

PION

CENA 50 GR.
ROK V NR. 32 (201)
WARSZAWA
12 SIERPANIA
1937 ROKU
TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

KAROL IRZYKOWSKI — PIEŚŃ MIŁOŚCI — ZE STRZĘPAMI
KAZIMIERZ SZCACHOWSKI — NA JUBILEUSZ RODZIEWICZÓWNY
JAN EMIL SKIWSKI — AUTENTYZM W LITERATURZE
MARIAN NIŻYŃSKI — DEKLARACJA
JÓZEF DUTKIEWICZ — PIĘKNY KAZIMIERZ

JAROMIR OCHĘDUSZKO

KULTURA I NOWOCZESNOŚĆ

Cywilizacja zachodnia zmieniła się i zmienia się tak szybko, iż przyprawia to ludzi przywiązanych do jej przeszłości o zawrót głowy, sprawia, że żyją w jakimś obcym dla nich świecie. Poza tym konflikt pomiędzy nauką, światem obiektywnych wytworów, a naturą ludzką pogłębia w dużym stopniu nastroje katastroficzne. To poczucie rozdźwięku między sferą życia a sferą ponadżyciową, coraz większe przeciwieństwo między tradycją żywą, potwierdzaną w stylu codziennego życia i tradycją martwą, chronioną i przekazywaną przez historyków, jest tematem rozważań i przyczyną szukania pasa ratunkowego na spienionym morzu współczesności pełnej polotu książki Bogdana Suchodolskiego pt. *Uspolecznienie Kultury*. (Towarzystwo Wydawnicze „Rój” str. 338. Warszawa 1937 r.). Swym analitycznym i krytycznym zmysłem, niezwykle ostrym, bezlitośnie odkrywa autor antynomie i kłamstwa współczesności. Jest coś pięknego, fascynującego nawet w tej książce. Suchodolski podnieca i porusza przez swą miłość do nowego rozwoju duchowego, przez swe nieomal młodzieńcze i religijne oczekiwanie i pragnienie, by życie ludzkie było szczęśliwsze, by bezsensowne mury, dzielące szerokie masy od wytworów kultury, stały się romantyczną pamiętką — by industrializm nie wytwarzał niwelacji, nędzy i bezrobocia, lecz dzięki lepszej społecznej i duchowej organizacji dawał więcej czasu wolnego, więcej swobody, więcej szczęścia. Przy całym tym poszukiwaniu po omacku jedno wie na pewno: że pod władzą dzisiejszego industrializmu ludzie muszą się udusić, że wszelkie szczęście zniknie z ich życia i dlatego niezbędne jest rozpoczęcie budowy nowego świata. Toteż autor oskarża technikę i produktywizm, układa długą listę pierworodnych grzechów dzisiejszej nauki, niezłodnie — zdaniem jego — do postawienia czegoś równorzędnego na miejsce rozwalonych barrykad tradycją przekazanych systemów i wola do-nośnym głosem o żywą, jednolitą kulturę, będącą samorodnym, automatycznym niemal wykwitem mas, kultury, która będzie antiproduktyste i antiautentiste.

Suchodolski ma we Francji pokrowego mu pisarza, jak gdyby duchowego brata przyrodniego. Jest nim uczeń Maritaina, Daniel Rops. Jego *Les éléments de notre destin* zeszyte są z omawianą tutaj książką Suchodolskiego grubą nicią wspólnych poglądów. A walka ich jest może tym piękniejsza, tym bardziej przejmująca, że mimo wszystko — w istocie podstawa wyjścia w ich argumentacji, choć miejscami opiera się na logicznych i oczywistych przesłankach, jest jednak daleka od zupełnej prawdy.

Można i trzeba zgodzić się z Suchodol-

skim, iż szybki rozwój wiedzy naukowej, rozpowszechnienie się ducha nauki i postępująca w związku z tym wciąż naprzód specjalizacja duchowa człowieka, niemalże przyczyniła się do niezwykłego i różnorodnego błędzenia w zamkniętym kole cudzych sądów i hipotez. Lecz chaos i zamieszanie zależą przede wszystkim od szczególnego dwójstego wyniku, jaki rozwój nauki wywarł na niektóre z podwalin naszej myśli. Dając jedną ręką, odbierał drugą. Mimo to — a może właśnie dlatego — trudno jest nam znać słusność twierdzenia, iż nauka, kładąc nacisk w różnych dziedzinach na pojęcie względności, podminowała tym samym gmach naszej kultury. Bo przyczyniając się do zburzenia bezwzględnej pewności, nauka ustabilizowała myśl naszą przy pomocy idei ewolucji, wyznaczając ludzkości kierunek rozwoju. I o ile badania biologiczne podkreśliły niezupełność i w pewnym względzie nieracjonalność każdego sztywnego pojęcia indywidualności, tym niemniej nadały przywilej osobnikowi wobec państwa, rasy lub jakiegokolwiek organizacji wyższego rzędu, twierdząc, że dobrze rozwinięty osobnik ludzki jest najwyższym wytworem ewolucji, pomimo wszystkich jego ograniczeń.

Nie podzielimy łatwego optymizmu, widzącego tylko dobro w każdym wzroście siły, w każdym ziszczeniu pragnienia. Obca jest nam, podobnie jak i Suchodolskiemu, pojmowana w ten sposób doktryna postępu. Albowiem wiedza jest narzędziem, które podobnie jak inne narzędzia może być użyte do każdego celu. Wyniki rewolucji przemysłowej, oraz późniejsze wynalazki z dziedziny fizykochemii nie były tak różowe, ażeby umożliwić wiarę, że każdy wynalazek jest nieuchronnie dobry i że postępek jest automatyczny. Ale postępek — o czym zapomina autor *Uspolecznienia kultury* — jest automatyczny tylko w tym sensie, że człowiek po osiągnięciu pewnego stopnia rozwoju nie może powstrzymać się przed ćwiczeniem swoich zdolności i robieniem nowych odkryć; natomiast nie jest automatyczny w sensie procesu narzuconego nam z zewnątrz, niezależnie od naszych wysiłków i ideałów. Podczas gdy nierozważnie było by próbować cofnąć przypływ morza, równie szaleństwem było by siedzieć w zadowoleniu i przegladając się jego biegowi. Prawdziwy optymizm musi być umiarkowany. Zmiana musi nadejść. Naszą rzeczą jest pokierować nią i upewnić się, że będzie nie tylko zmianą, lecz postępek.

Nie widzimy powodów do nadmiernego pesymizmu, choćby specjalizacja myśli naukowej była bardzo nie w smak ludziom, którzy się do niej nie przyzwyczaili. Nie można jednak w toku naszych rozważań przemilczeć pewnych wad nowoczesnego

typu cywilizacji. Nowoczesność sfanatyzowana kultem maszyny, poświęcająca ludzi molochowi industrializacji i bożyszczu kolektywu, bezspornie grozi zniszczeniem tych wszystkich innych podstaw, bez wątpienia głębszych i bardziej wartościowych, na których opiera się kultura. Przésunięcie, pod wpływem techniki, ośrodka zainteresowań człowieka na kanwę wyłącznie otaczającej go rzeczywistości, pragnienie robienia szybciej i częściej tego, co było robione i przedtem, słowem — przeniesienie punktu ciężkości z wychowania na produkowanie, z kształcenia na panowanie nad czymś — wszystko to podważa fundamenty kultury. Suchodolski reprezentuje tutaj niewątpliwie źródło najtęższej duchowej energii w walce przeciw parowym wałcom kultury, przeciw trywializacji życia i wykorzystaniu sztuki.

Ideal Suchodolskiego pozostaje w istocie swej nawiązaniem do poetów Szkoły Jezior, propagujących powrót do średniowiecza i poglądów Williama Morrisa, autora *Więści znikąd*, gdzie panuje wieczne lato i każdy zajmuje się koszeniem siana. Jest on u swej podstawy czysto sentymentalny, powiedziałby nawet — religijny i dlatego za mało pozytywnie skierowany ku nowej syntezie, nowej społeczności. W naszych czasach żadna sprawa nie przedstawia się tak prosto. Nie uważamy za możliwe odpowiedzieć co w ostatecznym rachunku przeważa — straty czy zyski mechanizacji; ale niezależnie od tego myślenie, że w miarę postępu czasu świat będzie coraz bardziej zmechanizowany.

Nie zamierzając więc wcale układać tu apologii współczesnej maszynierii i unosić się bynajmniej nad jej charakterem — stwierdzając jednak trzeba, że zarówno stanowisko wrogie wobec techniki, jak i bezwzględnie wielbiące jej ducha i metody, nie miałyby większej podstaw do uznania twierdzenia, że ludzie posiadają głowę, lecz odrzucenia tezy, że mają oni nogi. Faktem jest — co dla problemu stosunku kultury i techniki stanowi tło bardzo ważne — że maszyny, zmieniając nasz tryb życia, nie przeorały naszych instynktów. Dotąd idee, zrodzone w pantonie tradycji ubiegłego wieku, nie ustąpiły i nadają styl naszemu życiu. Tradycja zmienia się powoli a nasza moralność kształtuje się jeszcze pod przemogłym wpływem i dyktaturą idei, które odpowiadały okresowi przedindustrialnemu. Skutkiem tego powstaje pewne niedopasowanie; rodzi się konflikt między kulturą żyjącą wspomnieniem starych, przyzwyczajoną a techniką reprezentującą nowe tendencje. Nowoczesny świat jest niewykonalną strukturą. Cała psychologia wzruszeń i instynktów pozostaje jeszcze w powojakach. I dopiero ostatnie osiągnięcia psychoanalizy

stały się rusztowaniem, narzędziem do usunięcia konwencjonalnych przesądów i ciężkiego etycznego dogmatyzmu. Okazuje się, że ludzie — gdy zaczynają działać — zmierzają do różnych celów, których świadomie nie pragną, i posiadają cały szereg irracjonalnych wierzeń. Ale ortodoksyjna psychoanaliza niesłusznie uprościła sobie zagadnienie naszego postępowania przez pominięcie nieświadomych impulsów, bardziej licznych i indywidualnych, dążeń do daleko głębszych aspektach, aniżeli to na pierwszy rzut oka wydawać by się mogło. Naturę ludzką znamy dzisiaj daleko mniej niż prawa fizyki, które stępią ostrze wzajemnej niechęci i poczucie ich odrębności. Jednakże Suchodolski w swoim oskarżeniu techniki nie szuka dla niej instancji lagodzących, twierdząc, że nowoczesne, zmechanizowane społeczeństwo niezłodnie jest do stworzenia doskonalszych ludzi i subtelniejszego społecznego kontaktu. Średniowieczny świat miał swe katedry i meczety; czy nowoczesny świat, mimo świetności swej techniki, może pochwalić się wyrazem równie wielkiego społecznego idealizmu w jej zastosowaniu? Sztuka osiągnęła wówczas bardzo wysoki poziom, była czymś żywym, spłatanym nierozłącznie z życiem realnym, z miłością, z religią, z potrzebą wyrazu i kształtu; ale czy współczesna sztuka rozwija się jak w epoce średniowiecznej i renesansu na zasadzie harmonii i zyciem?

I tutaj dochodzimy do sedna zagadnienia poglądów Suchodolskiego. Bowiem jego oponenta wobec techniki i specjalizującej się wciąż myśli naukowej wyrosła na podłożu przekonania, iż rozróżnione dziedziny kultury usamodzielniając się stawiają człowiekowi sprzeczne wymagania. Człowiek staje się wiecznym, nie gasnącym terencem konfliktów. Miejsce troski o pełnię życia zajmuje przesadne zainteresowanie się narastaniem wytworów kultury obiektywnej. W ten sposób rodzi się walka o hegemonię pewnych dziedzin kultury nad innymi, pewne działania zyskują sobie opinię najważniejszych dla człowieka, pozostałe zaś zostają zaliczone do sfery ponadżyciowej. Ten stan rzeczy stanowi charakterystyczną cechę kultury dwuwarstwowej. Taki jest również kierunek rozwoju kultury europejskiej. Ale kultura dwuwarstwowa jest otchłania, a nie źródłem rzucających uczuć. Bo prawdziwa kultura — zdaniem Suchodolskiego — powstaje na zasadzie harmonii z życiem. W harmonii tej rodzi się miłość bytu, człowiek nabiera kształtu i życia. Sztuka staje się naturalnym, pełnym wyrazem zespolenia się bezpośredniości z istniejącym kształtem rze-

czywistości. W takiej kulturze stosunek do sztuki nie przeciwstawia się sytuacji życia; przeciwnie, będzie z nią głęboko związany przez instynktowne wyczuwanie piękna, które przywołuje nam na myśl Teokryta i mit o Ogrodzie Hesperyd. W tym się też wyraża postawa kultury jednowarstwowej, jednolitej. Jako przykład takiego zespolenia się objawów artystycznych z objawami życia realnego Suchodolski cytuje epokę średniowiecza i renesansu. Tak więc stajemy w obliczu zagadnienia, które wymaga szerszego rozwinięcia.

Otóż wydaje nam się, że mówiąc o idyllicznym obrazie harmonii, jaka rzekomo panowała między sztuką a życiem w średniowieczu i epoce renesansu — popielniamy grubą przesadę. Przecież średniowiecze jest pełne walk ideowych i wrzenia intelektualnego. To, że zwyciężał wtedy oficjalny pogląd na świat, było właśnie tragedią średniowiecza, ponieważ jednolity pogląd wyrzucił próg, przed którym zatrzymać się musiał rozwój nauki i umiejętności. Prawda, że średniowiecze pozostawiło nam w spadku po sobie wielką sztukę, głębokie poczucie piękna i niezwykłego zładu. Ale stwierdzenie tego nie daje nam żadnych powodów do rozdzielania sztuki nad rozrostem relatywizmu poznawczego i analizy krytycznej naszych czasów. Co więcej, zaryzykować można twierdzenie, że wówczas nawet gdyby analiza krytyczna wypruła gęstą tkaninę naszego życia wewnętrznego, nie mielibyśmy prawa złożyć na ołtarzu jednolitego poglądu na świat, którego nie było i nie będzie, tej największej zdobyczy, jaką są nasze własne przekonania. Zresztą, jeśli chodzi o sztukę, nie mam żadnych podstaw do ugruntuwania przekonania, że wielkość jej jest wprost proporcjonalna do upowszechnienia się ideałów kultury jednowarstwowej. Nie zapominajmy, że stałość a nie zmienność zniszczyły Egipt i Rzym. A dalej, właśnie ogólnie niepokojące nowoczesnego świata i zaniepokojenie są objawami życia. Szybkie zmiany były zawsze oznaką rozwoju; gdy zmiany następują powoli lub ustają, tak w

instytucjach jak i w zwyczajach, wtedy rozpoczyna się rozkład cywilizacji, bo nowe pokolenie jest skrepowane ustanowioną stałością. I ostatecznie zarzuca wobec nowożeńności, jako niespokojnej, powierzchownej lub rozwiązłej, pochodzą od tych, którzy wychowali się na tradycyjnych wzorach i żyją z ich pielęgnowaniem. Niemniej trzeba zaznaczyć, że koncepcja jednolitego poglądu na świat jest wyrazem oczekiwań warstw społecznych, dotkniętych wewnętrznym rozkładem. Mit o jednolitej kulturze wypełnia tęsknotę za jakąś stabilizacją, powszechnym ładem, gwarantującym każdemu niewielki, ale pewny zakres działania. Współczesność wydaje się groźnym zaprzeczeniem tych pragnień. Lecz nie ukrywajmy: jednolity pogląd na świat jest sztucznym nastawieniem umysłu, przemyśleniem wewnętrznym i świadomym przeoczeniem, że dopłynęło się do urojonej przystani. Ponieważ jednolita kultura, pozwalając na trwanie we władzy i stagnacji, stwarza głębokie niebezpieczeństwo zastępnictwa w bezruchu, jak zastępy wielkie imperia w przeszłości. Idea jednolitości jest dość niebezpiecznym fetyszem. Po wtóre eubiotyczna tęsknota za czymś naturalnym, pierwotnym i bardziej bezpośrednim, idąc w parze z afirmacją rzeczywistości z całym dobrodziejstwem jej inwentarza, zawiera w sobie materiał wybuchowy, który gmach naszej kultury rozrwać może w każdej chwili. Zdaniem naszym, zespolenie się sztuki i życia, zaafirmowanie istnienia w całym jego obrazie, prowadzi do afirmacji moralnej, do uznania jednostkowych instynktów i popędów za jedyną normę obowiązującą człowieka. Dlatego odrzucamy postawę naturalistyczną, jaką filozofia kultury. Przede wszystkim trzeba zaznaczyć, że wielka kultura wyrasta na podłożu walki z życiem, sztuka nie jest uzupełnieniem i rozwinięciem rzeczywistości, lecz jest następstwem konieczności jej przewyższenia. Ideały kultury nie muszą być zgodne z rzeczywistością aktualnie zachodzącą; przeciwnie, mogą wymagać takich działań,

które tę rzeczywistość będą musiały przełamać i od samych podstaw przetworzyć.

Nie dość na tym. Suchodolski w oparciu o jednolitość kultury rozwija problem jej uśpoczenia. Zamykając się w więzy z „kości słońcowa” — dowodzi — w żadnej epoce nie dala kultury ani siły, ani prawa do kierowania życiem. Proces życia i promienienia kultury nie może być pojmowany jako rozciąganie drutów kolezastych między nieliczną, tworzącą elitą a ciemnym tłumem. Twórczość i odbiorczość są pojęciaми ściśle zespolonymi. Stąd autor książki o Brzozowskim każe widzieć w kulturze związek wartości dostępnych każdemu niezależnie od jego pozycji towarzyskiej i społecznej, zawodu i wykształcenia. Więc wysuwa w konsekwencji pojmowanego w ten sposób zagadnienia uśpoczenia kultury — argument o nieużyteczności wyżyn duchowych, zwalczą intelektualizm, czyniący z kultury przejaw twórczej fantazji człowieka izolowanego w próżni społecznej.

Co do samego problemu uśpoczenia kultury nie mamy wątpliwości. Natomiast rozchodzą się nasze drogi w kwestii: na czym te społeczne zadania kultury polegają i jakie kryteria powinny obowiązywać w dziedzinie ich oceny.

Niejednokrotnie na tym miejscu zwracaliśmy uwagę na niebezpieczeństwo kultury, dążącej do jednolitej uniwersalności pojęć i odczuwań. Wąsko-utilitytarna koncepcja uśpoczenia kultury nie uwzględnia tego, że pomiędzy wyżynami duchowymi a kulturą średnią leży olbrzymia przepaść i że dla ludzi różnych poziomów duchowych — różne są granice dla zdolności reakcji i estetycznych wrażeń. Zbyt pochopnie Suchodolski przyjmuje pogląd, łączący wielkość i małość kultury z powierzchwnością styczności jej z życiem, ze zdolnością do kształtowania realnego i codziennego życia. Suchodolski przeczoła wyraźnie hierarchię naczelnych wartości duchowych. Tajemnica głębi wewnętrznej i wielkości kultury nie należy bynajmniej do świata walki o byt i życia codziennego, lecz do zupełnie innych gatun-

ków rzeczywistości. Decydująca tutaj jest stałość względnie płynność przeżywanego obrazu, nie zaś dostępność ich względnie niedostępność dla drugich. Fakt przebywania w tej lub innej rzeczywistości jest od nas niezależny. Człowiekowi czynu trudno jest wyjść poza świat rzeczy. Podobnie myślicielowi i człowiekowi twórcemu trudno jest dotrzeć do tego świata, dać się mu pochłonąć bez reszty i całkowicie. Inaczej straci on orientację, stanie się piłką, rzucającą przez życie w lewo i prawo.

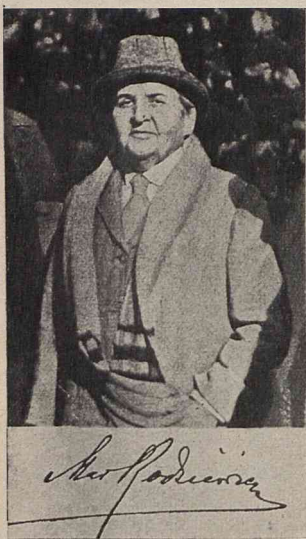
Trzeba jasno i otwarcie te rzeczy narzucić przedyskutować. Trzeba ciągle i nieustannie powtarzać, że ideał umasowienia kultury, oparty na fikcji uniwersalności wrażeń, uważać musi pracę i twórczość duchową za ośrodek potęgi grup — za sposobienie rezerwy walki. Ujednolicony materiał ludzki daje się łatwo skupić w masy miosące wojnę, zniszczenie i zagładę wszelkiej kultury — również łatwo i bez większego oporu, jak niegdyś masy Nomadów. Demokratyzacja kultury nie odbywa się ograniczanie. Nie da się stwierdzić, aby np. — wylączając specjalistów — kraje i skupienia o ilościowo wielkich instalacjach technicznych wykazywały — w związku z rozwojem technicznym — jakiś większy i stały wzrost zainteresowania nauką, lub by wytarzały jakieś godne uwagi zastępy jej sympatyków, czy nawet kadry współpracujących laików. Pokarm kulturalny wymaga stopniowego wychowania uczuć i dostosowania zdobytych tych do ram organizmu duchowego. Sądzimy, że właśnie różnorodność, bogactwo treści i pluralizm stanowić powinny główną oś problemu uśpoczenia kultury. Ideał Suchodolskiego, przeszkadzając jednostkom wyjątkowym, ułatwia i uprzyjemnia życie przeciętnemu człowiekowi, ponieważ dzięki niemu może być on pewny, że wypowiada — przezeń myśli zgodne są z myślami jego słuchaczy. Tymczasem zagadnienie organizacji wyżyn duchowych i elity kulturalnej pozostaje w prostym stosunku do możliwości uśpoczenia kultury.

JAROMIR OCHĘDUSZKO

KAZIMIERZ CZACHOWSKI

NA JUBILEUSZ M. RODZIEWICZÓWNY

„Jeśli jaki kraj cichy, jeśli jaki spokojny, to Polesie nasze. Kiedy przez którą wieś gościniec pocztowy nie idzie, albo trakt kukiecki, to prócz pospolitego odgłosu wsi, który jest jakby jej oddechem, nie nie słychać obcego, nie nie widać cudzego. Wszystkie świątynki jednakowo siwe, wszystkie chłutki jednakowo białe i sosny jednakowo zielone i chaty jednakowo niskie i nieformalne i ten sam zawsze dym czarny ponad ich dymnikami się wzbija. Jednakże jak dwóch liści jednakowych na krzaku, tak dwóch wiosiek zupełnie jednakowych na Polesiu nie znajdziesz; tam cerkiew wyższa z ciemnymi galeriami dokola, tam las gęstszy, tam chaty węższe, — wszystkie podobne jak siostry rodzone, a dwóch nie ma jednakowych zupełnie, jak dwóch twarzy ludzkich”.



MARIA RODZIEWICZÓWNA

Tymi słowami rozpoczyna się *Ułana*, powieść „poleska” J. I. Kraszewskiego, napisana w roku 1842. Ale także do kilkunastu następnych powieści ludowych i do wielu innych utworów autora *Budnika* i *Historii kółka w płocie* ta i treści dostarczyły lata jego pobytu na Polesiu i Wołyniu, obserwacji i wrażeń z dziejących tam folwarków i z częstych podróży po zakątkach tego kraju. Warto przypomnieć ów zapomniany motyw regionalizmu u twórcy nowoczesnej powieści polskiej w związku z obchodzoną w tym roku jubileuszem autorki, w której większości i to najlepszych jej utworów tłem lokalnym jest również Polesie. Rzecz to zaś godna uwagi, że lud białoruski, którego pieśni i podania tak żywo oddziaływały na romantyzm młodego Mickiewicza, stał się także wybitnym motywem polskiej powieści powieściowej. Ów to bowiem lud dawnej Litwy i Polesia widzimy przecież u Kraszewskiego i Orszkowskiej, u Weyssenhoffa i Rodziewiczówny.

W twórczości Marii Rodziewiczówny ścisły związek z rodzimą ziemią poleską osiąga wyraz wyjątkowo zupełny, albowiem występuje on nie tylko w powieściach autorki regionalnie zlokalizowanych, lecz również w innych jej utworach, których akcja dzieje się w rozmaitych okolicach lub miastach Polski. Idea regionalna autorki *Devajitisa* nurtuje całą jej twórczość, objawia się poszukiwaniem tego typu człowieka, który — jak Marek Czertwan — zrodził się i ukształtował w klimacie fizycznym i psychicznym Polesia. Człowiek to o charakterze skupionym w sobie i mierzającym, o mocnej woli wytrwania i przetrwania, wyrobionej w walce o utrzymanie narodowego stanu posiadania na tej ziemi kresowej, trudnej do uprawy i często mało urodzajnej, lecz zniewalającej swoistym urokiem przyrody i jakąś dziwną siłą przywiązywania do siebie. Pozytywni bohaterzy Rodziewiczówny bynajmniej nie rażą swym wyidealizowaniem, gdyż odczuwa się w nich prawdę wynikającą z szczególnych warunków bytu tego kraju o wyjątkowo dla Polaków z innych okolic niemal egzotycznym. Rodzą się oni, żyją i pracują w stosunkach, przypominających swą atmosferą dziewicze lądy zamorskie. Stąd właśnie wynika to żywe pokrewieństwo Rodziewiczówny z Londonem, po-

krewniostwo polegające na zahartowaniu duchowym i cielesnym ich bohaterów, na zdobyciu przez nich w walce z przyrodą możności, na upartym dążeniu do wytkniętego sobie celu, przyjętego i uznanego za święty i umiłowany obowiązek. Są to ludzie twardej pracy i niezłomnej woli, ale również ludzie rzetelnie prawi i w trudach dnia powszedniego heroicznymi wierni synowie swej ziemi. Ten wyidealizowany typ człowieka Rodziewiczówny został jednak ukształtowany według pewnych wzorów rzeczywistości i jest na miejscu w odpowiadającym mu środowisku, czyli tam, gdzie postać siebie żywotną siłą społeczną rodzi swej gleby. Natomiast przeniesiony w obcy mu klimat czyni wrażenie sztuczne, odbijające się też na ogólnej kompozycji powieściowej. W przenikniętej swoistą psychiką regionalnego idealizmu twórczości Rodziewiczówny łatwo odróżnić ów dwójsty aspekt umiłowanego przez autorkę typu charakterologicznego, co również stanowi o właściwym wydzwieku tak nazywanej prawdy artystycznej.

Wcielona w charakter człowieka żywotność regionalizmu u Rodziewiczówny wynika z dogłębnego życia się z ziemią rodzimą, czyli z przyrodą. Za tym idzie istotne znaczenie krajobrazu w twórczości autorki *Z głuszy* i *Czaharów*. Wybitny pod tym względem talent przynawano Rodziewiczównie nawet za czasów Młodej Polski, kiedy na ogół nie doceniano jej powieści, których myśl społeczna i zwłaszcza tej myśli kierunek były kamieniem obrazy między autorką a ówczesną opinią literacką. Dzisiaj właśnie moralne wartości dzieł Rodziewiczówny zyskują jej coraz wzrastające uznanie. Wszelako jako artystka kochała Rodziewiczówna w literaturze polskiej stanowisko własne i odrębne swymi głęboko odczuciami i wybornie uchwyconymi obrazami życia wiejskiego na Polesiu, jego ludzi, zwierząt i zwłaszcza przyrody. Szczęśliwie zaś połączenie atmosfery moralnej z bytowaniami w bezpośredniej łączności z naturą znalazło najlepszy swój wyraz w tym niewątpliwym arcydziele pisarki, jakim jest *Lato leśnych ludzi*.

W pobieżnym rzucie oka na literacką działalność Rodziewiczówny wydatnie się musi od razu jej zdolność do tworzenia zaj-

mującej fabuły, co właśnie było rozstrzygające dla ogromnej poczynności jej powieści, chociażby wbrew głosom krytycznym. Zdolność tę, której nauczyć się trudno, lecz trzeba ją mieć w naturze talentu, posiadała Rodziewiczówna w stopniu bardzo wysokim. Stało się to nawet powodem wrażliwej skłonności do sensacyjnego układu akcji, lecz sensacyjność u Rodziewiczówny jest zawsze ujrzaną przez społeczną lub moralną ideę powieściowej osnowy. Etyczne ugruntuowanie wątków sprawia więc, że ich bańsiowość nabiera znaczenia mitów, wyrażających życiową prawdę z zamierzonym patosem tragicznego uwznioślenia. U podłoża tych mitów Rodziewiczówny tkwi głęboko zakorzeniona myśl chrześcijańska. Niewiele też mamy w naszej literaturze pisarzy, w których twórczości objawia się katolicyzm z takim mocnym jak u Rodziewiczówny przedświadczeniem wiary, aczkolwiek autorka *Ragnaröku* i *Atmy* bynajmniej nie zasklepiała się w religijnej prawowierności.

Tradycjonalizm Rodziewiczówny wypływa z jej regionalizmu, który zresztą u niej nazwać by raczej nie należało rodzimością. Owa rodzimność przetrwała się poniekąd w prowincjonalizm, w pewną zaściankowość poglądów, zwłaszcza przy umiowaniu zagadnień ogólnonarodowych w okresie powojennym. Zwężenie widnokręgu czasami aż zadziwiająco u autorki, która w swej twórczości obejmowała wielokrotne sprawy życia polskiego, a choćby w zapamiętanych na zagadnienie kobiety i małżeństwa w *Neoswojonych ptakach* i *Wrzósie* umiała zająć na swój czas stanowisko niezależne i nawet bardzo śmiałe. Zresztą ta niezależność i śmiałość przekonała Rodziewiczówny nadać jej również jej tradycjonalizmowi swoistą siłę moralną, która budzi szacunek u tych nawet, co nie godzą się na społeczne wskazania autorki. Jej patriotyzm jest również głęboki i rzetelny, jak jej katolicyzm. W całej zaś twórczości Rodziewiczówny widoczna jest niezłomna moc charakteru, ta sama co u jej bohaterów powieściowych. Z tej zgodności wynika właśnie owa szczerść, co czytelników Rodziewiczówny najbardziej zniewala.

KAZIMIERZ CZACHOWSKI

JAN EMIL SKIWSKI

AUTENTYZM W LITERATURZE

II

Ala w jakże innym położeniu jest zwykły krytyk starego autoramentu, biorący się do rzeczy z tymi samymi narzędziami spokojnej analizy, wypróbowanymi kryteriów, doskonale dostosowanych do tej spokojnej atmosfery, w której się zazwyczaj obracał. Pozycja jego jest żałosa i nie mniej żałosa jest położenie tych czytelników, którzy mu zaufają. Bo siła odkrywczości pisarzy holdujących autentyzmowi, potęga sugestii, która od nich płynie, są tak wielkie, że przeciwstawić im nie można tylko za cenę wielkiego indywidualnego wysiłku. Trzeba te same zagadnienia przemysleć jako *swoje własne*, trzeba sobie stworzyć własną filozofię i stanąć naprawdę, *we wnętrzu*, ponad krytykowanym pisarzem, aby się z nim uporać, aby swój świat obronić przed jego atakami. Sam podkreśliłem zależność istniejącą pomiędzy poznającym podmiotem a poznawaną rzeczywistością. Wiem, ile jest szeptu w powiedzeniu, że jeśli obraz człowieka, społeczeństwa, ludzkości czy historii wypadła czarno i odrzucająco — to na pewno pisarzowi brak jakiegokolwiek rejestru psychicznego, na pewno cierpi na jakiś daltonizm, czegoś nie dowiódł, czegoś nie dosłyszał. Przynajmniej całą słusność temu zastrzeżeniu. Ale równocześnie pragnę stwierdzić, że w tej formie, w jakiej ja przed chwilą wypowiedziałem — a właśnie w takiej lub zbliżonej formie najczęściej się wypowiada, nie znaczy ono nie, a w każdym razie niewiele. Ta retoryka błędnie wobec nawalu barw, dźwięków i tej socjostatyki artystycznego wyrazu, która owe demoniczne obrazy wywarowała z głębi wyobraźni poetyckiej. *Zniszczyć ten obraz, wykażać jego fałsz — to stworzyć inny; potężniejszy, głębszy, prawdziwszy. I cokolwiek złego da się powiedzieć pod adresem współczesnych sensacjonistów, to dressem współczesnych sensacjonistów, to jedno trzeba im przyznać, iż unocznili przed ludzkością, iż żadnej wzniosłości i żadnej prawdy nie zdobywa się od niechętnia, idąc przez życie spacerowym krokiem, że przed demonami nie można obronić się felietonem ani kazaniem; że jedyną drogą do zwycięstwa jest: być silniejszy od demonów.*

Może ktoś powie, że niebezpieczeństwo narzucenia czytelnikowi owej demonicznej wizji człowieka związane jest tylko z tymi dziełami, które, używając popularnej kładzie, określiliśmy jako „sensacjonistyczne”. Może powie dalej, że pisarze, poświęcający się analizie, analizie młodej powszechności ludzkiej, nie niosą tego niebezpieczeństwa, że obraz człowieka, który oni rysują, nie jest tak sugestywny, i że ich pogląd na istotę człowieka nie stanowi dla nas tej groźby i tego niebezpieczeństwa, co obrazy rysowane piórem tamtych.

Otóż i to jest złudzeniem. Weźmy jako przykład tylekroć cytowanego Prousta. Jak przykład tylekroć cytowanego Prousta, wiemy, tkwi on ze szczególnym upodobaniem w fabule najbardziej spokojnej, dańmiem i sensacji, powszedniej. Ale właśnie to i takła i niepozorna fabuła, a raczej ten brak fabuły, jest doskonałą okazją do włączenia powoli, niejako niepostrzeżenie swoich poglądów na człowieka, infiltrowania ich kropką po kropki w świadomość czytelnika. Tam gdzie nie ma wyraźnej tezy, tam gdzie unika się jaskrawego przykładu — tam występuje cicha, nieuchwytna i tym groźniejsza sugestia. Bo tam nie łapie się pisarza in flagranti, nie ma tej stronicy, tych kilku wierszy, gdzie sprawa wyłożona jest niejako szandarowo, z bezkompromisową otwartością. Tutaj do obrazu człowieka, zgodnie z właściwościami struktury psychicznej pisarza, dąży się daleką, okólną drogą. Poprzez tysiączne etapy z małymi, niedostrzegalnymi posunięciami. Nie narzuca się obrazu jako czegoś gotowego, ale się go przygotowuje. Pozornie zostawia się czytelnikowi większą samodzielność. W istocie jednak skłania go się do tego, że stopniowo, etap po etapie, idzie śladem pisarza i wraz z nim dochodzi do obrazu, który mu się w umyśle tym silniej krystalizuje.

Któż zaprzeczy, że tą drogą, pozostawiającą czytelnikowi pozornie maksimum samodzielności, można o wiele głębiej nim zawiądnąć. Budowla, która się w końcu stworzyła, staje wywarowana przed wzrokiem czytelnika nie jako coś obcego i narzuconego, ale przeciwnie, jako coś, co on sam niejako stworzył, co sam zbudował. I walka z takim pisarzem, jeśli chcemy z nim walczyć, — jeśli instynktownie dążymy do obalenia wniosków, do których nas doprowadził, jest stokrój trudniejsza niż w pierwszym wypadku. Bo tam krytyk musiał roz-

porządkować analogiczną siłą talentu i ekspresji popartej mocnym przekonaniem. Tutaj to nie wystarczy: trzeba mozolnie dotrzeć poprzez tysiączne przeszkody do tych najgłębiej ukrytych założeń kierujących wyobraźnią i piórem pisarza i z nimi się dopiero rozprawić. O ile więcej trzeba jest wylek, o ile więcej wymaga cierpliwości, przebiegłości, przenikliwości, no i aby powiedzieć wszystko: talentu filozoficznego.

O wszystkich tych rzeczach dlatego wspominam, że ci pisarze, którzy działają pod znakiem autentyzmu, są to zarazem ludzie wnoszący nowe poglądy na człowieka, odsłaniający lub przynajmniej chcący odsłonić nieznane lub przemilczane w ich pojęciu prawa rządzące naturą ludzką. Wobec takich zamierzeń czytelnik nie może pozostać bierny, musi się poddać albo walczyć i dlatego właśnie zagadnienie walki między pisarzem i czytelnikiem nabiera tu szczególnego znaczenia.

Tak oto w ogólnym zarysie przedstawia się sprawa autentyzmu w literaturze. Usiłowałem scharakteryzować jego zamierzenia, osiągnięcia i niebezpieczeństwa, na które naraża czytelnika. Zastanówmy się teraz jeszcze nad jego metodami, nad właściwościami postępowania pisarskiego przedstawicieli tego gatunku, wreszcie nad wartością estetyczną twórczości autentystów.

Pełna zjadliwy ironii jest uwaga Mauriacia na temat tak zw. *roman fleuve*. A *roman fleuve* jest to też jedna z postaci autentyzmu. Mauriac miał tu na myśli te powieści, które starają się ogarnąć możliwie jak najszerszy zakres rzeczywistości, przedstawiając historię całych rodzin, całych wielkich środowisk. Otóż o tych utworach, będących również jednym z typów powieści poetycznych z ducha autentyzmu, powiada, że gdyby autor chciał wprowadzić do swoich powieści te wszystkie osoby, które w przeciągu godziny przechodzą tylko po lewym chodniku odcinka między kościołem Madeleine a Placem Concorde, to już takie zamierzenie nie dało by się zmieścić w ramach żadnej powieści. Czynnąc tę uwagę Mauriac podkreśla niewspółmierność ambicji autorskiej, chcącej ogarnąć wielkie kompleksy społeczne, z jej rzeczywistymi możliwościami. Otóż podobne obiekty dało by się rozciągnąć i na autentyzm psychologiczny. Można by ze słusnością powiedzieć, że najbardziej starannie zbieractwo, najskrupulatniejsze kolekcjonowanie faktów psychologicznych doprowadzone do mania, jak to widzimy np. w słynnym *Ulyssesie* Joyce'a — że wszystko to jest bezczeka Danaid, bezczeka bez dna, której się nigdy do końca tematu nie wyczerpie. Sama myśl o *całkowitym* jakimś wyczerpaniu psychologii ludzkiej jest myślą szaleńczą i samobójczą. Psychika całkowicie poznana, całkowicie wyczerpana to byłaby już psychika wyzbita jakiegokolwiek możliwości rozwojowych i dynamicznych. Ulegamy złudzeniu, sądząc, że przez pomnażanie obrazów, fragmentów analitycznych, szczegółów, zbliżamy się do całości. Ta całość wciąż nam umyka i wciąż się od nas oddala.

Taką oto obiekty można by wysunąć i trzeba jej przyznać pewną słusność. Istotnie autor, który ulegał złudzeniu, iż można osiągnąć jakiś „całkowity obraz duszy ludzkiej”, wpadł na bezdroża a jego dzieło kierowane taką ambicją byłoby dziełem obłąkanego. Nie popadajmy jednak i my w pewną kraciowosć sądu. Bo jakkolwiek psychika ludzka jest istotnie niewyczerpana, kryje w sobie nieograniczone możliwości rozwoju, zawsze pełna jest niespożyczonego, w epokach zastój. Kiedy już wszystkim się zdawało, że nie mogło nie nastąpić, ona znowu wytryska nowymi źródłami inwencji, prądów i obrazów — to jednak autentyzm psychologiczny zasłużył się w literaturze przez to właśnie, że idzie w ślad tych nowych możliwości, że posuwa się wciąż w głąb, że śledzi krok za krokiem perypetie psychiczne człowieka społecznego, że teren jego badań, zaciekań, zainteresowań i możliwości twórczych jest niekończące bogactwo w porównaniu z epoką nas poprzedzającą. Innymi słowy, biorąc rzeczy kraciowo, przypisując autentyzmowi szaleńczy zamiar wyczerpania tego co się dzieje w świecie psychicznym człowieka, musimyśmy go odrzucić. Traktując natomiast jego ambicję z pewną dozą oględności, odrzucając to, co doktrynerskie i przesadne, musimy mu przyznać, że zbagacił bardzo naszą wiedzę o człowieku.

W przedmowie Boya-Zelenskiego do pierwszego tomu słynnego cyklu Prousta przeczytałem kilka zdań, które mnie bardzo zastanowiły. Oto one.

„Bo mimo, iż skąpany w poezji, oczeki-

jący wręcz poezją, utwór Prousta jest zwłaszcza komedia w znaczeniu dosłowniejszym jeszcze niż u Balzaca. Mimo bolesności wielu kart jego dzieła, mimo zasadniczo tragicznego stosunku do życia, Proust należy do rasy wielkich humorystów. Może to skutek jego patetycznej a tak bliskiej jeszcze śmierci, może skutek snobistycznego nieco nastawienia pierwszych wielbicieli, ale za mało mówi się o komizmie w dziele Prousta. Wobec dykejonarza komunalów u Prousta pokazanych w żywym materiale, słynny dykejonarz komunalów Flauberta jest dziecinnie ubogi! Rozdźwięki między fikcją a rzeczywistością — a raczej tym co zwykliśmy dla wygody nazywać rzeczywistością — zderzenia baniek mydłanych, jakie każdy wydyma dokoła siebie i w jakich niby żółw w skurpie wędruje po świecie, koneserskie epoki światów, wszystko to daje efekty nieodparnie komiczne. Komizmie tu jest wszystko co jest towarzyskością; komizny jest człowiek poruszający się wśród ludzi; tragicznym się staje, gdy zostaje sam ze sobą”.

Otóż zastanawia mnie w tej cytacji to łatwe przypisanie Proustowi poezji. Przyjrzyjmy się tej sprawie nieco bliżej. Do istoty wzruszenia poetyckiego należy wyinalczość słowna, takie zbliżenia słów, takie ich powiązania, z których odsłania się niejako nowe oblicze rzeczywistości. Efekt, wzruszenie polega tu na kondensacji, na skontrowaniu w jednym zdaniu barw, których istnienie obok siebie odsłania nie raz cały, ogromny świat. Na tym właśnie polega rewelacyjność poezji, na tym nadzwyczajnym oszukaniu perspektywicznym, które z zuchwałości zestawień słownych, zajmujących zaledwie kilka wierszy, wywarują ogromne światy wyobrażeń.

Nie twierdząc, że ten modus jest jedyny — w każdym razie jest najczystszy i najbardziej typowy. To jednak co robi Proust jest przeciwieństwem tego skondensowania. Tutaj obrazy gonią się wzajemnie, dopelniają, narastają, a balast komentarza pędzi i rośnie jak lawina. Jest to więc działanie odwrotne do tego, o którym przed chwilą mówiłem. Aby jednak sprawę tę nieco ukonkretnić, pozwolę sobie na przytoczenie fragmentu z powieści Prousta.

„Przykaszkałem czule twarz do pulchnych policzków poduszki, które, pełne i świeże, są niby policzkami naszego dzieciństwa. Pociarłem zaparkę, aby spojrzeć na zegarek. Blisko północ. Jest to chwila, w której chory, który musiał pójść się w podróż i spać w obcym hotelu, obudzony atakiem choroby, cieszy się, widząc pod drzwiami smugę dnia. Co za szczęście, to już rano! Za chwilę służy wstanie, będzie mógł zadzwonić, przybędą mu z pomocą. Nadzieja rychłej ulgi dodaje mu sił do cierpienia. Właśnie zdawało mu się, że słyszy kreki; kroki zbliżają się, potem oddalają. A smuga dnia, która była pod drzwiami, znikła. To północ: właśnie zgaszona gaz; ostatni służący odszedł i trzeba będzie przetrwać całą noc, cierpiąc bez ratunku”.

W cytacji powyższym mamy właściwie jedną tylko smiałą syntetyczną metaforę, mianowicie porównanie poduszki do miękkich policzków. Zresztą mamy do czynienia z opisem bardzo drobiazgowym i dokładnym. Ale mimo to, co jest szczególnie godne uwagi, ten opis, jak i wiele innych opisów u Prousta, naelektryzowany jest poezją, że tak powiem, podskórna, poezją której nie można złapać na gorącym uczynku, która nie kondensuje się w określonych miejscach, w jaskrawych zestawieniach słów i pojęć, ale która przepływa poprzez opis, spoza którego wyciera osobowość autora, tragicznego szperacza utajonych spraw ludzkich. Trudno jest niezmierznie określić działanie tej poezji i jej metody, — niemniej obecność jej jest niezaprzeczną.

To samo da się powiedzieć o humorze Prousta. O tym humorze, który tak uderzył Boya. Otóż przede wszystkim jest to tak zw. humor z poważną miną, autor nie uśmieka nam go sugestionować, chce ażeby efekt humorystyczny wynikał sam przez się, i podobnie jak nie poluje na metafory, tak również nie poluje na sytuacje humorystyczne czy komiczne. Ten humor również emanuje, wylania się i to na dłuższej przestrzeni pod wpływem znajomości większych partii dzieła, z udziałem intelektualnym czytelnika.

Skoro mówimy dziś o autentyzmie w literaturze, to rzecz prosta, każdemu z nas nasuwa się pytanie, w jakiej mierze *nasza* literatura uczestniczy w tym prądzie. Czy wśród naszych pisarzy spotrzegamy przedstawicieli autentyzmu?

Aby na to pytanie odpowiedzieć, po-

zwolę sobie na krótką rekapitulację dotychczasowych rozważań. Otóż rozróżniłmy — dla uproszczenia sobie sprawy — dwie postaci autentyzmu. Jeden, który nazwałmy „sensacjonistycznym” o ambicjach odkrywcy, demaskującego zaklamania, zdzierający zasłony ze wszystkich dziedzin, które się po za nimi kryły. Druga postać autentyzmu — to autentyzm psychologiczny, docierający do prawdy poprzez nieefektywną, znużającą analizę szczegółów, z predylekcją jakby zwracający się do tematów powszednich, pospolitych, w przekonaniu, że najgłębszych prawd o człowieku nie trzeba szukać w momentach dramatycznego napięcia, ale że tkwią one wszędzie, że niejako widać w powietrzu i że jakakolwiek partię weźmiemy pod szkło analizy, możemy zawsze dotrzeć do prawd o wadze zasadniczej.

Poza tymi dwoma rodzajami autentyzmu należały by jeszcze wymienić dwa pochodne gatunki. Autentyzm *socjalny*, gdzie autorowi chodzi o poznanie mechanizmu pewnych środowisk społecznych, towarzyskich, zawodowych. I w lonie tego typu autentyzmu, którego najbardziej wybitnym przedstawicielem będzie nasz cykl powieściowy Galsworthego *Saga Forsytów*, odróżniamy dwie odmiany odpowiadające pierwszemu zasadniczemu rozróżnieniu. Raz będzie przeważał element demaskatorski, będzie chodziło o pokazanie t. zw. ran socjalnych. Innym znowu razem ambicja autora będą raczej poznawcze i odtwórcze. Oczywiście tego podziału nie trzeba brać zbyt dosłownie, i może być tylko mowa o przewadze jednego z tych elementów w poszczególnych utworach.

Autentyzm psychologiczny mało pociąga naszych autorów. Ostatecznie nie możemy się wykażać powieścią, która byłaby ograniczona taką pasją poznawczą jak wielkie cykle Prousta lub Joyce'a. Nie znaczy to, abyśmy pozostawali całkowicie poza zasięgiem wpływów autentyzmu europejskiego. Owszem, nie było by trudną rzeczą w poszczególnych utworach naszych powieściopisarzy wykażać takie wpływy, które tu i ówdzie dość silnie się odhily. Bliższy nam jest autentyzm *socjalny*. Widzimy więc w powieści przede wszystkim słynny cykl Kadena-Brandrowskiego, którym autor chce dotrzeć do głębi życia socjalnego i stworzyć pewien przekrój tego życia bez żadnych osłonek, dając obraz tego, co można by nazwać przekrojem fizjologii pracy. Pracy nie idealizowanej przy pomocy sztucznych sposobów, ale zgłębianej we wszystkich jej rozgałęzieniach i procesach czysto potworkich, rużonej na malowane szersokami rysami tło ścierających się egoizmów ludzkich.

Uderzające pokrewieństwo z autentyzmem *Sagi Forsytów* zdradza cykl Dąbrowskiej, gdzie ambicja poznawcza, mimo silnego uczuciowego zaangażowania się autorki po stronie pewnych ideologicznych koncepcji, jest cechą dominującą tego utworu. Wreszcie oba te rodzaje reprezentowane są przez młodszych powieściopisarzy, takich jak Jalu Kurek, Rusinek i inni.

Można by zapytać się, dlaczego autentyzm, prąd tak potężny w dzisiejszej literaturze europejskiej, nie znalazł tak mocnego gruntu rozwojowego u nas jak gdzieś indziej. Sądzę, że najprostszą, ale i najslusniejszą odpowiedzią będzie ta, że stosunek badawczy do rzeczywistości, zamiana laboratoryjna, cała ta atmosfera powoli dojrzejącej refleksji znajduje najpoddaniejszy grunt w społeczeństwach mających stare tradycje dobrobytu, dużą elitę i dość wolną głowę od zagadnień palących, związanych z bytem narodu, aby móc spokojnie oddać się pracy, która wymaga właściwie poświęcenia całego życia. Za wiele jeszcze mamy do zdobycia, zanadto jesteśmy rozrywni w różne strony przez sprawy domagające się doraźnego rozwiązania, za silnie ciągną nad nami imperatywy obowiązku obywatelskiego, aby w tej chwili mogły powstać te oazy ciszy, będące właściwą głębią, z której wyrasta rozgałęzione drzewo refleksji. Nasz autentyzm podobnie jak całe nasze życie społeczne i polityczne nosi charakter praktyczny. Mówiąc to nie chodzi mi ani o obronę tego stanu rzeczy, ani tym mniej o stwierdzenie, że właśnie ta postać autentyzmu jest jakąś postacią *wybraną*. Owszem, sądzę, że dzieła zrodzone z najgłębszych aspiracji poznawczych są czymś niezastąpionym i są elementem mocy społeczeństwa. Ufajmy też, że zdołamy mieć te warunki, które na naszej glebie umożliwią powstawanie tego rodzaju literatury.

JAN EMIL SKIWSKI

KAROL IRZYKOWSKI

PIEŚŃ MIŁOŚCI – ZE STRZĘPAMI

Autor pokracznej powieści *Szczury*, nie spodziewanie mądrych *Zolnierzy*, już nie korzysta z przywileju *Łódź*, a przecież rozwija się. *Niekochana!* jest — trudno nie przyznać — fajną powieścią. Rudnicki już nawet o wiele lepiej pisze. Uczy się. Myśli. Kombinuje. Przesztal poprzestawać na tym, że ma talent. I ma to w talencie, że dając ku swemu celowi czy programowi, bez względu na to czy go osiąga czy nie, wywiera jeszcze jakieś wrażenia ubocznie, nie zamierzone, ale ciekawe. Reklamka tej nowej powieści powiada: „Powieść A. Rudnickiego spowita jest w jakąś atmosferę półrzeczywistości, atmosferę koszmaru, unoszącą się nad życiem niekochanej Noemi”. Jakaś! Atmosferę! Czy może autor zamierzać coś, co jest „jakieś”? A jednak takie wrażenie naprawdę się osiąga, — także, oprócz innych. Bo książka jest naprawdę nowa, w porównaniu z innymi dziś wychodzącymi. A jednak fuksem udało mi się powiązać ją jakoś z naszą dzisiejszą literaturą, uzyskać jej aspekt historyczno-literacki.

W literaturze świata istnieje pewien niezniszczalny gatunek, zwany „pieśnią miłości”, duet dwojga, ich szczęście i nieszczęście. Nal i Damajanti, Hero i Leander, Abelard i Heloiza, Tristan i Izolda, Romeo i Julia, Paweł i Wirginia, i t. d. aż do najnowszych czasów: Piotr i Lucja (Romain Rolland). Jest też pewna jej odmiana: miłość niedobrana, lub miłość pod znakiem zapytania, jako to: Samson i Dalila, Manon Lescaut i kawaler Degrioux, Perucian i Kamilla z *Nie igra się z miłością* Musseta, para ze *Starej kochanki* B. d'Aureville'ego. Tu właśnie będzie należała także Rudnickiego: Kamil i Noemi, para kochanków, którzy nigdy z sobą skończyć nie mogą, — codziennie napotykanymi, a jednak dopiero przez Rudnickiego w literaturze utrwalał. Jest coś wzruszającego, choć może i śmiesznego, w tym wzajemnym przywiązaniu, a jeszcze bardziej wzruszające są objawy tego przywiązania. Kamil — on jest tym niespokojnym duchem, który się chce od Noemi oderwać, — Kamil po każdej próbie ucieczki nie może sobie dać rady, Noemi weszła mu w nerwy, on po prostu tęskni wbrew własnej woli, wstydzili się tego, krąży naokoło miejsca miłości jak zbrodniarz, jest szczęśliwy, gdy niby to przypadkiem znów spotka Noemi, a po kilku dniach znów nieszczęśliwy. I potem: „Uciekł, bo zdawało mu się, że w ten sposób prędzej wróci do Noemi”. To ladnie. Sytuacja Noemi jest prostsza: ona wciąż szuka zaginionego Kamila, pokonuje swą ambicję, pokonuje jego zakaz, szuka jak obłąkana, po niemożliwych miejscach i niemożliwych ludziach — to jest bardzo ładne i rzewne. Jest chwila (od rozdziału V), kiedy kończy się zwykła miłość a zaczyna się opętanie, ostatnia jakby próba pożycia, jeszcze bliższego, jeszcze bardziej zahaczającego, a przez to niebezpiecznego, bo nawet między najbliższymi powinien być pewien dystans samotności. Autor wyczerpuje kaźnię sytuacji: Kamil — Noemi, a choć jej nie stopniuje, tragedia jest gotowa i ostateczna katastrofa: Noemi rzuca się pod pociąg wiozący Kamila, — nie zastaje nas nieprzygotowanymi.

Ta powieść odznacza się szczególną szczerością (czy serdecznością). Właścicie szczerości nie jest zaletą dla powieści, raczej dla liryki, ale w tym wypadku mam na myśli pewien rodzaj ostrości widzenia. Nie wątpię rzecz jest „wzięta z życia”, zaobserwowana, ale realizm Rudnickiego, — może właśnie dlatego, że niezbyt uczony na literaturze — jest osobliwie świeży, szczególnie dobiegane są nie ze względu np. na „ustrój”, na socjalizm, na romantyzm, na jakąś modę współczesną, lecz są te właśnie, które takich ludzi mogą w tej sytuacji najwięcej boleć i obchodzić. Przymińmy ją one szczególnie np. z *Glodu* Hamsuna. Są drobne, ujrane jakby w ciemności dopiero się rozpraszającej, gdzie inni ludzie ukazują się jako zamazane sylwetki, a tylko tych dwoje zagarnia całe pole widzenia. Wrażenie zostaje: dużo schodów, sieni, oczekiwania, spotkania, biedne, smutne pokoje, w nich łóżka, — ale tutaj ważne: żadnych z żadnych scen zmysłowych, szczególną wstrzemięźliwością pod tym względem odznacza się ta powieść.

Mieszanka rzeczy zamierzonych i nie zamierzonych przez autora sprawia krytykowi szczególną trudność. Napotyka się wiele śladów, że Rudnicki pomyślał sobie swoją powieść raczej jako psychologiczną,

że chciał opisywać t. zw. stany, dawać spostrzeżenia, raz trafia się nawet szczerół freudowski (sen Noemi: prymus — przymus). Spotyka się też refleksje lepsze lub gorsze, należące do rzeczy i obojętne. Lepsza jest taka: „Gdy rzeczywistość staje przeciwko nam, siłę jednego zła osłabia siła zła następnego”. Ale najtrudniejszym zagadnieniem, które nasuwa ta powieść, jest osobliwa deformacja zdarzeń. Autor tytułuje „Niekochana”, a ja powiadam „Kamil i Noemi” — tu jest między nami kontrowersja. Wydaje mi się, że niekochanie Noemi przez Kamila nie jest ważne, i nie jest też zrobione, pokazane. Dlaczego on jej nie kocha? I co to znaczy: kocha, nie kocha?

Jem do siebie, ja jestem człowiek dziwny, nie nadający się do małżeństwa, nie chcę ci losu zawazywać, ty jesteś piękna itd. Według podanych w powieści poszlak, Kamil jest egzystencją niepewną, marzycielską, próżniaczą, może cygan-literat, a Noemi zarabiająca na życie biuralistką. Tacy jak on — lubią się żenić z pieniędzmi. To jest ordynarne posądzenie Kamila z naszej strony. Posądzmy teraz Noemi: ona go chce trzymać przy sobie, chce małżeństwa na wiarę, Socjalista będzie potępiał Kamila jako inteligenta nie mającego godności proletariackiej, kabotyna. Finansowo-społeczny aspekt tej sprawy jest brzydki. Toteż autor usuwa, przemleża go, traktuje swo-

wego dzieła, a gdzie tego nie robi, tam wypada że styłu.

Tym też tłumaczyć się zapewne bardzo wiele szczegółów przypadkowych, które zostały z niej przez autora wyjęte. Jest jakiś Jerzyk, nie wiadomo w jakim wieku i do kogo należy, jakiś Zawiejski, jakiś Nerhingowa, jakiś Klumberg, jakieś figury i stosunki jednorazowe, niekontynuowane, — niby strzępy pozostałe po pewnym wydarzeniu. Mogło by to strzępstwo być nawet efektem artystycznym, użytym świadomie, gdyby jego pochodzenie nie tłumaczyło się o wiele łatwiej...

Zrozumiały więc jest, choć niesłuszny zarzut Andrzejewskiego (w *Prosto z Mostu*), że Kamil i Noemi nie są „osadzeni”, że „ich konflikt toczy się w pustce, w oderwaniu od środowiska, w atmosferze wyłącznie przeżyć wewnętrznych”. Za najłepsze uznaje Andrzejewski te momenty z *Niekochanej*, które dotyczą Kamila i Noemi jako Żydów (np. opis wesela żydowskiego ma „wstrząsającą siłę” — a ja go nawet nie zauważyłem!) i radzi Rudnickiemu, żeby przestał się „ubierać w maski” i był sobą, to znaczy Żydem i pisał o „mrocznym i tragicznym świecie Żydów”. Rozmyślenie pozwalam sobie nie rozumieć Andrzejewskiego i stawiam tezę: nigdy i nigdzie nie można przestać być sobą. Rudnicki ma prawo wyjść poza żydostwo, a gdy wyjdzie, można mu na nowym terenie dać w skórę, ale za to, że terenowi nie sprostał, nie za to, że dawny porzucił (Chaim Löw bije brawo Andrzejewskiemu).

Ale winne tu jest wspomiane strzępstwo Rudnickiego: że nie zdołał głównej historii wyodrębnić tak, jak się należy. Metody eksploatawania, i to niedbałego, własnych pamiętników, reportaży, metody utworzone mszczą się i na nim. Nie tak rychło jeszcze wróci pisanie o ludziach „oderwanych od podłoża”, „nie osadzonych”, nie noszących z sobą paszportu i tuzina legitymacji.

KAROL IRZYKOWSKI



J. CZAPSKI

PORTRET A. RUDNICKIEGO

To znaczy — zauważył z panią Dułską: chce się żenić, lub nie chce się żenić. To jest sedno sprawy, ukrywane przez autora, jakby obcięte przezeń, to jest jego deformacja wypadków.

Dlaczego więc on nie kocha? W paru miejscach mamy dosyć trwożliwe i skąpe wyjaśnienia, a raczej wykręty pochodzące od Kamila: nie jesteśmy dobrami, nie pasu-

ich kochanków nie jak ludzi żyjących w pewnym mieście, w pewnym czasie, ludzi z tych a tych warstw społecznych, mających tyle a tyle dochodu, lecz jako postacie reprezentatywne dla pewnego osobliwego kształtu miłości, niby jako aktorów stwarzających te dwie role. Uzasadnienia są mu właściwie zbędne, toteż wymija je wiedziony instynktem samozachowawczym

MARIAN NIŻYŃSKI

DEKLARACJA

Mówiłem sobie tysiąc razy:

— „Nie będę mieszkał wśród krajobrazu!” —

Ten dobrotliwy w snów rytu złoćcie,
Umyka palców różowej piesszeczcie,
I nie chce wrócić ku słowom inacej.
Jak w buncie chytrych, przemądrzałych znaćcei.
I oto kniei zamieć. Oto zieleń,
Z której wynikło to chore zdarzenie:

Zza lęgow, liści poświaty najbledziej,
Jak rzący taban jednorogów leśnych
Arsenal światu wleciał w powietrze
I gruchnął w oczu niebiosu:

To my — dogłębne źródła pierwoślowa,
Rojna, podkorna, balsamiczna armia,
Rzeczpospolitej sznaragdowej
Proletariat!”

Ten zawrót senny. Co? Gdzie? Skąd przywiało?
A w sercu tupot. A w lesie huczalo:
„Przehandlowali ci zielne kapłaństwo
Na centy słówek i niechlujstwo lekarstwo.
Na co więc czekasz?
Mole perwersji
Stoczą ci białej ewangelii państwo!
Dywiersja!

Dywidze sosen, akacyj, jałowców,
Eskadry śpiewnych motyli płatowców,
Czołgi gąsienic, paczków baterie,
Pasikoników pstre kawalerie,
Flotylle rybne, mrówek pionierzy,
Sto oktyliónów tajemnych żołnierzy,
I ten kolczasty mróz kosmicznej urzawy
Co mię wbił w wrzący piasek zagajnika:
„Rozbij im magię kieliszków i lawy!
Uderz na miasto, leśny pułkowniku!
My deklarację na pamięć umiemy.
Odpowiadamy: chcemy!
Chcemy w ludzkiego serca parlamencie
Wszystkich mandatów
Agencyj!
Konsulatów!
Niech żyje winny paragraf zielony!
Ferment komórek i żywota kład,
Praw najmądrzejszych obóz zjednoczony
To my!”

I któż by wstrzymał tę snów kawkalkade,
Tę spazmem szczęścia bulgoczącą ziemie?
O tu haustami osoczcy srebrnymi
Wodospad dudniąc w rywny ulic wpada
Węzem festonów po murach się pnie
Tańczy, koluje, okrąża, napada,
Polski, kwietniowy Quatorze Juillet.

Konsolidacja! Konsolidacja!

Jeszcze tłumaczę jak mogę najciszej
Ze łowca w locie brzękających słów
Nie mam programów, nie wygłaszam mów,
Ze nie rozlepiam po kioskach afiszów

„Właśnie dlatego!” — grzmi — „Konsolidacja!” —

I tylko tyle pojąłem we snach,
Ze to ta Polska rzywa się od dna
Po cichu wolno zylami korzeni
Miłością cieknie, musuje sumieniem;
— Gdy ziarna pełną, gdy zawieją żyta,
Gdy białym miodem sygną się akacje —
I że to sama już Rzeczpospolita
Zaspiewa moją własną deklarację.

Już mi sił brakło: Oddalem im ręce
Oczu ciekawości i serce chłopięce.
I poszły mocne, powszechnie, gorące
Tańczyć po miastu porfirowej łacy.
A takim rytmem wrzały opętańcym
Ze do dziś słowa moje z nimi tańczę.

O krajobrazie! — Zaledwem się zbliżył
Do ziół na leśnej pochylony drodze
Z brata, z świętego Franciszka z Asyżu
Zrobiles wodza.
Podobny smukłej lodydze żalosznej
Seledynowy i obdarty z kory
Zmyślam przed sobą, że dla siebie rosnę
W doniczece parnych domowych wieczorów.

I dzisiaj mówię sobie tysiąc razy:
— „Trzeba w pośredku mieszkać krajobrazu.” —
Ten dobrotliwy w snów ukuty złoćcie
Choć umknął pal-ów różowej piesszeczcie
Wrócił ku słowom poety inacej;
W białoczerwieni najmądrzejszych znaćcei.

1 ADOLF RUDNICKI: *Niekochana*. Warszawa 1937. Nakładem „Roju”.

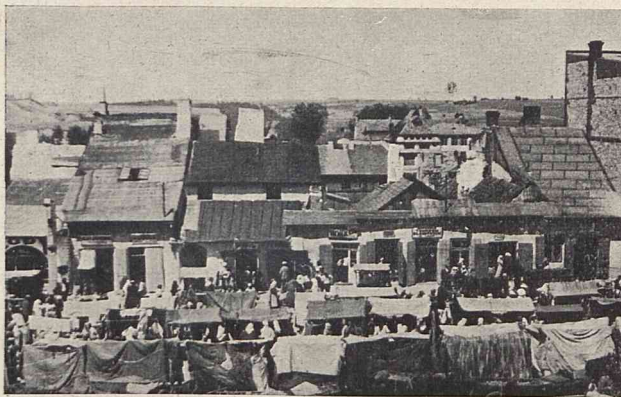
JÓZEF DUTKIEWICZ

PIĘKNY KAZIMIERZ

Maly Kazimierz — bardzo piękny — niewiele wymaga słów pochwały. Jego uroda niezwykła, jego postać pełna wdzięku i naturalnej zalotności — sztuka i przyroda objęły się w czułym uścisku, aby dać wyraz radości posiadania Kazimierza. Związek ten jednak nierównie kryje możliwości. Bo kiedy przyroda, podnosząc się na ramionach wzgórz, ku promieniom ciepła, schodząc dla chłodu ku wolnej strudze Wisły, przebiera się co kwartał w welny traw, jedwabie liści i futra śniegów, ukazując nieskończone bogactwo utajonych swych sił i zmysłu dekoracyjnego, sztuka — osłabiona jednorazowym nadprzyrodzonym wysiłkiem — ustala się w bezwładzie ubóstwa, trawiona i atakowana ruchliwością i wystawnością tejże właśnie przyrody. Krużona lodem w zaciekających szczelinach murów, zagrożona niestrudzoną działalnością drobnych krążeń i kropel wody na lasujących się kamień-siwak, podważana i murzejąca w swych najbardziej delikatnych konstrukcjach i budynkach drewnianych, nie może współzawodniczyć z przyrodą. Zwłaszcza, że i człowiek, niewyswobodzony poddany przyrodzie, przynaglony lenistwem i brudnym zacołaniem, jużto niszczy, jużto zapaszkudza piękne bogactwo przeszłości dla interesu lub potrzeb fizjologicznych. W tym stanie rzeczy uroczony związek sztuki z przyrodą staje się ukrytą, pełną zawistności walką. W walce tej, niestety, człowiek nie staje po stronie słabszego.

Piękny Kazimierz cierpi na tej walce. Z pozorów zmarszczki i rany nie są widoczne na jego gładkim obliczu. W powolnym biegu lat ukazują się naraz tu i ówdzie. Zapobiegłwie lecz nie współczujące ręce zamarmurują je i zapudrowują. I wydają się, że się nie starzeje i nie się nie zmienia na uśmiechniętej twarzy Kazimierza. Dopiero troskliwe oko kogoś, kto żywo czuje, lub wnikliwe badanie lekarza odkrywają smutny i stale się posuwający proces niszczenia organizmu.

To tylko pozory, co widzimy jako wzniosłe sylwety spichlerzy, jako masyw ruin zamku, jako wyniosłe czoła przepysznych kamienic, jako lekkie i urocze konstrukcje dawnych domków drewnianych. To tylko najwyższa nędra, co podziwiamy jako osobliwie miejscowego folkloru i życia. Co parę lat obsuwa się jakaś wyniosła ściana spichlerza, załamuje dach pokryty najbardziej malowniczą dachówką „holenderką“, bo kamień jest wylasowany zupełnie, a wiązanie dachowe — mimo pokładanego w nim od wieków zaufania — również podatne na upadek. Trzeba drzewo wymienić, a kamień poumacniać i zastrzyknąć świeżą zaprawą. I zamek — co wiele wytrzymał niepokojów — ulega upartej wytrwałości rozkładowej przyrody. Nawet kamienice, choć zamieszkałe i mocne zdawało by się, zapadają raz po raz na jakieś słabości; a ileż ich to zginęło zaledwie przed kilkunastu laty! Zarówno spichlerze, jak zamek i kamienice, w walce z niszczącym działaniem czasu i niedomagań wymagają poparcia, — czekają na ustawiczną i staranną pielęgnację i zabiegi, na rozpoczęcie systematycznej kuracji. Są jednak jeszcze w miasteczku zabytki i uroki inne, którym pielęgnacja i kurnianie niewiele pomogą. Są to domy drewniane. — Już się wydawało, że te drewniane domy stają się wieczne. Ich piękne łamane dachy jak gdyby komponowane przez Skoczylasa, w kolorze wybrane dla impresjonistów, zdawały się być spetryfikowane w swych formach wiecznych i nieprzemijających, uświęconych



...część Rynku zburzona w czasie wielkiej wojny dotychczas nie jest odbudowana...

przez wizje artystów. Tymczasem przed paru tygodniami, przypadkowo niemal, mieliśmy sposobność odkryć w kilka osób, którym zagadnienia Kazimierza leżą na sercu, jak nieprawdopodobną ruinę kryją te uroczne pozory. W domach nr nr 42, 43 i 44 w Rynku dachy i wiązania dachowe okazały się zabawną mistyfikacją. Pozbawione z resztek zmurszałych belek i popodpierane patykami domowym sposobem, zostały się dotąd chyba tylko dzięki wyjątkowej solidarności starych domków i dachów. Ich ściany okazały się w podobnym stanie. Stropy, sklepienia i sufity jużto pozapadane, jużto bruchate, zwisające, nie dają schronienia mieszkańcom. Toteż część izb opuszczona zupełnie — jak to przedstawia ilustracja — straszy pustką i nieprawdopodobieństwem gnojowiska. W reszcie izb tłoczą się bardzo biedni lokatorzy, a nawet właściciele tych domów. Stan mieszkań nie budzi w nich grozy — radzi by jedynie zwiększyć jeszcze nieco ich pojemność, bo i w nich przyroda nie śpi.

Niestety, nie da się to zrobić. Przeciwnie, trzeba mieszkania zupełnie opuścić, a domy zrehabilitować do fundamentu. Nic w nich bowiem nie ma wartości budowlanej. A następnie odbudować dokładnie według dawnego stanu, a nawet z przywróceniem wyglądu ich pierwotnego, znanego z rycin z 1794 r. Z punktu widzenia konserwatorskiego i budowlanego roboty takie nie przedstawiałyby nawet większych trudności. Trudności nasuwają się za to, gdy się chce przystąpić do realizacji tego zadania. Właścicielami domów bowiem są ludzie biedni, obracający się w kręgu drobnych groszowych pojęć — wody sodowej, śledzi, zapalek, soli i przygodnego szwactwa. Budowa domu to za wiele na ich pojęcia. Tak wiele, że radzi by raczej porzucić domy i nie podejmować tak wielkiego dzieła. Nie można oczywiście ich winić za to.

Tymczasem jednak te domy, to wyjątkowo cenne przekazy budownictwa XVII — XVIII w., których wartość, zwłaszcza w tak wyjątkowym zespole przyrody i sztuki jak piękny Kazimierz, jest niezastąpiona. Powiedzenie to mogło by być czystym frazesem, gdyby ogólna ilość zabytków drewnianego budownictwa mieszczańskiego w Polsce była duża i gdyby takie domy, jak te, o których tu mowa, typu mieszanego o murowanych ścianach i drewnianych pod-

cieniach i dachach, nie były już jednymi z ostatnich. Taki zespół jak Kazimierz nie może ponosić dzisiaj jakiegokolwiek nowych strat. Domy muszą być utrzymane a raczej odbudowane.

I tu wreszcie, wśród mętnego zalewa przetrzebionych racyj, wylawiamy żywe i drgające zagadnienie. Oto otrzymał piękny Kazimierz bogaty i wspaniały spadek od przeszłości w postaci przepysznych klejnotów architektury, wykwintych arcydzieł rzeźby,



...dom w Rynku Nr 43 wali się...

subtelnych i bezcennych okazów dekoracji. Jego bujny przyrodzony temperament zdawał się świętnym tłem dla tak bogatego stroju, chociaż te skarby i zasoby Kazimierza — wiemy o tym po cichu — nie są jego własnością. To tylko depozyt majątku narodowego, wielkich ogólnoludzkich wartości — portfel akcyj kulturalnych. Pewnego dnia, po zwyczajnym, powszednim przeglądzie tych klejnotów, ze zgrozą spostrzegamy, że znajdują się w rękach bardzo ubogich ludzi, niemianowanych kustoszów, którzy nie tylko nie są w możności utrzymania tak bogatych dzieł sztuki, ale po prostu nie jest im znana ich wartość. Uświadamiając sobie naraz wagę ich utrzymania, spostrzegamy również z niepokojem, iż sami

i nikt chyba nie wie i nie ma możliwości szybkiego zaradzenia niebezpieczeństwu, niebezpieczeństwu zagłady pięknych zabytków jakie im grozi, a na którego pokonanie nie mamy środków.

Zniszczenie domów nr nr 42, 43, 44 w rynku Kazimierza, pięknych, bogatych, bezcennych zabytków, których obecni właściciele nie są w możności utrzymania ich i zachowania na przyszłość, odsłania nam bolesny problem zniemienny dla całego niemal kraju, dla Zamościa, Tarnowa, Żółkwi, Krzemienica, Sandomierza itd. Wszędzie tam pod pozorami stylowych fasad, bogatych szczegółów architektury, wdzięcznych fragmen-



...komnaty domu Nr 44 w Rynku podzielono na ciasne kłitki...

tów, kryją się straszliwe polamane wiązania dachowe, mury splekane i pozamakane, nie zabezpieczone ankrami, podpory wątle i fikcyjne raczej, stropy pogodne i pozawalane, stopy brudu, odpadków słomy, pudełek od konserw, papierów, nocników i wreszcie ludzi obracających się w kręgu śledzi, wody sodowej, zapalek i octu — ludzie nie znających wartości tych domów i nie mogących brać odpowiedzialności za ich stan. Tak się bowiem złożyło, że od drugiej połowy XIX wieku ośrodek życia miejskiego wyniósł się — w olbrzymiej większości tych miast — poza obręb starego śródmieścia, pozostawiając to, co najtętniejszego przekazała nam architektura mieszczańska dawnych wieków, na rezydencje smrodu, brudu i niezaradnej biedy. Choć pewnie dadzą się dobrze użyć do życia współczesnego, to obecnie grożą ruiną czekając podjęcia akcji ze strony Państwa, samorządów czy specjalnych instytucji, które by ich problem nie tylko konserwatorski ale i gospodarczy rozwiązały. Czekają.

W czułym uścisku objęły się sztuka i przyroda i związawszy ręce szarfa Wisły zdają się odbywać zaślubiny z Pięknym Kazimierzem. Wzruszone oko z uczuciem biegnie za zapomnianą linią wzgórz, mruży się oświetlającą rzęsą malowniczych zarośli, stara się objąć piękny kształt rzeźb i odczytać mądry sens i logikę architektury. Fantazja — niezrównany reżyser, wstawia w gotowe ramy scenariusz historyczny. Najczulsze jednak oko, najśmielsza fantazja nie są w stanie przeczuć i odczytać tego, co się dzieje na drugim planie tego pięknego widoku.

JÓZEF DUTKIEWICZ



...oto jak wygląda strych pięknego domu Nr 42 w Rynku...

Na czele prasy miejscowej

Województw Lubelskiego i Wołyńskiego
kroczy od dawna dziennik

„Express Lubelski i Wołyński”

XV rok wydawnictwa
Najwyższy nakład na tym terenie

Blisze informacje, egzemplarze okazowe,
kosztorysy ogłoszeń — na każde żądanie.

Lublin, Kościuszki 8, tel. 23-60.

KAROL IRZYKOWSKI

Z TEATRÓW STOLICY

SIR JAMES BARRIE

TEATR NARODOWY: *Sluga jego lordowskiej mości* (Crichton), komedia w 4 aktach Jamesa Barrie.

Lord Loam jest snobem na punkcie demokracji i urzędu u siebie co miesiąc przyjęcia dla służby, na których niby to odwraca się porządek rzeczy: państwo i pan, pan domu obsługują służących, zresztą w sposób niezbyt uprzejmy. Tylko lokaj Crichton nie pochwała tej maskarady, on ma poczucie dystansu, pan to pan, lokaj to lokaj, ktoś musi być na dole, a ktoś na górze, tego chce naturalny porządek świata. Naturalny? Tego lord nie uznaje, bo on holduje pojęciu natury jeszcze z XVIII wieku, kiedy natura była synonimem równości wszystkich. Crichton jest jednak lepszym socjologiem niż jego pan, on wie, że hierarchię wytworzyła potrzeba społeczności i że główną w tym rolę gra — potrzeba wodzostwa; tak, to słowo dziś tak sporne zostaje wyraźnie wymienione.

Przypadek stwarza sytuację eksperymentalną, która potwierdza teorię czy tezę Crichtona. Jacht rozbija się koło wyspy, lord z pannami, choć uratowani — nie mogą sobie dać rady; w tych prymitywnych warunkach lokaj, człek zaradny i pomysłowy, staje się naturalnym wodzem gromadki. Spełnia swą misję z godnością, bez panoszenia się i bez przesady, tak samo naturalnie jest panem, jak przedtem naturalnie był lokajem. To oni, jego dawni państwo, wynoszą go w górę, czczą go, boją się go, gospodarzem nazywają, a gdy po 3 latach pobytu na wyspie sięga po najurodziwszą lordównę, ona jest uszczęśliwiona tym wyborem. Leczą przybycie statku ratującego rozbitków przywraca wszystko do dawnego „porządku”, swoją dopiero co zdobytą narzeczoną lokaj tytułuje „jasną panią” i w IV akcie nie ma żadnych pretensji do niego.

Można tę rzecz rozważać od strony bohatera, albo od strony tezy. Crichton jest człowiekiem niezwykłym, on jest lordem większym niż jego pan. Jeżeli słusznosc ma Schopenhauer, że o wartości człowieka nie rozstrzyga to, co w życiu zrobił, lecz to, jak żył, jak swoją rolę odegrał, bo tak jak w teatrze można grać złe rolę króla a doskonale rolę dziada, — to rzeczywiście ten zagadkowy Crichton, człowiek wszędzie na swoim miejscu, powinien się dostać do nieba za swoją skromność i rzeczowość.

Ale socjalista zarzuciłby mu, że on nie ma „poczucia klasowości”, i byłby na dobrym tropie. Co prawda Crichton ma podobne zapatrywania jak De Man, że także wśród proletariatu panuje poczucie hierarchii, wyżej kwalifikowany robotnik wynosi się ponad zwykłego podawacza, — traktuje więc inną służbę jak holotę, ale wobec lorda ma respekt. Ten respekt byłby asprawliwiony, gdyby ów lord był w świecie londyńskim takim samym dobrym wodzem jak Crichton na wyspie, gdyby rozwijał jakąś działalność pożyteczną a nie był pasyżem. Ale tego nie widzimy i dlatego musimy socjologię Crichtona uważać za jałowe i niekonsekwentne doktrynerstwo.

Shaw nie byłby pominął tych różnych perspektyw. Barrie, autor ulubionego przez młodzież *Piotrusia Pana*, utrzymuje swą sztukę na znacznej wysokości spokojnym i prawie hasniowym traktowaniem przedmiotu. Starsi i młodzi mogą jej słuchać — a i widzieć jest co — z przyjemnością, starsi mogą też sobie w przerwach pogadać o tezie Crichtona, niech raz też coś pomyslą za swoje pieniądze.

Przedstawienie bardzo dobre. Węgrzyn w roli Crichtona wspaniały, posagowy, królewski, intrygujący — i przez tę grę znakomitą wybija na wierzch główny błąd sztuki: czy taki człowiek nie powinien być lordem, czy nie powinien osieść na tej wyspie jako jej władca, albo wszcząć bunt itp. Co oczywiście zepsuło by linię sztuki. Ale o to niech już Barrie pociąga go do odpowiedzialności, niestety — umarł przed paroma tygodniami.

TEATR LETNI: *Gdzie diabeł nie może...* komedia w 3 aktach Romana Niewiarowicza.

Z początku wydaje się, że jesteśmy na jednej z tych licznych komedii wiedeńskich i węgierskich, które na tle brzydki mate-



JEGO LORDOWSKA MOŚĆ. AKT II

rialnej tych krajów pokazują różne triki, mające służyć do przewyciężenia przynajmniej poczucia tej brzydki. Jest lekarz bez pacjentów, którego nawiedza studentka bezrobotna, żądna miejsca bodaj służącej do otwierania drzwi. Ta studentka jest energiczną osobką — typ znówu częsty, — na scenie jednak częstszy niż w życiu. W intencji autora ma ona być także osobką pomyslową, geniuszem reklamy, lecz na próżno w akcie I oczekujemy jakiegoś szczęśliwego lub zrzędnego pomysłu, który by i ją i lekarza i — autora wyprowadził z impasu. To co studentka pod tym względem produkuje to są farsowe kawaly: wprowadza pacjenta chorego na zęby do doktora, któ-

chce o tym słyszeć, bo zbudziła się w nim ambicja męska. Ponieważ babie się uroiło, że to ona postawiła go na nogi, doktor wyjeżdża z Krynicy, zaczyna karierę swoją na nowo, sam coś osiąga i wtedy dopiero — w akcie III — daje się babie zdobyć, bez żadnego zresztą pomysłu z jej strony.

Misz-masz, bo rzecz zapowiada się inaczej, a potem staje się czym innym. To jest częste u naszych komediopisarzy (np. u Kiedrzyńskiego): z braku pomysłu do komedii lekkiej robią komedię na serio; tutaj np. mamy aż charakterologię, niemal aż walkę plei.

A mimco to komedia jest niezła. Autor ma „zacięcie”, które pokazał zwłaszcza z



„GDZIE DIABEŁ NIE MOŻE” — MARTINI I DACZYŃSKI

ry jest internistą, robi potem z tegoż doktora wariata i wzywa doń pogotowie ze szpitala wariatów. Autorowi zdawało się, że tu już może powiedzieć: itd. — i tak dalej, to znaczy, że w ten sposób studentka wprowadza swego doktora na ludzi — zdobyła mu pacjentów. Bo zakończywszy owymi próbami akt I, zaczyna akt II od sytuacji już pogodnej: doktor stoi na czele bardzo wziętego sanatorium w Krynicy, a studentka jest jego administratorką. Zostaliśmy oszukani: magik-autor miał pokazać cud, ale cud wypadł między aktami. To, co się dalej dzieje, jest już z innej beczki. Mamy polowanie kobietki na męża: administratorka chce się wydać za doktora, ale on nie

początku aktu I; czuje, że mu się to i owo nie udaje i likwiduje szybko takie sytuacje; ma świeży, dobry i wcale obfity dowcip, i to ratuje sztukę, słucha się jej bez przykrości.

Grana jest wystarczająco. Rolę zamasytęj studentki gra p. Martini ze Lwowa. Ma dobrą dykcję i temperament, nie była gorza, niż by w tej roli była p. Gellówna lub p. Romanówna. Niedorobioną przez autora figurkę lekarza wypełnił p. Daczyński, dobry i wtedy, kiedy się dał gwałcić, i wtedy, kiedy się odprężył. Piotrowskiego adoratora studentki grał p. Orwid tak poczciwie, jak on został pomysłany.

KAROL IRZYKOWSKI

Każdy rok zabiera literaturze angielskiej jednego członka starej żelaznej gwardii. 19 czerwca umarł Sir James Matthew Barrie w 77 roku swego pracowitego życia.

Barrie to pisarz o głębokim zrozumieniu najdelikatniejszych odcieni uczuć, mistrz głębokiej, chociaż nieskomplikowanej psychologii. Wbrew temu, co opowiadają o nim, Barrie nigdy nie zaznał nędzy, pochodził bowiem z rodziny zamożnej na tyle, że mógł bez trudu ukończyć studia w Edynburgu. Pochodził ze Szkocji i tam początkowo znajduje tło dla swych nowel i powieści. Zaczęta w Nottingham karierę dziennikarską, jakkolwiek niełatwą płatną, porzucił wkrótce, przenosząc się do Londynu. *A Window in Thrum* i cały szereg opowieści o jego rodzinnym miasteczku w Kirkieminn w Szkocji zyskały sobie uznanie — a kiedy ukazał się *The Little Minister* w powieści i na scenie, Barrie stał się niezmiernie bogatym człowiekiem, chyba jednym z najbogatszych wśród pisarzy angielskich.



Pewnego razu Barrie zjawiał się u reżysera Karola Trohmana i podał mu nieśmiało manuskrypt. „Obawiam się”, powiedział, „że to nie będzie sukces, ale obiecuję panu powetować to inną sztuką”. Był to *Piotruś Pan*, „opowieść o chłopcu, który nigdy nie wyrosł”, baśń świecąca do dziś tryumfy na scenie i w powieści.

Podobno jego jedyną tragedią było małżeństwo. Barrie ożenił się z aktorką, która grała główną rolę w jednej z jego sztuk i potem pielęgnowała go w chorobie. Po 15 latach rozeszli się, pozornie bez powodu. Barrie bardzo kochał żonę i sztukę *Walker London*, w której ona grała, nigdy więcej nie ukazała się ani na scenie, ani na filmie, pomimo bardzo negujących propozycji.

Tytuł baroneta, bogactwo podobno nigdy nie zmniejszyły tego jego jedynego, głębkiego smutku. Przyjaźnili się ze Shawem i mieszkali w sąsiedztwie w Adelphi. „Zdaje mi się, że i ja niedługo umrę” powiedział Shaw „i wcale mi nie żal, że Barrie umarł”. Shaw znał Barrieego lepiej niż ktokolwiek inny i pewnie ma jeden z 20 egzemplarzy autobiografii Barrieego p. t. *The Greenwood Hat*.

Odpowiedzi Redakcji

Godło „Maana” — Nowela *Pourót Janka* jest w czystym. Konkurs zostanie rozstrzygnięty we wrześniu.

P. O. W., *Luśni*. — Rekopisy będą do odebrania po rozstrzygnięciu konkursu w terminie, jaki zostanie podany w *Pionie*. Celem odebrania rękopisu należy przesłać znaczki na przesyłkę pocztową, podać dokładnie godło i tytuł noweli, oraz — dla uniknięcia ewentualnych nieporozumień — krótki opis rękopisu oraz koperty z adresem.

Wszelkie zapytania w sprawie konkursu prosimy podpisywać nie nazwiskiem ani tytułem noweli, ale g o d ł e m.

PION należy abonować lub nabywać w kioskach i żądać go w czytelniach, cukierniach i restauracjach.

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 1 spalży — 60 gr. za tekstem; 80 gr. w tekście. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

ZA REDAKCJĘ: Józef Czechowicz

WYDAWCA: Wilam Horzyca