

PION

CENA 50 GR.
ROK V NR. 37 (206)
WARSZAWA
16 WRZEŚNIA
1937 ROKU
TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TRĘŚĆ

Z. STAROWIEYSKA-MORSTINOWA — CZARUJĄCE TRUIZMY
KONRAD WINKLER — SZLAKIEM TRADYCJI KRÓLA-KOLEKCJONERA
OLGIERD GÓRKA — SIENKIEWICZ A ENCYKLOPEDIA POWSZECHNA (Dok.)
JAN HUSZCZA — ODJAZD

KAROL IRZYKOWSKI

OSTROŻNIE Z AUTENTYZMEM!

Pisać w tonie elegijnym o zapadnięciu się *Okolicy poetów* z powodów finansowych w niebyt i ronić z tego powodu oficjalne lzy wydaje mi się niewłaściwe. Pisma tego typu, zwłaszcza pisma poetyckie, powinny się kończyć, powinny być albo jak rośliny, kwitnące, owocujące i usychające w jesieni, albo jak dramaty, mające już w założeniu zarodek własnej katastrofy. Takie pismo mógłby sobie który redaktor obmyśleć: obarczyć je jakąś ideą karkołomną, dostosować do niej wiersze, nowele, artykuły i varia (sny, listy, fakty z rzeczywistości oświetlone) i bez szczegółowego programu, ale mocą niesłychanych ryzyk życiowotwórczych kierować przedsięwzięcie nad kraj przepaści. Dwaście numerów — dwaście aktów wspaniałego widowiska, to dość na takie pisma. Czemuż tej idei, którą ogłosiłem niedługo, dotąd nikt nie podjął!

Bądź co bądź *Okolica poetów* ładnie umarła, bo w sile wieku i rozwoju, i należy się jej mowa pogrzebowa. Powinni ją wypowiedzieć przede wszystkim poeci, których wiersze magazynowała *Okolica* dla bardzo ciekawej potomności. Współczesność była mniej ciekawa, wydawało się jej, że ta część *Okolicy* jest bardziej ląką niż ogrodem. Lecz zwalmy rozstrzygnięcie sprawy wartości tych utworów na potomność i nie dajmy się już dziś pobijać palką zrobioną z gołen Mickiewicza czy Norwida¹. Z utworów większych zasługują na uwagę poemat dramatyczny samego redaktora *Okolicy* Stanisława Czernika p. t. *Dzień przed zniczami* (Por. moja ocenę w *Roczniku Literackim* za r. 1936).

Dwie szczęśliwe i ciekawe ankiety zainicjował i przeprowadził redaktor *Okolicy*. Pierwsza na temat rozdźwięku między t. zw. poezją starą a poezją eksperymentalną („awangarda”), na temat zadania krytyki w stosunku do poezji, dalej o sposobach podniesienia poziomu poezji itp. Najgorzej mówiono o krytyce; skandalicznie był Napierki, który powtórzył starą klepankę, że krytyk jest zbankrutowanym poetą. Druga ankietą odpowiadała na pytanie: „Jak powstaje wiersz?”. Jedni chcieli ustalić ten proceder w ogóle, drudzy pisali tylko o sobie, obie grupy pośrednio i bezpośrednio same się charakteryzowały, mało było abstrakcji, mało pedagogii, za to dużo szczegółów, tak jak na poetów przysłało. Przecież mieli pisać o tym, co ich najczęściej w życiu ob-

chodzi. Mnie się najczęściej podobały odpowiedzi Ignacego Fika i samego redaktora.

Po *Okolicy* szalał jako krytyk uwielbiający, żarliwy i wyskakujący zawsze poza — Alfred Łaszowski. Lecz Łaszowski to osobna historia, jeszcze nie dojrzała; zajmijmy się tu głównym bohaterem *Okolicy* St. Czernikiem. Dzięki niemu *Okolica* nie była tylko magazynem na wierszyki, recenzjki i artykułki, lecz zasadzono tam także drzewo pewnej idei. Można śledzić etapy jej dojrzewania już od artykułów Czernika w *Kanonic*. Nazywa się ona: autentyzm. Czernik miał nie tylko ambicje, on przeżył coś naprawdę w dziedzinie ideologii poetyckiej. Z jednej strony napierała nań Awangarda, werbujała krzykliwe swoich „zwolenników” (!) jak jaka partia polityczna, zakładająca swe filie: w Wilnie, Lublinie, Lwowie, Poznaniu itd. — ta socjologia Awangardy to osobny rozdział. Z drugiej strony naciskała komunistyczna ideologia poetycka, ze swym marxizmem, swymi „odpowiednikami” społecznymi i swym żądaniem „wyrażnego, zdecydowanego (bzdurne słówka!) oblicza społecznego”. Wszystko to otarło się o Czernika, który sam przez się tkwił w artystowie starszego argumentu, miał sympatie raczej ludowcowe, wolał ruralizm od urbanizmu i marzeniami krążył w atmosferze piastowskiej, takiej od Gopla i Kruszwicki. Oczywiście uległ nowym prądom i zachowanie „oblicza” sprawiło mu niemały kłopot. Ale snadź nahałstowo społeczników zalało mu sadła za skórę i megalomania poetów wychowanych na *Skańdrze* i jego klikowsko-elitarnej ideologii zamęciła mu humor redaktorski. Napisał (nr 7 *Okolicy*) artykuł *Oderwanie tez*, w nim coś przeciw „solistom”, przeciw panowaniu rzekomych wybrańców, gdyż „w Polsce przy nieco odmiennym stanie kultury, powinno być nie stu bardzo miernych poetów jak dziś lecz sto tysięcy” — każdy poeta jest „izmem”. To się nie podobało czeladce *Okolicy*, zarzucono mu, że ilość przekłada nad jakość, i musiał się tłumaczyć w „Liście do młodego poety” (*Okolica* nr 27). Wyobraź sobie, że tego rodzaju nieporozumień było coraz więcej; gdy redaktor w artykule *Poezja społeczna* (nr 9) musiał się zastrzeżać, że przecież „poezja w ogóle jest społeczna”, jest nią już sama przez się, więc zastawiam tego rzeczownika z tym przymiotnikiem jest właściwie tautologia.

Ale czy można z takimi główkami jak poeci liryczni dojść do ładu? Przeciwnie, kto rozumuje, ten im lepiej rozumuje, tym niżej upada w ich oczach. — Pisać prozą pozwalają tylko na to, żeby ich chwalić.

Tymczasem Stanisław Czernik rozwijał i emancypował się coraz więcej. Z wielkim

strachem i ostrożnościami, aby go nie posądzono, że nie wie, naruszył tabu współczesnej mądrości „formalnej”, jakoby to wystarzało, że forma jest treścią a treść formą i że kto wie, czy by przeciw nacisku na treść kłaść nie należało. U niego ta wątpliwość wystąpiła pod nazwą: autentyzm. I działo się to właśnie w tym czasie, kiedy profesorzy Kridl i Ingarden odbywają dopiero swoje miodowe miesiące z owym tabu i głoszą jego piękność wszystkim, nawet tym, którzy o nim od dawna wiedzieli. Czernik nie z rozważań teoretycznych lecz z głębi własnego doświadczenia poetyckiego doszedł do przekonania, że coś takiego jakby treść istnieje, co jednak nie jest tendencją obliczowo-ideową. Że nie tylko „jak” jest ważne, lecz także „co” i że „jak” (forma) stoi w jakimś nigdy dość uchwytnym związku z tym „co” (z treścią). To treściwo coś, co nie jest ani tendencją, ani tematem, a jednak gwarantuje utworowi siłę wrażenia, nazwał Czernik autentyzmem. W kilkunastu artykułach, które on i inni poświęcili tej sprawie, autentyzm bywa różnie określany, odkrywają w nim oni strony coraz to inne.

Z początku Czernik przeciwstawiał autentyzm t. zw. mirohladom, czczej fantastyce, zawartej w utworach „z mgły i galarety” gdzie autor mówi o rzeczach, których nie widział, nie przeżył, lecz które uważa za poetyczne. Poeta opisuje np. wyprawę do bieguna, lub podróz po oceanie, a sam widział wodę tylko wzburzoną w balii, czyli — po prostu nie zna realiów.

Było to określenie autentyzmu bliskie postulatowi Kadena-Bandrowskiego, który domagał się wciąż, zwłaszcza w swoich wypowiedziach redakcyjnych w *Gazecie Polskiej*, żeby autorzy w pierw dobrze studiowali życie „w terenie”, zanim je zaczną opisywać. Lepiej opisać najdrobniejszą rzecz prawdziwie, niż napisać wielką historię — żądanie sformułowane niedługo przez Maupassanta jako ucznia Zoli. T. zw. realizm socjalistyczny zaostriżył żądanie wierności realiów w tym kierunku, żeby było widać, kto zacz. w powieści występuje, jaka to epoka rozwojowa od feudalizmu do leninizmu, z jakiej to gliny ulepiony człowiek, jakie jego precedensy, klasa, wpływy, środowisko i ile ma pieniędzy w kieszeni. Nazywa się to, że postać jest dobrze „osadzona” pod względem społecznym. Komunizm bowiem przetworzył powieści biorących udział w walce o przysły ustrój, więc nawet bohater z czasów Farsona musiał być „osadzony” społecznie i jako skonfrontowany z najnowszymi ideami.

Przeniesienie tych postulatów do dziedziny liryki wydawało się — i słusznie — czymś opacznym. Przecież liryka z natury rzeczy nie powinna zawierać tyle elementu

opisowego, iżby go aż regulować potrzeba było. Co prawda, nasza zawiera go za dużo, mniejsza o to, czy te opisy są statyczne czy dynamiczne (jakie Łaszowski widzi u Przybosa). Ale w ogóle liryka właśnie w najmniejszym stopniu zależy od realiów. Otóż w nr-ze 21 *Okolicy* Ignacy Fik reklamował prawa marzenia, wyobraźni, więc nawet blagi i nieautentyzmu w liryce. „Może ktoś przebyć celem napisania wiersza o morzu wszystkie oceany, a zrobiony wiersz wysunie zwykły kajakowiec znad Soly”. „Czytelnik nie wielbi wysiłku artysty, tylko efekt tego wysiłku”. Jeżeli pada hasło: „Wiersze poprzedzać czynami” to Przybyszewski mówił inaczej: „Dlatego piszemy, żeby nie działać”. „Niestety — pisze Fik — zdaje mi się, że bliższy prawdy jest Przybyszewski”. Idzie o jakość fantazjowania, mniejsza o to czy ono oparte jest na rzeczywistości dotykanej czy marzeniowej.

W dalszym ciągu Fik wstawał się za pozją programową i troska się o zgodność literatury z przemianami społecznymi. Pomiędzy te wywoły jak i w ogóle nie reagują na te setki ubocznych kwestii rozrzuconych w artykułach *Okolicy*, pilnuje tylko pewnej linii głównej. Otóż tylko pod względem literacko-historycznym zaznacza, że nie Przybyszewskiego wymienić należało, lecz przede wszystkim Oskara Wilde, bo on głównie był ojcem tych teorii dających pierwszeństwo fantazji przed rzeczywistością, a nawet — nie w niezgodzie z filozofią! — wysnuwał drugą z pierwszej. Jego *Dialogi o sztuce* pełne są myśli o tym, rozmyślnie paradoksalnych. Lecz kontrowersja ta była znana zawsze. Nie pamiętam już, który to wybitny dramaturg niemiecki mówił, że pisze sztuki, aby się dowiedzieć od siebie, co się stanie, że to, co się stało naprawdę, nie interesuje go.

Dość że wobec zarzutów Fika i innych Czernik, nie bez odgrzyzania się i nie bez zarzutów nieulojalności — poprawił i sformułował swój autentyzm w ostatnim numerze *Okolicy* jako związek między szczerością (prawdą) artystyczną poety a jego szczerością (prawdą) życiową; ten związek wcale nie tamuje praw fantazji, owszem wspomaga ją, odbywa się wtedy „teatralizacja pierwotnego nastroju”, z której się rodzi forma. Lecz i tym razem, o ile Czernik chce swój ideał czy postulat określić przez przeciwstawienie go innym, chybia. Poprzednio przeciwstawiał się poezji „mirohladowej”, pseudofantastycznej, teraz „poezji wymuszonej, wyciśniętej przez autora często dla celów handlowych, dla zaspokojenia ambicji lub na zamówienie społeczne” (przez państwa totalne). Słaba psychologia, gdyż moment szczerości często lokuje się bardzo kapryśnie — *spiritus flat ubi vult et quomodo vult*. Duński komediopisarz Hol-

¹ W ostatnim *Signalach* (nr 33) p. Michał Chmielowiec w artykule *Obrona poety Peipera* cytując ujemne słowa krytyczne Koźmiana o zrozumiałości *Sonetów Krymskich* Mickiewicza. Wciąż to przywłaszczanie sobie dostojnych gwarancji przez pp. nowatorów!

berg zaczął tworzyć dopiero wtedy, gdy powstał teatr, który u niego robił obstalunki, — gdy teatr upadł, wena go natychmiast opuściła. Ambicją! A teatralizacja? Nie ma poety na wyspie odludnej, a jeżeli tam tworzy, to z myślą, że ktoś po jego śmierci znajdzie rękopisy. Totalizm. No, ten uszczelnia się i zaostroża na takie rzeczy coraz bardziej, psychotechnika rozwija się, ale poeta wszędzie znajduje pole dla siebie, chyba że jest a priori nastawiony na hasła objęte zakazem cenzury, hasła, jakich sporo Rosja do nas przemyśla, ale wtedy mamy już tylko walkę jednych obstalunków z drugimi. Dalibóg, bardzo niewiele wtedy ginie dla literatury. Pamiętam różne wiersze konfiskowane za bluźnierstwo — Boże jakie bzdury, i to malpowane.

W sposób już jakby testamentowy pisze Czernik o „Polskim autentyzmie” w *Prosto z mostu* z 29 sierpnia b. r. i przypomina mi mocno skargi Jerzego Brauna w *Zecie* na brak zaufania inteligentów do Hoene-Wronskiego. Oto się narodził polski „izm” — autentyzm; cudze chwalić — swego nie znacie, sami nie wiecie, co posiadacie. Odradzałbym taką egzagerację owego autentyzmu, zwłaszcza że się narodził na podłożu liryki, działu literatury najmniej obowiązującego życiowo. Twierdzenie, że wprawdzie wyraz „autentyzm” w zastosowaniu do literatury został użyty pierwszy raz we Francji, ale dopiero w Polsce stał się autentyzmem świadomy, programowy, gdy tam był tylko „zwiąstyjący”, — jest dosyć zuchwale, jeżeli go nie potwierdzi przyszłość.

Moim zdaniem jest to wyraz bardzo nieodpowiedni, pasujący jeszcze najlepiej do literatury sowieckiej, bierniej i nakazanej. Bo autentyzm w ścisłym tego słowa znaczeniu stwierdza, że coś zgadza się z czymś, co faktycznie istnieje, jest to więc odcięt realizmu. I w ten też sposób umuje

go Skiwski (niedawno w *Pionie*), po prostu jako realizm psychologiczny, — uznany także przez Pomirowskiiego w jego *Literaturze* za główny prąd epoki.

Dobrze jest czasem coś przeczytać, aby kto nie zawałił: baczność, Ameryka! Skiwski nie znał autentyzmu Czernika, a może tylko nie wspominał o nim, bo go lekceważył. Czernik nie wiedział, że termin „autentyzm” jest już obsadzony; nie byłby tego uczynił, gdyby był w r. 1928 przeczytał artykuł Zofii Nalkowskiej w *Wiadomościach Literackich* pt. *Pisana rzeczywistość*. O tym artykule wspomina Skiwski, tam wyraźnie jest wymieniony — autentyzm. Ja wspominał o nim szerzej w *Walce o tresz* str. 150 i nast. Nalkowska nie mówi skąd się ten termin do niej dostał. Wiąże autentyzm ze sprawą „postaw moralnych wobec życia”, Nalkowska wskazuje jako na jedną z tych postaw: nabożną badawczość. I Czernik wie i podkreśla, że autentyzm, jego autentyzm liryczny, dotyka etyki osobistej poety, i podobnie jak Nalkowska ceni w nim stronę, żeby tak powiedzieć, naukową, gdy mówi: „Autentyzm przedziwnie odpowiada temu nurtowi w literaturze współczesnej, który wyraża właściwy styl epoki: dogłębną pasję poznawczą”. Poznawczą! badawczą!

Gdy chodzi o ów izm (izm) — co to jest taki „izm” w ogóle? Czy nie jest to fetyszystyczny, hipostazowaniem, gdy się około pewnego przypadkowego wyrazu krystalizuje więcej treści niż on pomieścić zdoła? Tak było swego czasu o romantyzmie; nazywano sobie romantyzmem to i owo, a później przyszły tacy, co, zapominając o tej genezie, pytali: co to właściwie jest romantyzm? Tak było i z „modernizmem”, różni różnie go określali. Wydaje się, jak gdyby pewne słowa były same z siebie osobiście mądre, słowa, które ciągną i dopingują. Otóż dziś Czernik ma nadzieję, że autentyzm

okaże się złązką równie płodnym i wielostronnym jak romantyzm. Marzenie historyczno-literackie, takie jak zaszczepianie dziś mitów. Bo zdaje mi się, że proces historyczno-literacki dziś przez zbyteczne uświadomienie, przez nadmierną ilość zmian, prób w krótkim czasie, nie może się już skupić na żadnym izmie. Czernik przeżyje wielkie rozczarowanie.

Albo gdyby miano świadować w autentyzmie dalej, może wypadło by jeszcze niektóre elementy wprowadzić na widownię. Autentyzm — powiedziałem — jest odcięciem realizmu. Tak, ale odcięciem bardzo szczególnym. Cichym założeniem realizmu a la Zola była zawsze chęć skonfrontowania jakichś za wysoko napiętych pretensji z t. zw. rzeczywistością, z t. zw. prawdą życia, chęć obniżenia tych pretensji, dostosowania ich do sił ludzkich. Założenie autentyzmu, według nazwy, powinno być inne. Chodziło by nie o zgodność z jakąś rzeczywistością ogólnikową, nie o ambientne zbliżanie się do „prawdy życia” etapami coraz to wierniejszych czy coraz to drastyczniejszych szczegółów — nie. Gwarancją autentyzmu jest to, że się coś faktycznie, historycznie stało, dnia tego a tego, tam a sam, z tymi a tymi ludźmi. Fakt autentyzmu może być opisany techniką osłłą protokołu policyjnego, bez ozdób, bez tych wyrafinowań *in minus*, do których nas przyzwyczail realizm. Np. życiorys do 18 wieku włącznie są autentyzm, choć opowiedzianym naivnie.

Panorama raclawicka Kossaka była malowidłem, przed którym na proździe dla zbudzenia posypano trochę ziemi, a na niej położono kawałek złamanego autentyzmu radła. Wówczas był to mały trick, — tego rodzaju trick stał się później podstawą nowej techniki, nowej szkoły. W sztukach plastycznych (funkcjonujących w literaturze faktografia (Lef sowiecki). W powieściach

Montherlanta *Dziewczęta*, *Litujmy się nad kobietami* (nakład Roju) przytaczane są listy, cała korespondencja, której autentyczności, częściowości, sam autor nie zaprzecza.

I teraz wyłania się alternatywa: czy pietyzm dla owego autentyzmu rzeczywistości czy — eksploatacja. Gdy już, w związku z autentyzmem, pada słowo: etyka, należy się i tej alternatywie przypatrzeć. Czy autentyzm jest tylko kontynuacją realizmu, rzeczowego i psychologicznego, na wyższym piętrecie, czy całkiem nowa instancja. Nasza i francuska literatura zą dotychczas tylko bezwstydną eksploatacją, a słowko: autentyzm, ma ten bezwzdyt usprawiedliwiać. W *Walce o tresz* str. 152 wskazują na inne możliwości: nie tylko bierny kult rzeczywistości, lecz także spełnianie pewnej misji reformatorskiej; jeżeli się życie zmienia na papier, to powinno ono w jakiś sposób wracać z papieru do życia, — autentyzm czynny, że tak powiem: klerkowski. Najbardziej jeszcze do tej idei zbliża się Łaszowski ze swoim skąd inąd opacnym i źle nazwanym „imperializmem lirycznym”, który on uważa (nr 15 *Okolicy*) za logiczną konsekwencję autentyzmu Czernika. Pisze on tak: „Jeśli poezja ma wyrastać z przeżyć bezpośrednich, trzeba te przeżycia zdobywać, prowokować, organizować”. Co to znaczy? Albo to będzie zorganizowana gonitwa za wrazeniami, więc znowu — terenoznawstwo i reportaży, albo zorganizowanie siebie, działy, działania, poprzez poezję, choć nie dla niej. Aby poeta pisał własną, swoją legendę, własną swoją ewangelię i modlitwę. Żnika preponderancja książki, handlu i sławy nad życiem i obieg krwi w tej całości staje się nagle przejrzyszym i jakby krótszym. Dlatego ostrożnie z tym autentyzmem. Gdy się wyjmie jedną ścianę, wtedy się coś zawali.

KAROL IRZYKOWSKI

Z. STAROWIEYSKA-MORSTINOWA

CZARUJĄCE TRUIZMY

Świeżo wydana książka Duhamela *Défense des lettres (Biologie de mon métier)*¹ nie jest na pewno ani najlepszą książką tego doskonałego pisarza, ani, jak się zwykle pisze w krytykach „jedną z najciekawszych książek doby ostatniej”. Nie jest właściwie ani „dobra” w ogóle, ani bardzo ciekawa, ale jest tak charakterystyczna dla francuskiej umysłowości i dla zalet francuskiego pióra, że przez tę typowość jest po prostu rozkoszna.

Nie jest to, jakby się zdawało wskazywać tytuł, studium o procesie tworzenia pisarza, co w rodzaju tak bardzo ciekawej książki Mauriacca o jego powieściowych bohaterach; jest to raczej studium o dzisiejszych zagadnieniach kulturalnych, o stanowisku literatury, o zadaniach, obowiązkach i trudnościach pisarza. Duhamel porusza mnóstwo ciekawych zagadnień. Pisze o fatalnym wpływie radia na stan dzisiejszej kultury, o cytelnicznictwie i jego zaniku, o literackiej krytyce i reklamie, o wpływie sławy i rozgłosu na młodych pisarzy, o ich stosunku do sztuki, o ich pracy i jej warunkach, o literackich stowarzyszeniach i klubach, o specyficznych cechach literatury francuskiej, o jej wpływie i promieniowaniu na zagranicę, i o wielu innych, z tymi związanymi, kwestiach.

Tak mniej więcej i pokrótce można by określić temat tej książki. Ale w czasie jej czytania nasuwa się określenie inne, mniej oficjalne, a bardziej spontaniczne: ma się ochotę powiedzieć, że jest to radotowanie starszego pana, któremu nie podoba się wszystko co jest, a podoba się wszystko co było! Wprawdzie Duhamel nie jest jeszcze — zwłaszcza w czasach dzisiejszych, gdy życie zaczyna się po czterdziestce — tak bardzo „starszy”, bo ma zaledwie coś ponad lat 50. Ale widocznie nie przejął się świetną maksymą, którą słyszał niedawno z ust co rok rzeczywicie młodszego Leopolda Staffa, że młodości nabywa się z wiekiem! Nie ma w nim śladu tej młodej dojrzałości, która jest tak charakterystyczna a tak pełną wdzięku cechą czasów obecnych. Duhamel jest zupełnie przestarzałą modą skłócony z dniem dzisiejszym, rozgoryczony i trochę stetryczny.

Dawniej, za jego młodych lat, wszyscy książki czytali i kupowali, dziś nikt. Dawniej młodzi pisarze byli ludźmi pełnymi zapału, idealizmu, eci i uszanowania dla pisarzy starszych, dla „mistrzów”, dziś są zepniaci łatwym sukcesem, reklamą, nie kochają sztuki, lekceważą starszych. Dawniej byli kapłanami sztuki, dziś są jej wyrobni-

kami. Dawniej przede wszystkim nie było największej zakały czasów dzisiejszych... radia (do radia czuje Duhamel jakąś nienawiść wprost mistyczna). I tak cały czas.

Rosjanin o takim nastawieniu umysłowym popadłby w depresję i marzyłby o zgładzeniu resztek zgnilego świata. Niemiec ukulby jeden więcej system filozofii pesymistycznej. Polak zaproponowałby założenie kilku instytutów, komitetów i organizacji. Duhamel, jako prawdziwy Francuz, naprzód porządkuje zjawiska, klasyfikuje je i określa, a osadziwszy ostro, podaje od razu jasne i skuteczne recepty, recepty „indywidualne”: chce zaprowadzić ład w głowach i pojęciach adeptów literatury. Tym systemem zaradzi się wszystkiemu.

Jego książka to nie tylko roztrząsanie i omawianie zagadnień, to także rodzaj higieny moralnej i intelektualnej dla pisarzy, rodzaj literackiego „savoir-vivre”. Tak a tak mają pisarze myśleć, tak pracować, tak żyć. Jest nawet przepis o czym mają rozmawiać gdy się spotykają w kawiarni, albo o wiele lepiej, w jakimś romantycznym „atelier”. Rady są doskonałe i zbawienne. I tak np. jeśli chodzi o tak bardzo dziś dyskutowaną kwestię, jak stosunek pisarza do zagadnień politycznych, o prawo brania w polityce czynnego udziału, Duhamel mówi: „Pisarz ma się naprzód gruntownie zastanowić nad danym zagadnieniem, głos ma zabierać tylko w momencie odpowiednim a i wtedy ma powiedzieć tylko to, co jest potrzebne i istotne — nic ponadto”.

Jest to maksyma tak zdrowa, że naprawdę niesposób z autorem dyskutować. Tym podobnych złotych myśli jest w książce Duhamela pełno. Ma się zupełnie wrażenie, że wieczorami, gdy szedł spać, siadał przy jego biurku nieśmiertelny pan de la Palisse i wtrącał swoje trzy grosze, a Duhamel te jego myśli tylko dalej rozwijał.

W ogóle mamy wrażenie, że asystujemy

przy takiej typowo intelektualnej rozmowie salonowej, gdzie nagle szpakowaty pan po długim, pełnym skupienia namyśle rzuci w zgromadzone towarzyszy zdumiewającą rewelację: „Kryzys który dziś wstrząsa światem, to nie jest kryzys ekonomiczny i polityczny. Jest to kryzys cywilizacyjny”. Wszyscy słuchają w skupieniu, oszalomieni nowością tego odkrycia i jego głębią. A potem ustalonym porządkiem przychodzi liczne, jakby z rękawa spytane anegdotki z życia własnego, gęsto splecione krytykami, narzekaniami, biadaniami. Czasy dzisiejsze są takie rozwichrzone, splecione, niezrozumiałe; wszystko idzie na opak, a mogło by być tak dobrze, gdyby pisarze nie pili, nie żażywali morfiny, bo nie to przecież stanowi o talencie. Talent jest rzeczą zdrową, należy go pielęgnować rozsądnie, pracować systematycznie, trzeba być idealistą, nie dbać o zyski, o sławę, rozmawiać o tematach kulturalnych, nie przekreślać tradycji itd. itd. Cale filisterstwo burzącej myśli porządkuje i osadza piękno duchowe artystycznej braci, oczywiście dzisiejszej, bo dawniej to miało inne cechy, w tym coś było, ale dzisiaj nie, przetrzasz — to nie jest sztuka, to nie jest kultura — to w ogóle nie jest sposób...

Oczywiście czytelnik tej recenzji ma już ustaloną opinię: książka Duhamela jest głupia, banalna, pełna komunalów, w ogóle nie warto się nią zajmować.

Otóż to właśnie jest moment cudu i rozkoszy, tu jest cały triumf tego, co nazywamy słowem nieprzetłumaczalnym *le génie français*. Książka Duhamela nie jest ani głupia, ani śmieszna. Czyta się ją jednym tchem, z zapartym oddechem i z najwyższą przyjemnością. I mimo że jest właśnie taka jak wyżej mówiłem, jest jednak książką świetnie napisaną, świetnie zrobioną. I to nam wystarcza w zupełności.

Kiedys powiedział ktoś, kto nie lubił

JAN HUSZCZA

ODJAZD

Szept świtu nad wsią swymi dynamy.
Wolają że brzozy drogi dalekiej.
Trzeba jechać, najmiłsi, a o nas pamięć
będzie słabnąć jak szum zostawianej tu rzeki.

Sady owiane oddechem mgły.
Grzywy konie falują. Okrzyki i rżenie.
Łagodnie wiatr strąca jarzębiny lzy.
Złote nad lasem gwiazdy: gasnące westchnienia.

¹ GEORGES DUHAMEL: *Défense des lettres. Biologie de mon métier*, Paris 1937. Mercure de France.

OLGIERD GÓRKA

HENRYK SIENKIEWICZ A ENCYKLOPEDIA POWSZECHNA

III

Julian Bartoszewicz — inspiratorem „Ogniem i Mieczem”

Wszystkie momenty zagadnienia: Sienkiewicz a Encyklopedia Powszechna, które przytoczyłem w poprzednim artykule, zresztą raczej przykładowo, czy szkieletowo, odnosiły się bądź to do strony fabularnej powieści Sienkiewicza, bądź to do jego dróg zbierania materiałów dla planowanych powieści.

Tymczasem pierwszoplanowym i zasadniczym zagadnieniem jest sprawa sądów historycznych Sienkiewicza o latach 1648 — 49 i o ówczesnych sprawach polsko-kozackich, sądów, które wycisnęły swoje piętno na całej umysłowości polskiej z końca XIX i początku XX wieku. To zaś zagadnienie sądów Sienkiewicza znajduje swoje rozwiązanie — oczywiście poza i obok *Szkiców Historycznych* L. Kubali — w obszernych, niemal równych rozprawkom artykułach Juliana Bartoszewicza w *Encyklopedyi Powszechnej* Orgelbranda o Jeremim Wiśniowieckim (t. VIII str. 238 — 245), Bogdanie Chmielnickim (t. V 358 — 363), Zaporoziu (XXVIII 306 — 316), Ukrainie (XXV 957 — 966), gdyż już np. artykuł w tejże samej Encyklopedii o Siczy (XXIII 390 — 392), pióra C. Biernackiego, ma ściśle charakter referujący. Przede wszystkim jednak wchodzi w grę dla spraw *Ogniem i Mieczem* artykuł Bartoszewicza o Jeremim Wiśniowieckim. Ten to bowiem artykuł J. Bartoszewicza w *Encyklopedyi Powszechnej*, w którym streścił on dobitnie i łącznie swój pogląd na problemy historyczno-społeczne, reprezentowane zwłaszcza przez pierwszy tom *Ogniem i Mieczem*, jest tym może najbardziej zasadniczym źródłem inspiracyjnym sądów i poglądów autora *Ogniem i Mieczem*, źródłem dotychczas nieznanym, mimo tak rozbudowanych, ale na ogół mało metodycznych badań jego twórczości.

— Omówimy całą tę sprawę pokrótce, szkieletowo, ale systematycznie. Centralnym zagadnieniem *Ogniem i Mieczem*, jądrem sądów, którymi zainspirował genialny powieściopisarz całą opinię polską, jest ustosunkowanie się Sienkiewicza do Jeremiego Wiśniowieckiego, jego roli na Ukrainie Zadnieprzańskej, oraz zachwyty dla rzekomo żołnierskiego charakteru jego polityki i dążeń, a to wszystko łącznie ze sprawą charakterystyczną przez siebie ludności ruskiej i kozackiej ówczesnej Ukrainy. W latach jednak 1890 — 1883, jak to już swego czasu zaznaczyłem, obowiązywały w tych właśnie sprawach całą poważną naukę polską opinię diametralnie odmienną od sądów prezentowanych przez wspomniane obrazy *Ogniem i Mieczem*, a mianowicie sądy ówczesnych najznakomitszych historyków. Byli zaś nimi wówczas i są po dziś dzień — genialny Szujski, oraz znakomita i nieprzebranej wiedzy w tych sprawach K. Szajnocha, gdyż wielkość M. Bohrzyńskiego przebiła się dopiero na tle ostrych walk polemicznych.

Gi zaś historycy, reprezentujący całą miarodajną i poważną historiografię polską tych czasów, a przede wszystkim historyków wyszkolonych metodycznie i uzdolnionych do pracy historycznej, byli jakby przeciwstawieniem do dwóch innych, również opracowywanych te czasy, ale reprezentujących tylko pozawagę i niemethodyczną wiedzę, jakkolwiek opartą o ogromny talent, polot i rozpad pióra zarówno J. Bartoszewicza, jak późniejszego od niego L. Kubali. Oczywiście bowiem w całej tej sprawie istota sporu obraca się dokoła wartości historyków i historiografii, a nie Sienkiewicza, w związku z czym zaraz w pierwszym moim artykule stwierdziłem, że rozstrzygnięcie tego zagadnienia jest możliwe „dopiero przez rozprawę z polską historiografią tych wypadków, a nie z Sienkiewiczem” (*Ogn. i Miecz. a Rzecz. Hist.* str. 7). Z tej to miarodajnej i metodycznej historiografii polskiej Szujski surowo ocenił rolę magnatów na Ukrainie, a Jeremiego Wiśniowieckiego potępiał takimi określeniami, jak „oczajduca”. K. Szajnocha raz za razem piętnował działania tego „rozrzedzonego pianitka”, „młodego konwacza krwawych zamachów”, podkreślając jego „beprzykładną pychę i swawolę” (*Dwa lata* wyd. r. 1900, str. 225, 223, 222). Ważniejsze jednak jest, że w ogólnej ocenie „gnębienia Kozaków” był Szajnocha surowszy od wszystkich innych

historyków, rolę „królewiat” polskich na Ukrainie potępiał z całą bezwzględnością, wytakując szlachcie polskiej z cytatami źródłowymi w ręku, że nawet cerkwie i chrzty swojej ukraińskiej ludności wydzierżawiała Żydom (o. c. 134/5). Trzeci z tej wielkiej trójki — M. Bohrzyński bliżej się tymi sprawami nie zajmował, a raczej potem zajął krytyczne stanowisko wobec Kubali. Tymczasem całkiem przeciwny system sądów, ale ten sam typ przygotowania i metody naukowej, co później Kubala, reprezentował starszy od niego, niesłyszany wzięty i ceniony w „Kongresówce”, jako historyk, Julian Bartoszewicz, który w zagadnieniach Kozackich i całego tego przełomu z połowy wieku XVII zajmował stanowisko promagnackie i antykozackie, czyli diametralnie sprzeczne z sądami najpoważniejszych ówczesnych historyków. Znalazło to stanowisko swój wyraz w sądach historyczno-politycznych *Encyklopedyi* Orgelbranda, pelnych Lelelewskiego „gmi-nowladztwa”, złączonego z apoteozowaniem magnatów, momenty, które zmuszają do wyrażenia żalu, że znakomita i tak rozpowszechniona Encyklopedia Orgelbranda musiała z przyczyn niezależnych ograniczyć się do uczonych z ówczesnej „Kongresówki”, a pominąć sily z t. zw. Galicji.

Różnica tych dwóch naskicowanych ugrupowań historycznych, różniących się przede wszystkim metodą i zdolnością do krytyki naukowej, przejawiała się może najbardziej w stosunku do postaci Jeremiego Wiśniowieckiego i jego roli dziejowej, jako wyznacznika sądów w sprawach ówczesnej Kozackiej i Ukrainy. W przeciwnieństwie bowiem do Szajnochy i Szujskiego, a przed L. Kubalą, Julian Bartoszewicz do najwzruszających swego entuzjazmu podziwiał tego księcia Jeremego, co może znaleźć odgłos w fakcie, że J. Bartoszewicz używał również pseudonim „Wiśniowiecki”. Przy tym więc podziwie dla Wiśniowieckiego było zupełnie logiczne i naturalne, że Bartoszewicz zapatrywał się również zupełnie inaczej, niż cała wielka ówczesna historiografia, na sytuacji społeczno-politycznej Ukrainy z połowy XVII wieku, co porwało go nawet do zupełnie nienaukowych wyrażen, czy określeń. Gdy bowiem ukazały się *Dwa Lata Szajnochy* i poglądy Szujskiego, to tenże sam J. Bartoszewicz, który przedtem zachwycał się z najszczerzym entuzjazmem „brylantkami” — jak się wyrażał — z twórczości naukowej Szajnochy, już w roku 1868 wolał z oburzeniem: „czemuż ci uczeni historycy nie wrzeszczą na Turków, co też gnębiłi wolności Kozackie?”, co jest oczywiście jego anonimowym wyśkokiem oburzenia pod adresem dwóch wspomnianych historyków.

Dla zagadnienia *Ogniem i Mieczem* jest przy tym charakterystyczne, że J. Bartoszewicz nie tylko umieścił w roku 1867 w Encyklopedii swój artykuł, czy raczej niemal całą monografię o Jeremim Wiśniowieckim, podkreślając wyjątkowo dodatnio charakter księcia Jeremego, ale zaznaczał przy tym raz za razem swoje wyzucie, według którego wszystko, co jest związane z życiem księcia Jeremiasza, nadaje się do opracowania przez poetę, czy twórcę artystycznego. Są to bowiem momenty, które już wprost wskazują na tę rolę inspiracyjną, jaką odegrał w tym wypadku J. Bartoszewicz, najpierw jako słowo nauczyciela, a potem jako pióro historyka. Zarówno bowiem w swoim artykule w Encyklopedii, gdy J. Bartoszewicz anosi się w słowach „cudownie poetyczna scena” (t. XVII str. 243), jak też przy swym omawianiu *Pamiętników* Jemiolowskiego, gdyż pisze o wojewodzie Tyszkiewickim, znanym nam z *Ogniem i Mieczem*, mówi o postaci, która „może komu podać myśl do pięknej, fantastycznej powieści” (*Dziela* t. VIII, str. 396). — *zdradza siebie J. Bartoszewicz, jako historyka-inspiratora*, który marzy, by ktoś artystycznym piórem oddał jego sądy i zachwyty. Narzeka bowiem właśnie J. Bartoszewicz, który nauczał Sienkiewicza dziejów polskich, że w całym życiu księcia Jeremiasza, czyli księcia Jeremego, „tyle materiału endownego, nie obrobionego u nas” (o. c. str. 241). — zadanie, które wypełnił lepiej, niż mógłby to zrobić ktokolwiek inny, właśnie w myśl marzeń J. Bartoszewicza — jego uczeń Sienkiewicz. Walczy też J. Bartoszewicz w swoim artykule o tezę, że „księżę Jeremiasz, odda mu te sprawiedliwość historia, był reprezentantem idei” (o. c. str. 241). — ponownie zadanie, które właśnie wykonał autor *Ogniem i Mieczem*, tak dobitnie i z takim powodze-

niem, że wbrew całej poważnej polskiej historiografii zainspirował ogół polskiego myślenia w kierunku podziwu dla „idei” księcia Jeremiasza.

Nie tylko jednak na ogólne stanowisko H. Sienkiewicza w sprawach kozackich i na ocenę osoby księcia Jeremiego, ale wprost na samą konstrukcję *Ogniem i Mieczem* wpłynął przede wszystkim J. Bartoszewicz i jego artykuł w *Encyklopedyi Powszechnej*. Niezaprzeczenie bowiem bardzo charakterystyczny, ale niestety ujemny dla ściśłości dotychczasowych rozważań o twórczości Sienkiewicza jest fakt, że w polskich krytykach historyczno-literackich — ani przedtem, ani po mojej notatce o Encyklopedii — nie zrodził się problem, skąd wziął Sienkiewicz inspirację i system sądów dla pierwszych części *Ogniem i Mieczem*, która przecież zaczyna się w Lubniach, na szerokiej Ukrainie i przy wypadkach raczej jeszcze roku 1647, niż 1648. *Szkielet Historyczny* bowiem Kubali, które *poza mną uważano za jedyną inspirację naukową* sądów Sienkiewicza, zaczynają się dla wypadków z *Ogniem i Mieczem* dopiero od oblężenia Lwowa w roku 1648, a właściwie obszerniejszy materiał dają dopiero przy przedstawianiu spraw Zbaraża i Zhorowa w roku 1649. Otóż odpowiedź na tę kwestię daje artykuł J. Bartoszewicza o Jeremim Wiśniowieckim w *Encyklopedyi Powszechnej*. Cała pierwsza część *Ogniem i Mieczem*, czyli wszystkie wypadki, dziejące się na Ukrainie w 1648 roku, oparte są w *Ogniem i Mieczem* na inspiracji wspomnianego artykułu J. Bartoszewicza w Encyklopedii. Stamtąd wziął Sienkiewicz też rodzaj wykazówek, zresztą najzupełniej fałszywe, jak to, że w do-brach księcia Jeremego według J. Bartoszewicza „ludowi temu” (scil. ukraińskiemu) i w niebie nie mogło być lepiej, jak pod rządami księcia” (t. XVII str. 241). Stamtąd wziął Sienkiewicz historyczną inspirację do przedstawienia życia w Lubniach, jako przepięknej sielanki udzielonego niemal księcia, odwiedzanego przez liczne poselstwa obcych, a o wyjątkowej hojności tegoż księcia dla swych dworzaków i wojskowych. Zresztą Bartoszewicz wprost nazwał życie w Lubniach „sielanką”, czego odgłosy znajdujemy w sprawach sercowych Anny Borzobohatej i dworu księżny Gryzeldy. Zresztą jak dalece wpłynął wspomniany artykuł w *Encyklopedyi Powszechnej* na watek opowiadania i sposób osądzenia spraw polityczno-społecznych w początkowych częściach *Ogniem i Mieczem*, przejawia się to również w szczegółach powieści, a najbardziej w opisie ucieczki księcia Jeremego ze swego Zadnieprza na Polesie.

Rzeczywisty charakter tego odwrotu znają czytelnicy z moich poprzednich artykułów, ale ta ucieczka księcia Jeremiego z Lubniów urosła dawno przed Sienkiewiczem w ujęciu J. Bartoszewicza do rozmiarów jakiejś nieprawdopodobnej, gigantycznej epopei. Odnośnie zdania artykułu J. Bartoszewicza o odwrocie Wiśniowieckiego z Zadnieprza na Polesie (o. c. str. 242 — 243) są szkieletem tegoż wyższego, co potem napisał na ten temat Sienkiewicz w *Ogniem i Mieczem*, przy czym nawet pewne zwroty, czy określenia z artykułu Bartoszewicza utkwily Sienkiewiczowi w pamięci. J. Bartoszewicz, który na podstawie pseudo-dziuriszki Maszkiewicza opisuje w najbardziej przesadnych słowach rzekomo bohaterские trudy odwrotu księcia Jeremego z Zadnieprza, nazwa to „czymś w rodzaju odwrotu Xenofonta”, co potem znajduje swój odgłos w *Ogniem i Mieczem*, gdy Sienkiewicz (*Ogn. i Miecz.* str. 124) mówi, że tego pochodu „pan Maszkiewicz był Xenofontem”. Nie jest zresztą zamiarem i zadaniem obecnego artykułu zestawianie sądów, a nieraz wyrażen J. Bartoszewicza np. o roli Jeremiego na Ukrainie, o panicznym strachu, który tenże rzekomo budził u Chmielnickiego i u Kozaków, o hoźności Kozaków, o ich zwyczajach, dzikości, próbach sprawności kozackiej, czy Bohuna na porachach dnieprowych itp., z odnośnymi sądami wypowiedianymi przez Sienkiewicza, lub z podawanymi przez niego szczegółami. Materiału do takich zestawień w artykułach J. Bartoszewicza, nie tylko o Wiśniowieckim, ale o Chmielnickim, Ukrainie, Zaporoziu itd. — bez liku. Oczywiście nawet idąc krok za krokiem i zestawiając ustęp z ustępem, wyczuwamy charakterystyczną dla Sienkiewicza swobodę redakcyjną, gdyż nie był kopistą materiałów historycznych, lecz tylko artystycznym wyrazem tej inspiracji, którą wpoił w jego umysłowość Bartoszewicz, a wznowił i umoc-

nił L. Kubala. Tak bowiem tworzył Sienkiewicz w początkach *Ogniem i Mieczem*, jako odtwórcą obcych sądów, by już niezadługo, w *Potopie*, zdobyć się na podstawie materiałów, chociażby nawet niepełnych, na własne rozumienie dziejów polskich. Na razie jednak odnajdujemy ciągle jeszcze w artykułach Bartoszewicza całe szeregi wyrażen, czy pewne „epiteta ornatnia”, występujące u Sienkiewicza na rachunek Jeremego, a których brak u Kubali, gdyż czerpał je automatycznie bądź to z dawnych nauczai, bądź z prac Bartoszewicza. Oczywiście nie mogło się śnić nawet Bartoszewiczowi, który podobnie, jak Kubala, umiał zbierać niesłychanie bogaty i barwny materiał, ale nie miał warunków do prowadzenia badań historycznych w sensie krytycznej metody, że np. ten cały rzekomo gigantyczny odwrot Jeremiego Wiśniowieckiego z Zadnieprza, odwrot rzekomo godny wozdostwa i pióra „Xenofonta”, był w rzeczywistości ucieczką bezsilnego magnata, ucieczką, która naprawdę była jednym wielkim „exodus” ludności żydowskiej z Ukrainy do Polski pod opieką księcia Jeremego. Wszystkie te jednak nieporozumienia z dziejową rzeczywistością to już momenty tego „odwróconego obrazu”, z którego istnienia nigdy nie zdawali sobie sprawy zarówno twórca artystyczny Sienkiewicz, jak jego naukowy inspirator — J. Bartoszewicz, czy dla późniejszych i innych spraw L. Kubala. Przez brak bowiem ściśle metody nie domyślił się ani zresztą nigdy, że te ich najbardziej cenione źródła historyczne, to albo apokryficzna kompilacja (Welyczko), albo nieautentyczne redakcje (Maszkiewicz, *Obszerny dziuriszka Zbarażki*), lub bezceremonialny panegryk (Twardowski). Nie bierzemy im tego zresztą za złe, skoro w lat 50 później, do czasu moich artykułów, — również o tym nie wiadano.

Obszerniejsze, choć tylko — szkieletowe i przykładowe, omówienie wpływu *Encyklopedyi Powszechnej* i J. Bartoszewicza na myślenie historyczne i osądzenie przez Sienkiewicza wypadków lat 1648, stanowi podbudowę dla tego ugruntowania się przekonania i koncepcji, jaka dokonała się w Sienkiewiczach z chwilą, gdy do rąk jego dostały się *Szkielet Historyczny* L. Kubali. Wówczas bowiem nastrosze i sposób myślenia Sienkiewicza o XVII wieku, zaszczerpony mu przez J. Bartoszewicza, znalazły od razu tak silne poparcie, tak szeroką rozbudowę we wpływie L. Kubali, że odtąd popłynął jego sposób fantazjowania i komponowania fabuły w zupełnie zdecydowanym kierunku, zwłaszcza, gdy cały materiał raz przesadnego, a raz naiwnego kronikarstwa tych czasów i spraw dostarczał mu pełnymi garściami punktów oparcia. Sienkiewicz przystąpił do swych powieści historycznych z artystycznym pragnieniem nastrojów gigantycznych, z pragnieniem naukowego uprzedzenia do koloryzowania szlachetczyzny XVII wieku i podsuwanych mu od młodzieńców motywów. Wobec tego oczywiście przemówił do niego nieporównanie więcej, jako historycy, Bartoszewicz i Kubala, — u których w pracach naukowych postaci historyczne rozmawiały nawet między sobą zmyślonymi dyskursami, nieczem ogół u Liwiusza, — aniżeli te wszystkie prace krytyczne i poważne, którymi jednak już dysponowała w tych czasach ówczesna polska historiografia. Z chwilą bowiem, gdy polot i głośność apodyktyczność Bartoszewicza znalazła dla Sienkiewicza nowe poparcie w *Szkieletach* Kubali, które — jak wyraziłem się swego czasu — „wzięły go na całego”, to system sądów Sienkiewicza o wypadkach ukraińskich z połowy XVII wieku był rozstrzygnięty. Jest to zaś tym bardziej zrozumiałe, że rozstrzygnięciem, podsuwane mu przez naukowe niewyrobienie J. Bartoszewicza i L. Kubali, szło tak całkowicie po linii jego uczuciowego rozkochania się w polskiej szlachetczyźnie, a pozostawało w zgodzie z głojącą mu nad wszystkim intencją „krzepienia serca”.

Sądząc, że wystarczająco uzasadniłem i wytłumaczyłem moją oświadczenie a wstępną uwagę („*Ogn. i Miecz.*” a *Rzecz. Hist.* str. 3), że *Encyklopedia Powszechna*, obok *Szkiców* Kubali, była wyłącznie niemal kanwą dla sądów Sienkiewicza o opisywanej przez siebie w powieści epoce. Nakreśliłem jednak równocześnie te dwie kategorie sądów naukowych, w których z jednej strony stoi Szujski i Szajnocha, a z drugiej J. Bartoszewicz i L. Kubala, byśmy mogli zrozumieć równocześnie obok genialnego talentu piarskiego Sienkiewicza tę wyjątkową wy-

trawność sądów najświetlejszego, jeśli nie najzdolniejszego umysłu ówczesnej Polski — Bolesława Prusa. Prus, który tak charakterystycznie z momentem dotknięcia się spraw społeczno-politycznych góruje jako autor *Lalki* nad autorem *Rodziny Połanieckich* i *Wirów*, — posiadając w rękę zaledwie część tych danych naukowych, którymi ja mogłem dysponować dla moich sądów, — przy całym uznaniu dla wschodzącej gwiazdy Sienkiewiczowskiej, jego głównego bohatera i symbol, tj. Jeremiego Wiśniowieckiego, osądził już w r. 1844 słusznie jako „pasierba” Polski zasługującego na „topór kata”. Prus bowiem nie tylko znał, ale rozumiał głębiej tę całą wielkość myśli historycznej Szujskiego i Szajnochy, przeciwko której wystąpiła działająca na fantazję, ale nienaukowa obrazowość Bartoszewicza i Kubali, obrazowość, której zwycięstwo w polskich upodobaniach wywalczył genialne pióro Sienkiewicza, wbrew ostrzeżeniom naukowym i wbrew apelowi najświetlejszego umysłu tych czasów.

Oto jest geniza sądów historycznych Sienkiewicza, które znalazły swój wyraz w *Ogniu i Miecze*, ale które potem w miarę coraz większego pogłębiania się genialnego pisarza przyleżały już w *Potopie*, drogą własnych sądów, charakter i stanowisko, — np. w ocenie magnatów — wręcz przeciwnie wstępnym inspirowaniem Bartoszewicza i Kubali.

Była to bowiem imponująca ewolucja Sienkiewicza pod wpływem tego właśnie powodzenia, które normalnie raczej utrudnia pracę nad rozwojem intelektualnym. Nawiązywał zaś i zupełnie nienaukowym stawianiem sprawy są jakiegoś ogólnikowca, czy globalne twierdzenia, że Sienkiewicz wiedział, czy czytał wszystko (!?) o Polsce XVII wieku, że był zawsze, czy od razu „niezrównanym” lub „znakomitym” historykiem itd. itd. Ogólniki takie, wyrzucane na zewnątrz na benefic bezkrytycznych czytelników, są tylko przejawami podpadania metody w naszy krytyce historyczno-literackiej i dowodami obniżania zasad badawczych w naukowym dzisiejszej Polski. Oni nikt nie odważyłby się twierdzić, że ktoś w ogóle przeczytał wszystko o XVII wieku, tak samo, jak jeszcze nie tak dawno w Polsce, w czasie panowania respektu dla uzasadnionej krytyki naukowej, nikt nie poczuwałby się do obowiązku, — przy największym nawet podziwie dla Słowackiego, czy Krasińskiego, — stwierdzania na benefic szerokiej publikacji, że pierwszy był np. najlepszym znawcą tradycji Polski, a drugi największym filozofem swjej epoki. Celem bowiem badań literackich, jako nauki, jest zarówno wyczenie piękna, jak krytyczne ustalanie danych genetycznych. *Obowiązkami zaś wszystkich jest podawanie ogólnici prawdziwych wyników nauki, a nie popularnych ogólników.*

Stwierdźmy więc spokojnie, o ile chodzi o zagadnienie Sienkiewiczowskie, że między tym, co Sienkiewicz wiedział o XVII wieku w roku 1882, a chociażby już w jakimś roku 1885 czy 1886, jest tak olbrzymia różnica, jest proces takiego rozszerzania wiadomości i pogłębiania sądów, że tylko brak fachowego, metodycznego i naukowego opracowania twórczości tego największego polskiego powieściopisarza umożliwiłoby pojawianie się i blakanie po czasopiśmie podobnie bezkrytycznych i nienaukowo redagowanych uwag. To samo odnosi się równocześnie jeszcze nadal do operowania na podstawie głołosłownych domysłów od roku 1883, a nawet od roku 1880, jakąś koncepcją, czy planem „Trylogii”, skoro dopiero dokładnie rozczytanie się, dokładne wycięcie się w przekroje umysłowości polskiej poszczególnych lat z tego okresu, umożliwiła ujęcie twórczości Sienkiewicza w taki sposób, na jaki jego stanowisko w literaturze polskiej zasługuje.

Nie mam najmniejszej pod tym względem wątpliwości, że niezależnie od takich, czy innych nagonek, krzyków, lub nieraz wymyślań, oraz licznych zniekształceń moich słów, treści i intencji, początek do badań systematycznych twórczości Sienkiewicza został dopiero zrobiony, przy czym na tej drodze „parva pars fui”. Ziarna rzucane dla poszczególnych zagadnień zjeżdżają kolejno i wywrą swój skutek, a obecne arty-

kule o łączności ideowej i inspiracyjnej między J. Bartoszewiczem a H. Sienkiewiczem, *łączności dotychczas zupełnie nieznaną polskiej literaturze*, niech będą na to dowodem, jak jeszcze wiele jest na tym polu do zrobienia.

Opracowanie twórczości Sienkiewicza — sposób na tyle metodyczny, wyrobiony i poważny, jak na to Sienkiewicz jako nasz największy powieściopisarz zasługuje, nie było i nie będzie nigdy moim zadaniem. Jako historyk pracuję tylko nad wprowadzeniem ducha metodycznego rewizjonizmu do obecnej polskiej historiografii. Z tego jednak właśnie tytułu przy rozprawieniu się, jak stwierdziłem w wstępie — z historiografią, a nie z Sienkiewiczem, nie mogłem porwać się na wysiłek przebudowy polskiego myślenia historycznego doby obecnej bez poruszenia zagadnień twórczości H. Sienkiewicza.

Był on bowiem tym artystą-powieściopisarzem, o którym *piętny* w Polsce, przy wstępie do mej kampanii rewizjonistycznej w historiografii polskiej (*Dziejowa rzeczywistość a racja stanu*, r. 1933, str. 5), stwierdziłem. Ze wywarł sam jeden na polskie „odczuwanie przeszłości” „silniejszy wpływ niż setki tomów rozpraw naukowych”, czy „wszystkie katedry razem wzięte”.

OLGIERD GÓRKA

KONRAD WINKLER

SZLAKIEM TRADYCJI KRÓLA-KOLEKCJONERA

Schylek XVIII-go stulecia, czasy *ancien regime'u* i wyrafinowanej kultury warstw oświeconych, zastał w Polsce na tronie wielkiego miłośnika i mecenasa sztuki — króla Stanisława Augusta Poniatowskiego.

Z odległości wieków maleją animozje, miłąk ściszone tempem nowych dni służące czy niesłużące pretensje do ostatniego z polskich elektów. Dzisiaj zaczynamy już wreszcie rozumieć owe ciche, bezpretensjonalne czyny kulturalnego człowieka-króla, który pierwszy wśród wybrańców narodu przypomniał polskiemu społeczeństwu jego obowiązki wobec kultury świata. Mądry król, w przewidzianiu nieuchronnej klęski, rychło doszedł do przekonania, iż najpewniejszą rekompensatą niepodległości duchowej narodu jest jego dorobek kulturalny, że sztuka, jako najwyższy i najtrwalszy przejaw żywotnych sił społeczeństwa, może jedynie wylegitymować nasze moralne prawo do samodzielnego bytu państwowego.

Dzięki tym szczęśliwym warunkom na przełomie wieku XVIII-go i XIX-go zaczęła Polska stwarzać całkiem pozytywne wartości artystyczne, mające jej w przyszłości zapewnić duchową niepodległość i dodać mocy w nieustępliwiej walce o prawo istnienia. Za przykładem króla-kolekcjonera powstają liczne galerie prywatne i zbiory, rodzi się gorliwy kult pięknego obrazu i rzeźby, pięknej architektury, bogato zdobionych wnętrz, wytwornych mebli, ubiorów, szkieł i porcelany. Zaczyna kielkować szkolnictwo artystyczne i zamilowanie do form wyższej, bardziej wyrafinowanej kultury towarzyskiej i obywatelskiej.

W ten sposób powstała w naszym środowisku owa arcyważna tradycja mecenasa sztuki przez Państwo. W dzisiejszych warunkach zerwana przez rozbiory nie owej tradycji podjęły władze i urzędy państwowe, w szczególności zaś Ministerstwo W. R. i O. P., którego organ: Dyrekcja Państwowych Zbiorów Sztuki, pod wysoce kulturalnym kierownictwem dyr. A. Lauterbacha, rozwija energiczną działalność głównie w kierunku uprzystępnienia polskiemu ogółowi zapoznania się z uporządkowanym obecnie i zimentaryzowanym materiałem muzealnym. Popularyzacji zbiorów państwowych wśród szerokiego mas mają dokonane wydawane przez Dyr. Państw. Zbiorów Sztuki od 1929 r. publikacje i katalogi, opracowane przez fachowych historyków sztuki, które ułatwiają zwiędzającym orientację w nagromadzonych obiektach. Wydawnictwa te, podane w stosunkowo skromnej lecz wytwornej szacie, na kredowym papierze, ozdobione licznymi i wyborowymi reprodukcjami — ukazywały się stopniowo w miarę dokonywanej rejestracji dzieł i zabytków i ostatecznego ich rozmieszczenia.

Serie tych wydawnictw rozpoczął w 1929 r. katalog obejmujący brzozy Zamku Królewskiego i Pałacu Łazienkowskiego w Warszawie, zaś w dwa lata później ukazał się katalog Galerii Obrazów Pałacu w Łazienkach. Oba te katalogi, opracowane przez kustosa Pałacu Łazienkowskiego, St. Iškierskiego, dają wystarczające pojęcie o zebranym materiale, o jego autentyczności,

po pochodzeniu, przynależności stylowej i wpadających w oko cechach zewnętrznych. We wstępie do katalogu Galerii Łazienkowskiej omawia autor dzieje tego zbiory, rzucające ciekawe światło na metody ówczesnych możliwych kolekcjonerów w ich szlachetnej rywalizacji na tym polu.

Tak wspomniany katalog Galerii Łazienkowskiej, jak i wydany w 1932 r. katalog Galerii Sztuki Polskiej w Kamienicy Baryczkowskiej na Starym Mieście, nie posiadają działu reprodukcji, a tylko szczegółowy, opatrzony komentarzami, wykaz zarejestrowanych dzieł, których obecne pomieszczenie, jak wiadomo, nie bardzo zgadza się z wymaganiami nowoczesnego muzealnictwa. Ze wstępu do tego ostatniego katalogu dowiadujemy się, że zawiązkiem Państwowych Zbiorów Sztuki były zakupy czynione przez h. Ministerstwo Sztuki i Kultury od 1919 r., oraz obrazy i rzeźby otrzymane tytułem zwrotu zapomóg wypłacanych artystom. Działalność powstałej w 1922 r. Dyrekcji Zbiorów Państwowych była początkowo całkowicie związana z rewindykacją z Rosji, oraz rozmieszczeniem zbiorów w Zamku i innych gmachach reprezentacyjnych. Dopiero po przejęciu Dyrekcji w 1924 r. przez Ministerstwo W. R. i O. P. można było rozpocząć zakupowanie dzieł sztuki. Akcja ta — po niedługim okresie poświęconym polskiej sztuce retrospektywnej — idzie obecnie po linii gromadzenia dzieł współczesnych artystów polskich. W ten sposób, wobec zanikającego kolekcjonerstwa prywatnego, przypada Państwu rola uzupełniająca tworzenie wielkiej galerii sztuki współczesnej, na wzór galerii Luwrenskiej w Paryżu i w innych ośrodkach plastycznej kultury.

Studium Tad. Mańkowskiego o zreszbach portretowych na Zamku Królewskim w Warszawie omawia szczegółowo genezę po-



ARRAS Z CYKLU „POTOP” (Wawel)

wstania wielkich sal reprezentacyjnych w tym zamku, zwłaszcza zaś sali t. zw. rycerskiej, której przyozdobienie brązowymi popiersiami sławnych i zasłużonych Polaków

było niepodzielną zasługą Stanisława Augusta.

Najbardziej bogato i reprezentacyjnie wydano w 1935 r. studium d-ra Świerż-Zaleskiego o zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu w Krakowie. W dość wyczerpującym omówieniu tych zbiorów w sensie popularnym położył kustosz wawelski głównie nacisk na galerię obrazów, która dzięki poważnym zapisom J. hr. Mycielskiego, hr. Mięczyńskich-Dzieduszyckich, a zwłaszcza zdeponowanej na Wawelu kolekcji L. hr. Pińskiego, przedstawia dzisiaj jeden z najbogatszych w Polsce zbiorów retrospektywnych malarstwa włoskiego, flamandzkiego, holenderskiego a także francuskiego i niemieckiego. W osobnych rozdziałach omawia dr Świerż-Zaleski sławny zbiór arrasów Zygmunta Augusta, Skarbiec i Zbrojownię, tudzież Sale Jazdy Polskiej na Wawelu. Książkę zdobi wiele świetnie wykonanych reprodukcji przedstawiających wnętrza poszczególnych sal zamku w obecnym stanie, dalej arras, najciekawsze malowidła galerii, tudzież insygnia, zbroje itp.

Szereg tych wydawnictw zamyka drukowany w ub. roku przewodnik po Zamku Królewskim w Warszawie, opracowany przez Kazimierza Brokła, który zapoznaje nas we wstępie z dziejami tego zamku, dając następnie wyczerpujące omówienie poszczególnych sal reprezentacyjnych oraz umieszczonego w nich materiału muzealnego i pamiątkowego.

KONRAD WINKLER



F. KOWARSKI: PEJZAŻ (Kamienica Baryczkows)

AMIEL, SHAW, KATSCHER

TEATR NOWY: *Trzy asy i jedna dama*, komedia w 3 aktach Denysa Amiela. Reżyseria A. Cwojdzńskiego.

witania itp. — to wszystko, każda sekunda, właściwie powinny być obmyślane i co do czasu trwania i co do swej treści. Czy się

dialektyka dramatyczna, według zasad dramaturgii germańskiej, wymagającej, żeby w dramacie wszystkie osoby miały swoją rolę.

Szkoda jednak, że kontrmina, t. zn. partia przeciwna, jest przez autora słabo obsadzona. Stanowią ją ów Trench, arystokrata, który nie ma pojęcia o sprawach gospodarczych i społecznych, i jego mentor, snob na punkcie dżentelmeństwa. Shaw obydwu kompromituje, pokazuje mianowicie, jak pod wpływem uroku pieniędzy i kobiety szybko uspokajają swoje skrupuły szlacheckie i przechodzą z rozwiniętymi sztandarami do obozu najsiłniejszego. Trench czyni to przynajmniej z cynizmem, świadomie, i w tym wypadku cynizm jest przecież ostatnim komplementem dla cnoty i ratunkiem duszy; jego mentor poddaje się z duszą i ciałem.

Sluchanie tej sztuki ileż nasuwa nam reminiscencji z dawnych dobrych czasów, kiedy jeszcze kina nie było, kiedy w teatrze kwiła problematyka, kiedy ludzie nie mieli jeszcze tej co dziś absolutnej pewności, dopiero przeczuwali, kombinowali, zdobywali. Przede wszystkim przypomina się Ibsen ze swoim *Wrogiem ludu*, gdzie dobrobyt mieszczański wzięty jest pod lupę, aby się wykazało, że pochodzi z kłamstwa i krzywdy; przypomina się nawet Sudermann, który wprowadził na scenę ludzi z suterenu, przeciwstawiając ich ludziom ze sfer wyższych. Ale i poścy autorzy rozpalali się do tych spraw, pełnych jakiegoś walecznego piękna, dziś poniżonego jako tendencja. Zobaczmy niebawem ponownie Rittnera *Wilki w nocy*, gdzie właśnie

Przypomina się dalej Piotr Cedzyna Żeromskiego, który postąpił całkiem inaczej niż Trench, bo dowiedziawszy się o podejrzanym pochodzeniu swych dochodów, życie swe poświęcił na to, aby — jakimś bezimiennym wierzycielom — oddać to, co jego rodzice niby zrabowali. I Danilowski z nowelą *Za ścianą* o jakże podobnej fabule. I tam też chodzi o rentę gruntową, o możliwość grubego zysku na podstawie sekretnej informacji, że tamteży pójdzie ulica; i tam znowu bohater, inaczej niż Trench, pomimo pokus pięknej kobiety, gardzi zyskiem spekulacyjnym, traci miłość, a zdobywa honor. O ty idealizmie polski, idealizmie wyrzeczeniowy, naiwny i piękny, jakże się potem musiał hartować, przez jakie piekła przechodzić i jak przemieniać, aby sobą został!

Zaułek grany jest zupełnie wystarczająco, w niektórych scenach świetnie. Specjalista od czarnych charakterów, p. Samborski, przekonywająco bronil kapitalizmu, ujmował lekką ironią człowieka doświadczonego wobec dzieciuchów. P. Kondrat w roli Syroliza, pokorniusieńkiego administratora a potem bezcelnego dorobkiewicza, dał coś z grozy *Wilków w nocy*. P. Andryczówna ujęła swoją rolę pomysłow: córka Sartoriusa musi działać na młodego dekadentkiego lorda przez zmysły, jako drapieżna bestia, niemal sadystka, więc bez słodyczy u-wodzicielskiej. To było konsekwentnie ugrane, ale się nie podobało i nie przekonywało. Publiczność — czuję to po sobie — woli jednak szablon: niech ona przekupi go wdziękiem. Zbyt altowy głos artystki stanowi dla niej w takich rolach trudność nielada.

TEATR LETNI: *Miłość przy świecach*, komedia muzyczna Roberta Katschera.

Pomysł libretta niezły: gdy pan donżuan przyjmuje damską wizytę, na dany znak jego leprello (lokaj) gasi światło elektryczne — że niby krotkie śpięcie nastąpiło — i wnosi świecznik ze świecami. Tym znakiem jest trzykrotny refren w piosence: „Przy blasku świec”. Ale sama piosenka jako muzyka jest nikła, wątpliwa, czy się stanie przebojem. W ogóle muzyka Katschera rozkleka rzecz, która ma kilka dobrych sytuacji, ale jest cokolwiek ekliwa ze swoją zażyłością między panem a lokajem oraz ze swoją wiedeńską Mizzi. Na szczęście ta Mizzi, grana doskonale przez p. Niemirzankę, nie ma głównej roli — narzeczta ta moda minęła, na czele akcji są dwaj mężczyźni, ów pan i ów lokaj, więc może wraca moda na podwójnego bohatera. Pp. Ruszkowski i Żabczyński dali koncert humoru, wykwatniej gry i śpiewali też bardzo dobrze.

Reżyseria dyr. Trzczińskiego wzorowa i dyskretna.

KAROL IRZYKOWSKI



„TRZY ASY I JEDNA DAMA” (AKT III)

PP. Śliwiński, Krzemiński, Gellówna, Lindorfówna i Wyrzykowski

Miała „baba” — wielka tancerka — trzech synów, każdego z innym ojcem. Piotr jest kompozytorem — reprezentuje serce, Marcelli — graczem na gieldzie i reprezentuje rozum, Karol — boksem, reprezentuje zmysły. Coletta, dość wesola wdówka, kokietuje wszystkich trzech, ale wygrywa Karol, za tamtych może by wyszła ale do tego przyszła (w nocy). Wszelako zwycięstwo Karola nie pasuje nam jako do schematu; sądzimy, że zawiązanie o je nie tyle swoim muskułom, co swemu dowcipowi i wesoloci a przy tym — doświadczeniu, jego dwaj rywale to naiwniaki nie znający kobiet. W trzecim akcie przykra niespodzianka autorska: ten sympatyczny Karol z zazdrości popełnia niedyktację; Coletta była u mnie w nocy! psuje jej interesy, chciałby ją zabrać tylko dla siebie, w końcu porzuca ją i razem wszyscy trzej z matką wyjeżdżają na Rivierę pocieszyć się po zawodach czy trudach miłosnych. Jest to ordynarne i brutalne. Przypomina się Jasnorzewskiej znęca się nad niewiastą, nastawiając jej pułapkę moralności. Ale o *Powrocie* można było powiedzieć: kobieta kobiecie nie przepuści. — a tutaj? Francuz? Owszem znam parę powieści francuskich, gdzie zazdrośny dżentelmen nie wstydzi się szantażować kobietę. Zazdrośny — on w porządku, lecz że autor to próbuje? I ten Karol — tak jak u Jasnorzewskiej — w końcu uchodził ma za zbawcę spokoju rodzinnego? Fe!

Ala rzecz napisana jest z dużą wartością sceniczną, krótkie śpięcie raz po raz. Warto przyjąć i oburzać się za swoje pieniądze. Gra bardzo dobra. Nowy nabytek, p. Śliwiński w roli Karola, zaprezentował się bardzo dobrze: mówi bardzo naturalnie — ach jakże to trudno! — jest swobodny, szybki, wesoloci i dowcip nie są do niego przepięcone, leżą mu w głosie i w nerwach. Coś jak Ziemiński. Drugi nabytek, p. Krzemiński w roli Marcelego, nie miał tyle pola do popisu, bądź co bądź okazał sprawna dykcję.

Czwartym asem wieczoru starał się być p. Antoni Cwojdzński, autor *Freuda teorii snów*, tym razem jako reżyser. Skoro już on, to wypada i o tej reżyserii powiedzieć. Była staranna, inteligentna, przemyślana, obfita, ale nieco natrętna i barokowa, przeładowana. Jest w tej sztuce bardzo dużo scen zespołowych, np. tercety braci, ich kwartet z matką lub Coletta — sceny trudne, które łatwo mogą się zamienić w nieskoordynowany harmider. Reżyser do tego nie dopuścił, równocześnie cząstką akcji i rozlać i złączył, szarmonizował, ale przez to też sceny te przedłużył ponad miarę ich wewnętrznej wartości. Na niektóre szczególności trudno się zgodzić: np. Karol, przyjmując Colettę u siebie, idzie naprzeciw niej, trzymając, niby to z zakłopotania, swoje trzewiki w ręce i potem dłuższy czas tak pozostaje, on — rutynista erotyczny.

Dużo by o zwyczajach reżyserskich można pisać, np. o tej manierze, że każdy aktor musi czynić manipulować równocześnie gdy mówi. Zapalanie papierosa, prośenie o ogień, zdejmowanie płaszczów, uściski i po-

to dzieje? Czy to jest pozostawione im-prowizacji liberalnej, czy reżyseria wnika i w takie imponderabilia? Nie wiem. Może u nas jeszcze nie. P. Terlecki by coś o tym



„SZCZYGLI ZAULEK” (AKT II)

PP. Kreczmar, Grolicki, Andryczówna i Samborski

powiedział. Ale jakże to zwyczaj są również do polityki, która jest również reżyseria.

TEATR MAŁY: *Szczygli zaułek*, komedia w 3 aktach Bernarda Shawa, przekład Florian Sobieniowskiego.

Jedni mówią o nim „causeur”, drudzy „gledziarz”, ale jedni i drudzy dodają „uroczy”. Ale w tej sztuce sprzed 30 lat widzimy Shawa przede wszystkim jako tegiego dramaturga, majstra. Nie przepuszcza żadnej sposobności do scen mocnych, do naprężania sytuacji i do odpowiedniego ich rozprężania. A rzecz była tym trudniejsza, że *Szczygli zaułek* to właściwie wykład socjalizmu, ilustracja jego poglądów na rentę gruntową. Shaw z ostatniego dziesięciolecia zrobiliby to za pomocą dyskusji pełnej paradoksów, albo nawet obróciłby przekornie kota ogonem, on który przecież napisał diatribę o „grzechu ubóstwa”, i zacząłby dowodzić słuszności renty gruntowej. Coś z tej przekory, zdawało by się, jest i w *Szczygli zaułek*, gdy kapitalista Sartorius, uprawiający brudne interesy, przekonywa swego przyszłego zięcia arystokratę Trenchę, że te interesy — budowanie tanich domów dla biedaków, aby potem lupić z nich skórę za czynsz — są w gruncie rzeczy filantropia. Ale tylko — zdawało by się, bo faktycznie nie jest to żadna przekora, lecz

owe zauki, sutereny wynurzają się z cieniów i straszą filistrów. A i *Fortepian* Szaniawskiego do tej grupy się zalicza.



„MIŁOŚĆ PRZY ŚWIECACH” (AKT III)

PP. Żabczyński, Niemirzanka, Ruszkowski i Malkiewiczówna

PRZEGLĄD PRASY

W *Słowice* z dnia 27 sierpnia Cat-Mackiewicz ogłosił zajmujące uwagi o polskim i angielskim patriotyzmie, demonstrując ich przeciwieństwo na przykładach z literatury. Asumpt od tych rozważań dała mu premiera sztuki Shawa w Wilnie. Recenzenci uznali ją za utwór bolszewicki, wyszydający kler, kapitalistów, sztukę. „Anglicy kochają swego Shawa i delectują się nim. Łączy się to z innym całkiem gatunkiem patriotyzmu, innym charakterem patosu i ujawniania rzeczy patetycznych... Uczymy się. My także musimy być wielkim narodem. Ugniatanie gliny, z której ma powstać wielki naród, odbywa się nie przy frazesach i samozachwytach, lecz właśnie wśród krytyk i samooskarżeń”.

Polityczny artykuł Mackiewicza posiada także swój aspekt literacki. Literatura polska żyje pod terorem opinii społeczeństwa, które boi się słyszeć prawdę o sobie. Niech pisarz osmieli się przedstawić w krytycznym świetle osobę duchowną — natychmiast rozlegną się krzyki, że obraził religię i Pana Boga; niech wymięmie jakiegoś — dajmy na to — strażaka, a związki strażackie ogłoszą uroczyste protesty w gazetach. I już raczej tolerujemy beznamiętność wesolków, co dla naszej zabawy obracają wszystko w żart (w ten osławiony warszawski żart, najtragiczniejszego i najgroźniejszego nihilisty) niżeli surowość moralną i gorzką prawdziwość, bez których nie było i nie ma prawdziwie wielkiej literatury.

Bardzo ciekawe zagadnienie porusza w swym artykule *Dokument i literatura* Maria Dąbrowska (*Wiadomości Literackie* z dn. 12 września). Autorka *Nocy i dni* pragnie uzasadnić odznaczenie *Pamiętników chłopów* nagrodą *Wiadomości Literackich*, jako najwybitniejszą publikację roku 1936. Stwierdza więc, iż dokument może być i bywa nieraz dziełem sztuki; iż o wartości estetycznej nie decyduje świadomy zamiar artystyczny autora; iż wreszcie utwory ludzi prostych i nieukształconych mogą wchodzić do literatury na równi z utworami literatów zawodowych. „Utwór literatury może być jednocześnie dokumentem, cennym z innych niż literackie powodów, a dokument może stać się literaturą o ile posiada cechy, dla których czyta go się także jako dzieło literackie”. Na marginesie tej słusznej uwagi można by dodać, że nowsze metody naukowe kładą silny nacisk na ścisłe rozdzielenie tych dwóch sfer; zupełnie inaczej i odrębnie należy rozpatrywać to co jest dokumentem historycznym lub psychologicznym i to co jest dziełem sztuki w obrębie jednego tekstu artystycznego.

Dąbrowska przekonująco rozwinięła tezę, iż pamiętniki chłopów mogą należeć do literatury pięknej, nie udowodniła jednak, że istotnie należą do niej pamiętniki, wydane przez Instytut Gospodarstwa Społecznego. O wartości artystycznej tych utworów pisze mało; zbyt mało mówi zdaniem: „Najogólniejszą legitymacją swoistego skromnego piękna tych prac będzie, jeśli powiem, że wypełnia je miłość życia przeciwpięanego. A taka miłość ma w sobie zawsze znamiona poezji albo religii”. Ale nie zawsze wyraża z tej miłości — dzieło poetyckie.

Nie bez pewnej przesady mówi Dąbrowska, iż „na przestrzeni całego XVII w. jedynym niepospolitym i do gruntu oryginalnym dziełem (polskiej) literatury pięknej jest właśnie pamiętnik, mianowicie pamiętnik Paska”. Otóż wartość artystyczna pamiętników Paska polega w wielkiej mierze na ich artystycznym stylu narracyjnym, tym szlacheckim gawędziarstwem, na którego żywną glebę wykwitł *Pan Tadeusz* i z którego wyszły purpuraki polskiej prozy: Sienkiewicz, Prus, Orzeszkowa. I rzeczą zasadniczą w problematyce artystycznej *Pamiętników chłopów* jest kwestia, czy i o ile zarysowują się zaczątki nowego, chłopkiego stylu narracji. Od pojawienia się i artystycznego rozwinięcia tego stylu zależy przyszłość polskiej literatury chłopskiej, jako następczyni polskiej literatury szlacheckiej i jako towarzyszy polskiej literatury inteligentkiej.

„Dziedzictwo twórcze Sienkiewicza w obliczu dnia dzisiejszego” stanowi tytuł i problem dłuższego artykułu Teodora Parnickiego w *Przeglądzie Powszechnym*. Młody krytyk i powieściopisarz pisze o twórcy *Trylogii* z głębokim uznaniem, ale nie bez zastrzeżeń: przypomina, że twórcą ten jest twórcą „Polski jako mocarstwa literackiego”

go” w świecie, że reprezentuje rasowo polski typ sztuki z jego wszystkimi zaletami i wadami; że jego idealizacja przeszłości wpływa z jednego z dwóch nurtów historyzofii polskiej (Orzechowski, Krasiński; Artur Górski, można by dodać); że szlachectwo *Trylogii* nie wydatnia się w niej jak skrawki niż proletariackość w *Cichym* Donie Szolochowa. Trafnie określa Parnicki pogląd na świat Sienkiewicza: jest to *klasyczny epikureizm*, ucieleśniony w postaci Petroniusza. Autor *Bez dogmatu* nie miał zrozumienia dla tej bogatej problematyki katolickiej, którą znajdujemy np. u Chestertona; posiadał natomiast „fenomenalny talent i zdumiewający kunszt w odzwierciedlaniu chrześcijaństwa jako religii miłości”.

I wreszcie — rzecz najważniejsza — dziedzictwo artystyczne Sienkiewicza. Szkoła literacka autora *Quo vadis*, choć bogata ilościowo, nie może poszczycić się wybitnymi przedstawicielami. Mistrzem prozy stał się dla rówieśnych i potomnych Żeromski a nie Sienkiewicz. „A rezultat? Już prawie od dwudziestu lat mamy za sobą jeden z najwspanialszych momentów w dziejach Polski: odzyskanie niepodległości. Moment ten jednak nie doczekał się swego eposu. Dlaczego? Czy może za wcześnie? Rewolucja rosyjska jednak ma swój epos: *Cichy Don* Szolochowa. A więc istnieje już konieczna perspektywa czasowa... Ale, żeby stworzyć epos, trzeba przejść epiką szkołę — szkołę taką, jaką literaturze naszej pozazdrościć mogą wszystkie inne. Tą szkołą — dziedzictwo twórcze Sienkiewicza”.

Artykuł Parnickiego wraz ze swoją polityką budzi wiele zastrzeżeń. Główne było by to: autor nie rozprawia się z dotychczasowymi krytykami Sienkiewicza, a było ich wielu, i to takich, których nie wolno lekceważać przemilczając. O losie *Quo vadis* we Francji napisano całą książkę; opinie — przygodne, nie rozwinięte niestety szerzej — polskich pisarzy, jak Kołaczkowski lub Skiwski, są również charakterystyczne. Epika sienkiewiczowska to zagadnienie artystyczne dość skomplikowane: trzeba by zrobić dokładny obrachunek, co w niej jest z (uszlachetnionego) Rzewuskiego, co z Homera, a co... z Dumasa-ojca.

Śmierć znakomitego uczonego i poety Edwarda Porębowicza wywołała głębokie wrażenie wśród miłośników literatury. Wyrazem powszechnego żalu są liczne nekrologi i artykuły wspomnieniowe. Na wyróżnienie zasługuje nekrolog Mieczysława Piszczkowskiego w lwowskim *Dzienniku Polskim* z dnia 5 września (pismo to wydaje w każdą niedzielę interesujący dodatek literacko-artystyczny p. n. „Krytyka i życie”). Oto jego zakończenie: „Ujmując a przy tym znamienne cechy Porębowicza było jego twórcze smakoszostwo w najlepszym sensie tego słowa. Przypominam sobie następujący fakt. Przed kilku laty przedstawiciel rządu włoskiego wręczał uroczysto prof. Porębowiczowi krzyż komandorski orderu Corona d'Italia, podkreślając w przemówieniu usługi i wielką pracę uczonego i tłumacza. Odznaczony dziękował jakby z zaciętością, gdyż — jak mówił — całe życie szukał rozkoszy i takim też poszukiwaniem rozkoszy były studia i tłumaczenia z literatury włoskiej — czyż to więc zasługuje na nagrodę i uznanie? W tej odpowiedzi konsulowi włoskiemu był cały Porębowicz, uczony-amator, mający zawsze żywe, chciało by się powiedzieć, płomienny stosunek uczuciowy do przedmiotu swych badań lub transpozycji poetyckiej”.

Wychodzi od 14 lat

największy dziennik ziem północno-wschodnich Rzeczypospolitej

KURIER WILEŃSKI

Centralny organ ogłoszeniowy województw wschodnich

Prenumerata miesięczna zł. 3
Egzemplarz pojedynczy 15 groszy

Adres Wydawnictwa:

Wilno, Biskupa Bandurskiego 4
Konto P. K. O. 700.312

ADAMOWI GALISOWI

odpowieź stylm staroświeckim, bo inaczej nie umiem

Milo-ć to sławy zażyć. Milo białogłowie,

kiedy kto w kształtnym rymie imię jej wypowie.

*Kiedy mąż przedni w piórze, a w słowach uczony
tknie dla niej bystrobrzmiającej lutni Feba strony.*

*Splendor i zacną famę zyska w onej sprawie,
a insze jej niewiasty zajrzą prociwie.*

*Wdźdy-em ja nie godnego dotąd nie działała,
abym w twoim piśniu imię swe czytała.*

*Anim w Hiszpaniej była, ni Durango miasta
widziałam — nieznanoma wielkich spraw niewiasta.*

Tedy, miły autorze, dziwię się i cale-m

zdumiona: nie mnie wiersz ten — wyznawam, choć z żalem.

*Drukarz pewnie, co księgi składa, w tym zaciniał,
czego byś sam, to pewna, nigdy nie uczyniał.*

*Omylność — ludzka sprawa; insze, godne imię
tłec miało jak dyament w polerowanym rymie,*

*zaś on honor hiszpańskiej pewnie jakiej damie
obiecane, co dziś w złości wdzięczne dlonie łamie,*

*a w nieważnej omylce uznawczy fronta,
ku urazy pomśczeniu pewnie się zakrzęta.*

*Zważ: gdy serce jej zacznie ogień gniewu parzyć,
wnet umyśli sposoby, jakimi cię zażyć.*

*Sroga zemsta niewieścia, wie to świat, a z tego
może-ć, panie Adamie, siła przyspać złego.*

*Więc salwuj się z opresji, zacny synu Feba,
co rychlej kładnąc w dziele imię jakie trzeba.*

*Ja, by pomóc w tej mierze (tu już dyskurs skracam)
co nie moje — to ninie bez urazy zwracam.*

ANNA ŚWIRSZCZYŃSKA

Odpowiedzi Redakcji

Godło „Ananke”. — Nowela p. t. *Strach* — do zwrotu.

Godło „Próchno”. — Nowela p. t. *Buty* została zakwalifikowana do drugiego czytania.

Godło „Lanina mia che con la morte parla”. — Nowela *Usta i dlonie* — do zwrotu.

Godło „Kto ślepy ten nie widzi nicia”. — j. w. P. St. S. Warszawa — Nowela *Syn ziemi* (godło „Wspomnienie”) — do zwrotu.

Godło „Eos”. — Nowela *Strach* — do zwrotu.

Godło „Contra spem spero”. — Nowela *Wschodni wiatr* — do zwrotu.

Godło „Morwan”. — Odpowiedź w poprzednim numerze.

Godło „Poszukujcy”. — Nowela *Zegarek i Nauka czytania* — do zwrotu.

Godło „Lumpenproletariusz”. — Pod tym godłem nadesłano nowelę pt. *Papierosy*. Została wyeliminowana z konkursu po pierwszym czytaniu. Nowela *Zegarek* może być pod innym godłem.

Godło „Jarek”. — Nowela pt. *Ostatnia prośba* została zakwalifikowana do drugiego czytania z warunkiem nadesłania do dn. 20 bm. zaklejonej koperty opatrzonej godłem, a zawierającej wewnątrz nazwisko i adres autora. W przeciwnym razie zostanie wyeliminowana z konkursu.

Godło „S”. — Nowela *Tragedia* — do zwrotu.

Godło „Contra spem spero”. — Pod tym godłem nadesłano trzy utwory. Nowela *To nie takie szare, jak sądzicie* — do zwrotu.

Godło „Kneź Luźyc”. — Nowela *Na fali wspomnień* — do zwrotu.

Godło „Take it easy!”. — Nowela *Strachy na Lachy* — do zwrotu.

CENTRALNE ORGANA
OGŁOSZENIOWE
ZACHODNIEJ POLSKI

DZIENNIK POZNAŃSKI

o r a z

**DZIENNIK PORANNY
POZNAŃ**

**GAZETA POWSZECHNA
POZNAŃ**

**KURIER WIELKOPOLSKI
GNIEZNO**

**DZIENNIK OSTROWSKI
OSTRÓW**

**GAZETA KUJAWSKA
INOWROCŁAW**

**IL. KURIER ZACHODNI
LESZNO**

i Rolniczy organ ogłoszeniowy
dla całej Polski
ROLNIK WIELKOPOLSKI

ADRES WYDAWNICTW:

POZNAŃ, UL. POCZTOWA 9
TELEFONY: 11-17, 16-56, 33-75, 33-90

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

ZA REDAKCJĘ: Józef Czechowicz

WYDAWCA: Wilam Horzyca