÓD POETYCKI BERWIŃSKIEGO

Dla ogółu czytelników polskich Ryszard Berwiński, najwybitniejszy przed Kaspro-wiczem poeta wielkopolski, jest dzisiaj postaciąomal mityczną. Co najwyżej utrzymuje się o nim dobra opinia na wiarę Przyszyszewskiemu, który z entuzjazmem wyrażał się o Berwińskim w *Szlakiem duszy polskiej* i innych swych pismach, wymieniał go obok Norwida i również nielusnie zapomnianego Leonarda Sowińskiego. Wszelako z tych trzech poetów generacji polistopadowej Berwiński pozostał najbardziej nieznanym, skoro mało kto zainteresował się łatwo dostępnym wydaniem dwutomowego wyboru jego pism w opracowaniu Eustachego Czekałskiego z roku 1913. Wprawdzie co pewien czas objawiało się odosobione zaciekanie osobą oryginalnego do siebie i tajemniczego człowieka, jak np. w poświęconych mu studiach Bądzkiewicza z roku 1887 i Wyleżyńskiej z roku 1913. Także Piotr Chmielowski w swej *Historii literatury polskiej*, powołując się na Bądzkiewicza, daje dość obszerną charakterystykę „poety namiętnego, egzaltowanego, chwilowego przedstawiciela prądu ultra-demokratycznego, potem zgorzkniałego sceptyka, szukającego zapomnienia w ryzykownych przygodach”. Przynajmniej Chmielowski, że „jako liryk odznaczał się Berwiński głębią i szczerością uczucia, namiętnym tonem w wypowiedzianiu tego wszystkiego, co wrzało w duszy gorącej, która widzi ubezwładnienie woli własnej wśród miakkiej powszedniości objawów życia”. Nie ograniczał się jednak Berwiński do działalności poetyckiej, którą przerywał z wydaniem zbiorowym w roku 1844. Z natury ruchliwy i czynny, zajmując wydatne stanowisko w ruchu wielkopolskim, więziony w Moabitce, potem posel na sejm berliński, drugą połowę swego życia spędził głównie na wódczędze po Turcji, gdzie był oficerem dragonów otomańskich Sadyka-Paszy. Wiele romantyczny żywot, nie pozbawiony też osnutego tajemnicą wątku miłosnego, już sam przez się pociągając musiał badaczy, ale należąca charakterystyka człowieka, poety i działacza przedstawiała powikłany spłat trudnych do rozwiązania zagadnień biograficznych, wymagała nadto bardzo rozległego powiązania z tem epoki i środowiska dziejowego, co skutecznie może być dokonane dopiero w odróżnionej Polsce. Zadanie to podjął Tymon Terlecki, który ogłosiwszy w latach poprzednich liczne fragmenty swych źródłowych studiów nad Berwińskim, wydał obecnie część pierwszą szeroko zakrojonej monografii<sup>1</sup>.

Terlecki, wnikliwy krytyk współczesnej poezji i dramatu, odznaczający się przy tym rzetelną ugruntowaną samodzielnością osądu i dobrym polemem syntetycznym, zainteresował się Berwińskim przede wszystkim jako poetą. W swych poszukiwaniach biograficznych dotarł jednak do nieznanych przed nim albo niedostatecznie przez przedników wyszukanych źródeł, dzięki czemu mógł dokładnie i wszechstronnie oświetlić dzieje życia poety. Rozwinał je zaś na szczegółowo przedstawianym tle epoki i prądów, w sposób zawsze ściśle związany z określonym celem monografii, ogarniający jednak rozległy obraz ówczesnych stosunków kulturalnych, który w interpretacji Terleckiego wypadł bardzo żywo i przekonująco, przynosząc nadto wiele istotnych a nie raz nowych szczegółów do naszej wiedzy nie tylko o środowisku wielkopolskim, lecz także o lwowskiej grupie „Ziewonii”, o t. zw. „Cyganerii Warszawskiej” i w ogóle o literaturze krajowej po powstaniu listopadowym. Również stosunek Berwińskiego do Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego, charakter walter-scottizmu i Byronizmu w twórczości poety, jego związki z neoheglizmem i przyjaźń z Edwardem Dembowskim zostały w monografii Terleckiego przedstawione dokładnie i wyczerpująco.

Z tak ujętego tła dziejowego tym wyraziście i tym ciekawie występuje charakterystyka Berwińskiego, w którego twórczości poetyckiej wskazuje Terlecki „dokument, psychogram epoki. I to nie tylko w tym, co stanowiło jej pragmatnie, jej dążenie życiowe, ale i w tym, co w niej było na pół świadome lub nieświadome, co usiłowała sformułować i przewidywać”. Ten „rzecz Terleckiego obszernie uzasadniony aspekt poezji Berwińskiego nadaje jej w naszych



TYMON TERLECKI  
Mal. JULIA ORDYŃSKA

oczach nowych wartości, jako że przez nią odnawia się głęboki wgląd w psychikę pokolenia, którego Berwiński okazuje się jednym z naczelnych przedstawicieli literackich. Odczuje niewoli narodowej, skrajny rewolucjonizm i proces wyzwalania się ze znużenia znalazły w ostatniej fazie twórczości poetyckiej Berwińskiego żywe i nawet jaszkrawe odbicie. Bo — jak słusznie stwierdza Terlecki, objaśniając rimbaudowski aspekt losów poetyckich Berwińskiego — twórczość jego „wzrosła z rzeczywistości i ideą przeciw rzeczywistości — na niej się załamała i rozbiła”. Konfrontacja ideałów „buntowniczo natchnieniami” z galicyjskim rokiem 1846 była tak naczyniowo gwałtowna, że zabiła w człowieku — poecie, który potem z intuicjonistami i wybuchowca przeobraża się w racjonalistę i pozytywistę, od twórczości wyobraźniowo-uczuciowej przechodzi do poszukiwania naukowego w *Studiach o literaturze ludowej* z roku 1854 przeprowadza „pierwszą i bezwzględnie rewizję ludomani romantycznej”. W wydanej pierwszej części monografii, doprowadzonej do roku 1844, występuje Berwiński jeszcze jako nieoprawny romantyk i sztandarowy poeta epoki przedrutowej, w którego bogatej skali ewolucyjnej, obejmującej wielość i różnorodność aspektów poezji polskiej pierwszej połowy XIX stulecia, tragicznie załamuje się dwoistość duchowa, wynikająca ze zmagania się krainowego indywidualizmu z tendencją przeciwydividualną.

W związku ze wspomnianą późniejszą przemianą poglądów Berwińskiego na zagadnienie ludowości, tym krainowej wyglądającej wcześniej w tym względzie zaprzatowania poety, zaprzatowania tak na wkrós romantyczne, że w poezjach Berwińskiego — jak to porównawczo wskazuje Terlecki — nie zjawia się nigdy „lenartowiczowski realizm chłop-pracownika” a w przeciwnościw stosunku do pierwszych utworów Norwida w twórczości Berwińskiego do ludu brak „znamię, choćby najniższych śladów realizmu”. Stał się natomiast Berwiński pierwszym świadomym regionalistą wielkopolskim, co jego twórczości nadaje odrębne znnowu znaczenie, wręcz wyjątkowe na tle przysłowiewo uogorowości tej dzielnicy wobec poezji. Jak z tych pokrótce i najogólniej tu wskazanych niektórych linii wytycznych widąc, charakterystyka Berwińskiego jako poety w nowej i źródłowej interpretacji Terleckiego doznała poważnego rozszerzenia. Dzięki sumiennej i pięknej jego pracy wystąpiło w należym świetle znaczenie Berwińskiego jako artysty, którego twórczości fragmentaryczność i nawet dorywczość musiała się odbić na jej wartościach czysto poetyckich, ale wśród pomniejszych poetów romantycznych autor *Bogunki* na *Gople* wybita się na jedno z czołowych stanowisk, zwłaszcza jako bardzo typowy przedstawiciel czynnego w kraju pokolenia polistopadowego. Z rzeczywistości dziejowej wynikający tragizm poety, tym głębszy, że z życiem bezpośrednio związany, czyni dla nas postać Berwińskiego niezmiernie sympatyczną i zaiste godną uwagi i lepszej pamięci. Jej wskrzeszenie jest rzetelną i dobrze wypełnioną zasługą Terleckiego, który tym samym wiał też na siebie obowiązek opracowania dzieła „dziewiętego „autentycznego bohatera byronowskiego”. Spodziewać się wolno, iż druga część monografii, chociaż ze stanowiska literackiego już mniej doniosła, ale otwierająca skądinąd znnowu wiele zajmujących perspektywy ówczesnego życia polskiego, przyniesie wyniki równie źródłowe i doniosłe, jak wydany obecnie *Rodowód poetycki Ryszarda Berwińskiego*.

KAZIMIERZ CZACHOWSKI



# SZTUKA I ANTENA



## Z literatury radiowej

## Słuchowiska nastrojowe

Dwie książki autorów niemieckich<sup>1</sup> — nierównie zróżnicowane — świadczą o tym, że rozwój słuchowisk nastrojowych szereg problemów, których rozwiązanie jest teoretycznie interesujące, a dla praktyki może być pożyteczne. Kurt Paqué stara się zdefiniować słuchowisko radiowe przez porównanie go z widowiskiem scenicznym. Rozważania te powstały, jak się zdaje, na marginesie opracowania przez autora dwóch tematów (*Powrót Napoleona z Elby i Raszkolnikow*) równocześnie dla teatru i dla radia.

Poglądy Paqué niosą więc w pewnym stopniu piętno subiektywności, którą jednak autor stara się zneutralizować analizą obiektywnych właściwości obu form: dramatu scenicznego i słuchowiska.

Gerhard Eckert, drugi autor, o którym chcemy tutaj wspomnieć — rozważając opracowania tematów literackich przez film dźwiękowy i Teatr Wyobraźni — zadaje sobie trud przejrzenia paru setek manuskryptów filmowych i radiowych. W przeciwieństwie więc do Kurta Paqué, Eckert unika stawiania określonej teorii słuchowiska; książka jego jest raczej bogatym zbiorem obserwacji.

Paqué, porównując powieść, dramat sceniczny i słuchowisko, stwierdza, że właśnie ostatnia z tych form posiada najmniej czynnika epickiego, a najwięcej dramatycznego. Podaje szereg recept, jakie mają ułatwić Teatrowi Wyobraźni odnalezienie najwłaściwszej drogi rozwoju. I tak: słuchowisko powinno się składać nie z aktów, ale ze scen. Autor radiowy może przecież o wiele swobodniej niż autor sceniczny zmieniać miejsce akcji, a dopiero przez częstą zmianę miejsca akcji słuchowisko może wywołać napięcie u słuchacza. W dramacie scenicznym akt jest czymś zaakozym, zamkniętym w sobie — scena w słuchowisku tylko częścią całości, krótkim fragmentem rozwijającej się nieprzerwanie akcji dramatycznej. Słuchowisko nie wymaga takiej ekspozycji jak dramat sceniczny. Wstępne opowiadania, wyjaśniające zdarzenia późniejsze, są w słuchowisku zgola zbędne. Początek słuchowiska powinien wzbudzić żywe zainteresowanie słuchacza już w pierwszych 3—4 minutach. W dramacie obok momentów istotnych, kulminacyjnych — mogą się trafiać dłuższe sceny, kiedy akcja z miejsca nie rusza. Słuchowisko radiowe powinno tego unikać. Wymagana tu jest maksymalna koncentracja bez żadnych intermezzo epickich. Tylko tak skomponowany dialog potrafi utrzymać uwagę słuchacza w napięciu. Natomiast krótkie zwolnienia tempa są potrzebne, bez nich bowiem trudno by było w ogóle odczuć tempo akcji. Krótkie, szybko zmieniające się, nabrałszy treści sceny — oto plan dobrze zamstrowanego słuchowiska.

Początek każdej sceny musi być taki, by słuchacz mimo braku objaśnień od razu się zorientował, z kim ma do czynienia i gdzie się dzieje w tej chwili akcji. Dialog słuchowiska musi obudzić w słuchacza zdolność wczuwania się, dreszcz oczekiwania, napięcie uwagi. Nie powinien natomiast zbyt dużo liczyć na wyobraźnię słuchacza. Dialog powinien zawierać ekspresję stanów psychicznych a nie ich opis. Liczba osób nie powinna przekraczać 2—4 w jednej scenie. Nicco odmiennie ma się rzecz z słuchowiskiem typu rozrywkowego, ale recepta zmienia się jedynie w zastosowaniu do dialogu i charakterystyki osób. Natomiast w zakresie konstrukcji i tego typu słuchowiska nie powinno zbyt daleko odbiegać od słuchowiska dramatycznego.

Uwagi reżyserskie autora słuchowiska powinny świadczyć o tym, iż autor słyszy swe postacie, nie widząc ich. Uwagi te są w ogóle dobrym przystosowaniem do istotnych wymagań słuchowiska. W teatrze opis środowiska, akcji nosi charakter epiczny. Nie ma więc dłużej miejsca w słuchowisku, w którym *milieu* może mieć tylko charakter „atmosfery”, w którą słuchacz zostaje wciągnięty przez samą akcję, a nie przez dodatkowe opisy. Wywołanie zaś nastroju uzyskuje słuchowisko wyłącznie z pomocą „kuchni akustycznej”, głosów i dźwięków.

Przy takim ujęciu słuchowiska autor z natury rzeczy przypisuje kulisom akustycznym drugorzędą rolę pomocniczą, mniejszą niż dekoracjom w teatrze. Paqué propaguje także myśl wydawania drukiem manuskryptów słuchowiskowych. To by zachęciło autorów do pisania słuchowisk.

Można mieć wątpliwości, czy wszelkie słuchowiska powinny mieć charakter wyznaczony im przez Paqué. Przypisać jednak należy, że dla tego typu słuchowisk, które on ma na myśli, a więc dla kształtujących w sposób dramatyczny konflikty ludzkie, wskazówki jego (zgodnie częściowo z głoszonymi przez W. Hulewicza w *Teatrze Wyobraźni*) godne są uwagi.

Eckert omawia w sposób dość powierzchowny powody, dla których film i słuchowisko przeważnie sięgają do tematów literackich. Film czyni to głównie z powodów finansowych (już stwierdzone zainteresowanie publiczności, łatwość wyboru), — radio chcąc rozpowszechniać arcydzieła, a także z braku autorów radiowych. Tak więc film i radio stają się środkami, powiększającymi niejako nakład dzieł literackich. Należy przy tym uwzględnić fakt, iż film nie jest ani literaturą ani teatrem, słuchowisko zaś nie jest teatrem, lecz jest literaturą, gdyż posługuje się głównie słowem, które jest tworzywem wszelkiej literatury. A więc i Eckert nie przypisuje większej roli kulisom akustycznym, gdyż istotne zadanie słuchowiska widzi w przedstawieniu akcji, dziejącej się w duszach bohaterów. Przekształcenie dzieła literackiego w film jest całkowitą transpozycją utworu na teren innej sztuki; przekształcenie go w słuchowisko polega tylko na przemianę gatunku literackiego.

W dalszym ciągu autor daje zarys dziejów filmu dźwiękowego i słuchowiska, niektórych biorąc pod uwagę niemal wyłącznie twórczość niemiecką. Dużo miejsca poświęca Eckert opracowaniu przez film i radio poszczególnych dzieł literackich, najświetniejszych jakie świat zna. W rezultacie Eckert dochodzi do przekonania, że film może oddać duchową zawartość poetyckiego utworu nie dbając o pełną zgodność treści, słuchowisko natomiast będzie zawsze bardziej zbliżone do pierwowzoru.

Rozważania Eckerta — niezbyt głębokie — są zaledwie w kilku miejscach interesujące; odnosi się przy tym wrażenie, że przy jego (niesprecyzowanym zresztą) ujęciu istoty filmu i słuchowiska należało temat omówić w dwóch rozprawach, a nie w jednej.

L. B.

TEATR ATENEUM: *Zazdrość i medycyna*, sztuka w 7 obrazach Michała Chorońskiego. Udrummatyzował Maksymilian Szacki. Reżyseria: Leon Schiller. Dekoracje: Stanisław Cegielski.

Powszechnie znana i ceniona — nie tylko w Polsce, lecz i za granicą — powieść Chorońskiego udrummatyzował Maksymilian Szacki i udało mu się to doskonale: wykirolł z powieści całość integralną, przystosowaną do rygorów scenicznej, konsekwentnie rozdzielił na obrazy, przez które przepływa logiczna i zwarta akcja.

Artyzm powieści Chorońskiego polega głównie na tym, że jest ona przedziwnym amalgamatem ścisłości faktograficznej i nastrojowej mitologizacji. Ekwilibrystyka kompozycyjna jest tu jednym ze środków prowadzących do celu: powikłanie czasów i i miejsce akcji, przepłatanie fragmentarycznych scen dialogowanych z opisanymi szalejącego halniaka daje w wyniku rozmyślnie przeprowadzaną chaotyzację, całkowite niemal zatarcie konturów ludzi i sensu dziejących się wypadków. To właśnie stanowi wabik trzymający w napięciu emocjonalnym czytelnika. Wszystko u Chorońskiego jest zagmatwane i niewyraźne, wszystko spiera się w mgliste wiewy migawkowe i dopiero w ostatniej scenie następuje rozwiązanie, raptowne rozcięcie wszystkich węzłów naraż. Ludzie Chorońskiego także nie są zwykajni i prostolinijni — są to demony i manekiny, symbole i kukły, chochoły i biesy.

Radiofonizacja *Lamentu Królewskiego* Witolda Hulewicza stawia nas w dziedzinie radia wobec zagadnienia dobrze znanego i szeroko dyskutowanego w życiu teatralnym. Zbieżność jest tu więcej charakterystyczna, że mamy do czynienia z tym samym promotorem — Leonem Schillerem. Przecież to właśnie dookoła słynnych schillerowskich inscenizacji rozwinął się spór do dziś trwający i bynajmniej nie rozstrzygnięty na temat: jak szerokie są kompetencje inscenizatora i reżysera, wystawiającego na scenie poemat lub w ogóle dzieło sztuki „przypodobione”? Jakie są granice jego wolności — czy może ta wolność ma być nie ograniczona?

Grono dyskusantów rozbiło się na dwie grupy: jedna broni tekstu, druga swobody reżyserskiej. Wreszcie tu i owdzie dają się słyszeć głosy „centrowe”, próbujące pogodzą oba stanowiska, wypowiadające się za zachowaniem czystości tekstu poetyckiego, nie rezygnując jednak ze znacznych uprawnień dla reżyserii. Jak w wielu sporach teoretycznych, trudno jest oddać głos za jedną ze stron walczących. Każde rozstrzygnięcie na korzyść tego lub tamtego stanowiska może bowiem łatwo obalić po prostu *powodzenie* (nie kasowe, oczywiście) jakiegoś szczęśliwie powziętego eksperymentu. Bo ostatecznie, jeśli nawet dowiódł czarno na białym, że jakoś inscenizacja odbiega od oryginału, że ten oryginal pognebia i wypacza — cóż to wszystko znaczy wobec faktu, że właśnie ta barbarzyńska dewastacja jest *sama przez się* czymś wymownym i ciekawym. Nie trzeba tylko chodzić do teatru z tekstem ulubionego poety i słuchać sztuki z myślą o skreśleniach. Recenzja pisana pod taką inspiracją, wyłączając bezpośredni tok wzruszeń artystycznych, musi prowadzić do oceny fałszywej.

Sądząc, że wszystkie te uwagi dadzą się — *mutatis mutandis* — przenieść w dziedzinę radiową. Weźmy *Lament Królewski*. Słuchaczowi, który pragnąłby poznać ten piękny poemat o tak szlachetnej linii uczuciowej, nie doradzaliśmy słuchania jego wersji radiowej. Przede wszystkim muzyka w radu znacznie silniej nas absorbuje i znacznie większą jest jej waga niż w przedstawieniu teatralnym. Tam gdzie skazani jesteśmy na czystą dźwiękowość, gdzie jeden dźwięk (muzyczny) walczy z innym dźwiękiem (słownym), tam muzyka bierze górę. Po prostu, bo jest głośniejsza, bo łatwiej „wpaść w ucho” i — co może najważniejsze —

mniej obciąża naszą uwagę i pamięć. Przy słuchaniu poezji bardziej musimy współdziałać z autorem. Wzruszenie muzyczne ma łatwiejszy dostęp do naszej wyobraźni i porusza ją bez szczególnego z naszej strony współdziałania. Taką konkurencję trudno bardzo wytrzymuje słowo, nawet w tych wypadkach, kiedy gatunkowo dorównywa albo i przewyższa muzykę. Każde przypomnienie muzyki ze słowem w radzie przesądza o zwycięstwie muzyki.

Nie uważam jednak tego, co tu napisałem, za argument odstraszający od tego typu eksperymentów, jak radiofonizacja *Lamentu Królewskiego* Hulewicza. Trzeba tylko sobie powiedzieć, czego po tym eksperymencie możemy się spodziewać, a wtedy nie będziemy mieli pretensji ani do radia ani do poety. Po prostu, nazwijmy tego rodzaju słuchowiska słuchowiskami *nastrojowymi*, opartymi przede wszystkim na muzyce, którą słowo wspiera chwilałami nie tyle obrazem, wyszukaną metaforą, ile sugestią zawartą w jego znaczeniu oraz w tonie, którym zostało wygłoszone. Zdaniem moim, jeżeli zrezygnujemy z pretensji aby tego typu audycje miały być audycjami *poetyckimi* i nazwiemy je po prostu *nastrojowymi*, to możemy je w tym charakterze chwalić lub ganić, ale nie ma zasady sprzeciwiać się realizacji takich słuchowisk. Analogia, którą przeprowadziłem na początku pomiędzy eksperymentami teatralnymi i radiowymi, jak większość analogii, nie jest kompletna. Mieszany charakter inscenizacji teatralnych nie zawiera nigdy słowa *tak moeno* jak „ilustracja muzyczna” w radu. Akcja, element wizualny, gest aktorski idzie raczej w sukurs słowu, a muzyka jest naprawdę tylko tłem, do pełnienia. W radu przeciwnie, jest wszechwładna pania.

*Lament Królewski*, jako słuchowisko nastrojowe, należy uważać za eksperyment najzupełniej udany. Nastrojów tęsknoty, rozpaczy, wewnętrznego borykania się ze świadomością śmierci ukochanej wyrażony był w muzyce Kondrackiego silnie i przekonawająco. Tekst poetycki podkreślał te nastroje bardzo szczęśliwie — w rezultacie mieliśmy piękny wieczór eligijny, który niejednemu słuchaczowi może zechceć do poznania (ale już bez akompaniamentu muzycznego) poematu Hulewicza. Przy tej okazji niechaj mi wolno będzie wyrazić życzenie, aby *Lament Królewski* doczekał się swojego kwa. dransa poetyckiego, na który w całej pełni zasługuje.

JAN EMIL SKWISKI

## PREMIERA W ATENEUM

Szacki — nie wiem, czy we wszystkich szczegółach świadomości — rozprostał tę zawiłą konstrukcję przerabianej powieści, wepchnął jej rozbieżne nurty w jednorotorowe łożysko, chaotycznie Chorońskiego przewiał logiką i ladem, starał się wypuklić główną linię dramatyczną. Dlatego właśnie dał utworowi prawdziwie sceniczny i skończony, ale także pewne wartości (które, być może, rozproszyłyby się w świetle sceny) pominal i wyeliminował. Pod sugestią założeń Szackiego znalazł się i Schiller, wprowadzając świat halniaka tylko jako drugorzędnie traktowany kontrapunkt, nie zaś jako immanentne środowisko nastrojowe, które to ze słabnącą, to z rosnącą siłą tarzaryczy dziejom Rebeki i Widmara, Tamtana i Golda. Halniak w inscenizacji Schillera został po zakopiasku urealniony, tak jak postaci Chorońskiego zostały przez Szackiego unormalnione, zbyt dokładnie obrysowane. Jednak może „teatralność” *Zazdrości i medycyny* na tym zyskała.

Wśród aktorów triumfował przede wszystkim Doruski jako krawiec Gold. Gestami na pół żałosnej nieporadności i głosem monotonię płaczącym, pobawionym wszelkiej żywszej nuty, zasugerował Doruski świetnie postać szarego anonima z ghettą — nieszczęsnego męża, rozczulającego ojca i tragicznie niezdarne malomiatostekowego detektawy. *Dziwiońska* z głęboką intuicją zaprojektowała i opracowała rolę Rebeki — a jest to rola niesłychanie trudna, ciągąca nad całą sztuką i przy tym stosunkowo niewiele zawierająca tekstu. Ze

swobodą i prostotą, bez przejawiania odłada całą wieloznaczność i emnatyzację Rebeki — niewiastka o anielskim spojrzeńiu i drażliwej bestii porażającej męża, czynna, lalki bez serca i mózgu i zarazem heroiny nieujarzmionego instynktu erotycznego, którym wszystko w kolo siebie przesyca i zatrąwa. Rola sąg zbudowała Dziwiońska z przelotnych uśmiechów, pódóchyleń głowy, kapryśnej i groźnej jednocześnie intonacji pewnych zdań, mimiki czujnej i dyskretnej. *Samborski* jako Widmar był zbyt świadomy śmiertelnej choroby, której na imię zazdrość i której ślepy żywioł niszczy Widmara. *Krzemiński* grał świetnie, ale tylko w jednej scenie: w garsonierze Tamtana. Tamten, rozmiłowany w swoim zawo-dzie chirurga, wykoleja się jakby pod pod wpływem Rebeki, ale broni się przed namiętnością i pragnie wrócić do spokoju, do tuzinkowego, unormowanego erotycznego życia: — wszystko to mieści się w jednej scenie i to scenę Krzemiński wyekspl. *Arnold* jako ordynator Bogucki dał epizod wnikliwie przemysłany i subtelnie zinstrummentowany w szczególach.

Dekoracje *Cegielskiego* niepotrzebnie w pewnych odslonach zmniejszały i tak już ciasną scenę Ateneum. Świetna i pełna ekspresji była ulica w obrazie 5-ym. Na Cegielskim znać — w zasadzie dodatni — wpływ pewnych wnętr Daszewskiego, lecz bez ironicznych deformacji i tych zasobów inwencji czysto malarskiej, jaka zawsze Daszewskiego cechuje.

ROMAN KOŁONJECKI

<sup>1</sup> KURT PAQUÉ: *Hörspiel und Schauspiel. Eine Dramaturgie*. Breslau 1936. Str. 118. — GERHARD ECKERT: *Gestaltungsgemes literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel*. Berlin 1936. Str. 272.

KSIĄŻKI

PRZEGLĄD PRASY

DR JULIA ŚWITALSKA-FULARSKA: *Wspomnienia lekarki legionowej*. Lwów — Warszawa, 1937, str. 107.

Kobiety polskie zapisały chlubną kartę w kampanii legionowej. Wśród nich wyróżnia się działalność Dr Julii Świtalskiej-Fularskiej, lekarki legionowej, której świeżo opublikowane *Wspomnienia* dają czytelnikowi obraz trudów polskiej służby sanitarnej od jej pierwocin poprzez lata wojennej epopei aż po zaczątki Polski Niepodległej, nakreślony w sposób prosty, bez chwytów kunsztu literackiego — ale fascynujący czytel-

TADEUSZ ŁOPALEWSKI: *Prawo przyjaźni* — powieść. Wyd. S. Dippla. Poznań 1937. Str. 251.

Czwarta z kolei powieść Łopalewskiego, *Prawo przyjaźni*, należy do typu t. zw. „powieści z problematem”. Autorowi chodziło o zagadnienie przyjaźni i jej roli w życiu i postępkach człowieka. Problemat niewątpliwie zajmujący i godzien uwagi, gdyby nie to, że zilustrowany został na przykładzie zbyt banalnym — zarówno ze względu na okoliczności akcji, jak i postacie bohaterów. Przyjaźń, zamącona z powodu kobiety, której mężem jest jeden, a w której podkochuje się drugi z przyjaciół — to sytuacja dość pospolita, z której można było wprawdzie uczynić punkt wyjścia dla głębokich konfliktów psychologicznych, gdyby bohaterowie książki nie byli tak rozpraczliwie przeciętni i nieskomplikowani wewnętrznie, mimo widomych wysiłków autora, aby uczynić ich interesującymi. Rzeczka wyjątkowość i odrębny „sposób” życia inżyniera Grażela polegają właściwie jedynie na tym, że w młodości „miał słabość do poezji i muzyki”, że nie uganiam się za każdą spódnica, jak jego przyjaciel, wreszcie — że posiada normalnie rozwinięte poczucie wzdzięczności i lojalności, oraz zdolność współczucia ludzkiej niedoli. Cechy to niewątpliwie pozytywne, ale nie takie znów niezwykłe, żeby z tego jedynie tytułu windować Grażela na piedestał niemal hyponicznej samotności duchowej i sugerować czytelnikowi, że wynikające z nich postępowanie nosi cechy heroizmu.



JULIA ŚWITALSKA - FULARSKA

nika swą bezpośredniością i siłą wypowiedzi. Autorka, obdarzona wielkim talentem spostrzegawczym i niezwykłą umiejętnością narracji, potrafiła uchwycić w ostrym zdjęciu migawkowym wydarzenia i ludzi. Bez retuzi i *maquillage'u*, bez pretensji a trafnie maluje szereg fragmentów, które oddają w doskonałym skrócie w lekkiej formie pożywny wyinek wydarzeń.

Pierwszy etap — to Lwów w 1914 r. Pełna grozy, chaotyczna ewakuacja miasta, potem koszmarna jazda, gdy całe miasto „lapało” dosłownie „ostatni pociąg”. Przesuwały się „burzliwe, upiorne, zatłoczone pociągi, szereg rąk chwytających się stopni, ludzie przyczepieni na dachach, lub wsiadający kurczowo na ramach okiennych — rozlegały się rozdzierające krzyki matek i dzieci nawzajem szukających się nadaremnie...”

Następny — to Kraków, obraz zgola odmienny — tworzący się polski czyn wojenny, formująca się z niczego polska służba sanitarna, która koordynuje początkowo niedołężne, choć pełne ofiarności wysiłki jednostek. I znów ewakuacja — i etap trzeci — inauguracja służby szpitalnej w Jabłonkowie na Śląsku. Podjęta pod ciężkimi auspicjami, a realizowana wśród nieprawdopodobnych trudności działalności w pałanach zakazanych w Nawisiu i Szglu, to obrazy pełne niezwykłego tragizmu, nakreślone na miarę wielkiej epicznej opowieści. Garstka strażników, odciętych od świata trwa na posterunku wśród epidemii ospy, świadoma grożącego niebezpieczeństwa, które potęgają prymitywne warunki higieniczne. Dziwne ich poddanie i pogodę odmalowała autorka po mistrzowsku w szeregu przepięknych epizodów.

A po tej okropnej zimie, — rok 1915 — zajęcie Królestwa. I tu znów daje Świtalska znakomitą charakterystykę nastrojów społeczeństwa — akcji propagandowej legionów. A potem „znowu Lwów”, oczyszczony już z Moskali, ale nie z atmosfery wojennej, w którym autorka w latach 1916 i 1917 sprawuje swe szpitalne posłannictwo.

Rok 1918, który przyniósł gdzieindziej szczęście i wyzwolenie, był dla Lwowa okresem ciężkiej próby — wojny polsko-ukraińskiej, w której zaznaczyła się również dość dotąd działalność Dr Świtalskiej-Fularskiej. Cichemu bohaterstwu Lwowa poświęcone karty wspomnień tchną głębią.

Od tragicznych tonów roku 1918 przechodzi autorka na zakończenie do zwycięskich akordów Polski Niepodległej.

Książka Świtalskiej, pełna swobodnego uroku i czaru, szlachetnie pomyślna i wykazująca opowiadanie przedmiotu i wybitny talent literacki, zapoczątkuje niechybnie cykl dobrych wspomnień autorki.

ZOFIA KRZEMICKA

Szczególnie wysoko zdaje się cenić autor powściągliwość erotyczną Grażela i jego potrzebę miłości więcej niż „fizjologiczną”. I to jednak — o ile przyjąć istnienie pewnego poziomu etycznego i kulturalnego polskiej inteligencji — nie powinno być traktowane jako zjawisko wyjątkowe, zwłaszcza że i ten „niezwykły” Grażel asystuje sukcesom erotycznym niewybrednego przyjaciela nie tyle z dezaprobatą, co „z zaistniałą nieco melancholią”, po ślubie ukochanej z innym sam gotów się pocieszać latwą „przygodą” z hotelarką w prowincjonalnym miasteczku, a w ogóle ma nieraz wątpliwości „czy w sferze życia erotycznego te same zasady etyki obowiązują?”

Smutniejszym jeszcze przykładem tego „poziomu”, jaki przypisuje autorowi inteligencji, jest drugi bohater książki, również inżynier, Michał Skrzydelski. Obserwując tę postać, nakreślona zresztą żywo i plastycznie, zastanawiamy się chwilami, dlaczego autor uparł się nazywać przyjaźnią stosunek tych dwóch mężczyzn, będący raczej zżyłymi koleżeństwem, ugruntowanym przez szkołę, wojsko i wspólne placówkę pracy zawodowej, ale nie oparty — przynajmniej ze strony Grażela — ani na szacunku, ani na głębszym sentymencie dla „przyjaciela”. Abstrahując zresztą od wartości etycznej Skrzydelskiego, trudno się pogodzić z poziomem jego umysłowości. Kategorie myślowe Michała są wcale nie „inteligentniejsze”, a wrażenie to potęguje jeszcze zwulgaryzowany styl jego wypowiedzi, zwłaszcza „wewnętrznych”.

Mówiąc o języku powieści, nie podobna nie wytknąć Łopalewskiemu pewnej manery stylizacyjnej, polegającej na nadużyciu zwrotów nie tyle potocznych, co raczej zaczerpniętych z żargonu sztubackiego, lub kawiarzianego, w rodzaju: „rodzić”, „mózgownica”, „trzymał fason”, „parlował”, „odkuli się”, „odstawił sfinksa”, „nastrojony był na tę kobietę”, „wyscisł się ze zdrowym, młodym ciałem” i t. p. Gorsze jeszcze kwiatki padają z ust bohaterów, np. „Kobiety na mój widok nie doznają rozwolnienia przytomności”, albo: „Namawiam was... z powodu chęć jeść”.

Mimo tych licznych zastrzeżeń, treściwość i formalnych, jakie budzi książka Łopalewskiego, nie jest ona pozbawiona i zalet, właściwych dobrej prozie. Odnacza się zawartością kompozycji, umiejętną rozbudową akcji, dość bogatym zróżnicowaniem typów, jeśli nie specjalnie interesujących, to w każdym razie plastycznie odmalowanych i przekonywujących swoją prawdą życiową (stary Grażel, obaj Bulecy, Rena, pan Mikolaj) — wreszcie trafnością obserwacji niektórych środowisk, tych zwłaszcza, na których tle poruszają się postacie drugoplanowe.

HENRYKA ŁAZOWERTOWNA

Jednym z najciekawszych artykułów, jakie pojawiły się w ostatnich czasach na łamach czasopisma, jest zamieszczone w lwowskich *Sygnalach* z dnia 1 lipca b. r. studium Pawła Hulki-Laskowskiego *Istota rewolucji niemieckiej*. Autor wybiega w swych rozważaniach daleko poza tanie komuny o narodowym socjalizmie. Dostrzega w nim głępką kontynuację wielkich okresów historii Niemiec, która jest w gruncie rzeczy historią wyłamywania się z wszelkich form wspólnoty europejskiej, dążeniem do niepodzielnej władzy nad światem. „Istota germanizmu jest *separatyzm*, który od stuleci rozbija wszystkie usłowania ludzkości europejskiej, idące w kierunku uniwersalizmu i kosmopolityzmu. Linia jest jasna i prosta: walka z legiami rzymskimi, walka cesarstwa z papieżem, walka narodu i ludu niemieckiego z Rzymem, walka z Napoleonem, wojna światowa, narodowy socjalizm. Zrazu nazywało się to imionami poszczególnych wodzów i władców, ale dzisiaj widzimy, że tu chodzi o coś więcej, niż o imię władczą jednostki, że za każdym z tych imion stoi masę germańską”.

Nawiąsem mówiąc, wiele analogicznych przykładów tego procesu można by przytoczyć z zakresu literatury i sztuki. I tutaj nieraz dostrzegamy charakterystyczne pasowanie się indywidualności z formą przyjętą do sztuki romańskiej; i niejednokrotnie sens twórczości bywa określany jako wyrażenie indywidualności przez rozbicie ogólnej obowiązującej formy (konwencji). W tych dziełach jest wielkość i patos, zasługujący na głęboki podziw. Kto zrozumie historię Niemiec, ten nie da się uspić słodką sielanką pacyfistyczną. Ale też ten — nie ulegnie demonicznej sile oddziaływania kultury germańskiej, tak potężnego zwłaszcza w pierwszej połowie w. XIX, w dobie romantyzmu. Trzeba zrozumieć podstawy, na których opiera się niemiecka filozofia i sztuka, ta symbioza idealizmu, materializmu i naturalizmu, które najdoskonalej stopiły się w narodowym socjalizmie, — ażeby uwolnić się od ich sugestii. Bo te sugestie działają, między innymi w Polsce, a są prawie w równym stopniu niebezpieczne jak sugestie bolszewizmu.

Innym ważnym artykułem, na który zwracamy uwagę, jest studium Hieronima Michalskiego *Poeta-katolik*, ogłoszone w ostatnim numerze poznańskiej *Kultury* (z dnia 4 lipca). Autor usiłuje w swej pracy scharakteryzować stosunek artysty i człowieka religijnego w konkretnej osobowości poety. Katolicyzm nadaje tej osobowości piętno etyczne, tworzy jej więź strukturalną, artysta jednak pozostaje całkowicie wolny od nacisku sfery dogmatycznej. Poeta religijny, stwierdza Michalski powołując się na określenie religijności Schleiermacha, jest poeta „wyrażający ze swej idealistycznej postawy akt intuicji, religijnego instynktu metafizycznego”. Jeżeli idzie o poezję katolicką, ten mit uczucia doznaje przemiany, zdynamizowania i ostatecznie przekształca się w akt wiary dogmatycznej. Słowem, poeta-katolik „wyraża w swej poezji ciągłe obcowanie z Bogiem, obcowanie poprzez rzecz świata doczesnego albo obcowanie mistyczne”.

Trzeba wyznać, że trudny swój problem rozwiązał Michalski w sposób niezbyt zadowalający. Może dlatego, że oparł się na romantyczną (schleiermacherowską) definicję religii a w dalszym ciągu na ujęciu poezji w duchu symbolizmu. Jest to ujęcie psychologiczne, które sprowadza sztukę do przeżyć twórcy, upatrując jej sens w ujawnianiu treści psychicznych. Temu ujęciu przeciwstawia się dzisiaj coraz silniej ujęcie *rozczowe*, kładące nacisk na obiektywną wartość stworzonego dzieła sztuki. Tak m. in. rozpatruje zagadnienia estetyczne Jacques Maritain. Idąc jego torem, należało by wyodrębnić jako osobne zagadnienia: problem osobowości poety i problem sztuki. Co się tyczy osobowości, kształcenie jej może się odbywać jedynie w sposób ogólnie stosowany: poeta katolik jest bowiem katolikiem w tym samym stopniu i tym samym sensie co nie-poeta. Co się zaś tyczy sztuki poetycznej i stylu, to w dziedzinie tej występują zupełnie odmienne kryteria i sprawdziany. Jeśli sztukę prześcianimy rozpatrywać jako wyraz przeżyć twórcy, automatycznie upada teza Michalskiego o sztuce katolickiej, jako wyrazie specyficznych przeżyć katolika. Sprawa pozostaje otwarta.

Niegdyś „filozof” był synonimem mędrca. U filozofa szukano się odpowiedzi na

dręczące pytania, szukano się rozwiązania zagadek życia. Obecnie filozofia ściśła zmniejszyła zakres swej kompetencji: z *małdrości życia stała się nauką o technice myślenia*. Zapewne, wiele na tym zyskała. Straciłymi natomiast my — publiczność. Bo roli, spełnianej dotąd przez filozofów, nikt po nikim nie przejął. Nie posiadamy dzisiaj wielkich moralistów i brak ten jest jednym z najbardziej zasadniczych braków naszej kultury.

Prof. Tadeusz Kotarbiński, „z zawodu” filozof ściśły, należy do tych nielicznych ludzi logistycznego fachu, którzy nie zamykają się w ramach swej specjalności. Przeciwnie, chętnie wychodzi nam naprzeciw, z własnej woli pomaga nam w rozwiązywaniu praktycznych dylematów. Niedawno słuchaliśmy wszyscy przez radio czterech jego „rozmow o rozterce”; obecnie możemy je znaleźć wydrukowane w czwercowym (szóstym) numerze *Wiedzy i Życia*. Czytając je, mimowiednie myśli się o dialogach platońskich, o spokojnym a mądrym Sokratesie, udzielającym rad ziomkom ateńskim. Ta sama owiewa nas atmosfera, ten sam ton i styl rozmowy, roznamiętniającej rzeczy najbliższe a najbardziej osłonięte cieniem.

„Po czwarte, solidarność z cudzą troską nie polega wyłącznie na troskaniu się przez analogie. Może przybierać formę pocieszenia, podtrzymywania na duchu przez przykład pogodnej tężyzny. Ludzie z bogatą naturą umieją tak właśnie współczuć. I potrzebni są, pożądanymi i pozyteczni, jak słońce. Radosć dlatego jest ważna, że tworzy świetny lek na cierpienie. Strzeżmy się preto powiadać o sobkostwo tych, co nas kochają, choć nie chcą z nami ani w smutkach tonąć, ani współdziałać z obawą.”

Nie będziemy tu streszczać wywodów prof. Kotarbińskiego. Zwracamy tylko na nie uwagę naszych Czytelników.

Omawialiśmy niedawno na tym miejscu interesujące artykuły Piotra Szaryckiego w *Wiadomościach Porannych*, rozpatrujące kwestię naprawy „polskiej rzeczywistości teatralnej”. Zaznaczyliśmy przy tym, iż projekt obciążenia lepszych sztuk obcych specjalnym podatkiem, nie trafia nam do przekonania. Nie należy zbyt łatwo ułatwiać drogi polskim dramaturgom; niech przebiegom walczyć sobie na scenach polskich pozycję, którą powinni zajmować. Nie można bowiem w zaciętej polemice zapominać o tym, że na fakt, fakt chyba niewątpliwie, że współczesna polska literatura dramatyczna jest jeszcze bardzo uboga i dopiero ostatnie czasy (nieomal ostatnie miesiące) zapowiadają zmianę na lepsze. Smutnym obrazem tej sytuacji był np. rezultat niedawnego konkursu na dramaty Polskiej Akademii Literatury. Gdybyśmy zbyt szybko i gorliwie popierali sprawę repertuaru rodzimego, doprowadziłoby to do niechybnie do rozproszenia się na scenach naszych miernoty.

Przed kilkoma tygodniami *Prosto z Mostu* zaatakowało *Pion* z powodu recenzji Władysława Sebyły z *Prowincji* J. Pietrkiewicza. W nieopisanym wznieście redakcyjnej przeciwstawiono ujemu sędziemu Sebyły pozytywne uwagi Zygmunta Wasilewskiego oraz Z. Kucharskiego, L. Frydgo i J. Kisielewskiego, jako rzekomo bardziej kompetentne. Nie polemizowaliśmy z tą zmianą z powodów zasadniczych. Obecnie okazuje się, że polemika była rzeczywiście zbyteczna. Czytelnicy *Prosto z Mostu* znaleźli już rozstrzygnięcie sporu, niewątpliwie i ostateczne, — w swoim piśmie. Wł. Sebyła zarzucił Pietrkiewiczowi manierę pseudo-epicką, popierając ten zarzut rzeczową argumentacją; *Prosto z Mostu* w odpowiedzi powołało się na autorytet, Najbardziej jednak autorytatywnie rozstrzygnął rzecz autor. Wydrukował mianowicie na łamach orędującego za nim tygodnika wielki poemat *Wyzwolone mity*, w którym doszły do głosu (bardzo kafekonicznie) wszystkie braki i grzechy *Prowincji* a znikły zupełnie jej nikle wdzięki. Nie będziemy tu cytowali o pikantniejszych kalkówk niebezpiecznego „pematu”, nie chcąc znieść się nad niewinnym autorem, które mu po prostu przewróciły w głowie kadzidła recenzenatów i mało wyrobionego artystycznego środowiska. Pragniemy tylko przypomnieć redakcji *Prosto z Mostu* są Sebyły, poprosić o łaskawe skonfrontowanie go z ostatnim dziełem Pietrkiewicza i w konsekwencji o zrewidowanie wyrażonego w dawniejszym wznieście poglądu na uczciwość i kompetencje „recenzenatów *Pionu*”.

Redakcja: Warszawa, Chmielna 33, telefon 3.04.09; czynna codziennie (w dni powszednie) od godziny 17 do 19. Rękopisów nadesłanych nie zwraca się. Administracja: Warszawa, Chmielna 33, tel. 3.04.09; czynna codziennie od godziny 12 do 14. Prenumerata w kraju: mies. 1.80 zł., kwart. 5 zł., rocznie 18 zł.; za granicą: mies. 2.50 zł., kwart. 7 zł. Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości i szpalty — 60 gr. za tekstem; 80 gr. w tekście. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

ZA REDAKCJĘ: Józef Czechowicz

WYDAWCA: Wilam Horzyca